

ESCOLA DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
CURSO DE LETRAS

ARTHUR BELTRÃO TELLÓ

PLATÃO ESCRITOR, A ESCRITURA DE EROS

Porto Alegre
2023

PÓS-GRADUAÇÃO - *STRICTO SENSU*



Pontifícia Universidade Católica
do Rio Grande do Sul

ARTHUR BELTRÃO TELLÓ

PLATÃO ESCRITOR, A ESCRITURA DE EROS

Tese de Doutorado em Letras, na área de concentração de Teoria da Literatura, apresentada como requisito parcial para a obtenção do Título de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUCRS.

Orientador: Dr. Carlos Alexandre Baumgarten

Porto Alegre

2023

Ficha Catalográfica

T277p Telló, Arthur Beltrão

Platão Escritor : a escrita de Eros / Arthur Beltrão Telló.
– 2023.
147 p.
Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Letras,
PUCRS.

Orientador: Prof. Dr. Carlos Alexandre Baumgarten.

1. Platão. 2. O Banquete. 3. Eros. 4. escritura. 5. discurso. I.
Baumgarten, Carlos Alexandre. II. Título.

ARTHUR BELTRÃO TELLÓ

PLATÃO ESCRITOR, A ESCRITURA DE EROS

Tese de Doutorado em Letras, na área de concentração de Teoria da Literatura, apresentada como requisito parcial para a obtenção do Título de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul - PUCRS.

Aprovada em 30 de março de 2023.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Carlos Leonardo Bonturim Antunes — UFRGS

Prof. Dr. José Luís Giovanoni Fornos – FURG

Profa. Dra. Janaína de Azevedo Baladão – PUCRS

Prof. Dr. Ricardo Araújo Barberena – PUCRS

Prof. Dr. Carlos Alexandre Baumgarten – Presidente/PUCRS

Porto Alegre

2023

Para o pai Marcos e a mãe Rachel, a dinda Sandra, o amigo e orientador Carlos, os amigos e colegas Ana Wertheimer e Rafael Bassi, o analista Eduardo e a musa Gabrielle. Para o grão de arroz que brilhou como Ideia, esteve entre nós um tempo, mas preferiu ficar na companhia dos sonhos e das essências.

AGRADECIMENTOS

Gracioso, amável, amado; ou ser agradecido a, dar graças a: o termo grego εὐχαρισ percorreu um longo caminho, com toda a carga de espanto e religiosidade que o tempo foi depondo nele, até chegar a este escrito. Desejo agradecer a todos e a todas que entraram em minha vida e a iluminaram. Aos mestres, amigos e autores admirados. Aos meus pais por terem investido de diferentes modos na minha formação, me concedendo inúmeros privilégios em meio a um país tão miserável e desigual como o Brasil; à musa Gabrielle por ter entrado na minha vida e tornado tudo mais intenso; e a cada pessoa que acreditou em mim (contra a minha tendência de desvalorização) e no meu potencial (muitas vezes oculto para mim mesmo). Agradeço a todos que me mostraram seus rostos e dividiram seus afetos, por me darem um espelho no qual mirar minha humanidade e com o qual ampliar minhas noções de humano; a todos que me apresentaram livros e autores, mostrando como a vida de leitor é uma vida que não acaba nunca, sempre aberta para novos textos e reforçada pelo amor aos livros que nos trouxeram até aqui.

Meu gesto de agradecimento desejaria abarcar toda pessoa com quem, em algum momento, tive um contato significativo, mesmo quando a vida nos levou a direções opostas. Por ora, deixo a todos um agradecimento platônico, ideal, eterno e imutável, fixo no plano das Ideias, mesmo sabendo que a vida humana é plena de movimento e que todo o mundo é composto de mudança, como escreveu Camões.

Por ora, evito nomes para não trair ninguém.

O velho Sócrates

*Alcibíades belo e pulsante
coroadado de mirta
radiante de vida
alertou:
Cuidado com Sócrates! Ele se assemelha
às estátuas de silenos
esculpidas
do seu bojo sempre saem
novas estátuas.*

*Tocado pela beleza dos jovens
os braços fortes
as coxas e pernas torneadas
Sócrates apreciava a companhia
dos rapazes, falava com eles
se aproximava.
Mas o velhaco se fazia objeto
do desejo daqueles jovens a procurá-lo arrebatados
de Alcibíades a se oferecer
como uma flor que se abre. O velho
lúbrico os enganava
indiferente aos apelos
palpitantes
às vozes sedosas
aos olhares certos da rapaziada.
Ao amor deles, ele dizia que amamos o que não temos
e ele velho feio curvo não desejava naqueles rapazes o que lhe faltava
(eram eles que o queriam
e a suas estátuas interiores).*

*O velho que por trás dos jornais
olha as coxas firmes das jovens*

me lembra de Sócrates e do seu desejo enganoso.

Este velho, em breve, fará esforços

sobre-humanos para não repousar a cabeça e dormir

sonhando com essas mesmas jovens que lhe negam um olhar caridoso.

Por trás das palavras de Alcibíades

não haveria a dor de um velho?

Seu desejo em tudo diferente da realidade?

Um novo desejo a alterar a natureza

que se inclina sempre para o belo?

RESUMO

Este trabalho propõe uma leitura da obra *O Banquete*, de Platão, pensando o gênero diálogo como obra literária e seu autor não como um filósofo que escreve, mas como um filósofo escritor ou um escritor filosófico, devido à riqueza de matizes, registros e detalhes presentes em parte dos textos platônicos, especialmente em *O Banquete*, *Fedro* e *Fédon*. Ao refletir sobre os conceitos de imitação, discurso e linguagem, esta tese confronta o banimento que Platão promulga aos poetas em *A República* com o entendimento de que ele próprio era um poeta talentoso, capaz de assumir diferentes formas e de que, portanto, ironicamente, seria banido por si mesmo. Nesse sentido, a partir da figura de Eros como a busca por aquilo que nos falta, Platão articula um texto literário preenchendo os espaços do saber por meio da escritura.

PALAVRAS-CHAVE: Platão; *O Banquete*; Eros; escritura; discurso.

ABSTRACT

This work proposes a reading of *The Symposium*, by Plato, considering this dialog as a literary work and its author not as a philosopher who writes, but as a philosophical writer or as a writing philosopher, according to the stylistic richness present in some of the Platonic texts, especially in *The Symposium*, *Phaedrus* and *Phaedon*. Reflecting on concepts such as mimesis, discourse and language, this work opposes the banishment of the poets proposed by Plato in *The Republic* with the understanding that Plato himself was a gifted poet, capable of assuming different forms and, therefore, ironically, someone to be banished by his own self. In this sense, from the figure of Eros as the search for what we lack, Plato articulates a literary text filling the spaces of knowledge through writing.

KEYWORDS: Plato; *The Symposium*; Eros; writing; discourse.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO OBJETIVA (Lado A)	12
APRESENTAÇÃO SUBJETIVA (Lado B)	15
CAPÍTULO I	17
PALAVRA E VIOLÊNCIA	17
CAPÍTULO II.....	33
MIMESE E DIEGESE	33
CAPÍTULO III	54
REFLEXÕES SOBRE ASPECTOS LITERÁRIOS E CONCEITUAIS EM <i>O BANQUETE</i>, DE PLATÃO	54
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	139
ENEIAS CHEGA AO LÁCIO. CONCLUSÃO SUBJETIVA (Lado B)	139
ENEIAS CHEGA AO LÁCIO. CONCLUSÃO OBJETIVA (Lado A)	14141
BIBLIOGRAFIA	14545

Isso acontece em parte porque não consigo pensar seguindo uma linha reta. Eu divago. Acho impossível começar com pontos de partida factuais e subir uma escadaria bem iluminada, pisando degraus lógicos, para chegar a uma conclusão satisfatória. Por mais forte que seja minha intenção inicial, eu me perco no caminho. Paro para admirar uma citação ou ouvir uma historinha: distraio-me com questões que não têm nada a ver com meu propósito, sou carregado por um fluxo de associação de ideias. Começo falando de uma coisa e termino falando de outra.

Alberto Manguel. *Encaixotando minha biblioteca: uma elegia e dez digressões*¹.

¹MANGUEL, Alberto. *Encaixotando a minha biblioteca: uma elegia e dez digressões*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021, p. 17.

APRESENTAÇÃO OBJETIVA (Lado A)

Este trabalho trata de uma figura muito conhecida nos estudos literários e filosóficos. Embora considerado um filósofo especialmente hábil na construção poética do texto, um *amigo da sabedoria* com dons e sensibilidade artística apurados, esta tese se propõe a inverter a concepção tradicional e a refletir sobre Platão não como filósofo, ponto intermediário entre a sabedoria e a ignorância²; mas como poeta³, como aquele que possui uma *tékhne* específica com a qual é capaz de pro-duzir: de conduzir as coisas da não existência para a existência. Ou seja, esta tese se propõe a pensar em Platão como *escritor* (uma posição ambígua e irônica, pois na boca do personagem Sócrates se operam tanto a condenação da escritura em o *Fedro*⁴ como o expurgo dos poetas em *ARepública*⁵)⁶. Uma vez que ambiguidades e ironias são gestos constitutivos do tecido textual e da escrita de Platão, essas atitudes, quando possível, serão assumidas como estratégias e problemas textuais a serem debatidos e esmiuçados no devido tempo. Como autor⁷ de um conjunto de discursos que fazem uso de um mesmo repertório de elementos básicos e motivos opcionais, no qual a alusão⁸ a textos e a autores da tradição cultural é legado e característica da produção estética nos contextos das Grécias Arcaica e Clássica, Platão cultivou sua perícia artística ao escrever os *diálogos socráticos*

² Cf. *O Banquete*, 204b: “φιλόσοφον δὲ ὄντα μεταξύ εἶναι σοφοῦ καὶ ἀμαθοῦς.”

³ Em *O Banquete* 205b-c, são abordadas a amplitude e a especificidade da palavra *poesia*, substantivo derivado do verbo ποιέω, criar: “Sabes que a poesia [criação] é algo múltiplo: pois tudo que vai da não existência para a existência se dá em razão da poesia [criação], de modo que os produtos de todas as artes são poesia [criação] e os seus demiurgos poetas [criadores]” (οἷσθ’ ὅτι ποιήσις ἐστὶ τι πολὺ: ἢ γὰρ τοι ἐκ τοῦ μὴ ὄντος εἰς τὸ ὄν ἰόντι ὄτρωδν αἰτία πᾶσά ἐστι ποιήσις, ὥστε καὶ αἱ ὑπὸ πάσαις ταῖς τέχναις ἐργασίαι ποιήσεις εἰσὶ καὶ οἱ τούτων δημιουργοὶ πάντες ποιηταί). *Tradução própria. Grifos meus*. Mais adiante no trecho 205c, a personagem Diotima utiliza da metonímia para explicar como, apesar de todas as criações do trabalho humano serem poesia, dá-se o nome de poeta apenas a um tipo específico de demiurgo/artesão, chamando de poetas a porção daqueles que compõe música e versos: ἐν μόνριον ἀφορισθὲν τὸ περὶ τὴν μουσικὴν καὶ τὰ μέτρα τῶ τοῦ ὄλου ὀνόματι προσαγορεύεται. ποιήσις γὰρ τοῦτο μόνον καλεῖται, καὶ οἱ ἔχοντες τοῦτο τὸ μόνριον τῆς ποιήσεως ποιηταί. *Grifos meus*.

⁴ Cf. *Fedro*, 275d-e.

⁵ Cf. *ARepública*, 398a-b.

⁶ Tal posição, embora não seja a predominante em se tratando de estudos em Platão, não é também inédita. R. Begam, em colóquio com J. Soderholm, afirma existirem dois Platões: o didático de *A República*, *Críton*, *Fédon* e *Timeu*; e o lúdico de *O Banquete*, *Fedro*, *Teeteto* e *Sofista*. “Qual é o “verdadeiro” Platão e qual é o “falso”? Felizmente, não precisamos decidir. Assim como o próprio Platão observa no *Sofista*, “Quando dizemos que *algo não é*, não dizemos que algo é contrário (*enantíon*) *aquilo que é*, mas apenas diferente (*állo*) em relação a ele (257b)”. Assim como não há um só Shakespeare, não há apenas um Platão”. In: BEGAM, R. and SODERHOLM, J. 2015. *Socrates Among the Cicadas: The Art of the Platonic Dialogue*. In: BEGAM, R. and SODERHOLM, J. *Platonic Occasions: Dialogues on Literature, Art and Culture*. pp. 159–176. Stockholm: Stockholm University Press. DOI: <http://dx.doi.org/10.16993/sup.baa.j>. License: CC-BY-NC-ND. *Tradução própria*.

⁷ E, portanto, ponto de referência no universo extratextual.

⁸ Cf. PASQUALI, Giorgio. *Arte allusiva*. In. *Stravaganze Quarte e Supreme*. Venezia: Neri Pozza, 1951, p.275.

(*Σωκρατικοὶ λόγοι*), gênero no qual o mestre Sócrates figura como o personagem mais constante e, em geral, como porta-voz das ideias platônicas.

A escrita de Platão (não diremos a escrita platônica para evitarmos ambiguidades, ainda que, em se tratando do autor, elas possam ser produtivas para a reflexão) é o centro deste estudo, mesmo quando se fizer um bosquejo por problemas mais gerais como os conceitos de texto e de gênero literários, por exemplo. Nesse sentido, a escritura estará relacionada com a figura de Eros enquanto potência criativa capaz de partir em direção daquilo que nos falta. Dessa forma, no Primeiro Capítulo, o tema será a discussão ao redor da relação estreita entre linguagem e violência, razão pela qual o personagem Sócrates proclama a expulsão dos poetas de sua Politeia, bem como de alguns dos expedientes linguísticos adotados por Platão em *A República*⁹ ao definir a poesia como *diegese*. O mapeamento de uma possível poética do fundador da Academia, a existência ou não de uma noção relevante de literatura e de gêneros literários, além do contraponto sempre estimulante entre as ideias de Aristóteles, presentes em *A Poética* e estruturadas ao redor do conceito de *mimese*, e as de seu mestre Platão, esboçadas em *A República* e em outros de seus trabalhos, como em *o Fedro*, e ancoradas na técnica da *diegese* (ainda que não alheias à ideia de *mimese*), serão os assuntos do Segundo Capítulo, que visa, assim, à pressuposição de diretrizes gerais de uma poética na qual as obras de Platão funcionariam, operariam escolhas estéticas e criaram seu jogo de referências; uma poética a partir da qual o texto é escrito e comunica. No capítulo seguinte, esses expedientes e recursos darão corpo à discussão em torno de *O Banquete*, diálogo que enceta uma batalha de gêneros discursivos na qual a capacidade de cada um em retratar o tema amoroso está em disputa. Esse texto mostra o escritor no pleno domínio das suas forças criativas e das formas retórico-expressivas, uma vez que mimetiza e parodia discursos dos gêneros médico, sofista, cômico, trágico, entre outros, para então lançar mão de um *mito* (μῦθος)¹⁰ – uma narrativa –, que abarcaria a melhor explicação sobre a natureza de *Eros*, o Amor, entendido como a busca por aquilo que nos falta; ou seja, por uma lacuna estruturante do desejo de saber cujo preenchimento se dá na própria escrita da obra. Tal estratégia de *tessitura*, de construção textual, condiz com uma poética de alusão, dominante na Antiguidade e marca da poesia culta grega e latina¹¹, caracterizada pelo diálogo intertextual entre diferentes tópicos e obras da tradição cultural. Esta tese deseja ampliar o escopo de uma

⁹ Notadamente em 392d.

¹⁰ Sobre o conceito de *mýthos* em Platão, ver MORGAN, Kathryn. *Myth and Philosophy from the Presocratics to Plato*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

¹¹ Cf. ACHCAR, Francisco. *Lírica e Lugar-Comum: Alguns Temas de Horácio e sua Presença em Português*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994, p.11.

poesia de alusão para uma qualidade alusiva inerente aos textos de feição artística, independente de pertencerem ou não a um dos (sub)gêneros poéticos. Sob esse viés, ao aludir a obras de diferentes poetas como Homero, Safo, Hesíodo e Estesícoro, por exemplo, Platão não estaria fazendo apenas teoria literária, determinando ângulos para a apreensão e compreensão da cultura e de obras de ficção, mas estaria também escrevendo *literariamente*, adotando meios e modos de expressão típicos da cultura literária das Grécias Arcaica e Clássica. Ao citar autores e obras que comporiam a tradição cultural helênica, o mais célebre discípulo de Sócrates estava criando sua própria tradição de pensamento, opondo sua vanguarda teórica a outros movimentos intelectuais e ideológicos da época, notadamente, insurgindo-se contra os sofistas¹² e demais discípulos ou companheiros de Sócrates, como Xenofonte – também autor de textos do gênero *diálogos socráticos* –, de modo a demarcar a abrangência e a relevância de suas ideias e do seu modo de escrevê-las.

Encerram o trabalho as considerações acerca das descobertas e dos problemas encontrados neste percurso. O autor gostaria de ter a coragem e a capacidade de um Aquiles ou de um Odisseu ao empreender esta viagem. Ele sente-se, porém, mais como um Eneias fragilizado cuja missão o ultrapassa. Torçamos para que o bomnime aponte o rumo seguro e os leitores e as leitoras possam ser conduzidos até o final desta jornada com segurança.

Arthur Telló

Porto Alegre, 2023.

¹²Cabe frisar, contudo, que parte da crítica contemporânea tende a entender Platão também como um sofista, o qual, utilizando de dispositivos retóricos e sofisticos em sua disputa com outros sofistas, buscou afirmar sua própria escola e tradição de pensamento. Conforme J. Soderholm: “Jefferson alega – ele não é o único nessa acusação – que Platão era um sofista, apesar do quanto Platão odiava os sofistas. Longe de praticar uma sutil, simples dialética, o Sócrates de Platão vai percorrer quaisquer distâncias para fazer com que seu argumento mais fraco pareça mais forte –, isto é, a fim de colocar o seu oponente no diálogo em posições cada vez mais inalcançáveis, não importando o quanto suas próprias posições se tornem absurdas no processo”. *Tradução própria*. In. Begam, R. and Soderholm, J., p. 159.

APRESENTAÇÃO SUBJETIVA (Lado B)

Sonho 1: visita da Willy. Ela diz que está para se mudar com a mãe. De um amontoado de lixo na rua, resgato livros em xerox de Latim e de Grego.

Sonho 2: estou nos fundos da casa dos meus pais. Tenho mais de 60 anos. Sou aposentado e faço palavras cruzadas. Há uma festa de ex-colegas de colégio e faculdade na casa. Minha atenção se volta para as palavras cruzadas. Empaco num tipo específico de formação vegetal, cujo nome desconheço. Alguém diz para eu chamar o Filipe, que está na festa e é meu desafeto da época de escola. Eu o chamo e ele generosamente me presta ajuda. Começamos a discutir em grupo sobre a etimologia do verbo encarar. Segundo meus colegas, encarar vem do verbo grego εὐχομαι. Digo que não, pois εὐχομαι significa rezar. Penso na palavra εὐχαρισ, mas ela significa eucaristia. Não sei a etimologia de encarar. O Cauê passa por nós. O Filipe diz: “Quem deveria ter brilhado não brilhou e quem não devia brilhou”.

“O que tu quer dizer com isso?”, pergunto.

Ele me explica que o Cauê participou do Big Brother, fez sucesso e aproveitou a vida viajando, gastando dinheiro e tendo casos com mulheres bonitas. Agora é um velho como nós. O Cauê se senta ao meu lado, e eu digo ao Filipe que o Cauê nunca acreditou no sucesso e que o sucesso não me parece algo atrelado à fama ou dinheiro, “mas é outra coisa”.

Considerações a respeito dos sonhos:

1. O resgate dos meus livros de Latim e de Grego, relegados à periferia da minha vida e das minhas atividades cotidianas, agora é necessário para a elaboração desta tese;
2. Os livros de Latim e de Grego me conduziram ao final da faculdade, em uma época na qual meus amigos ou se formaram (como nos casos do Milton, Eduardo e Manu), ou mudaram de curso (como a Isadora e o Willian), ou de cidade e país (como o Jota e o Cauê);
3. Os livros de Estudos Clássicos eram fotocópias. Às vezes sujavam os dedos com tinta, ou vinham cheios de borrões escondendo as palavras. Esses textos ficavam à nossa espera em pastas coloridas de plástico no xerox da matemática (DAEMA), parada obrigatória para os estudantes de Letras no campus do Vale;
4. A passagem do tempo e o tornar-se si mesmo; a visão retrospectiva da própria vida na qual nosso processo de individuação ganha sentido ao serem entrelaçados

acontecimentos e personagens, as mágoas e o perdão que nos acompanharam e acompanham em diferentes etapas da existência;

5. O arquétipo do marinheiro viajante (Cauê) e do camponês sedentário (eu): um é a sombra do outro tentando encontrar formas de entender e narrar a experiência humana (preencher as palavras cruzadas);
6. Os significados do verbo encarar: olhar de frente (*adspicere, adversum*), examinar, considerar (*considerare, intueri*), arrostar, enfrentar; ou olhar intencionalmente para a cara de alguém, enfrentar uma situação difícil ou desagradável, dar de cara com, examinar, analisar, considerar, não temer ameaça, perigo ou o desconhecido;
7. O significado de εὐχαρις: gracioso, amável, amado (ser agradecido, dar graças);
8. O significado de εὐχομαι: fazer um voto, uma oração, rogar, suplicar, desejar, prometer, gloriar-se de, afirmar, dizer, declarar;
9. O sonho que Sócrates narra em *Fédon*¹³. Às vésperas da morte, ele conta a seus amigos e discípulos um sonho recorrente que sempre lhe recomendava: “Sócrates, compõe música e a executa¹⁴”. Antes de beber cicuta e de pedir a Críton para sacrificar um galo a Asclépio, o filósofo se dedicou a compor hinos aos deuses e a metrificar as fábulas de Esopo, uma vez que *quem quiser ser poeta deverá compor mitos e não discursos*¹⁵, conforme narra o texto de Platão. Meus sonhos me pedem uma música inversa;
10. A necessidade de encarar a tese, no corpo a corpo com o texto.

¹³*Fédon*, 60e- 61a-b.

¹⁴πολλάκις μοι φοιτῶν τὸ αὐτὸ ἐνύπνιον ἐν τῷ παρελθόντι βίῳ, ἄλλοτ’ ἐν ἄλλῃ ὄψει φαινόμενον, τὰ αὐτὰ δὲ λέγον, ὃ Σώκρατες, ἔφη, ‘μουσικὴν ποίει καὶ ἐργάζου.’

¹⁵*Fédon*, 61b.: “ἐννοήσας ὅτι τὸν ποιητὴν δέοι, εἶπερ μέλλοι ποιητὴς εἶναι, ποιεῖν μύθους ἀλλ’ οὐ λόγους”.
Tradução própria.

CAPÍTULO I

PALAVRA E VIOLÊNCIA

Em uma das notas de rodapé que encerram o primeiro capítulo da obra *L'uomo senza contenuto*, Giorgio Agamben comenta o gesto socrático de banir os poetas de *ARepública*¹⁶, como um desdobramento da reflexão platônica sobre a correlação entre linguagem e violência:

Repubblica, 398a. Platone dice, più precisamente: “Se un uomo capace di assumere tutte le forme e di imitare tutte le cose...”. Nella *Repubblica*, il bersaglio di Platone è, infatti, la poesia imitativa (quella, cioè, che, attraverso l'imitazione delle passioni, cerca di suscitare le stesse passioni nell'animo degli ascoltatori) e non la poesia semplicemente narrativa (*dieghesis*). Non si comprende, in particolare, il fondamento del tanto discusso ostracismo comminato da Platone ai poeti, se non lo si ricollega a una teoria *dei rapporti fra linguaggio e violenza*. Il suo presupposto è la scoperta che il principio, che in Grecia era stato tacitamente tenuto per vero fino al sorgere della Sofistica, secondo il quale il linguaggio escludeva da sé ogni possibilità di violenza, non era più valido, e che, anzi, *l'uso della violenza era parte integrante del linguaggio poetico*. Una volta fatta questa scoperta, era perfettamente conseguente da parte di Platone stabilire che i generi (e perfino i ritmi e i metri) della poesia dovevano essere sorvegliati dai custodi dello stato.

È curioso notare che l'introduzione della violenza nel linguaggio, osservata da Platone all'epoca del cosiddetto “Illuminismo greco”, torna a essere osservata (e perfino consapevolmente progettata dagli scrittori libertini) alla fine del sec. XVIII, contemporaneamente all'Illuminismo moderno, quasi che il proposito di “Illuminare” le coscienze e l'affermazione della libertà di opinione e di parola siano inseparabili del ricorso alla violenza linguistica¹⁷. *Grifos meus*.

¹⁶ “Nessas condições, se viesse à nossa cidade algum indivíduo dotado da habilidade de assumir várias formas e imitar todas as coisas, e se propusesse a fazer uma demonstração pessoal com o seu poema, nós o reverenciariamos como um ser sagrado admirável e divertido, mas lhe diríamos que em nossa cidade não há ninguém como ele nem é conveniente haver; e, depois de ungir-lhe a cabeça com mirra e de adorná-lo com fitas de lã, o poríamos no rumo de qualquer outra cidade”. PLATÃO, *ARepública*, 398a. Tradução de Carlos Alberto Nunes.

¹⁷ AGAMBEN. *L'uomo senza contenuto*. Roma: Quodlibet, 1994, p.18. “*Repubblica*, 398a. Platão diz, mais precisamente: “Se um homem capaz de assumir todas as formas e de imitar todas as coisas...”. Em *ARepública*, o alvo de Platão é, de fato, a poesia imitativa (isto é, aquela que, por meio da imitação das paixões, procura suscitar as mesmas paixões no ânimo dos espectadores) e não a poesia narrativa (*diegese*). Não se compreende, particularmente, o fundamento do tão discutido ostracismo perpetrado por Platão aos poetas se não ligá-lo a uma teoria das *relações entre linguagem e violência*. Seu pensamento é a descoberta de que o princípio, que na Grécia tinha sido tacitamente considerado como verdadeiro até o surgimento da Sofística, segundo o qual a linguagem excluía de si toda possibilidade de violência, não era mais válido e de que, ademais, *o uso da violência era parte integrante da linguagem poética*. Uma vez feita essa descoberta, era consequentemente possível da parte de Platão estabelecer que os gêneros (e até mesmo os ritmos e os metros) da poesia deveriam ser vigiados pelos guardiões do estado./ É curioso notar que a introdução da violência na linguagem, observada por Platão na época do assim dito “Illuminismo grego”, volta a ser observada (e até mesmo conscientemente projetada pelos escritores libertinos) no fim do século XVIII, contemporaneamente ao Iluminismo moderno, como se o propósito de “iluminar” as consciências e a afirmação da liberdade de opinião e de expressão fossem inseparáveis do recurso à violência linguística”. *Tradução própria*.

Não apenas a experiência sensível do espectador diante da poesia e o influxo/a afecção do discurso poético sobre as almas, mas também o risco de os jovens, ao imitarem comportamentos nocivos, sentirem prazer com eles, compunham, segundo a interpretação de Agamben, a coisa mais inquietante para Platão¹⁸. Circo-ambulando os rastros deixados nos textos de ambos os autores, podemos estender a reflexão a respeito do vínculo existente entre linguagem e violência para que tipo de lugar poderia ocupar na *pólis* concebida por Sócrates um discurso deliberadamente orientado para a criação de simulacros, de meras sombras em relação à “verdade” fixa no plano das Ideias, capaz de suscitar respostas emotivas tão diversas no público de cidadãos^{19,20}? Designada metonimicamente como *poesia*, essa arte do discurso e da música (os diferentes tipos de melopeia, drama e epopeia) poderia ser autônoma em relação à ética e à política? Se sim, de quais formas?

Por trás dessas perguntas e de suas consequências políticas, encontra-se a constatação da “ambiguidade fundamental da linguagem, por meio da qual de uma parte estão os sinais/signos que recaem sobre os sentidos e da outra, as ideias associadas a estes sinais/signos, de modo a serem imediatamente evocadas²¹ [por eles]”. Embora uma das possibilidades de interpretar o texto literário seja justamente a de um tecido encerrado sobre si

¹⁸AGAMBEN, p.14.

¹⁹Em *A República*, 600e, o personagem Sócrates define Homero e os poetas que lhe seguiram como imitadores (μιμητάς) de simulacros/imagens (εἰδώλων) da virtude e de tudo o mais sobre o que poetas (ποιητοῖσιν), sem nunca alcançar a verdade: “οὐκοῦν τιθῶμεν ἀπὸ Ὀμήρου ἀρξαμένους πάντα τοὺς ποιητικοὺς μιμητὰς εἰδώλων ἀρετῆς εἶναι καὶ τῶν ἄλλων περὶ ὧν ποιοῦσιν, τῆς δὲ ἀληθείας οὐχ ἄπτεσθαι”. Em seguida, em 601b, Sócrates define novamente o poeta mimético como poeta do simulacro/imagem (εἰδώλων), o qual não entende nada do ser (τοῦ ὄντος), mas apenas do aparente/do fenômeno: “ὁ τοῦ εἰδώλου ποιητῆς, ὁ μιμητῆς, φαμέν, τοῦ μὲν ὄντος οὐδὲν ἐπαίει, τοῦ δὲ φαινομένου”. *Grifos meus*.

²⁰Ampliando sua crítica à poesia mimética e corroborando o comentário de Agamben a respeito da relação entre linguagem e violência no pensamento de Platão, em 605a-c, Sócrates afirma que o poeta imitador não nasceu para o elemento racional da alma, mas pende para o elemento irascível e variado: “Assiste-nos, por conseguinte, inteira razão de não o recebermos na futura cidade de legislação modelar, visto despertar ele, alimentar e fortalecer a parte maldosa da alma e, com isso, arruinar o elemento racional. Seria exatamente o caso de entregar todo o poder e o próprio burgo nas mãos dos cidadãos perversos, e de matar as pessoas de valor: do mesmo modo dizemos do poeta imitador que ele implanta na alma de cada indivíduo uma constituição [ruim], com adular-lhe o elemento irracional e incapaz de distinguir entre o que é maior e o que é menor, e que considera grandes ou pequenas as mesmas coisas, conforme as circunstâncias, apresta simulacros e se encontra infinitamente afastado da verdade”. Tradução de Carlos Alberto Nunes. *Grifos meus*. “ὁμιλεῖν τῆς ψυχῆς ἀλλὰ μὴ πρὸς τὸ βέλτιστον, καὶ αὐτὴ ὁμοίωται. καὶ οὕτως ἤδη ἂν ἐν δίκη οὐ παραδεχοίμεθα εἰς μέλλουσαν εὐνομεῖσθαι πόλιν, ὅτι τοῦτο ἐγείρει τῆς ψυχῆς καὶ τρέφει καὶ ἰσχυρὸν ποιῶν ἀπόλλυσι τὸ λογιστικόν, ὥσπερ ἐν πόλει ὅταν τις μοχθηροὺς ἐγκρατεῖς ποιῶν παραδιδῶ τὴν πόλιν, τοὺς δὲ χαριεστέρους φθείρη: ταῦτόν καὶ τὸν μιμητικὸν ποιητὴν φήσομεν κακὴν πολιτείαν ἰδίᾳ ἐκάστου τῆ ψυχῆ ἐμποιεῖν, τῷ ἀνοήτῳ αὐτῆς χαριζόμενον καὶ οὐτὲ τὰ μείζω οὐτὲ τὰ ἐλάττω διαγιγνώσκοντι, ἀλλὰ τὰ αὐτὰ τοτὲ μὲν μεγάλα ἡγουμένῳ, τοτὲ δὲ μικρά, εἶδωλα εἰδωλοποιοῦντα, τοῦ δὲ ἀληθοῦς πόρρω πάνυ ἀφεστῶτα”. Refletindo sobre a disposição e o ideário didáticos de Platão, estariam seu temor e desconfiança relacionados à indeterminação de todas as coisas, de modo que, em meio à confusão generalizada, essa indeterminação incapacite o indivíduo de constituir sua *pólis* interior, a constituição das leis de si mesmo e, portanto, de sua própria *politeía* (cf. 591e: “πρὸς τὴν ἐν αὐτῷ πολιτείαν”), a qual deve ser una, justa e equilibrada?

²¹AGAMBEN, p.19. Tradução própria.

mesmo, a de uma ficção sem contato explícito com a realidade histórico-objetiva circundante, um trabalho artístico nunca deixa de ser *outro* em relação ao suporte que o manifesta. Sejam as epopeias homéricas, os cantos de Safo e Anacreonte, os dramas de Sófocles e Eurípides ou as comédias de Aristófanes, todo discurso poético orientado à produção de efeitos sensíveis no ouvinte/expectador desprende-se da voz do poeta ou do intérprete, para suscitar na plateia, entre as imagens e as tensões enunciadas, diferentes sentimentos, como o terror e a piedade²², por exemplo, resultantes das imagens, afecções, ideias e conflitos criados no texto e *representados* na encenação ou na leitura. A palavra anima aquilo que expressa, criando aquilo a que dá nome. Seja por meio da performance do poeta ou do rapsodo, seja por meio da performance direta mediante atores e mediante a ausência de narrador, ou do texto concebido para ser recitado em voz alta, nas Grécias Arcaica e Clássica, a voz se sobrepõe ao papiro como meio de produção e propagação da mensagem artística, fazendo do ato de fruição de uma obra um evento de natureza coletiva, no qual, por meio da dinâmica do aqui e agora, típica da performance, a voz encontra o corpo como suporte da mensagem e, combinado com o próprio momento da recitação, do canto ou da representação de ações humanas, provoque no espectador diferentes emoções^{23,24}.

Uma vez que “os gregos exprimiam [essas considerações] no conceito de alegoria: a obra de arte *állo agoreúei* comunica outro, é outra coisa em relação à matéria que a contém²⁵”, parece natural a um pensador “conservador” como Platão prescrever cautela diante de textos capazes de imitar e suscitar paixões tão fortes no ânimo da multidão.

Portanto, enunciada por Sócrates, a crítica de Platão aos poetas se deve, em parte, a esse caráter “alegórico” das obras artísticas. Além disso, na estratégia de pensamento do fundador da Academia, pelo menos em se tratando da estratégia adotada em *A República*, a

²²Terror (φόβος) e piedade (ἔλεος) são, para Aristóteles, em *A Poética* (1449b), os efeitos emotivos a serem purgados na catarse por meio da resolução do conflito em cena: “δι’ ἐλέουκαὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιοῦτων παθημάτων κάθαρσιν”. *Grifos meus*.

²³Nesse sentido, é interessante refletirmos sobre a etimologia do verbo emocionar em latim: *movere, commovere, animum movere, motus animorum conficere* (in. Dicionário Latim-Português Português-Latim. Porto: Porto Editora, 2005, p. 266); ou seja, nos emociona aquilo que nos *comove*, aquilo que em nós provoca movimento, agito, dispondo o ânimo a outra direção, assim como ocorre no espectador diante das obras de arte.

²⁴Apesar de este ser um trabalho que dialogará mais com textos gregos do que latinos, consideramos que, acima de tudo, esta tese é composta por palavras: é um *discurso* – um dizer que percorre caminhos – e, uma vez que a língua também é herança, é patrimônio, e o português, a última flor do Lácio, em alguns momentos, palavras de outras línguas poderão vir ao socorro das nossas, de modo a criarem com elas teia, tecido, tessitura: *texto*.

²⁵ Cf. HEIDEGGER. *Der Ursprung des Kuntwerkes*. in. Holzwege, 1950, p.9. in. AGAMBEN, p.19.

criação artística estaria três pontos afastada da natureza (*phýsis*) (597e)²⁶, correspondendo a Deus o papel de criador do modelo essencial (*eîdos*) (597d)²⁷, o modelo natural; ao artesão/demiurgo a criação da cópia (*eikón*) desse modelo; e ao artista a imitação da cópia feita pelo artesão, produzindo, dessa forma, simulacros (*eídolon*).

Desse modo, de acordo com uma doutrina teórica cujo objetivo é a contemplação direta das criações de natureza essencial (*eîdos*) por meio da razão, a obra mimética, embora se aproxime da apreensão sensível do visível por meio da afecção gerada pelo simulacro, afasta-se em graus de verdade da apreensão intelectual da ideia.

Segundo Benedito Nunes²⁸:

Ao mesmo tempo em que fixava o saber filosófico no uso exclusivo da razão, como mola do dinamismo ascensional da dialética, foi nesse seu escrito de maturidade que Platão atribui sem hesitação às ideias o caráter de paradigma, de formas modelares (*eîdos*), e às coisas, o de cópias ou de imagens (*eikón*) dessas formas, de que se distanciam como o menos real do mais real – distância e separação entre o inferior e o superior, entre o mundo sensível de inteligibilidade mínima e um mundo suprassensível de inteligibilidade máxima [...] Se as coisas naturais refletem modelos eternos a que estão subsumidas – modelos que só da verdade dependem – a *tékhnē*, a arte, consegue apenas, imitando aquilo que já é imitação, produzir cópias de cópias. A *mímesis* aumentaria ainda mais a distância do suprassensível ao sensível. Preso ao sensível, muito abaixo do ser, que é, como ideia das ideias, o ente dos entes, e de conhecimento, sob a égide da verdade, ela se aproxima da *dóxa* [da opinião], e tende, como esta, ao não-ser. Mas, por uma estranha reversão, o produto mimético reforça a aparência do ser pela simulação da realidade que introduz em tudo quanto alcança. Nem verdadeira do ponto de vista do ser de que se afasta, nem falsa do ponto de vista do não-ser a que se sobrepõe, a *mímesis* oscila do real ao irreal e do irreal para o real, criando uma espécie de ilusão – o simulacro, a mentira – irreduzível às imagens dos sentidos e aos conceitos da razão. Segundo o engenhoso paradigma dos três leitos (PLATÃO, *República*, 596e), o artista e o poeta trágico estariam três graus abaixo do rei e da verdade – do Bem e da *alétheia*. A discriminação da república à arte de imitar, “muito afastada da verdade, sendo que por isso mesmo dá a impressão de fazer tudo, por só atingir parte mínima de cada coisa, simples simulacro” (598b), é uma derivação consequente do primado do Bem como ente supremo a que se elevou o saber filosófico, ao construir-se na construção do Estado ideal.

²⁶“τοῦτ’ ἄρα ἔσται καὶ ὁ τραγωδοποιός, εἴπερ μιμητής ἐστι, τρίτος τις ἀπὸ βασιλέως καὶ τῆς ἀληθείας πεφυκώς, καὶ πάντες οἱ ἄλλοι μιμηταί.” “Portanto, estaria o poeta trágico, por ser mimético, três graus abaixo do Rei e da verdade da natureza, assim como todos os demais miméticos”. *Tradução própria*.

²⁷“ταῦτα δὴ οἶμαι εἰδώς ὁ θεός, βουλόμενος εἶναι ὄντως κλίνης ποιητής ὄντως οὐσης, ἀλλὰ μὴ κλίνης τινὸς μηδὲ κλινοποιός τις, μίαν φύσει αὐτὴν ἔφυσεν./ἔοικεν./βούλει οὖν τοῦτον μὲν φυτουργὸν τούτου προσαγορεύωμεν, ἢ τι τοιοῦτον;/ δίκαιον γοῦν, ἔφη, ἐπειδήπερ φύσει γε καὶ τοῦτο καὶ τᾶλλα πάντα πεποιήκεν./ τί δὲ τὸν τέκτονα; ἄρ’ οὐ δημιουργὸν κλίνης;/ ναί./ ἢ καὶ τὸν ζωγράφον δημιουργὸν καὶ ποιητὴν τοῦ τοιοῦτου;/ οὐδαμῶς.” “Deus tinha consciência dessas coisas e desejando ser o criador [poeta] do leito verdadeiro [do leito em si], não de algum leito particular, nem desejando ser qualquer carpinteiro, criou uma natureza (φύσει) para ele./ Provavelmente./ Queres, portanto, que o chamemos de criador/gerador (φυτουργὸν) [notemos como a expressão se conecta à palavra *phýsis*, natureza, podendo Deus ser considerado seu cuidador, jardineiro, ou até mesmo seu autor], ou algum sinônimo?/ É justo, claro, disse ele, uma vez que gerou todas as coisas./ E o artesão? Seria um demiurgo do leito?/ Sim. / E o pintor seria um demiurgo e criador desse objeto?/ Jamais.” *Tradução própria*.

²⁸NUNES, Benedito. *Introdução*. In. PLATÃO, *A República*. Belém: ed.ufpa, 2016, p. 57-58.

Consequentemente, em uma atitude paradoxal de amor, reverência, temor e respeito à poesia, Platão, o escritor filósofo, conquanto artífice competente de discursos nos quais assumiu diferentes formas e vozes, compondo neles estruturas dialógicas e narrativas mistas (nas quais há tanto a exposição direta por parte do narrador – a diegese simples –, como em *A Apologia*, quanto o diálogo mimético e direto entre os personagens, como em *Fédon*, e a mistura de ambos os registros, como em *Teeteto*), afasta da sua *Politeia* a arte que ele mesmo executa. O que soa como exagero para nós, leitores contemporâneos, não deixa de, paradoxalmente, guardar um sentimento de profunda admiração: expulso o que admiro, pois tenho medo dos seus efeitos sobre mim²⁹, como alega o personagem Sócrates ao promulgar o ostracismo aos poetas³⁰:

εἰ δέ γε μή, ὦ φίλε ἐταῖρε, ὥσπερ οἱ ποτέ του ἐρασθέντες, ἐὰν ἡγήσωνται μὴ ὠφέλιμον εἶναι τὸν ἔρωτα, βία μὲν, ὅμως δὲ ἀπέχονται, καὶ ἡμεῖς οὕτως, διὰ τὸν ἐγγεγονότα μὲν ἔρωτα τῆς τοιαύτης ποιήσεως ὑπὸ τῆς τῶν καλῶν πολιτειῶν τροφῆς, εἴνοι μὲν ἐσόμεθα φανῆναι αὐτὴν ὡς βελτίστην καὶ ἀληθεστάτην, ἕως δ' ἂν μὴ οἶα τ' ἢ ἀπολογήσασθαι, ἀκροασόμεθ' αὐτῆς ἐπάδοντες ἡμῖν αὐτοῖς τοῦτον τὸν λόγον, ὃν λέγομεν, καὶ ταύτην τὴν ἐπωδὴν, εὐλαβοῦμενοι πάλιν ἐμπεσεῖν εἰς τὸν παιδικόν τε καὶ τὸν τῶν πολλῶν ἔρωτα. ἀσόμεθα δ' οὖν ὡς οὐ σπουδαστέον ἐπὶ τῇ τοιαύτῃ ποιήσει ὡς ἀληθείας τε ἀπτομένη καὶ σπουδαία, ἀλλ' εὐλαβητέον αὐτὴν ὃν τῷ ἀκροωμένῳ, περὶ τῆς ἐν αὐτῷ πολιτείας δεδιότι, καὶ νομιστέα ἅπερ εἰρήκαμεν περὶ ποιήσεως.

[Porém, se não pudermos provar isso [a utilidade da poesia para a vida da cidade e para a vida humana], caro amigo, faremos como certos amantes que, *embora com sacrifício, dominam a paixão, desde que se convençam de suas desvantagens*: do mesmo modo, graças ao amor a essa poesia que nos implantou na alma a educação dada por nossas belas cidades, nós também queremos ser benévolos com ela, para considerá-la muito boa e amiga da verdade. Porém, enquanto não for capaz de justificar-se, ouvi-la-emos com calma, repetindo para nós mesmos, à guisa de fórmula mágica, os argumentos há pouco apresentados, de medo de voltar a cair *naquele amor de nossos primeiros anos* e ainda de tanto valimento junto das multidões. De qualquer forma, *sentimos muito bem que não devemos procurar essa espécie de poesia, na ilusão de que atinja a verdade e recompense nosso esforço. Não; seus ouvintes precisam acautelar-se, do medo do que possa acontecer com a constituição da própria alma, a ser verdade tudo o que dissermos sobre a poesia*]. Tradução de Carlos Alberto Nunes. *Grifos meus*.

²⁹Cf. *ARepública*, 607e-608a-b

³⁰Neste ponto, levanta-se o problema de em que medida os dizeres de Sócrates, coerentes com o plano geral das ideias expostas em *A República*, condizem ou não com a figura do Sócrates real e com as ideias do próprio Platão. Essa aporia é irresolúvel, visto que, para esclarecê-la, teríamos de remetê-la às intenções de Platão (intenções essas impossíveis de se perscrutar). Agrava a aporia o fato de que Sócrates, embora tenha sido um sujeito histórico importante na Atenas de seu tempo, só existe para nós enquanto personagem da ficção de Platão, de Xenofonte e de Aristófanes; ou seja, como uma criação do discurso. Por ora, se a expressão de tais ideias nos soa sincera e verossímil com o tom da obra, isso se deve ao *efeito de veracidade/coerência criado no texto por meio de suas palavras*. É necessário lembrar que uma obra de ficção (como no caso dos diálogos socráticos) nunca é veraz ou sincera, mas é construída de modo a parecer veraz e sincera para quem a lê.

Ademais, esse exagero que mais parece um disparate para nós, leitores contemporâneos, surpreendentemente, não deixa de ser também o gesto inaugural da teoria literária no ocidente³¹: Platão estaria fazendo *teoria* em seu sentido literal, isto é, demarcando um distanciamento e um ponto de vista crítico a partir do qual observar, contemplar e analisar o objeto³².

Escreve Jacyntho Lins Brandão:

o que há de mais importante nos diálogos é esse esforço de *horízein*, delimitar, marcar as fronteiras, distinguir, provendo a temas urbanísticos e geográficos, de cosmologia e representação do corpo humano, de ética e política – no que se incluiria também, sem dúvida alguma, a reflexão sobre a poesia e outros gêneros de discurso (...). Considero que é dessa perspectiva que se deve entender a reflexão platônica sobre a poesia, ou, noutros termos, de seu esforço de *pensar a cultura* é que decorre a necessidade de pensar a *poesia*, o que leva à teorização voltada para responder, sobretudo, às questões levantadas pela recepção dos poetas³³.

Contudo, seguindo os desdobramentos e as ambiguidades do gesto socrático de expulsão dos poetas miméticos e de demarcação dos campos da investigação filosófica, podemos tanto nos espantar quanto nos surpreender com a constatação de que Platão, ironicamente, precisou recorrer à *arte poética* para a demonstração de suas ideias, compondo diferentes ficções históricas nas quais, uma vez que a forma de expressão não deixa de ser diegética (ou literária), estão tensionados os limites entre o conteúdo ficcional e o pensamento filosófico. Além disso, seus textos também podem ser entendidos como representações miméticas de personagens, ideias e situações concretas, aproximando esses discursos da *tékhnē* dos poetas banidos. Como se deve interpretar, portanto, o personagem Sócrates, simulacro do homem histórico, a discursar com outros simulacros (Críton, Alcibíades, Fedro) sobre a essência, ou forma fixa, da “verdade”, do “Bem”, da “justiça”, do “amor”? A serviço de que está essa *licença poética*?

Neste ponto, decidir entre o campo da filosofia ou o da poesia só nos é possível se, por trás da malha expressiva do texto, descortinarmos suas conclusões e as remetermos à intenção do autor, à origem (*arkhé*) da sua escritura, em um gesto anacrônico frente à parte da teoria

³¹ Cf. BRANDÃO, Jacyntho Lins. *A poesia como diegese: a propósito de República 392d*. in. *Organon*, Porto Alegre, n. 49, julho-dezembro, 2010, p. 31.

³² “Teorizar, do verbo *theoreîn*, tem o sentido de “olhar”, “ver”, “contemplar”; para depois agrupar também os sentidos de “especular”, “considerar” racionalmente e produzir saberes a respeito de um determinado objeto”, in. FLORES, Guilherme Gontijo. *Uma poesia de mosaicos nas Odes de Horácio: comentários e tradução poética*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014, p.8.

³³ BRANDÃO, p. 54.

literária do século XX em diante, a partir da qual o texto ganha sentido à medida que se distancia de seu contexto de origem^{34, 35, 36}.

De acordo com Bakhtin³⁷,

O “diálogo socrático” *não* é um gênero retórico. Ele medra em base carnavalesco-popular e é profundamente impregnado da cosmovisão carnavalesca, sobretudo no estágio socrático *oral* de seu desenvolvimento [...]

A princípio, já na fase literária de seu desenvolvimento, o “diálogo socrático” era quase um gênero memorialístico: eram recordações das palestras reais proferidas por Sócrates, anotações das palestras memorizadas, organizadas numa breve narração. Mas, muito breve, *o tratamento artístico livre da matéria* quase liberta totalmente o gênero das suas limitações históricas e memorialísticas e conserva nele apenas o método propriamente socrático de revelação da verdade e a forma exterior do diálogo registrado e organizado em narrativa. *É esse caráter criativo livre que observamos nos “diálogos socráticos” de Platão*, em menor grau nos de Xenofonte e nos diálogos de Antístenes, que conhecemos em fragmentos.

Ainda que persistamos momentaneamente no anacronismo³⁸, o movimento de oscilação entre ficção e filosofia, de apropriação de formas expressivas não só do campo da poesia (diegese) como também da retórica filosófica, mobilizado pela escritura de Platão, constituiu *uma tradição de escrita*, encontrando reflexo em textos literários posteriores, no contexto da literatura produzida no ocidente, não só enquanto matriz do gênero utopia; mas também enquanto matriz de seu reverso: o vislumbre da desmedida e do pesadelo presentes nas distopias (gênero especulativo, entre a ficção e a tese de ideias, portanto), como, por

³⁴ Em *O Demônio da Teoria: Literatura e Senso-Comum*, Belo Horizonte: UFMG, 2006, Antoine Compagnon, utilizando-se do método dialético platônico, no qual analisa determinado ponto das teorias literárias para contrapô-lo a uma teoria antípoda até estipular as aporias e limitações de ambas as lentes para se enxergar a literatura, traz em mais de um capítulo o embate entre as perspectivas historicistas (que remetem a obra ao seu contexto original) e as formalistas (que exigem a volta ao texto, em sua imanência).

³⁵ Talvez uma diferença preliminar entre o discurso filosófico e o poético seja a necessidade de remeter-se o primeiro ao seu contexto de enunciação, ao passo que o texto artístico *afasta-se da origem* para continuar a adquirir valor por meio das diferentes gerações de leitores que se debruçarem sobre ele.

³⁶ Apesar disso, talvez estejamos vivendo um período em que a teoria da morte do Autor, proclamada por Barthes, é contraposta à necessidade dos leitores e das leitoras de conhecerem as intenções e a moralidade do criador para além da elaboração artística. Sem nos estendermos sobre essa questão – sobre a confusão entre o autor como função do texto e o autor como sujeito histórico que escreveu o texto –, a qual não é vital para este trabalho, mas aproveitando o espaço para analisar fatos do uso social de certas obras no início do séc. XXI, podemos constatar que o autor está mais vivo do que nunca, pois, assim como no ditado a respeito da mulher de César precisar, além de ser honesta, parecer honesta, hoje assistimos à condenação de filmes e obras de criadores como J. K. Rowling, Woody Allen, Roman Polansky etc., devido a ações de natureza biográfica, alheias aos textos por eles produzidos. Este trabalho não deseja tomar posição nesta querela, mas apenas sinalizar uma possível mudança nos rumos da teoria literária, para uma visão na qual a origem e as ações do autor são decisivas para a apreciação e sobrevivência de suas obras dentro do sistema literário e editorial. Seria esse comportamento um sinal de que, hoje, a interpretação historicista da literatura se sobrepõe à formalista?

³⁷ BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015, p.124-125. *Grifos meus*.

³⁸ Uma posição própria de quem estuda Platão, uma vez que o plano das Ideias subsiste fora do tempo, tendendo para o que seria universal, estruturante e comum às diferentes cronologias, ainda que tais categorias sejam problemáticas e historicamente demarcadas.

exemplo, a obra *1984*, de George Orwell³⁹, na qual, conforme o leitor se abandona às ações de Winston Smith e Julia, tanto ao amor e à resistência de ambos ao controle político do Partido, como às suas tentativas de confronto com o Grande Irmão e com o que Ele representa, subitamente ocorre a ruptura no jogo narrativo estabelecido, a qual divide o livro em três partes, no momento em que Winston lê o ensaio de Goldstein sobre as condições de produção e a construção da ideologia do estado totalitário, ensaio cuja linguagem emula a de Marx e Engels no *Manifesto Comunista* e que não deixa de trazer em seu rastro a crítica a ideias propostas por Platão para a sua *Politeia*, mostrando a face oculta e o aspecto cruel de uma *pólis* regrada sob poder centralizador, em que, para existir harmonia entre os cidadãos, cada um não só deve executar apenas uma função, de acordo com sua natureza, como também obedecer os guardiães da cidade, que poderão se valer da mentira para manter a ordem (459d), de modo que cada cidadão saiba o seu devido lugar no meio social, não ouse ser diferente dos demais nem deseje ter propriedade privada, o que seria estendido também para os casamentos e a geração de filhos, os quais seriam de posse coletiva⁴⁰. Essa quebra ou reconfiguração do jogo narrativo se dá também no plano da linguagem, quando o narrador orwelliano abandona o registro narrativo-realista de representação do mundo para estilisticamente pôr a serviço do romance um texto de linguagem argumentativa e dissertativa, mimetizando o gênero ensaio, sem esse gesto destoar, entretanto, da coerência interna da obra de ficção. Do mesmo modo, após retomar a prosa realista em terceira pessoa para narrar o destino dos personagens – o doloroso sacrifício do amor em prol da sobrevivência e a transformação interior de ambos quando passam a de fato amar o Grande Irmão –, o livro encerra-se com mais uma peça de natureza argumentativa, um apêndice que mimetiza uma conferência acerca do *Newspeak*, a *Novilíngua*, idioma oficial da Oceania, que, quando for implementado, devido à sua pobreza lexical, impedirá que se façam críticas ao Partido ou ao Grande Irmão, de modo a configurar uma paideia na qual a rebeldia e a inovação serão impossíveis, uma vez que, se a palavra dá

³⁹ ORWELL, George. *Nineteen Eighty-Four*, New York: Penguin Books, 1983.

⁴⁰“Se *A República* pôde ser o horizonte moral e político das utopias, foi porque aí se configurou a concepção de mundo sob a qual o pensamento de Platão conquistou identidade histórica. No traçado arquitetônico do Estado soberanamente justo, o inteiro perfil do platonismo se desenha”. NUNES, Benedito. In. PLATÃO, *A República*. Belém: ed.ufpa, 2016, p.27. No texto introdutório à tradução de Carlos Alberto Nunes, o filósofo Benedito Nunes frisa como não só a República de Platão foi a matriz do gênero textual utopia, como também ela configuraria um arquétipo do Estado Comunista do século XX. Em se tratando de uma comparação entre a *Politeia* platônica e a Oceania, de George Orwell, é interessante como este denuncia os desmandos e as falhas dos projetos pretensamente utópicos, mostrando como o que é utopia para uns pode ser entendido como distopia por aqueles que não ocupam os meios de perpetuação do poder. Seria a Oceania o destino natural da *Politeia* platônica? Cabe ressaltar, entretanto, que as críticas de Orwell se deram ao totalitarismo nazifascista e stalinista, mas não à ideologia socialista, da qual era partidário.

conta de descrever a realidade circundante e de criar aquilo que nomeia, a falta de palavras tenderia a criar um universo menos diferenciado, mais comportado e menos reflexivo.

O vínculo estreito entre a palavra e a violência não passou despercebido por Platão nem por Orwell, seja como pensadores que desejavam especular sobre suas ideias, seja como escritores que se valeram de recursos artísticos para escrevê-las. Nesse sentido, para além da ligação existente entre as formas de violência e a capacidade de nomeá-las ou de criá-las discursivamente, surpreende-nos também a relação estreita entre o diálogo socrático e o romance, uma vez que o dispositivo criativo que permite a quem escreve misturar gêneros, tipos e sequências textuais diferentes condiz perfeitamente com as possibilidades estéticas do *diálogo socrático e do romance enquanto gêneros de gêneros*.

De acordo com o escritor Javier Cercas:

Para Cervantes, o romance é um gênero de gêneros; também, ou antes de tudo, um gênero degenerado [...] quem sabe caberia contar a história do romance como a história do modo como o romance tenta se apropriar de outros gêneros, como se nunca estivesse satisfeito consigo mesmo, de sua concepção plebeia e de seus próprios limites, e aspirasse sempre, graças a sua essencial versatilidade, a ser outro, lutando para ampliar constantemente as fronteiras do gênero⁴¹.

Dessa maneira, ainda que relativamente distante das condições históricas que permitiram o advento do romance, gênero tardio dentro da Antiguidade Clássica e que (ao contrário do tempo de Platão, que viveu a passagem de uma matriz cultural predominantemente oral para o fortalecimento da cultura escrita) necessita da disseminação e da popularização da escrita e de seus suportes textuais, os diálogos socráticos, devido ao modo como mesclam e mimetizam diferentes gêneros e tipos de discurso, submetendo esses recursos à trama principal de uma obra, lembram características do romance⁴² como o conhecemos hoje, inserindo-se no campo das criações estéticas.

Na maior parte dos textos de Platão, porém, ao contrário do que ocorre na obra de Orwell, na qual as ideias tomam a forma de personagens e enredo e resplandece o equilíbrio entre a literatura e o pensamento especulativo, o movimento operado pela escrita de Platão é de ordem inversa: a ficção se põe a serviço da filosofia como recurso educativo (*paideia*) e de aproximação do leitor/ouvinte aos estímulos (*aísthesis*) a partir dos quais poderá ascender à verdade, ou ao menos à contemplação da luz de uma suposta essência imutável.

⁴¹CERCAS, Javier. *El punto ciego*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2015, p. 25-26. Tradução própria.

⁴²Essa é uma das teses de Bakhtin, que, em *Problemas da poética de Dostoiévski*, estudará a formação histórica do romance a partir da expressão textual da cultura carnavalesca e do registro sério-cômico, presente nos gêneros *diálogos socráticos* e *sátira menipeia*.

Contudo, ressalta Bakhtin⁴³:

No “diálogo socrático”, a ideia se combina organicamente com a imagem do homem, o seu agente (Sócrates e outros participantes importantes no diálogo). A experimentação dialógica da ideia é simultaneamente uma experimentação do homem que a representa. Por conseguinte, aqui podemos falar de *imagem embrionária da ideia*. Aqui observamos também um tratamento criativo livre dessa imagem. Nesse caso, as ideias de Sócrates, dos principais sofistas e de outras personalidades históricas não são citadas nem reproduzidas, mas são dadas numa evolução criativa livre no fundo de outras ideias que as torna dialogadas [uma vez que a verdade não se encontra na cabeça de um homem, mas *nasce entre* homens, que juntos a procuram no processo de comunicação]. Na medida em que se debilitam as bases históricas e memorialísticas do gênero, as ideias alheias se tornam cada vez mais plásticas, nos diálogos começam a encontrar-se ideias e homens, que na realidade histórica nunca entraram (mas poderiam entrar) em contato dialógico real. Fica-se a um passo do futuro “diálogo dos mortos”, no qual homens e ideias, separados por séculos, se chocam na superfície do diálogo. Mas o “diálogo socrático” ainda não deu esse passo. É bem verdade que, na *Apologia*, Sócrates já parece prever esse futuro gênero dialógico, quando, prevendo a sentença de morte, fala dos diálogos que entabulará no inferno com as sombras do passado como o fizer aqui na terra. É necessário ressaltar, entretanto, que a *imagem da ideia* no “diálogo socrático”, ao contrário da imagem da ideia em Dostoiévski, ainda é de caráter *sincrético*. Na época do “diálogo socrático” ainda não está concluído o processo de delimitação do conceito científico-abstrato e filosófico e da imagem artística. O “diálogo socrático” ainda é um gênero artístico-filosófico-sincrético.

Nesse ínterim, a favor de estabelecer os diálogos de Platão como um gênero híbrido entre o artístico-filosófico-sincrético, cabe frisar que a querela entre filosofia e poesia⁴⁴, conquanto “aparentemente” bem resolvida em *A República* a favor da amiga da sabedoria, não se resolve de modo algum em *O Banquete*, obra na qual nos parece haver antes a *apologia* do que a refutação à *criação de um discurso artístico e tragicômico*; apologia essa metaforicamente assinalada pelo momento em que Sócrates, representante da filosofia, dividindo a mesma taça com Aristófanes, poeta cômico, e com Agatão, poeta trágico⁴⁵, conclui que o mesmo poeta deveria compor tragédias e comédias, gesto que podemos ampliar para simbolizar o quanto o discurso de Sócrates, para ser eficaz, também deve se valer das técnicas de ambos os gêneros dramáticos (e miméticos), de modo a, quiçá, podermos estabelecer que o discurso filosófico deva ser um discurso tragicômico, no qual há o encontro entre a diegese e as técnicas miméticas, tal qual podemos constatar, simbolicamente, pela cena final quando os três criadores/poetas *dividem* a mesma bebida (vinho *misturado*) na mesma taça:

Ἀγάθωνα δὲ καὶ Ἀριστοφάνη καὶ Σωκράτη ἔτι μόνους ἐγρηγορέναι καὶ πίνειν ἐκ φιάλης μεγάλης ἐπὶ δεξιᾷ. τὸν οὖν Σωκράτη αὐτοῖς διαλέγεσθαι: καὶ τὰ μὲν ἄλλα ὁ

⁴³BAKHTIN, p.127.

⁴⁴ Tomo de empréstimo o título do artigo *Que antiga querela entre poesia e filosofia?*, de Glenn Most. In. *Organon*, Porto Alegre, n.49, julho-dezembro, 2010, p. 129-153.

⁴⁵*O Banquete*, 223d.

Ἀριστόδημος οὐκ ἔφη μεμνησθαι τῶν λόγων — οὔτε γὰρ ἐξ ἀρχῆς παραγενέσθαι ὑπονυστάζειν τε — τὸ μέντοι κεφάλαιον, ἔφη, προσαναγκάζειν τὸν Σωκράτη ὁμολογεῖν αὐτοὺς τοῦ αὐτοῦ ἀνδρὸς εἶναι κωμωδίαν καὶ τραγωδίαν ἐπίστασθαι ποιεῖν, καὶ τὸν τέγνη τραγωδοποιὸν ὄντα καὶ κωμωδοποιὸν εἶναι. *Grifos meus*.

[Agatão, porém, Aristófanes e Sócrates eram os únicos que ainda estavam despertos, e bebiam de uma grande taça que passavam da esquerda para a direita. Sócrates conversava com eles; dos pormenores da conversa disse Aristodemo que não se lembrava – pois não assistira ao começo e ainda estava sonolento – em resumo porém, disse ele, forçava-os Sócrates a admitir que é de um mesmo homem o saber fazer uma comédia e uma tragédia, e que aquele que com arte é um poeta trágico é também um poeta cômico.⁴²] *Grifos meus*.

Esse uso de recursos expressivos, simbólicos e da ficção histórica aproxima ainda mais a prosa de Platão dos trabalhos artísticos. Tanto em *O Banquete* quanto em *Fedro*, por exemplo, brilham o estilo, a linguagem e o colorido musical da prosa de Platão. Na primeira parte de *Fedro*, e.g., sobrepõem-se três discursos diferentes a respeito de Eros, o Amor, um de Lísias e dois de Sócrates, além do relato principal de natureza dialógica entre Sócrates e Fedro e dos diversos mitos entremeados na obra, como o do sequestro de Orítia por Bóreas e o conto egípcio⁴⁶. Essa dimensão artística e criativa que põe em jogo diferentes textos e gêneros, em uma de suas obras mais memoráveis, complica ainda mais a posição do fundador da Academia de ostracismo aos poetas miméticos.

Discutindo a atitude belicosa de Platão para com os poetas, a partir da passagem em *A República X*, 607b-c⁴⁷, na qual Sócrates declara haver uma antiga querela entre poesia e filosofia, Glenn Most lança mão das seguintes perguntas:

Essas palavras de Platão são familiares; no entanto, apesar – ou talvez por causa – de sua própria familiaridade, sob inspeção mais detida, elas se mostram cheias de perplexidades inesperadas. Qual o exato tipo de oposição entre poesia e filosofia denotado pelas vagas palavras *diaphorá* e *enantiôsis*? As frases poéticas que Sócrates cita pretendem provar meramente a afirmação de que essa oposição existia, ou também a afirmação ulterior de que ela é antiga, e, se sim, como devemos entender essa qualidade de ser antiga? (...) Como devemos entender que o fato de que ele fala, não de um concurso entre escritores individuais, entre poetas e filósofos, mas sim entre dois modos de discurso, poesia e filosofia, dado que todas

⁴⁶*Fedro*, 229c. e 274d-275b, respectivamente.

⁴⁷“Valha isto – continuei – como justificativa, na oportunidade em que voltemos a tratar da poesia, por a termos banido de nossa cidade, visto ser ela o que é; a razão nos obrigou a assim proceder. Acrescentemos, ainda, o seguinte, para que ela não nos acuse de dureza e rusticidade, pois vem de longa data a querela entre poesia e filosofia, como o provam à saciedade as seguintes expressões: “os latidos da cadela ladradora contra seu dono”, “grande sempre fosse na parlenda dos tolos”, e mais: “a turba embaidora de Zeus sábio”, ou: “os que se afanam com sutilezas por passarem fome”, e mais um sem-número de expressões que são outros tantos testemunhos dessa antiga inimizade”. Tradução de Carlos Alberto Nunes. “ἀπολελογήσθω ἡμῖν ἀναμνησθεῖσιν περὶ ποιήσεως, ὅτι εἰκότως ἄρα τότε αὐτὴν ἐκ τῆς πόλεως ἀπεστέλλομεν τοιαύτην οὖσαν: ὁ γὰρ λόγος ἡμᾶς ἦρει. προσείπωμεν δὲ αὐτῇ, μὴ καὶ τίνα σκληρότητα ἡμῶν καὶ ἀγροικίαν καταγνῶ, ὅτι παλαιὰ μὲν τις διαφορὰ φιλοσοφία τε καὶ ποιητικῆ: καὶ γὰρ ἡ “λακέρυζα πρὸς δεσπότην κύων” ἐκεῖνη “κραυγάζουσα” (...) καὶ ὁ “τῶν διασόφων ὄχλος κρατῶν” καὶ οἱ “λεπτῶς μεριμνῶντες”, ὅτι ἄρα “πένονται”, καὶ ἄλλα μυρία σημεῖα παλαιᾶς ἐναντιώσεως τούτων”.

as citações parecem ser dirigidas contra pessoas singulares ou conjuntos vagos de pessoas? E, acima de tudo, como devemos interpretar as frases específicas que ele cita – quem as escreveu, e que queriam dizer seus autores originais e como agora funcionam no interior do presente contexto argumentativo em que Platão as inseriu? (...) Do inicial *Íon* através dos mais maduros *O Banquete*, *Fedro* e *A República*, até o tardio *Leis* – para mencionar apenas esses diálogos –, a querela do próprio Platão com os poetas é bem estabelecida, bem arraigada, persistente, recorrente, explícita e intensa⁴⁸.

Apesar de diversas elucubrações, Most não consegue concluir afirmativamente a respeito da existência de uma disputa *antiga* entre a poesia e a filosofia, para além da que está presente nos textos do fundador da Academia. Quando muito, o que parece ter existido foram ataques *pontuais* de certos poetas cômicos, como Aristófanes, em *As Nuvens*, por exemplo, a figuras específicas da filosofia como Sócrates. Destarte, na conclusão de Most, deve-se pressupor o conflito entre os campos como criação de Platão em relação a um gênero de poesia específico, a Comédia⁴⁹, sem necessidade de estender essa animosidade a todos os gêneros poéticos⁵⁰.

Já, nas palavras de Jacyntho Lins Brandão, em *A República*, há a tentativa de sistematizar a visão de Platão acerca do discurso literário:

Se parece fácil compreender por que um discurso (*lógos*) que se define como *pseûdos* seria considerado altamente problemático – e perigoso para o receptor –, como é o dos poetas, mais difícil se torna entender por que uma dicção (*léxis*) que se reduz a simples *diegese* se consideraria igualmente problemática e perigosa. Não é por ser “narrativa”, nem por contar sucessos, pois isso também fazem outros tipos de *diegetas*, em especial o historiador, mas, acredito, porque *ela se fecha em si mesma e tira de si mesma seu valor*. Evidentemente que as diferentes espécies de dicção *diegética* dos poetas supõem um acréscimo de problemas e perigos, na medida em que se tornam mais *miméticas*. Note-se bem: um poema em que o poeta fala como si mesmo e não mudando, ou seja, uma forma bastante comum no campo da chamada lírica, não é menos *diegese* que a narrativa homérica. Como esta, também aquele cria, através justamente da *diegese* do poeta, um universo que encontra em si seu próprio critério de coesão. E quanto mais *mimética* for a dicção, mais ela se assemelhará ao mundo, em vez de justamente indicar, para seu receptor, que constrói um mundo à parte, entregue à condução do poeta. Noutros termos: decerto a

⁴⁸MOST, p.130-131.

⁴⁹ Ainda que seja possível contrapor Most, declarando que *A República* menciona principalmente a Tragédia nos seus ataques.

⁵⁰ “A partir dessa estreita e, potencialmente, desconfortável base pessoal, Platão constrói um grande e fundamental conflito de valor cultural e filosófico ao estender substancialmente e supergeneralizar radicalmente um caso único ou grupo de casos fortemente conectados. Isso significa que Platão simplesmente inventou a antiga querela? Sim, mas apenas em *um certo sentido*. Dizer que a querela é em grande parte uma consequência do modo como Platão via a poesia e a filosofia anteriores e contemporâneas não significa que ele conscientemente a fabricou, que ele reconheceu que ela estava impondo significados aos escritores anteriores que eram historicamente falsos, que ele tentava enganar seus leitores conferindo à filosofia um status ao qual ela não estava autorizada, ou que ele intencionalmente falsificava uma disputa não existente para seus próprios propósitos retóricos. Em vez disso, dados os compromissos filosóficos de Platão, era inevitável que ele lesse os filósofos anteriores dessa maneira, atribuindo-lhes o significado que ele seguramente estava convencido de que eles deviam ter tido em mente – ou teriam tido, se ele pudesse ter-lhes perguntado”. MOST, p.151.

mimese acrescenta à dicção do poeta graus diferentes de ilusão, tornando menos fácil de nela discernir-se o poético, mas não é o mimético, para Platão, que dá identidade ao poético, mas o *diegético*, tanto que uma das modalidades de *léxis* possível aos poetas é a da diegese simples (*haplè diégesis*), em que não se percebe nada de mimese⁵¹. *Grifos meus*.

De acordo com Brandão, a teoria literária formulada por Platão seria antes uma teoria da diegese do que da mimese (ao contrário de Aristóteles, portanto), na qual a dicção (*léxis*) e um uso específico (quicá auto-teleológico) da linguagem se sobreporiam a outros usos do discurso (*lógos*), orientados para a narrativa do que aconteceu ou para outras áreas do saber, como a filosofia, a medicina, etc⁵²:

No nível da *léxis* é que será possível então afirmar que “tudo quanto é dito por contadores de mitos e poetas” é diegese, do mesmo modo que, na esfera do *lógos*, se afirmara que o *mýthos* é, no todo, *pseûdos* (mentira, falsidade, ficção) em que há algo de verdade. Assim, se do ponto de vista do discurso (*lógos*) a “literatura” se define como ficção, da perspectiva da dicção (*léxis*) apresenta-se como diegese – e isso é o importante para entender-se a gênese da teoria dos gêneros. Não de todo e qualquer gênero de discurso, pois é razoável que, fora do contexto da diegese poética, haja outros tipos de dicção (de *léxis*), como as do retor, do historiador, do médico e, inclusive, a do filósofo.

Retornando nossa reflexão para Agamben, o filósofo italiano cita Nietzsche⁵³ e a tentativa deste de *purificar* o conceito de *beleza* do campo da estética enquanto apreensão sensível do espectador. Ou seja, purificá-lo em relação ao próprio contemplador, para considerar *a beleza do ponto de vista do criador*. Ao contrário da perspectiva universalista e desinteressada, herdeira de Kant, que tipo de ganho teórico a estética obteria se se pensasse acerca das obras com o olhar interessado do artista? Em uma atitude temerária na qual muito da teoria literária contemporânea seria posta de lado, inclusive o truísmo de que “o nascimento do leitor paga-se com a morte do Autor⁵⁴”, ou de que *o texto instrui e o leitor constrói*⁵⁵, o filósofo italiano, na sua estratégia de pensamento, preocupa-se com os caminhos que a recepção e a cultura percorreram desde Kant às mais recentes eras do ocidente: o domínio de especialistas; a alienação do artista frente não apenas ao espírito do tempo (*Zeitgeist*) como à própria subjetividade (transformando-se o artista em um *homem sem conteúdo*, por não somente se sentir isolado diante da realidade objetiva, não podendo recorrer a simples mimese de um mundo em ruínas para a elaboração do seu trabalho, mas também por

⁵¹ BRANDÃO, p.56.

⁵² BRANDÃO, p.33.

⁵³ AGAMBEN, p.9.

⁵⁴ BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988, p.70.

⁵⁵ COMPAGNON, p.150.

necessitar explorar o conteúdo indeterminado das próprias profundezas, da subjetividade sem amarras, do inconsciente, o qual não deixa de ser também um estranho, o outro dentro de si); a desordem que acomete o criador quando o sentido e o valor da sua criação são designados e precificados pela circulação social (o que, em termos platônicos, corresponderia à *dóxa*); e, enfim, o estado de *museificação* no qual as obras são tiradas da circulação humana (profana) e remetidas à espera de um especialista (sacra) que, como um deus distante, lhes atribui valor. Conquanto sejam diferentes e antagônicas, visto que a preocupação essencial da investigação de Agamben visa criticar a sociedade e a cultura que retiraram o potencial transformador da arte, colocando-a em uma dimensão distante da vida sensível das massas, podemos comparar essas reflexões com a preocupação de Platão a respeito da origem do discurso estético e de seu uso social. Se em *A República*, há censura ou banimento dos poetas, em *Fedro* (275 d-e), o autor condena, pela boca de Sócrates, a escritura como um suporte inferior à oralidade para a transmissão e criação do conhecimento, não só devido a Platão ainda estar em uma era de transição entre oralidade e escrita e, quem sabe, temer o impacto da popularização dessa novidade, como também em razão de a escrita sobreviver ao seu criador para o texto circular socialmente, fugindo do seu controle, distanciando-se da sua gênese e adquirindo interpretações alheias à vontade do demiurgo⁵⁶:

δεινὸν γάρ που, ὦ Φαίδρε, τοῦτ' ἔχει γραφή, καὶ ὡς ἄληθῶς ὁμοιον ζωγραφία.
καὶ γὰρ τὰ ἐκείνης ἔκγονα ἔστηκε μὲν ὡς ζῶντα, ἐὰν δ' ἄνερητι, σεμνῶς πάνυσιγά.
ταῦτ' ὀνδὲ καὶ οἰλόγοι: δόξαι μὲν ἄν ὡς τι φρονούντα, αὐτὸς δὲ λέγειν,
ἐὰν δέ τι ἔρη τῶν λεγομένων βουλομένους μαθεῖν, ἔντισημαίνει μόνον ταῦτ' ὀνάει.
ὅταν δὲ ἄπαξ γραφή, κυλινδεῖται μὲν πανταχοῦ πᾶς λόγος ὁμοίως παρὰ τοῖς ἐπαίουσιν,
ὡς δ' αὐτῶς παρ' οἷς οὐδὲν προσήκει, καὶ οὐκ ἐπίσταται λέγειν οἷς δεῖ γκαίμη.
πλημμελοῦμενος δὲ καὶ οὐκ ἐν δίκῃ ληϊδορηθεῖς τοῦ πατρὸς ἀεὶ δεῖται βοηθοῦ:
αὐτὸς γὰρ οὗτ' ἀμύνασθαι οὔτε βοηθῆσαι δύνατ' οὐδ' αὐτῷ.

[É que a escrita (γραφή), Fedro, é muito *perigosa* e, nesse ponto, parecidíssima com a pintura (ζωγραφία), pois esta, em verdade, apresenta seus produtos como vivos; mas, se alguém lhe formula alguma pergunta, cala-se cheia de dignidade. *O mesmo passa com os escritos* (ταῦτ' ὀνδὲ καὶ οἰλόγοι). És inclinado a pensar que conversas com seres inteligentes; mas se, com teu desejo de aprender, os interpelares acerca do que eles dizem, só *respondem de um único modo e sempre a mesma coisa* (ἔντισημαίνει μόνον ταῦτ' ὀνάει.). *Uma vez definitivamente fixados na escrita, rolam daqui dali os discursos* (ὅταν δὲ ἄπαξ γραφή, κυλινδεῖται μὲν πανταχοῦ πᾶς λόγος), sem o menor discrimine, tanto por entre os conhecedores da matéria como os que nada têm que ver com o assunto de que tratam, sem saberem a quem devam dirigir-se e a quem não. E no caso de serem agredidos ou menoscabados injustamente, *nunca prescindir da ajuda paterna, pois por si mesmos são tão incapazes de se defenderem como de socorrer alguém*

⁵⁶Ou seja, distanciando-se da origem *para se tornar cada vez mais literatura*. É interessante apontar também que, ao fazer a defesa de formas orais de discurso, Platão estaria defendendo, implicitamente, a performance, a qual não deixa de ser mimética.

(πλημμελούμενος δὲ καὶ οὐκ ἐνδίκῃ λοιδωρῆθεις τοῦ πατρὸς ἀεὶ δεῖται βοηθοῦ· αὐτὸς γὰρ οὔτ' ἀμύνασθαι οὔτε βοηθῆσαι δύνατ' αὐτῷ)]⁵⁷. *Grifos meus*.

Isso prova que, tanto para Platão como para Agamben, a arte e a escritura afetam ouvintes e leitores, abalando-os e mudando-os interna e moralmente, de modo que não nos surpreendemos se urgir aos dirigentes do Estado, emulando Sócrates em *A República*, retirarem os objetos artísticos da circulação social, ou os censurarem, impondo controle a obras e artistas para, assim, retirar destes seu potencial político e transformador⁵⁸.

Porém, apesar de ver perigo na perpetuação e possível refutação de suas ideias por meio do registro escrito dos textos como legado à posteridade, Platão *escreveu* e é graças a esse gesto criativo que temos acesso a sua forma de pensar e de definir a realidade e a cultura da sua época. Que tipo de impacto existe no conjunto de obras atribuídas a um autor que, pelo menos em um dos seus discursos mais importantes, coloca-se contra a escritura? E como entender os recursos estéticos empregados por Platão dentro de um contexto no qual ele bane a escritura e os poetas?

Ambiguidades, contrariedades e ironias possíveis. A partir da leitura dos textos de Platão e da distância temporal em que nos encontramos em relação aos seus contextos originais de produção e enunciação, diferentes interpretações foram deformando os escritos e se aderindo a eles – do Neoplatonismo à apropriação dos autores cristãos, ao Romantismo etc. Existiriam os textos de Platão ou seria o ato de lê-los apenas a apropriação e distorção desses discursos por meio das nossas próprias projeções? Além disso, a seguinte fala de Sócrates, em *A República* 599 a-b, pode ser entendida maliciosamente, como se Platão estivesse acenando para si mesmo como *o poeta* por vir; sendo ele, portanto, *o único e verdadeiro poeta*?

οἷε οὖν, εἴ τις ἀμφοτέρα δύναιτο ποιεῖν, τό τε μιμηθῆσόμενον καὶ τὸ εἶδωλον, ἐπὶ τῇ τῶν εἰδώλων δημιουργίᾳ ἑαυτὸν ἀφεῖναι ἂν σπουδάζειν καὶ τοῦτο προστήσασθαι τοῦ ἑαυτοῦ βίου ὡς βέλτιστον ἔχοντα;

οὐκ ἔγωγε.

ἀλλ' εἴπερ γε οἶμαι ἐπιστήμων εἶη τῇ ἀληθείᾳ τούτων πέρι ἅπερ καὶ μιμεῖται, πολὺ πρότερον ἐν τοῖς ἔργοις ἂν σπουδάσειεν ἢ ἐπὶ τοῖς μιμήμασι, καὶ πειρῶτο ἂν πολλὰ καὶ καλὰ ἔργα ἑαυτοῦ καταλιπεῖν μνημεῖα, καὶ εἶναι προθυμοῖτ' ἂν μᾶλλον ὁ ἐγκωμιαζόμενος ἢ ὁ ἐγκωμιάζων.

⁵⁷Tradução de Carlos Alberto Nunes.

⁵⁸De 2018 em diante temos visto frequentemente esse cenário de controle e censura à arte como característica do *modus operandi* do governo autoritário brasileiro em relação às produções culturais, principalmente por meio do uso da máquina Estatal ao não financiar nem distribuir obras contrárias à distopia política na qual vivemos, além do ataque e do corte de verbas às instituições de fomento à pesquisa e ao ensino. Por sorte, em 2022, outra proposta de governo foi vitoriosa nas eleições federais, quem sabe pondo fim ao cenário de desmonte que a cultura e a educação enfrentaram nos últimos quatro anos.

[– Pois achas mesmo que se alguém fosse capaz de fazer as duas coisas: o objeto a imitar e seu simulacro (τό τε μιμηθησόμενον καὶ τὸ εἶδωλον), aplicar-se-ia com afinco na confecção de simples imagens (ἐπὶ τῇ τῶν εἰδώλων δημιουργίᾳ ἑαυτὸν), vendo nisso o fim precípuo de sua atividade e o que mais elevado poderia alcançar?

– Acho que não.

– Se possuísse, de fato, o conhecimento daquilo que ele imita, poria muito mais empenho na criação das próprias coisas do que na sua imitação (πολὺ πρότερον ἐν τοῖς ἔργοις ἂν σπουδάσειεν ἢ ἐπὶ τοῖς μιμήμασι), e se esforçaria por deixar um mundo de coisas maravilhosas, outros tantos monumentos de sua glória, como preferiria ser elogiado, a fazer o elogio do que quer que fosse.]^{59,60}

Não devemos nos esquecer de que, conforme *Fédon* 61b, poeta é quem compõe mitos e não discursos, e *A República*, ainda que seja um discurso, encerra-se com a narração de um longo mito, a narrativa de *Er* (614b-621d), cuja escritura e encaixe no diálogo socrático parecem resumir as ideias de Platão esboçadas ao longo do texto e comprovar por meio da imagem (por expressão literária, portanto) o que sua doutrina tem a dizer sobre a imortalidade da alma.

⁵⁹Tradução de Carlos Alberto Nunes para o seguinte trecho.

⁶⁰O pensamento de que Platão seria o único e verdadeiro poeta [criador] encontra eco em *Fedro*, quando, logo após Sócrates louvar o delírio como fonte de bem e de dádivas dos deuses para os humanos [244a-245c], o filósofo acena para o fato de que “nenhum poeta compôs hinos para a região supraceleste nem enalteceu seu valor” – Cf. Fedro, 247c: “τὸν δὲ ἑπερουράνιον τόπον οὐτε τιζῶμινησέπω τῶν τῆδε ποιητῆς οὔτε ποτὲ μνήσει κατ’ ἀξίαν”. Tradução própria. Para reparar esse descuido e continuar com sua Palinódia, Sócrates enceta um discurso com o qual preenche essa lacuna e permite que classifiquemos seu autor como o poeta da região supraceleste.

CAPÍTULO II

MIMESE E DIEGESE

Embora seja considerado um tratado apócrifo escrito a partir das anotações de seus estudantes, é comum atribuímos a Aristóteles a autoria tanto das ideias como da expressão textual das ideias presentes em *A Poética* (335 a.C.)⁶¹. No início da obra que chegou até nós, o Estagirita aponta para os problemas de definição inerentes ao termo *poesia* (1447 a-b) (o qual significaria, simplesmente, o que hoje entendemos como literatura):

περὶ ποιητικῆς αὐτῆς τε καὶ τῶν εἰδῶν αὐτῆς, ἦν τινα δύναμιν ἕκαστον ἔχει, καὶ πῶς δεῖ συνίστασθαι τοὺς μύθους εἰ μέλλει καλῶς ἔξειν ἢ ποιήσῃς, ἔτι δὲ ἐκ πόσων καὶ ποίων ἐστὶ μορίων, ὁμοίως δὲ καὶ περὶ τῶν ἄλλων ὅσα τῆς αὐτῆς ἐστὶ μεθόδου, λέγωμεν ἀρξάμενοι κατὰ φύσιν πρῶτον ἀπὸ τῶν πρώτων.

ἐποποιία δὴ καὶ ἡ τῆς τραγωδίας ποίησις ἔτι δὲ κωμωδία καὶ ἡ διθυραμβοποιητικὴ καὶ τῆς ἀνλητικῆς ἢ πλείστη καὶ κιθαριστικῆς πᾶσαι τυγχάνουσιν οὕσαι μιμήσεις τὸ σύνολον: διαφέρουσι δὲ ἀλλήλων τρισίν, ἢ γὰρ τῷ ἐν ἑτέροις μιμεῖσθαι ἢ τῷ ἕτερα ἢ τῷ ἑτέρως καὶ μὴ τὸν αὐτὸν τρόπον.

[Falemos da poesia – dela mesma e das suas espécies (τῶν εἰδῶν αὐτῆς), da efetividade (δύναμιν) de cada uma delas, da composição que se deve dar aos Mitos (συνίστασθαι τοὺς μύθους), se quisermos que o poema resulte perfeito, e, ainda, de quantos e quais os elementos de cada espécie e, semelhantemente, de tudo quanto pertence a esta indagação (μεθόδου) – começando, como é natural, pelas coisas primeiras.

A Epopéia, a Tragédia, assim como a poesia ditirâmbica e a maior parte da aulética e da citarística, todas são, em geral, imitações (μιμήσεις). Diferem, porém, umas das outras, por três aspectos: ou porque imitam por meios diversos, ou porque imitam objetos diversos ou porque imitam por modos diversos e não da mesma maneira⁶²].

Na moldura conceitual proposta, por meio da qual se poderia compreender e analisar o objeto poético e, portanto, sistematizar para si e para os outros um modo de se “ler” a “literatura” produzida nas Grécias Arcaica, Clássica e Helenística, Aristóteles define a *mimese* (a imitação) como o elemento comum entre as diversas artes poéticas. Ou seja, à falta de uma terminologia mais precisa, é a imitação aquilo que singulariza e confere aos textos sua

⁶¹ Nesse sentido, é interessante apontar como o processo de escritura de *A Poética*, obra composta a partir da memória dos discípulos e dos seus apontamentos das aulas, se parece com o modo como Platão se apropriou dos ensinamentos de Sócrates, adaptou-os e escreveu em seu nome, ou também com outros casos dessa “literatura de professor”, como o *Curso de Linguística Geral*, de Ferdinand Saussure, e *Os Seminários*, de Jacques Lacan.

⁶² Tradução de Eudoro de Souza. In. DUARTE, Rodrigo. *O belo autônomo: textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: Autêntica Editora; Crisálida, 2013.

especificidade literária, sua *diferença específica*⁶³ em relação a outros gêneros do discurso. Além disso, segundo o fundador do Liceu, interessado no estudo das estruturas (*eîdos*) de composição, na constituição dos objetos poético-literários e na efetividade com que determinado gênero (notadamente a tragédia) é capaz de produzir efeitos emotivos singulares no seu espectador, as imitações poderiam se dar por *modos* diversos (a narração e o drama); *objetos* diversos (as ações humanas, sejam elas elevadas, como nos casos da epopeia e da tragédia; sejam de baixa índole, como na comédia); e por *meios* diversos (ritmos, canto, metros variados etc.). Sendo assim, na definição aristotélica de poesia (isto é, de literatura⁶⁴) entrariam em jogo não só o *conteúdo* da obra de ficção (a mimese, ou imitação das ações humanas), como também o *modo de expressão* desse conteúdo, quer mediante a exposição direta pela voz do poeta (que, como Homero, conta o texto por meio de “sua própria voz”, podendo ou não assumir a voz de outros personagens, ὥσπερ Ὅμηρος ποιεῖ ἢ ὡς τὸν αὐτὸν **καὶ μὴ μεταβάλλοντα**) – modo de discurso ao qual comumente assimilamos a categoria da narrativa, ainda que também se pudesse pressupor implicada nele o que entendemos hoje por lírica⁶⁵ –, quer mediante a ação direta por meio de atores/agentes (drama), em linguagens diversas (nos diferentes metros e ritmos legados pela tradição grega):

1448a: ἔτι δὲ τούτων τρίτη διαφορὰ τὸ ὡς ἕκαστα τούτων μιμήσαιο ἂν τις. καὶ γὰρ ἐν τοῖς αὐτοῖς καὶ τὰ αὐτὰ μιμεῖσθαι ἔστιν ὅτε μὲν ἀπαγγέλλοντα, ἢ ἕτερόν τι

⁶³ Uso o termo na acepção presente na discussão de Compagnon a respeito da definição de literatura: “Qual é esse campo? Essa categoria, esse objeto? Qual é a sua “diferença específica”? [...] É necessário definir literatura para definir o estudo literário, mas qualquer definição de literatura não se torna o enunciado de uma norma extraliterária?”, *O demônio da teoria*, p.30.

⁶⁴ Cabe ressaltar a mudança mediante a qual o termo poesia deixou de denotar a totalidade de gêneros do discurso estético e se restringiu apenas ao que chamamos hoje de lírica. Os gêneros mais tratados em *A Poética* foram justamente a tragédia e a epopeia, que, mais tarde, passaram a ser designados como drama/teatro e narrativa. Ironicamente, é à mélica (à lírica) que corresponde o que entendemos contemporaneamente por poesia. Além disso, quando designamos por *literatura* os textos produzidos com intenções estéticas, abrangemos também o processo pelo qual, com o advento e a popularização dos suportes de escrita, a letra grafada (*littera*, *ae*, f. em latim) passou a compor os objetos literários, cuja natureza e circulação se tornaram cada vez mais regidos pela escrita do que pela oralidade, cujas formas de expressão, cabe apontar, jamais desapareceram e continuam profundamente populares. Talvez, neste começo de século XXI, exista um processo de revalorização das artes performáticas e de natureza oral, como é o caso da canção, do *podcast*, do *Slam* e da popularização dos *audiobooks*, a partir dos quais o meio de propagação da mensagem volta a ser de caráter oral, embora, pelo menos no caso dos *audiobooks*, a natureza de concepção da obra não deixe de ser escrita, o que não ocorre no *Slam* ou na canção, claro.

⁶⁵ Segundo Francisco Achcar: “Ao contrário da leitura que não encontra na *Poética* qualquer consideração aplicável à lírica, há quem interprete como referente a esta o segundo dos três modos narrativos da classificação aristotélica, bastante semelhante à que se encontra em Platão [*República*, 394c]: 1. o narrador fala ora através de uma personagem, ora através de sua própria pessoa (caso de Homero); 2. o narrador fala continuamente através de sua própria pessoa (caso dos maus épicos e, possivelmente, dos líricos), e 3. o narrador fala através de personagens (na poesia dramática) [*Poética*, 1448a] [...] Assim, quanto à lírica, além da natureza musical sugerida em sua designação grega, a magra certeza que podemos tirar da leitura de Platão e Aristóteles é que o primeiro a considerava *mímesis* e não há razões para supor que o segundo pensasse diferentemente. De resto, nada encontramos que nos sugira a existência de uma teoria da lírica na *Antiguidade*”. In. ACHCAR, Francisco. *Lírica e Lugar-comum*, p.36. *Grifos meus*.

γιγνόμενον ὥσπερ Ὅμηρος ποιεῖ ἢ ὡς τὸν αὐτὸν καὶ μὴ μεταβάλλοντα, ἢ πάντας ὡς πρᾶττοντας καὶ ἐνεργοῦντας ἴτους μιμουμένους†. ἐν τρισὶ δὴ ταύταις διαφοραῖς ἡ μίμησις ἐστίν, ὡς εἶπομεν κατ' ἀρχάς, ἐν οἷς τε <καὶ ᾧ> καὶ ὡς. ὥστε τῇ μὲν ὁ αὐτὸς ἂν εἴη μιμητὴς Ὅμηρῳ Σοφοκλῆς, μιμοῦνται γὰρ ἄμφω σπουδαίους, τῇ δὲ Ἀριστοφάνει, πρᾶττοντας γὰρ μιμοῦνται καὶ δρῶντας ἄμφω.

[Há ainda uma terceira diferença entre as espécies [de poesia] imitativas, a qual consiste no *modo* como se efetua a imitação. Efetivamente, com os mesmos objetos, quer na forma narrativa (*assumindo a personalidade de outros, como o faz Homero, ou na própria pessoa, sem nunca mudar*), quer mediante todas as pessoas imitadas, operando e agindo elas mesmas. Consiste, pois a imitação nessas três diferenças, como ao princípio dissemos – a saber: *segundo os meios, os objetos e o modo*. Por isso, num sentido, é a imitação de Sófocles a mesma que a de Homero, porque ambos imitam pessoas de caráter elevado; e, noutro sentido, é a mesma de Aristófanes, pois ambos imitam pessoas que agem e obram diretamente⁶⁶]. *Grifos meus*.

Dessa forma, conquanto haja discordâncias entre a existência ou não de um modo lírico⁶⁷ na conceituação aristotélica, de maneira geral, é possível concluir que, para quem elaborou *APoética*, poeta é quem imita (quem produz mimese, portanto), e quem imita, acima de tudo, imitaria *açōes*, ainda que tal conceito também seja extenso e aplicável à mimetização dos modos e dos meios legados pela tradição cultural helênica⁶⁸. De acordo com Giorgio Pasquali, no artigo *Arte Allusiva*⁶⁹, a poesia [i.e., a literatura] das antiguidades greco-latinas caracteriza-se pela *alusão culta*, que, antes de ser um caso voluntário, constitui-se como um

⁶⁶Tradução de Eudoro de Souza.

⁶⁷Lembremos o quanto a conceituação dos gêneros épico-narrativo, lírico e dramático, é problemática e contaminada pelos milênios de leitura e apropriação de *A Poética*. O entendimento do funcionamento, da definição e da estrutura dos gêneros literários é convencional e arbitrário, fruto tanto das condições histórico-culturais, como do uso e da circulação social dos diferentes tipos de texto. Dito isso, o entendimento que temos hoje desses gêneros difere muito do modo como os gregos deveriam entendê-los. De acordo com Andrea Capra: “Antes de tudo, agora é comum marcar que a própria noção de ‘poesia lírica’ é em grande parte uma invenção moderna, uma categoria artificial desenhada para abarcar gêneros diversos como o jambo, a elegia e a mélica”. CAPRA, Andrea. *Lyric poetry and its platonic pedigree*, p.126. In. WERNER, Christian, SEBASTIANI, Breno Bastistin e DOURADO-LOPES, Antonio Orlando. *Gêneros poéticos na Grécia Antiga: confluências e fronteiras*. São Paulo: Humanitas, 2014. *Tradução própria*.

⁶⁸Problematizando a nossa herança cultural romântica que tende a entender a produção artística, especialmente a poesia lírica, como a expressão subjetiva de um antagonismo social, no qual o sujeito de enunciação/criação poética ocupa uma posição diametralmente oposta à cultura dominante na sociedade de seu tempo, estando, desse modo, em conflito com ela, parte dos teóricos que se debruçam sobre o legado das antiguidades greco-latinas tende a ter uma posição diversa em se tratando de poesia ou de expressão artística. De acordo com Francisco Achcar: “O problema é que não se aplica à lírica antiga [e demais gêneros de composição] um conceito fundado no confronto entre eu-lírico e a sociedade, pois essa poesia começa por *aderir, em seu próprio método de composição, ao paladar social, às regras estabelecidas e às expectativas por elas suscitadas no público*. A originalidade e a inovação não resultam do simples abandono da tradição, mas de um *jogo astuto com elementos dela* [...] A “composição genérica”, *que significa adesão a um fundo comum, social, de preceitos e motivos poéticos*, corresponde a um comportamento poético inteiramente oposto ao do sujeito “que se determina e se exprime como oposto ao coletivo, à objetividade” [*op. cit.* Adorno, 196]. E não é apenas Catulo que se utiliza deste método de composição: ele predomina e se exprime em toda a poesia antiga”. In. *Lírica e Lugar-Comum*, p.38-39. *Grifos meus*.

⁶⁹PASQUALI, Giorgio. *Arte Allusiva*, p.275.

fenômeno retórico geral, o que faz com que, nas palavras de Francisco Achcar⁷⁰, “a “literariedade” de uma obra, sua pertinência a um gênero, mesmo sua novidade, são necessariamente produto de suas relações com obras anteriores, presentes nela em alusões implícitas ou explícitas, intencionais ou não”. Por conseguinte, fixar a atenção apenas na questão da imitação das ações humanas é esquecer que a mimese também implica os diferentes tipos de gênero, os variados ritmos e metros, além do conjunto de temas que se adaptariam ou não à determinada forma de composição.

Ademais, dentro do turbulento universo político e cultural das Grécias Arcaica, Clássica e Helenística, a arte poética, além de profundamente alusiva e intertextual, é também uma forma de *nexo social*, e o poeta o portador de um repertório advindo da tradição, o qual é necessário atualizar e ritualizar constantemente por meio da *performance*⁷¹.

Nas palavras de Francisco Achcar:

Eric Havelock [HAVELOCK, *Preface to Plato*, p.20 e p.57], em sua reveladora análise da cultura oral grega, demonstra que *mimesis* se refere tanto à representação constituída pelas palavras quanto àquela envolvida em sua *performance*, oral, dramática e musical. O efeito de identificação, resultante do envolvimento do espectador na *performance*, é por excelência *mimético* (está é, por sinal, uma das razões decisivas da condenação platônica [Rep., 606d]). Isso vale também para o texto lírico, que, embora não se caracterize pela representação de eventos, encerra a *práxis* expressiva ou comunicativa de um *práttôn*, um agente (ainda que sua ação se limite ao ato comunicativo); por isso, seu efeito mimético sobre o receptor, na execução musical do poema (ou mesmo em sua leitura), é equivalente ao que, com meios diversos, se obtém na declamação épica ou na representação dramática. [Nota de Achcar: É importante lembrar que, em Aristóteles, as emoções despertadas no espectador e a consequente catarse só podem resultar desse “efeito mimético”. Cf. *Poética*, 1453b.]⁷²

Contudo, em *A Poética*, obra do final do período Clássico, embora se analisem gêneros do que costumamos designar como as épocas Arcaica e Clássica da Grécia Antiga, cujo principal suporte de reprodução era a voz e que compunham uma verdadeira cultura da oralidade na qual a apresentação do artista ou intérprete junto às comunidades em diferentes

⁷⁰ACHCAR, p. 15.

⁷¹De acordo com Giuliana Ragusa: “No mundo grego arcaico e clássico, a poesia só existia de fato no momento de sua *performance*, ou seja, de sua apresentação a certa audiência, de certo modo, em certa ocasião; isso vale para todos os gêneros poéticos, e tanto mais para aquele cuja definição básica se dá pela sua natureza performática e, não raro, no caso de seus (sub)gêneros, pela função que devem cumprir na vida prática das comunidades [...] tal relação confere caráter pragmático a uma poesia que nada tinha de intimista; afinal, o poeta arcaico não compunha seu canto buscando obedecer a regras correspondentes a dada tipologia pré-estabelecida, nem era condicionado pela exigência de respeitar as regras de um gênero literário, mas na “relação imanente com a atualidade que, ao nível pragmático, o vinculava a certo programa” (Bernardini, 1991, p85)”. In. RAGUSA, Giuliana. *Lira Grega: antologia de poesia arcaica*. São Paulo: Hedra, 2013, p.13-14.

⁷²ACHCAR, p.34.

ambientes era a forma mais comum de apreciação dos objetos literários, Aristóteles não trata abertamente da performance. Seja por que o que nos resta hoje de *A Poética* é um fragmento; seja por ser uma característica naturalmente implicada no conceito de mimese; por razões intencionais ou não; o fundador do Liceu parecia estar mais interessado nos textos, na articulação interna dos fatos⁷³, na composição da trama e não na sua atualização no palco, conforme se depreende em 1450b:

ἡ δὲ ὄψις ψυχαγωγικὸν μὲν, ἀτεχνότατον δὲ καὶ ἥκιστα οἰκείον τῆς ποιητικῆς: ἡ γὰρ τῆς τραγωδίας δύναμις καὶ ἄνευ ἀγῶνος καὶ ὑποκριτῶν ἔστιν, ἔτι δὲ κυριωτέρα περὶ τὴν ἀπεργασίαν τῶν ὄψεων ἢ τοῦ σκευοποιῦ τέχνη τῆς τῶν ποιητῶν ἔστιν.

[Quanto ao espetáculo cênico, decerto que é o mais emocionante, *mas também é o menos próprio da poesia. Na verdade, mesmo sem representação e sem atores, pode a Tragédia manifestar seus efeitos*; além disso, a realização de um bom espetáculo mais depende do cenógrafo do que do poeta”]. *Grifos meus*.

Dentro da sua estratégia de pensamento, em relação ao demiurgo/criador do texto literário, Aristóteles não define como poeta simplesmente aquele que escreve versos; mas, antes, aponta para o *conteúdo* da obra (a imitação ou representação das ações humanas) como elemento estruturante do fazer poético e como a maneira de discernir entre quem é e quem não é poeta:

1447b: “μέτροις καὶ τούτοις εἴτε μινῶσα μετ’ ἀλλήλων εἶθ’ ἐνὶ τινὶ γένοιτο χρωμένη τῶν μέτρων ἀνώνυμοι τυγχάνουσι μέχρι τοῦ νῦν: οὐδὲν γὰρ ἂν ἔχοιμεν ὀνομάσαι κοινὸν τοὺς Σώφρονος καὶ Ξενάρχου μίμους καὶ τοὺς Σωκρατικούς λόγους οὐδὲ εἴ τις διὰ τριμέτρων ἢ ἐλεγείων ἢ τῶν ἄλλων τινῶν τῶν τοιούτων ποιῶτο τὴν μίμησιν. πλὴν οἱ ἄνθρωποι γε συνάπτοντες τῷ μέτρῳ τὸ ποιεῖν ἐλεγειοποιούς τοὺς δὲ ἐποιοὺς ὀνομάζουσιν, **οὐχ ὡς κατὰ τὴν μίμησιν ποιητὰς ἀλλὰ κοινῇ κατὰ τὸ μέτρον προσαγορευόντες:**

καὶ γὰρ ἂν ἰατρικὸν ἢ φυσικὸν τι διὰ τῶν μέτρων ἐκφέρωσιν, οὕτω καλεῖν εἰώθασιν: οὐδὲν δὲ κοινόν ἐστιν Ὀμήρῳ καὶ Ἐμπεδοκλεῖ πλὴν τὸ μέτρον, διὸ τὸν μὲν ποιητὴν δίκαιον καλεῖν, τὸν δὲ φυσιολόγον μᾶλλον ἢ ποιητὴν: ὁμοίως δὲ κἂν εἴ τις ἅπαντα τὰ μέτρα μινῶων ποιῶτο τὴν μίμησιν καθάπερ Χαιρήμων ἐποίησε

⁷³À articulação interna dos elementos constitutivos da obra artística Aristóteles dá o nome de *mito*. Para o Estagirita, *mito* (conforme *A Poética*, 1450a) é não só a imitação das ações, mas também a composição/tessitura dos acontecimentos (ἔστιν δὲ τῆς μὲν πράξεως ὁ μῦθος ἡ μίμησις, λέγω γὰρ μῦθον τοῦτον τὴν σύνθεσιν τῶν πραγμάτων). Além disso, tal qual um organismo vivo cujas partes se comunicam e beneficiam mutuamente, o mito deve ser uno (1451a). Desse modo, – podendo ser entendido como fábula ou roteiro – o mito atua como o princípio e a alma da tragédia (*ἀρχὴ μὲν οὖν καὶ οἶον ψυχὴ ὁ μῦθος τῆς τραγωδίας*), e o poeta, para ser bom poeta, deve ser (1451b) *mais fabulador do que versificador*, porque se é poeta devido à imitação e porque o que se imitam são ações (τὸν ποιητὴν μᾶλλον τῶν μύθων εἶναι δεῖ ποιητὴν τῶν μέτρων, ὅσῳ ποιητὴς κατὰ τὴν μίμησιν ἐστίν, μιμεῖται δὲ τὰς πράξεις). *Grifos meus*. Tal conceituação aristotélica a respeito da organicidade do mito ecoa o modo como o personagem Sócrates, em *Fedro* (264c), prescreve como deve se dar a construção dos discursos: “Porém, uma coisa, quero crer, terá de admitir: *que todo discurso precisa ser construído como um organismo vivo, com um corpo que lhe seja próprio*, de forma que não se apresente sem cabeça nem pés, porém com uma parte mediana e extremidades bem relacionadas entre si e com o todo”. Trad. de Carlos Alberto Nunes para o trecho: “ἀλλὰ τόδε γε οἶμαι σε φάναι ἂν, δεῖν πάντα λόγον ὅσπερ ζῶον συνεστάναι σώματι ἔχοντα αὐτὸν αὐτοῦ, ὥστε μὴ τε ἀκέφαλον εἶναι μή τε ἄπουν, ἀλλὰ μέσα τε ἔχειν καὶ ἄκρα, πρέποντα ἀλλήλοισι καὶ τῷ ὅλῳ γεγραμμένα.” *Grifos meus*.

Κένταυρον μικτήν ῥαψωδίαν ἐξ ἀπάντων τῶν μέτρων, καὶ ποιητὴν προσαγορευτέον. περὶ μὲν οὖν τούτων διωρίσθω τοῦτον τὸν τρόπον.

[Mas [a Epopéia e] a arte que apenas recorre ao verbo, quer metrificado quer não e, quando metrificado, misturando metros entre si diversos ou servindo-se de uma só espécie métrica – eis uma *arte que, até hoje, permaneceu inominada*. Efetivamente, não temos denominador comum (οὐδὲν γὰρ ἂν ἔχοιμεν ὀνομάσαι κοινὸν) que designe os mimos de Sófron e de Xenarco, os *diálogos socráticos* (Σωκρατικοὺς λόγους) e quaisquer outras composições imitativas (ἢ τῶν ἄλλων τινῶν τῶν τοιούτων ποιοῖτο τὴν μίμησιν), executados mediante trímetros jâmbicos ou versos elegíacos ou outros versos que tais. Porém, juntando à palavra “poeta” o nome de uma só espécie métrica, aconteceu denominarem-se a uns de “poetas elegíacos”, a outros de “poetas épicos”, designando-os assim, não pela *imitação praticada*, mas unicamente pelo *metro usado*.

Dessa maneira, se alguém compuser em verso um tratado de medicina ou de física, esse será vulgarmente chamado “poeta”; na verdade, porém, nada há de comum entre Homero e Empédocles, a não ser a metrificação: aquele merece o nome de “poeta”, e este, o de “fisiólogo”, mais que o de poeta. Pelo mesmo motivo, se alguém fizer obra de imitação, ainda que misture versos de todas as espécies (ὁμοίως δὲ κἂν εἴ τις ἅπαντα τὰ μέτρα μιγνύων ποιοῖτο τὴν μίμησιν), como o fez Querémion no *Centauro*, que é uma rapsódia tecida de toda a cascata de metros, nem por isso se lhe deve recusar o nome de “poeta”⁷⁴.] *Grifos meus*.

Portanto, para o enunciador de *A Poética*, a poesia [a literatura] seria mais uma forma de imitação do que de enunciação⁷⁵. Desse modo, Aristóteles alude para uma qualidade que está além da enunciação (*léxis*), sobrepondo ao plano de expressão textual (o metro usado) o plano do conteúdo (a mimese praticada) – ou, a fim de melhor explicar aos leitores contemporâneos, é como se, para o preceptor de Alexandre, o Grande, a criação fabular se sobrepusesse ao estilo na definição do que seja ou não a literatura e os objetos literários. Nesse movimento, cabe frisar, todavia, que, à falta de um termo comum capaz de dar conta da variedade de gêneros do discurso literário, o Estagirita coloca os diálogos socráticos entre as demais espécies de mimese⁷⁶.

Ao contrário do modelo tripartido de *A República*, de Platão, *A Poética* emprega uma concepção bipartida de literatura⁷⁷:

X	Narrativa	Drama
---	-----------	-------

⁷⁴ Tradução de Eudoro de Souza.

⁷⁵CAPRA, p.127.

⁷⁶O que nos leva à pergunta: Como enquadrá-los? Os diálogos socráticos seriam ou não literatura?

⁷⁷CAPRA, p.128.

Mesmo que haja lacunas nas quais os pesquisadores possam se sentir atraídos a preencher com indicações de como Aristóteles entenderia os gêneros líricos, ou a métrica em geral, o que predomina em *A Poética* é a importância e o entendimento da poesia *representativa*, atrelada à imitação de ações, tanto no modo narrativo, como, principalmente, no dramático.

Contudo, diferentemente do discípulo, para Platão, o discurso literário definiria-se antes pela *diegese* (i.e., pela expressão do discurso) do que pelo conteúdo. De acordo com Jacyntho Lins Brandão:

o que hoje chamamos de teoria “literária” se diria, com mais exatidão, “teoria da diegese”, entendendo-se que esta, em suas várias formas, seja capaz de *englobar toda a literatura*. Com mais exatidão: trata-se daquela espécie de discursos que, impondo questões do ponto de vista da recepção e dos efeitos, interessa à teoria, até porque, convém recordar, *literatura é um termo que jamais existiu em grego*, exigindo dos teorizadores, a cada momento, a explicitação de um recorte capaz de reunir o corpus sobre o qual se reflete. No caso de Platão, esse recorte se faz passo a passo, no contexto da educação tradicional: (a) a *paideia* tradicional desdobra-se em (b) ginástica e música (*mousiké*); esta última, por sua vez, desdobra-se em (c) música (*harmonía*) e discurso (*lógos*); o qual se divide em (d) discurso (*lógos*) e dicção (*léxis*). Estamos diante do autêntico método platônico da *diaíresis*, em que, no interesse do diálogo, se fazem sucessivas divisões a fim de definir cada vez com mais precisão o que se encontra em debate (cf. Marques, 2006, p. 62-77)⁷⁸. *Grifos meus*.

Dessa maneira, Platão consideraria o tipo de *léxis/dicção* como a diferença específica da “literatura” em relação aos outros modos de discurso (*lógos*), seguindo uma definição muito mais linguística do que semântica da extensão do fenômeno literário – voltando à comparação anterior na qual se aludia a categorias contemporâneas para a apreensão e a interpretação do que seja literatura, é como se, para o mais famoso discípulo de Sócrates, a “literatura” antes de manifestar-se por um “estilo”, por um modo de disposição da linguagem e de jogo com as palavras do que, simplesmente, pelo conteúdo fictício ou não (mimético ou não) do discurso, seja ele oral ou escrito^{79,80}. Tal concepção se aproxima muito do modo

⁷⁸ BRANDÃO, Jacyntho Lins. *A POESIA COMO DIEGESE: A PROPÓSITO DE REPÚBLICA 392d.*, p.32.

⁷⁹Resumindo grosseiramente e nos apropriando do conceito de funções da linguagem, de Roman Jakobson, no artigo *Linguística e Poética*, é como se, para Aristóteles, o trabalho do criador estético se desse predominantemente a partir da função referencial, privilegiando o assunto (a imitação das ações humanas) e, para Platão, se desse também a partir da função poética, pondo a linguagem em posição predominante no jogo da composição, ao passo que o pendor filosófico do autor de *Fedro* se orientaria para as funções metalinguística e referencial.

⁸⁰Nos dizeres de Brandão: “Assim, se do ponto de vista do discurso (*lógos*) a “literatura” se define como ficção, da perspectiva da dicção (*léxis*) apresenta-se como diegese – e isso é importante para entender a gênese da teoria dos gêneros. Não de todo e qualquer gênero de discurso, pois é razoável que, fora do contexto da diegese poética, haja outros tipos de dicção (de *léxis*), como as do reitor, do historiador, do médico e, inclusive, do

como os leitores e leitoras do final do século XX e início do século XXI dispõem e usam dos objetos literários, podendo definir como *literatura* não somente textos notadamente de ficção, mas também diários, cartas, ensaios, escritos de natureza autobiográfica etc.

Ademais, se Aristóteles privilegia a tragédia na elaboração de sua teoria da mimese, Platão assume como modelo, em *A República*, a poesia narrativa, típica da epopeia⁸¹.

Desse modo, em seu recorte teórico, a partir de uma concepção mais linguística do que poética ou literária⁸², a respeito dos *modos* enunciativos do discurso literário, o fundador da Academia os separaria em três⁸³:

Narrativa	Mista	Dramática
-----------	-------	-----------

Consoante essa abordagem “formalista” do texto, no terceiro livro de *A República*, o personagem Sócrates propõe a Adimanto a discussão a respeito do estilo que os mitólogos e poetas empregam ao criar seus discursos: “τὰ μὲν δὴ λόγων περίεχέτω τέλος: τὸ δὲ λέξεως, ὡς ἐγὼ οἶμαι, μετὰ τοῦτο σκεπτέον, καὶ ἡμῖν ἄ τε λεκτέον καὶ ἰὼς λεκτέον παντελῶς ἐσκεύεται⁸⁴”. É nesse momento em que são analisados os diferentes modos de enunciação: “ἄρ’ οὐνοῦ χιῆτοι ἀπληθιγῆσει ἢ διὰ μιμήσεως γιγνομένη ἢ δι’ ἀμφοτέρων περαίνουσιν;⁸⁵”. Para Sócrates, tudo que os mitólogos e poetas “dizem” é diegese (πάντα ὅσα ὑπὸ μυθολόγων ἢ

filósofo”. Essa citação nos abre para a leitura de *O Banquete* como não só uma batalha de gêneros, mas também como uma batalha de dicções.

⁸¹ “Claramente, Platão está aqui considerando apenas as formas de poesia “narrativa” em sentido amplo – poesia que a tradição subsequente, depois de Aristóteles, leria (invertendo os termos) como mimética ou representacional: poesia que “conta” eventos, reais ou fictícios. Platão deliberadamente deixa de lado toda poesia não representacional – e, assim, acima de tudo, aquilo que nós chamamos de poesia.” GENETTE, op. Cit. in. CAPRA, p.127. *Tradução própria*. Embora o pensamento de Genette esteja correto ao mencionar como Platão privilegia, em *A República*, o modo narrativo na sua teorização, segundo Francisco Achcar: “[...] Genette não leva em conta as referências ao *mélос* no livro X da *República*, onde, insistindo na impossibilidade de aceitar em sua *pólis* a poesia *mimética*, o filósofo inclui os líricos entre os banidos (*Rep.*, 595a) [...]. É difícil imaginar que, para Platão e Aristóteles, a *mélica* não fosse *mimética*, seja porque a música e a poesia eram assim consideradas, seja porque *mimesis* não se referia apenas à relação da obra com seu objeto, *mas também a sua relação com outras obras e com o receptor*”. in *Lírica e Lugar-Comum*, p. 54. *Grifos meus*.

⁸² Conforme CAPRA, p. 128.

⁸³ idem, p. 128.

⁸⁴ *Rep.*, 392c: “Sobre esses assuntos, é quanto basta. Mas a respeito do estilo (λέξεως), como creio, devemos perquirir, para investigarmos tanto as coisas que são relatadas (λεκτέον) quanto como devem ser relatadas”. *Tradução própria*. Na tradução de Carlos Alberto Nunes, a passagem ἄτελεκτέον καὶ ἰὼς λεκτέον foi vertida para “como deve ser o conteúdo (em vez de “as coisas que são ditas/relatadas”) e a forma (em vez de “como devem ser ditas/relatadas”)”. Preferi uma solução mais literal, pois, na terminologia de Platão, o vocabulário com o qual ele designa os objetos textuais e os analisa recorrentemente é assinalado por termos que derivam de verbos ou de expressões que remetem à oralidade.

⁸⁵ *Rep.*, 393d: “e conseguem contar [fazer a diegese dos fatos passados, presentes ou futuros] a partir da diegese simples/exposição simples (ἀπληθιγῆσει) ou por meio da imitação (διὰ μιμήσεως), ou por meio de ambas?”. *Tradução própria*.

ποιητῶν λέγεται διήγησις οὐσα τυγχάνει) e esta se daria em três modos: exposição/diegese simples, mimese e mista. Dessa forma, para além dos modos narrativo e dramático, mais tarde sistematizados por Aristóteles, o fundador da Academia conceberia mais um: o misto, no qual ocorreriam tanto a narração/diegese quanto a mimese, tal qual nas epopeias homéricas. Segundo a argumentação dessa passagem de *A República*, a mimese se daria por meio da reprodução das falas dos personagens, imitando-lhes a linguagem. Dessa forma, o modo dramático seria o mais mimético por estruturar o discurso através de diálogos sem a exposição/diegese do poeta. Em passagem em que se vislumbram ecos de *A Poética* para quem já leu a definição de tragédia de Aristóteles e que pode ser entendida como *a pequena poética* de Platão, o personagem Sócrates define a mimese como:

ὧδε δὴ προθώμεθα: πρᾶττοντας, φαμέν,
 ἄνθρωπος μιμεῖται ἡμιμητικῆ βίαιος ἡ ἑκούσια πράξεις,
 καὶ ἕκτοῦ πρᾶττειν ἡ εὐοίμενος ἡ κακῶς πεπραγένοι,
 καὶ ἐν τούτοις δὴ πᾶσιν ἡ λυπούμενος ἡ χαίροντας.

[Apresentemos a questão do seguinte modo: a imitação (hēmimhētikḗ), é o que dizemos, apresenta os homens em ações forçadas ou voluntárias, em decorrência das quais eles se consideram bem-sucedidos ou malsucedidos, entregando-se, conforme o caso, à dor ou à alegria (hēlypouménous ἡ χαίροντας)⁸⁶].

Nas epopeias, ocorreria o modo misto, no qual há a presença não apenas da exposição/diegese do enunciador, como também da mimese nas passagens dialogadas ou quando o discurso/a diegese é assumido por um personagem, de modo que o poeta/enunciador se coloca no lugar do personagem e discorre como se fosse ele, reproduzindo sua fala e, portanto, apropriando-se de técnicas miméticas. Já, na diegese simples, o poeta é o único enunciador e não recorreria à imitação da fala dos personagens:

εἰ δέ γε μηδαμοῦ ἐαυτὸν ἀποκρύπτει τοιοῦτο ποιητής, πᾶσα ἀναὐτῷ ἄνευ μίμησεως
 ἡ ποίησις τε καὶ διήγησις γεγυνοῦσα εἴη. ἵνα δὲ μή εἴπῃ ὅτι οὐκ αὖθις ἀνθάνεις,
 ὅπως ἂν τοῦτο γένοιτο ἐγὼ φράσω.
 εἰ γὰρ Ὅμηρος εἰπὼν ὅτι ἦλθεν ὁ Χρῦσης τῆς τε θυγατρὸς λῦτρα φέρων καὶ ἰκέτης τῶν Ἀχαι
 ῶν, μάλιστα δὲ τῶν βασιλέων,
 μετὰ τοῦτο μὴ ὡς Χρῦσης γενόμενος ἔλεγεν ἄλλ' ἔτι ὡς Ὅμηρος, οἷσθ' ὅτι οὐκ ἂν
 μίμησις ἦν ἄλλ' ἀπλήρη διήγησις. εἶχε δ' ἀνῶδε πως—φράσω δὲ ἄνευ μέτρου:
 οὐ γὰρ εἰμι ποιητικὸς—
 ἐλθὼν ἰερεὺς ἕχεται ἐκείνοις μὲν τοὺς θεοὺς δοῦναι ἐλόνας τὴν Τροίαν αὐτοὺς σωθῆναι,
 τὴν δὲ θυγατέρα ἰλῦσαι δεξαμένους ἅποινα καὶ τὸν θεὸν αἰδεσθέντας.
 ταῦτα δὲ εἰπόντος αὐτοῦ οἱ μὲν ἄλλοι ἐσέβοντο καὶ σιγήνουν,
 ὁ δὲ Ἀγαμέμνων ἠγγράειν ἐν τελλόμενος νῦν τε ἀπιέναι καὶ αὐθις μὴ ἐλθεῖν,
 μὴ αὐτῷ τό τε σκῆπτρον καὶ τὰ τοῦ θεοῦ στέμματα οὐκέτι παρκεσοί:
 πρὶν δὲ λυθῆναι αὐτοῦ τὴν θυγατέρα, ἐν Ἀργεῖ φηγήσειν μετὰ τοῦ:
 ἀπιέναι δ' ἐκέλευεν καὶ μὴ ἐρεθίζειν, ἵνα σωθῶσι καὶ δεῖλοι.
 ὁ δὲ πρὸς βύτης ἀκούσας ἔδειξέν τε καὶ ἀπήεισι γῆ,
 ἀποχωρήσας δὲ ἕκτοῦ στρατοπέδου πολλά τῷ Ἀπόλλωνι ἕχεται,

⁸⁶Tradução de Carlos Alberto Nunes para o trecho 603c de *A República*.

τάς τε ἐπὶ νουμίας τοῦ θεοῦ ἀνακαλῶν καὶ ὑπομιμνήσκων καὶ ἀπαιτῶν,
 εἴ τι πῶποτε ἤ ἐν ναῶν οἰκοδομήσῃσιν ἦ ἐν ἱερῶν θυσίαις κεχαρισμένον δωρήσαιο:
 ὄνδ' ἡ χάριν κατηύχετο τῆσιν τοῖς Ἀχαιοῖς τὰ δᾶκρυα τοῖς ἐκείνου βέλεσιν. οὕτως,
 ἦν δ' ἐγώ, ὦ ἑταῖρε, ἄνευ μιμήσεως ἀπλῆ διήγησις γίγνεται. *Grifos meus.*

[Mas, se o poeta nunca se ocultasse, toda a *sua narrativa* (διήγησις) dispensaria a *imitação* (μιμήσεως). E para que não nos venhas dizer mais uma vez que não compreendes como possa ser isso, vou explicar-lhe. Se depois de haver contado que Crises viera com o resgate da filha e suplicara aos Aquivos, principalmente aos dois Atridas, *continuasse Homero a falar*, não como se fosse Crises, porém *sempre como Homero, fica sabendo que não se trataria de imitação, mas de uma exposição simples* (ὅτι οὐκ ἄν μιμήσις ἦν ἀλλὰ ἀπλῆ διήγησις). Seria mais ou menos deste modo; não vou falar em verso [metro], pois não sou poeta (φράσω δὲ ἄνευ μέτρου: οὐ γὰρ εἰμποιητικός): *Ao chegar* o sacerdote, fez votos para que os deuses lhes concedessem tomar, incólumes, Troia e *suplicou* que lhe entregassem a filha a troco de resgate e em atenção aos deuses. *A essas palavras*, todos os Aquivos assentiram com demonstração de reverência; apenas Agamémnone se encolerizou e lhe *deu ordem* para retirar-se e não mais voltar à sua presença, pois não lhe serviriam de amparo nem o cetro nem as ínfulas sagradas do deus. *Antes de ser-lhe a filha libertada, declarou*, envelheceria com ele em Argos. *Mandou* que se fosse embora e deixasse de importuná-lo, caso quisessem voltar a salvo para casa. *Ao ouvir essas palavras*, o velho atemorizou-se e se afastou sem dizer nada. Mas, *quando se achou longe* do acampamento, *orou* insistentemente a Apolo, *invocando-o* por todos os seus nomes e *pedindo* que, se alguma vez se agradara dos templos por ele construídos e das gratas vítimas que lhe sacrificar, lembrado agora disso, vingasse nos Aquivos as lágrimas por ele derramadas. Deste modo, meu caro, *sem nenhuma imitação, é que se faz uma narrativa simples* (ἄνευ μιμήσεως ἀπλῆ διήγησις γίγνεται).⁸⁷] *Grifos meus.*

Chama a atenção a forma como o modelo de Sócrates, seu *paradigma*, não só privilegia o que chamamos hoje de *narrativa*, *sumário* ou *plano de fundo* – no qual a aceleração do tempo narrativo se dá por meio do *resumo autoral* de cenas diferentes e/ou da diluição de tempos diferentes –, como também a prefere em relação à *cena*, operada através da desaceleração do tempo, quando os personagens tomam conta da narrativa, ocorrem mais diálogos e descrições, o que aproxima o tempo de leitura do tempo real, tornando o texto mais mimético. A defesa de um modo mais sumariado, embora seja o contrário do que sucede nos diálogos socráticos, que operam por meio de falas e da representação mimética das falas dos personagens, por um lado, aproxima-se da lógica da contação de histórias orais, do “era uma vez”, estruturando-se a partir de marcadores de tempo (ao ouvir essas palavras... quando se achou longe...) e de verbos *dicendi*, os quais apresentam o conteúdo das falas em discurso indireto.

Porém, por outro lado, tal modelo – ao renunciar às passagens miméticas, apesar de se aproximar de uma concepção de poesia consoante aos desejos do personagem Sócrates, na

⁸⁷Rep., 393d-394a-b. Tradução de Carlos Alberto Nunes.

qual o ouvinte não seria exposto à imitação das paixões humanas – soa como artisticamente absurdo ou impossível. Comentando o pensamento de Genette, Capra argumenta⁸⁸:

Contudo, há momentos em *A República*, em que Platão parece estar discutindo mais os gêneros do que os modos de enunciação e, de algum modo, ele claramente acredita que a tragédia é um modo de pensar, uma *Weltanschauung* (e um muito ruim!) [...] Genette também aponta que Aristóteles de alguma maneira simplifica a questão. O modo puramente narrativo de Platão, com sua desconcertante referência ao ditirambo como um exemplo do modo narrativo (*Rep.*, 394c), *é mais uma abstração do que uma realidade: dificilmente alguma forma de poesia funcionaria dessa maneira*. Como Genette coloca: “Se o ditirambo é um gênero fantasma, ou ao menos um puramente ‘teorético’, Aristóteles ao tê-lo abandonado [o gênero teorético] reforça uma característica de empirismo. É por isso que Aristóteles parte para uma concepção bipartida.

Por narrativa, Aristóteles dá conta do que Platão chamou de modo misto, *uma vez que o modo da narrativa simples se aproxima de uma construção teorética, para a qual Aristóteles não tem inclinação alguma*”. *Grifos meus*.

Como apontam Genette e Capra, o modo narrativo teorizado por Sócrates parece se aproximar mais de um construto teorético (de uma virtualidade, de uma potencialidade, quiçá) do que de uma narrativa real capaz de produzir quaisquer efeitos sensíveis no interlocutor. Esse modo convém à teorização geral proposta por Platão, embora ele – seja no mito da caverna, seja no mito de Er, presentes em *A República* e cujas imagens servem como exemplo de seu pensamento – nem sempre o siga. Posto que cada diálogo da obra de Platão tenha preocupações diferentes e percorra uma diretriz diferente (muitas vezes contraditórias entre si quando se analisam e se comparam mais diálogos), e posto que Platão priorize a diegese à mimese como elemento estruturante do discurso poético, falta analisarmos a importância que o fundador da Academia dá ao mito, uma vez que, como está escrito em *Fédon* 61b, *quem quiser ser poeta deve criar/compor mitos e não discursos*⁸⁹.

Nesse diálogo a respeito da morte de Sócrates, o mito é a *condicio sine qua non* para a poesia⁹⁰. Embora, segundo Andrea Capra, não seja fácil afirmar o que Sócrates entende como mito nesse contexto, o exemplo que o personagem usa – uma imagem de Esopo para expressar a ideia de que dor e prazer caminham juntos – aponta para a vivacidade, i.e. “para habilidade de criar e usar imagens”:

O outro tipo de poesia que Sócrates experimenta na prisão é um ‘hino’ [composição musical] a Apolo, algo que é claramente compatível com o que nós modernos chamamos de lírica. Precisamente quando soa aristotélico [ao sistematizar modos de compreensão do objeto estético], Platão deixa a porta aberta para um entendimento

⁸⁸CAPRA, p. 128. *Tradução própria*.

⁸⁹“ἐννοήσας ὅτι τὸν ποιητὴν δέοι, εἴτερ μέλλου ποιητὴς εἶναι, ποιεῖν μύθους ἄλλ’ οὐ λόγους.”

⁹⁰Cf. CAPRA, p. 130.

diferente de poesia, um que não está restrito nem à *diegese* nem à *mimese*, mas que enfatiza o uso de *imagens*⁹¹.

Seguindo essa direção, Capra propõe a análise do mito das cigarras presente em *Fedro* 258 e-259 d, para uma melhor compreensão do que Platão entenderia por mito e por poesia⁹²:

σχολή μένδῃ, ὡς ἔοικε:
καὶ ἄμα μοι δοκοῦσιν ὡς ἐν τῷ πνίγει ὑπὲρ κεφαλῆς ἡ μῶνοί τε τιγες ἄδοντες καὶ ἀλλήλοισι δια-
λεγόμενοι καθορᾶν καὶ ἡμᾶς.
εἰοῦν ἴδιοι ἐν καὶ νῶκα θάπερ τοὺς πολλοὺς ἐν μεσημβρίᾳ μῆδια λεγομένουσ' ἀλλὰ νυστάζοντ
ασκαί κηλουμένουσ' ὑφ' αὐτῶν δι' ἄργιαν τῆς διανοίας, δικάϊως ἄν καταγελεῖεν,
ἡ γούμενοι ἀνδράποδ' ἄττασφίσι νελθόντα εἰς τὸ καταγῶγιον ὡσπερ προβάτια μεσημβριά-
οντα περὶ τὴν κρήνην εὔδειν:
ἐὰν δὲ ὀρθῶσι διαλεγόμενουσ' καὶ παραπλέοντάσφασ' ὡσπερ Σειρήνας ἀκλήτους,
ὄγέρας παρὰ θεῶν ἔχουσιν ἀνθρώποις διδόναι, τάχ' ἄνδοϊ ἐνάγασθέντες.

Φαῖδρος: ἔχουσι δὲ δῆ τί τοῦτο; ἀνήκοος γάρ, ὡς ἔοικε, τυγχάνω ὦν.

Σωκράτης: οὐ μένδῃ πρέπει γε φιλόμουσον ἄνδρα τῶν τοιούτων ἀνήκοον εἶναι.
λέγεται δ' ὡς ποτ' ἦσαν οὗτοι ἀνθρωποειδῶν πρὶν μούσας γεγενῆσθαι,
γενομένων δὲ Μουσῶν καὶ φανείσης ὠδῆς οὕτως ἄρα τινὲς τῶν τότε ἐξέπλάγησαν ὑφ' ἡδον
ῆς, ὥστε ἄδοντες ἡμέλησαν σίτων τε καὶ ἰποτῶν, καὶ ἔλαθον τελευτήσαντες αὐτούς:
ἐξ ὧν τὸ τεττίγων γένος μετ' ἐκεῖνο φέεται, γέρας τοῦτο παρὰ Μουσῶν λαβόν,
μηδὲν τροφῆς δεῖσθαι γενόμενον, ἀλλ' ἄσιτόν τε καὶ ἄποτον εὐθὺς ἄδειν,
ἕως ἄν τελευτήσῃ, καὶ μετὰ ταῦτα ἐλθόν παρὰ μούσας ἀπαγγέλλειν τίς
τίνα αὐτῶν τιμῶν ἐνθάδε.
Τερψιχόρα μὲν οὖν τοὺς ἐν τοῖς χοροῖς τε τιμηκότας αὐτὴν ἀπαγγέλλοντες ποιοῦσι
προσφιλεστέρους, τῆ δὲ Ἐρατοῖ τοὺς ἐν τοῖς ἐρωτικοῖς, καὶ ταῖς ἄλλαισ' οὕτως,
κατὰ τὸ εἶδος ἐκάστης τιμῆς:
τῆ δὲ πρὸς βυτάτην Καλλιόπην καὶ τῆ μετ' αὐτὴν Οὐρανίαν τοὺς ἐν φιλοσοφίᾳ διάγοντάς τε καὶ
μῶντας τῆν ἐκείνων μουσικὴν ἀγγέλλουσιν,
αἰδὴ μάλιστα τῶν Μουσῶν περὶ τοῦ ἰδίου οὐρανόθεν καὶ λόγουσ' οἷσ' αἰθεῖουσ τε καὶ ἀνθρωπίνουσ' ἰᾶσι
καλλίστην φωνήν. πολλῶν δὲ οὐκ ἔνεκα λεκτέοντα καὶ οὐ καθευδητέον τῆ μεσημβρία.

Φαῖδρος: λεκτέον γὰρ οὐκ ἔστιν.

[Tudo indica que temos *tempo* (σχολή) de sobra, não é verdade? E só parece que com o ardor da calma *as cigarras que cantam* (οἱ τέτιγες ἄδοντες) por cima de nossas cabeças e conversam umas com as outras estão a contemplar-nos. Se elas nos vissem fazer o que todos costumam, parar de conversar ao meio-dia e, por preguiça mental, cochilar ao embalo do seu canto, com todo o direito zombariam de nós, imaginando que dois escravos lhes invadiram o pouso, à feição de carneiros que nessa hora dormem a sesta ao pé da fonte. Porém, se virem que conversamos e que nosso barco passa de largo, sem nos deixarmos seduzir pelo seu canto de sereia, talvez, de satisfeitas, *nos concedam a dádiva [o dom] que por favor os deuses soem conferir aos homens* (ὄγέρας παρὰ θεῶν ἔχουσιν ἀνθρώποις διδόναι, τάχ' ἄνδοϊ ἐνάγασθέντες).

Fedro: Que dádiva? Nunca ouvi falar nisso.

Sócrates: Não é bonito para *um amigo das Musas* (φιλόμουσον) declarar que nunca ouviu falar de semelhante coisa. *Cantam* (λέγεται) que antigamente as cigarras eram gente, antes de haverem nascido as Musas. Mas, com o aparecimento das Musas, tendo surgido o *canto* (ὠδῆς), de tal modo alguns homens ficaram embevecidos ante o novo deleite, que não faziam outra coisa senão *cantar* (ἄδοντες),

⁹¹idem, p. 130-131. *Tradução própria.*

⁹²Tradução de Carlos Alberto Nunes.

e esquecidos de comer e de beber, morreram sem se dar por isso. Dessa gente é que provém a *raça das cigarras* (τὸ τεττίγων γένος μετ' ἐκεῖνο φύεται); *elas receberam das Musas o privilégio [o dom] (γέρας τοῦτο παρὰ Μουσῶν λαβόν)* de não se alimentarem e de *cantarem* (ᾄδειν) sem comer nem beber desde o nascimento até à morte, para depois contar às Musas quem as cultua na terra e como cada uma é particularmente venerada. A Terpsícore dizem o nome dos que a honraram *nos coros* (ἐν τοῖς χοροῖς), o que a deixa benevolente para com eles; a Erato, os que a cultuam *em seus poemas amorosos* (ἐν τοῖς ἐρωτικοῖς) e assim com todas, *conforme o culto peculiar a cada uma* (κατὰ τὸ εἶδος ἐκάστης τιμῆς). À mais antiga delas, Calíope, e à que se lhe segue, Urânia, identificam quem passa a vida a filosofar e *aprecia a música que lhes é própria* (τὴν ἐκείνων μουσικὴν ἀγγέλλουσιν). *São essas as Musas que se ocupam particularmente com os discursos divinos e humanos e as de voz mais agradável* (αἰδήμαλιστατῶν Μουσῶν περί τε οὐρανὸν καὶ λόγους οἰσθητοῦ τε καὶ ἀνθρωπίνου ζῆσιν καλλίστην φωνήν). Por tais razões é que não devemos dormir ao meio-dia, mas entretemo-nos a *conversar* (λεκτέον).

Fedro: Então, *conversemos* (λεκτέον). *Grifos meus.*

À luz da tradição grega, o autor italiano analisa o dom que as cigarras receberam das Musas e que, por sua vez, passam às pessoas como o dom da inspiração poética⁹³:

O dom da poesia é claramente o momento crucial da iniciação poética e é dessa perspectiva que eu interpreto essa passagem. Esse mito de fato se assemelha a uma passagem iniciática: estou pensando no encontro entre Hesíodo e as Musas, além de outras histórias similares: Epimênides que encontra os deuses no seu longo sono de 57 anos, Arquíloco que encontra as Musas na zona rural de Paros etc. Entretanto, Platão se diferencia do padrão em pontos cruciais. Enquanto nas outras histórias há *uma* figura solitária na zona rural, nesse mito o encontro com as criaturas divinas – as cigarras, servidoras das Musas – envolve *dois* amigos, que irão dialogar como uma forma de imitar o diálogo das cigarras e assim obter o dom das Musas. Isso, claramente, serve para iluminar a qualidade específica dos diálogos platônicos, sua *natureza dialógica*. Desse modo, as *duas* Musas Urânia e Calíope, as mais filosóficas, apontam para a qualidade dialógica em *Fedro* e, mais genericamente, para um aspecto crucial da obra de Platão. Contudo, os diálogos de Platão, incluindo o *Fedro*, abundam em mitos (poéticos) e deve ser notado que Sócrates cita duas outras Musas, notadamente Erato e Terpsícore.

Segundo Capra, a escolha dessas Musas não é por acaso, uma vez que *Fedro* é o único diálogo no qual Sócrates afirma estar *inspirado/entusiasmado* e o é por um punhado de *numina* locais, pelas Musas e por alguns poetas como Safo e Anacreonte (235c), Íbico e Estesícoro (242d - 243b). “A inspiração e a presença de reconhecidos poetas líricos resultam em uma surpreendente reabilitação da poesia, uma das formas de delírio [mania] divino que Sócrates enaltece em seu grandioso discurso⁹⁴”. Nesse sentido, essa reabilitação do discurso poético assumiria a forma de uma definição implícita da poesia lírica em contraste com outras formas poéticas. É interessante notar como, além dos personagens Fedro e Sócrates, os poetas são citados em grupos de dois: Anacreonte e Safo, por um lado, Íbico e Estesícoro, por outro. “Se voltarmos a atenção para as quatro Musas citadas no mito das cigarras, fica evidente que

⁹³Conforme CAPRA, p.135. *Tradução própria.*

⁹⁴idem, p. 136.

ambos os pares correspondem às primeiras duas Musas: Anacreonte e Safo são representados por Erato, ao passo que Íbico e Estesícoro correspondem à Terpsícore⁹⁵.”

O par regido pela Musa dos coros, gênero em geral associado a temas míticos⁹⁶, Íbico e Estesícoro, na argumentação proposta em *Fedro*, é mencionado em passagens nas quais surgem a preocupação e o perigo de desagradar os deuses em favor dos homens, ofendendo aqueles para se pôr em busca do reconhecimento dos pares:

ἤνικ’ ἔμελλον, ὠγαθέ, τὸν ποταμὸν διαβαίνειν,
 τὸ δαίμονιον τε καὶ τὸ εἰωθὸς σημεῖον μοι γίνεσθαι ἐγένετο —
 αἰδέμε ἐπίσχει δ’ ἀνέλλω πράττειν — καί τινα φωνὴν ἔδοξα αὐτόθεν ἀκοῦσαι,
 ἥ με οὐκέτι ἀπιέναι πρὶν ἀνάφοσιώσωμαι, ὡς δὴ τὴν ἡμαρτηκότητα εἰς τὸ θεῖον,
 εἰ μὴ δὴ οὐδ’ ἄν τι μάντις μὲν, οὐδ’ ἄν τι δεσποῦδαϊος, ἀλλ’ ὡς περ οἱ τὰ γράμματα φαῦλοι,
 ὅσον μὲν ἐμαυτῶ μόνον ἰκανός· σαφῶς οὐδ’ ἤδη μανθάνω τὸ ἀμάρτημα. ὡς δὴ τοι, ὦ ἑταῖρε,
 μαντικὸν γέτικαὶ ἡ ψυχὴ· ἐμὲ γὰρ ἔθραξε μὲν τικαὶ πάλαι λέγοντα τὸν λόγον,
 καὶ πῶς ἐδυσσωποῦμην κατ’ Ἴβυκον,
 μή τι παρὰ θεοῖς “ἀμβλακὼν τιμὰν πρὸς ἀνθρώπων ἀμείνω·
 νῦν δ’ ἦσθη μαιτὸ ἀμάρτημα.

“Sócrates: No momento preciso, meu caro, em que dispunha a atravessar o rio, manifestou-se o sinal divino (τὸ δαίμονιον) que me é habitual e sempre me detém na execução de algum intento; pareceu-me ouvir uma voz aqui mesmo, que me impedia de sair antes de purificar-me (ἀφοσιώσωμαι), como se eu houvesse cometido alguma falta contra a divindade (ἡμαρτηκότητα εἰς τὸ θεῖον). Sou um pouco adivinho (μάντις); bem medíocre, é certo; como as pessoas que escrevem mal; o suficiente para meu uso. Agora, conheço com segurança o meu delito (μανθάνω τὸ ἀμάρτημα). A alma, companheiro, também é dotada de uma espécie de dom divinatório (μαντικὸν γέτικαὶ ἡ ψυχὴ). Desde algum tempo, algo me perturbava no decorrer do meu discurso, o medo, para empregar a expressão de Íbico,

*De haver aos homens agradado, à custa
 de descurar os deuses.*

Agora sei em que consistiu esse erro (νῦν δ’ ἦσθη μαιτὸ ἀμάρτημα)⁹⁷.” *Grifos meus.*

Após proferir um discurso no qual, seguindo o ponto estabelecido pelo escrito de Lísias, se defende que o amado se entregue a quem não o ama, pois isso pode lhe conferir vantagens e não o prejudicar em razão dos afetos de posse e ciúme, o demônio interior de

⁹⁵idem, p. 137.

⁹⁶Conforme Giuliana Ragusa, p. 20: “A mélica monódica abarca grande variedade de temas e de tratamentos. Tais temas estão prevalentemente ancorados na contemporaneidade, articulados de algum modo, ao cotidiano da vida na *pólis*, a eventos de um passado recente e a situações próprias da experiência humana, e são colocados em direta relação com a voz poética geralmente em primeira pessoa do singular – a *persona* –, que, nas canções, e de resto na poesia grega antiga como um todo, sempre se endereça a alguém – um “tu” ou “vós”. *A mélica coral, por outro lado, é menos variada na temática e em seus tratamentos; nela se sobressaem o tom de celebração, o largo uso da narrativa mítica e autorreferencialidade à performance em execução pelo coro, o que explica a importância da dêixis nessa modalidade. Ou seja: a matéria da canção coral se constrói sobre três alicerces: o passado, a ocasião da performance e a atuação do coro*”. *Grifos meus.*

⁹⁷Tradução de Carlos Alberto Nunes para *Fedro*, 242b-d.

Sócrates o adverte a respeito de essa argumentação ser ímpia em relação aos deuses. Além da repetição de palavras que denotam o papel sagrado do adivinho (μάντις εμαντικός), predispondo a argumentação para o caráter divino do amor e da inspiração poética (dom das Musas), o qual também acomete Sócrates, este repete três vezes substantivo e verbo que correspondem à ideia de erro, falha ou até mesmo pecado (ήμαρτηκόταε άμάρτημα), para o qual cabe fazer uma retratação. Com medo de ser ímpio a fim de agradar (e seduzir) Fedro, o filósofo recorda-se dos versos de Íbico, que servem como ponto de mudança para que Sócrates se retrate e faça novamente um discurso, dessa vez louvando o caráter divino do Amor, tema que também estará presente em *O Banquete* – em razão não apenas de se fazer um elogio a Eros, mas também de se buscar a melhor expressão discursiva para esse elogio em uma competição de discursos.

Nesse movimento em busca da purificação/catarse para o erro⁹⁸, Sócrates cita a Palinódia de Estesícoro e contrapõe a retratação deste ao descaso à Helena perpetrado por Homero, ideia a qual podemos ampliar para uma defesa implícita da lírica em relação à epopeia:

είδ' ἔστιν, ὥσπερ οὖν ἔστι, θεὸς ἤ τι θεῖον ὄ' Εἶρος, οὐδὲν ἄν κακὸν εἶη,
 τῷ δὲ λόγῳ τῶν νυνδὴ περιὰ τοῦ εἰπέτην ὥς τοιοῦτοῦτοντος:
 ταύτη τε οὐδὴ ἡμαρτανέτην περιτὸν ἔρωτα, εἴ τι τῆ εὐήθεια αὐτοῖν πᾶν ἀστέια,
 τὸ μὴ δένυγιεζλέγοντε μὴ δὲ ἀληθές σεμνόνεσθαι ὡς τιδόντε,
 εἰ ἄρα ἀνθρώποι σκουσιν ἀς ἐξ ἀπατήσαν τε εὐδοκίμη σε τον ἐναυτοῖς. ἐμοί μὲν οὖν, ὦ φίλε,
 καθήρασθαι ἀνάγκη: ἔστιν δὲ τοῖς ἄμαρτάνουσι περιμυθολογίαν καθαροὺς ἀρχαῖος,
 ὃν Ὀμηρος μὲν οὐκ ἤσθητο, Στησίχορος δέ.
 τῶν γὰρ ὀμάτων στερηθεὶς διὰ τὴν Ἐλένης κακηγορίαν οὐκ ἠγνόησεν ὡς περ' Ὀμηρος,
 ἀλλ' ἄτε μουσικὸς ὢν ἔγνω τὴν αἰτίαν, καὶ τοιοῦτοῦθ'—
 “οὐκ ἔστ' ἔτμοσλόγος οὗτος, οὐδ' ἔβασ ἐν νηυσὶν εὐσέλμοις,
 “οὐδ' ἴκεο Πέργαμα Τροίας:”
 καὶ τοιοῦσας δὴ πᾶσαν τὴν καλουμένην Παλινοδίαν παραχρηματὰν ἐβλεψεν.
 ἐγὼ οὖν σοφώτερος ἐκείνων γενήσομαι κατ' αὐτό γε τοῦτο:
 πρὶν γάρ τι παθεῖν διὰ τὴν τοῦ Ἐρωτος κακηγορίαν πειράσομαι αὐτῷ ἀποδοῦναι τὴν παλινο
 δίαν, γυμνήτη κεφαλῆ καὶ οὐχ ὡς περὶ τότε π' αἰσχύνης ἐγκεκαλυμμένος.

Se Eros é um dos deuses ou algo divino, como realmente o é, de nenhum jeito poderá ser pernicioso. Ora, nos discursos (τῷ δὲ λόγῳ) proferidos agora mesmo a seu respeito, ele é apresentado como tal. Nesse ponto ambos ofenderam profundamente Eros (ήμαρτανέτην περιτὸν ἔρωτα). De resto, são de uma ingenuidade nunca vista antes. Dado que nada digam de são nem verdadeiro, assumem ares de quem vale

⁹⁸É interessante notar como o léxico utilizado por Platão, *hamartía* e *kátharsis*, é o mesmo que Aristóteles usa em *A Poética* (tanto em 1449b, como em 1452a) para analisar movimentos importantes na composição do mito e na mudança de fortuna operada nas tragédias, em razão do erro (*hamartía*) ou excesso (*hýbris*) do personagem, o qual deverá ser purificado (*kátharsis*) no decorrer do drama. Esse vocabulário, além de sinalizar para o caráter moral-religioso das tragédias gregas, reveste os atos de Sócrates e Fedro no drama que interpretam no diálogo, pois, por meio de um novo discurso, Sócrates deve elaborar a catarse da sua falta a fim de não provocar a força punitiva dos deuses. Ademais, o rastro dessas palavras nos remete a quanto Aristóteles, como bom discípulo, apreendeu atentamente os conceitos do seu mestre para a elaboração de sua própria teoria.

alguma coisa, na esperança de iludir meia dúzia de homúnculos e adquirir prestígio à custa deles. Por isso, amigo, preciso purificar-me. Para os que cometem *pecado de mitologia*, há uma purificação antiga que passou despercebida a Homero, não, porém, a Estesícoro (καθήρασθαι ἀνάγκη: ἔστιν δὲ τοῖς ἀμαρτάνουσι περιμυθολογίαν καθαρμοῦς ἀρχαῖος, ὃν Ὀμηροσ μένου κῆσθετο, Στησίχορος δέ). Privado da vista por haver injuriado Helena, não lhe escapou, como a Homero, a causa de semelhante fato; por frequentar as Musas [por ser musical] (ἀλλ' ἄτεμουσικὸς ὄν ἐγνωτὴν αἰτίαν, καί ποιεῖ εὐθὺς), reconheceu-a e, de pronto, compôs os versos:

Foi mentira quanto eu disse.

Nunca subiste nas naves

de belas proas recurvas,

nem no castelo de Troia

jamais pisaste algum dia.

Havendo escrito nesse estilo toda a denominada Palinódia (Παλινοῦδία) [cujá etimologia significa recanto, uma nova canção no lugar da antiga] ou Retratação, imediatamente recuperou a vista. De minha parte, quero mostrar-me mais sábio do que ambos; neste ponto, pelo menos. Antes de cair sobre mim alguma desgraça por haver falado mal de Eros (πρίν ἄρτι παθεῖν διὰ τὴν τοῦ Ἔρωτος κακηγορίαν), vou apresentar-lhe a minha retratação (τὴν παλινοῦδίαν), e isso de cabeça descoberta, não velada, como a vergonha há pouco me obrigou a proceder⁹⁹. *Grifos meus.*

Ao não querer incorrer em um erro trágico, o qual poderia resultar em sua punição, Sócrates não teme manifestar o *entusiasmo* religioso e proferir um novo discurso, desta vez inspirado por Eros.

De acordo com Capra¹⁰⁰,

Sócrates está tomando uma posição anti-intelectual. Seu primeiro discurso, ímpio, foi enfaticamente trabalhado como *deinós*, o que, dado o contexto retórico presente, significa algo como “esperto”, ou “formidável”. Mas Sócrates toma um rumo imprevisto: contrasta Estesícoro com Homero. Ele afirma que Estesícoro ‘sabia a causa’ [da sua cegueira] e, assim, reveste o poeta de um status proto-filosófico. O ‘não lhe escapar a causa’ se complementa com o ‘frequentar as Musas’, como se se contrapusesse à surpreendente cegueira não musical de Homero. Ao comparar Íbico e Estesícoro (analogia direta) e ao contrastá-los com Homero (analogia reversa), Sócrates está implicitamente lançando uma taxonomia, e nessa taxonomia o que é favoravelmente contrastada com a épica homérica é a poesia lírica.

Já a Safo e a Anacreonte corresponderia a Musa Erato, responsável pelas composições eróticas (τῆ δὲ Ἐρατοῖ τοῦ ζῆν τοῖς ἐρωτικοῖς), um dos temas fundamentais em discussão na obra e para o pensamento de Platão. Pouco antes do ponto de mudança no qual cita Íbico, na passagem 235c, Sócrates alude “à bela Safo e ao sábio Anacreonte” como exemplos dos

⁹⁹Tradução de Carlos Alberto Nunes para o trecho 242e-243b.

¹⁰⁰CAPRA, p. 140. *Tradução própria.*

homens e mulheres de antigamente que falaram ou escreveram com propriedade a respeito do Amor¹⁰¹. Cobrindo o rosto por vergonha, o primeiro discurso de Sócrates emula o começo das épicas¹⁰²:

ἄγετε δὴ, ὦ Μοῦσαι, εἴτε διὰ γένος μου σικόν τὸ Λιγύων ταύτην ἔσχετ' ἔπωνυμίαν, εἴτε διὰ γένος μου σικόν τὸ Λιγύων ταύτην ἔσχετ' ἔπωνυμίαν, εἴτε δι' ὄδησεϊδος λίγεια, εἴτε δι' ὄδησεϊδος λίγεια, εἴτε δι' ὄδησεϊδος λίγεια,
 τοῦ μύθου, ὃν με ἀναγκάζει ὀβέλτιστος οὐτος ἰλέγειν, 'ζύμμοι λάβεσθε' 'ζύμμοι λάβεσθε' 'ζύμμοι λάβεσθε'
 καὶ πρότερον δοκῶν τούτω σοφὸς εἶναι, νῦν ἔτι μᾶλλον δόξῃ. ἴν' ὀέτα ἴρος αὐτοῦ, ἴν' ὀέτα ἴρος αὐτοῦ, ἴν' ὀέτα ἴρος αὐτοῦ,
 ἦ νοῦ τῶ δὴ παῖς, μᾶλλον δὲ μειρακίσκος, μάλα καλός: μάλα καλός:
 τούτω δὲ ἔσαν ἐρασταὶ πάνυ πολλοί. εἴς δ' ἐτίς αὐτῶν αἰμύλος ἦν, εἴς δ' ἐτίς αὐτῶν αἰμύλος ἦν,
 ὃς οὐδὲν ὄσῃ τὸν ἐρῶν ἐπεπείκει τὸν παῖδα ὡς οὐκ ἐρῶν. εἴς δ' ἐτίς αὐτῶν αἰμύλος ἦν,
 καί ποτε αὐτὸν αἰτῶν ἔπειθεν τοῦτ' αὐτό, ὡς μὴ ἐρῶν τι πρότερον ἐρῶντος δέοι χαρίζεσθαι.

[Vinde, Musas sonoras! quer sejais assim chamadas pela qualidade de vosso canto (ὄδησεϊδος), quer provenha dos sonorosos Lígures (διὰ γένος μου σικόν) semelhante qualificativo. Cooperai comigo no discurso [mito] ('ζύμμοι λάβεσθε' τοῦ μύθου) que este excelente moço me força a improvisar, para que seu amigo, que antes já lhe parecia tão sábio, mais sábio ainda se lhe imponha à admiração.

Era uma vez um mancebo (ἦ νοῦ τῶ δὴ παῖς), ou melhor, um adolescente de extremada beleza, que vivia rodeado de admiradores. Entre estes um havia mais esperto que os outros, o qual, dado que não estivesse menos apaixonado que os demais, convenceu o jovem de que não sentia por ele a menor atração e, de uma feita, empenhado em conquistá-lo, procurou demonstrar-lhe que, de preferência, ele deveria favorecer quem não lhe tivesse amor, não seus apaixonados.]

Esse discurso recorre a fórmulas consagradas de evocação das Musas, típicas das epopeias homéricas. Além de mencionar a forma musical (ὄδησεϊδος) atrelada às Musas, a exposição narrativa do texto (era uma vez), em que se sintetiza a ação/argumento principal, alude ao início de *A Ilíada* e *A Odisseia*. No plano interpretativo proposto por Capra, o ato de assumir formas épicas na composição de um discurso falso pode ser entendido também como um modo de crítica à épica homérica, em defesa de outro tipo de escrita, mais filosófico e “lírico”:

Erato aciona o processo mediante o qual o amante esquece das preocupações terrenas e começa a ascender à *scala amoris* que aponta para a forma da Beleza. Terpsícore representa uma forma de discurso capaz de corrigir a si mesma e de se mover da tese para a antítese. Essa é a razão por que Erato e Terpsícore merecidamente podem se juntar à Urânia e Calíope, as duas Musas dialógicas e dialogantes. Ao apropriar Urânia e Calíope para a filosofia, Platão destitui a épica não musical do *lógos* inspirado. Ao transformar Erato e Terpsícore em musas anti-homéricas, Platão se aproxima da invenção da poesia lírica. A poesia pode ser reabilitada apenas à medida que contrasta com a épica, uma posição que é melhor

¹⁰¹“δὴλον δὲ ὅτι τινῶν ἀκήκοα, ἦπου Σαφροῦς τῆς καλῆς ἠᾶνακρέοντος τοῦ σοφοῦ ἠκαίσυ γγραφῶν τινῶν. πότεν δὴ τε κμαιρόμενος λέγω; πλὴν ῥέσπως, ὦ δαιμόνιε, τὸ στήθος ἔχων αἰσθάνομαι παρὰ ταῦτα ἀν᾿ ἔχειν εἰπεῖν ἕτερα μὴ χεῖρω.” “é claro que ouvi isso de alguém [a respeito do tema amoroso], ou da bela Safo, ou do sábio Anacreonte, ou de algum outro escritor. Mas por que me expesso dessa maneira? Percebo meu peito cheio, oh divino, da convicção de que posso dizer [concorrer com outro discurso em relação ao de Lísias] diferente e não me sair pior”. *Tradução própria*.

¹⁰²237a-b. Tradução de Carlos Alberto Nunes.

exemplificada pela elaboração anti-homérica de Estesícoro e Safo à história de Helena [...]

Por contraste, a boa poesia, de acordo com Platão em *Fedro*, deve ser *anti-épica*. Em outras palavras, *ela deve ser vívida, cheia de paixão, argumentativa e até mesmo filosófica*: qualquer que tenha sido o elusivo fenômeno da poesia lírica para as audiências arcaicas, essa não é uma descrição ruim do gênero, ao menos no sentido que efetivamente combina com o (possivelmente mítico) papel que nós modernos assinalamos a ela¹⁰³. *Grifos meus*.

No seu jogo filosófico-literário, Platão não hesita em se apropriar de diferentes linguagens e gêneros da tradição literária para a construção do texto. Francis Cairns¹⁰⁴ chamou o processo de elaboração literária presente na Antiguidade greco-latina de *composição genérica*, “o qual corresponde a uma codificação da prática intertextual, uma forma particular de ‘arte alusiva’”. Ou seja, um poema tomaria do repertório tradicional uma série de lugares-comuns (temas e formas genéricas), juntamente com o modo de organizá-los (metros, modos e gêneros), estabelecendo um jogo entre a invenção encontrada no texto e a tradição literária disponível, derivando daí sua pertinência genérica. No caso dos diálogos socráticos, essa pertinência torna-se mais difícil de ser percebida.

Na obra escrita por Platão, existe o movimento de representar temas e ideias, além do modo de escrevê-las ou argumentá-las, a partir da apropriação mimética de personagens e discursos que os ilustrem; contudo, sua pertinência a um determinado gênero é fragmentária, na medida em que o personagem representa apenas uma parte de uma composição maior – a não ser se a remetermos aos diálogos socráticos enquanto gênero definido, com regras estruturais como a apropriação mimética de personagens, o uso de diálogo, locação espacial e a presença de uma trama narrativa, composta por exposição, problema, complicação, clímax e resolução.

Por mais fluídos que fossem os gêneros nas Grécias Arcaica e Clássica, Platão não parece se preocupar em ser fiel a nenhum deles, *mas usar de cada um conforme seja útil ou não para o plano geral da composição do diálogo*, que se torna, portanto, *um gênero de gêneros*, capaz de comportar enxertos de diferentes tipos de discurso, mimetizando personagens da realidade extratextual, suas ideias e seu modo de articulá-las, transformando-os em objetos do discurso e colocando-os a serviço do jogo proposto pelo texto.

Nesse sentido, o conceito de composição genérica nos põe diante do interessante problema de saber quais foram os lugares-comuns e estruturas apropriadas por Platão em seu

¹⁰³CAPRA, p.147-148. *Tradução própria*.

¹⁰⁴apud ACHCAR, Francisco. *Lírica e Lugar-Comum*, p.18.

processo de escritura. Em outras palavras, como Platão, em seus escritos, lê as vozes ali articuladas? Como ele as põe em ação discursiva¹⁰⁵?

Segundo Ricardo Piglia, “A possível história de *leitura dos escritores* tende a colocar o problema da leitura nos termos do lugar desde onde o texto foi escrito, com a quantidade de problemas que essa escritura supõe¹⁰⁶”. Citando uma carta de Flaubert à sua amante Louise Colet, de 27 de janeiro de 1854, na qual o futuro autor de *Madame Bovary* dizia que “cada obra tem sua própria poética em si, a qual é necessário encontrar¹⁰⁷”, Piglia amplia sua reflexão para o modo como cada texto *inscreve* um lugar a partir do qual deseja ser lido. De acordo com o escritor e teórico argentino, caso o escrito seja lido a partir de uma poética contrária a suas intenções, nada sobrarão do texto. Se os livros de Borges fossem lidos e avaliados por leitores acostumados às obras de Dostoiévski e Proust, por exemplo, a literatura borgiana tenderia a ser classificada como “cerebral” e “sem vida”. Por isso, considerando que cada obra *informa* como deseja ser lida e que quem escreve se coloca dentro de uma tradição, ou de um quadro de referências a partir das quais deseja ser lido, uma obra também *representa uma luta entre poéticas*, luta que, de acordo com o autor de *Respiração artificial*, definiria a história da vanguarda. Ainda em se tratando de Borges, Piglia afirma que “se lê desde onde se escreve, se constrói a tradição desde o lugar no qual se está definindo a própria escritura e se tenta construir essa leitura como um espaço a partir do qual os textos que vierem a ser escritos ou que se estão escrevendo possam funcionar¹⁰⁸”. Borges, em sua obra ensaística, articulou toda uma rede de leituras e de referências até impor um contexto desde onde seus textos de ficção pudessem ser lidos. Eis, portanto, elementos para se entender por que o autor de *Ficciones* não tratou de Tolstói ou daquilo que era considerado “alta literatura” ou o ápice do romance europeu: na poética do autor de *Funes o memorioso*, para seus textos funcionarem e despertarem os efeitos pretendidos, importavam os romances policiais, as sagas nórdicas, as novelas de aventura, autores como Stevenson, Chesterton e Wells. Enquanto os lia e os analisava, Borges escrevia o quadro de referências desde onde gostaria de ser lido.

¹⁰⁵No texto *Uma poética de tradução para Platão*, disponível em: www.casaguilhermedealmeida.org.br/revista-reproducao/ver-noticia.php?id=144, o tradutor André Malta comenta o quanto se perde ao lermos Platão apenas como uma prosa filosófica e não filosófica-literária. Ao analisar a tradução que fez de *A Apologia*, Malta ressalta o uso de lugares-comuns (formas genéricas) no discurso de Sócrates e como, por meio do uso de recursos retóricos elaborados, ele mimetiza o tom pedante de seus acusadores, ironizando as formas de expressão destes.

¹⁰⁶In. PIGLIA, Ricardo. *Las tres vanguardias: Saer, Puig e Walsh*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016, p.23. *Tradução própria. Grifos meus.*

¹⁰⁷Idem, p.23. *Grifos meus.*

¹⁰⁸Idem, p.24.

De modo análogo, podemos pensar a respeito das indicações deixadas por Platão em suas próprias obras sobre como elas deveriam ser recebidas, como se inscrevem e criam uma tradição que deseja se impor contra outras escolas de pensamento proeminentes na sua época. Resultaria anacrônico falarmos de vanguarda em se tratando do texto de Platão, embora sua obra estabeleça, tal qual as produções vanguardistas, um arraigado combate frente outros autores e formas de se pensar o mundo; porém, excetuando-se o caráter histórico das vanguardas que, a partir do século XIX, se puseram contra a tradição e abraçaram diferentes projetos de futuro, a obra de Platão constantemente demarca o terreno que deseja para sua recepção, coloca-se contra os sofistas e os professores de retórica, como Pausânias e Górgias, e inscreve uma posição a partir da qual deseja ser recebida, lida e comentada, culminando na fundação da Academia, centro de estudos dirigido pelo mais célebre discípulo de Sócrates, no qual seus textos estariam à disposição dos estudantes para servirem de base para as discussões. Ironicamente, apesar de, no *Fedro*, o escritor se colocar contra o texto escrito em detrimento do texto falado, chegou até nós a obra que ele escreveu. E, ironicamente, apesar de constantemente colocarmos Platão contra os poetas quando analisamos as ideias de o autor de *Íon* a respeito da criação estética, o texto de *Fedro* informa seu leitor de que deve ser lido a partir de Safo, Anacreonte, Íbico e, principalmente, Estesícoro, poetas que inspiram o entusiasmo e a mania de Sócrates ao discorrer sobre Eros. É a partir dessas e com essas vozes que o *Fedro* cria seu contexto enunciativo, aproximando a primeira parte do discurso dos efeitos daquilo que entendemos por “literatura”.

Ainda que, em termos de combatividade, o temperamento de Platão não seja muito diferente do temperamento dos vanguardistas dos finais do século XIX e início do XX, a diferença entre eles se pronuncia a partir de uma ideia de *tempo*: em vez de se orientar para o futuro, os textos de Platão sugerem uma abertura para o *eterno*, o essencial, para os ciclos de dez mil anos de transmigração das almas, para o que fica do que passa: a contemplação do universo sensível como forma de se atingir a eternidade. Por vezes reacionário, pessimista e contrário a mudanças em meio a um mundo em crise, como o do final do período Clássico, que há muito agoniza em função das Guerras Médicas (490-479 a.C.), da Guerra do Peloponeso (431-404 a.C.) e do trauma histórico do assassinato de Sócrates pelas mãos do

Estado (399 a.C.), o texto de Platão deseja firmar uma pausa, invocar uma tradição, demarcar as obras com as quais se corresponde e aquelas contra as quais se pronuncia¹⁰⁹.

É nesse sentido que *A República* e *Fedro* são importantes: em ambos os diálogos, o autor apresenta sua reflexão a respeito da poesia e da técnica literária. É preciso ressaltar que, dificilmente, teremos certeza sobre qual discurso antecede o outro, em termos de escrita¹¹⁰. A obra que Platão escreveu durante a vida inteira encontra elementos contrastantes, de definições que vão sendo contrapostas, refutadas e revistas dentro do próprio *corpus platonicum*, como ocorre em *A República* e *Fedro*, diálogos nos quais são apresentados elementos divergentes em relação à apreciação do poético.

Contudo, ao contrário do mestre Sócrates, Platão precisa justificar sua escolha em se tornar *escritor*. É interessante como, ao longo da sua produção, percebe-se um autor atento ao que foi dito e escrito na tradição de pensamento das Grécias Arcaica e Clássica e capaz de se apropriar desse repertório para sua própria escritura.

Conforme Begam e Soderholm¹¹¹,

Antes de se tornar um filósofo, Platão testou a mão escrevendo tragédias e vale a pena lembrar que a maioria dos seus diálogos são *polilogos*, dramas fechados e completos, com personagens, localizações e ações. *Êutifron*, *Apologia*, *Críton* e *Fédon* constituem uma tetralogia, que conta a trágica história da morte do cidadão mais ilustre de Atenas [...]. Mas não é apenas que a tetralogia de Platão emprega formas e temas dramáticos: a maioria dos diálogos têm como título o nome de um jovem de origem nobre, que emerge como o herói dramático de Platão e cuja interrogação por Sócrates constitui a ação “central” do diálogo. Reconhecidamente, esses dramas são internalizados, com conflitos e resoluções tanto psicológicas quanto filosóficas, mas sua estrutura é surpreendentemente aristotélica. Então, virtualmente, todo diálogo é construído ao redor de um momento de *peripécia* ou reviravolta, quando o herói é “revirado”, forçado a renunciar a um sistema de doutrina, venha este de Protágoras, Parmênides ou Heráclito. Mas como Platão caracteriza esse “erro” que leva o herói à “queda” em uma “crença falsa”? Em *Teeteto*, Sócrates o chama de *hamartía* (189c), a mesma palavra que, mais tarde, Aristóteles vai usar para descrever a “falha” ou o “erro” do herói trágico. É especialmente revelador ver como Platão disseca a *hamarta* em *Fedro*: “Quando prevalece o gosto racional do bem e esse gosto nos dirige, recebe o nome de

¹⁰⁹Contrastando com esse movimento, é interessante apontar como a obra de Platão também marca uma *ruptura* histórica, seja em relação ao papel do poeta e do filósofo como nexos sociais, seja por sua obra instaurar um novo tempo, demarcando quem foram os pré-Socráticos e os filósofos que sucederam Platão.

¹¹⁰ Como em boa parte das questões ao redor da obra de Platão, a cronologia dos textos suscita dúvidas e debates. Diógenes Laércio considera *Fedro*, devido à cor e ao excesso estilístico, como produto da mocidade, ao passo que Herman Gauss o coloca como escrito antes de *Teeteto* e *Parmênides*, mas depois de *A República*. Já Wilamowitz insere *Fedro* não só após a escrita dos dois dramas sacros, *Fédon* e *O Banquete*, como também depois de arrematar seu programa filosófico em *A República*. Como dificilmente o estudioso poderá asseverar a posição cronológica de uma obra dentro do *corpus* do escritor, o presente estudo se aproximará de temas e estruturas composicionais, deixando de lado as questões concernentes ao tempo.

¹¹¹Begam, R. and Soderholm, J. 2015. *Socrates Among the Cicadas: The Art of the Platonic Dialogue*. In: Begam, R. and Soderholm, J. *Platonic Occasions: Dialogues on Literature, Art and Culture*, p. 166-167. Tradução própria.

temperança [*sophrosýne*]; porém, quando é o desejo irracional que nos arrasta para os prazeres e impera em nós, intemperança [*hýbris*] é o nome dado a esse governo¹¹² (237e-238a). Que a *hýbris* é a causa mais comum de *hamartía* é um truísmo; ela parece sê-lo não apenas na tragédia como também nos diálogos platônicos. E para onde esse drama internalizado da alma finalmente nos leva? Para Aristóteles, a tragédia alcança seu ponto de culminância, sua coerência moral e emocional, quando o herói, por fim, adquire “conhecimento” [*gnôsis*] de si mesmo e da situação em que se encontra.

A maior parte dos diálogos platônicos também alcança o clímax no momento de *anagnórisis*, mas com uma diferença: o jovem adquire um tipo específico de conhecimento – a *sophrosýne* ou a “modéstia” que vem com o entendimento dos *limites* do conhecimento.

Enquadrar os discursos platônicos em uma moldura dramática não só reforça o modo como *A Poética*, de Aristóteles, sistematizou uma visão de Platão a respeito da poesia e da mimese, como também apresenta provas do quanto os diálogos socráticos devem sua forma e eficácia aos modos de enunciação literários.

CAPÍTULO III

REFLEXÕES SOBRE ASPECTOS LITERÁRIOS E CONCEITUAIS EM *O BANQUETE*, DE PLATÃO

Quando se fala ou se escreve sobre *O Banquete*, de Platão, ou quaisquer outros discursos e diálogos platônicos, em geral pensa-se que o autor do comentário se debruçará sobre os problemas e as definições filosóficas que a obra expressa, como, por exemplo, a natureza da virtude, do amor, o estudo da metafísica, da gestão dos bens públicos etc. Porém, pouco se pensa *literariamente* sobre a obra de Platão, ou no seu autor como *poeta* consciente dos recursos literários empregados na tessitura de seus textos.

Considerado um trabalho da maturidade, juntamente com *Fedro*, *Fédon* e *A República*, *O Banquete* é uma das maiores conquistas de Platão enquanto escritor, tamanho o equilíbrio entre a conceituação filosófica e a expressão literária no diálogo. Desse modo, o presente capítulo procurará justamente discutir alguns dos aspectos literários utilizados na

¹¹²Tradução de Carlos Alberto Nunes para o trecho: “δόξη μὲν οὖν ἐπὶ τὸ ἄριστον λόγῳ ἀγωγὴς καὶ κρατοῦσης τῆς κράτεισιν ὠφροσύνη ὄνομα: ἐπιθυμίας δὲ ἀλόγως ἐλκούσης ἐπὶ ἡδονὰς καὶ ἀρξάσης ἐν ἡμῖν τῆ ἀρχῇ ὑβρις ἐπωνομάσθη.”

composição da obra; aspectos que colocam o nome de Platão como um dos grandes escritores da história ocidental, ao lado de outros gigantes como Dante, Soror Juana de la Cruz, Tolstói, Dostoiévski, Machado de Assis, Virginia Woolf e Clarice Lispector.

Neste estudo, foram consultadas as edições bilíngues em português-grego, nas traduções de Carlos Alberto Nunes¹¹³ e de José Cavalcante de Souza¹¹⁴, italiano-grego, de Ezio Savino¹¹⁵, e inglês-grego, de R. G. Bury¹¹⁶, além dos seus respectivos estudos introdutórios. A edição base cotejada no idioma original foi a de John Burnet¹¹⁷. Qualquer citação ou paráfrase do texto, quando for assinalada, é resultado da nossa leitura e tradução do original grego. Na maior parte do corpo deste capítulo, contudo, a tradução utilizada como base é a de José Cavalcante de Souza.

1. A “implosão” da historicidade e a narrativa indireta

Costuma-se situar a data de composição de *O Banquete* entre os anos 384-379 a. C.. Nesse ínterim, no plano da ficção proposta pelo discurso, a narração de Apolodoro teria se dado por volta do ano de 400 a. C.¹¹⁸., aludindo a um banquete ofertado por Agatão em comemoração ao primeiro lugar de sua tragédia no festival de 416 a.C.. É possível encontrar maiores indicações temporais no texto platônico quando o narrador Apolodoro se refere ao exílio de Agatão (172c), que ocorreu aproximadamente em 408-407 a.C.:

παντάπασιν ἔοικέ σοι οὐδὲν διηγεῖσθαι σαφέσδ' ὀδηγούμενος,
 εἰνεωστίη γῆτην σου νοσίου ἀγγελονέαι αὐτήν ἠνέρωτᾶς, ὅσ τε καὶ ἐμὲ παραγενέσθαι.
 ‘ἐγὼ γεδή,’ ἔφη. ‘πόθεν, ἦνδ’ ἐγώ, ὦ Γλαύκων;
 οὐκοῖσθ’ ὅτι πολλῶν ἐτῶν Ἀγάθων ἐνθάδε οὐκέτι δεδήμηκεν,
 ἄφ’ οὗδ’ ἐγὼ Σωκράτει σὺν διατρίβῳ καὶ ἐπιμελέσπε ποίημα ἐκάστης ἡμέρας εἰδέναι ὅτι ἂν
 λέγῃ ἢ πρᾶττη, οὐδέ ποτρίᾳ ἔτη ἐστίν; *Grifos meus.*

[“É muitíssimo provável que nada de claro te contou o teu narrador, se presumes que foi há pouco que se realizou o encontro de que me falas, de modo a também eu estar presente”. “Presumo que sim”, disse ele. “De onde, ó Glauco?”, tornei-lhe. “Não sabes que há muitos anos Agatão não está na terra, e desde que eu frequento

¹¹³ PLATÃO, *O Banquete*. Belém: EDUFPA. 2011.

¹¹⁴ PLATÃO, *O Banquete*. São Paulo: Editora 34. 2016.

¹¹⁵ PLATONE, *Simposio, apologia di socrate, critone, fedone*. Milão: Oscar Mondadori. 1987.

¹¹⁶ BURY, R. *The “symposium” of plato*. Cambridge: Heffer and Sons. 1932.

¹¹⁷ *Platonis Opera, Recognovit Brevique Adnotatione Critica Instruxit Ioannes Burnet*. Oxford. 1899-1907

¹¹⁸ Conforme indicações do estudo de R. Bury.

Sócrates e tenho o cuidado de cada dia saber o que ele diz ainda não se passaram três anos?”]. *Grifos meus*.

Segundo Victor Sales Pinheiro, em texto de introdução à edição traduzida por Carlos Alberto Nunes, Apolodoro precisa a data do banquete com vistas a situar a *dimensão histórica* do relato. Porém, “uma leitura atenta às referências históricas do discurso notará três possíveis anacronismos¹¹⁹”: Pausânias refere-se à Jônia sob governo bárbaro, o que deve ter acontecido em torno de 387 a. C.; Aristófanes menciona a dispersão espartana dos Mantineos, de 385 a. C.; e Fedro, “ao evocar o exército composto por amantes e seus amados, parece ter em mente a *tropa sagrada* de Tebas, composta não antes de 387 a. C.¹²⁰”. A falta de precisão histórica do diálogo é importante para entendermos o discurso contado no texto não de acordo com a história factual, mas na ordem do mito poético-filosófico, situando-o como produto da criação artística de Platão, para a qual não importa a veracidade do que aconteceu¹²¹; mas a apropriação diegética e mimética dos acontecimentos para a construção de um outro texto, no qual os personagens, *ao serem recriados pela ficção*, ao invés de meramente representarem sujeitos históricos, passam a representar alegoricamente suas ideias, tal qual os deuses antigos podiam encarnar conceitos e arquétipos. Dessa forma, qualquer efeito de veracidade presente nos diálogos socráticos é, antes de mais nada – para além do uso de personagens e de fatos históricos –, resultado do *trabalho artístico* de quem os escreveu ao selecionar, combinar e jogar com gêneros do discurso, personagens e palavras; ou seja, ao jogar com o material disponível pela língua, para, assim, produzir o efeito de *estranhamento* no leitor, como definido por Viktor Chklovski¹²²: o de uma nova percepção a partir de um uso diferenciado e

¹¹⁹PINHEIRO, Victor Sales. *Introdução*. in. PLATÃO, *O Banquete*. Belém: EDUFPA. 2011, p.35.

¹²⁰idem, p.35.

¹²¹Se aqui cabe mais um anacronismo, essa disputa entre história e ficção será pontuada anos mais tarde em *A Poética*, de Aristóteles 1451a-b: φανερόν δὲ ἐκ τῶν εἰρημένων καὶ ὅτι οὐ τὰ γενόμενα λέγειν, τοῦτο ποιητοῦ ἔργον ἐστίν, **ἀλλ’ οἷα ἀγγένοιτο καὶ τὰ δύνατὰ κατὰ τὸ εἰκόσι τὸ ἀναγκαῖον.** ὁ γὰρ ἱστορικὸς καὶ ὁ ποιητὴς οὐ τῶν ἡμετραλέγειν ἢ ἀμετραδιαφέρουσιν (εἴη γὰρ ἀντὶ τὸ Ἡρόδοτου εἰς μέτρα τεθῆναι καὶ οὐδὲν ἢ ττον ἀνεῖν ἰστορίατις μετὰ μέτρον ἢ ἄνευ μέτρων) : ἀλλὰ τοῦτο διαφέρει, τῶν μὲν τὰ γενόμενα λέγειν, τὸν δὲ οἷα ἀγγένοιτο. **διὸ καὶ φιλοσοφώτερον καὶ σπουδαιότερον ποίησις ἰστορίας ἐστίν: ἡ μὲν γὰρ ποίησις μάλλον τὰ καθόλου, ἡ δ’ ἱστορία τὰ καθ’ ἕκαστον λέγει.** [Pelas precedentes considerações se manifesta que não é ofício do poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível *segundo a verossimilhança e a necessidade*. Com efeito, não diferem o historiador e o poeta por escreverem em verso ou prosa (pois bem que poderiam ser postos em verso as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser história, se fossem em verso ou em prosa) – diferem, sim, em que *diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder*. Por isso, *a poesia é algo mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente ao universal, e esta ao particular*.] *Grifos meus*. Tradução de Eudoro de Souza.

¹²²CHKLOVSKI, Viktor. *A arte como procedimento*, p.45.

desautomatizante do código linguístico, transfigurando esteticamente o que se pretende comunicar, de maneira a provocar diferentes efeitos de sentido¹²³, ¹²⁴.

Desse modo, a irrupção de Alcibíades, ao fim da obra, não representa apenas a figura do político instável¹²⁵; mas a própria instabilidade histórica de Alcibíades representa a instabilidade do amor em todos que não possuem a concepção socrática desse sentimento, além de o jovem político parecer, naquele momento da narrativa, devido à beleza viril, às fitas em sua cabeça, coroada com uma grinalda espessa de hera e violetas (212d-e)¹²⁶, a materialização do próprio Eros, de acordo com o retrato do deus pintado por Agatão (195a-b), ou então de Dioniso, o deus patrono dos concursos teatrais, cuja presença, por um lado, é aludida por ser ele o árbitro natural da competição realizada entre os convidados de *O Banquete*¹²⁷ – comemoração cuja causa se deve à vitória de Agatão no festival de tragédias, gênero regido por Dioniso – e, por outro lado, por ser a entidade responsável pelos transportes e delírios báquicos possibilitados pelo vinho, bebida que desempenha um papel importante no desfecho da obra.

Portanto, ao “destruir” e reelaborar ficcionalmente a historicidade, o texto de Platão não só faz uso de um expediente típico das artes poéticas, pondo em cena personagens

¹²³Ainda de acordo com uma perspectiva formalista do texto, podemos pressupor que o uso, seleção, combinação e arranjo de palavras fosse de capital importância para Platão enquanto escritor. Nesse sentido, é como se o autor aplicasse a função *poética da linguagem*, teorizada por Jakobson, ao material filosófico que desejava levar à luz, de modo que, nos textos de Platão, não importam apenas o que é dito ou conceituado a respeito do conhecimento, mas também o modo como esses conteúdos são ditos e articulados em uma trama.

¹²⁴É impossível saber qual foi a reação dos primeiros leitores/ouvintes dos discursos escritos por Platão; contudo, certamente, esse conjunto de textos não deixa de causar estranhamento nos leitores contemporâneos, acostumados ou com ensaios filosóficos redigidos em uma linguagem clara e argumentativa, ou com narrativas de ficção. Um leitor que queira aprender sobre as ideias de Platão a respeito do amor, por exemplo, provavelmente vai estranhar o modo como essa ideia toma forma a partir de personagens dialogando em um enredo.

¹²⁵A instabilidade de Alcibíades foi relatada por TUCÍDIDES. In. *História da guerra do Peloponeso*, VI, 15-24.

¹²⁶καὶ οὐπολύστερον Ἀλκιβιάδου τὴν φωνὴν ἀκούειν ἐν τῇ αὐτῇ σφύδρα μεθ' ὅντος καὶ μέγα βοῶντος, ἐρωτῶντος ὄπου Ἀγάθων καὶ κελεύοντος ἄγειν παρ' Ἀγάθωνα. ἄγειν οὐδ' αὐτὸν παρὰ σφᾶς τήν τε αὐτῆν τριδ' αὐπολαβοῦσαν καὶ ἄλλου στινὰς τῶν ἀκολούθων, καὶ ἐπιστῆναι ἐπὶ τὰς θύρας ἐστεφανωμένον αὐτὸν κίττου ἑτένιστε φάνω δασεῖ καὶ ἰών, καὶ ταινία ἔχοντα ἐπὶ τῆς κεφαλῆς πάνυ πολλάς. [Não muito depois ouve-se a voz de Alcibíades no pátio, bastante embriagado, e a gritar alto, perguntando onde estava Agatão [...] e ele [Alcibíades] se detém à porta, cingindo de uma espécie de coroa tufada de hera e violetas, coberta a cabeça de fitas em profusão.]

¹²⁷Cf. 175e-176a: ὕβριστῆς εἶ, ἔφη, ὃ Σώκρατες, ὁ Ἀγάθων. καὶ ταῦτα μὲν καὶ ὀλίγον ὕστερον διαδικασόμεθα ἐγώ τε καὶ σὺ περὶ τῆς σοφίας, δικαστῆ γράμμενοι τῷ Διονύσῳ: νῦν δὲ πρὸς τὸ δεῖπνον πρῶτα τρέπου.

μετὰ ταῦτα, ἔφη, κατακλινέντος τοῦ Σωκράτους καὶ διεπνήσαντος καὶ τῶν ἄλλων, σπονδάς τε σφᾶς ποιήσασθαι, καὶ ἄσαντας τὸν θεὸν καὶ ἄλλα τὰ νομιζόμενα, τρέπεσθαι πρὸς τὸν πότον. [“És um insolente, ó Sócrates”, disse Agatão. “Quanto a isso, logo mais decidiremos eu e tu da nossa sabedoria, tomando Dioniso por juiz; agora porém, primeiro apronta-te para o jantar.

Depois disso, continuou Aristodemo, reclinou-se Sócrates e jantou como os outros; fizeram então libações e, depois dos hinos ao deus e dos ritos de costume, voltam-se à bebida.”]

históricos, como fez Aristóphanes em relação a figuras como Sócrates e Eurípidēs¹²⁸, como também lança mão de um *jogo de espelhos*, no qual a narração indireta (fruto da memória e de sua reprodução oral para um ouvinte – aproximando a narração da mimetização de uma *performance*) – é o elemento estruturante da composição da obra, juntamente à oposição e ao contraste entre os caracteres nela presentes.

Num primeiro plano, Apolodoro reproduz para um Companheiro, ou Amigo (no caso, a própria extensão do leitor-ouvinte), um discurso que contara uma vez a Glaucos; este, por sua vez, já tinha escutado discurso similar de Fênix, mas procurara Apolodoro com o fito de dissipar as dúvidas que a narração de Fênix suscitou (172a-174a):

δοκῶ μοι περιῶν πυνθάνεσθε οὐκ ἀμελέτητος εἶναι.
καὶ γὰρ ἐτύγχανον πρόηνεις ἄστυ οἴκοθεν ἀνίων Φαληρόθεν:
τῶν οὐ γινώριμων τις ὄπισθεν κατιδὼν με πόρρωθεν ἐκάλεσε, καὶ παίζων ἄμα τῆ κλήσει,
‘ὦ Φαληρεὺς,’ ἔφη, ‘οὗτος Ἀπολλόδωρος, οὐ περιμένεις;’ κἀγὼ ἐπιστάς περιέμεινα.
καὶ ὄς, ‘Ἀπολλόδωρε,’ ἔφη,
‘καὶ μὴν καὶ ἔναγχός σε ἐξήτουν βουλόμενος διαπυθέσθαι τὴν Ἀγάθωνος συνουσίαν καὶ Σωκράτους καὶ Ἀλκιβιάδου καὶ τῶν ἄλλων τῶν τότε ἐν τῷ συνδείπνῳ παραγενομένων,
περιτῶν ἐρωτικῶν λόγων τίνες ἦσαν:
ἄλλοι γὰρ τίσιοι **διηγείτο** ἀκηκοὼς Φοίνικος τοῦ Φιλίππου, ἔφη δὲ καὶ σέ εἰδέναι.
ἀλλὰ γὰρ οὐδὲν ἔχε σαφὲς λέγειν. σὺ οὐ νομιδοῦ ἡγήσαιο:
δικαιότατος γὰρ εἶ τοῦς τοῦ ἐταίρου λόγους **ἀπαγγέλλειν**. πρότερον δέ μοι, ἦ δ’ ὄς, ‘εἰπέ,
σὺ αὐτὸς παρεγένου τῆς συνουσίας ταύτης ἡ οὔ;’ κἀγὼ εἶπον ὅτι
‘παντάπασι νεοικέσιοι οὐδὲν **διηγείσθαι** σαφὲς **ὀδηγούμενος**,
εἶνεωστί ηἴη τῆς συνουσίας ἀνεγενέσθαι αὐτὴν ἠνέρωτῶς, ὥστε καὶ ἐμὲ παραγενέσθαι.’
‘ἐγὼ γε δὴ,’ ἔφη. ‘πόθεν, ἦν δ’ ἐγὼ, ὦ Γλαύκων;
οὐκοῖσθ’ ὅτι πολλῶν ἐτῶν Ἀγάθων ἐνθάδε οὐκέτι δεδήμηκεν,
ἀφ’ οὗδ’ ἐγὼ Σωκράτει συνδιατρίβω καὶ ἐπιμελὲς πεποίημαι ἐκάστης ἡμέρας εἰδέναι ὅτι ἂν
λέγῃ ἢ πρᾶτῃ, οὐδέ ποτ’ ἔτι δεῖστί τι;
πρὸ τοῦδ’ ἐπεριτρέχων ὀπητῶν χρομικαῖοι ἰόμενος τι ποιεῖν ἀθλιώτερος ἢ τοῦ οὖν,
οὐχ ἦ ττον ἡ σὺν νινί, οἰόμενος δεῖν πάντα ἄλλον πρᾶττειν ἢ φιλοσοφεῖν.’ καὶ ὄς,
‘μή σκῶπ’ ,’ ἔφη, ‘ἀλλ’ εἰπέ μοι πότε ἐγένετο ἡ συνουσία αὕτη.’ κἀγὼ εἶπον ὅτι
‘παίδων ὄντων ἡ μὲν ἔτι, ὅτε τῆς πρώτης τραγῳδίας ἐνίκησεν Ἀγάθων,
τῆς στεραίας ἡ τᾶς ἐπινίκιας ἔθνευσε αὐτὸς τε καὶ οἱ χορευταί.’ ‘πάνυ,’ ἔφη, ‘ἄρα πάλα,
ὡς ἔοικεν. ἀλλὰ τίς σὺ **διηγείτο**; ἦ αὐτὸς Σωκράτης; οὐ μὰ τὸν Δία,’ ἦν δ’ ἐγὼ,
‘ἀλλ’ ὅσπερ Φοίνικι. Ἀριστόδημος ἦν τις, Κυδαθηναεὺς, μικρὸς, ἀνυπόδητος αἰεὶ:
παρεγγόνειδ’ ἐν τῆς συνουσίας, Σωκράτους ἐραστὴς τῶν ἐν τοῖς μάλιστα ταῦν τότε,
ὡς ἐμοὶ δοκεῖ. οὐ μέντοι ἀλλὰ καὶ Σωκράτης ἐνιαῖ ἠδὲ ἠνερὸς μνηστῆρ’ ἐκέλευσε,
καὶ μοι ὡμολόγηκε ἀπὲρ ἐκεῖνος **διηγείτο**.’ ‘τί οὖν,’ ἔφη, ‘οὐδὲ **διηγῆσθε** μοι;
πάντως δὲ ἡ δόξῃ εἰς ἄστυ ἐπιτηδεία πορευομένοις καὶ **λέγειν καὶ ἀκούειν**.’
οὐ τῶν δὴ ἰόντες ἄμα τοῦς λόγους περιὰ τῶν ἐπιούμεθα, ὥστε,
ὄπερ ἀρχόμενος εἶπον, οὐκ ἀμελέτητος ἔχω.
εἰ οὐκ εἶ καὶ μὴν **διηγῆσθε** μοι, ταῦτα χρηστέον. καὶ γὰρ ἔγωγε καὶ ἄλλως,
ὅταν μέν τινα περιφιλοσοφίας λόγους ἡ αὐτὸς ποιεῖμαι ἢ ἄλλων ἀκούω,
χωρὶς τοῦ οἶσθαι ὠφελῆσθαι ὑπερφυδῶς χαίρω: ὅταν δὲ ἄλλους τινὰς,
ἄλλως τε καὶ τοῦς μετέρους τοῦς τῶν πλουσίων καὶ χρηματιστικῶν,
αὐτὸς τε ἄχθομαι μᾶς τε τοῦς ἐταίρους ἐλεῶ, ὅτι οἶσθε τι ποιεῖν οὐδὲν ποιοῦντες.
καὶ ἴσως αὐτὸ μᾶς ἐμὲ ἡγεῖσθε κακοδαίμονα εἶναι, καὶ οἶμαι μᾶς ἀλθηθῆσαι:
ἐγὼ μέντοι μᾶς οὐκοῖμαι ἀλλ’ εὐοῖδα. [...]

¹²⁸Cf. *As nuvense As tesmoforiantes*, respectivamente.

Ἐταῖρος: οὐκ ἄξιον περὶ τούτων, Ἀπολλόδωρε, νῦν ἐρίζειν· ἀλλ' ὅπερ ἐδέομεθά σου, μὴ ἄλλως ποιήσης, ἀλλὰ διήγησαι τίνες ἦσαν οἱ λόγοι.

Ἀπολλόδωρος: ἦσαν τοῖνυν ἐκεῖνοι τοιοῖδε τινές—μᾶλλον δ' ἐξ ἀρχῆς ὑμῖν ὡς ἐκεῖνος διηγείτο καὶ ἐγὼ πειράσομαι διηγήσασθαι.

ἔφη γάρ οἱ Σωκράτης ἐντυχεῖν ἐλελουμένον τε καὶ τὰς βλαύτας ὑποδεδεμένον, ἃ ἐκεῖνος ὀλιγάκις ἐποίει· καὶ ἐρέσθαι αὐτὸν ὅποιοιο ὕτω καλὸς γεγενημένος. *Grifos meus.*

[Creio que a respeito do que quereis saber não estou sem preparo. Com efeito, subia eu há pouco à cidade, vindo de minha casa em Falero, quando um conhecido atrás de mim avistou-me e de longe me chamou, exclamando em tom de brincadeira: “Falerino! Eh, tu, Apolodoro! Não me esperas?”. Parei e esperei. E ele *disse*-me (ἔφη): “Apolodoro, há pouco mesmo eu te procurava, desejando informar-me do encontro de Agatão, Sócrates, Alcibíades, e dos demais que então assistiram ao banquete, e saber dos seus discursos sobre o amor, como foram eles. *Contou*-nos (διηγείτο) uma outra pessoa que os tinha *ouvido* (ἀκηκοώς) de Fênix, o filho de Filipe, e que *disse* (ἔφη) que também tu sabias. Ele porém nada tinha de claro a *dizer* (λέγειν). *Conta*-me (διήγησαι) então, pois és o mais apontado a *relatar* as palavras do teu companheiro. E antes de tudo”, continuou, “*dize*-me se tu mesmo estiveste presente àquele encontro ou não”. E eu *respondi*-lhe: “É muitíssimo provável que nada de claro te *contou* o teu *narrador*, se presumes que foi há pouco que se realizou o encontro de que me falas, de modo a também eu estar presente”. “Presumo que sim”, *disse* ele. “De onde, ó Glauco?”, *tornei*-lhe. “Não sabes que há muitos anos Agatão não está na terra, e desde que eu frequento Sócrates e tenho o cuidado de cada dia saber o que ele diz ainda não se passaram três anos?” Anteriormente, rodando ao acaso e pensando que fazia alguma coisa, eu era mais miserável que qualquer outro, e não menos que tu agora, se crês que tudo se deve fazer de preferência à filosofia.” “Não, por Zeus”, *respondi*-lhe, “mas o que justamente *contou* a Fênix. Foi um certo Aristodemo, de Cidateneu, pequeno, sempre descalço, ele assistira à reunião, amante de Sócrates que era, dos mais fervorosos a meu ver. Não deixei todavia de interrogar o próprio Sócrates sobre a *narração* que lhe *ouvi*, e este me confirmou o que o outro me *contara*.” “Por que então não me *contas*?”, *tornou*-me ele; “perfeitamente apropriado é o caminho da cidade a que *falem e ouçam* os que nele transitam.”

E assim é que, enquanto caminhávamos, fazíamos nossa *conversa* girar sobre isso, de modo que, como *disse* ao início, não me encontro sem preparo. Se, portanto, é preciso que também a vós vos *conte*, devo fazê-lo. Eu, aliás, quando sobre filosofia *digo* eu mesmo algumas palavras ou as *ouço* de outro, afora o proveito que creio tirar, alegro-me ao extremo; quando, porém, se trata de outros assuntos, sobretudo dos vossos, de homens ricos e negociantes, a mim mesmo me irrita e de vós me apieda, os meus companheiros, que pensais fazer algo quando nada fazeis. Talvez vós me considereis infeliz, e creio que é verdade o que presumis; eu, todavia, quanto a vós, não presumo, mas bem sei

[...]

Companheiro: Não vale a pena, Apolodoro, brigar por isso agora; ao contrário, o que eu te pedia não deixes de fazê-lo; *conta* quais foram os *discursos*.

Apolodoro: Foram eles em verdade mais ou menos assim... Mas antes é do começo, conforme me ia *contando* Aristodemo, que também tentarei *contar*-vos.

Disse ele que encontrara Sócrates, banhado e calçado com as sandálias, o que poucas vezes fazia; *perguntou*-lhe então aonde ia assim tão bonito.] *Grifos meus.*

Além de a cena começar a partir de um recorte que retoma um assunto mencionado anteriormente, como se Apolodoro e o Companheiro já estivessem em meio a uma conversa (“Creio que a respeito do que quereis saber não estou sem preparo.”), a repetição dos verbos φημί – declarar, tornar conhecido, dizer – (que aparece ao menos 16 vezes) e διηγέομαι – relatar, descrever em detalhes – (em torno de 11 vezes), em suas mais diversas formas e conjugações – ἔφη, εἶπον, διηγείσθαι, διηγείτο, διηγῆσω etc –, emoldura a narrativa que vai se estruturar a partir da narração oral – e, assim sendo, não é à toa a repetição de verbos *dicendi*, como disse, perguntou, nem de verbos que mencionam os atos de falar e ouvir – de Apolodoro ao Companheiro, o que tanto dá o tom da narrativa, quanto a insere em um cenário que mimetiza a oralidade¹²⁹. Ademais, uma vez que Apolodoro já contou a Glauco o discurso que está prestes a narrar para o Companheiro-leitor, a repetição da história narrada adquire ares de performance, por meio da qual o narrador não apenas imita o relato de um outro – de Aristodemo, que estava presente no banquete e contou o que viu para Fênix e Apolodoro¹³⁰ –, como o imita *de novo*.

Outrossim, a correção que Apolodoro faz a Glauco: “É muitíssimo provável que nada de claro te *contou* o teu *narrador*” confere à passagem o caráter de comentário metatextual ao ato de narrar e de reproduzir narrativas.

No texto, Apolodoro, discípulo *apaixonado* e sedento por Sócrates, carente de sua completude, parece-nos, por estar sob a influência de Eros, muito mais indicado à tarefa de narrar do que Fênix, que não procurou cuidar com exatidão de seu relato. Além disso, por já ter contado/representado mimeticamente o discurso a Glauco, a nova *performance* adquire maior valor de exatidão, uma vez que Apolodoro aparece como alguém dotado de uma arte (*tékhnē*) específica; isto é, do conhecimento quanto às habilidades empregadas para a reconstrução mimética do ocorrido.

¹²⁹Este belo começo de Platão é similar à moldura narrativa-oralizante de outras obras-primas da literatura como *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa: “– Nonada. Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não, Deus esteja. Alvejei mira em árvores no quintal, no baixo do córrego. Por meu acerto. Todo dia isso, faço, gosto; desde mal em minha mocidade. Daí, vieram me chamar” e *Contos gauchescos*, de Simões Lopes Neto: “... Se o negro era maleva? Cruz! Era um condenado!... mas, taura, isso era também!/ Quando houve a carreira grande do picasso do major Terêncio e o tordilho do Nadico (filho do Antunes gordo, um que era rengo), quando houve a carreira, digo, foi que o negro mostrou mesmo pra o que prestava...; mas foi caipora./ Escute.” ROSA, Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p.1, e LOPES NETO, João Simões. *Negro Bonifácio*. in. *Contos Gauchescos*. São Paulo: Globo, 1996, p.15.

¹³⁰Por meio da oposição dos caracteres Apolodoro-Fênix, o texto também aponta para a memória como suporte frágil para a reprodução do fato, consoante a discussão entre a contemplação da ideia em si e sua reprodução mimética, proposta em *A República*; mas discordante das teses propostas em *Fedro*, nas quais o livro é concebido como um suporte mais frágil do que a memória para a transmissão do conhecimento, o que não deixa de ser irônico, uma vez que, apesar de Platão emular a oralidade na criação do discurso de Apolodoro, o livro é, antes de tudo, uma obra escrita, a qual, graças à escritura, pôde chegar até nós.

Cabe ressaltar que nem Apolodoro, nem Fênix estiveram presentes ao banquete, mas ouviram a narração do evento da boca de Aristodemo, testemunha ocular da comemoração, além de discípulo devotado a Sócrates, pleno e satisfeito em comparação ao desequilíbrio e à carência emocionais de Apolodoro – cujo entusiasmo prenuncia o arrebatamento de Alcibíades no final da obra. Aristodemo é conhecido por emular (e, portanto, mimetizar) a figura de Sócrates, caminhando descalço e maltrapilho (173b). Em certa medida, ele é perfeito para a tarefa de rememorar os discursos dos convivas, não só porque, entre todas as fontes do discurso, é a única que estivera de fato presente na celebração de Agatão, mas também porque, destituído de autonomia em relação a Sócrates – cuja figura procura imitar na sua exterioridade –, não se esperam grandes intervenções da sua subjetividade na construção do episódio. Um pouco mais autônomo nos parece Apolodoro, pois, além de um maior envolvimento de ordem afetiva, em passagens como 185c – geralmente traduzida para o português como “Parando Pausânias” (Παυσανίου δὲ παυσασμένου) –, o discípulo não somente satiriza e mimetiza um vício de linguagem do sofista, que brincava nos seus discursos com repetições de palavras, como, ironicamente, diz que os sábios o ensinaram a usar o discurso daquela maneira, interferindo, assim, na reprodução do fato com um comentário metatextual típico da instância do narrador, distanciando a atenção do discurso narrado por Pausânias, para lembrar-nos que este discurso é fruto da apropriação da narração indireta de outrem: “Παυσανίου δὲ παυσασμένου—διδάσκουσι γάρ μεις ἀλέγειν οὐ τῶσι οἰσοφοί—ἔφη ὁ Ἀριστόδημος δεινμὲν Ἀριστοφάνη λέγειν” [“Parando Pausânias – pois assim os sábios me ensinaram a falar, em termos iguais – disse Aristodemo que era necessário que Aristófanes falasse¹³¹.”]

Em relação à macroestrutura textual de *O Banquete*, a oposição entre os personagens Aristodemo-Apolodoro também marca dois modos de se seguir os ensinamentos socráticos. Por um lado, exteriormente, mimetiza-se a figura do filósofo e seus discursos – provavelmente, sem passarem pelo crivo do julgamento e da apropriação crítica –; por outro, sente-se internamente carente e procura-se a presença do mestre para sanar quaisquer dúvidas de aprimoramento moral, reproduzindo, assim, a relação do amante sedento (*erastés*) que busca a companhia do amado (*erómenos*). É importante notarmos o quão distantes os dois estão do verdadeiro saber, definido ao final da obra, como fruto da apreensão dos conhecimentos eróticos (τὰ ἐρωτικά) e da geração na beleza. Se pensarmos em Platão como o poeta do texto – como aquele capaz de *pro-duzir*, de conduzir as coisas da não existência a

¹³¹Tradução própria.

existência –, é apenas por meio do trabalho da *recriação poética* que os ensinamentos de Sócrates são revividos, reelaborados e capazes de continuar a intervir na realidade. Desse modo, Platão, ao contrário dos demais discípulos retratados no discurso, assume um papel ativo na transmissão e na elaboração do que aprendera com o mestre¹³², afirmando uma nova postura de apostolado: uma postura criativa.

Ademais, cabe aludir ao estilo empregado pelo fundador da Academia, que produz uma diegese mista, na qual Apolodoro é o narrador e este cede espaço discursivo para que outros personagens também assumam o discurso, dialogando entre si e expondo suas visões e pensamentos. Isso prova que, ao contrário da diegese simples recomendada em *A República* – obra a qual também se vale de recursos miméticos, uma vez que mimetiza diálogos –, *O Banquete* é, por excelência, resultado da combinação de técnicas diegéticas com as miméticas.

2. Contar indiretamente

Dentro do espelho de refração, no qual a narração indireta – com a alternância de passagens em discurso indireto, quando Apolodoro organiza a narrativa e abre espaço para que os demais personagens a assumam, e em discurso direto quando estes tomam conta da narrativa e se expressam por suas próprias palavras – adquire valor estruturante em *O Banquete* e, após o movimento de introdução da obra com Apolodoro tecendo a trama e estabelecendo o jogo proposto no texto – a rememoração¹³³ de discursos e depoimentos

¹³² Refletir sobre as diferenças teóricas entre as ideias de Sócrates e Platão não só é tarefa hercúlea que está muito além das intenções desta tese, como também a mergulharia em uma zona escura, repleta de aporias, na qual dificilmente se veria qualquer indício de luz. Para a ficção tratada em *O Banquete*, limitamo-nos a pensar em Platão como um reelaborador criativo de ideias inspiradas na figura de Sócrates, que aqui se apresenta antes como personagem fictício do que como a figura histórica real.

¹³³ Conquanto o trabalho sobre e a partir da *memória* seja primordial ao pensarmos a cultura das Grécias Arcaica e Clássica; conquanto o uso da memória seja estruturante para o jogo narrativo estabelecido em *O Banquete*, estando presente nos diversos discursos que Aristodemo ouviu e memorizou para então narrá-los a Apolodoro, que, por sua vez, fez o mesmo; e conquanto saibamos que a memória não deixa de ser também criação e reelaboração do material que se acredita ter vivido, tomando novas formas conforme o sujeito sente e vive o mundo de modo diferente, esta tese, infelizmente, não aprofundará os diversos sentidos e matizes em volta do assunto. De acordo com Walter Benjamin, “Não se percebeu devidamente até agora que a relação ingênua entre ouvinte e narrador é dominada pelo interesse em conservar o que foi narrado. Para o ouvinte imparcial, o importante é assegurar a possibilidade de reprodução. A memória é a mais épica de todas as faculdades. Somente uma memória abrangente permite resignar-se, por outro lado, com o desaparecimento dessas coisas, com o poder da morte [...]”.

relatados por Aristodemo –, é o médico Erixímaco quem propõe aos convidados o tema do discurso principal da noite de festa, Eros (Amor), a partir de conversas que tivera anteriormente com Fedro (177a). Esse espelhismo, ou jogo de espelhos, estruturalmente compõe e dá acabamento a *O Banquete* como um todo, estando presente em suas diversas partes: na narração de Erixímaco sobre conversas que tivera com Fedro; na atualização destas conversas aos demais quando o médico as relata para os convidados; na narração de Aristodemo para Apolodoro e Fênix; na daquele, primeiro para Glauco e, mais tarde, para o Companheiro-leitor. Esse mesmo recurso do ato de *rememorar e narrar* é empregado quando Sócrates conta aos convivas os ensinamentos que recebera de Diotima (201d em diante) e quando Alcibíades relata aos demais episódios de sua vida com Sócrates (215a em diante).

Nesse jogo textual, Fedro lamenta (dentro da narração indireta de Erixímaco) que Eros, um deus tão importante, fora esquecido pelos poetas, de modo que não conta com nenhum hino ou canção (ὕμνουσκαὶπαίωναζ) em seu louvor (177a). Não somente poetas, mas também sofistas, como Pródico, esqueceram-se, em poesia e em prosa, de louvar o deus, ao passo que enaltecera Hércules e outros. O tom cômico da passagem se dá quando Fedro, admirado pelo silêncio concernente a Eros, afirma ter lido até mesmo um livro sobre o sal e sua utilidade (177b), mas nada a respeito do deus responsável pelos afetos. Por esse motivo, Erixímaco propõe, com a conivência de todos, enaltecerem a divindade, em um *agón*, uma competição de discursos, começando por Fedro. Sócrates afirma que ninguém irá se opor à ideia, ao passo que ele mesmo não entende de nada mais a não ser das coisas de Eros (τὰ ἐρωτικά) (177d-e):

Mnemosyne, a deusa da reminiscência, era para os gregos a musa da poesia épica. Esse nome chama a atenção para uma decisiva guinada histórica. Se o registro escrito do que foi transmitido pela reminiscência – a historiografia – representa uma zona de indiferenciação criadora com relação às várias formas épicas (como a grande prosa representa uma zona de indiferenciação criadora com relação às diversas formas métricas), sua forma mais antiga, a epopeia propriamente dita, contém em si, por uma espécie de indiferenciação, a narrativa e o romance. Quando no decorrer dos séculos o romance começou a emergir do seio da epopeia, ficou evidente que nele a musa épica – a reminiscência – aparecia sob outra forma de narrativa.

A *reminiscência* funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração. Ela corresponde à musa épica no sentido amplo. Ela inclui todas as variedades da forma épica. Entre elas, encontra-se em primeiro lugar a encarnada pelo narrador. Ela tece a rede que em última instância todas as histórias constituem entre si. Uma se articula na outra, como demonstraram todos os outros narradores, principalmente os orientais. Em cada um deles vive uma Scherazade, que imagina uma nova história em cada passagem da história que está contando. Tal é a *memória* épica e a musa da narração. Mas a esta musa deve se opor outra, a musa do romance que habita a epopeia, ainda indiferenciada da musa da narrativa. Porém ela já pode ser pressentida na poesia épica. Assim, por exemplo, nas invocações solenes das Musas, que abrem os poemas homéricos. O que prenuncia nessas passagens é a memória perpetuadora do romancista, em contraste com a memória breve do narrador. A primeira é consagrada a *um* herói, *uma* peregrinação, *um* combate; a segunda, a *muitos* fatos difusos. Em outras palavras, a rememoração, a musa do romance, surge ao lado da *memória*, musa da narrativa, depois que a desagregação da poesia épica apagou a unidade de sua origem comum na *reminiscência*.” In. *O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. In. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.210-211.

ἡμᾶς δὲ διὰ λόγων ἀλλήλοισιν συνείναι τὸ τήμερον: καὶ δι' οἴων λόγων, εἰβούλεσθε, ἐθέλω μῖν εἰσηγήσασθαι.

φάναι δὴ πάντας καὶ βούλεσθαι καὶ κελεύειν αὐτὸν εἰσηγεῖσθαι. εἰπεῖν οὖν τὸν Ἐρυξίμαχον ὅτι ἡ μέν μοι ἀρχὴ τοῦ λόγου ἐστὶ κατὰ τὴν Εὐριπίδου Μελανίπην: οὐ γὰρ ἐμὸς μῦθος, ἀλλὰ Φαίδρου τοῦ δευτέρου, ὃν μέλλω λέγειν. Φαῖδρος γὰρ ἐκάστοτε πρὸς μεὰ γανακτῶν λέγει οὐδὲν ἄλλο, φησὶν, ὦ Ἐρυξίμαχε, ἄλλοις μὲν τιθεῶν ὕμνους καὶ παίων αἰώνας εἶναι αὐτῶν ποιητῶν πεποιημένους, τῷ δὲ Ἐρωτι, τηλικούτων τι καὶ τοσοῦτον ἄλλο, μηδὲ ἐναπόποτε τοσοῦτων γεγονότων ποιητῶν πεποιηκέναι μηδὲν ἐγκώμιον; εἰ δὲ βούλει αὐτὸ σκεῖν, σκεῖται τοὺς χρηστοὺς σοφιστάς, Ἡρακλέους μὲν καὶ ἄλλων ἐπαίνους καταλογάδην συγγράφειν, ὥσπερ ὀβελίτιστος Πρόδικος — καὶ τοῦτο μὲν ἤττον καὶ θαυμαστόν, ἀλλ' ἐγωγε ἡδη τινὲν ἐτύχον βιβλίῳ ἀνδρῶν σοφοῦ, ἐν ᾧ ἐνήσαν ἄλεξ' ἐπαινον θαυμάσιον ἔχοντες πρὸς ὠφελίαν, καὶ ἄλλα τοιαῦτα συχὰ ἰδοῖς ἀνεγκεκωμιασμένα — τὸ οὖν τοιοῦτον μὲν ἐρίπολλῆν σπουδῆν ποιήσασθαι, ἔρωτα δὲ μηδὲν ἀπὸ ἀνθρώπων τε τολμηκέναι εἰς ταυτηνὴν ἡμέραν ἀξίως μνησθαι: ἀλλ' οὕτως ἡμέληται τοσοῦτος θεός. ταῦτα δὲ ἡμοῖδοκεῖ ὑλέγειν Φαῖδρος. ἐγὼ οὖν ἐπιθυμῶ ἅμα μὲν τοῦ τῶ Ἐρανον εἰσενεγκεῖν καὶ χαρίσασθαι, ἅμα δ' ἐν τῷ παρόντι πρέπον μοῖδοκεῖν ἡμῖν τοῖς παροῦσι κοσμήσασθαι τὸν θεόν. εἰ οὖν συνδοκεῖ καὶ ὑμῖν, γένοιτ' ἂν ἡμῖν ἐν λόγοις κἀν ἡδὲ διατριβῇ: δοκεῖ γάρ μοι χρῆναι ἕκαστον ἡμῶν λόγον εἰπεῖν ἕνα ἕνα ἔρωτος ἐπίδεξι ἀνάδύνηται κάλλιστον, ἄρχειν δὲ Φαῖδρον πρῶτον, ἐπειδὴ καὶ πρῶτος κατὰ κείναι καὶ ἔστιν ἅμα πατήρ τοῦ λόγου. *Grifos meus.*

[“quanto a nós, com *discursos* devemos fazer nossa reunião hoje; e que discursos – eis o que, se vos apraz, *desejo propor-vos.*”

Todos então declaram que lhes apraz e o convidam a fazer a *proposição*. Disse então Erixímaco: “O *exórdio* de meu discurso (ἀρχὴ τοῦ λόγου) é como a *Melanípa* de Eurípides, pois não é minha, mas aqui de Fedro a *história* (ὄμυθος) que vou dizer. Fedro, com efeito, frequentemente me diz irritado: “Não é estranho, Erixímaco, que para outros deuses haja *hinos e peãs*, feitos pelos poetas, enquanto que ao Amor todavia, um deus tão venerável e tão grande, jamais um só dos poetas que tanto engrandeceram fez sequer um *encômio* (ἐγκώμιον)? Se queres, observa também os bons sofistas: a Hércules e a outros eles compõem louvores em prosa, como o excelente Pródigo – e isso é menos de admirar, que eu já me deparei com o livro de um sábio em que o sal recebe um admirável elogio, por sua utilidade; e outras coisas desse tipo em grande número poderiam ser elogiadas; assim portanto, enquanto em tais ninharias dependem tanto esforço, *ao Amor nenhum homem até o dia de hoje teve a coragem de celebrá-lo condignamente, a tal ponto é negligenciado um tão grande deus!*” Ora, tais palavras parece que Fedro as diz com razão. Assim, não só *desejo* apresentar-lhe a minha quota e satisfazê-lo como ao mesmo tempo, parece-me que nos convém, aqui presentes, venerar o deus. Se então também a vós vos parece assim, poderíamos muito bem *entretar nosso tempo em discursos*; acho que cada um de nós, da esquerda para direita, deve fazer um discurso em *louvor ao Amor*, o mais belo que puder, e que Fedro deve começar primeiro, já que está na ponta e é o *pai da ideia.*”] *Grifos meus.*

Da mesma forma como Eros mais tarde será definido como *falta* (200a-b), chama atenção nesse exórdio justamente a *falta* de discursos em homenagem a Eros por parte dos poetas e dos sofistas. Assim sendo, além do desejo de suprir essa lacuna por meio da competição de discursos, a própria ideia de ausência e da busca por supri-la – tal qual Eros, que carece da beleza e do bem e busca por eles – compõem o conteúdo da obra. Ademais, é

interessante apontar como Erixímaco nomeia diferentes gêneros *literários* – hinos, peãs e encômios –, e até mesmo uma peça de Eurípidés, a *Melanipa*, como uma maneira de marcar o silêncio dos gêneros poéticos e laudatórios em louvar o deus, o que, no plano macrotextual de construção do texto, pode indicar que tal tema não deve ser tratado pela poesia, mas, sim, pela filosofia¹³⁴. Outrossim, para além de apontar Fedro como a raiz (*arkhé*) e pai do discurso, o discípulo de Hipócrates atribui ao jovem literato a origem da demanda por um mito, uma história, que seja capaz de condignamente celebrar Eros. Na fala de Erixímaco, também aparece outro elemento importante da obra: a ideia de *desejo*, que, por um lado, está presente na própria ocasião de celebrar a vitória de um belo jovem no festival da tragédia e é um conteúdo que impregna *O Banquete* de uma atmosfera de erotismo e sedução, como, por outro lado, no plano da linguagem, é pontuado por meio de diferentes palavras, como ἐθέλω – ter vontade, querer, desejar –, βούλομαι – querer, estar em um estado de ânimo propício para atingir determinados objetivos – e ἐπιθυμέω¹³⁵ – desejar, pôr o coração em direção a algo.

Fora isso, é interessante notar não só a relação de Fedro e Sócrates com o tema do amor, também trabalhado entre os dois no diálogo que leva o nome do rapaz, mas também a correção que Sócrates faz a si mesmo, alterando a alegação de *A Apologia* (considerada obra da juventude de Platão) de que só sabia que nada sabia, para que não entende de nada além das coisas concernentes ao Amor (τὰ ἐρωτικά), o que pressupõe, dentro do conjunto de obras atribuídas a Platão, a existência de discordâncias, mudanças de ponto de vista e reelaboração constante de certos tópicos, como também a visão de que cada obra, embora se comunique com as demais, com as quais compartilha, além da autoria, lugares-comuns, tópicos e personagens, pode ser lida e interpretada autonomamente, como um sistema fechado de autorreferenciação.

Ademais, a partir do discurso de Fedro (178a), Platão se valerá dos recursos acumulados pela tradição literária, como o lugar-comum do Amor/Eros como tema do discurso e o uso de técnicas literárias sofisticadas como o *pastiche*, a *paródia* e a *intertextualidade*, para a construção do texto. Segundo Victor Sales Pinheiro, fruto da excepcionalidade poética de Platão, a obra põe em cena não só a competição entre oradores, como também a competição entre os gêneros literários “retórico, científico, cômico, trágico e

¹³⁴Ou, quem sabe, por um novo tipo de discurso que misture poesia e filosofia, um discurso tragicômico como parece ser o tom de *O Banquete* como um todo e das falas de Sócrates que tratam de assuntos nobres e “urbanos” por meio de palavras e expressões populares e agrestes.

¹³⁵Definições extraídas do dicionário *Middle Liddell* por meio da biblioteca online <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=bou%2Flesqai&la=greek&can=bou%2Flesqai0&prior=kai&d=Perseus:text:1999.01.0173:text=Sym.:section=177a&i=1#lexicon>.

filosófico¹³⁶”, incitando entre eles o *agón*¹³⁷, a disputa, o concurso, elemento cívico e estruturante da cultura Grega Antiga¹³⁸. Ao jogar eruditamente com o legado literário, a obra do autor tanto adquire um tom moderno, tal qual as obras de Machado de Assis, Henrique Villa-Matas, David Foster Wallace etc.¹³⁹, como se insere em um jogo típico da criação literária da Antiguidade, na qual predomina, segundo Francis Cairns, o processo de *composição genérica*, que “corresponde a uma codificação de prática intertextual, uma forma particular de “arte alusiva”: um poema toma do repertório tradicional uma série de lugares-comuns e, juntamente, a maneira de organizá-los, derivando daí sua pertinência genérica¹⁴⁰”. Embora o texto de Platão se encontre entre (μεταξύ) a arte e a filosofia, uma vez que a filosofia ainda não tinha um discurso estruturado (e uma vez que parte dos esforços de Platão se destinam a estabelecer uma demarcação entre o que é e o que não é filosofia), procedimentos estéticos de natureza intertextual fazem-se presentes e postos a serviço de uma *ficção-filosófica*, na qual sobressai o trabalho do artista jogando com os elementos textuais da tradição literária das Grécias Arcaica e Clássica, selecionando-os, reelaborando-os, fazendo deles arranjo e composição poética, para dar à luz um novo discurso a partir de textos e ideias presentes na cultura.

Na obra, a exposição dos discursos deverá constituir um *encômio* ao deus, o qual é um gênero laudatório que visa enaltecer a divindade, estabelecendo a relação entre a natureza de Eros e seus benefícios.

3. *Andrón*, a sala dos homens

¹³⁶PINHEIRO, Victor Sales. *Introdução*, p.31.

¹³⁷HERINGTON (1985, p.8-9), apud RAGUSA, Giuliana. *Lira grega: antologia de poesia arcaica*. São Paulo: Hedra, 2013, p.23: “elencava os festivais com competições poéticas na Grécia arcaica, dentre as quais se destacava, ainda, a rapsódica (recitação da poesia de Homero e de Hesíodo). Mais tarde, em Atenas, o *agón* passará a incluir a encenação de tragédias (a primeira datada de 472 a. C., *Os persas*, de Ésquilo (séculos VI-V a. C.)) e comédias (a mais antiga, de 425 a. C., *Os acarnenses*, de Aristófanes (séculos V-IV a. C.)).

¹³⁸ Em *O Banquete*, é possível analisar diferentes níveis de disputa, seja a premiação de Agatão (razão do evento retratado no texto) no concurso de tragédias; seja o confronto entre diferentes gêneros textuais; a disputa interna entre Sócrates e Alcibíades pela atenção do belo tragediógrafo; a querela platônica entre a filosofia, simbolizada por Sócrates, e a poesia, simbolizadas ora por Aristófanes, ora por Agatão. Esta última, contudo, presume-se transfigurada esteticamente e recolocada em um novo nível na cena que encerra a obra.

¹³⁹ Talvez a disposição correta dessa informação seja dizer que as obras da contemporaneidade, como as dos autores enumerados, remontam a um uso literário típico da cultura da Antiguidade, cuja criação artística se baseia na intertextualidade.

¹⁴⁰CAIRNS, Francis. Apud ACHCAR, Francisco. *Lírica e lugar-comum*, p.18.

Para o entendimento das características estéticas de *O Banquete*, é importante ressaltarmos o espaço onde ele se passa. De acordo com Giuliana Ragusa¹⁴¹,

A palavra grega *sympósion*¹⁴², em sentido restrito e etimológico, nomeia o “momento após a refeição, em que todos passam a beber” (Schmitt-Pantel, 1990, p.15); em sentido amplo e corrente, “designa de uma só vez uma prática, de beber junto, e uma instituição”, que na *pólis* arcaica “é a expressão do modo de vida aristocrático”(id., ib.). Eis nessa sequência dois aspectos fundamentais do simpósio: o caráter coletivo do ponto de vista do evento, mas restrito do ponto de vista social; a ligação com os atos de comer e beber. Outro é a restrição de gênero: apenas indivíduos do sexo masculino podiam participar do simpósio – os adultos aristocratas, como convivas; como espectadores e/ou servidores de bebida e comida, meninos efebos (adolescentes), filhos da aristocracia, que aprendiam com os adultos e, ademais, incrementavam a beleza que deve reinar no simpósio como um de seus prazeres. Havia, sim, mulheres, mas estas se limitavam às tocadoras de *aulós* (instrumento de sopro) e às dançarinas – normalmente cortesãs –, e às servidoras de bebida – em geral, escravas ou provenientes de famílias pobres. Explica-se, pois, o nome dado à sala da casa, dedicada ao simpósio: *andrón* – a “sala dos homens”.

O ambiente, dessa forma, constitui um elemento essencial e simbólico para as diferentes disputas que ocorrem na obra. Por ser uma ocasião privada, o simpósio convida seus participantes para um clima intimista, no qual tanto o grupo reforça sua identidade de classe que compartilha privilégios, quanto o evento adquire uma atmosfera de celebração, refletida “na ritualização relativa à mistura obrigatória do vinho à água, aos objetos para uso na ocasião, ao ato de servir a bebida, à ordem e caráter dos atos de cantar e falar, e aos entretenimentos do evento” (Murray, 1990, p.6), entre os quais, jogos, dança, música de instrumentos e *performance* poética¹⁴³. Em meio aos eflúvios e prazeres da bebedeira, o simpósio abria margem para a *performance* e a *reperformance* de vários gêneros poéticos, por meio da presença de convivas, dos quais alguns poderiam ser poetas, que competiam uns com os outros.

Isso prova que, em *O Banquete*, de Platão, além do clima propício para os encômios em louvor a Eros, a própria ritualização do simpósio convida Eros para estar presente, *entusiasmando*¹⁴⁴ os convivas na competição e na performance de seus discursos.

4. *A paiderastía*

¹⁴¹ In. RAGUSA, Giuliana. *Lira grega: antologia de poesia arcaica*. São Paulo: Hedra, 2013, p.21-23.

¹⁴² Título da obra em grego.

¹⁴³ Apud. RAGUSA, Giuliana, p.22.

¹⁴⁴ Cabe ressaltar aqui a etimologia da palavra *enthousiasmós*, em grego, que vem de “*en theós*”, de ser animado por deus ou de estar com ele dentro de si.

Parafrazeando Guilherme Gontijo Flores, podemos dizer que não havia homossexuais na Grécia. Pelo menos não segundo nossas concepções modernas. Sobre a existência ou não da homossexualidade no contexto de Roma¹⁴⁵, o professor, escritor e tradutor afirma:

Com isso, é claro, não se deve entender que não havia relações entre pessoas do mesmo sexo; o fato é que nossos modos de definição para heterossexualidade, homossexualidade, bissexualidade, etc. *simplesmente não se aplicam ao modo como os romanos [e os gregos] encaravam sua própria vida sexual*. Certamente não é fácil determinar o sentido da sexualidade numa sociedade tão antiga e diversa da nossa, e por isso muitas vezes nos vemos como antropólogos diante de uma tribo com costumes tão diversos dos nossos, que nossos conceitos ocidentais modernos nem sequer se aproximam da visão que tentamos decodificar¹⁴⁶. *Grifos meus*.

Por conseguinte, o perigo de discorrer sobre a sexualidade dos antigos helenos é projetar preconceitos e padrões culturais de pensadores dos séculos XIX, XX e XXI em um contexto e uma cultura muito diferentes dos nossos. A partir disso, corremos alguns riscos: por um lado, embora a pederastia fosse uma instituição dos helenos, não existem muitas certezas em relação a como os gregos deveriam subjetivamente viver e entender a própria sexualidade; e, por outro, irrefletidamente, podemos disseminar interpretações homofóbicas – que revelam muito mais sobre como nós enquanto sociedade entendemos e experienciamos a sexualidade – para formas de vida que de maneira alguma se enquadram em nossas discriminações ocidentais.

Isso implica que só podemos conhecer concretamente *os discursos em torno da sexualidade, mas não a vida sexual de cada romano [e grego]*. Noutras palavras, podemos compreender minimamente *o que se fala no espaço público*, mas isso não representará toda a sociedade, já que, inevitavelmente, o que é considerado imoral e obsceno permanece em grande parte fora do discurso que foi conservado¹⁴⁷. *Grifos meus*.

Feitas essas ressalvas, buscaremos algumas chaves de leitura¹⁴⁸ para abordarmos o homoerotismo presente em *O Banquete*. Em primeiro lugar, os discursos na obra jogam o tempo inteiro com a polissemia do termo Eros/Amor, que, por serem homônimos, pode

¹⁴⁵Apesar de tratar de textos latinos, as ideias abordadas por Gontijo Flores também são úteis para vislumbrarmos algumas chaves de leitura para tentar entender o contexto e a sexualidade dos helenos.

¹⁴⁶FLORES, Guilherme Gontijo. *Que cada um cante o seu amor*. in. CARVALHO, Raimundo et al. *Por que calar nossos amores?: Poesia homoerótica latina*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017, p.13.

¹⁴⁷ Idem, p.15

¹⁴⁸Já anunciando que, por culpa nossa e de nossa falta de leitura, podem estar presentes alguns erros e distorções nessas chaves.

significar tanto o deus¹⁴⁹ em si, como o sentimento amoroso. No texto grego fixado por Burnet, é recorrente aparecer o vocábulo grifado tanto em maiúsculo quanto em minúsculo. Em geral, há predominância da grafia maiúscula entre os convivas, identificando que eles estão a tratar do deus Eros. No caso do discurso de Sócrates-Diotima (199c-212c), no entanto, após ser contada a gênese do *daímon* Eros, filho de Poros (também traduzido como o Recurso ou o Excedente), e de Pênia (a Pobreza ou a Penúria), o amor enquanto amor *por* algo ou desejo *de* algo, atributo universal dos seres em direção à imortalidade na concepção socrática, é grafado em letras minúsculas, atestando a apropriação da palavra e de Eros, enquanto conceito e costume humanos.

Em segundo lugar, cabe ressaltar que as relações entre os homens e o amor são, na obra, eminentemente homoeróticas, atestando o caráter da pederastia erótico-pedagógica do pensamento de Platão. Nesse sentido, é importante pontuar mais uma vez que as relações sexuais, na Grécia Antiga, não eram tanto avaliadas em questão da diferença entre gêneros, mas quanto ao potencial de penetração – não só físico, mas também simbólico – de um polo ativo, em geral “masculino”, em um polo passivo, “feminino”. Nessa performance de gêneros, a assimetria das relações amorosas é estruturante das práticas sexuais e afetivas, dando-se em razão de critérios tanto econômicos quanto políticos e sociais, denotando a “superioridade” do homem sobre a mulher, do adulto sobre o jovem etc. Foucault relata, na sua *História da sexualidade*, que o desejo advém da atração natural pela beleza, independente do sexo. De acordo com o filósofo, era muito mais importante a distinção entre um homem temperante e senhor dos seus impulsos do que a relação de gênero por quem este homem se sentisse atraído¹⁵⁰:

A oposição entre um homem temperante e senhor de si e aquele que se entregava aos prazeres era, do ponto de vista da moral, muito mais importante do que aquilo que distinguia, entre elas, as categorias de prazer às quais era possível consagrar-se mais livremente.

Esse dado é relevante para buscarmos alguns ângulos de compreensão não somente para a defesa de determinados comportamentos e práticas de sedução presentes nos discursos que compõem *O Banquete*, mas também para entender por que a concepção amorosa de Sócrates – cuja *sophrosýne* (temperança) é o exemplo mais acabado do domínio dos prazeres e dos sentidos do corpo – triunfa sobre o arrebatamento e a incontinência de Alcibíades.

¹⁴⁹Embora, ao longo do texto, Eros passe a ser designado como um *daímon*/gênio, neste momento, ainda trataremos dele como um deus.

¹⁵⁰FOUCAULT, M. *História da sexualidade, vol 2: O uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Graal, 2001. p.167.

Segundo Guilherme Gontijo Flores:

Se, por um lado, os gregos do período clássico tiveram a experiência da pederastia como instituição social (a saber, uma espécie de convívio do homem mais velho, *erastés*, com um jovem aprendiz, *erómenos*, que incluía também uma vida sexual, até que este jovem amadurecesse); por outro, *nada na vida grega dava a entender que o indivíduo deveria fazer uma escolha entre a vida amorosa com meninos ou meninas*: os momentos dessa vida sexual variavam de acordo com o período da vida, com a classe social, com a cidade, etc. e não como outras instituições, como o casamento, o trabalho, a guerra, etc. e não implicavam necessariamente uma identificação do indivíduo por sua orientação sexual, nem uma liberdade total.

[...]

Isso porque não havia culturalmente uma distinção entre homossexualidade e heterossexualidade: uma conduta sexual não eliminava a outra, porque os antigos não a pensavam em termos de orientação sexual clara¹⁵¹.

Em geral, em se tratando da pederastia institucionalizada na vida helena, um homem mais velho, mesmo casado, podia tornar-se amante (*erastés*) de um jovem (*erómenos*), com quem passaria a se relacionar de maneira erótico-pedagógica. O jovem, devido à assimetria que constituía sua relação com o homem mais velho, em troca do aprimoramento moral dado pelo contato com o amante, entregaria o corpo e desenvolveria os sentimentos de afeição e amizade (*philia*) para com o *erastés*, que, por sua vez, se direcionaria ao jovem com desejo (*epithymía*). Conforme a distinção delineada por Brisson¹⁵² entre o conceito de pederastia antigo e o corrente, é importante ressaltar que:

1. a *paiderastía* era a relação sexual e educacional entre um cidadão adulto e um jovem (*paîs*) na fase que vai da puberdade ao aparecimento da primeira barba, em geral dos doze aos dezoito anos;
2. a reciprocidade dos papéis eróticos na relação estabelecida não existia. Ainda que o jovem desempenhasse os dois papéis, ativo e passivo, isso deveria, *preferencialmente*, sedar com parceiros diferentes. Aparentemente, a passividade sexual de um cidadão adulto e livre seria reprovável aos olhos do tempo. Em *O Banquete*, o sofista Pausânias e o poeta trágico Agatão há muito passaram da relação tolerável entre o homem mais velho e o jovem amado, por exemplo. É por esse motivo que Pausânias propõe uma revisão das leis, pois deseja a aprovação social para que possa continuar a manter seu relacionamento com o rapaz;

¹⁵¹FLORES, p.14.

¹⁵² BRISSON, L. *Agathon, Pausanias and Diotima in Plato's Symposium, Paidierastia and philosophia*. In J. H. Leshner, Debra Nails & Frisbee C. C. Sheffield (eds.), *Plato's Symposium: Issues in Interpretation and Reception*. Harvard University Press, 2006.

3. a *paiderastía* compunha a normalidade social dos cidadãos. Após a fase passiva, o jovem, em geral, se casaria com uma mulher;
4. as práticas do sexo anal e oral, *aparentemente*, não eram comuns. A relação se dava predominantemente pela penetração entre as coxas do jovem, preservando-o fisicamente (sexo intercrural). Porém, *uma vez que o assunto da penetração anal fosse comum tanto em gravuras do período, quanto em passagens de diferentes comédias*, é de se pensar que essa prática também fosse corrente;
5. a relação estabelecida entre o amante (*erastés* – particípio presente ativo do verbo *erân*, amar) e o amado (*erómenos* – particípio presente passivo do mesmo verbo) era emocionalmente assimétrica. Em português, recorreremos ao par amante-amado, tentando estabelecer, por meio da assimetria temporal, uma aproximação ao conceito expresso em grego. Os esforços de sedução do *erastés*, movido pelo desejo (*epithymía*), eram encorajados socialmente, mas não se tolerava iniciativas por parte do amado, uma vez que este não deveria substituir sua passividade, condizente com seu papel na estrutura social, pela atividade, característica do cidadão masculino e ativo. Por parte do *erómenos*, esperavam-se antes sentimentos relacionados à *phília*, como afeição, gratidão e amizade.
6. essas aproximações são tentativas de didaticamente apresentar conceitos para comportamentos sexuais de um período, uma sociedade e subjetividades muito distantes dos nossos. Podemos pensar que *as coisas se davam dessa forma* e, ao mesmo tempo, estarmos completamente errados, uma vez que o desejo é sempre desviante e as relações deveriam ser muito diferentes do que expostas nesta redução.

A *paiderastía*, portanto, era uma instituição cultural do tempo, cuja função principal – tal qual um rito de passagem – era introduzir o jovem na sociedade masculina. Por ser uma estrutura oriunda de uma sociedade patriacal e guerreira, os valores “ditos” “masculinos”, como coragem, virilidade e temperança, eram estimulados, visto que o valor e a participação social do sexo feminino eram reduzidos. Por esse motivo, Pausânias indica a relação entre homens e mulheres como produto da Afrodite Popular (180c-d). Para ele, as relações nobres e estimáveis só poderiam se dar entre homens. Nesse sentido, é de se imaginar a surpresa com que os helenos receberam a peça *Lisístrata*, de Aristófanes, em 411 a. C., na qual são as mulheres as responsáveis pelo fim da guerra do Peloponeso, convencendo seus maridos, por

meio de uma greve de sexo, a desistirem das batalhas. Além do efeito cômico advindo dessa “absurda” inversão dos papéis socialmente estabelecidos, é de se supor o espanto dos atenienses em relação à existência e à manifestação do desejo e do prazer sexuais nas falas dos personagens femininos da peça.

Além disso, o tema do homoerotismo é também um *tópos* literário comum na literatura grega, o qual Platão, enquanto escritor e pensador, revisita, deslocando-o e transpondo-o para a filosofia:

há ainda que ter em mente que a literatura latina foi tributária e emulatória da literatura grega, na qual o homoerotismo, de feição social, inteiramente diversa da realidade romana, era um *tópos* literário, ou seja, *um modelo poético repetido pelos escritores*, sob o exemplo de Safo, Íbico, Teógnis, Teócrito ou Anacreonte¹⁵³. *Grifos meus*.

5. Os discursos

Em *O Banquete* após a introdução de Apolodoro ao jogo de espelhos estruturante do texto, começam propriamente o agôn e os discursos. Condizente com o gênero do *encômio*, Fedro – o *pai do discurso* e, portanto, o primeiro a se manifestar entre os convivas – relata a origem – a gênese – do deus. Valendo-se da tradição literária, de Hesíodo¹⁵⁴ e de Parmênides, o jovem alega que Eros seria o mais velho dos deuses, o que confere ao Amor o atributo de *senioridade*, e, por conseguinte, o de modelo de autoridade a ser emulado e respeitado, além de ser uma entidade capaz dos maiores benefícios (178b).

5.1 Fedro

De acordo com a relação pederástica da época, em um discurso estruturado ao redor do contraste entre as ideias e comportamentos *vergonhosos* (αἰσχρόνη) e *virtuosos* (φιλοτιμία), Fedro defende a utilidade do sentimento amoroso para alimentar a conduta virtuosa, pois o

¹⁵³GOUVÊA JÚNIOR Márcio Meirelles. *O amor dos homens*. in. *Por que calar nossos amores?*, p.10-11.

¹⁵⁴*Teogonia*, 116ss.

amor é causa de vergonha para as ações reprováveis; mas de admiração e emulação para as ações belas (178c-179b):

οὕτω πολλαχόθεν ὁ μολογεῖται ὁ Ἔρως ἐν τοῖς πρεσβύτατος εἶναι.
 πρεσβύτατος δὲ ὄν **μεγίστων ἀγαθῶν ἡμίνα ἰτιός ἐστιν.**
 οὐ γὰρ ἔγωγ' ἔχω εἰπεῖν ὅτι μεῖζόν ἐστιν ἀγαθὸν ἐυθύς νέφοντι ἡ ἔραστος ἡ χρηστος καὶ ἔρας
 τῆ παιδικά.
 ὁ γὰρ ἄρ ἡ ἀνθρώποις ἡγεῖσθαι παντὸς τοῦ βίου τοῖς μέλλουσι καλῶς βιώσασθαι,
 τοῦ τοοῦτε συγγένειαι αἰατε εἰ μὴ οὐ τῶ καλῶς οὐτε τιμαῖ οὐτε πλοῦτος οὐτ' ἄλλο οὐδὲν
 ὡς ἔρω. λέγω δὲ διὰ τὸ τοῦ; τῆ ἐπιμένει τοῖς αἰσχροῖς αἰσχύνῃ,
 ἐπιδέ τοῖς καλοῖς φιλοτιμίαν:
 οὐ γὰρ ἐστὶν ἀνευ τοῦ τῶνου ὑτέ πόλιν οὐτε ἰδιώτην μεγάλη καὶ καλὰ ἔργα ἐξεργάζεσθαι.
 φημί τοῖς ἐγὼ ἄνδρα ὅστις ἐρᾷ,
 εἴ τι αἰσχρὸν ποιεῖ κατὰ δὲ ἄλλο γίγνοιτο ἡ πάσων ὑπό του δι' ἀνανδρίαν μὴ ἀμυνόμενος,
 οὐτ' ἀνὺ πᾶτρὸς ὀφθέντα οὐ τῶς ἀλγῆσαι οὐτε ὑπὸ δέ ταιρνον οὐτε ὑπ' ἄλλου οὐδενός
 ὡς ὑπὸ παιδικῶν. ταῦτὸν δὲ τοῦτο καὶ τὸν ἐρώμενον ὀρῶμεν,
 ὅτι διαφερόντως τοῦ ἐραστὰς αἰσχύνεται, ὅταν ὀφθῆναι αἰσχροῦ τιῶν.
 εἰ οὐ μὴ χανή τις γένοιτο ὡς τε πόλιν γενέσθαι ἡ στρατόπεδον ἐραστῶν τε καὶ παιδικῶν,
 οὐκ ἐστὶν ὄπως ἀνᾶ μείνονο ἰκῆσειαν τῆ νέαν τῶν ἡ ἀπεχόμενοι πάντων τῶν αἰσχροῶν καὶ φι
 οτιμοῦμενοι πρὸς ἀλλήλους,
 καὶ μαχόμενοι γ' ἀνμετ' ἀλλήλων οἴοιο τοῖς ἐν ἀνὸ λῆγοῖς ὄντες ὡς ἐποεῖν πάντας ἀν
 θρώπους.
 ἐρῶν γὰρ ἀνὴρ ὑπὸ παιδικῶν ὀφθῆναι ἡ λιπὼν τὰ ξιν ἡ ὄπλα ἀποβαλὼν ἡ ττον ἀνδρῆ που δέξει
 οἷ ὑπὸ πάντων τῶν ἄλλων, καὶ πρὸ τοῦτο τε θάνατον ἀνπολλάκις ἔλοιο.
 καὶ μὴ ἐγκαταλιπεῖν ἐτὰ παιδικὰ ἡ μὴ βοθηθῆσαι κινδυνεύοντι—
 οὐδεῖς οὐτῶ κακὸς ὄντινα οὐκ ἀναυτὸς ὁ Ἔρως ἐν θρονίῳ σεῖ πρὸς ἀρετῆν, ὡς τε ὁμοιο
 νεῖναι τῶ ἀρίστῳ φύσει: καὶ ἀτεχνῶς, ὁ ἔφη Ὀμηρος, “μένος ἐμπνεῦσαι”
 ἐνίοις τῶν ἠρώων τὸν θεόν, τοῦτο Ἔρως τοῖς ἐρῶσι παρέχει γινόμενον παρ' αὐτοῦ.
Grifos meus.

[Assim, de muitos lados se reconhece que Amor é entre os deuses o mais antigo. E sendo o mais antigo é para nós a causa dos maiores bens. Não sei eu, com efeito, dizer que haja maior bem para quem entra na mocidade do que um *bom amante* (*erastés*), e para um amante, do que o seu *bem-amado* (*paidiká*). Aquilo que, com efeito, deve *dirigir* toda a vida dos homens, dos que estão prontos a vivê-la nobremente, eis o que nem a estirpe pode incutir tão bem, nem as honras, nem a riqueza, nem nada mais, como o Amor. A que é então que me refiro? À *vergonha* do que é feio e ao apreço do que é belo. Não é com efeito possível, sem isso, nem cidade nem indivíduo produzir grandes e belas obras. Afirmo eu então que *todo homem que ama*, se fosse descoberto a fazer um ato *vergonhoso*, ou a sofrê-lo de outrem sem se defender por covardia, visto pelo pai não se *envergonharia* mais, como se fosse visto pelo bem-amado. E isso mesmo é o que também no *amado* nós notamos, que é sobretudo diante dos *amantes* que ele se *envergonha*, quando surpreendido em ato *vergonhoso*. Se por conseguinte algum meio ocorresse de se fazer uma cidade ou uma expedição de amantes e de amados, não haveria melhor maneira de a constituírem senão afastando-se eles de tudo que é feio e porfiando entre si no apreço à *honra*; e quando lutassem um ao lado do outro, tais soldados venceriam, por poucos que fossem, por assim dizer todos os homens. Pois *um homem que está amando*, se deixou seu posto ou largou suas armas, aceitaria menos sem dúvida a ideia de ter sido visto pelo amado do que por todos os outros, e a isso preferiria muitas vezes morrer. E quanto a abandonar o *amado* ou não socorrê-lo em perigo, ninguém há tão ruim que o próprio Amor não o torne *inspirado para a virtude*, a ponto de ficar ele semelhante ao mais *generoso* da natureza; e sem mais rodeios, o que disse Homero ‘do ardor que a alguns heróis inspira o deus’ [*Ilíada*, X, 482, e XV, 262], eis o que o Amor dá aos amantes, como um dom emanado de si mesmo]. *Grifos meus.*

Ao enfatizar os atos vergonhosos e virtuosos, o discurso do jovem literato – de alguém cujo papel provavelmente se enquadra no de *erómenos* – põe os amantes *em relação* um com o outro e também com a cultura e a sociedade que os cercam, uma vez que é do olhar social que surgem a valorização da honra e o repúdio ao que é feio ou vergonhoso. Palavras que denotam o sentido de vergonha – *αἰσχρόν, αἰσχύνην, αἰσχύνεται* – aparecem ao menos 6 vezes (5 na tradução de Cavalcante de Souza) na passagem e isso demarca uma ideia importante em relação à vergonha como *vínculo social*: o outro espelha a vergonha que posso sentir de mim mesmo. Nesse sentido, não quero ser visto pelo outro enquanto passo vergonha; antes, quero afastar do outro a ideia de que eu possa estar envergonhado, seja por meio de atos intrépidos de coragem ou de ousadia. Tal tarefa não é nenhum pouco fácil, uma vez que a própria natureza nos dotou de um mecanismo inconsciente e impossível de controlar para atestar nossa vergonha: diante do outro, eu coro, perco a saliva, me sinto diferente.

Segundo o historiador Carlo Ginzburg¹⁵⁵ em ensaio sobre a força da vergonha como vínculo social¹⁵⁶:

Aristóteles incluiu a “vergonha” (*aidós*) no rol das paixões, assinalando que ela “não é uma virtude” (Ética a Nicômaco 1108 a 30-31). A definição ainda faz sentido. A vergonha não é, em absoluto, uma questão de escolha: ela se abate sobre nós, ela nos invade – invade nossos corpos, nossos sentimentos, nossos pensamentos – como uma moléstia súbita. A vergonha é uma paixão na encruzilhada entre a biologia e a história. [...]

A vergonha encarna a relação entre o corpo individual e o corpo político. Como animal político, o homem não pode ser identificado exclusivamente a seu corpo físico: é por isso que as fronteiras do ego são sempre problemáticas.

Nesse sentido, o homem que ama, o *erastés* (no caso, reflexo do deus Eros, pois está em uma situação na qual é o deus quem o habita – Eros/*erastés* –, entusiasmando-o), se acontecesse de ser revelado cometendo algo vergonhoso, ou sofrendo sem reagir a alguma covardia, não sofreria tanto na presença dos outros – sejam eles parentes ou a comunidade – como na presença do amado. O mesmo acontece com o amado em relação ao amante. A partir dessas considerações a respeito da estima do outro e da estima por si mesmo (ou da estima do outro para a estima de si mesmo), Fedro afirma que, se houvesse como, a cidade deveria ter um exército apenas composto por amantes e jovens (*paidiká*, sinônimo de *erómenos*), cujos

¹⁵⁵GINZBURG, Carlo. *O vínculo da vergonha*. In...*Serrote em quarentena*, julho de 2020, edição especial.

¹⁵⁶E, como argumenta o historiador, não seríamos nós hoje uma sociedade cujo maior vínculo é a vergonha que sentimos uns dos outros? Enquanto brasileiros ou cidadãos que passaram por experiências e governos profascistas, não é a vergonha o sentimento que sentimos daquele outro Brasil, que não cora frente a violência de Estado, mas, antes, a proclama como quando bolsonaristas invadiram e depredaram Brasília em 08 de janeiro de 2023?

membros incitariam (e excitariam) uns aos outros em direção ao bem (178e-179a). Assim sendo, consoante a argumentação proposta, Eros/o Amor, naturalmente, conduz à virtude (*areté*), igualando o ser humano sem qualidades ao melhor dos homens.

Rico em intertextualidade, apropriando-se de autores, personagens e demais lugares-comuns da cultura literária grega, passando por Homero e corrigindo Ésquilo (180a), o discurso de Fedro se parece ao de uma “espécie de crítico ou de exegeta literário”, primando pela argumentação com base nos mitos acumulados pela tradição cultural. Comentando como o mais velho dos deuses, o Amor (Eros maiúsculo), torna forte o fraco, não se restringindo apenas às relações entre os homens, mas também às entre homem e mulher, o jovem usa como prova do seu argumento Alceste, a única entre os helenos a decidir morrer pelo marido Admeto¹⁵⁷. Por esse sacrifício, os deuses concederam que a alma dela voltasse do Hades, o que mostra, segundo o discurso de Fedro, o quanto eles *admiram, louvam e recompensam* os atos de amor, ao contrário do que aconteceu com Orfeu, a quem os deuses mostraram apenas o fantasma (*phásma*) da mulher, mas não a deram, por considerarem-no um covarde que, em vez de morrer pela amada, como fez Alceste pelo amado, optou por descobrir uma maneira astuciosa de penetrar vivo no Hades. Por isso, de acordo com a versão do mito utilizada por Fedro para tecer sua argumentação – uma versão que não cita o nome de Eurídice –, os deuses teriam feito o citarista morrer nas mãos de mulheres – consequentemente, de maneira vergonhosa (179b-e):

καὶ μὴ νύπερα ποθνήσκειν γεμόνοι ἐθέλουσιν οἱ ἑρῶντες, οὐ μόνον ὅτι ἄνδρες,
 ἀλλὰ καὶ αἰγυναῖκες. οὐ μόνον ὅτι ἄνδρες,
 τούτου δὲ καὶ ἡ Πελίου θυγάτηρ Ἄλκηστις κικανήν **μαρτυρίαν παρέχεται ὑπὲρ τοῦδε τοῦ λόγου**
 εἰς τοὺς Ἕλληνας, **ἐθέλησασα** μόνη ὑπὲρ τοῦ αὐτοῦ τῆς ἀνδρὸς ἀποθανεῖν,
 ὄντων αὐτῶ πατρὸς τε καὶ μητρὸς,
 οὐς ἐκείνη τοσοῦτον ὑπερέβαλε τοτῆ **φιλίδι ἀτὸν ἔρωτα**,
 ὥστε ἀποδείξαι αὐτοὺς ἄλλο τρίουσὶ ὄντας τῶν εἰκαιόνων ματιμόνων προσήκοντας,
 καὶ τοῦτ' ἔργασαμένη τὸ ἔργον οὐτὼ **καλὸν** ἔδοξεν ἐργάσασθαι οὐ μόνον ἀνθρώποις ἀλλὰ καὶ
 αἰθεοῖς,
 ὥστε πολλῶν πολλὰ καὶ **καλὰ ἔργα σαμῆνων** ἐυαριθμήτοις δῆτις ἐδοσαν τοῦτο **ἔργα** σοὶ
 εοί, ἐξ Αἴδου ἀνεῖναι πάλιν τὴν ψυχὴν, ἀλλὰ τὴν ἐκείνη ἀνεῖσαν ἀγασθέντες τῶ ἔργῳ:
 οὐτὼ καὶ θεοὶ τὴν περὶ **τὸν ἔρωτα** σπουδῆν τε καὶ **ἀρετὴν** μάλιστα τιμῶσιν.
 Ὅρφέα δὲ τὸν Οἰάγρου ἀτελῆ ἀπέπεμψαν ἐξ Αἴδου,
 φάσμα δὲ ἴξαντες τῆς γυναικὸς ἐφ' ἠνῆκεν, αὐτὴν δὲ οὐδόντες, ὅτι μαλθακίξεισθαι ἐδόκει,
 ἄτε ὠκίθαρθός, καὶ οὐτὼ μὲν **ἐνεκα τοῦ ἔρωτος ἀποθνήσκει** ὥσπερ Ἄλκηστις,
 ἀλλὰ διαμηχανᾶσθαι ζῶν εἰς ἐνάειξ' Αἴδου. τοιγάρτοι διὰ ταῦτα δίκην αὐτῶ ἐπέθεσαν,
 καὶ ἐποίησαν τὸν θάνατον αὐτοῦ ὑπὸ γυναικῶν γενέσθαι. *Grifos meus.*

[E quanto a morrer por outro, só o consentem [desejam] os que *amam, não apenas os homens, mas também as mulheres*. E a esse respeito a filha de Pélias, Alceste, dá aos gregos uma prova cabal em favor da afirmativa (*μαρτυρίαν παρέχεται ὑπὲρ τοῦδε τοῦ λόγου*), ela que foi a única a consentir em

¹⁵⁷ A peça *Alceste*, de Eurípidēs, conta o mito, embora não seja utilizada por Fedro em sua argumentação.

[desejar] morrer pelo marido, embora tivesse este pai e mãe, os quais ela tanto excedeu em *afeição do seu amor* (τῆφιλίᾳδιὰτὸνἔρωτα) que os fez aparecer com estranhos ao filho e parentes apenas de nome; depois de praticar ela esse ato, tão *belo* pareceu ele não só aos homens mas até aos deuses que, embora muitos tenham feito muitas *ações belas*, foi a um bem reduzido número que os deuses concederam esta *honra* de fazer do Hades subir novamente sua alma, ao passo que a dela eles fizeram subir, admirados do seu gesto; é assim que até os deuses *honram* ao máximo *o zelo e a virtude no amor* (τὴνπερὶτὸνἔρωτασπουδῆντεκαὶἀρετὴνμάλιστααὐτιμῶσιν). A Orfeu, o filho de Eagro, eles o fizeram voltar sem o seu objetivo, pois foi um espectro o que eles lhe mostraram da mulher a que vinha, e não lha deram, por lhes parecer que ele se acovardava, citaredo que era, e não ousava por seu *amor* morrer como Alceste, mas maquinava um meio de penetrar vivo no Hades. Foi realmente por isso que lhe fizeram justiça, e determinaram que sua morte ocorresse pelas mulheres.] *Grifos meus*.

Em seguida, invertendo a relação amante-amado, o discurso passa a valorizar o papel do amado que tenta emular/mimetizar o amante (mais divino que o jovem, pois é o *erastés* quem está possuído pela divindade) nas ações virtuosas¹⁵⁸. Segundo Fedro, os deuses *muito mais admiram, amam e recompensam*¹⁵⁹ quando o amado ama o amante do que o contrário (180b), uma vez que isso confere valor e virtude a quem representa o pólo inferior da relação. Prova disso é Aquiles, a quem teria sido revelado pela mãe Tétis que morreria caso matasse Heitor; mas que, se não o matasse, voltaria para casa e morreria idoso. Mesmo na posição de amado – Aquiles, segundo Homero, tanto excedia a Pátroclo em beleza como a todos os heróis, além de ser o mais novo dos dois (e é na representação de Aquiles como *erastés* que consistiria o erro de Ésquilo) (180a) –, o jovem ousou partir em socorro do amante, de modo que não só morreu por ele, como também o acompanhou na morte.

Como prêmio por esse sacrifício – por ter superado a condição passiva de amado em direção à potência, à atividade virtuosa e corajosa –, os deuses mandaram Aquiles para as ilhas dos bem-aventurados, revelando mais uma vez o apreço que têm pelo sentimento amoroso. Com isso, Fedro conclui reiterando que Eros é o mais velho dos deuses e o mais indicado a conduzir os homens à virtude e à felicidade, tanto na vida quanto na morte (180a-b):

ὄθενδὴκαὶὁπεραγασθέντεςοἰθεοὶδιαφερόντωςαὐτὸνἐτίμησαν,
ὅτιτὸνἔραστήνουῦτωπερὶπολλοῦἔποιεῖτο.
Αἰσχύλοςδὲφλυαρεῖφάσκων Ἀχιλλεῖα Πατρόκλου ἑρᾶν, ὃς ἦν καλλίωνοῦ μόνον Πατρόκλου ἄλλ' ἅμα καὶ τῶν ἡρώων ἀπάντων, καὶ ἐτιμώτερος, ἔπειτα νεώτερος πολὺ, ὡς φησὶν Ὀμηρὸς.
ἀλλὰ γὰρ τῶν ἀντιμάλιστα ἀμείνων ταύτην ἀρετὴν οἰθεοὶ τιμῶσιν τὴν περὶ τὸν ἔρωτα,

¹⁵⁸Devido à juventude de Fedro, esse comentário não deixa de ser um autoelogio, como se o jovem estivesse acenando para a própria virtude e valorizando a si mesmo como objeto amoroso a ser disputado pelos mais velhos.

¹⁵⁹Fórmula reiterada no discurso de Fedro.

μᾶλλονμέντοιθαυμάζουσινκαὶἄγανταικαὶεὐποιοῦσινὄτανὀἐρώμενοςτὸνἐραστὴνἀγαπᾷ, ἢὄτανὀἐραστὴςτὰπαιδικά. θεϊότερονγὰρἐραστὴςπαιδικῶν: ἔνθεοςγάρἔστι. διὰταῦτακαὶτὸνἈχιλλέατῆςἈλκήστιδοςμᾶλλονἐτίμησαν, εἰςμακάρωννήσουςἀποπέμψαντες. *Grifos meus*.

[assim é que, *admirados* a mais não poder, os deuses excepcionalmente o *honraram* [a Aquiles], porque em tanta conta ele tinha o *amante*. Que Ésquilo sem dúvida fala à toa, quando afirma que *Aquiles era amante* de Pátroclo, ele que era mais *belo* não somente do que este como evidentemente do que todos os heróis, e ainda imberbe, e além disso muito mais novo, como diz Homero. Mas com efeito, o que realmente *mais admiram e honram os deuses é essa virtude que se forma em torno do amor* (τὴνἀρετὴνοιθεοῖτιμῶσιντὴνπερὶ τὸν ἔρωτα), porém mais ainda *admiram-na e apreciam e recompensam* quando *é o amado que gosta do amante do que este daquele* (ὀἐρώμενοςτὸνἐραστὴνἀγαπᾷ). Eis por que a Aquiles eles honraram mais do que a Alceste, enviando-o às ilhas dos bem-aventurados¹⁶⁰.] *Grifos meus*.

Além da honra e da vergonha surgirem como sentimentos decorrentes dos vínculos sociais existentes entre as pessoas, é interessante como esses mesmos sentimentos também se estendem à (e espelham a) relação entre a humanidade e os deuses, os quais se *admiram e se maravilham* (θαυμάζουσινκαὶἄγανται) ao contemplar a força que Eros é capaz de transmitir aos jovens amados, os quais não se encontram possuídos pelo deus, de modo a recompensá-los fazendo-lhes o bem (εὐποιοῦσιν). Ao mesmo tempo, é importante pontuar que, em vez de manifestar o sentimento de amor (*erân*) ou de desejo (*epithymía*) eróticos, nas palavras de Fedro, os amados recompensam seus amantes com a afeição – ἀγάπη .

Terminado o discurso, Apolodoro refere terem havido outros discursos, dos quais Aristodemo não se lembrava bem. O comentário talvez visasse reiterar a crítica à memória enquanto suporte imperfeito, pois, sujeita a afetos diferentes, não é capaz de reproduzir fielmente o fato de que se lembra, sendo muito mais uma recriação e reelaboração mimética feita a partir da linguagem. Além disso, esse comentário ressalta ironicamente a possível *precariedade* do relato indireto a partir do qual a narrativa é construída.

¹⁶⁰Uma passagem que nos parece ter faltado à tradução de Cavalcante de Souza é quando Fedro diz: “μᾶλλονμέντοιθαυμάζουσινκαὶἄγανταικαὶεὐποιοῦσινὄτανὀἐρώμενοςτὸνἐραστὴνἀγαπᾷ, ἢὄτανὀἐραστὴςτὰπαιδικά. θεϊότερονγὰρἐραστὴςπαιδικῶν: ἔνθεοςγάρἔστι. διὰταῦτακαὶτὸνἈχιλλέατῆςἈλκήστιδοςμᾶλλονἐτίμησαν”. [Porém os deuses mais se impressionam e maravilham e fazem o bem quando o amado tem afeição pelo amante do que o amante pelos amados, pois o amante é mais divino que os amados, uma vez que o deus está nele [o entusiasmo]. É por causa disso que honraram mais a Aquiles do que à Alceste]. *Tradução própria*.

5.2 Pausânias

Ampliando o elo estabelecido pela vergonha para além da dimensão do par amante-amado ou da relação destes com os deuses, de modo a também abranger o olhar sócio-cultural para as relações amorosas mediadas pelas leis e pelos costumes, o discurso de Pausânias, por sua vez, propõe uma defesa ético-política de Eros, advogando o benefício para a *pólis* do amadurecimento e da consolidação do amor surgido na fase pederástica e sua continuação para o longo da vida adulta (cf. 181d): οἱ ἐντεῦθεν ἀρχόμενοι ἐρᾶν ὅς τὸν βίον ἅπαντα συνεσόμενοι καὶ κοινῆ συμβιωσόμενοι, ἀλλ' οὐκ ἔξαπατήσαντες, ἐν ἀφροσύνη λαβόντες ὧσιν ἐόν, καταγελάσαντες οἰχίσησθαι ἐπ' ἄλλον ἀποτρέχοντες. [*a amar para acompanhar toda a vida e viver em comum, e não a enganar e, depois de tomar o jovem em sua inocência e ludibriá-lo, partir à procura de outro*¹⁶¹]. A construção textual segue uma orientação de base sofística¹⁶², aludindo a um repertório de simetrias e de lugares-comuns fornecidos pelo ensino formal da retórica, em que o assunto (Eros) e a natureza do deus são divididos em dois, para que, assim, o *erastés* de Agatão possa propor a defesa de um dos aspectos e a desqualificação do outro. Consequentemente, em vez de visar à síntese dialética entre essas contrariedades, o discurso de Pausânias reitera e refuta seus próprios preconceitos¹⁶³.

Para começar, Pausânias corrige Fedro e já traça o plano de seu discurso: Eros não é um só (180d-e):

ἐγὼ οὐδὲν πειράσομαι τοῦτο ἐπανορθώσασθαι, πρῶτον μὲν ἔρωτα φράσαι ὃν δεῖ εἰπαιεῖν, ἔπειτα ἐπαινεῖσαι ἀξίως τοῦ θεοῦ. πάντες γὰρ ἴσμεν ὅτι οὐκ ἔστιν ἄνευ Ἐρωτος Ἀφροδίτη. **μᾶς μὲν οὐδὲν οὐσῆς εἰς ἄνῃν Ἔρωσ:** **ἐπειδὲ δὴ δύο ἐστὸν, δύο ἀνάγκη καὶ Ἔρωτε εἶναι.** πῶς δ' οὐ δύο τὴ θεά; ἡ μὲν γέπου πρεσβυτέρα καὶ ἀμήτωρ Οὐρανοῦ θυγάτηρ,

¹⁶¹ *Grifos meus.*

¹⁶² Em nota de rodapé para a sua tradução, José Cavalcante de Souza afirma que o estilo do discurso de Pausânias é “geralmente apontado como uma paródia de Isócrates”. PLATÃO, *O Banquete*, p.53. O recurso à paródia do estilo de um reconhecido sofista, mais uma vez, evidencia a exuberância da técnica literária de Platão, capaz de emular o estilo de outras figuras do pensamento, como também marca a disputa de sua vanguarda de pensamento com outros movimentos da época, taxando a esses como sofísticos e conferindo à própria obra o valor de filosofia, embora use dos mesmos expedientes que os ditos sofistas.

¹⁶³ Essa mesma estrutura discursiva é reproduzida por Platão em *Fedro*, no qual outro sofista, Lísias, em um discurso sobre o Amor, utiliza recursos semelhantes, a fim de convencer Fedro a se entregar e ser seu *erómenos*. Nessa obra, Sócrates produz dois discursos. O primeiro, pronunciado com a cabeça coberta, se vale da mesma arte/técnica, de base sofística. O outro, pronunciado com a cabeça descoberta, *inspirado por Eros e com a mania das Musas*, com um Sócrates mais preocupado com o todo orgânico da escritura e por estar possuído pelo deus, refuta o primeiro, atestando a pobreza da *techné* de ordenação sofística dos argumentos.

ἦνδὴκαὶΟὐρανίανἐπονομάζομεν: ἡδὲνεωτέραΔιὸςκαὶΔιώνης,
 ἦνδὴΠάνδημονκαλοῦμεν.
 ἀναγκαῖονδὴκαὶἔρωτα¹⁶⁴τὸνμὲντῆτέραςυνεργὸνΠάνδημονὀρθῶςκαλεῖσθαι,
 τὸνδὲΟὐράνιον. *Grifos meus*.

[Tentarei eu portanto corrigir este senão, e primeiro dizer *qual o Amor* que se deve elogiar, depois fazer um elogio digno do deus. Todos, com efeito, sabemos que *sem Amor não há Afrodite*. Se portanto uma só fosse esta, um só seria o Amor; como porém são duas, *é forçoso que dois sejam também os Amores*. E como não são duas deusas? Uma, a mais velha sem dúvida, não tem mãe e é filha de Urano¹⁶⁵, e a ela é que chamamos de Urânia, a Celestial; a mais nova, filha de Zeus e de Dione¹⁶⁶, chamamo-la de Pandêmia, a Popular. É forçoso então que também o *Amor*, coadjuvante de uma, se chame corretamente Pandêmio, o Popular, e o outro Urânio, o Celestial]. *Grifos meus*.

Neste exórdio, Pausânias contrasta dois nomes basilares da cultura literária da Grécia Arcaica: Hesíodo e Homero. Como não há Afrodite sem Eros e, ao explorar a mitologia presente nas epopeias, percebe-se a existência de duas Afrodites – a mais velha, sem mãe, a unigênita filha de Urano, chamada, portanto, de *Urânia* (ou Celeste), de acordo com a *Teogonia*, de Hesíodo, e a mais nova, filha de Zeus e Dione, chamada de *Pandêmia* (ou Popular), conforme a *Ilíada*, de Homero –, é necessário, pois, que existam dois Eros de naturezas diferentes. Tanto a elasticidade do mito, presente em variações e fontes diversas, como sua apropriação para uma argumentação que pretende assumir ares de pensamento filosófico-político chamam a atenção na passagem.

Após o argumento mítico quanto à gênese do deus (a qual não é especificada, diga-se de passagem) e sua vinculação a certo tipo de Afrodite, como se fosse um efeito propiciado pela deusa, Pausânias pondera de acordo com um critério ético-pragmático: segundo ele, nenhuma ação (*práxis*) é bela em si mesma (nem bela, nem vergonhosa), mas é a maneira como se executa a ação que a torna bela, ou reprovável ao olhar social. Assim se dá com Eros. Nem todo Amor é belo, mas apenas aquele que se volta *belamente*¹⁶⁷ para o amor, isto é, de maneira virtuosa para tal (180e-181d):

πᾶσαγὰρπρᾶξιςᾧδ' ἔχει:
αὐτῆἐφ' ἑαυτῆςπραττομένηοὔτεκαλὴοὔτεαισχρά. οἷονδὸνῦνῆμειςποιοῦμεν,
 ἦπίνεινἦἄδεινἠδιαλέγεσθαι, οὐκἔστιτούτωναὐτὸκαλὸνοὔδέν, ἀλλ' ἐντῆπράξει,

¹⁶⁴É interessante perceber como nesse ponto fala-se de Eros (ἔρωτα) com letra minúscula, mas na tradução ele aparece em maiúsculo (Amor).

¹⁶⁵cf. HESÍODO, *Teogonia*, 188-206.

¹⁶⁶cf. HOMERO, *Ilíada*, V, 370.

¹⁶⁷ Vale lembrar que o belo e o bom podem aparecer, dependendo do contexto, como sinônimos em grego. Isso vale, principalmente, para *O Banquete*, pois uma vez atestado o primado da Beleza, Platão derivará dele a ideia de Bem, ou de que todas as coisas belas são também boas, em uma relação de igualdade (o Belo é o Bem), para, mais uma vez, colocar o Bem como o ente supremo e cujos reconhecimento e contemplação são os objetivos que estruturam a pedagogia e os textos de Platão.

ὡς ἄνπραχθῆ, τοιοῦτον ἀπέβη: **καλῶς μὲν γὰρ πραττόμενον καὶ ὀρθῶς καλὸν γίγνεται, μὴ ὀρθῶς δὲ αἰσχρόν.**
οὕτω δὴ καὶ τὸ ἐρᾶν καὶ ὁ Ἔρωσ οὐ πᾶς ἐστὶ καλὸς οὐδὲ ἀξιόεγκωμιάζεσθαι, **ἀλλὰ ὀκαλῶς προτρέπων ἐρᾶν.**

ὁ μὲν οὖν τῆς Πανδήμου Ἀφροδίτης ὡς **ἀληθῶς** Πανδημός ἐστι καὶ ἐξ ἐργάζεται ἰδιάντῳ χη: καὶ οὗτό ἐστιν ὀνομαῖα τῶν ἀνθρώπων ἐρῶσιν. ἐρῶσι δὲ οἱ τοιοῦτο ἰπρῶτον μὲν οὐ χῆττον γυναικῶν ἢ παίδων, ἔπειτα ὧν καὶ **ἐρῶσι τῶν σωμάτων ἄλλων ἢ τῶν ψυχῶν,** ἔπειτα ὧς ἀνδύονται ἀνοητοτάτων, πρὸς τὸ **διαπράξασθαι** μόνον βλέποντες, ἀμελοῦντες δὲ τοῦ **καλῶς** ἡμῆ: ὅθεν δὴ συμβαίνει αὐτοῖς ὅτι ἀντῳ χωσι τοῦτο πράττειν, **ὁμοίως** μὲν ἀγαθόν, **ὁμοίως** δὲ τὸναντίον. ἔστι γὰρ καὶ ἀπὸ τῆς θεοῦ νεωτέρας τε οὐσης πολὺ ἢ τῆς ἐτέρας, καὶ μετεχούσης ἐν τῇ γενέσει καὶ θήλεος καὶ ἄρρενος. — ὁ δὲ τῆς Οὐρανίας πρῶτον μὲν οὐ μετεχούσης θήλεος ἀλλ' ἄρρενος μόνον — **καὶ ἐστὶν οὗτος ὁ τῶν παίδων ἔρως** — ἔπειτα πρεσβυτέρας, ὕβρεως ἀμοίρου: ὅθεν δὴ ἐπὶ τὸ ἄρρεν τρέπονται οἱ ἐκ τοῦ τουτοῦ ἔρωτος ἐπιπνοὶ, τὸ φύσει ἐρρωμένεστερον καὶ οὐ μᾶλλον ἔχον **ἀγαπῶντες**, καὶ τὶς ἀγνοίη καὶ ἐναὐτῆ τῆ π αιδεραστία τοὺς εἰλικρινῶς ὑπὸ τοῦ τουτοῦ ἔρωτος ὠρμημένους: οὐ γὰρ ἐρῶσι παίδων, ἀλλ' ἐπειδὴ ἀνὴρ ἄρχονται οὐ νῖσχειν, τοῦτο δὲ πλεῖστα ἔχει τῶν γενεῖα σκεῖν. *Grifos meus.*

[Toda a ação, com efeito, é assim que se apresenta: *em si mesma, enquanto simplesmente praticada, nem é bela nem feia.* Por exemplo, o que agora nós fazemos, beber, cantar, conversar, nada disso em si é belo, *mas é na ação, na maneira como é feito, que resulta tal; o que é bela e corretamente feito fica belo, o que não o é fica feio.* Assim, é que o amar e o Amor não é todo ele belo e digno de ser louvado, mas apenas *o que leva a amar belamente.*

Ora, pois, o Amor de Afrodite Pandêmia *é realmente* popular e faz o que lhe ocorre; é a ele que os homens vulgares amam. E amam tais pessoas, *principalmente* não menos as mulheres que os jovens, e depois o que neles amam *é mais o corpo que a alma*, e ainda dos mais desprovidos de inteligência, tendo em mira apenas o *efetuar o ato, sem se preocupar se é decentemente ou não*; daí resulta então que eles fazem o que lhes ocorre, tanto o que é bom como o seu contrário. Trata-se, com efeito, do amor proveniente da deusa *que é mais jovem que a outra* e que em sua geração participa da fêmea e do macho. O outro porém é o da Urânia, que *primeiramente* não participa da fêmea mas só do macho – e *é este o amor aos jovens* – e depois é a mais velha, isenta de violência; daí então é que se voltam ao que é másculo os *inspirados deste amor*, afeiçoando-se ao que é de natureza mais forte e que tem mais inteligência. E ainda, no próprio amor aos jovens poder-se-iam reconhecer os que estão movidos *exclusivamente* por esse tipo de amor; não amam eles, com efeito, os meninos, mas o que já começam a ter juízo, o que se dá quando vêm chegando as barbas.] *Grifos meus.*

A exposição de Pausânias torna-se interessante, na medida em que se pode perceber, contida nela, o peso do olhar social, como se a cultura fosse o grande Outro capaz de avaliar as relações amorosas, introjetando os valores e as definições do que é belo e/ou vergonhoso. Além disso, em busca de pontuar o valor das ações realizadas *belamente*, o texto do sofista abunda em advérbios de modo, que aparecem na passagem pelo menos 8 vezes em grego e 7 na tradução, sendo os mais recorrentes o par *belamente* – *καλῶς* – e *corretamente* – *ὀρθῶς* –, dando a entender que tudo que é feito corretamente (*ὀρθῶς*) torna-se belo (*καλὸν γίγνεται*). Nesse sentido, conforme a visão patriarcal e homoerótica do sofista, o amor vindo de Afrodite

Pandêmia, por exemplo, acomete os homens baixos (*phaûloi*), que gostam tanto de mulheres quanto de jovens (*paidiká*) e que amam mais o corpo do que a alma (*ἐρῶσι τῶν σωμάτων ἄλλον ἢ τῶν ψυχῶν*), só visando à realização do ato amoroso (*πρὸς τὸ διαπράξασθαι μόνον βλέποντες*), sem se importar com a moralidade do ato em si – se este aconteceu belamente ou não; diferentemente dos entusiasmados por Afrodite Urânia, de cuja gênese não participa o sexo feminino. Nesses, o amor se destina apenas aos jovens do sexo masculino.

Consoante a ironia típica do texto de Platão, nessa concepção de *éros*, o próprio Pausânias se torna reflexo narcísico do amor que defende, de modo que, por trás do seu encômio, antes existem o interesse e o auto elogio à sua conduta de vida e à sua relação com Agatão, posteriormente aludida por Aristófanos (193b).

Ainda assim, nesse louvor indireto a si mesmo como erastés, tanto Afrodite Celeste como Pausânias, por serem velhos, estariam livres do arrebatamento juvenil, voltando-se inspirados e temperantes aos jovens do sexo masculino (*καὶ ἔστι τοῦ τῶν παίδων ἔρωτος*). Conforme este eros (minúsculo em grego) celeste, ambos se orientam para o gênero “mais forte e inteligente”, segundo a natureza (*phýsis*)¹⁶⁸, desenvolvendo na relação com os *paidiká* o sentimento de afeição (*ἀγαπῶντες*)¹⁶⁹.

Em seguida, partindo de um jogo estruturado por meio de comparações e duplicidades antônimas, o discurso de Pausânias adquire um tom “legalista”. Comparam-se os costumes de Atenas com as leis quanto à relação pederástica em outras cidades (182a-b) da Hélade. Em Esparta, na Élide e na Beócia (onde não se é eloquente, consoante o preconceito arraigado na *pólis* de Atenas), é bem visto o amado ceder aos amantes – o que contraria o costume ateniense de o amado opor-se inicialmente às tentativas do homem mais velho. Na Jônia e nas terras habitadas por bárbaros, contudo, isso é reprovável, pois, entre os bárbaros, a tirania considera a *paiderastía* vergonhosa, tanto quanto a filosofia e a ginástica. Essa ojeriza à *paiderastía* suscitaria, portanto, a desqualificação dos sentimentos de *phília*, seja de *phília* ao saber (*philosophía*), seja ao culto do corpo (*philogymnastiké*), como se no culto à sabedoria e ao corpo estivesse, naturalmente, imbricado o processo pederástico. A partir dessas considerações e desses “duplos” – desses outros a partir dos quais é possível limitar, definir e

¹⁶⁸Nunca é o bastante ressaltar que essa suposta superioridade masculina presente no texto se dá segundo os valores da cultura patriarcal grega.

¹⁶⁹Essa passagem é importante, pois nela ocorre uma inversão de expectativas: para Pausânias, os amantes movidos pelo eros celeste sentem por seus amados *afeição* quando o que se esperaria por parte deles fosse o *desejo* ou o *amor* de natureza erótica. Esses sentimentos, por sua vez, seriam intemperantes, fruto do eros pandêmio.

praticando uma *ação belíssima*, e o mais estranho é que, como diz o povo, quando ele jura, só ele tem o perdão dos deuses se perjurar, pois *juramento de amor dizem que não é juramento, e assim tanto os deuses como os homens deram toda liberdade ao amante, como diz a lei daqui* – por esse lado então poder-se-ia pensar que se considera inteiramente *belo* nesta cidade não só o fato de *ser amante como também o serem os amados amigos dos amantes.*] *Grifos meus.*

Na passagem, além da repetição da palavra lei (νόμος), o padrão que deve regulamentar as ações dos indivíduos, e de palavras que denotam desejo (βουλόμενος, ἐθέλοντες), não nos passa despercebida a repetição pleonástica da palavra escravo/servo (ἐθέλοντες δουλείας δουλεύεινοῖαζουδ' ἄνδοῦλος οὐδεῖς) [desejando servir servilmente como nenhum outro servo¹⁷⁰], cujo comportamento é, então, atribuído ao *amante* – tal correlação entre o amante e o escravo, porém, é por si só vergonhosa (αἰσχυνομένων) e incompatível com o papel do *erastés*, a quem corresponde a superioridade na relação, de acordo com o código moral da *pólis* e da *paideraστία*. Ao dizer que esse comportamento que inverte os papéis da relação amante-amado se dá consoante o eros celeste e recebe uma espécie de *licença poética* dos deuses e dos cidadãos, que passariam a considerar tais atos “belos” e, portanto, recomendáveis, o trecho se impregna de ironia por parte de Platão, visto que o comportamento servil jamais poderia ser considerado belo nem suas ações realizadas *belamente*¹⁷¹.

Fechando o discurso a partir das considerações a respeito das leis que regem a conduta dos amantes com os amados – ou seja, de um aparato de regras e de costumes que mediam essa relação –, é imperativo, dentro da argumentação do sofista, enxergar também a *utilidade* do amor como meio de aperfeiçoamento da alma: o modo como a relação amante-amado é capaz de educar os jovens para a cidadania e para a virtude. Alega Pausânias que é necessário *juntar, em uma mesma lei (princípio), o amor aos jovens, à filosofia e à virtude*, “se aqui quisermos que seja moralmente belo o jovem agraciar (ceder a) o amante” (184d). Este seria o amor da Afrodite Urânia: importante para a cidade e para o cidadão, pois tanto o amante quanto o amado preocupam-se com a virtude, conforme 184b-185c:

μία δὲ λείπεται τῶν ἡμετέρων νόμων ὁ δόξ, εἰ μέλλει καλῶς χαριεῖσθαι ἐραστὴ παιδικά.
ἔστι γὰρ ἡ μὴ νόμος,
ὥσπερ ἐπιτοῖς ἐρασταῖς ἡ δουλεύειν ἐθέλοντα ἢ τινὸν δουλείαν παιδικοῖς μὴ κολακεία

¹⁷⁰Tradução própria que visa evidenciar o pleonasma da passagem, com a repetição exagerada de palavras que significam servidão/escravidão.

¹⁷¹A um leitor sensível e atento ao discurso, Pausânias também é digno de pena ou compaixão, pois o *erastés* está a defender sua própria forma de vida e de se relacionar, tentando reformular preconceitos sociais que o impediriam de estender seu relacionamento com Agatão para toda a vida ou que qualificariam essa relação como vergonhosa e incontinente.

νεῖναι μηδὲ ἐπονείδιστον,
 οὕτω δὴ καὶ ἄλλη μία **μόνη δουλεία** ἐκούσιος λείπεται οὐκ ἐπονείδιστος:
 αὕτη δ' ἐστὶν ἡ **περιτὴν ἄρετήν**. **νενόμισται** γὰρ δὴ ἡμῖν,
 ἐάν τις ἐθέλη τινὰ θεραπεύειν ἡ γούμενος δι' ἐκεῖνον ἀμείνων ἔσεσθαι ἡ κατὰ σοφίαν τινὰ ἡκ
 ατὰ ἄλλο οὐτιοῦν μέρος **ἀρετῆς**, αὕτη αὐτῆ **ἔθελο δουλεία** οὐ καὶ σιχραῖναι οὐδὲ κολακεία.
 δεῖ δὴ τῶν **νόμων** τοῦ **τῶν συμβαλῆναι** εἰς ταῦτόν,
τόν τε περιτὴν παιδρασίαν καὶ τὸν περιτὴν φιλοσοφίαν τε καὶ τὴν ἄλλην ἄρετήν,
 εἰ μὲ λλῆ σὺμβῆναι καλὸν γενέσθαι τὸ ἐραστῆ παιδικὰ χαρίσασθαι.
 ὅταν γὰρ εἰς τὸ αὐτὸ ἔλθωσιν ἐραστή τε καὶ παιδικά, **νόμον ἔχων ἐκάτερος**,
 ὁ μὲν χαρισάμενος παιδικοῖς ὑπηρετῶν ὅτι οὐν δικαίως ἀνὺπηρετεῖν,
 ὁ δὲ τῶ ποιῶν τὰ τὸν σοφόν τε καὶ ἀγαθὸν δικαίως αὐτότι οὐν ἀνὺπουργῶν ὑπουργεῖν,
 καὶ ὁ μὲν δυνάμενος εἰς φρόνησιν καὶ τὴν ἄλλην **ἀρετήν** σὺμβάλλεσθαι,
 ὁ δὲ δέόμενος εἰς παιδείουσιν καὶ τὴν ἄλλην σοφίαν κτᾶσθαι,
 τότε δὴ τοῦ τῶν σὺνιόντων εἰς ταῦτόν **τῶν νόμων** μοναχοῦ ἐν ταῦθ' ἀσὺμπίπτει τὸ καλὸν εἶναι
 παιδικὰ ἐραστῆ χαρίσασθαι, ἄλλο θι δεοῦ δαμοῦ.
 ἐπὶ τοῦ τῶ καὶ ἐξ ἀπατηθῆναι οὐδὲν αἰσχρόν:
 ἐπὶ δὲ τοῖς ἄλλοις πᾶσι καὶ ἐξ ἀπατωμένων αἰσχρὴν φέρει καὶ μὴ.
 εἰ γὰρ τις ἐραστῆ ὥς πλοῦσι φλοῦ του ἔνεκα χαρισάμενος ἐξ ἀπατηθεῖ καὶ μὴ ἀβοιχρήμα
 τα, ἀναφανέντος τοῦ ἐραστοῦ πένητος, οὐδὲν ἤττον αἰσχρόν:
 δοκεῖ γὰρ ὁ τοῦ τῶτος τῶ γε αὐτοῦ ἐπιδειξαι, ὅτι ἔνεκα χρημάτων οὐτιοῦν ἀνότῶ οὐν ὑπηρετοῖ,
 τοῦ το δεοῦ καλόν.
 κατὰ τὸν αὐτὸν δὴ λόγον κἀνεῖ τις ὡς γὰρ ἀθῶ χαρισάμενος καὶ αὐτὸς ὡς ἀμείνων ἐσόμενος **δι**
ἀτὴν φιλίαν ἐραστοῦ ἐξ ἀπατηθεῖ,
 ἀναφανέντος ἐκεῖνου κακοῦ καὶ οὐ κεκτημένου **ἀρετήν**, ὅμως καλὴ ἡ ἀπάτη:
 δοκεῖ γὰρ αὐτῶ καὶ οὗτος τῶ καθ' αὐτὸν δεδηλωκέναι,
 ὅτι **ἀρετῆς γ' ἔνεκα καὶ τοῦ βελτίων γενέσθαι** πᾶν ἀνπαντί προθυμηθεῖ,
 τοῦ το δεοῦ ἀπάντων κάλλιστον: οὕτω πᾶν πάντως γε καλὸν ἀρετῆς γ' ἔνεκα χαρίζεσθαι.
οὐτὸς ἐστὶν ὁ τῆς οὐρανίας θεοῦ ἔρωτος καὶ οὐρανίου καὶ πολλοῦ ἄξιος καὶ πόλει καὶ ἰδιώται
 ς,
 πολλὴν ἐπιμέλειαν ἀναγκάζων ποιέσθαι πρὸς **ἀρετὴν τὸν τε ἔρωτα αὐτὸν αὐτοῦ καὶ τὸν**
ἔρωμενον: οἶδ' ἔτεροι πάντες τῆς ἑτέρας, τῆς πανδήμου. ταῦτά σοι, ἔφη,
ὡς ἐκ τοῦ παραχρήμα, ὦ Φαίδρε, περὶ Ἐρωτος σὺμβάλλομαι. *Grifos meus.*

[Um só caminho então resta à nossa *norma*, se deve o bem-amado decentemente *aquiescer ao amante*. É com efeito *norma* entre nós que, *assim como para os amantes*, quando um deles se presta a qualquer *servidão ao amado*, não é isso adulação nem um ato censurável, do mesmo modo também só outra única *servidão voluntária* resta, não sujeita a censura: a que se aceita pela *virtude*. Na verdade, estabeleceu-se entre nós que, se alguém quer *servir* a um outro por julgar que por ele se tornará melhor, ou em sabedoria ou em qualquer outra espécie de *virtude*, também esta *voluntária servidão* não é *feia* nem é uma adulação. É preciso então agradecer num mesmo objetivo *essas duas normas, a do amor aos jovens e a do amor ao saber e às demais virtudes*, se deve dar-se o caso de ser *belo* o *aquiescer* o amado ao amante. Quando, com efeito, ao mesmo ponto chegam *amante e amado, cada um com a sua norma, um servindo ao amado que lhe aquiesce, em tudo que for justo servir, e o outro ajudando ao que o está tornando sábio e bom, em tudo que for justo ajudar, o primeiro em condições de contribuir para a sabedoria e demais virtudes, o segundo em precisão de adquirir para a sua educação e demais competência, só então, quando ao mesmo objetivo convergem essas duas normas, só então é que coincide ser belo o aquiescer o amado ao amante e em mais nenhuma outra ocasião*. Nesse caso, mesmo o ser enganado não é nada feio; em todo os outros casos porém é *vergonhoso*, quer se seja enganado, quer não. Se alguém, com efeito, depois de *aquiescer* a um amante, na suposição de ser este rico e em vista de sua riqueza, fosse a seguir enganado e não obtivesse vantagens pecuniárias, por se ter revelado pobre o amante, nem por isso seria menos *vergonhoso*; pois parece tal tipo revelar justamente o que tem de seu, que pelo dinheiro ele *serviria* em qualquer negócio a qualquer um, e isso não é *belo*. Pela mesma razão, também se alguém, tendo *aquiescido* a um amante considerado bom, e para se tornar ele próprio melhor *através da amizade do amante*, fosse seguir enganado, revelada a maldade daquele e

sua carência de *virtude*, mesmo assim *belo* seria o engano; pois também nesse caso parece este ter deixado presente sua própria tendência: *pela virtude e por se tornar melhor, a tudo ele se disporia em favor de qualquer um, e isso é ao contrário o mais belo de tudo: assim, em tudo por tudo é belo aquiescer em vista da virtude*. Este é o amor da deusa celeste, ele mesmo celeste e de muito valor para a cidade e os cidadãos, porque muito esforço ele obriga a fazer pela *virtude* tanto ao próprio amante como ao amado; os outros porém são todos da outra deusa, da popular. É essa, ó Fedro, concluiu ele, a contribuição que, *como de improviso*, eu te apresento sobre o Amor.] *Grifos meus*.

Apesar de pontuar que seu discurso foi fruto de improviso, podemos perceber o quanto ele foi estruturado ao redor de fórmulas retóricas, além de sermos capazes de desconfiar de Pausânias como prosador: em suas acrobacias mirabolantes, em seu alucinante jogo de duplos-opostos, por trás da defesa do eros celeste, esconde-se um homem lúbrico, incapaz de se conter, um escravo dos desejos que pede às leis e aos deuses uma licença benevolente para seus atos, ou então a reformulação das leis que regem a *paiderastía* para que se estendam por toda a vida. Pragmaticamente, ao tentar reunir numa só lei os códigos que regem a relação amante-amado e a virtude (*δεῖδὴ τὸ νόμου τούτου συμβαλεῖν εἰς ταῦτόν, τόν τε περὶ τὴν παιδεραστίαν καὶ τὸν περὶ τὴν φιλοσοφίαν τε καὶ τὴν ἄλλην ἀρετήν*) [é preciso, portanto, combinar em uma mesma lei, tanto a que concerne a pederastia, como a filosofia e outra virtude¹⁷²], o sofista lança mão de uma defesa de si mesmo como o amante capaz de guiar Agatão em direção à virtude e à cidadania, colocando-se como o modelo das condutas e ações *belamente* realizadas.

5.3 Erixímaco

O personagem Erixímaco, por sua vez, apresenta um discurso “técnico”, de acordo com o seu campo de atuação, a arte da medicina¹⁷³. Antes de comentarmos a qualidade dos

¹⁷²Tradução própria.

¹⁷³ Convém lembrarmos de que a palavra *arte* está sendo empregada aqui enquanto sinônimo de técnica, habilidade, trabalho artesanal, consoante o termo grego *tékhnē*. Nesse sentido, é a arteo que confere forma às criações do engenho humano, sejam elas de natureza poética, sejam conhecimentos quanto ao domínio de saberes do campo da medicina, da política, da retórica etc. Por conseguinte, o par *engenho* e *arte* é um aspecto humano fundamental, pois viabiliza a passagem do potencial criativo à sua materialização. É por essa razão que Camões sustenta que a condição necessária para a elaboração de seu poema épico é a ajuda do engenho e da arte, e, pelo mesmo motivo, o Davi, de Michelangelo, aparece com a cabeça e as mãos destoando da proporção clássica, de maneira a sinalizar a importância da capacidade imaginativa/engenho (cabeça) e do trabalho/arte (mãos) para a vitória humana sobre qualquer gigante.

argumentos de Erixímaco, é importante ressaltarmos sua oposição a Sócrates como a oposição entre o homem do saber técnico contra o do saber filosófico (ou inspirado). Não só Sócrates, como também Erixímaco, representam a especialização dos dois ramos do conhecimento, o do domínio da arte poética e retórica, cuja especialização são as figuras do poeta, do filósofo e do sofista, e o da arte da ginástica e do culto à saúde do corpo, cujo especialista passou a ser o médico. Por trás da inexatidão do discurso *científico* de Erixímaco, está a crítica de Platão ao homem materialista da ciência, ao tecnicista que não cuida da alma¹⁷⁴. Segundo Victor Sales Pinheiro, “ao generalizar o esquematismo de sua especialidade em outras áreas, o médico incorre em banalidades e confusões, e o erotismo vulgar e hedonista de Erixímaco é a prova disso¹⁷⁵”.

Terminado o discurso de Pausânias, o discípulo de Asclépio, apropriando-se da distinção entre eros celeste e pandêmio feita pelo sofista, embora critique o remate – a conclusão (ἀπετέλεσε) – do argumento deste (185e-186a)¹⁷⁶, utiliza-a como princípio universal: a natureza de todos corpos tem os dois Eros (186b). Assim como a doença e a saúde diferem-se entre si, o saudável e o doente amam de modo diferente. Da mesma maneira como é bom agraciar aos bons e vergonhoso aos maus, é bom e necessário ao corpo favorecer o que nele for bom e saudável, como é vergonhoso fazer o mesmo com o que for vergonhoso e doentio. Nisto consiste a medicina: *é a ciência dos fenômenos amorosos do corpo* (186c-d) (ἐπιστήμη τῶν τοῦ σώματος ἐρωτικῶν). O bom médico, portanto, é quem sabe distinguir o amor belo do vergonhoso, além de saber substituir um pelo outro, assim restabelecendo a amizade (*philia*) e o amor (*éros*) entre os elementos constituintes do organismo:

¹⁷⁴Não obstante, é importante comentar que, apesar da variedade de recursos e registros linguístico-textuais em *O Banquete*, a obra está longe de se enquadrar no conceito de *polifonia*, de Bakhtin, de acordo com a qual seria impossível apontar uma tese ou ponto de vista preponderante em comparação com as outras teses e pontos de vista existentes no texto. Ainda que se estruture mediante a multiplicidade de vozes e de estilos, *O Banquete* é o avesso da *polifonia*, uma vez que todas essas vozes estão articuladas para serem refutadas e ultrapassadas pelo ponto de vista socrático. Nesse sentido, toda a crítica ao modo de pensar dos demais personagens se enquadra no plano de Platão de defender o discurso filosófico como o que melhor dá conta dos fatos eróticos. Sendo assim, mais do que emular outros discursos, Platão está a parodiá-los e satirizá-los.

¹⁷⁵Introdução, p.52.

¹⁷⁶ἐπειδὴ Πausανίας ὀρμήσας ἐπὶ τὸν λόγον καλῶς οὐ χικανῶς ἀπετέλεσε, δεῖν ἐμπεριᾶσθαι ἐτέλος ἐπιθεῖναι τῷ λόγῳ. τὸ μὲν γὰρ διπλοῦν εἶναι τὸν ἔρωτα δοκεῖ μοικαλῶς διελέσθαι: ὅτι δὲ οὐ μόνον ἐστὶν ἐπὶ ταῖς ψυχαῖς τῶν ἀνθρώπων πρὸς τοῦς καλοῦς ἀλλὰ καὶ πρὸς ἄλλα πολλὰ καὶ ἐν τοῖς ἄλλοις, τοῖς τε σώμασι τῶν πάντων ζῴων καὶ τοῖς ἐν τῇ γῆ φερομένοις καὶ ὡς ἐποσεῖται ἐν πᾶσι τοῖς οὔσι, καθ' ἑωρακέναι μοι δοκῶ ἐκ τῆς ἰατρικῆς, τῆς γ' ἡμετέρας. [uma vez que Pausânias pôs em moção o discurso de modo belo, mas não o concluiu bem, é preciso que eu tente colocar-lhe um fim. Pois a mim parece muito bem discernida a qualidade dupla do amor, mas ele não está apenas nas almas dos homens em direção aos belos [rapazes], mas também em muitas outras partes e objetos: nos corpos de todos os seres vivos, nas plantas e, por assim dizer (ὡς ἐποσεῖται), em todos os seres, como me parece ter percebido a partir do exercício da medicina.] Tradução própria.

ἡ γὰρ φύσις τῶν σωμάτων τὸν διπλοῦν ἔρωτα τοῦτον ἔχει:
**τὸ γὰρ ὑγιὲς τοῦ σώματος καὶ τὸ νοσοῦν ὁμολογουμένως ἕτερόν τε καὶ ἀνόμιον ἐστὶ,
τὸ δὲ ἀνόμιον ἀνομοίων ἐπιθυμεῖ καὶ ἐρᾷ.** ἄλλος μὲν οὖν ἐπιθυγεῖν ὄρωτος,
ἄλλος δὲ ἐπιθυνοσώδει. ἔστιν δὴ,
ὥσπερ ἄρτι Πausanias ἐλεγεν τοῖς μὲν ἀγαθοῖς καλὸν χαρίζεσθαι τῶν ἀνθρώπων,
τοῖς δ' ἀκολάστοις αἰσχρὸν,
οὕτω καὶ ἐναυτοῖς τοῖς σώμασιν τοῖς μὲν ἀγαθοῖς ἐκάστω τοῦ σώματος καὶ ὑγιεινοῖς καλὸν
χαρίζεσθαι καὶ δεῖ,
καὶ τοῦτό ἐστιν ὄνομα τῶν ἰατρικῶν, τοῖς δὲ κακοῖς καὶ νοσώδεσιν αἰσχρὸν τε καὶ δεῖ ἀχαρι
στεῖν, εἰ μέλλει τις τεχνικὸς εἶναι. ἔστι γὰρ ἰατρικὴ, ὡς ἐν κεφαλῇ αἰφείπειν,
ἐπιστήμη τῶν τοῦ σώματος ἐρωτικῶν πρὸς πλησμονὴν καὶ κένωσιν,
καὶ ὁ διαγιγνώσκων ἐν τούτοις τὸν καλὸν τε καὶ αἰσχρὸν ἔρωτα, οὗτός ἐστιν ὁ ἰατρικῶτατος,
**καὶ ὁ μεταβάλλειν ποιῶν, ὥστε ἀντὶ τοῦ ἕτερου ἔρωτος τὸν ἕτερον κτᾶσθαι,
καὶ οἷς μὴ ἔνεστιν ἔρωτος, δεῖ δ' ἐγγενέσθαι, ἐπιστάμενος ἐμπουῆσαι καὶ ἐνόντα ἐξελεῖν,
ἀγαθὸς ἀνεῖδημιουργός.**
δεῖ γὰρ δὴ τὰ ἐχθιστα ὄντα ἐν τῷ σώματι φίλα οἶόντ' εἶναι ποιεῖν καὶ ἐρᾶν ἀλλήλων.
Grifos meus.

[A natureza dos corpos, com efeito, comporta esse duplo Amor; o sadio e o mórbido são cada um reconhecidamente um estado diverso e dessemelhante, e o dessemelhante deseja e ama (ἐπιθυμεῖ καὶ ἐρᾷ) o dessemelhante. Um portanto é o amor no que é sadio, e outro no que é mórbido. E então, assim como há pouco Pausânias dizia que aos homens bons é belo aquiescer, e aos intemperantes é feio, também nos próprios corpos, aos elementos bons de cada corpo e sadios é belo o aquiescer e se deve, e a isso é que se dá o nome de medicina, enquanto que aos maus e mórbidos é feio e se deve contrariar, se se vai ser um técnico. É com efeito a medicina, para falar em resumo, a ciência dos fenômenos do amor, próprios ao corpo, no que se refere à repleção e à evacuação, e o que nestes fenômenos reconhece o belo amor e o feio é o melhor médico; igualmente, aquele que faz com que eles se transformem, de modo a que se adquira um em vez do outro, e que sabe tanto suscitar amor onde não há mas deve haver, como eliminar quando há, seria um bom profissional. É de fato preciso ser capaz de fazer com que os elementos mais hostis no corpo fiquem amigos e se amem mutuamente.] *Grifos meus.*

Sendo assim, Erixímaco estrutura seu discurso a partir do ponto de vista da ciência (ἐπιστήμη) e apresenta a si mesmo como o especialista capaz de validar e transformar os fenômenos amorosos do corpo, de modo a restabelecer a saúde e a concórdia entre seus elementos. Entendendo o mundo como composto por contrários (calor e frio, amargo e doce, seco e úmido, saudável e doentio), o médico procura corrigir Heráclito¹⁷⁷ (por extensão o *caractere* da ciência busca corrigir o da filosofia) quanto à questão da unidade que, ao opor-se a si mesma, produziria o acordo, como a harmonia (ἁρμονία) entre o arco e a lira, típica da elaboração de obras poéticas, que eram, naquele tempo, antes obras do canto e da performance do que da leitura silenciosa. Para o seguidor de Asclépio, contudo, não faz sentido dizer que a harmonia é a discordância, ou que provém de elementos ainda discordantes (187a). O que Heráclito “pode ter querido dizer”, segundo o médico, é que a

¹⁷⁷A passagem de Heráclito citada no texto de Platão é: ‘διαφερόμενον αὐτὸ αὐτῷ συμφέρεσθαι,’ ‘ὥσπερ ἁρμονίαν τὸ ξοῦτε καὶ λύρας.’ [diferindo de si, consigo mesmo concorda/ como a harmonia entre o arco e a lira.] *Tradução própria.*

harmonia é formada por elementos inicialmente discordantes que são *postos em acordo* pela arte da música, por meio da *consonância* (bela tradução do termo *symphonía*) entre os elementos. Destarte, o dualismo é anulado pela síntese que os integra, por meio do eros celeste; ou seja, nessa concepção, eros se deserotiza e torna-se o instrumento responsável pela combinação de opostos, a partir do trabalho de um técnico-especialista. Para Heráclito, porém, a harmonia é resultado da tensão dual que preserva a interação não pacífica e ativa dos elementos. Logo, embora, para o filósofo, a concordância seja produto de entes cuja dinamicidade é mantida, para o médico ela é uma síntese morna entre os opostos (187a-c):

ἀλλ' αἰσῶς τόδε ἐβούλετο λέγειν, ὅτι ἐκ **διαφερομένων** πρότερον τοῦ ὀξέος καὶ βαρέος, ἔπειτα ὕστερον **ὁμολογησάντων** γέγονεν ὑπὸ τῆς μουσικῆς τέχνης.
οὐ γὰρ δὴ πού ἐκ διαφερομένων ἐτί τοῦ ὀξέος καὶ βαρέος ἀρμονία ἀνεῖη:
ἡ γὰρ ἀρμονία συμφωνία ἐστίν, συμφωνία δὲ ὁμολογία τις —
ὁμολογία δὲ ἐκ διαφερομένων, ἕως ἂν διαφέρωνται, ἀδύνατον εἶναι:
διαφερόμενον δὲ αὖ καὶ ἡ ὁμολογοῦν ἀδύνατον **ἀρμόσαι** —
ὥσπερ γε καὶ ὀρθὸς ἐκ τοῦ ταχέος καὶ βραδέος, ἐκδιενηγεμένων πρότερον, ὕστερον δὲ **ὁμολογησάντων** γέγονε. τὴν δὲ ὁμολογίαν πᾶσι τοῦτοις, ὥσπερ ἐκεῖ ἡ ἰατρικὴ, ἐν ταῦθα ἡ μουσικὴ ἐντίθησιν, **ἔρωτα καὶ ὁμόνοιαν ἀλλήλων ἐμπούησασα**. *Grifos meus*.

[talvez o que ele [Heráclito] queira dizer era o seguinte, que do agudo e do grave, antes *discordantes* e posteriormente *combinados*, ela resultou, graças à arte musical. Pois não é sem dúvida do agudo e do grave ainda em *discordância* que pode resultar a harmonia; *a harmonia é a consonância, a consonância é uma certa combinação* – combinação de discordantes enquanto discordam, é impossível, e inversamente o que discorda e não combina é impossível *harmonizar* – assim como também o ritmo, que resulta do rápido e do lento, antes dissociados e depois combinados. A combinação em todos esses casos, assim como lá foi a medicina, aqui é a música que estabelece, *suscitando amor e concórdia uns com os outros*.] *Grifos meus*.

Na defesa das artes como ciências capazes de estabelecer a concórdia entre elementos discordantes, produzindo o acordo e a harmonia (ἡ γὰρ ἀρμονία συμφωνία ἐστίν, συμφωνία δὲ ὁμολογία τις) [é, pois, a harmonia uma consonância, e a consonância um acordo¹⁷⁸], criando o amor e a concórdia uns com os outros (ἔρωτα καὶ ὁμόνοιαν ἀλλήλων ἐμπούησασα), Erixímaco leva ainda mais longe esse princípio, definindo a música como a ciência do amor relativamente à harmonia e ao ritmo (ἔστιναὖ μουσικὴ περὶ ἀρμονίαν καὶ ῥυθμὸν ἐρωτικῶν ἐπιστήμη). “Quando o ritmo e a harmonia são usados pelos homens, chamamos o resultado de composição (*melopoía*), no emprego correto de melodias e metros consiste a educação (*paideía*)¹⁷⁹” (187d). Encontrada a fórmula a partir do qual é possível estabelecer a concórdia entre elementos (“é, pois, a harmonia uma consonância, e a consonância um acordo”), Erixímaco a estende para todos os aspectos da

¹⁷⁸Tradução própria.

¹⁷⁹*idem*.

realidade e atribui a Eros o papel de o grande conciliador entre os elementos presentes no universo e, portanto, o responsável por estabelecer a harmonia entre eles.

De maneira universal, seguindo a argumentação proposta e aplicando a fórmula a todos os aspectos da existência, esse eros conciliador permite vivermos em sociedade e sermos amigos dos próprios deuses, tão superiores a nós. O amor, portanto, equilibra e impõe ordem à humanidade. Em seguida, o técnico Erixímaco correlaciona Eros não à Afrodite mas às musas, o que, segundo Cavalcante de Souza, “está de acordo com o caráter que seu discurso lhe empresta: o de uma força aglutinadora universal, suscetível de ser tratada pela arte¹⁸⁰”. Por um lado, existe o amor belo, celeste, o Amor (Eros maiúsculo) da *musa* Urânia. Por outro lado, o *Amor* da *Polímnia* (desta vez, no lugar da Afrodite Popular, ele veicula a falta de moderação à musa dos poetas, em um ataque indireto à poesia¹⁸¹) deve ser exercido com moderação (τοῦ κοσμίουτύχηῆρωτος), de modo que “a colheita do prazer não descambe para a incontidência. O mesmo se passa com nossa arte: por ser difícil gozar plenamente das vantagens da culinária sem vir a adoecer¹⁸²” (187e). Não parece necessário salientar o disparate da comparação entre a arte médica e a culinária como outra ironia de Platão em relação à fala ideologicamente marcada do personagem Erixímaco.

Por fim, de acordo com a argumentação proposta, a natureza tende ao equilíbrio e à fartura quando guiada pelo Eros equilibrado. Mas, quando é o Eros excessivo que prevalece, há prejuízo e estrago. Por isso, a adivinhação (a mântica) e os sacrifícios, tudo o que põe os homens em *comunhão* com os deuses (ταῦταδ’ ἐστὶν ἡπεριθεούστε καὶ ἀνθρώπους πρὸς ἀλλήλους **κοινωνία**), visa à preservação de Eros (Amor) e à cura (188c-e):

πᾶσα γὰρ ἀσέβεια φιλεῖ γίνεσθαι ἐὰν μή τις τῷ κοσμίῳ Ἔρωτι χαρίζεται μηδὲ τιμᾶται τὸν καὶ πρεσβυῆ ἐν παντί ἔργῳ, ἀλλὰ τὸν ἕτερον,
καὶ περὶ γονέας καὶ ζῶντας καὶ τετελευτηκότας καὶ περιθεούς,
ἄδη προστέτακται τῇ μαντικῇ ἐπισκοπεῖν τοὺς ἐρῶντας καὶ ἰατρεῦειν, καὶ ἔστινα ὅη
μαντικῇ
φιλίας θεῶν καὶ ἀνθρώπων δημιουργοῦς τῷ ἐπίστασθαι τὰ κατὰ ἀνθρώπους ἐρωτικά,
ὅσα τεῖνει πρὸς θέμιν καὶ εὐσέβειαν.

οὗτω πολλὴν καὶ μεγάλην,
μᾶλλον δὲ πᾶσαν δύναμιν ἔχει συλλήβδην μὲν ὅπᾳ Ἔρωτος,
ὁδὲ περὶ τὰ γὰθὰ μετὰ σωφροσύνης καὶ δικαιοσύνης ἀποτελούμενος καὶ παρ’ ἡμῖν καὶ παρὰ
θεοῖς,
οὗτος τὴν μεγίστην δύναμιν ἔχει καὶ πᾶσάν ἡμῖν εὐδαιμονίαν παρασκευάζει καὶ ἀλλή-
λοισι δύναμιν ὁμοεινὴν καὶ φίλους εἶναι καὶ τοῖς κρείττοσιν ἡμῶν θεοῖς. *Grifos meus.*

¹⁸⁰Nota de rodapé 61, p.69.

¹⁸¹Cabe apontar como, na arquitetura geral da obra, os ataques da ciência à filosofia (corrigindo Heráclito) e à poesia (atribuindo o eros doentio à musa dos poetas) antecede os discursos dos poetas Aristófanes e Agatão e o do amigo da sabedoria Sócrates.

¹⁸² Nessa passagem foi utilizada a tradução de Carlos Alberto Nunes.

[Toda impiedade, com efeito, costuma advir, *se ao Amor moderado não se aquiesce nem se lhe tributa honra e respeito em toda ação*, e sei ao outro, tanto no tocante aos pais, vivos e mortos, quanto aos deuses; e foi nisso que *se assinou à arte divinatória o exame dos amores e sua cura*, e assim é que por sua vez é a *arte divinatória produtora de amizade entre deuses e homens, graças ao conhecimento de todas as manifestações de amor que, entre os homens, se orientam para a justiça e piedade*.

Assim, múltiplo e grande, ou melhor, *universal é o poder que em geral tem todo o Amor*, mas aquele que em torno do que é bom se consuma com sabedoria e justiça, entre nós como entre os deuses, é o que tem o máximo poder e toda felicidade nos prepara, pondo-nos em condição de não só mantermos entre *nós convívio e amizade, como também com os que são mais poderosos que nós, os deuses.*] *Grifos meus.*

Ao deserotizar o amor, sem se importar com a alma, o discurso de Erixímaco conclui de forma utilitária, defendendo frouxamente a prudência e o equilíbrio nas incursões amorosas, destoando não só do critério moral com que até então a relação com Eros era definida pelos demais, como também da argumentação que colocava Eros em relação direta do um com o outro, seja do amado com o amante, do amante com o amado, seja de um dos dois ou do casal com a cultura e suas leis. No seu jogo de duplicidades tomado por empréstimo de Pausânias, em vez de criticar a natureza vulgar do amor – o ponto de vista antípoda a ser refutado –, o médico incorre na defesa da moderação amorosa, desenvolvendo apenas um dos argumentos.

Além disso, é interessante apontar como Eros torna-se uma *potência* capaz de congrega o todo (πᾶσανδύναμινἔχεισὺλλήβδημὲνὸπᾶςἜρωσ), sejam os elementos da natureza, sejam as pessoas entre si ou a humanidade e os deuses, proporcionando felicidade, união e amizade entre todos os entes (τὴνμεγίστηνδύναμινἔχεικαὶπᾶσανἡμῖνεὐδαιμονίανπαρασκευάζεικαὶἀλλήλοιςδυναμένουςὄμιλ εἶνκαὶφίλουςεἶναικαὶτοῖςκρείττοσινἡμῶνθεοῖς).

Conforme o caractere de Erixímaco, Raymond Carver, no conto *What we talk about when we talk about love*¹⁸³ (Sobre o que falamos quando falamos de amor), põe em cena quatro amigos que conversam sobre a natureza do amor, conforme cada um entende o sentimento. Embora não seja o narrador, a maior parte das falas dos personagens é do cardiologista Mel Ginnis, que representa sua arte, tal qual Erixímaco, e entende da mecânica dos corpos, mas não da natureza dos sentimentos. Durante todo o tempo da narrativa, Mel Ginnis faz referência ao antigo marido da sua esposa atual, Terri – que tomou veneno de rato

¹⁸³ CARVER, Raymond. *What we talk about when we talk about love*. [1982] London: Vintage. 2009.

por ela e a quem Terri jura que a amara de verdade –, *de não entender nada sobre o amor*, pois quem ama não ameaça a integridade física do outro. Terri, mesmo tendo sido vítima de violência doméstica por parte do ex-marido, diz que este a amava e que Mel *não entende tudo sobre o que é o amor*. Nas concepções de Terri e de Mel, vemos o estabelecimento da intertextualidade com *O Banquete*, tanto na posição do ex-marido de Terri, ao se parecer com o desequilibrado Alcibíades e por atualizar a ideia de sacrifício amoroso proposta por Fedro, quanto numa interpretação de Mel, consoante a lógica de Erixímaco, de que o ex-marido de Terri manifestaria apenas as qualidades do Eros pandêmio, sem equilibrá-las *prudentermente* com o celeste.

Ironicamente, Mel não sabe definir o que é o amor. Ele acredita no amor espiritual, mas desconfia do carnal, de ordem mutável, não permanente. O único exemplo em que consegue pensar de um amor verdadeiro é o que presenciou entre um casal de idosos que, após um acidente de carro provocado por um jovem e depois de diversas cirurgias, o marido, em vez de estar feliz por ambos terem sobrevivido, vive angustiado, uma vez que, com as faixas e o gesso no corpo, não consegue enxergar a mulher. Desse exemplo, porém, cuja imagem parece simbolicamente condizer com a natureza do amor verdadeiro, Mel não consegue extrair nenhum significado explicativo ou conceitual, como se o amor fosse uma experiência irreduzível às convenções da linguagem. O conto segue num diálogo aberto com o texto platônico na forma como os amigos, bebendo e discursando sobre o tema, emulam a cena e o assunto central dos discursos de *O Banquete*. Porém, contrastando com o final da obra de Platão, em que a noite de bebedeira termina com a aurora do novo dia, luminoso como a figura de Sócrates, os personagens de Carver, que passaram a tarde bebendo, ao anoitecer decidem sair para jantar fora; contudo, nesse momento, além de ficarem imersos no silêncio, assim como em um filme de Buñuel, não conseguem sair da atmosfera da casa tomada pelas sombras da noite.

O exemplo do conto mostra como os textos de Platão também passaram a fazer parte do *tópos* literário ocidental, cujos lugares-comuns podem ser visitados e intertextualmente retrabalhados pelos escritores e artistas que os sucederam.

5.4 Aristófanes

No que poderia *parecer* uma vingança em relação à peça *As nuvens*, de 432 a. C., que coloca Sócrates em cena como personagem, criticando-o como se este fosse um sofista detentor de falsas verdades e cultuador de falsos deuses, Platão retrata Aristófanes investindo na narração de um mito que representa uma genealogia, quiçá, absurda, fantástica e cômica¹⁸⁴ do sentimento amoroso.

É importante, no entanto, ressaltar a posição que o discurso de Aristófanes ocupa dentro da organização de *O Banquete*. Após os discursos “literário-marcial”, “sofístico-filosófico” e o “técnico-científico”, cabe agora à arte poética relatar e elaborar, primeiramente pela boca de um comediógrafo e, posteriormente, pela de um poeta trágico, a sua concepção de amor. Para a economia interna da obra, a oposição comédia-tragédia, Aristófanes-Agatão, culminará na fala final de Sócrates, do homem amigo da sabedoria, contrapondo-se aos artistas, amigos das Musas. Esta última imagem metalinguisticamente organizará o todo da composição, propondo a junção das duas técnicas poéticas em uma só. Nesse sentido, à tríade Aristófanes-Agatão-Sócrates corresponde o ápice narrativo do livro; mas, ao contrário do amor filosófico e ascético de um e do narcisismo amoroso de outro, é no comediógrafo que o drama humano da incompletude amorosa ganha seu tom mais sublime e triste.

Condizente com seu papel de elaborador de mitos (fábulas) a serem postos em cena, Aristófanes – a fim de desenvolver seu encômio – cria uma narrativa a respeito da gênese do gênero humano. Embora extenso, o mito será apresentado na sua integralidade (189c-191d) para que possamos melhor abordar os aspectos literários e as ideias contidos nele.

έμοιγάρδοκοῦσινἄνθρωποιπαντάσιτῆντοῦἔρωτοςδύναμινοῦκήσθησθαι,
 έπειαισθανόμενοιγεμέγιστ'ἀναυτοῦιεράκατασκευάσαικαίβωμους,
 καιθυσίαςἄνποιεῖνμεγίστας, οὐχῶσπερνῦντοῦτωνοὐδέγγίγνεταιπεριαυτόν,
 δέονπάντωνμάλισταγίγνεσθαι. ἔστιγάρθεῶνφιλανθρωπότατος, επίκουρός
 τεῶντῶνἀνθρώπωνκαίιατρὸςτούτωνῶνιαθέντωνμεγίστηεὐδαιμονίαἄντῶνἀνθρωπεῖ
φγένειείη. **ἐγὼοὖνπειράσομαιὕμινεισηγήσασθαιτῆνδύναμιναυτοῦ,**
 ὑμεῖςδὲτῶνἄλλωνδιδάσκαλοιἔσεσθε.
 δεῖδὲπρῶτονὀμᾶςμαθεῖν**τῆνἀνθρωπίνηνφύσινκαὶτὰπαθήματααὐτῆς.**
 ἦγάρ**πάλαιήμῶνφύσειςοὐχἀυτῆῖνῆπερνῦν,** ἀλλ'ἄλλοια.
 πρῶτονμένγάρ**τρίαἦντὰγένητῶνἀνθρώπων,** οὐχῶσπερνῦνδύο, ἄρρενκαὶθηλυ,
 ἀλλὰ καὶτρίτονπροσηκοινὸνδὸνἀμφοτέρωντούτων, οὖνῶνομαλοῖπὸν,
 αὐτὸδὲἠφάνισται:
 ἀνδρόγυνονγάρἐντότεμένῃνκαὶ**εἶδος**καὶὄνομαἐξἀμφοτέρωνκοινὸντοῦτεἄρρενοςκαὶθ
 ἦλεος, νῦνδὲοὐκἔστινἄλλ'ἡἐνὸνεἰδειὄνομακειμενον.
 ἔπειτὰ**ῶλονἦνἐκάστουτοῦἀνθρώπουτὸεἶδος**τρογγύλον,
 ῶτονκαὶπλευρὰς**κύκλωρον,** χεῖραςδὲτέτταραεἶχε, καὶσκέλητᾶῖσαταῖςχερσίν,
 καὶπρόσωπα **δύ'** ἐπ'ἀχένικυκλωτερεῖ, ὅμοιαπάντη:
 κεφαλὴνδ' ἐπ'ἀμφοτέροιςτοῖςπροσώποιςἐναντίοιςκειμένουςμίαν, καὶὠτατέτταρα,
 καὶαἰδοῖαδύο, καὶτᾶλλαπάνταὡςἀπὸτούτωνἄντιςεἰκάσειεν.

¹⁸⁴Os atributos fantástico, absurdo e cômico de modo algum destoam das características da comédia arcaica e da obra de Aristófanes.

ἐπορεύετο δὲ καὶ ὁρθὸν ὥσπερ νῦν, ὀποτέρω σε βουλευθεῖη·
 καὶ ὀπότε ταχὺ ὁρμήσειεν θεῖν,
 ὥσπερ οἰκὺ βιστῶν τε καὶ εἰς ὁρθὸν τὰ σκέλη περιφερόμενο **οὐκὺ βιστῶ σὺ κῦκλω**,
 ὁκτώ τ' οὐ σιτοῖς μέλεσιν ἀπειδόμενοι ταχὺ ἐφέροντο **κῦκλω**. ἦν δὲ διὰ ταῦτα τρία τὰ
 γένη καὶ τοιαῦτα, ὅτι τὸ μὲν ἄρρεν ἦν τοῦ ἡλίου τὴν ἀρχὴν ἐκγονον, τὸ δὲ θῆλυ τῆς γῆς,
 τὸ δὲ ἀμφοτέρων μετέχον τῆς σελήνης, ὅτι καὶ ἡ σελήνη ἀμφοτέρων μετέχει·
 περιφερῆ δὲ δὴ ἦν καὶ αὐτὰ καὶ ἡ πορεία αὐτῶν διὰ τὸ τοῖς γονεῦσιν ὁμοιαεῖναι. **ἦν οὖν τῆν ἰσχ
 ὕνδριν ἀκαίτην ῥώμην, καὶ τὰ φρονήματα μεγάλα εἶχον, ἐπεχείρησαν δὲ τοῖς θεοῖς,**
 καὶ ὁ λέγει Ὅμηρος περὶ Ἐφιάλτου τε καὶ Ἰου, περιέκείνων λέγεται,
 τὸ εἰς τὸν οὐρανὸν ἀνάβασιν ἐπιχειρεῖν ποιεῖν, ὡς ἐπιθησομένων τοῖς θεοῖς.
 ὁ οὖν Ζεὺς καὶ οἱ ἄλλοι θεοὶ **ἐβουλεύοντο** ὅτι χρὴ αὐτοὺς ποιῆσαι, καὶ ἡ πόρουν·
 οὔτε γὰρ ὄπως ἀποκτείναι ἐν εἰχον καὶ ὥσπερ τοὺς γίγαντας κεραινώσαντες τὸ γένος ἀφανί
 σαιεν — αἰτίμαί γὰρ αὐτοῖς καὶ ἰερά τὰ παρὰ τῶν ἀνθρώπων ἠφανίζετο —
 οὔτε ὄπως ἐφ' ἐν **ἀσελγαίνειν**. μόγις δὲ ὁ Ζεὺς ἐννοήσας ἐλέγει ὅτι 'δοκῶ μοι,' ἔφη,
 'ἔχειν μηχανήν, ὡς ἂν ἐν τε ἀνθρώποι καὶ παῦσαι τοτῆς **ἀκολασίας** ἀσθενέστεροι
 γενόμενοι'. νῦν μὲν γὰρ αὐτοῦς, ἔφη, διατεμῶ δὶ χαι ἕκαστον,
 καὶ ἅμα μὲν ἀσθενέστεροι εἴσονται,
 ἅμα δὲ χρησιμώτεροι ἡμῖν διὰ τὸ πλείους τὸν ἀριθμὸν γεγενῆσθαι·
 καὶ βαδισθῆναι ὁρθοὶ ἐπιδυοῖν σκελοῖν.
 ἐὰν δ' ἔτι δοκῶσιν **ἀσελγαίνειν** καὶ μὴ 'θέλωσιν ἡσυχίαν ἄγειν, πάλιναυ', ἔφη, τεμῶ δὶ χαι,
 ὥστ' ἐφ' ἐν ὅσπορεύσονται σκέλους ἀσκολιάζοντες·
 ταῦτα εἰ πῶν ἔτε μνηστῶν ἀνθρώπων δίχαι,
 ὥσπερ οἱ τὰ ἀτέμνοντες καὶ μέλλοντες ταριχεύειν, ἦ ὥσπερ οἱ τὰ φῶτα ἰσθριζίν·
 ὄντινα δὲ τέ μοι,
 τὸν Ἀπόλλω ἐκέλευεν τότε πρόσωπον μεταστρέφειν καὶ τὸ τοῦ αὐχένος ἤμισυ πρός τὴν τομ
 ἦν,
ἵνα θεώμενος τῆν αὐτοῦ τμησιν κοσμιώτερος εἴῃ ὁ ἄνθρωπος, καὶ τῶν ἄλλων ἀσθαι ἐκέλευε
 ν. ὁ δὲ τότε πρόσωπον μετέστρεψε,
 καὶ σὺν ἑλκων πανταχόθεν τὸ δέριμα ἐπὶ τὴν γαστέρα νῦν καλουμένην,
 ὥσπερ τὰ σύσπαστα βαλλάντια, ἐν στόμα ποιδῶν ἀπέδεικα τὰ μέσην τὴν γαστέρα,
 ὁ δὲ τὸν **ὄμφαλόν** καλοῦσι.
 καὶ τὰς μὲν ἄλλας ῥυτίδας τὰς πολλὰς ἐξέλεαινε καὶ τὰ στήθη διήρθρου,
 ἔχων τι τοιοῦτον ὄργανον οἰνοῖσκυτο τοῦ μοι περὶ τὸν καλά ποδαλαῖνον τε τὰς τῶν σκυτῶν
 ῥυτίδας· ὀλίγας δὲ κατέλιπε, τὰς περὶ αὐτὴν τὴν γαστέρα καὶ τὸν ὄμφαλόν,
μνημειοῦν εἶναι τοῦ παλαιοῦ πάθους. ἐπεὶ δὲ ἡ οὐν ἡ φύσις δίχαι ἐτμήθη,
ποθοῦν ἕκαστον τὸ ἤμισυ τὸ αὐτοῦ σὺν ἡ, καὶ περιβάλλοντες τὰς χεῖρας καὶ σὺν μπλεκόμε
 νοὶ ἀλλήλοις, **ἐπιθυμοῦντες** σὺμφῶναι,
 ἀπέθνησκον ὑπὸ λῆμους καὶ τῆς ἀλλης ἀργίας διὰ τὸ μηδὲν **ἐθέλειν** χωρὶς ἀλλήλων ποιεῖν.
 καὶ ὀπότε τὰ ποθάνοι τῶν ἡμίσεων, τὸ δὲ εἰλεφθεῖη,
 τὸ λειφθὲν ἄλλο ἐζήτει καὶ σὺν ἐπλέκετο, εἴτε γυναικὸς τῆς ὄλης ἐντύχοι ἡμίσει —
 ὁ δὲ ἦν γυναικα καλοῦμεν — εἴτε ἀνδρός· καὶ οὕτως ἀπώλλυντο.
 ἐλεῖσας δὲ ὁ Ζεὺς ἄλλην μηχανὴν πορίζεται,
 καὶ μετατίθησιν αὐτῶν τὰ αἰδοῖα εἰς τὸ πρόσθεν — τὴν γὰρ καὶ αὐτὰ ἐκ τὸς εἶχον,
 καὶ ἐγένων καὶ ἔτικτον οὐκ εἰς ἀλλήλους ἀλλ' εἰς γῆν, ὥσπερ οἱ ἐττιγες —
 μετέθηκέ τε οὖν οὗτω αὐτῶν νείστω πρόσθεν καὶ **διὰ τούτων τῆν γένεσιν ἐν ἀλλήλοις ἐποίησ
 εν,** **διὰ τοῦ ἄρρενος ἐν τῷ θῆλει,** **τῶν δὲ ἕνεκα,**
 ἵνα ἐν τῇ σὺν μπλοκῇ ἅμα μὲν εἰ ἀνὴρ γυναικὶ ἐντύχοι, γεννῶεν καὶ γίγνοιτο τὸ γένος,
 ἅμα δ' εἰ καὶ ἄρρην ἄρρην,
πλησμονῆ γοῦν γίγνοιτο τῆς σὺν οὐσίας καὶ διαπαύονται καὶ ἐπιτὰ ἔργα τρέποιντο καὶ τοῦ ἄ
 λλου βίου ἐπιμελοῖντο.
 ἔστι δὲ ἡ οὐν ἐκ τὸ σου δὲ **ῥωξέμφυτος ἀλλήλων τοῖς ἀνθρώποις καὶ τῆς ἀρχαίας φύσεως σ
 υναγωγὸς καὶ ἐπιχειρῶν ποιῆσαι ἐν ἐκδυοῖν καὶ ἰάσασθαι τῆν φύσιν τῆν ἀνθρωπίνην.**
 ἕκαστος οὖν ἡμῶν ἐστὶν ἀνθρώπου **σύμβολον,** ἅτε τετμημένος ὡσπερ αἰψήτται,
 ἐξ ἐνός δυοῦ· ζητεῖ δὲ ἅει τὸ αὐτοῦ ἕκαστος **σύμβολον.** Grifos meus.

[Com feito, parece-me os homens absolutamente não terem percebido o poder do amor (τὴν τοῦ ἔρωτος δύναμιν), que se o percebessem, os maiores templos e altares lhe preparariam, e os maiores sacrificios lhe fariam, não como agora que nada disso há em sua honra, quando mais que tudo deve haver. É ele, com feito, o deus mais

amigo do homem, protetor e médico desses males, de cuja *cura* dependeria sem dúvida a maior *felicidade* para o *gênero humano*. Tentarei eu, portanto, *iniciar-vos em seu poder* (ἐγὼ οὖν πειράσομαι ὑμῖν εἰσηγήσασθαι τὴν δύναμιν αὐτοῦ), e vós o ensinareis aos outros. Mas é preciso primeiro aprendermos *a natureza humana e as suas vicissitudes* (τὴν ἀνθρώπινην φύσιν καὶ τὰ παθήματα αὐτῆς). *Com efeito*, nossa natureza *outrora* não era a mesma que a de *agora* (ἡ γὰρ πάλαι ἡμῶν φύσις οὐχ αὐτῆ ἢ ἤ περὶ νῦν), mas diferente. Em primeiro lugar, *três eram os gêneros da humanidade*, não dois como agora, o masculino e o feminino, mas também havia a mais um terceiro, comum a estes dois, do qual resta agora um nome, desaparecida a coisa; andrógino era então um gênero distinto, tanto na forma (εἶδος) como no nome comum aos dois, ao masculino e ao feminino, enquanto agora nada mais é que um nome posto em desonra. Depois, inteiriça era a forma de cada homem, com dorso redondo, os flancos *em círculo*; quatro mãos ele tinha, e as pernas o mesmo tanto das mãos, dois rostos sobre um pescoço torneado, semelhantes em tudo; mas a cabeça sobre os dois rostos opostos um ao outro era uma só, e quatro orelhas, dois sexos, e tudo o mais como desses exemplo se poderia supor. E quanto ao seu andar, era também ereto como agora, em qualquer das duas direções que quisesse; mas quando se lançavam a uma rápida corrida, como os que cambalhotando e virando as pernas para cima fazem uma roda, do mesmo modo, apoiando-se nos seus oito membros de então, rapidamente eles se locomoviam *em círculo*. Eis por que eram três os gêneros, e tal a sua constituição, porque o masculino de início era descendente do sol, o feminino da terra, e o que tinha de ambos era da lua, pois também a lua tem ambos; e eram assim *circulares*, tanto eles próprios como a sua locomoção por terem semelhantes genitores. Eram por conseguinte de uma força e de um vigor terríveis, e uma grande *presunção* eles tinham; mas voltaram-se contra os deuses (ἦ οὖν τῆν ἰσχυρὸν δεινὰ καὶ τὴν ῥόμην, καὶ τὰ φρονήματα μεγάλα εἶχον, ἐπεχείρησαν δὲ τοῖς θεοῖς), e o que diz Homero de Efiltes e de Otes [*Odisséia*, XI, 307-20] é a eles que se refere, a tentativa de fazer uma escalada ao céu para investir contra os deuses. Zeus então e os demais deuses puseram-se a deliberar sobre o que se devia fazer com eles, e embaraçavam-se; não podiam nem matá-los e, após fulminá-los como aos gigantes, fazer-lhes desaparecer a *raça* – pois as honras e os templos que lhes vinham dos homens desapareceriam – nem permitir-lhes que continuassem na *impiedade* (ἀσελγαίνειν). Depois de laboriosa reflexão, diz Zeus: ‘Acho que tenho um meio de fazer com que os homens possam existir, mas parem com a *intemperança* (τῆς ἀκολασίας), tornados mais fracos. Agora, com efeito’, continuou, ‘eu os cortarei a cada um em dois, e ao mesmo tempo eles serão mais fracos e também mais úteis para nós, pelo fato de se terem tornado mais numerosos; e andarão eretos, sobre duas pernas. Se ainda pensarem em *arrogância* (ἀσελγαίνειν) e não quiserem acomodar-se, de novo’, disse ele, ‘eu os cortarei em dois, e assim sobre um só perna eles andarão, saltitando’. Logo que o disse pôs-se a cortar os homens em dois, como os que cortam sorvas para a conserva, ou como os que cortam ovos com cabelo; a cada um que cortava mandava Apolo voltar-lhe o rosto e a banda do pescoço para o lado do corte, a fim de que, contemplando a própria mutilação, fosse *mais moderado* o homem (ἴνα θεόμενος τὴν αὐτοῦ τμηθῆσιν κοσμιώτερος εἰρήσῃ ἄνθρωπος), e quanto ao mais ele também mandava *curar*. Apolo torcia-lhes o rosto, e repuxando a pele de todos os lados para o que agora se chama o ventre, como as bolsas que se entrouxar, ele fazia uma só abertura e ligava-a firmemente no meio do ventre, que é o que se chama umbigo. As outras pregas, numerosas, ele se pôs a polir, e a articular os peitos, com um instrumento semelhante ao dos sapateiros quando estão polindo na forma as pregas dos sapatos; umas poucas ele deixou, as que estão à volta do próprio ventre e do umbigo, para *lembrança da antiga condição*. Por conseguinte, desde que a nossa natureza se mutilou em duas, *ansiava cada um por sua própria metade e a ela se unia* (μνημεῖον εἶναι τοῦ παλαιοῦ πάθους, ἐπειδὴ οὐν ἡ φύσις διχάετ' ἠθήθη, ποθοῦν ἕκαστον τὸ ἥμισυ τὸ αὐτοῦ συνήει), e envolvendo-se com as mãos e enlaçando-se um ao outro, no ardor de se confundirem, morriam de fome e de inércia em geral, por nada quererem fazer longe um do outro. E sempre que morria uma das metades e a outra ficava, a que ficava procurava outra e com ela se enlaçava, quer se encontrasse com a metade do todo que era mulher – o que agora chamamos mulher – quer com a de um homem; e assim iam-se destruindo. Tomado de *compaixão*, Zeus

consegue outro expediente, e lhes muda o sexo para a frente – pois até então eles o tinham para fora, e geravam e reproduziam não um no outro, mas na terra, como as cigarras; pondo assim o sexo na frente deles fez com que através dele se processasse a geração um no outro, o macho na fêmea, pelo seguinte, para que no enlace, se fosse um homem encontrar uma mulher, que ao mesmo tempo *gerassem e se fosse constituindo a raça*, mas se fosse um homem com um homem, que pelo menos houvesse *saciedade* (πλησιμονή) em seu convívio e pudessem repousar, voltar ao trabalho e ocupar-se do resto da vida. *É então de há tanto tempo que o amor de um pelo outro está implantado nos homens, restaurador da nossa antiga natureza, em sua tentativa de fazer um só de dois e de curar a natureza humana* (ἔστι δὴ οὐκ ἐκ τόσου ὀφείρω ἔμφυτος ἀλλήλων τοῖς ἀνθρώποις καὶ τῆς ἀρχαίας φύσεως συναγωγὴς καὶ ἐπιχειρῶν ποιῆσαι ἐν ἐκδυοῖν καὶ ἰάσασθαι τὴν φύσιν τὴν ἀνθρωπίνην). Cada um de nós portanto é uma tábua *complementar* (σύμβολον) de um homem, porque cortado como linguados, de um só em dois; e procura então cada um o seu próprio *complemento* (σύμβολον).] *Grifos meus*.

Segundo a fantasia extravagante¹⁸⁵ do autor de *As tesmoforiantes* (peça encenada em 411 a. C., que apresenta Agatão como um efeminado exótico, similar a um travesti), a origem do gênero humano – dessa vez não se discute a gênese de Eros – remonta a três sexos (189d), nos quais cada indivíduo era dotado de dois pares de olhos, bocas, pernas, genitais etc. O sexo masculino descenderia do Sol, o feminino da Terra, e o andrógino, composto por ambos, descenderia da Lua, que participa tanto do Sol quanto da Terra. Esses seres eram arredondados, de acordo com a forma de seus progenitores. Mas, por terem força e vigor extraordinários, atacaram os deuses (ἦν οὐκ ἴσχυον δεῖν ἀκαὶ τὴν ῥώμην, καὶ τὰ φρονήματα μεγάλα εἶχον, ἐπεχείρησαν δὲ τοῖς θεοῖς). Estes, desejando punir essa intemperança (ἀκολασία) sem que a punição culminasse na extinção do gênero humano – “sem os homens, quem iria prestar culto e sacrifício aos deuses?” (190c) – confabulam sobre que atitude tomar. Zeus, então, decide dividir os homens ao meio, de modo a se tornarem mais fracos e mais úteis para prestarem louvor ao divino. Em seguida, Apolo, executor da ordem de Zeus, secciona os homens e os recompõe de forma que se tornem bípedes. Marca da mutilação, o umbigo (*omphalós*) é a cicatriz que sinaliza não só a punição divina, mas também a incompletude humana. Curiosamente, esse mito se assemelha muito ao enredo de uma tragédia, no qual os humanos se excedem em relação à ordem do mundo estabelecida pelos deuses e estes os punem, advindo disso a catarse da desmedida praticada e, ademais aos afetos de temor e piedade em quem viveu e em quem acompanhou o mito, o ganho de consciência em relação à falta cometida. Tal inversão das expectativas do leitor que acompanha um discurso trágico nas palavras do comediógrafo e, em seguida, um discurso ridículo na boca de um tragediógrafo, além de manifestar a perícia com a qual Platão brinca

¹⁸⁵Melhor dizendo: segundo a fantasia extravagante do autor de *O Banquete*.

com os gêneros literários, adquirirá um sentido mais profundo no final da obra, quando Sócrates disser que cabe ao mesmo poeta ser comediógrafo e tragediógrafo.

Após a abertura do discurso, a parábase na qual Aristófanes afirma que Eros é o deus mais amigo dos homens, o comediógrafo propõe uma iniciação (ἐγὼ οὖν πειράσομαι ὑμῖν εἰσηγήσασθαι τὴν δύναμιν αὐτοῦ) [Eu, portanto, tentarei relatar a/introduzir à prática da potência dele [de Eros]]¹⁸⁶, tal qual em um culto de mistérios, para que os convivas aprendam sobre o *poder do amor* (τὴν τοῦ ἔρωτος δύναμιν), como se, em vez de tratar das virtudes da entidade, o discurso do autor de *As Rãs* nos desse acesso à *natureza* do sentimento amoroso. Não é à toa a repetição da palavra natureza (φύσις, que aparece ao menos 5 vezes na passagem e diversas vezes no encômio do poeta), seja para tratar de Eros, seja para tratar daquilo que poderia corresponder à essência da humanidade. O tom de iniciação aos mistérios, presente na fala de Aristófanes, se assemelha muito ao do discurso de Sócrates quando este conta ter sido iniciado por Diotima nos mistérios de Eros. Além disso, em mais um jogo de duplicidades e espelhismo, tanto o poeta como o filósofo partem de um mito para compor sua reflexão, a partir do qual farão sua exegese.

Ainda em se tratando da narrativa do mito, em um primeiro momento, de acordo com Aristófanes, o desejo de *restituir a unidade perdida* levou os homens que encontraram sua metade à morte por inanição. Condoído, Zeus passou os órgãos genitais do gênero humano para a frente do corpo. Desse modo, a gênese da vida humana, a partir da qual a espécie se perpetua, dá-se com a participação dos sexos masculino e feminino. Nesse ponto, o poeta cômico define o amor como o *desejo de restabelecer o todo* (191d), isto é, a completude da *natureza* primitiva, na qual as duas metades se tornariam um só ser, como se o amor tivesse a função de fazer dos opostos um símbolo (σύμβολον), isto é, um ponto de encontro, uma juntura, uma unidade, uma confluência: “δὴ οὖν ἐκ τὸ σου ὄρωσ ἔμφυτος ἀλλήλων τοῖς ἀνθρώποις καὶ τῆς ἀρχαίας φύσεως συναγωγὴς καὶ ἐπιχειρῶν ποιῆσαι ἐν ἐκδοῖν καὶ ἰάσασθαι τὴν φύσιν τὴν ἀνθρωπίνην” [É então de há tanto tempo que o amor de um pelo outro está implantado nos homens, restaurador da nossa antiga natureza, em sua tentativa de fazer um só de dois e de curar a natureza humana].

Em nota de rodapé¹⁸⁷, José Cavalcante de Souza comenta a expressão “têssera complementar de um homem” (ἕκαστος οὖν ἡμῶν ἐστὶν ἀνθρώπου σύμβολον) por ele traduzida:

¹⁸⁶Tradução própria.

¹⁸⁷in. PLATÃO, *O Banquete*, nota 71, p.80-81.

No grego σύμβολον (de συμβάλλω, “juntar”, “fazer conjunto”). Era um cubo ou um osso que se repartia entre dois hóspedes, como sinal de um compromisso. Transmitindo-se aos descendentes de ambos, podiam conferir os seus “símbolos” e ter assim a prova de antigos liames de hospitalidade.

Dessa busca por alguém com quem seja possível restabelecer a unidade (o símbolo) perdida, curando a natureza humana mutilada (ιάσασθαι τὴν φύσιν τὴν ἀνθρώπινην), advém o *caráter trágico* do amor, cuja completude, possibilitada pelo enlace amoroso, é efêmera e os amantes são de novo surpreendidos pela falta do outro. Essa felicidade frágil, porém, é a medida da felicidade possível aos humanos, uma vez que ela não pode ser perfeita nem completa, nem permanente, como a dos deuses. Em outras palavras, é como se o ser-humano não fosse um indivíduo (isto é, um todo indivisível), mas *parte de um outro*, com o qual, somente por meio da relação, é possível restabelecer a completude. Ainda nessa direção, de acordo com o mito de Aristófanes, é como se a relação dual pre-existisse à noção de indivíduo, pois é o outro quem sinaliza e aponta os limites do eu, tornando a identidade, enquanto instância social, um produto da alteridade.

Após concluir que o amor é a vontade de re-unir o ser, Aristófanes, embora seja o único, fora Sócrates, entre os convidados do banquete a falar da utilidade das relações heterossexuais para a perpetuação da vida humana, passa a desprezar esse tipo de união, estabelecida entre os descendentes dos seres andróginos. Os seres humanos que perseguem o sexo oposto, em geral, seriam adúlteros e mulherengos (191e) (portanto, procuram apenas a completude física do amor), ao passo que os seres que buscam quem se lhes assemelhe, principalmente os do sexo masculino, seriam moralmente superiores, resolutos, corajosos e viris, porque buscam, não só o caráter efêmero do amplexo sexual, mas a permanência do afeto (*philía*) verdadeiro. São esses homens que ocupariam os negócios públicos¹⁸⁸ e, quando adultos, afeiçoariam-se aos jovens (παιδεραστοῦσι). É nesse ponto que o poeta cômico faz menção ao relacionamento de Pausânias e Agatão, mantido para além do limite da relação pederástica, como prova da vantagem de ser amigo da divindade Eros, para encontrar o jovem que pertence a cada um, privilégio de poucos, como Pausânias (193c).

Conforme as passagens 192a-192d:

¹⁸⁸Nesse sentido, a leitura de Cavalcante de Souza, p.213, é a de que à identificação dos homossexuais aos políticos corresponderia uma “sátira mordaz” por parte de Platão. Para o professor-tradutor, o discurso de Aristófanes reitera ideias ridículas e seria, portanto, cômico. Uma vez que essas leituras são mais projeções do estudioso do que a interpretação das intenções de Platão, as quais são impossíveis de sondar, nossa tese – embora corra o risco de propor uma leitura “errada” resultante de nossa projeção – não encontra comicidade na fala de Aristófanes, mas, sim, a considera o discurso mais patético (isto é, rico em *páthos*) dos que compõem *O Banquete*.

φασί δὲ δῆτινες αὐτοὺς ἀναισχύντους εἶναι, ψευδόμενοι:
 οὐ γὰρ ὑπ' ἀναισχυντίας τοῦτο δρωσιν ἀλλ' ὑπὸ θάρρους καὶ ἀνδρείας καὶ ἀρρενωπίας, τὸ ὅμοιον αὐτοῖς ἀσπαζόμενοι. μέγα δὲ τεκμήριον:
 καὶ γὰρ τελεωθέντες μόνοι ἀποβαίνουσιν εἰς τὰ πολιτικὰ ἀνδρες οἵ τοι οὗτοι.
 ἐπειδὴ δὲ ἀνδρωθῶσι,
παιδραστοῦσι καὶ πρὸς γάμους καὶ παιδοποιίας οὐ προσέχουσιν ὄννουν φύσει,
 ἀλλ' ὑπὸ τοῦ νόμου ἀναγκάζονται: ἀλλ' ἐξαρκεῖ αὐτοῖς μετ' ἀλλήλων καταζῆν ἀγάμοις.
πάντως μὲν οὐνότοι οὗτος παιδραστής τε καὶ φιλεραστής γίγνεται,
ἀεὶ τὸ συγγενὲς ἀσπαζόμενος, ὅταν μὲν οὐν καὶ αὐτῷ ἐκείνῳ ἐντύχη τῷ αὐτοῦ ἡμίσει καὶ
ὁ παιδραστής καὶ ἄλλος πᾶς,
τότε καὶ ἠθυμαστὰ ἐκπλήττονται φιλία τε καὶ οἰκειότητι καὶ ἔρωτι,
οὐκ ἐθέλοντες ὥς ἔποσει ἔινχωρίζεσθαι ἀλλήλων οὐδὲ μικρὸν χρόνον.
 καὶ οἰδιατελοῦντες μετ' ἀλλήλων διὰ βίου οὗτοί εἰσιν,
 οἷο ὁδ' ἀνέχοιεν εἰπεῖν ὅτι **βούλονται** σφίσι παρ' ἀλλήλων γίνεσθαι.
 οὐδενὶ γὰρ ἀνδόξειεν τοῦτ' εἶναι ἡτῶν ἀφροδισίων σπουδαία,
 ὡς ἄρα τοῦτου ἕνεκα ἕτερος ἐτέρω χαίρει σὺν ὄντω ἕπι μεγάλης σπουδῆς:
 ἀλλ' ἄλλο τι **βουλομένη** ἐκατέρου ἡ ψυχὴ δὴ λέστίν, οὐδὲ δύναται εἰπεῖν,
 ἀλλὰ μαντεύεται ἰβούλεται, καὶ αἰνίττεται. *Grifos meus.*

[Dizem alguns, é verdade, que eles são despidorados, mas estão mentindo; pois não é por despidor que fazem isso, mas por audácia, coragem e masculinidade, porque *acolhem o que lhes é semelhante* (τὸ ὅμοιον αὐτοῖς ἀσπαζόμενοι). Uma *prova* (τεκμήριον) disso é que, uma vez amadurecidos, são os únicos que chegam a ser homens para a política, os que são desse tipo. E quando se tornam homens, *são os jovens que eles amam* (παιδραστοῦσι), e a casamentos e procriação naturalmente eles não lhes dão atenção, embora por lei a isso sejam forçados, mas se *contentam* em passar a vida um com o outro, solteiros. Assim é que, em geral, *tal tipo torna-se amante e amigo do amante, porque está sempre acolhendo o que lhe é aparentado* (πάντως μὲν οὐνότοι οὗτος παιδραστής τε καὶ φιλεραστής γίγνεται, ἀεὶ τὸ συγγενὲς ἀσπαζόμενος.). *Quando então se encontra com aquele mesmo que é a sua própria metade, tanto o amante do jovem, como qualquer outro, então extraordinárias são as emoções que sentem, de amizade, intimidade e amor, a ponto de não quererem por assim dizer separar-se um do outro nem por um pequeno momento* (ὅταν μὲν οὐν καὶ αὐτῷ ἐκείνῳ ἐντύχη τῷ αὐτοῦ ἡμίσει καὶ οἰκειότητι καὶ ἔρωτι, τότε καὶ ἠθυμαστὰ ἐκπλήττονται φιλία τε καὶ οἰκειότητι καὶ ἔρωτι, οὐκ ἐθέλοντες ὥς ἔποσει ἔινχωρίζεσθαι ἀλλήλων οὐδὲ μικρὸν χρόνον). E os que continuam um com o outro pela vida afora são estes, os quais nem saberiam dizer o que querem que lhes venha da parte de um ao outro. A ninguém, com efeito, pareceria que se trata de união sexual, e que é por ventura em vista disso que um gosta da companhia do outro assim com tanto interesse; ao contrário, que uma coisa quer a alma de cada um, é evidente, a qual coisa ela não pode dizer. mas adivinha o que quer e o indica por enigmas.] *Grifos meus.*

Assim como os demais convivas, para Aristófanes o sentimento amoroso não é exclusivamente sexual, mas uma oportunidade para o aprimoramento moral. E assim como os demais, o poeta também vê no amor um desejo pelo semelhante¹⁸⁹ e não pelo diferente, como, mais tarde, defenderá Sócrates:
 πάντως μὲν οὐνότοι οὗτος παιδραστής τε καὶ φιλεραστής γίγνεται, ἀεὶ τὸ συγγενὲς ἀσπαζόμενος
 [Assim é que, em geral, tal tipo torna-se *amante e amigo do amante*, porque está sempre

¹⁸⁹Mais do que o desejo pelo semelhante, no discurso de Aristófanes, sobressai o desejo pela parte de nós mesmos que está no outro, ou pela parte de nós mesmos que é o outro (a téssera complementar).

acolhendo o que lhe é aparentado]. Em seu *mito*, após abarcar a gênese da espécie humana, a saudade e o sentimento erótico do amor, Aristófanes conclui de maneira religiosa, como no êxodo de uma tragédia, estimulando a piedade (*eusébeia*) e o culto aos deuses, para que eles concedam a cada um encontrar seu devido companheiro para, assim, restabelecer a unicidade primitiva. Dessa maneira, o papel de Eros é o de princípio articulador dessa unidade, daquele capaz de encontrar e de re-unir as partes em um todo (193b-d).

καὶ μὴ μοι πολὺ βῆ Ἐρυξίμαχος, κομωδῶν τὸν λόγον, ὡς Πausανίαν καὶ Ἀγάθωνα λέγω
 —
 ἴσως μὲν γὰρ καὶ οὗτοι τοῦτων τυγχάνουσιν ὄντες καὶ εἰσὶν ἀμφοτέροισι τῆν φύσιν ἄρρενες
 — λέγω δὲ οὖν ἔγωγε καθ' ἅπαντων καὶ ἀνδρῶν καὶ γυναικῶν,
ὅτι οὗτως ἀνήμων τὸ γένος εὐδαιμον γένοιτο,
εἰ ἐκτελέσαιμεν τὸν ἔρωτα καὶ τῶν παιδικῶν τῶν αὐτοῦ ἕκαστος τύχοι εἰς τὴν ἀρχαίαν
ἀπελθὼν φύσιν. εἰδὲ τοῦτο ἄριστον,
 ἀναγκαῖον καὶ τῶν νῦν παρόντων τὸ τοῦτου ἐγγυτάτω ἄριστον εἶναι:
τοῦτο δ' ἐστὶ παιδικῶν τυχεῖν κατὰ νοῦν αὐτῶν πεφυκότων:
 οὐδὴ τὸ ναίτιον θεὸν ἠμῶν οὐκ ἐδικαίως ἀνῆμνοῖμεν ἔρωτα,
 ὃς ἔντετ' ὁ παρόντη μάς πλεῖστα δὲ νῦν ἡσιν εἰς τὸ οἰκεῖον ἄγων,
 καὶ εἰς τὸ ἔπειτα ἐλπίδας μεγίστας παρέχεται, ἡμῶν παρεχομένων πρὸς θεοῦ σευ εὐσέβειαν,
καταστήσασθ' ἡμᾶς εἰς τὴν ἀρχαίαν φύσιν καὶ ἰασάμενος μακαρίους καὶ εὐδαίμονας ποι
ῆσαι. Grifos meus.

[E que não me suspeite Erixímaco, fazendo *comédia do meu discurso*, que é de Pausânias e Agatão que me estou referindo – talvez também estes se encontrem no número desses e são ambos de *natureza máscula* – mas eu, no entanto, estou dizendo a respeito de *todos, homens e mulheres, que é assim que nossa raça se tornaria feliz, se plenamente realizássemos o amor, e o seu próprio amado cada um encontrasse, tornado à sua primitiva natureza*. E isso é o melhor, é forçoso que dos atuais o que mais se lhe avizinha é o melhor, e é este o *conseguir um bem-amado de natureza conforme o seu gosto*; e se disso fôssemos glorificar [por meio de hinos] o deus responsável, merecidamente glorificaríamos [por meio de hinos] o Amor, que agora nos é de máxima utilidade, levando-nos ao que nos é familiar, e que para o futuro nos dá as maiores esperanças, se formos piedosos para com os deuses, *de restabelecer-nos em nossa primitiva natureza, e depois de nos curar, fazer-nos bem-aventurados e felizes*.] Grifos meus.

Extravagante, imbuído de sentido trágico cujo antídoto é ser comedido e piedoso aos deuses, talvez este seja o único discurso capaz de rivalizar com o de Sócrates. Prevendo a síntese final entre as artes da comédia e da tragédia, o tom da fala de Aristófanes começa com uma narrativa estranha, quem sabe, risível ou grotesca, para terminar num tom mais baixo e melancólico. Nessa passagem, fica patente o caráter do mito como imagem e fábula, como suporte de uma memória ancestral ou criação contemporânea, apto a mudanças de toda ordem, pois o que está em jogo não é a exatidão da fonte, mas a *potência* que a narrativa deve ter, para simbolicamente dar conta dos aspectos humanos.

De acordo com Carlos Alberto Nunes¹⁹⁰ no texto que serve de introdução para sua tradução de o *Fedro*, tanto em *O Banquete* quanto em *Fedro*, a desconfiança de Platão em relação aos poetas como aparece em *A República* parece ter assumido outra posição:

Neste ponto se observa a grande reviravolta do filósofo no julgamento da poesia. Com o passar dos anos e a análise cada vez mais aprofundada desses problemas, Platão teria adquirido consciência de que, *na formulação dos mitos, ele não se deixava guiar apenas pela razão, com o encadeamento seco de silogismos, mas que cooperava decisivamente nesse processo de criação um elemento irracional de que ele não se daria conta no começo, e que o conduzia com segurança incrível na exposição de suas ideias.* Não foi o entendimento que lhe patenteou o mito da caverna e tantos outros da mesma procedência, todos eles da maior utilidade para a final exposição de tais problemas. Como também não lhe teria escapado naquela análise de si mesmo que os seus escritos *eram imitações tão aceitáveis como as que ele rejeitara no julgamento de A República*, simulacros, no final de contas, como todas as criações do teatro e, mais do que tudo, *influenciadas por esse mesmo gênero de poesia.*

Não é por acaso que no final de *O Banquete*, escrito, com toda a probabilidade, logo depois do *Fédon*, Sócrates e Aristófanes se entretêm na apreciação do tema de que tanto a tragédia como a comédia, muito longe de constituírem gêneros antagônicos, podem ser cultivados pelo mesmo poeta: depois do drama da paixão e morte de Sócrates, aprouve ao filósofo escrever *o cântico da sua festividade, com todos os recursos estilísticos que lhe facultava o traquejo com as obras dos comediógrafos*, principalmente Sófron, que ele conhecera quando da sua primeira viagem à Sicília. *Grifos meus.*

Essa passagem reforça a plasticidade e a amplitude de *O Banquete*, cujos registros vão do sublime ao grotesco e deste novamente ao sublime, por meio da paródia, do pastiche de gêneros e de autores consagrados, mas, ainda assim, criando passagens líricas memoráveis.

5.5 Agatão

Já Agatão é o oposto de Sócrates na aparência e no estilo de se expressar: ao passo que o filósofo que só sabia que nada sabia¹⁹¹ é um homem de meia-idade e de aparência rude, que utiliza uma linguagem chã, com palavras simples, de todo dia, capazes de serem compreendidas por todos¹⁹², o jovem, além de belo e, portanto, de ser um objeto de desejo dos demais, discursa com um estilo exuberante, grandiloquente e refinado, assim como soem

¹⁹⁰NUNES, Carlos Alberto. *Introdução*. in. PLATÃO, *Fedro*. Belém: ed.ufpa, 2011, p.41.

¹⁹¹E que, em *O Banquete*, apenas sabe das coisas do amor.

¹⁹²Ou seja, um estilo composto por palavras do cotidiano, que carecem de *estranhamento* no plano da expressão (mas não no do conteúdo, visto que o estranhamento se dá a partir do efeito que elas provocam, como se, por trás das palavras simples, houvesse muito mais sabedoria do que nas palavras dos ditos sábios).

ser¹⁹³ os demais poetas que escrevem tragédias. Se conforme Aristóteles 1449b, a tragédia “ἔστιν οὖν τραγῳδία μιμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἐξουσίης, ἡδυσμένω λόγῳ χωρὶς ἐκάστου τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις” [é a imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, *em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos* distribuídas pelas diversas partes [do drama]¹⁹⁴], Platão, ao criar a linguagem de Agatão, soube conferir ao personagem o tom elevado dos trágicos, embora as palavras do amado de Pausânias careçam de *páthos* e não nos levem a purgar sentimento algum.

Nas estripulias do autor de *Teeteto* – nos seus ornamentos espalhados pelas diversas partes do texto –, antes do discurso de Agatão, um *intermezzo* (194a-d) demarca o intervalo entre os encômios dos dois poetas, do cômico e do trágico. O pequeno diálogo entre Sócrates e o jovem não só dá um *grano salis* a mais na narrativa, rompendo com a monotonia com a qual os discursos eram passados entre os convivas, como alude para a característica *enfeitadora* do filósofo (mais tarde comparado, por Alcibiades, aos silenos):

τὸν οὖν Σωκράτης εἰπεῖν καλῶς γὰρ αὐτὸς ἠγόνισαι, ὃ Ἐρυξίμαχε·
εἰδὲ γένοιο οὖν νῦν ἐγώ μιν, μᾶλλον δὲ ἴσως οὐδέ σομαι ἐπειδὰν καὶ Ἀγάθων εἴπῃ εὖ,
καὶ μάλ’ ἀνφοβοῖο καὶ ἐν παντί εἴς ῥωσπερ ἐγὼ νῦν.

φαρμάττειν βούλει με, ὦ Σώκρατες, εἰπεῖν τὸν Ἀγάθωνα,
ἵνα θορυβηθῶ διὰ τοῖς ἐσθιατῶθ’ **αἰτρον** προσδοκίαν μεγάλην ἔχειν ὡς εὖ **ἔρουντο** ζέμου.

ἐπιλήσμων μεντὰν εἶην, ὦ Ἀγάθων, **εἰπεῖν τὸν Σωκράτη,** εἰ
ἰδῶν τὴν σὴν ἀνδρείααν καὶ μεγαλοφροσύνην ἀναβαίνοντος ἐπιτὸν ὀκρίβαντα μετὰ τῶν ὑπο
κριτῶν, καὶ βλέψαντος ἐναντία τοσοῦτο **θεάτρω,**
μέλλοντος **ἐπιδείξεσθαι σαυτοῦ λόγους,** καὶ οὐδ’ ὅπως τι οὐν ἐκπλαγέντος,
νῦν οἴηθ’ εἶη σε θορυβῆσεσθαι ἐνεκα ἡμῶν ὀλίγων ἀνθρώπων.

τίδέ, ὦ Σώκρατες; τὸν Ἀγάθωνα **φάναι,**
οὐδὲ ἴπουμε οὐτὼ **θεάτρω** μεστὸν ἡγήσαστε καὶ ἀγνοεῖν ὅτι οὐν ἔχοντι ὀλίγοι **ἔμφρονες** **πο**
λλῶν ἀφρόνων φοβερῶτεροι;

οὐ μεντὰν καλῶς ποιοίην, **φάναι,** ὦ Ἀγάθων, περισσοῦτι ἐγὼ **ἄγρικο**ν δοξάζων·
ἀλλ’ εὖ οἶδα τί εἴτις ἐντύχοις οὐδέ ἡγοῖο **σοφοῦς,**
μᾶλλον ἀναύτων φροντίσεις ἡτῶν πολλῶν. ἀλλὰ μὴ οὐχοῦτι ἡμεῖς ὧμεν —
ἡμεῖς μὲν γὰρ καὶ ἐκεῖ παρῆμεν καὶ ἡμεντῶν πολλῶν — εἰδὲ ἄλλοις ἐντύχοις **σοφοῖς,**
τάχ’ ἀναισχύνοιο αὐτούς, εἴ τι ἴσως οἴοιο **αἰσχροὺς** ὄν ποιεῖν: ἡπῶς λέγεις;

ἀληθῆ λέγεις, φάναι.

τοὺς δὲ πολλοὺς οὐκ ἀναισχύνοιο εἴτι οἴοιο **αἰσχροὺς** ποιεῖν; *Grifos meus.*

[Sócrates então disse: “É que foi bela, ó Erixímaco, a tua *competição!*” Se porém ficasses na situação em que agora estou, ou melhor, em que estarei, depois que

¹⁹³Pelo jeito até nós nos contaminamos pelos maneirismos do personagem.

¹⁹⁴*Grifos meus.*

Agatão *tiver falado*, bem grande seria o teu temor, e em tudo por tudo estarias como eu agora.

“*Enfeitiçar é o que queres* (φαρμάττεινβούλει), ó Sócrates,” disse-lhe Agatão, “a fim de que eu me alvorece com a ideia de que o *público* (τὸθέατρον) está em grande expectativa de que eu vá *falar* bem.”

“Desmemoriado eu seria, Agatão”, *tornou-lhe* Sócrates, “se depois de *ver* a tua coragem e sobranceira, quando subias ao estrado com os atores e encaraste de frente uma tão numerosa *plateia*, no momento em que ias apresentar *uma peça tua* (ἐπιδείξεσθαισαντοῦλόγους), sem de modo algum te teres abalado, fosse eu agora imaginar que tu te alvorocarias por causa de nós, tão poucos.”

“O que, Sócrates!”, *exclamou* Agatão; “não me julgas sem dúvida tão cheio de *teatro* que ignore que, a quem tem juízo, *poucos sensatos são mais temíveis que uma multidão insensata* (ὀλίγοιἔμφορεςπολλῶνἀφρόνωνφοβερότεροι!)”

“Realmente eu não faria bem, Agatão”, *tornou-lhe* Sócrates, “se a teu respeito pensasse eu em alguma deselegância (ἄγροικον); ao contrário, bem sei que, se te encontrasses com pessoas que considerasses *sábios*, mais te preocuparias com elas do que com a multidão. No entanto, é de temer que estas não sejamos nós – pois estávamos lá e éramos da multidão – mas se fosse com outros que te encontrasses, com *sábios*, sem dúvida tu te *envergonharias* deles, se pensasses estar talvez cometendo algum ato que fosse *vergonhoso*; senão, que dizes?”

“É verdade o que dizes”, respondeu-lhe.

“E da multidão não te *envergonharias*, se pensasses estar fazendo algo *vergonhoso*?”] *Grifos meus*.

Além da repetição de palavras que denotam o sentido de falar ou dizer – marcas da narrativa indireta que Apolodoro está nos contando – e da repetição da palavra vergonha (αἰσχρός), que aparece ao menos 4 vezes, seja em relação a um outro indeterminado (à multidão informe), seja em relação aos sábios (a vergonha frente a eles), chama atenção na passagem a menção ao teatro (θέατρον) e ao ato de ver (ἰδών). Se, por um lado, a teoria de Platão é extremamente visual (o ápice do saber erótico é a contemplação intelectual da beleza em si, para então ser possível gerar nela discursos verdadeiros); por outro lado, cabe também apontar para o caráter de encenação do agon de *O Banquete*. Tal qual em uma competição teatral (na qual público e atores se veem e são vistos), os personagens da obra veem e são vistos uns pelos outros, estando atentos aos efeitos performáticos de seus discursos. A alusão ao espaço onde se passa *O Banquete* compõe a atmosfera de intimidade da reunião – do simpósio –, e cada um dos personagens que discursa é como se fosse uma espécie de ator no palco, uma *persona* representando seu campo do saber. Ademais, a etimologia da palavra teatro (θέατρον) remete tanto ao lugar onde se vê algo (um espetáculo) e às pessoas que assistem a esse espetáculo (οἱ θεαταί) – os espectadores –, quanto ao verbo θεάομαι, que significa contemplar, ver, observar e é origem da palavra *teoria*. Enquanto leitores, estamos

sendo convidados para saborear desse espetáculo. E, enquanto escritor, Platão mobiliza ferramentas do texto dramático, transpondo-as para o campo filosófico.

A fala de Agatão se estrutura a partir da repetição de palavras, do uso de aliterações, paradoxos e demais barroquismos. No discurso do *erómenos* de Pausânias, por trás do elogio de Agatão a Eros, existe o encômio do poeta a si mesmo. Primeiramente, Agatão expõe, em seu prólogo, o roteiro a partir do qual estruturará sua fala: antes de tudo, cabe saber a natureza do objeto sobre o qual se discursa – a natureza, a causa de Eros (de que tipo é) (ὁθεὸς αὐτοῖς αἴτιος: ὁποῖος δέ τις αὐτὸς ὢν) – para depois tratar dos seus benefícios (194e-195a). O jovem, então, critica os demais: os outros louvaram os homens, não o deus. Segundo ele, uma vez que os deuses são felizes/aventurados, Eros é o *mais* belo, o *mais* novo, o *melhor* e o *mais* feliz/bem-aventurado dentre eles. À hipérbole e ao pleonasma inicial, segue-se a explicação de que o deus é o *mais* jovem, pois, ágil, odeia a velhice, procurando estar sempre com os jovens, seus *semelhantes*. Prova disso é o dito antigo (παλαιὸς λόγος) de que o semelhante sempre se liga ao seu semelhante (195b).

ἐγὼ δὲ δὴ βούλομαι πρῶτον μὲν εἰπεῖν ὅς γρημειεῖν, ἔπειτα εἰπεῖν¹⁹⁵.
 δοκοῦσι γάρ μοι πάντες οἱ πρόσθε νεῖρη κότες οὐ τὸν θεὸν ἐγκομιάζειν ἀλλὰ τοῦ ἀνθρώπου
 υἱεὺς δαίμονι ζεῖν τῶν ἀγαθῶν ὧν ὁ θεὸς αὐτοῖς αἴτιος: ὁποῖος δέ τις αὐτὸς ὢν ταῦτα
 ἔδωρήσατο, οὐδεις εἴρηκεν. εἷς δὲ τρόπος ὀρθὸς παντὸς ἐπαίνου περιπαντός,
 λόγῳ διελεθεινοῖος οἴωναἴτιος ὢν τυγχάνει περιούανόλογος ἦ.
 οὐτῶ δὴ τὸν ἔρωτα καὶ ἡμᾶς δίκαιον ἐπαινέσαι πρῶτον αὐτὸν οἴος ἐστιν,
 ἔπειτα τὰς δόσεις, φημι οὖν ἐγὼ πάντων θεῶν εὐδαιμόνων ὄντων ἔρωτα,
 εἰθέμις καὶ ἀνεμέσητον εἰπεῖν, εὐδαιμόνεστα τονεῖναι αὐτῶν,
 κάλλιστον ὄντα καὶ ἄριστον. ἔστι δὲ κάλλιστος ὢν τοιοῖος δε. πρῶτον μὲν νεώτατος θεῶν,
 ὦ Φαῖδρε. μέγα δὲ τεκμήριον τῷ λόγῳ αὐτὸς παρέχεται, φεύγων φυγῆ τὸ γῆρας,
 ταχὺ δὲ ἄλκον ὄτι: θάττον γοῦν τοῦ δέοντος ἡμῖν προσέρχεται.
 ὁδὴ πέφυκεν Ἐρωσι μσεῖν καὶ οὐδ' ἐν τὸς πολλοῦ πλησιάζειν.
 μετὰ δὲ νέων ἀεὶ σύνεστί τε καὶ ἔστιν: ὁ γὰρ παλαιὸς λόγος εὔχει,
 ὡς ὁμοιονόμοιός ἀεὶ ἐπλάζει. *Grifos meus.*

[Eu então *quero* primeiro *dizer* como devo *falar*, e depois *falar*. Parece-me, com efeito, que todos os que antes *falaram*, não era o deus que *elogiavam*, mas os homens que felicitavam pelos bens de que o deus lhes é *causador* (αἴτιος); qual porém é a sua *natureza*, em virtude da qual ele fez tais *dons*, ninguém o *disse*. Ora, a única maneira correta (τρόπος ὀρθός) de qualquer *elogio* a qualquer um é, no *discurso*, *explicar em virtude de que vem a ser a causa de tais efeitos* aquele de quem se estiver falando (λόγῳ διελεθεινοῖος οἴωναἴτιος ὢν τυγχάνει περιούανόλογος ἦ). Assim então com o Amor [τὸν ἔρωτα – minúsculo em grego], é justo que também nós primeiro o *louvemos em sua natureza, tal qual ele é, e depois os seus dons*. Digo eu então que de todos os deuses, que são felizes, é o Amor, se é lícito dizê-lo sem incorrer em vingança, o mais feliz, porque é o mais belo deles e o melhor. Ora, ele é o mais belo por ser tal como se segue. Primeiramente, é o mais jovem dos deuses, ó Fedro. E uma grande *prova* do que digo ele próprio fornece (τεκμήριον τῷ λόγῳ αὐτὸς παρέχεται), quando em fuga foge da velhice, que é rápida evidentemente, e que em todo caso, mais rápida do que devia, para nós se

¹⁹⁵O pleonasma do poeta é perceptível desde o primeiro momento em que começa a discursar. Basta notar a repetição do verbo εἰπεῖν no início da passagem.

encaminha. Com os jovens ele está sempre em seu convívio e ao seu lado; está certo, com efeito, o antigo ditado, que *o semelhante sempre do semelhante se aproxima* (ὡς ὁμοιονόμοιόφάειπελάζει).] *Grifos meus*.

A partir da reflexão – já aludida pelos demais – de que o semelhante sempre se aproxima do semelhante, Agatão permite-se corrigir Hesíodo e Parmênides (o poeta épico e o didático, citados antes por Fedro) reiterando a maleabilidade e plasticidade do mito a partir de diferentes interpretações e discursos. Na correção do poeta dramático aos poetas de outros gêneros, as querelas entre os deuses – tema da obra de Hesíodo – não teriam se dado por causa de Eros, mas pela *Necessidade*. A violência jamais teria acontecido se Eros vivesse entre os deuses arcaicos, pois ele inspira amizade (φιλία) e paz (εἰρήνη) (195c). No momento em que os convidados estão discursando no banquete, Eros reina entre os deuses, é um deus jovem e delicado, faltando-lhe um poeta como Homero para enaltecê-lo – seria esse poeta, por conseguinte, o próprio Agatão¹⁹⁶?

Conforme 195c-e:

ποιητοῦδ' ἔστιν ἐνδεῆς ὁ ἴος ἦν Ὀμηρος πρὸς τὸ ἐπιδειξαι θεοῦ ἀπαλότητα.
Ὀμηρος γὰρ Ἄτην θεὸν τέφρη σινεῖν αἰκαλιὰ **ἀπαλήν** — τοὺς γοῦν πόδας αὐτῆς **ἀπαλοῦς** εἶναι
— λέγων

“... τῆς μὲν θ' **ἀπαλοῖ** πόδες: οὐ γὰρ ἐπ' οὐδὲος
πίλναται, ἀλλ' ἄρα ἴγεται ἀνδρῶν κράτα βαίνει”.

καλῶ οὐνδοκεῖ μοι τε κμηρί φτηνὰ παλότητα ἀποφαίνειν,
ὅτι οὐκ ἐπίσκληροῦ βαίνει, ἀλλ' ἐπίμαλθακοῦ.
τῶ αὐτῶ δὴ καὶ ἡμῆς χρῆσόμεθα τε κμηρί φ περιῆροτα ὀτὶ ἀπαλός.
οὐ γὰρ ἐπίγῆς βαίνει οὐδ' ἐπὶ κρανίων,
ἄεστιν οὐ πᾶν **μαλακὰ**, ἀλλ' ἐν τοῖς μαλακωτάτοις τῶν ὄντων καὶ βαίνει καὶ οἰκεῖ.
ἐν γὰρ ἴθρεσσι καὶ ψυχῶν θεῶν καὶ ἀνθρώπων τῆν ὀικησιν ἴδρυνται,
καὶ οὐ καὶ ἐξ ἴθρεσσι καὶ ψυχῶν, ἀλλ' ἴθρεσσι καὶ ψυχῶν ἐντύχη,
ἀπέρχεται, ἦ δ' ἂν **μαλακόν**, οἰκίζεται. *Grifos meus*.

[Por conseguinte, jovem ele é, mas além de jovem ele é *delicado*; falta-lhe porém um poeta como Homero para mostrar sua *delicadeza* de deus. Homero afirma, com efeito, que Ate [a Fatalidade] é uma deusa, e *delicada* – que os seus pés em todo caso são *delicados* – quando diz [Ilíada, XIX, 92-3]:

‘seus pés são *delicados*; pois não sobre o solo
se move, mas sobre as cabeças dos homens ela anda.

Assim, bela me parece a *prova* com que Homero revela a *delicadeza* da deusa: não anda ela sobre o que é duro, mas sobre o que é *mole*¹⁹⁷. Pois a mesma *prova* também nós utilizaremos a respeito do Amor, de que ele é *delicado*. Não é com efeito, sobre a terra que ele anda, nem sobre cabeças, que não são tão *moles*, mas no que há de mais *brando* entre os seres é onde ele anda e reside. Nos costumes, nas almas de deuses e de homens ele fez sua morada, e ainda, não indistintamente

¹⁹⁶Ou Platão estaria maliciosamente aludindo a si mesmo?

¹⁹⁷É interessante apontar que esse é o mesmo atributo de Apolodoro, narrador do livro.

em todas as almas, mas da que encontre um costume rude ele se afasta, e na que o tenha *delicado* ele habita.] *Grifos meus*.

A partir dos versos de Homero sobre a Fatalidade, Agatão deriva que, entre os predicados do Amor, estão a delicadeza e a brandura. Vista a natureza de Eros (de que tipo ele é), o poeta trágico então passa a discorrer sobre a virtude do deus. Além de não ofender ninguém – nem deus, nem homem –, Eros participa da justiça e da prudência/temperança, isto é, da capacidade de se sobrepor aos prazeres e aos desejos. Citando o *Tiestes* de Sófocles¹⁹⁸, Agatão alega que, dominando Ares – deus e arquétipo do temperamento belicoso –, Eros também se mostra corajoso. Sob a direção do amor (minúsculo no texto grego), Apolo inventou as artes do arco, da Medicina e da Adivinhação (mântica), de modo que Eros inspira a todos e a tudo, da melodia das musas à arte de Hefesto (metalurgia) e de Atena (tecelagem), e até quem antes era estranho às musas pode tornar-se poeta¹⁹⁹. Seu nascimento trouxe, portanto, bens aos deuses e à humanidade (196d-197c).

Belo, jovem, delicado, virtuoso e, por extensão, *poeta*, Agatão representa Eros como a si mesmo e ao amado (*erómenos*), invertendo a relação que poria Eros ao lado do amante (*erastés*), que estaria até então *possuído* pela divindade. A falta de critérios e de definições consistentes na argumentação do jovem poeta não é suficiente para desviar a atenção do caráter profundamente narcisista do seu discurso: Agatão deseja nada mais nada menos do que ser a imagem refletida do deus²⁰⁰.

Conforme 197b-e:

ὄθεν δὴ καὶ κατεσκευάσθη τῶν θεῶν τὰ πράγματα Ἐρωτος ἐγγενομένου,
 δῆλον ὅτι κάλλους — αἴσχει γὰρ οὐδέ κε πῆρως — πρὸ τοῦδέ, ὥσπερ ἐν ἀρχῇ εἶπον,
 πολλὰ καὶ δεινὰ θεοῖς ἐγίγνετο, ὥς λέγεται, διὰ τὴν τῆς ἀνάγκης βασιλείαν:
 ἐπειδὴ δ' ὁ θεὸς οὗτος ἔφυ, ἐκ τοῦ ἐραντῶν κάλων πάντ' ἀγαθὰ γέγονεν καὶ θεοῖς καὶ ἀνθρώποις.

οὕτως ἐμοῖδοκεῖ, ὦ Φαῖδρε,
 Ἐρως πρῶτος αὐτῶν κάλλιστος καὶ ἄριστος μετὰ τοῦτο τοῖς ἄλλοις ἄλλων τοιούτων
 αἴτιος εἶναι. ἐπέρχεται δέ μοι τι καὶ ἔμμετρον εἰπεῖν, ὅτι οὗτός ἐστι νόποιων

“εἰρήνην μὲν ἐν ἀνθρώποις, πελάγει δὲ γαλήνην

νηεμίαν, ἀνέμων κοίτην ὕπνον τ' ἐν κήδει.

οὗτος δὲ ἡμᾶς ἀλλοτριότητος μὲν κενοῖ, οἰκειότητος δὲ πληροῖ,
 τὰς τοιαύτας συνόδους μετ' ἀλλήλων πάσας τιθεῖς συνιέναι, ἐν ἑορταῖς, ἐν χοροῖς,
 ἐν θυσίαισι γιγνόμενος ἡγεμών:
 πράγματα μὲν πορίζων, ἀγριότητα δ' ἐξορίζων: φιλόδωρος ἐμμενείας,
 ἄδωρος δὲ συμμενείας: ἴλεως ἀγαθός: θεατὸς σοφοῖς, ἀγαστὸς θεοῖς: ζηλωτὸς ἀμοίροις.

¹⁹⁸Frag. 235, Nauck2.

¹⁹⁹Conforme citação de *Estenobeia*, de Eurípides (frag. 663, Nauck2).

²⁰⁰Ou que o deus seja a imagem refletida dele, Agatão.

κτητὸς εὐμοίροις: τρυφῆς, ἀβρότητας, γλιδῆς, χαρίτων, ἡμέρου, πόθου πατήρ:
ἐπιμελῆς ἀγαθῶν, ἀμελῆς κακῶν: ἐνπόνῳ, ἐνφόβῳ, ἐνπόθῳ, ἐν λόγῳ κυβερνήτης,
 ἐπιβάτης, παραστάτης τε καὶ ἰσωτήρ ἄριστος, συμπάντων τε θεῶν καὶ ἀνθρώπων κόσμος,
 ἡγεμὼν κάλλιστος καὶ ἄριστος, ὄχρη ἔπεσθαι πάντα ἀνδραέφυμον ὄντα καλῶς,
ὄδῃς μετέχοντα ἦν ἄδειθελγὼν πάντων θεῶν τε καὶ ἀνθρώπων νόημα. *Grifos meus.*

[E daí é que até as questões dos deuses foram regradas, quando entre eles surgiu Amor, evidentemente da *beleza* – pois no *feio* não se firma Amor –, e enquanto que antes, como a princípio *disse*, muitos casos terríveis se davam entre os deuses, ao que se *diz*, porque entre eles a Necessidade reinava; desde porém que este deus existiu, de se *amarem as belas coisas* toda espécie de *bem* surgiu para os deuses e homens (ἐκ τοῦ ἐρᾶν τῶν καλῶν πάντ' ἀγαθὰ γέγονεν καὶ θεοῖς καὶ ἀνθρώποις).

Assim é que me parece, ó Fedro, que o Amor, primeiramente *por ser em si mesmo o mais belo e o melhor* (αὐτὸς ὄν κάλλιστος καὶ ἄριστος μετὰ τοῦ τοιοῦτος ἄλλοις ἄλλων τοιούτων αἴτιος εἶναι), depois é que é para os outros a causa de outros tantos bens. *Mas ocorre-me agora também em verso dizer alguma coisa, que é o que ele produz*

*'paz entre os homens, e no mar bonança,
 repouso tranquilo de ventos e sono na dor.*

É ele que nos tira o sentimento de estranheza e nos enche de familiaridade, promovendo todas as reuniões deste tipo, para mutuamente nos encontrarmos, tornando-se nosso guia nas festas, nos coros, nos sacrifícios; incutindo brandura e excluindo rudeza; pródigo de bem-querer e incapaz de mal querer; propício e bom; contemplado pelos sábios e admirado pelos deuses; invejado pelos desafortunados e conquistado pelos afortunados; do luxo, do requinte, do brilho, das graças, do ardor e da paixão, pai; diligente com o que é bom e negligente com o que é mau; no labor, no temor, no ardor da paixão, no teor da expressão, piloto e combatente, protetor e salvador supremo, adorno de todos os deuses e homens, guia belíssimo e excelente, que todo homem deve seguir, *celebrando-o em belos hinos, e compartilhando do canto com ele encanta o pensamento de todos os deuses e homens.*] *Grifos meus.*

Dover²⁰¹, no seu estudo da obra, enumera as diversas aliterações, antíteses, metáforas, perífrases, hipérboles e anáforas presentes na fala pirotécnica do poeta trágico. Nesse deslumbramento por si mesmo, Agatão sente-se *inspirado* e improvisa versos sobre o amor: ἐπέρχεται δέ μοι τι καὶ ἔμμετρον εἰπεῖν, ὅτι οὗτος ἐστὶν ὀπιῶν/ “εἰρήνην μὲν ἐν ἀνθρώποις, πελάγει δὲ γαλήνην/ νηνεμίαν, ἀνέμων κοίτην ὕπνον τ' ἐνὶ κῆδει. [Mas ocorre-me agora também em verso dizer alguma coisa, que é o que ele produz/ ‘paz entre os homens, e no mar bonança,/ repouso tranquilo de ventos e sono na dor.]. Mais do que uma possível crítica à inferioridade do saber inspirado em relação ao conhecimento verdadeiro produzido pela filosofia²⁰², esse rompante de entusiasmo que leva Agatão a poetar nos parece um pequeno intervalo lírico dentro de um discurso extremamente técnico.

²⁰¹ DOVER, K. *Plato symposium*. Cambridge: Cambridge University Press. 1980. p.123-124.

²⁰² Tema do *Íon*, de Platão.

Criticando o uso mecânico do verbo (fruto da técnica), Sócrates, em seguida, compara a figura de Agatão ao de Górgias (198c), como se o rapaz fosse uma Medusa que emudece e petrifica quem o escuta. Por trás dessa comparação, Platão aparentemente parece querer ressaltar mais uma vez a querela entre a Filosofia, responsável pela procura da verdade, e a Poesia que, sob o influxo da técnica sofística, por meio de barroquismos da linguagem, é capaz de suscitar diferentes efeitos sensitivos, sem se preocupar de fato com a veracidade ou com a verdade em si. A essa fala rebuscada, Sócrates irá antepor um discurso simples – cujo estilo mais tarde será ironizado por Alcibiades –, repetitivo e pobre, porém de fato preocupado em definir a natureza do amor.

Além da oposição entre Agatão e Sócrates, cabe pontuar mais uma vez a oposição e a inversão de tom entre os poetas Aristófanes e Agatão. Enquanto o discurso do poeta cômico mostra-se patético (isto é, transbordando de *páthos*) como uma obra trágica, a fala do jovem tragediógrafo tende ao ridículo, embora o tom utilizado seja a linguagem grandiloquente e usual da tragédia. Sabendo que o tipo de metro, ritmo e linguagem são importantes para o entendimento e a pertinência genérica de um texto, essas inversões entre o registro cômico e o trágico e seus poetas/demiurgos não só predisõem o leitor para a cena final da obra, como mostram o talento narrativo e mimético de Platão ao assumir diferentes formas e vozes, jogando, deslocando e invertendo os tons e os lugares-comuns consagrados pela tradição cultural.

Por isso, antes de acompanharmos o discurso de Sócrates, é preciso ressaltarmos, mais uma vez, a impressionante técnica literária de Platão, que não só conseguiu articular dentro da obra vozes diferentes em estilos diferentes, como também compôs um texto orgânico em que todas as partes se relacionam estruturalmente ao todo, como se a obra fosse um organismo vivo. Essa definição de texto está presente no *Fedro* (264c)²⁰³, e não é de estranhar que o filósofo-poeta seja profundamente consciente dos processos da criação estética

²⁰³ ἀλλὰ τόδε γε οἶμαι σε φάναι ἄν, δεῖν πάντα λόγον ὅσπερ ζῶον συνεστάναι σῶμά τι ἔχοντα αὐτὸν αὐτοῦ, ὅστε μήτε ἀκέφαλον εἶναι μήτε ἄπουν, ἀλλὰ μέσα τε ἔχειν καὶ ἄκρα, πρέποντα ἀλλήλοις καὶ τῷ ὅλῳ γεγραμμένα. [Mas creio ser preciso que admitas: todo discurso é como um ser vivo, com um corpo que lhe seja próprio, de modo que não seja sem cabeça ou pés, mas com uma parte mediana e extremidades bem articuladas umas com as outras e com todo o escrito.] *Tradução própria.*

6. O discurso de Sócrates

Tal qual o ápice de uma composição musical, a fala de Sócrates, além de se referir e refutar os discursos dos demais, é o eixo organizador e *redefinidor* da obra, partindo da constatação da multiplicidade dos atos amorosos em direção a um amor por *uma só* ideia. Em primeiro lugar, o filósofo critica os demais: em vez de dizerem a verdade, elogiaram mais a própria capacidade retórica – os maneirismos sofisticos – do que o deus²⁰⁴. No entanto, se os demais quiserem, ele irá dizer então a *verdade* a respeito de Eros (περὶ Ἐρωτος τᾶληθῆ) (198e-199b).

τὸ δὲ ἄρα, ὥς ἔοικεν, οὐ τοῦτο ἦν τὸ καλῶς ἐπαιεῖν οἰοῦν,
ἀλλὰ τὸ ὡς μέγιστα ἀνατιθέναι τῷ πραγματικῶς κάλλιστα, ἐάν τε ἦ οὕτως ἔχοντα ἐάν τε
ἐμῆ: εἰδὲ ψευδῆ, οὐδὲν ἄρ' ἦν πρᾶγμα. προυρρήθη γάρ, ὥς ἔοικεν,
ὅπως ἕκαστος ἡμῶν τὸν ἔρωτα ἐγκομιάζειν δόξει,
οὐχ ὅπως ἐγκομιάσεται. διὰ ταῦτα δὲ οἴμαι πάντα λόγον κινουῦντες ἀνατίθετε τῷ Ἐρωτι,
καί φατε αὐτὸν τοιοῦτόν τε εἶναι καί τοσοῦτον αἴτιον,
ὅπως ἀνφαίνεται ὡς κάλλιστος καὶ ἄριστος, **δῆλον ὅτι τοῖς μὴ γινώσκουσιν** —
οὐ γὰρ δὴ πού τοις γε εἰδόσιν — **καὶ καλῶς ἔχει καὶ σε μὴ ὡς ἐπαινος.**
ἀλλὰ γὰρ ἐγὼ οὐκ ἤδη ἄρα τὸν τρόπον τοῦ ἐπαίνου,
οὐδ' εἰδῶς ὑμῖν ὡμολόγησα καὶ αὐτὸς ἐν τῷ μέρει ἐπαινεσέσθαι. “ἠγλῶσσα”
οὐν ὑπέσχετο, “ἠδὲ φρήν” οὐ: χαιρέτω δὴ. οὐ γὰρ ἐτι ἐγκομιάζω τοῦτον τὸν τρόπον —
οὐ γὰρ ἀνδραίμη — οὐ μέντοι ἀλλὰ τὰ γέ ἀληθῆ, εἰβούλεσθε,
ἐθέλω εἰπεῖν κατ' ἐμαυτόν, οὐ πρὸς τοὺς ὑμετέρους λόγους, ἵνα μὴ γέλωτα ὄφλω.
ὄρα οὖν, ὦ Φαῖδρε, εἴ τι καί τοι οὗτο ὑλογοῦ δέη,
περὶ Ἐρωτος τᾶληθῆ λεγόμενα ἀκούειν,
ὄνομάσει δὲ καὶ θέσει ῥήματα ὅντι αὐτῆ ὅποιά δ' ἄν τις τὴν χεῖρα ἐπελθοῦσα. *Grifos meus.*

[No entanto, está aí, não era esse o belo *elogio* ao que quer que seja, mas *acrescentar o máximo à coisa, e o mais belamente possível*, quer ela seja assim quer não; quanto a ser falso, não tinha nenhuma importância. Foi, com efeito, combinado como cada um de nós entenderia *elogiar o Amor, não como cada um o elogiaria*. Eis por que, pondo em ação todo argumento, vós o aplicais ao Amor, e dizeis que ele é tal e causa de tantos bens, a fim de aparecer ele como o mais belo e o melhor possível, *evidentemente aos que não o conhecem – pois não é aos que o conhecem – eis que fica belo, sim, e nobre o elogio*. Mas é que eu não sabia então *o modo de elogiar*, e sem saber concordei, também eu, em *elogiá-lo* na minha vez: ‘ a língua jurou, mas meu peito não²⁰⁵’; que ela se vá então. *Não vou elogiar desse modo*, que não o poderia, é certo, mas a *verdade* sim, se voz apraz, *quero dizer à minha maneira, e não em competição com os vossos discursos*, para não me prestar ao riso. Vê então, Fedro, se por acaso há ainda precisão de um tal discurso, *de ouvir sobre o Amor dizer a verdade, mas com nomes e com a disposição de frases que por acaso me tiver ocorrido*.] Grifos meus.

²⁰⁴Claramente, o início do discurso de Sócrates pretende desconsiderar a competição inerente ao *agón*, para afirmar que é necessário buscar a verdade, a qual não pode ser tratada como uma disputa. E, claramente, esse é um artifício textual para criar suspense entre os convivas e, mais tarde, consagrar Sócrates como o vencedor da noite.

²⁰⁵EURÍPIDES, *Hipólito*, 612.

A passagem é extremamente metatextual. Como comenta Cavalcante de Souza²⁰⁶, “Sócrates critica nos elogios anteriores a preocupação exclusiva da aparência em detrimento da realidade. Como concorrentes, os oradores agiram como se a máxima beleza de seus discursos fosse uma consequência da máxima beleza atribuída ao Amor”. Ao criticar a preocupação essencialmente estética dos demais discursos – a falsificação do conteúdo a partir do investimento retórico –, Sócrates reivindica um outro *estilo* do discursar, atento à verdade e não aos efeitos (εἰβούλεσθε, ἐθέλωειπεῖνκατ’ἐμαυτόν, οὐπρὸςτοὺςὑμετέρουςλόγους) [se *quiserem, desejo* falar à minha maneira e não de acordo com os vossos discursos²⁰⁷]. Cabe ressaltar também a oposição criada na fala socrática entre os verbos γινώσκω e οἶδα. Aos que não conhecem a natureza de Eros é atribuído o verbo γινώσκω – aprender, perceber, discernir –, ao passo que o verbo οἶδα – saber, reconhecer, saber bem, saber como – aparece nas formas εἰδῶσιν, contrapondo aqueles que não sabem discernir sobre Eros àqueles que têm, de fato, seu conhecimento (δῆλονὅτιτοῖςμηγινώσκουσιν — οὐγὰρδήπουτοῖςγεεἰδῶσιν — καὶκαλῶςγ’ἔχεικαίσεμνῶςὀϊπαινος) [é claro que aqueles que não o discernem – pois, com certeza, não o conhecem – fazem um elogio belo e solene²⁰⁸] e εἰδῶς²⁰⁹ (ἀλλὰγὰρέγῶοὐκῆδηἄρατὸντρόποντοὔεπαίνου, οὐδ’εἰδῶςὑμῖνῶμολόγησακαὶαὐτὸςἐντῷμέρειἐπαινέσεσθαι) [Mas eu não sabia o modo de elogiar, e sem saber concordei com vocês e tomei parte nisso²¹⁰]. Essa oposição marca também a diferença entre o nível de conhecimento dos demais convivas, advindo de uma aparência do saber ou falsificado a partir do exagero retórico, do conhecimento profundo de Sócrates, iniciado por Diotima sobre as coisas do Amor.

Continuando os comentários metatextuais, Sócrates concorda que é preciso primeiro definir o que é Eros e depois enumerar suas obras, como acertadamente fez Agatão (199c). Nesse momento, muda-se o artifício literário empregado, que passa do monólogo para o

²⁰⁶Nota de rodapé 101.

²⁰⁷Tradução própria. Grifos meus.

²⁰⁸idem.

²⁰⁹Como a teoria de Platão é um teoria da visão, da adequação do órgão adequado (a inteligência) para a contemplação da Ideia metafísica, cabe ressaltar como a etimologia do verbo οἶδα – saber – participa da elaboração retórica da edificação teórica do discípulo de Sócrates. οἶδα é a primeira pessoa singular do perfeito do indicativo. Tanto εἰδῶσιν quanto εἰδῶς remetem ao radical aoristo do mesmo verbo, que conjugado na primeira pessoa é εἶδον, que significa “ver” (e, por conseguinte, perceber e reconhecer). Na perspectiva platônica, οἶδα (saber) seria o resultado da ação do verbo εἶδον (ver), o que condiz com a teoria de Platão de que só se sabe/reconhece verdadeiramente aquilo que se viu no plano das Ideias. Cabe apontar que o radical do verbo ἴδω é justamente o radical de ideia, reiterando o aspecto visual do conhecimento que Platão deseja nos passar por meio do personagem Sócrates.

²¹⁰ibidem.

diálogo direto entre os personagens Sócrates e Agatão, aproximando *O Banquete* de outros diálogos platônicos, que, em geral, se estruturam a partir da emulação do diálogo dramático para, assim, o filósofo pôr em uso a técnica da *maieutica*²¹¹ (da parturição) por meio da qual a interrogação de Sócrates coloca o parceiro em aporia para ser, então, possível parir (τίκτειν) dele a verdade, o conhecimento ou a virtude.

Nesse movimento, interrogando o poeta trágico e minando suas certezas preconcebidas, chega-se às seguintes conclusões: de que Eros é eros *de* algo (o Amor é amor de algo) (199e); de que o Amor *deseja* (ἐπιθυμῆ) aquilo que ama e, portanto, deseja aquilo que não tem (200a-b). Desse modo, podemos definir que o primeiro traço constitutivo do amor (eros minúsculo) é a *falta*²¹².

πειρῶ δὴ, φάναι²¹³, καὶ τὸν ἔρωτα εἰπεῖν. ὁ Ἔρωξ ἔρωξ ἐστὶν οὐδενὸς ἡτινός;

πάννυμένον ἔστιν.

²¹¹Conforme Teeteto 148e-149b: **Θεαίτητος:** ἀλλ' εὐῖσθι, ὦ Σώκρατες, πολλάκις δὴ αὐτὸ ἐπεχείρησα σκέψασθαι, ἀκούων τὰς παρὰ σοῦ ἀποφερομένας ἐρωτήσεις. ἀλλὰ γὰρ οὐτ' αὐτὸς δύναιμαι εἰσαεἰ μαι τὸν ὄντως ἰκανὸς τι λέγω οὐτ' ἄλλου ἀκούσαι λέγοντος οὐ τῶς ὡς σὺ διακελεύη, οὐ μὲν δὴ αὐτοῦ δ' ἀπαλλαγῆναι τοῦ μέλειν./ **Σωκράτης:** ὠδίνεις γάρ, ὦ φίλε Θεαίτητε, διὰ τὸ μὴ κενὸς ἀλλ' ἐγκύμων εἶναι./ **Θεαίτητος:** οὐκοῦδα, ὦ Σώκρατες: ὁ μὲν τοι ἐπονθαλέγω./ **Σωκράτης:** εἶτα, ὦ καταγέλαστε, οὐκ ἀκήκοας ὡς ἐγὼ εἰμι ὄσος μαίεσμάλα γενναίως τε καὶ βλοσυρᾶς, Φαιναρέτης./ **Θεαίτητος:** ἤδη τοῦτό γε ἔγκουσα./ **Σωκράτης:** ἄρα καὶ οἱ τι ἐπιτηδεύοντες τὴν αὐτὴν τέχνην ἀκήκοας./ **Θεαίτητος:** οὐδαμῶς./ **Σωκράτης:** ἀλλ' εὐῖσθ' ὅτι: μὴ μὲν τοι μου κατείτης πρὸς τοὺς ἄλλους. λέληθα γάρ, ὦ ἑταῖρε, ταύτην ἔχων τὴν τέχνην: οἶδέ, ἄτε οὐκ εἰδότες, τοῦτο μὲν οὐ λέγουσι περιέμου, ὅτι δὲ ἀτοπώτα τὸς εἰμικαὶ ποῦ τοὺς ἀνθρώπους ἀπορεῖν. ἦ καὶ τοῦτο ἀκήκοας./ **Θεαίτητος:** ἔγωγε./ **Σωκράτης:** εἰπω οὐν σοι τὸ αἴτιον./ **Θεαίτητος:** πάννυμένον./ **Σωκράτης:** ἐν νόησον δὴ τὸ περιτὰς μαίεσμά ἀπανῶς ἔχει, καὶ ῥῶνα μαθήσῃ ὀβούλομαι. οἷσθα γὰρ πού τις οὐδεμία αὐτῶν ἔτι αὐτὴν κῦσκομένην τε καὶ ἰκίτουσα ἀλλασμαίεσται, ἀλλ' αἰῆ δὴ ἀδύνατοι τίκτειν. [Teeteto: Entretanto, posso assegurar-te, Sócrates, que com frequência tentei resolver isso toda vez que ficava sabendo das questões que propunham, porém não consigo convencer-me de que disponho de qualquer resposta satisfatória, nem que possa encontrar alguém que dê o tipo de resposta na qual insisto; por outro lado, contudo, não consigo livrar-me da preocupação com esse problema./ Sócrates: Sim, *sofres as dores do parto*, Teeteto, *visto que não és estéril, mas engravidaste*./ Teeteto: Não sei, Sócrates, limite-me a expressar o que sinto./ Sócrates: Não ouviste falar – ὁ risível rapaz – que *sou filho de uma excelente e robusta parteira*, Fenarete [Φαιναρέτης – aquela que traz à luz a verdade]?/ Teeteto: Sim. Ouvei falar./ Sócrates: E também ouviste falar que *pratico a mesma arte*?/ Teeteto: Não. Jamais ouvi falar./ Sócrates: Mas *pratico*, podes crer-me. Somente não me denuncies aos outros, pois é segredo que possuo essa *arte*. Outras pessoas, como o desconhecem, não a vinculam a mim, mas comentam que sou um *indivíduo muitíssimo excêntrico* e que conduzo as pessoas a *dificuldades*. Ouviste falar disso também?/ Teeteto: Sim, ouvi./ Sócrates: E deverei contar-te a razão disso?/ Teeteto: Sim, por favor./ Sócrates: Bastará considerares todos os fatos relativos à atividade das parteiras para entender mais facilmente o que quero dizer. Imagino que sabes que nenhuma delas *atende* outras mulheres enquanto é capaz de conceber e *dar à luz*. Somente as que se tornam demasiado velhas para gerar que o fazem.] Tradução Edson Bini. *Grifos meus*.

²¹²A característica do desejo como falta, de sua manifestação enquanto metonímia (relação de troca da parte pelo todo e vice-versa) e de sua capacidade de mobilidade entre objetos (não importa o que se deseja, mas que se deseja) foram importantes para a elaboração da psicanálise de Lacan, cujo *livro 8, a transferência*, se estrutura a partir do estudo de *O Banquete*. LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 8: a transferência*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

²¹³Vale a pena pontuar, para além das ideias contidas na passagem, a forma como o narrador pressuposto, Apolodoro, organiza a narrativa usando verbos *dicendi* (φάναι, εἰπεῖν) para contar o diálogo e marcar quem está falando.

τοῦτο μὲν τοίνυν, εἰπὲν τὸν Σωκράτη, φύλαξον παρὰ στυγῆ μεμνημένος ὄτου:
 τοσὸν δεδεδείπε, πότερον ὃ Ἔρως ἐκείνου ὄξειν ἔρως, ἐπιθυμῆαυτοῦ ἡοῦ;

πάνυ γε, φάναι.

πότερον ἔχων αὐτὸ οὐ ἐπιθυμῆτε καὶ ἐρᾷ, εἴτα ἐπιθυμῆτε καὶ ἐρᾷ, ἢ οὐκ ἔχων;

οὐκ ἔχων, ὡς τὸ εἰκόσγε, φάναι.

σκόπει δὲ, εἰπὲν τὸν Σωκράτη, ἀντί τοῦ εἰκότος εἰ ἀνάγκη οὔτως,
 τὸ ἐπιθυμοῦν ἐπιθυμῆν ἔνδεξέστιν, ἢ μὴ ἐπιθυμῆν, ἔαν μὴ ἔνδεξῆ;
 ἐμοὶ μὲν γὰρ θαυμαστῶς δοκεῖ, ὦ Ἀγάθων, ὡς ἀνάγκη εἶναι: σοὶ δὲ πῶς;

κάμοί, φάναι, δοκεῖ. *Grifos meus*.

[“Tenta então”, continuou Sócrates, “Também a respeito do Amor diz-me: *o Amor é amor de nada ou de algo?*”

“De algo, sim.”

“Isso então”, continuou ele, “guarda contigo, lembrando-te de que é que ele é amor; agora diz-me apenas o seguinte: será que *o Amor, aquilo de que é amor, ele o deseja ou não?*”

“Perfeitamente”, respondeu o outro.

“É é quando tem isso mesmo que deseja e ama que ele então deseja e ama, ou quando não tem?”

“Quando não tem, como é provável”, disse Agatão.

“Observa bem”, continuou Sócrates, “se em vez de uma probabilidade não é uma necessidade que seja assim, *o que deseja deseja aquilo de que é carente, sem o que não deseja, se não for carente*. É espantoso como me parece, Agatão, ser uma necessidade; e a ti?”

“Também a mim”, disse ele.] *Grifos meus*.

Antevendo uma oposição simples de que o desejo do rico seria a riqueza, o do saudável, a saúde etc., Sócrates vai além: ninguém é carente (deseja as) das qualidades que lhe são próprias (200d). Quanto à saúde, à riqueza e a tudo que se poderia considerar bem-estar, mesmo possuindo-o, deseja-se possuí-lo sempre. Nesse tipo de relação, portanto, é o futuro que nos *falta*. Logo, Amor (Eros) é amor de algo, sim, e, *efetivamente*, de algo de que *carecemos* (200e).

εἰπεῖν δὴ τὸν Σωκράτη, οὐκοῦν τοῦτό γ' ἐστὶν ἐκείνου ἐρᾶν,
 δοῦπῶ ἐτοιμοναὐτῷ ἐστὶν οὐδέ ἔχει,
 τὸ εἰς τὸν ἔπειτα χρόνον ταῦτα εἶναι αὐτῷ σφωζόμενα καὶ παρόντα;

πάνυ γε, φάναι.

καὶ οὔτος ἄρα καὶ ἄλλος πᾶς ὃ ἐπιθυμῶν τοῦ μὴ ἐτοίμου ἐπιθυμῆκαὶ τοῦ μὴ παρόντος,
 καὶ ὁ μὴ ἔχει καὶ ὁ μὴ ἔστιναὐτὸς καὶ οὐδέ τις ἐστὶ,
 τοιαῦτ' ἅττα ἐστὶν ὧν ἡ ἐπιθυμία τε καὶ ὁ ἔρως ἐστίν;

πάνυ γ', εἰπεῖν. *Grifos meus*.

[Disse então Sócrates: “*Não é isso então amar o que ainda não está à mão nem se tem, o querer que, para o futuro, seja isso que se tem conservado consigo e presente?*”

“Perfeitamente”, disse Agatão.

“Esse então, como qualquer outro que deseja, *deseja o que não está à mão nem consigo, o que não tem, o que não é ele próprio e o de que é carente; tais são mais ou menos as coisas de que há desejo e amor, não é?*”] *Grifos meus*.

É por isso que eros não pode ser belo, pois, por desejar possuir a beleza, deve, necessariamente, ser desprovido dela. Se o belo é também bom, Eros deve, necessariamente, também ser desprovido de bondade (201c): εἰᾶρά Ἐρωστῶν καλῶν ἐνδεής ἐστὶ, τὰ δὲ ἀγαθὰ καλὰ, κἀντῶν ἀγαθῶν ἐνδεής ἐστὶ. [“Se portanto o Amor é *carente* do que é belo, e o que é belo é bom, também do que é bom seria ele *carente*.”²¹⁴]

Nesse instante, em meio à aporia geral, cessa-se o questionário a Agatão, e Sócrates *recorda-se* das lições de Diotima, a *mântica* (advinha) de *Mantineia*²¹⁵ que o doutrinara nas questões amorosas (*tà erotiká*) (201d).

Duas observações são importantes nesse ponto. A primeira é reiterar o espelhismo como elemento estruturante do todo orgânico da obra. Ao relatar os ensinamentos de Diotima – personagem ausente na comemoração cuja presença só é possível por meio da lembrança e da narração de episódios nos quais ela e Sócrates tomaram parte –, percebemos mais um elemento em comum com a forma como os discursos do banquete foram contados a Apolodoro e a Fênix por Aristodemo; e, mais tarde, a Glauco e ao Companheiro-leitor por Apolodoro. A segunda observação é mais importante: ao refutar os discursos dos demais convivas, Sócrates os põe em *aporia*, na condição de quem não sabe o que produzir ou que rumo tomar (por extensão, de quem está sem recursos, em apuros ou perplexo).

Em *Mênon*, diálogo considerado como obra intermediária entre as da juventude e as da maturidade, são definidas a *aporia*, a *virtude* (*areté*) e a teoria das reminiscências para a articulação do saber adquirido no plano das Ideias. Nesse diálogo, toma-se a *aporia*²¹⁶ como a

²¹⁴*Grifos meus*.

²¹⁵Esperamos que o jogo de palavras não passe despercebido ao leitor desta tese. A derivação do nome da cidade, Mantineia, a partir da ocupação da personagem, mântica, revela que Diotima, longe de ser uma personagem que existiu na história objetiva (como os demais convidados), é, antes, uma criação ficcional de Platão.

²¹⁶Conforme *Mênon* 79e-80b: ὁ Σώκρατες, ἤκουον μὲν ἔγωγε πρὶν καὶ συγγενέσθαι σοι ἰδίῳ τισὶ οὐδὲν ἄλλο ἢ αὐτότε ἀπορεῖς καὶ τοὺς ἄλλους ποιεῖς ἀπορεῖν: καὶ νῦν, ὡς γέ μοι δοκεῖς, γοητεύεις με καὶ φαρμάττεις καὶ ἀτεχνῶς καταπέδεις, ὥστε με στὸν ἀπορία γεγευμέναι. καὶ δοκεῖς μοι παντελῶς, εἰδεῖται καὶ σκῶψαι,

condição necessária para ativar a *reminiscência* do plano e, uma vez memorada, elaborar um novo conhecimento a partir dela. Dessa forma, em *O Banquete*, ao colocar todos em aporia, leitores e personagens estamos prontos para a parte pedagógica da exposição de Sócrates, na qual é lembrado que até mesmo ele estivera em aporia frente à Diotima, de modo que todos seremos juntos iniciados e doutrinados – como em um rito de iniciação aos mistérios –, para a apreensão dos conhecimentos da natureza de Eros. O efeito suscitado é o de *simultaneidade* entre a narração de Diotima a Sócrates, a deste para os convidados de Agatão, e a de Apolodoro para o Companheiro-leitor. Desse modo, o plano temporal é abolido para uma construção mimética que permeia diferentes temporalidades.

Além disso, em *Mênon*, procura-se definir o que é a virtude da mesma maneira como em *O Banquete* procura-se definir o que é Eros/Amor. Por um lado, sabe-se o que são ações virtuosas, mas não o que a virtude seja em si mesma. A ela corresponde um problema de definição: não é uma mentira, pois suas ações são comprovadas, nem é verdade, pois não é demonstrável. Portanto, é necessário que a virtude seja a *opinião verdadeira*²¹⁷, assim como

ὁμοιότατος εἶναι αὐτὸ εἶδος καὶ τῶν ἄλλων αὐτῆς ἡ πλατεῖαν ἀρκητῆ θάλαττιν:

καὶ γὰρ αὐτὴ τὸν ἀεὶ πλησιάζοντα καὶ ἀπτόμενον **ναρκᾶν ποιεῖ**, καὶ οὐ δοκεῖς μοι νῦν ἐμὲ τοιοῦτόν τι πεποιηκέναι, **ναρκᾶν**: **ἀληθῶς γὰρ ἔγωγε καὶ τὴν ψυχὴν καὶ τὸ στόμα ναρκῶ**, καὶ οὐκ ἔχω ὅτι ἀποκρίνω μαῖοσι. καί τοι μυριάκις γε περὶ ἀρετῆς παμπόλλους λόγους εἶρηκα καὶ πρὸς πολλούς, καὶ πᾶν νεῦ, ὥς γε ἐμαυτῷ ἐδόκουν: νῦν δὲ οὐδ' ὅτι ἐστὶν τὸ παράπαν ἔχω εἰπεῖν. καί μοι δοκεῖς εὐβουλεύεσθαι οὐκ ἐκ πλέων ἐνθένδε οὐδ' ἀποδημῶν: εἰ γὰρ ξένος ἐν ἄλλῃ πόλει τοιαῦτα ποιοῖς, τάχ' ἀνώγυθός ἀπαχθεῖς. [Mênon: Sócrates, mesmo antes de estabelecer relações contigo, já ouvira <dizer> que nada fazes senão caíres tu mesmo em *aporia*, e levares também outros a cair em *aporia*. E agora, está-me parecendo, me *enfeitiças e drogas*, e me tens simplesmente sob *completo encanto*, de tal modo que me encontro *repleto de aporia*. E, se também é permitida uma pequena troça, tu me pareces, inteiramente, ser semelhante, a mais não poder, tanto pelo aspecto como pelo mais, à *raia elétrica*, aquele peixe marinho achatado. Pois tanto ela *entorpece quem dela se aproxima e a toca, quanto tu pareces ter-me feito agora algo desse tipo*. Pois verdadeiramente eu, de minha parte, *estou entorpecido, na alma* e na boca, e não sei o que te responder. E, no entanto, sim, miríades de vezes, *sobre a virtude*, pronunciei numerosos discursos, para multidões, e muito bem, como pelo menos me parecia. Mas agora, nem sequer o que ela é, absolutamente, não sei dizer. Realmente, parece-me teres tomado uma boa resolução, não embarcando em alguma viagem marítima, e não te ausentando daqui. Pois se, como estrangeiro, fizesses coisas desse tipo em outra cidade, rapidamente serias levado ao tribunal como *feiticeiro*.] Tradução de Maura Iglésias. *Grifos meus*. Cabe apontar, na passagem, não só o modo como a perplexidade de Mênon transparece por meio das diversas interpolações, enumerações e hesitações do seu discurso, como também como reiteradamente a figura de Sócrates é comparada a um narcótico (*ναρκᾶν*), devido ao efeito inebriante e entorpecente transmitido pela sua presença.

²¹⁷ *Mênon*, 97e-98c: τῶν ἐκείνου **ποιημάτων** λελυμένων ἐν ἐκτῆσθαι οὐ πολλῆς τινος ἄξιόν ἐστι τιμῆς, ὡς περ δραπετὴν ἄνθρωπον — οὐ γὰρ παραμένει — δεδεμένον δὲ πολλοῦ ἄξιον: πάνυ γὰρ καλὰ τὰ ἔργα ἐστὶν. πρὸς τῶν δὴ λέγω ταῦτα; **πρὸς τὰς δόξας τὰς ἀληθεῖς. καὶ γὰρ αἰδοῦμαι ἀληθεῖς**, ὅσον μὲν ἄν χρόνον παραμένωσιν, καλὸν τὸ γρημακαὶ πάντ' ἀγαθὰ ἐργάζονται: πολὺν δὲ χρόνον οὐκ ἐθέλωσι παραμένειν, ἀλλὰ δραπετεῦσιν ἐκ τῆς ψυχῆς τοῦ ἀνθρώπου, ὡς τε οὐ πολλοῦ ἄξια εἰσιν, **ἕως ἄν τις αὐτὰς δῆσαι τίτας λογισθῶ. τοῦτο δ' ἐστὶν, ὃ Μένων ἐτάριε, ἀνάμνησις**, ὡς ἐν τοῖς πρόσθεν ἡμῖν ὡμολόγηται. ἐπειδὴ δὲ δεθῶσιν, πρῶτον μὲν ἐπιστῆμαι γίνονται, ἔπειτα μόνιμοι: καὶ διὰ ταῦτα δὴ **τιμωτέρον ἐπιστῆμη ὀρθῆς δόξης ἐστὶν, καὶ διαφέρει δεσμῶν ἐπιστῆμη ὀρθῆς δόξης**. / *Mênon*: νῆτὸν Δία, ὃ Σώκρατες, εἰκεν τοιοῦτόν τι. / *Σωκράτης*: καὶ μήν καὶ ἐγὼ ὡς οὐκ εἰδὼς λέγω, **ἀλλὰ εἰκάζων**: **ὅτι δὲ ἐστὶν τι ἄλλο ἢ οὐ ὀρθῆς δόξαι καὶ ἐπιστῆμη, οὐ πάνυ μοι δοκῶ τοῦτο εἰκάζειν**, ἀλλ' εἴπερ τι ἄλλο φαῖν ἄναιδέναι — ὀλίγα δ' ἄν φαίην — ἐν δ' οὐκ αἰτοῦτο ἐκείνων θείην ἄν ἄνωϊδα. / *Mênon*: καὶ ὀρθῶς γε, ὃ Σώκρατες, λέγεις. / *Σωκράτης*: τί δέ; τὸ δεοῦ κόρθως, **ὅτι ἀληθῆς δόξα ἡ γουμένη τὸ ἐργὸν ἐκάστης τῆς πράξεως οὐδὲν χειρὸν ἀπεργάζεται ἢ ἐπιστῆμη**;

Eros deverá ser também uma opinião verdadeira (202a), pois, embora não seja demonstrável, podemos defini-lo a partir de suas ações. Se em *Mênon*, a filosofia é o desejo de saber a partir da ignorância, em *O Banquete* o Amor torna-se um caminho para o conhecimento.

Com a refutação a Agatão e a aparição da adivinha Diotima²¹⁸ no discurso, a fala de Sócrates reproduz a estrutura dos ritos iniciáticos das antigas religiões de mistério²¹⁹. Num primeiro nível, há a *purificação* que, no texto, corresponde à refutação ao falso, assim como Sócrates faz com Agatão, e Diotima já o fez com Sócrates. Em seguida, vem a parte *discursiva do culto*: a natureza de Eros. Por último, a culminância do processo místico, a *ascensão* ao último grau: *a contemplação do belo em si* (αὐτὸτὸκαλὸνιδεῖν) (211e). Ao se impregnar da forma e do conteúdo religiosos, o discurso paródico de Sócrates – além de marcar sua oposição ao de Aristófanes utilizando recursos similares – torna-se *profano*, já que retira os ensinamentos do espaço sagrado para pô-los ao uso corrente dos homens.

Nesses primeiro e segundo níveis dos ritos iniciáticos, Diotima discursará (201e-202b) sobre o que é Eros, como ele se manifesta e quais são as suas obras. Como vimos, de acordo com a sacerdotisa, existe algo *entre* a sabedoria e a ignorância: *a opinião verdadeira*. Ela não é o conhecimento, pois não é demonstrável, nem é a ignorância, pois incide no real (ser).

καὶἐγώ, πῶςλέγεις, ἔφην, ὧΔιοτίμα; αἰσχρὸςἄραὐτῆρωσέστικαὶκακός;

Μένων:

καὶτοὔτοδοκεῖςμοιἀληθῆλέγειν./

Σωκράτης:

οὐδὲνἄραὐτῆδὸξἀεπιστήμησχεῖρονοὔδῆττονὠφελίμηἔσταιεἰςτὰςπράξεις, οὐδὲἀνήρὸςἔχωνὀρθὴνδόξανἠὲπιστήμην. [SO. Possuir uma das obras desse <escultor>, que seja solta, não vale grande coisa, como <possuir> um escravo fujão; com efeito, ela não permanece no lugar [as estátuas de Dédalo]. Encadeada porém vale muito, pois muito belas são as obras. Mas a que propósito digo essas coisas? A propósito *das opiniões que são verdadeiras*. Pois também as *opiniões que são verdadeiras*, por tanto tempo quanto permaneçam, são uma bela coisa e produzem todos os bens. Só que não se dispõem a ficar muito tempo, mas fogem da alma do homem, de modo que não são de muito valor, até que alguém as *encadeie por um cálculo de causa*. E isso, amigo Mênon, é a *reminiscência*, como foi acordado entre nós nas coisas <ditas> anteriormente. E quando são *encadeadas, em primeiro lugar, tornam-se ciência, em segundo lugar, estáveis. E é por isso que a ciência é de mais valor que a opinião correta, e é pelo encadeamento que a ciência difere da opinião correta.*/ MEN. Por Zeus, Sócrates, isso semelha a algo assim!/ SO. E no entanto também eu falo *como quem não sabe, e sim como quem conjectura*. Mas que a *opinião correta é algo do tipo diferente da ciência*, certamente não me parece que conjecture; antes, se há uma coisa que eu afirmaria saber – e são poucas as que afirmaria <saber> – uma, de qualquer forma, esta justamente, eu colocaria entre as coisas que eu sei./ MEN. E dizes isso corretamente, Sócrates./ SO. E não <digo> corretamente isto: que, *quando a opinião verdadeira guia, ela realiza o trabalho de cada ação de maneira nada inferior à ciência?*/ MEN. Também quanto a isso parece-me que dizes a verdade./ SO. Logo, a opinião correta não será em nada inferior à ciência nem menos proveitosa em vista das <nossas> ações, e tampouco um homem que tem opinião correta, inferior ao que tem ciência ou menos proveitoso que ele.] *Grifos meus.*

²¹⁸A singularidade da personagem Diotima vale a pena ressaltar. Ela é a única personagem feminina relevante da obra, como também é a mais sábia em relação às coisas do amor e quem iniciou Sócrates nos conhecimentos amorosos.

²¹⁹ REALE, G. *Eros dè mone mediatore. Il gioco delle maschere nel simpósio di platone*. Milano: Bompiani. 1997.

καὶ ἤ, οὐκ ἐυφημήσεις; ἔφη: ἦ οἶει, ὅτι ἀνμῆκαλὸν ἤ,
ἀναγκαῖον αὐτὸ εἶναι αἰσχροῦ;

μάλιστα γέ.

ἤ καὶ ἀνμῆσοφόν, ἀμαθές;
ἦ οὐκ ἔσθησαι ὅτι ἔστιν τι μεταξὺ σοφίας καὶ ἀμαθίας;

τί τοῦτο;

τὸ ὀρθὸ ἀδόξα ζεῖν καὶ ἀνευ τοῦ ἔχειν λόγον δοῦναι οὐκοῖσθ', ἔφη,
ὅτι οὔτε ἐπίστασθαί ἐστιν — ἄλογον γὰρ πρᾶγμα πῶς ἀνεῖν ἐπιστήμη²²⁰; — οὔτε ἀμαθία
— τὸ γὰρ τοῦ ὄντος τυγχάνον πῶς ἀνεῖν ἀμαθία; — ἔστι δὲ δῆπου τοιοῦτον ἡ ὀρθὴ δόξα,
μεταξὺ φρονήσεως καὶ ἀμαθίας. *Grifos meus.*

[“Que dizes, ó Diotima?” É feio então o Amor, e mau?”]

E ela: “Não vais te calar? Acaso pensas que o que não for belo é forçoso ser feio?”

“Exatamente.”

“E também se não for sábio é ignorante? Ou não percebeste que existe algo entre sabedoria e ignorância?”

“O que é?”

“*O opinar correto*, mesmo sem poder dar razão, não sabes”, dizia-me ela, “que nem é saber – pois é sem razão, como seria ciência? – nem é ignorância – pois o que atinge o ser, como seria ignorância? – e que é sem dúvida alguma coisa desse tipo de *opinião certa, um intermediário entre entendimento e ignorância.*”] *Grifos meus.*

Por conseguinte, Eros é algo situado *entre* o belo e o feio, o bom e o mau. Não pode ser um deus, pois não participa das coisas belas nem boas. Não sendo bem-aventurado como os deuses, é necessário, portanto, que seja um intermediário (μεταξύ) entre o que é mortal e imortal, um grande *daímon* (demônio/gênio) que, como todo dáimon, é um intermediário entre a natureza divina e a humana (202e).

Sócrates então pergunta: qual é a capacidade, o poder (*dýnamis*), de Eros? A resposta de Diotima é que Eros *interpreta e traduz* para os deuses o que vem dos homens e para os homens o que vem dos deuses. Colocado entre ambos, *Eros permite que o todo se ligue a si mesmo*. Por isso, dele provêm a adivinhação (mântica) e a arte dos sacerdotes²²¹. Conforme 202d-203a:

²²⁰Tanto em *O Banquete* quanto em *Mênon* deriva-se que é o encadeamento das provas ou das ideias o que pode transformar uma opinião verdadeira em ciência. Na passagem ἄλογον γὰρ πρᾶγμα πῶς ἀνεῖν ἐπιστήμη [por ser sem discurso o assunto, como poderia ser ciência?], seria a ciência/o conhecimento resultado de um dispositivo discursivo capaz de colocar em texto as impressões ou as opiniões verdadeiras vindas do plano das Ideias? Seria a ciência, portanto, um tipo de discurso ou efeito textual?

²²¹A característica de Eros como elo entre o humano e o divino, ou o articulador do todo com o todo, já apareceu nos discursos anteriores. Também já apareceu a menção à arte divinatória e aos sacrifícios como modos de tornar essa articulação mais benéfica para a humanidade.

τίοῦν, ὧ Διοτίμα;

**δαίμων μέγας, ὧ Σώκρατες:
καὶ γὰρ πᾶν τὸ δαίμονιον μεταξὺ ἐστι θεοῦ τε καὶ θνητοῦ.**

τίνα, ἦν δ' ἐγώ, δόναμιν ἔχον;

ἐρμηνεῦον καὶ διαπορθμεῦον θεοῖς τὰ παρ' ἀνθρώπων καὶ ἀνθρώποις τὰ παρὰ θεῶν, τῶν μὲν τὰς δεήσεις καὶ θυσίας, τῶν δὲ τὰς ἐπιτάξεις τε καὶ ἀμοιβὰς τῶν θυσιῶν, ἐν μέσῳ δὲ δὴ ἀμφοτέρων συμπληροῖ, ὥστε τὸ πᾶν αὐτὸ αὐτῶν συνδέσθαι διὰ τοῦτου καὶ ἡμαντικὴ πᾶσα χωρεῖ καὶ ἡ τῶν ἐρέων τέχνη τῶν τε περὶ τὰς θυσίας καὶ τελετὰς καὶ τὰς ἐπιτάξεις καὶ τὴν μαντείαν πᾶσαν καὶ γοητείαν. θεὸς δὲ ἀνθρώπου οὐ μείγνυται, ἀλλὰ διὰ τοῦτου πᾶσά ἐστιν ἡ ὁμιλία καὶ ἡ διάλεκτος θεοῖς πρὸς ἀνθρώπους, καὶ ἐργηγορῶσι καὶ καθύδουσι: καὶ ὁ μὲν περὶ τὰ τοιαῦτα σοφὸς δαίμωνιος ἀνὴρ, ὁ δὲ ἄλλο τι σοφὸς ὧν ἡ περὶ τέχνης ἡ χειρουργίας τινὰς ββάνυσος. οὗτοι δὲ οἱ δαίμονες πολλοὶ καὶ παντοδαποὶ εἰσιν, εἰς δὲ τούτων ἐστὶ καὶ ὁ Ἔρως. *Grifos meus.*

[“O quê, então, ó Diotima?”

“*Um grande gênio, ó Sócrates; e com efeito, tudo o que é gênio está entre um deus e um mortal.*”

“E com que *poder?*”, perguntei-lhe.

“*O de interpretar e transmitir*²²² *aos deuses o que vem dos homens, e aos homens o que vem dos deuses* (ἐρμηνεῦον καὶ διαπορθμεῦον θεοῖς τὰ παρ' ἀνθρώπων καὶ ἀνθρώποις τὰ παρὰ θεῶν), de uns as súplicas e os sacrifícios; e de outros as ordens e as recompensas pelos sacrifícios; e *como está no meio de ambos ele os completa, de modo que o todo fica ligado todo ele a si mesmo.* Por seu intermédio é que procede não só a *arte divinatória*, como também a *dos sacerdotes que se ocupam dos sacrifícios, das iniciações e dos encantamentos, e enfim de toda adivinhação e magia.* Um deus com um homem não se mistura, mas é através desse ser que *se faz todo o convívio e diálogo dos deuses com os homens, tanto quando despertos como quando dormindo;* e aquele que em tais questões é *sábio é um homem de gênio*, enquanto o sábio em qualquer outra coisa, arte ou ofício, é um *artesão*. E esses gênios, é certo, são muitos e diversos, e um deles é justamente o Amor.”] *Grifos meus.*

Dessa forma, estando *entre* os homens e os deuses, Eros traduz a linguagem humana para a divina e a divina para a humana – não fosse ele, portanto, não seria possível a comunicação entre esses pólos nem a compreensão de um pelo outro. Consequentemente, Eros é capaz de transmitir o conhecimento *inspirado*, mais divino e superior ao conhecimento humano, o qual advém da técnica e da razão. Nesse sentido, os recursos da técnica mediante

²²²Curiosamente esse papel de elo entre a humanidade e o plano divino ou de psicopompo se assemelha também ao de Mercúrio ou ao de Hermes Trismegisto, na alquimia, e ao de Exu na Umbanda, no culto de Ifá e no Candomblé. Nas religiões de matriz africana, Exu liga a comunicação entre o Aiê (a Terra) e o Orum (o Céu). No jogo de búzios, é ele quem transmite as respostas de Orunmilá (orixá da adivinhação) ao babalorixá e este ao consulente. Segundo a Yalorixá Iya Sandrali Bueno: “Exu, o senhor da comunicação, aquele que leva aos orixás nossas mensagens, nossas oferendas e nossos pedidos, encruzilha todas as possibilidades e saberes para convergirem a partir do que está dividido, pois como Força Ser Existencial nos foi concedido o dom de estabelecer diálogo”. In. BUENO, Iya Sandrali. *Pelo direito de ser quem eu sou: um ser coletivo*. Porto Alegre: ZOUK, 2022, p.100-101.

os quais a humanidade consegue gerar bens estão abaixo dos recursos inspirados pelas entidades cujo elo se dá com o divino (ou o metafísico). Isso pode soar estranho para os leitores de Platão acostumados com a defesa que este faz da razão. Contudo, acostumados também com a pluralidade e as contradições entre as ideias presentes no *corpus platonicum*, cabe recordarmos que a superioridade do conhecimento divino e inspirado aparece igualmente em o *Fedro*, diálogo que também se centra em reflexões sobre o Amor e a capacidade de discursar.

Em *Fedro* 243e-245a, por exemplo, o *delírio* é visto como fonte de bens, uma *dádiva* dos deuses para a humanidade:

οὐτως ἰτοίνυν, ὅπαϊκαλέ, ἐννόησον,
ὡς ὁ μὲν πρότερος ἦν λόγος Φαίδρου τοῦ Πυθοκλέους, Μυρρινουσίου ἀνδρός:
ὄνδ' ἐμέλλω λέγειν, Στησιχόρου τοῦ Εὐφήμου, Ἱμεραίου. λεκτέος δ' ἐῴδε,
ὅτι οὐκ ἔστ' ἔτυμος λόγος ὁ δὲ ἀπαρόντος ἐραστοῦ τῶ μὲν ἔρωντι μάλλον φηδὲν χιρίεσ
θαι, διότι δὴ ὁ μὲν μαίνεται, ὁ δὲ σωφρονεῖ. εἰ μὲν γὰρ ἦν ἀπλοῦν τὸ μανίαν κακὸν εἶναι,
καλῶς ἂν ἐλέγετο: **νῦν δὲ τὰ μέγιστα τῶν ἀγαθῶν ἡμῖν γίγνεται ἰδιὰ μανίας,**
θεία μὲν τοῖς ἰδομένοις.
ἦ τε γὰρ δὴ ἐν Δελφοῖς προφήτις αἶτ' ἐν Δωδώνῃ ἰέρεια **μανεῖσαι** μὲν πολλὰ δὴ καὶ καλὰ ἰδί
α τε καὶ δημοσίᾳ τὴν Ἑλλάδα ἰργάσαντο, σωφρονοῦσαι δὲ βραχέα ἠοῦδέν:
καὶ ἐὰν δὴ λέγωμεν Σίβυλλαν τε καὶ ἄλλους,
ὅσοι **μαντικῆ** χρώμενοι ἐνθέοι πολλὰ δὴ πολλοῖς προλέγοντες εἰς τὸ μέλλον ἄρθωσαν,
μηκύνουσι μὲν ἀνδρῶν ἀπαντὶ λέγοντες, τὸ δὲ μὴν ἄξιον **ἐπιμαρτύρασθαι,**
ὅτι καὶ τῶν παλαιῶν οἱ τὰ ὀνόματα τιθέμενοι οὐκαὶ σχρὸν ἡγοῦντο οὐδὲ δόξειδος **μανίαν:** οὐ γ
ἀρὰν **τῆ καλλίστη τέχνη,** ἦ τὸ μέλλον κρίνεται,
αὐτὸ τοῦτο οὐνομαεμπλέκοντες **μανικῆ**ν ἐκάλεσαν. ἀλλ' ὡς καλοῦδόντος,
ὅταν **θεία μοῖρα γίγνηται,** οὐ τῶν οἰσαντες ἔθεντο,
οἶδ' ἐνὺν ἀπειροκάλως τὸ ταῦτέ πεμβάλλοντες **μαντικῆ**ν ἐκάλεσαν.
ἐπεὶ καὶ τῆ γε τῶν ἐμφρόνων,
ζήτησιν τοῦ μέλλοντος διατέδον ἰθὺς ἀποιοῦμένων καὶ τῶν ἄλλων σημεῖων,
ἅτ' ἐκ **διανοίας** ποριζομένων ἀνθρώπων ἰήσιν οὐν τε καὶ ἱστορίαν,
οἰοῦσιν **οἰστικῆ**ν ἐπωνόμασαν, ἦν νῦν οἰστικῆν τῶν σεμνύνοντες οἰνοκαλοῦσιν:
ὄσφδ' ἰοῦν τε λώτερον καὶ ἐντιμότερον **μαντικῆ** οἰωνιστικῆς,
τότε δ' οἰνοματοῦ ὀνόματος ἔργοντ' ἔργου,
τόσφ' ἀλλοῖον μαρτυροῦσιν οἰαλοῖαν **μανίαν** σωφροσύνης τῆν ἐκ θεοῦ τῆς παρ' ἀνθρώπ
ων γιγνομένης. ἀλλὰ μὴν ὁ σὺν γε καὶ ἰόνων τῶν μεγίστων,
ἀδὴ παλαιῶν ἐκ μνημάτων ποθεν ἐντισι τῶν γενῶν ἡ **μανία** ἐγγενομένη καὶ προφητεύσασ
α, οἷς ἔδει ἀπαλλαγὴν ἠῦρετο, καταφυγοῦσα πρὸς θεῶν ἐχάστε καὶ αἰατρίας,
ὅθεν δὴ **καθαρμῶν τε καὶ ελετών** τυχοῦσα ἐξάντη ἐποίησε τὸν ἐαυτῆς ἔχοντα πρός τε τὸν π
ἀρόντα καὶ τὸν ἐπειτα χρόνον,
λύσιν τῶν ῥθῶς μανέντι τε καὶ κατασχομένῶν παρόντων κακῶν ἐνυρομένη.
τρίτη δὲ ἀπὸ **Μουσῶν** κατοκοχή τε καὶ **μανία,** **λαβοῦσα** ἀπ' ἄλλῃ καὶ ἀβατον ψυχῆν,
ἐγείρουσα καὶ ἐκ βακχεύουσα κατὰ τε ὀδύς καὶ κατὰ τὴν ἄλλην ποίησιν,
μυρία τῶν παλαιῶν ἔργα κομοῦσα τοὺς ἐπιγιγνομένους παιδεύει:
ὁ δ' ἂν ἄνευ **μανίας** **Μουσῶν** ἐπιποιητικὰς θύρας ἀφίκηται,
πεισθεὶς ὡς ἄρα ἐκτέχνης **ἰκανὸς ποιητῆς** ἐσόμενος,
ἀτελής αὐτὸς τε καὶ ἡ **ποίησις** ὑπὸ τῆς τῶν μαινομένων ἡτοῦ σωφρονοῦντος **φανίσθη.**
Grifos meus.

[Fica pois sabendo, belo menino, que o discurso anterior era de autoria de Fedro, filho de Pítocles, *o homem vão*, natural de Mírrina, a cidade da mirra e da volúpia,

ao passo que o que eu passarei a recitar agora é de Estesícoro²²³, filho de Eufemo, o *piadoso*, natural de Hímera, a cidade dos *anelos*. Terá de ser vazado nos seguintes termos: Foi mentira quando eu disse que, tendo *o jovem um apaixonado*, é preferível entregar-se a quem não lhe dedique amos, por *delirar o primeiro e ser o outro equilibrado*. Se fosse admissível, sem restrição de qualquer espécie, que o *delírio* é um mal, seria muito justa semelhante assertiva; porém a verdade é que *os maiores bens nos vêm do delírio*, que é, sem a menor dúvida, *uma dádiva dos deuses* (νῦν δὲ τὰ μέγιστα τῶν ἀγαθῶν ἡμῖν γίγνεται ἰδιὰ μανίας, θεία μὲν τοι δόσει ἰδιομένης). A profetisa de Delfos e as sacerdotisas de Dodona, em seus *delírios* prestaram inestimáveis serviços à Hélade, tanto nos negócios públicos como nos particulares; ao passo que no juízo perfeito pouco fizeram, ou mesmo nada. Se mencionarmos a Sibila e todos os que, *por inspiração divina*, com suas predições endireitaram a vida de tanta gente, alongaríamos sem necessidade o *discurso* com coisas muito conhecidas. Mas, há um testemunho digno de menção: os antigos, que deram o nome a tudo, não acharam que o *delírio* fosse qualquer coisa de feio ou desonroso. De outro modo, não teriam entrelaçado esse nome com a mais nobre das *artes*, a que permite predizer o futuro, com denominá-la *maniké*, *manía*; foi por considerarem algo *belo*, *sempre que se manifesta por dispensação divina* que a designaram desse modo. Porém os modernos, por carecerem do sentimento do belo, acrescentaram-lhe um “τ”, com o que ficou chamada *mantiké*, *arte divinatória*, ou *mântica*. Outro exemplo: os indivíduos sensatos procuram conhecer o futuro pelo estudo do voo dos pássaros e de sinais congêneres; e, uma vez que essa *arte*, com a ajuda da reflexão, se esforça em dotar o pensamento humano (*oíesis*) de inteligência (*noûs*) e de informação (*historía*), foi essa arte a princípio denominada *oio-no-histiké* e, modernamente, *oionistiké*, *arte dos augúrios*, graças à introdução de um ômega enfático. E quanto a *arte da adivinhação ultrapassa em perfeição e dignidade a dos augúrios*, tanto em relação aos nomes e aos respectivos objetos, na mesma escala, segundo o testemunho dos antigos, em nobreza *ultrapassa o delírio a ponderação, um dom divino versus um talento puramente humano* (μανίαν σωφροσύνης τῆν ἐκ θεοῦ τῆς παρ’ ἀνθρώπων γιγνομένης). Sempre que, em vingança de antigas ofensas, certas famílias eram visitadas, não se sabe como, por doenças e desgraças terríveis, o *delírio* se manifestava em pessoas para isso predestinadas, as quais, com profecias, apontavam a *salvação* sob a forma de preces e cerimônias propiciatórias. Assim, graças à invenção das *purificações e das expiações*, o *delírio* preservou seus participantes de calamidades presentes e futuras, com ensinar *ao homem verdadeiramente inspirado e possuído* a maneira de libertar-se dos males do momento. A terceira manifestação *de possessão e de delírio provém das Musas*: quando se apodera de uma alma delicada e sem mácula, desperta-a, deixa-a *delirante e lhe inspira odes e outros modalidades de poesia que, celebrando os numerosos feitos dos antepassados, servem de educar seus descendentes*. Porém, quem se apresenta às portas da poesia sem estar atacado do *delírio das musas*, convencido de que apenas com o auxílio da *técnica* chegará a ser poeta de valor, revela-se, só por isso, de natureza espúria, vindo a eclipsar-se sua poesia, a do indivíduo equilibrado, pela do poeta tomado do *delírio*²²⁴ (ἡ ποιήσις ὑπὸ τῆς τῶν μαινομένων ἡ τοῦ σωφρονοῦντος ἐφάνισθη).] *Grifos meus*.

Em vez de ser um discurso proferido por uma sacerdotisa, essa apologia ao delírio, ao transporte que tira o ser-humano de si mesmo e o põe em contato com os deuses, vem surpreendentemente da boca do próprio Sócrates. Ademais ao interessante comentário metatextual acerca das transformações por que passaram a mania e a mântica e à superioridade do estado maníaco ao comedimento (μαίνεται, ὁδὲ σωφρονεῖ), a passagem

²²³Em sua Palinódia, Sócrates se apresenta como Estesícoro.

²²⁴Tradução de Carlos Alberto Nunes.

também investe em uma defesa da poesia inspirada, do poeta *possuído*, em detrimento do poeta técnico²²⁵, o qual não lograria gerar obras duradouras.

Segundo Carlos Alberto Nunes, ao comparar os dois diálogos sobre o Amor:

Evidentemente, a transfiguração de Sócrates não é menos acentuada no *Fedro* do que nos dois grandes diálogos da maturidade: *Fédon* e *O Banquete*, se não for mais, ainda, a distância em que fica nesse diálogo a figura de Sócrates dos traços possivelmente históricos com que nos habituáramos nos diálogos curtos da primeira fase das atividades literárias do filósofo. Chega a haver, até, *incompatibilidade entre o Sócrates cidadão*, que no seu viver cotidiano não transpunha as portas da cidade e se entretinha nos logradouros públicos a conversar de sol a sol com os seus concidadãos, e o *enamorado da natureza*, que nos arroubos do seu entusiasmo lança mão da tuba épica para fazer o elogio a Eros, já agora não mais o demônio híbrido, filho do Fausto e da Pobreza, mas a divindade a que devemos os maiores bens, com inspirar em seus eleitos “a mania das Musas”, que é fonte de todas as venturas para os homens. Sob esse aspecto, também, a distância entre *Fedro* e *O Banquete* é acentuada. Neste último diálogo é Platão o criador das diferentes personagens que fazem o elogio a Eros que culmina com a oração de Diotima, para dar corpo às mais puras elucubrações do autor; no *Fedro* é o próprio Sócrates que se incumbe do *panegírico do deus*, de todo esquecido da sua máxima predileta, de que a maior força moral do homem se revela no domínio de si mesmo, e que alcançou o fastígio na passagem daquele diálogo, contada por Alcibíades, quando embriagado e, por isso mesmo, incapaz de medir todo o alcance de sua revelação²²⁶. *Grifos meus*.

Seguindo esse raciocínio, cabe reiterar que, consoante o próprio Sócrates, em o *Fedro*, a terceira forma de possessão e de delírio provém das Musas, resultando na superioridade do poeta delirante sobre o poeta comedido. Isso marca outro ponto de vista em relação às ideias de Platão desenvolvidas em *A República*. De acordo Carlos Alberto Nunes²²⁷,

A mudança de posição entre o livro X de *A República* e *Fedro* é radical, sem que nada justifique, assim de pronto, tão grande salto na apreciação do seu valor peculiar. É uma linguagem nova a de Platão no *Fedro*, quando nos fala da origem sobrenatural da poesia e dos efeitos benéficos que “a mania das Musas” provoca nas almas inspiradas pela divindade.

Voltando a *O Banquete*, o resultado da iniciação de Diotima a Sócrates é torná-lo alguém capaz de entender a natureza carente de Eros, assumindo essa carência como potência em direção ao aprimoramento e à busca pelo conhecimento verdadeiro, e, assim como o gênio, ser apto a transmitir e a traduzir os pensamentos humanos para os deuses e desses para

²²⁵Mais do que um combate às artes inspiradas no transcendente, a obra de Platão nos parece travar uma batalha e uma disputa contra o mundo da técnica, criticando a desmedida que acomete os técnicos de enxergarem o cosmos consoante sua atividade (como faz Erixímaco, por exemplo), os quais incorrem em um erro de metonímia, interpretando a parte como o todo, em vez de buscarem o autoconhecimento (o “conhece-te a ti mesmo”), os limites do próprio campo de atuação e o contato com as essências metafísicas.

²²⁶NUNES, Carlos Alberto. *Introdução*. in. PLATÃO, *Fedro*. Belém: ed.ufpa, 2011, p.34.

²²⁷idem, p.39.

a humanidade, tornando-se ele mesmo um *homem de gênio*²²⁸. De certo modo, ao fim da iniciação, Sócrates ou revelará/assumirá a natureza de Eros contida nele, ou se transformará ele mesmo, aos olhos dos demais, em uma imagem de Eros.

Ao aprofundar o segundo nível iniciático ao culto do Amor, Diotima passa a narrar a origem – a gênese – desse gênio (203b), filho da Pobreza (ou Penúria) com o Recurso (ou Excedente). Como resultado desse enlace, Eros tem predicados dos dois progenitores: é sempre pobre e está longe de ser delicado e belo, tal como a mãe; mas, assim como o pai, tem bravura, audácia, é excelente caçador, fértil em ideias e amigo da sabedoria (filósofo) por toda a vida (203e). Podemos dizer que, embora sua natureza emule a da mãe²²⁹, Eros *deseja os predicados do pai*: o bem e a beleza. Além disso, como a sabedoria é o que há de mais belo, e Eros ama o belo, é necessário que seja *filósofo*, já que, como filósofo, situa-se em um ponto entre a sabedoria e a ignorância (204b): por um lado, não pode tê-la, uma vez que a sabedoria é um atributo divino; porém, por outro, consegue colocar-se *em relação* com ela, buscando-a e traduzindo em linguagem humana as ideias elevadas que se encontram no mundo supra-humano.

ὄτε γὰρ ἐγένετο ἡ Ἀφροδίτη, ἥστιῶντο οἱ θεοὶ οἳ τε ἄλλοι καὶ ὁ τῆς Μῆτιδος υἱὸς Πόρος. ἐπειδὴ δὲ ἐδείπνησαν, προσαιτήσουσα οἶον δὴ εὐωχίας οὔσης ἀφίκετο ἡ Πενία, καὶ ἦν περὶ τὰς θύρας. ὁ οὖν Πόρος μεθυσθεὶς τοῦ νέκταρος — οἶνος γὰρ οὔπω ἦν — εἰς τὸν τοῦ Διὸς κῆπον εἰσελθὼν βεβαρημένος ἤυδεν. ἡ οὖν Πενία ἐπιβουλεύουσα διὰ τὴν αὐτῆς ἀπορίαν παιδίον ποιήσασθαι ἐκ τοῦ Πόρου, κατακλίνεται τε παρ' αὐτῷ καὶ ἐκύησε τὸν ἔρωτα. διὸ δὴ καὶ τῆς Ἀφροδίτης ἀκόλουθος καὶ θεράπων γέγονεν ὁ Ἔρως, γεννηθεὶς ἐν τοῖς ἐκείνης γενεθλίοις, καὶ ἅμα φύσει ἐραστής ὢν περὶ τὸ καλὸν καὶ τῆς Ἀφροδίτης καλῆς οὔσης. ἅτε οὖν Πόρου καὶ Πενίας υἱὸς ὢν ὁ Ἔρως ἐν τοιαύτῃ τύχῃ καθέστηκεν. πρῶτον μὲν πένης αἰεὶ ἐστί, καὶ πολλοῦ δεῖ ἀπαλὸς τε καὶ καλός, οἶον οἱ πολλοὶ οἶονται, ἀλλὰ σκληρὸς καὶ ἀύχμηρὸς καὶ ἀνυπόδητος καὶ ἄοικος, χαμαιπετής αἰεὶ ὢν καὶ ἄστροφος, ἐπὶ θύραις καὶ ἐν ὁδοῖς ὑπαίθριος κοιμώμενος, τὴν τῆς μητρὸς φύσιν ἔχων, αἰεὶ ἐνδεία

²²⁸ ἀλλὰ διὰ τοῦ του πᾶσά ἐστιν ἡ ὁμιλία καὶ ἡ διάλεκτος θεοῖς πρὸς ἀνθρώπους, καὶ ἐργηγορσικαὶ καθεύδουσι: καὶ ὁ μὲν περὶ τὰ τοιαῦτα σοφὸς δαίμωνιος ἀνήρ, ὁ δὲ ἄλλοτι σοφὸς ὢν ἡ περὶ τέχνας ἡ χειρουργίας τινὰς βάνανοςος. [Um deus com um homem não se mistura, mas é através desse ser que se faz todo o convívio e diálogo dos deuses com os homens, tanto quando despertos como quando dormindo; e aquele que em tais questões é sábio é um homem de gênio, enquanto o sábio em qualquer outra coisa, arte ou ofício, é um artesão].

²²⁹ Ideia ou fantasia para ensaio futuro: *Eros, o filho da Pobreza*.

O que aconteceria se, aceitando o mito da gênese de Eros tal qual nos conta Platão, invertêssemos os polos positivo e negativo?

Se, em vez de um Eros pobre, maltrapilho, criativo e apaixonado pela Sabedoria, Beleza e pelo Excedente representados pelo Pai; em vez de um Eros que deseja o que lhe falta, que deseja o Pai, deslocássemos nossa atenção para a Mãe, o que aconteceria?

O primeiro passo seria deslocar o Pai do centro e colocar a Mãe. A Pobreza no centro traria quais implicações? A dominação cederia lugar à compaixão? E em outra cosmologia não foi essa a atitude de Cristo ao amar e redimir a Humanidade? O Filho do Homem é filho de uma mulher semelhante à Pobreza e, portanto, distante de Deus. Mas Cristo não é Eros. Seu amor não vai em direção ao que falta, pois, segundo o mito cristão, Ele é pleno.

A Mãe no centro, por que não? Um Eros maltrapilho com orgulho das origens, sem precisar negar e fugir de si mesmo. Um Eros que ama o que é menor, humilde e pobre. Um Eros para antepor a Eros e para pensar no que fica quando esses lados se virem no espelho.

σύνοικος. κατὰ δὲ αὖ τὸν πατέρα ἐπίβουλός ἐστι τοῖς καλοῖς καὶ τοῖς ἀγαθοῖς, ἀνδρεῖος ὦν καὶ ἴτης καὶ σύντονος, θηρευτῆς δεινός, αἰεὶ τινὰς πλέκων μηχανάς, καὶ φρονήσεως ἐπιθυμητῆς καὶ πόριμος, φιλοσοφῶν διὰ παντὸς τοῦ βίου, δεινὸς γόης καὶ φαρμακεὺς καὶ σοφιστής· καὶ οὔτε ὡς ἀθάνατος πέφυκεν οὔτε ὡς θνητός, ἀλλὰ τοτὲ μὲν τῆς αὐτῆς ἡμέρας θάλλει τε καὶ ζῆ, ὅταν εὐπορήσῃ, τοτὲ δὲ ἀποθνήσκει, πάλιν δὲ ἀναβιώσκει διὰ τὴν τοῦ πατρὸς φύσιν, τὸ δὲ ποριζόμενον αἰεὶ ὑπεκρεῖ, ὥστε οὔτε ἀπορεῖ Ἐρως ποτὲ οὔτε πλουτεῖ, σοφίας τε αὖ καὶ ἀμαθίας ἐν μέσῳ ἐστίν. ἔχει γὰρ ὧδε. Θεῶν οὐδεὶς φιλοσοφεῖ οὐδ' ἐπιθυμεῖ σοφὸς γενέσθαι — ἔστι γὰρ — οὐδ' εἴ τις ἄλλος σοφός, οὐ φιλοσοφεῖ. οὐδ' αὖ οἱ ἀμαθεῖς φιλοσοφοῦσιν οὐδ' ἐπιθυμοῦσι σοφοὶ γενέσθαι· αὐτὸ γὰρ τοῦτό ἐστι χαλεπὸν ἀμαθία, τὸ μὴ ὄντα καλὸν κάγαθὸν μηδὲ φρόνιμον δοκεῖν αὐτῷ εἶναι ἰκανόν. οὐκ οὐκ ἐπιθυμεῖ ὁ μὴ οἰόμενος ἐνδεὴς εἶναι οὐδ' ἂν μὴ οἴηται ἐπιδεισθαι. *Grifos meus.*

[“Quando nasceu Afrodite, banquetavam-se os deuses, e entre os demais se encontrava também o filho de Prudência, *Recurso*. Depois que acabaram de jantar, veio para esmolar do festim a *Pobreza*, e ficou pela porta. Ora, *Recurso*, *embriagado* com o néctar – pois vinho ainda não havia –, penetrou o jardim de Zeus e, pesado, adormeceu. *Pobreza* então, *tramando em sua falta de recurso engendrar um filho de Recurso* (Πενία ἐπιβουλεύουσα διὰ τὴν αὐτῆς ἀπορίαν παιδίον ποιήσασθαι ἐκ τοῦ Πόρου²³⁰), deita-se ao seu lado e pronto concebe o Amor [minúsculo em grego]. Eis por que ficou companheiro e servo de Afrodite o Amor [maiúsculo em grego], gerado em seu natalício, ao mesmo tempo que *por natureza amante do belo*, porque também Afrodite é bela. E por ser filho o Amor de Recurso e de Pobreza foi esta a condição em que ele ficou. Primeiramente *ele é sempre pobre, e longe está de ser delicado e belo*, como a maioria imagina, mas é duro, seco, descalço²³¹ e sem lar, sempre por terra e sem forro, deitando-se ao desabrigo, às portas e nos caminhos, porque tem *a natureza da mãe, sempre convivendo com a precisão*. Segundo o pai, porém, ele é insidioso com o que é belo e bom, e corajoso, decidido e enérgico, caçador terrível, sempre a tecer maquinações, *ávido* de sabedoria e cheio de *recursos* (καὶ φρονήσεως ἐπιθυμητῆς καὶ πόριμος), *a filosofar por toda a vida, terrível mago, feiticeiro, sofista*: nem imortal é a sua natureza nem mortal, e no mesmo dia ora ele germina e vive [como o desejo], quando enriquece; ora morre e de novo ressuscita, graças à *natureza do pai*; e o que consegue sempre lhe escapa, de modo que nem empobrece o Amor nem enriquece, assim como também está *no meio da sabedoria e da ignorância* (σοφίας τε αὖ καὶ ἀμαθίας ἐν μέσῳ ἐστίν). Eis, com efeito, o que se dá. Nenhum deus filosofa ou deseja ser sábio – pois já é –, assim como se alguém é mais sábio, não filosofa. Nem também os ignorantes filosofam ou desejam ser sábios; pois é nisso que está o difícil da ignorância, no pensar, quem não é um homem distinto e gentil, nem inteligente, que lhe basta assim. *Não deseja portanto quem não imagina ser deficiente naquilo que não pensa lhe ser preciso.*”] *Grifos meus.*

Chama atenção a reconfiguração do mito do nascimento e da natureza de Eros. Comumente, Eros é considerado o filho ilegítimo (pois concebido em uma relação extraconjugal) de Ares com Afrodite, esposa de Hefesto, o que dotaria a natureza do Amor da belicosidade e agressividade do pai (importantes para a ousadia na corte amorosa e para a preservação da prole) e da beleza e sensualidade da mãe (capitais para a atração entre os sexos e a procriação). Da mesma forma, o desejo (Eros) é sempre desviante, pois é uma *força* capaz

²³⁰Prestemos atenção ao jogo de linguagem estabelecido entre ἀπορίαν - estar sem recursos – e Πόρου – ser o Recurso.

²³¹Vale a pena notar, mais uma vez, as semelhanças entre Eros e Sócrates.

de se contrapor até às relações instituídas (como o matrimônio de Afrodite e Hefesto, por exemplo). Ao recriar o mito, Diotima dota a natureza de Eros da carência e aproxima esta da ideia de desejo (ἐπιθυμῆ) – palavra repetida, de diferentes formas, 4 vezes na passagem. Ao aproximar Eros da natureza do desejo, ele se torna um ente em busca de *relação com o que lhe falta*²³².

Em seguida, Diotima acusa Sócrates de pensar que Eros fosse o amado, *erómenos* – o objeto de desejo – e não o que ama (204c), *erastés*. Por isso, ele acreditava que Eros devia ser belo, uma vez que aquilo que se ama é belo, delicado, perfeito e bem-aventurado²³³. Ou seja, assim como Agatão, até mesmo Sócrates confundiu a relação erasta-erômeno; mas, ao contrário de Agatão, a relação movida por Eros não se completa naquilo que é igual, mas no que é *diferente*.

A partir desses pontos, começa-se nova ascensão rumo ao conhecimento amoroso: quem ama as coisas belas, o que *ama*²³⁴? Em que consiste esse amor ao belo? (204d)

A resposta é *sê-lo, tornar-se o belo* (γενέσθαι αὐτῷ). E o que acontece com quem se torna o belo ou as coisas boas? Torna-se feliz (εὐδαίμων) (204e). À pergunta de se todos os homens desejam ser as coisas belas, sempre, todo o tempo, Diotima responde que sim, isso é comum a todos.

τοῦτο δὴ μετὰ ταῦτ', ἔφη, ὦ Σώκρατες,
πειράσομαι σε διδάξαι. ἔστι μὲν γὰρ δὴ τοιοῦτος καὶ οὗτος γέγονός ᾧ Ἔρως,
ἔστι δὲ τῶν καλῶν, ὡς σὺ φῆς. εἰδέτις ἡμᾶς ἔροιο:
τί τῶν καλῶν ἐστιν ὁ Ἔρως, ὃ Σώκρατες τε καὶ Διοτίμα; ὃ δεδῆσα φέστερον:
ἐρᾷ ἢ ἐρῶν τῶν καλῶν: τί ἐρᾷ;

καὶ ἐγὼ εἶπον ὅτι γενέσθαι αὐτῷ.

ἀλλ' ἔτι ποθεῖ, ἔφη, ἡ ἀπόκρισις ἐρώτησιν τοιάνδε:
τί ἐστὶ αἰεὶ κείνῳ ἢ ἀγγένηται τὰ καλά;

οὐ πάνυ ἔφη νέτι ἐχρῆν ἐγὼ πρὸς ταύτην τὴν ἐρώτησιν προχείρωσά ποκρίνασθαι.

²³²Na elaboração dessas ideias, é interessante apontar como o mito mais comum (Eros como filho de Ares e de Afrodite) parece se referir às pulsões de vida e de morte (Eros e Tânato), instintuais na vida humana, ao passo que, ao retratá-lo como desejo daquilo de que se tem carência (Eros como filho de Recurso e Pobreza), Eros parece se distanciar das pulsões da natureza e aproximar sua atração das obras e dos objetos de desejo presentes na *cultura* humana.

²³³Isso significa que Sócrates igualmente estaria apto a ver em Agatão um reflexo de Eros. Esse movimento é importante, pois Agatão é o grande objeto de desejo presente no simpósio. Desatrelar a imagem de Eros deste e aproximá-la de Sócrates dota o próprio Sócrates de atrativo, levando Agatão a desejá-lo. Em *O Banquete*, existem dois níveis de competição: um é a competição escancarada entre os convivas de quem fará o melhor encômio ao Amor. O outro é a disputa implícita pela atenção de Agatão, o mais belo dos presentes.

²³⁴O verbo utilizado nessa passagem é o amar, ἐρᾷ, não o desejar, ἐπιθυμῆ.

ἀλλ', ἔφη,
ὥσπερ ἄνεϊτις μεταβαλὼν ἀντί τοῦ καλοῦ τῷ ἀγαθῷ χρώμενος πυνθάνοιτο:
ὦ Σώκρατες, ἐρᾷ ὁ ἐρῶν τῶν ἀγαθῶν: τί ἐρᾷ;

γενέσθαι, ἦν δ' ἐγώ, αὐτῷ.

καί τι ἔσται ἐκείνῳ ἄν γένηται ἀγαθὰ;

τοῦτ' εὐπορώτερον, ἦν δ' ἐγώ, ἔχω ἀποκρίνασθαι, ὅτι εὐδαίμων ἔσται. Grifos meus.

[“Eis o que depois disso”, respondeu-me, “tentarei ensinar-te. Tal é de fato a sua natureza e tal a sua origem; e é do que é belo, como dizes. Ora, se alguém nos perguntasse: em que é que é amor do que é belo o Amor (τίτων καλῶν ἐστιν ὁ Ἔρως²³⁵), ó Sócrates e Diotima? Ou mais claramente: ama o amante o que é belo; que é que ele ama (ἐρᾷ ὁ ἐρῶν τῶν καλῶν: τί ἐρᾷ;)?”

“*Tê-lo consigo* (γενέσθαι αὐτῷ)²³⁶”, respondi-lhe.

“Mas essa resposta”, dizia-me ela, “ainda requer uma pergunta desse tipo: que terá aquele que ficar com o que é belo?”

“Absolutamente”, expliquei-lhe, “eu não podia mais responder-lhe de pronto essa pergunta.”

“Mas é”, disse ela, “como se alguém tivesse mudado a questão e, usando o bom em vez do belo, perguntasse: vamos, Sócrates, ama o amante o que é bom; que é que ele ama?”

“*Tê-lo consigo*”, respondi-lhe.

“E que terá aquele que ficar com o que é bom?”

“Isso eu posso”, disse-lhe, “mais facilmente responder: *ele será feliz* (εὐδαίμων ἔσται).” Grifos meus.

De acordo com a sacerdotisa, chamamos de amor a diferentes fenômenos. A Poesia (criação), por exemplo, é tudo que promove a passagem do não ser à existência, de modo que é poesia/criação o produto de todas as artes e são poetas todos os seus criadores e artesãos. Contudo, só as criações da arte poética recebem o nome de poesia (205c)²³⁷. Demais atividades, como negócios, ginástica e filosofia não são chamadas de *amor*, nem são chamados de *amantes* quem as pratique, embora o amor seja para todos o desejo (*epithymía*) do bem e da felicidade – de modo que engloba diversos tipos de atividade.

Nesse momento, o discurso de Diotima refuta o de Aristófanes (205e): amar não é procurar a metade de si mesmo, caso essa metade não seja boa. Os homens não amam

²³⁵Mais especificamente: O que é Eros em relação às coisas belas?

²³⁶Nós traduziríamos essa passagem por: “tornar-se ele”, isto é, tornar-se o belo, e não, como fez Cavalcante de Souza, por “tê-lo consigo”.

²³⁷É importante percebermos o quanto a discussão metapoética está presente na obra, uma vez que toda criação é poesia e os convivas estão a fazer encômios.

(ἐρῶσιν) nada a não ser o bem (τοῦ ἀγαθοῦ)²³⁸. Se eles amam o bem, amam serem eles mesmos este bem (εἶναι τὸ ἀγαθὸν αὐτοῖς ἐρῶσιν). Não só sê-lo, mas sê-lo para sempre (καὶ οὐ μόνον εἶναι, ἀλλὰ καὶ αἰεεῖναι) (206a). Portanto, em resumo, o amor seria a vontade de ser o bem para sempre.

Mudando o método (e o estilo) de exposição, que passa a ser discursivo, a profetisa refina a definição do Amor: amar não é apenas o desejo de ser o bem para sempre, mas de participar do bem; ou seja: o de *gerar e procriar na beleza*, segundo o corpo ou a alma (τόκος ἐν καλῷ καὶ κατὰ τὸ σῶμα καὶ κατὰ τὴν ψυχὴν) (206c). Nesse sentido, é importante notarmos a corporeidade do verbo: o *verbotίκτω* significa justamente dar à luz, o que faz o discurso de Sócrates-Diotima destoar da polidez com que o tema era tratado até então pela maioria dos convivas. Por meio de um vocabulário simples, *baixo*, quicá cômico, a conceituação torna-se mais natural, mais fisiológica do que abstrata. Segundo Diotima, todos os homens são *fecundos*, ou conforme o corpo, ou conforme a alma (206c). Quando se chega a certa idade, a natureza *deseja procriar*. Por meio da união dos sexos, o ser mortal *participa* da imortalidade, de acordo com a concepção e a geração. Por isso, o amor não é o amor do belo, mas o de gerar e dar à luz *na beleza* (206e).

ἀλλ' ἐγώ, ἦ δ' ἦ, σαφέστερον ἐρῶ. **κουῦσιν γάρ, ἔφη, ὦ Σώκρατες, πάντες ἄνθρωποι καὶ κατὰ τὸ σῶμα καὶ κατὰ τὴν ψυχὴν,**
 καὶ ἐπειδὴ ἀνέντινι ἡλικίᾳ γένωνται, **τί κτειν**²³⁹ **ἐπιθυμεί μὴ μὴ φύσις.**
τί κτειν δὲ ἐν μὲν αἰσχροῦ οὐ δύναται, **ἐν δὲ τῷ καλῷ.**
ἢ γὰρ ἀνδρὸς καὶ γυναικὸς συνουσία τόκος ἐστίν. **ἔστι δὲ τοῦ τοθεῖον τὸ πρᾶγμα,**
καὶ τοῦ το ἐν θνητῶν τι τῷ ζῶφ ἄθνατον ἐνεσθιν, **ἢ κῆσις καὶ ἡ γέννησις.**
 τὰ δὲ ἐν τῷ ἀναρμόστῳ ἀδύνατον γενέσθαι. **ἀναρμόστον δ' ἐστὶ τὸ αἰσχρὸν παντὶ τῷ θεῖῳ,**
 τὸ δὲ καλὸν ἀρμόστον. **Μοῖρα οὖν καὶ Εἰλείθυια ἡ Καλλονὴ ἐστὶ τῆς γενέσεως.**
διὰ ταῦτα ὁταν μὲν καλῷ προσπελάσῃ τὸ κοῦν,
ἴλεον τε γίγνεται καὶ ἐυφραϊνόμενον διαχεῖται καὶ τί κτειται καὶ γεννᾷ: ὅταν δὲ αἰσχροῦ,
 σκυθρωπὸν τε καὶ λυπούμενον συσπειρᾷται καὶ ἀποτρέπεται καὶ ἀνεῖλεται καὶ οὐ γεννᾷ,
ἀλλ' αἰσχρὸν τὸ κῆμα χαλεπῶς φέρει.
 ὅθεν δὴ τῷ κοῦν τί τε καὶ ἡδησπαργῶν τι πολλὴ ἡ πτοίησις γέγονε περὶ τὸ καλὸν διὰ τὸ μέγα
 ἡσῶ δῖνος ἀπολύειν τὸν ἔχοντα. ἔστιν γάρ, ὦ Σώκρατες, ἔφη, οὐ τοῦ καλοῦ ὄψεως,
 ὡς σὺ οἶε.
 ἀλλὰ τί μιν;
τῆς γεννῆσεως καὶ τοῦ τόκου ἐν τῷ καλῷ. Grifos meus.

²³⁸ É curioso como, embora o leitor entenda a defesa do amor transcendente e supraindividual (o amor *inteligível* pela forma, pela contemplação da ideia da beleza e da verdade), feita por Sócrates e Diotima, o que mais nos comove no texto é a defesa ao amor imanente e pessoal (o amor *sensível* por um ser único e irrepetível), feita por Aristófanes.

²³⁹ É notável como esse desejo de levar à luz corresponde justamente à atividade de Sócrates enquanto parteiro de ideias. Diante do outro, que está grávido de pensamentos, o método de Sócrates o leva à parturição. Nesse sentido, o filósofo não parece ser alguém potente em relação às ideias (que estariam no outro, seja esse outro alguém, ou a cultura), mas alguém capaz de trazê-las à luz para analisá-las e transformá-las em conhecimento.

[“Com efeito, *todos os homens concebem*, não só no corpo como na alma, e quando chegam a certa idade, *é dar à luz que deseja nossa natureza* (τίκτειν ἐπιθυμεί μὴ μὼν φύσις). Dar à luz no que é feio não é possível, mas sim no que é belo. *A união de homem e mulher é a parturição. É divino esse fato, e isso é imortal no ser vivo que é mortal, a concepção e a geração* (ἡ γὰρ ἀνδρὸς καὶ γυναικὸς συνουσία τόκος ἐστίν. ἔστι δὲ τοῦ τοθεῖον τὸ πρᾶγμα, καὶ τοῦ το ἐν θνητῶ ὄντι τῶ ζῶ ἀθάνατον ἔνεστιν, ἡ κύησις καὶ ἡ γέννησις). Mas ocorrer isso no que é inadequado é impossível. E o feio é inadequado a tudo o que é divino, enquanto o belo é adequado. Moira então e Ilitia²⁴⁰ do nascimento é a Beleza. Por isso, quando *do belo se aproxima o que está em concepção, acalma-se, e de júbilo transborda, e dá à luz e gera*; quando porém é do feio que se aproxima, sombrio e aflito contrai-se, afasta-se, recolhe-se e não gera, mas, *retendo o que concebeu, penosamente o carrega*. Daí é que ao que está prenhe e já intumescido é grande o alvoroço que lhe vem à vista do belo, que de uma grande dor liberta o que está prenhe. É com efeito, Sócrates”, dizia-me ela, “não do belo o amor, como pensas.”

“Mas de que é enfim?”

“*Da geração e da parturição no belo* (τῆς γεννήσεως καὶ τοῦ τόκου ἐν τῷ καλῷ).”] *Grifos meus*.

Sendo assim, curiosamente, a concepção socrática de amor vai introjetando uma base fisiológica do desejo (o desejo de procriar), natural na maturação sexual de qualquer indivíduo, em direção a um objeto moral-metafísico (na Beleza ou no Bem). Desse modo, o desejo deixa de ter relação com o outro – um outro concreto cuja diferença atrai e que é preciso incorporar ou descobrir – para ser uma relação solitária com os bens da cultura elevada – a beleza, os saberes, o belo abstrato²⁴¹.

Além disso, ao contrário daquilo que manifesta a natureza imortal, a vida humana tem um caráter impermanente, a partir do qual os corpos, construções e elaborações são atravessados pelo de-vir e nada fica do que passa. Nesse sentido, só a *memória* é capaz de fixar os feitos produzidos pela humanidade (207e-208b). Disso deriva que, se o amor é o desejo de ser sempre o bem, é preciso que o amor também seja o amor pela *imortalidade* (τῆς ἀθανασίας τὸν ἔρωτα εἶναι) (207a). Por essa razão, a natureza mortal procura, por meio do que lhe é possível, ser sempre e para sempre; ser, em suma, imortal. Dessa maneira, o discurso de Diotima refuta o de Fedro: Alceste morreu por Admeto, Aquiles por Pátroclo, Codro por seus filhos, não apenas por amor ao outro, mas para deixarem *memória imortal da própria virtude* (μη οἰομένους ἀθάνατον μνήμην ἀρετῆς ἐπερίεαυτῶν ἔσεσθαι, ἢ νῦν ἡμεῖς ἔχομεν;) [se não acreditassem que deixariam uma memória imortal da própria virtude, como nós agora conservamos?²⁴²] (208c-e). Eles fizeram tudo pela virtude imortal e pela fama gloriosa, quanto mais nobres fossem, porque *amavam a imortalidade*

²⁴⁰Divindade que preside os nascimentos.

²⁴¹Bens que, como sabemos, não são autoevidentes, mas construções sociais.

²⁴²Tradução própria.

(τοῦ γὰρ ἀθανάτου ἐρῶσιν) (208e). Ou seja, aos poucos, o amor, no discurso de Sócrates-Diotima, desprende-se do universo sensível e da relação com o outro para chegar à ascese, à pureza do amor ao transcendente²⁴³.

Nesse processo, os fecundos de corpo participam da imortalidade por meio da geração de filhos, contribuindo com sua semente perecível para a imortalidade da vida. Os fecundos de alma, por sua vez, geram pensamentos e as demais virtudes: εἰσιγὰροῦν, ἔφη, οἷέντα ἰς ψυχᾷς κυοῦσιν ἔτι μᾶλλον ἢ ἐν τοῖς σώμασιν, ἄψυχῇ προσήκει καὶ κυῆσαι καὶ τεκεῖν: τί οὖν προσήκει; φρόνησιν τε καὶ τὴν ἄλλην ἀρετήν [pois há os que *concebem na alma* mais do que no corpo, *o que convém à alma conceber e gerar*; e o que é que lhes convém senão *o pensamento* e o mais da *virtude*?²⁴⁴] (209a). Assim são eles *poetas*, como Homero e Hesíodo, artesãos ou gestores de bens públicos, como Licurgo e Sólon (209d).

Dessa forma, Diotima encerra a exposição dos ensinamentos amorosos, faltando apenas o último degrau: *a contemplação do belo em si*. Para isso, a exposição reforçará seus ares pedagógicos, como se, com isso, Platão propusesse uma revisão da *paiderastía*.

Nessa nova proposta pedagógica, os primeiros passos consistem em procurar belos corpos (o belo sensível), amar um só corpo e *gerar* discursos belos (210a). Em seguida, constata-se que a beleza de um só corpo é irmã da beleza de outros corpos (movimento em direção ao Múltiplo), para, contudo, ao fim, aprender-se que a beleza de todos os corpos é uma só (movimento de retorno do Múltiplo em direção ao Uno). A partir da superação do apego à beleza dos acidentes exteriores, passa-se a admirar *a beleza da alma*, mesmo num corpo feio (210b)²⁴⁵. Nesse ponto, é possível *gerar* discursos, de preferência que tornem os jovens melhores²⁴⁶. Passa-se, então, à beleza das leis (210c), em seguida, à das ciências, *gerando* discursos belos, de acordo com a amizade à sabedoria (*filosofia*). Desse modo, o “caminho correto para o conhecimento do amor” de um belo corpo passa a dois; em seguida, passa-se aos demais, para, enfim, migrar às belas ações, aos belos conhecimentos, até chegar ao conhecimento do belo em si: *à contemplação do belo em si mesmo* (211c-d).

καὶ βλέπων πρὸς πολλὴν δὴ τὸ καλὸν μηκέτι τὸ παρ' ἐνί, ὅσπερ οἰκέτης,
ἀγαπῶν παιδαρίου κάλλος ἢ ἀνθρώπου τινὸς ἢ ἐπιτηδεύματος ἐνός,
δουλεύων φαῦλος ἢ καὶ σμικρολόγος,
ἀλλ' ἐπὶ τὸ πολλὸν ἐλαγος τετραμμένος τοῦ καλοῦ καὶ θεωρῶν πολλοὺς καὶ καλοὺς λόγους
καὶ μεγαλοπρεπεῖς τέκτακα ἰδιανοήματα ἐν φιλοσοφίᾳ ἀφθόνω,

²⁴³Não é à toa que, nos séculos vindouros, o cristianismo vai se *apropriar* desse texto e das ideias de Platão para defender a ascese e o conhecimento místico em direção à contemplação divina.

²⁴⁴*Grifos meus.*

²⁴⁵Como é o caso de Sócrates.

²⁴⁶Tal qual faz Sócrates e a proposta pedagógica de Platão.

ἕως ἄνενταῦθα ῥωσθεῖς καὶ αὐξήθεις κατὰ ἡμετέραν ἐπιστήμην ἵαντο αὐτήν,
ἧέστικα τοῦ τοιοῦδε. πειρῶ δέ μοι, ἔφη, τὸν νοῦν προσέχειν ὡς οἷόν τε μάλιστα.
 ὃς γὰρ ἄν μέγχι ενταῦθα πρὸς τὰ ἐρωτικὰ παιδαγωγηθῇ,
θεώμενος ἐφεξῆς τε καὶ ὀρθῶς τὰ καλά,
 πρὸς τέλος ἡδίων τῶν ἐρωτικῶν ἐξαίφνης κατὸ ψεαίτιθι θυμαστὸν **τὴν φύσιν καλόν**, τοῦ
 τοῦ εἴνου, ὁ Σώκρατες, οὐδ' ἔνεκεν καὶ οἷε μὲν προσθεν πάντες πόνοι ἦσαν,
 πρῶτον μὲν αἰδὼν καὶ οὐ τε γιγνόμενον οὐτ' ἀπολλύμενον, οὐτε αὐξάνομενον οὐτε φθίνον,
 ἔπειτα οὐτ' ἡμὲν καλόν, τῆδ' αἰσχρόν, οὐδὲ τοτέ μὲν, τοτέ δὲ οὐ, οὐδὲ πρὸς μὲν τὸ καλόν,
 πρὸς δὲ τὸ αἰσχρόν, οὐδ' ἔνθα μὲν καλόν, ἐνθα δὲ αἰσχρόν, ὡς τισὶ μὲν ὄν καλόν,
 τισὶ δὲ αἰσχρόν:
 οὐδ' αὖ φαντασθῆσεται αὐτῷ τὸ καλὸν οἷον πρόσωπον τι οὐδὲ γέρας οὐδὲ ἄλλο οὐδὲ νῶν σῶ
 μα μετέχει, οὐδέ τις λόγος οὐδέ τις ἐπιστήμη, οὐδέ που ὄν ἐν ἐτέρῳ τινι,
 οἷον ἐν ζῳφῇ ἐγγῆ ἢ ἐν οὐρανῷ ἢ ἐν τῷ ἄλλῳ,
ἀλλ' αὐτὸ καθ' αὐτὸ μεθ' αὐτοῦ μονοειδὲς αἰδὼν,
 τὰ δὲ ἄλλα πάντα καλὰ ἐκείνου μετέχοντα τρόπον τινὰ τοιοῦτον,
 οἷον γιγνομένων τε τῶν ἄλλων καὶ ἀπολλυμένων μηδὲν ἐκείνου μήτε τι πλέον μήτε ἔλαττον γί
 γνεσθαι μηδὲ πάσχειν μηδέν.
 ὅταν δ' ἡ τις ἀπὸ τῶν δεδιὰ τὸ ὀρθῶς παιδραστεῖν ἐπανιών ἐκείνου τὸ καλὸν ἄρχηται καθο
ρᾶν, σχεδὸν ἄν τι ἀπὸ τοιοῦτο τέλους.
 τοῦτο γὰρ δὴ ἐστὶ τὸ ὀρθῶς ἐπιτὰ ἐρωτικὰ εἶναι ἢ π' ἄλλο ὄγεσθαι,
ἀρχόμενον ἀπὸ τῶν δετῶν καλῶν ἐκείνου ἐνεκα τοῦ καλοῦ αἰεὶ ἐπανιέναι, ὥσπερ ἐπαναβ
 ασμοῖς χρώμενον, ἀπὸ ἐνός ἐπιδύοκα καὶ ἀπὸ δυοῖν ἐπιπάντα τὰ καλά σώματα,
 καὶ ἀπὸ τῶν καλῶν σωμάτων ἐπιτὰ καλά ἐπιτηδεύματα,
 καὶ ἀπὸ τῶν ἐπιτηδεύματων ἐπιτὰ καλά μαθήματα,
 καὶ ἀπὸ τῶν μαθημάτων ἐπ' ἐκείνου τὸ μάθημα τελευτήσαι,
 ὅ ἐστιν οὐκ ἄλλο ἢ αὐτοῦ ἐκείνου **τοῦ καλοῦ μάθημα**,
 καὶ ἰγῶ αὐτὸ τελευτῶν **ὄεστικαλόν**. *Grifos meus*.

[“e olhando para o belo já muito, sem mais amar como um doméstico a beleza individual de uma criança, de um homem ou de um só costume, não seja ele, nessa escravidão, miserável e mesquinho discursador, mas voltado ao vasto oceano do belo e, contemplando-o, muitos discursos belos e magníficos ele produza, e reflexões, em inesgotável amo à sabedoria, até que aí robustecido e crescido contemple ele uma ciência, única, tal que o seu objeto é o belo seguinte. Tenta agora”, disse-me ela, “prestar a máxima atenção possível. Aquele, pois, que até esse ponto tiver sido orientado para as coisas do amor, contemplando seguida e corretamente o que é belo, já chegando ao ápice dos degraus do amor, súbito perceberá algo de maravilhosamente belo em sua natureza, aquilo mesmo, ó Sócrates, a que tendiam todas as penas anteriores, primeiramente sempre sendo, sem nascer nem perecer, sem crescer nem decrescer, e depois, não de um jeito belo ou de outro feio, nem ora sim ora não, nem quanto a isso belo e quanto aquilo feio, nem aqui belo ali feio, como se a uns fosse belo e a outros feio; nem por outro lado aparecer-lhe-á o belo como um rosto ou mãos, nem como nada que o corpo tem consigo, nem como algum discurso ou alguma ciência, nem certamente como a existir algo mais, como, por exemplo, em animal da terra ou do céu, ou em qualquer outra coisa; ao contrário, aparecer-lhe-à ele mesmo, por si mesmo, consigo mesmo, sendo sempre uniforme, enquanto tudo mais que é belo dele participa, de um modo tal que, enquanto nasce e perece tudo mais que é belo, em nada ele fica maior ou menor, nem nada sofre. Quando então alguém, subindo a partir do que aqui é belo, através do correto amor aos jovens, começa a contemplar aquele belo, quase que estaria a atingir o ponto final. Eis, com efeito, em que consiste o proceder corretamente 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 que servindo-se de degraus, de um só para dois e de dois para todos os belos corpos, dos belos corpos para os belos ofícios, e dos ofícios para as belas ciências até que das ciências acabe naquela ciência, que de nada mais é senão daquele próprio belo, e *conheça enfim o que em si é belo*”.] *Grifos meus*.

Contra a **servidão/escravidão** ao desejo da carne, é proposta a contemplação “libertadora” do belo em si mesmo (ὡςπεροὐκέτης, ἀγαπῶν παιδαρίου κάλλος ἢ ἀνθρώπου τινὸς ἢ ἐπιτηδεύματος ἐνός, **δουλεύων** φαῦλος ἤ καὶ σμικρολόγος) [sem mais amar como um *doméstico* a beleza individual de uma criança, de um homem ou de um só costume, não seja ele, nessa *escravidão*, miserável e mesquinho discursador]. Desenvolvendo o argumento, a passagem que segue é deslumbrante devido ao efeito de *suspense* e acarretamento com o qual é construída. Antes de chegar à conclusão, Diotima vai interpolando enumerações e considerações, sempre aludindo a pares opostos, a fim de captar a atenção do leitor para levá-lo em direção aonde deseja chegar: à visão da forma única **μονοειδής**, uniforme, eterna e imutável (ἔπειτα οὐτῆ μὲν καλόν, τῆ δ’ αἰσχρόν, οὐδέ το τε μέν, το τε δέ οὐ, οὐδέ πρὸς μέν τὸ καλόν, πρὸς δέ τὸ αἰσχρόν, οὐδ’ ἔνθα μὲν καλόν, ἔνθα δὲ αἰσχρόν, ὥς τι σι μὲν ὄν καλόν, τι σι δὲ αἰσχρόν: οὐδ’ αὖ φαντασθήσεται αὐτῷ τὸ καλὸν νοῖον πρόσωπόν τι οὐδέ χεῖρες οὐδέ ἄλλο οὐδὲ νῶμα μετέχει, οὐδέ τις λόγος οὐδέ τις ἐπιστήμη, οὐδέ που ὄν ἐν ἐτέρῳ τι, οἷον ἐν ζῳῇ ἢ ἐν γῆ ἢ ἐν οὐρανῷ ἢ ἐν τῷ ἄλλῳ, **ἀλλ’ αὐτὸ καθ’ αὐτὸ μεθ’ αὐτοῦ μονοειδὲς ἀειδόν**) [não de um jeito belo ou de outro feio, nem ora sim ora não, nem quanto a isso belo e quanto àquilo feio, nem aqui belo ali feio, como se a uns fosse belo e a outros feio; nem por outro lado aparecer-lhe-á o belo como um rosto ou mãos, nem como nada que o corpo tem consigo, nem como algum discurso ou alguma ciência, nem certamente como a existir algo mais, como, por exemplo, em animal da terra ou do céu, ou em qualquer outra coisa; ao contrário, aparecer-lhe-á *ele mesmo, por si mesmo, consigo mesmo, sendo sempre uniforme*]. Assim, partindo da *pederastia correta* ou do correto amor aos jovens (διὰ τὸ ὀρθῶς παιδεραστεῖν ἐπ’ ἀνιῶν), ascendendo dos belos corpos aos belos conhecimentos e aprendizados, chega-se ao aprendizado final do belo (τοῦ καλοῦ μάθημα), que é discernir (γινῶ – do verbo γινώσκω – perceber, conhecer) o que seja o belo: τοῦ καλοῦ μάθημα, καὶ γινῶ αὐτὸ τελευτῶν ὁ ἔστικαλόν [conheça enfim o que em si é belo].

Nesse ponto, contemplando o belo único com o órgão apropriado (a razão? a alma?), não se gera (dá à luz) mais simulacros da virtude (ὁρῶν τι ὄρα τὸν τὸ καλόν, τί κτεινοῦ κεῖ ὄλα ἀρετῆς), mas a “virtude verdadeira” (τεκόντι δὲ ἀρετὴν ἀληθῆ), participando da graça dos deuses (ὑπάρχει θεοφιλεῖ γενέσθαι) e tornando-se imortal na medida humana (211d-212a).

ὁ ἐάν ποτε ἴδῃς, οὐ κατὰ χρυσίον τε καὶ ἐσθῆτα καὶ τοὺς καλοὺς παιδᾶς τε καὶ νεανίσκουσ δόξ
 εισοεῖναι, οὐ γνῶν ὁρῶν ἐκπέληξαι καὶ ἔτοιμοσε εἰκαῖσὸν καὶ ἄλλοι πολλοί,
ὁρῶν τε τὰ παιδικὰ καὶ συνόντες αἰεὶ αὐτοῖς, εἰπωσοῖόν τ’ ἦν, μή τ’ ἐσθίειν μή τε πίνειν,
 ἀλλὰ θεῶσθαι μόνον καὶ συνεῖναι. τίδητα, ἔφη, οἴομεθα,

εἴτω γένοιτο αὐτὸ τὸ καλὸν ἰδεῖν ἰλικρινές, καθαρὸν, ἄμεικτον, ἀλλὰ μὴ ἀνάπλεων σαρκῶν τε ἀνθρωπίνων καὶ χρωμάτων καὶ ἄλλης πολλῆς φλυαρίας θνητῆς, ἀλλ' αὐτὸ τὸ θεῖον καλὸν δύναιτο μονοειδέεσκα τιδεῖν; ἄρ' οἶει, ἔφη, φαῦλον βίον γίγνεσθαι ἐκεῖσε βλέποντος ἀνθρώπου καὶ ἐκεῖνο ᾧ δεῖθω μένου καὶ σὺ νότος αὐτῷ; ἦ οὐκ ἐνθυμῆ, ἔφη, ὅτι ἐν ταῦθα αὐτῷ μοναχοῦ γενήσεται, ὁρῶντι ᾧ ὄρα τὸν τὸ καλόν, τί κτείνου ἐκεῖ ὡς ἀρετῆς, ἅτε οὐ κεῖ ὡς λουέφαπτομένω, ἀλλὰ ἀληθῆ, ἅτε οὐ ἀληθοῦς ἐφαπτομένω: τεκόντι δὲ ἀρετὴν ἀληθῆ καὶ θρηψαμένω πύργει θεοφιλεῖ γενέσθαι, καὶ εἰπέρι τῷ ἄλλω ἀνθρώπων ἀθανάτω καὶ ἐκεῖνο; *Grifos meus*.

[Se algum dia o *vires*, não é como ouro ou como roupa que ele te parecerá ser, ou como os belos jovens adolescentes, cuja *vista ficas agora aturdido e disposto*, tu como outros muitos, contanto que *vejam seus amados e sempre estejam com eles*, a nem comer nem beber, se de algum modo fosse possível, mas só a *contemplar e estar ao seu lado*²⁴⁷. Que pensamos então que aconteceria, disse ela, se a alguém ocorresse *contemplar o próprio belo, nítido, puro, simples, e não repleto de carnes humanas, de cores e outras muitas ninharias mortais, mas o próprio divino belo pudesse ele em sua forma única contemplar* (ἀλλ' αὐτὸ τὸ θεῖον καλὸν δύναιτο μονοειδέεσκα τιδεῖν)? Porventura pensas, disse, que é vida vã a de um homem a *olhar* naquela direção e aquele objeto, *com aquilo com que deve, quando o contemplar e com ele convive*? Ou não consideras, disse ela, que somente então, quando *vir o belo com aquilo com que este pode ser visto*, ocorrer-lhe-á *produzir não sombras de virtude* (ὁρῶντι ᾧ ὄρα τὸν τὸ καλόν, τί κτείνου ἐκεῖ ὡς ἀρετῆς), porque não é em *sombra que estarás tocando, mas reais virtudes, porque é no real que estará tocando*? A quem *gera e cria a virtude verdadeira* é possível tornar-se caro aos deuses, e se a algum homem é possível tornar-se imortal, àquele também o é.] *Grifos meus*.

Assim se encerra o encômio socrático, que parte de uma concepção similar ao que hoje a psicanálise de orientação lacaniana entende por desejo: o desejo se dá pela falta. Outrossim, o percurso do personagem Sócrates na trama de *O Banquete* é narrativamente interessante, pois, por meio de sua exposição, todos os personagens ganham complexidade, visto que cada um sofre uma mudança interior em suas concepções – ou, tomando de empréstimo termos aristotélicos, é como se cada um passasse por um momento de *reconhecimento*, de passagem da ignorância ao conhecimento. Embora a mudança de Sócrates tenha se dado anteriormente ao momento de seu discurso – o que dota o texto de um caráter analítico, além de performático –, ao dizer que já pensara como Agatão, o filósofo estabelece uma distância entre um Sócrates inicial, desprovido do conhecimento amoroso (τὰ ἔρωτικά), e o Sócrates final, personagem cuja apreensão do saber o transformara, de modo que todos os convivas do banquete – e, por extensão, nós, os leitores do texto –, após o seu discurso, também passamos por uma transformação interior.

Não podemos dizer que essa transformação tenha se dado de igual maneira e intensidade em cada um, pois, ao pensarmos que estamos sabendo desses detalhes por meio

²⁴⁷Essa passagem parece aludir ao discurso de Pausânias.

da narração de Aristodemo e de Apolodoro, percebemos o quanto ambos estão distantes da figura de Sócrates, daquele *homem de gênio*, que, embora tenha iniciado seus discípulos nas matérias amorosas (τὰ ἐρωτικὰ παιδαγωγῆθη), não conseguiu formá-los para o estágio da contemplação do belo em si, nem para a geração de discursos a partir do belo (ainda que o discurso de *O Banquete* nos pareça verdadeiro) – o que, mais uma vez, alude a Platão como o verdadeiro discípulo socrático e o único e verdadeiro poeta, por ter completado a iniciação ao estudo das coisas amorosas de modo a, depois de ter contemplado o belo, ter gerado nele discursos verdadeiros, ou cujo efeito nos parece verdadeiro devido à construção elaborada do texto. Ainda nessa direção, podemos dizer que o Eros de Platão consiste *no desejo por uma escritura que permaneça* para a posteridade e se coloque como “verdade”, para demarcar o limite entre quem é filósofo e quem é sofista.

Consequentemente, ao final da exposição socrática, salta-nos aos olhos, não só uma concepção pedagógica do amor, para além do amor ao corpo, mas também, uma vez que o filósofo parece ter atingido o último nível de apreensão do conhecimento amoroso, tudo que nos foi relatado adquire o *status* de “verdadeiro e virtuoso”.

Begam, em diálogo com Soderholm, afirma²⁴⁸:

Meu caso não é o de um Platão romancista, mas o de um Platão dramaturgo, alguém que usa máscaras, fala em diferentes vozes e manipula a aparência e a realidade, como o feiticeiro [*pharmakeús*] com quem Sócrates é comparado, ainda que ele insista que tamanhos malabarismos miméticos constituam um crime contra a *pólis* [...]

Eu disse anteriormente que os diálogos platônicos funcionam como dramas internalizados, uma espécie de teatro da mente, e é precisamente essa teatralização que é essencial ao idealismo de Platão. Como alguém consegue tornar perceptível o que é sem forma e sem cor? Como alguém consegue vislumbrar/contemplar [*theáomai*] o que não pode ser vislumbrado/contemplado [*theatéos*]? Alguém torna o *eídos* [forma] “visível” [*theate*] ao construir um lugar para mirar, um *théatron* ou teatro. Portanto, Platão não escreve apenas diálogos mas *dramas fechados*, um casamento entre a literatura e a filosofia no qual o abstrato é tornado concreto e o concreto é tornado abstrato. Sócrates pode ser – para falar a linguagem de Wittgenstein – a escada que Platão deseja jogar fora. Mas Platão não consegue acessar o terreno metafísico sem ele.

Ingenuamente pensando, o drama fechado que é *O Banquete* poderia terminar nesse ponto, porque o amor já fora definido e Sócrates consagrado o vencedor da noite; porém, Platão, como o grande escritor que é, nos introduz mais uma variável na narrativa: uma prova

²⁴⁸In. Begam, R. and Soderholm, J. 2015. *Socrates Among the Cicadas: The Art of the Platonic Dialogue*. In: Begam, R. and Soderholm, J. *Platonic Occasions: Dialogues on Literature, Art and Culture*. Pp. 159–176. Stockholm: Stockholm University Press. DOI: <http://dx.doi.org/10.16993/sup.baa.j>. License: CC-BY-NC-ND, p.170-171. *Tradução própria*.

da veracidade do discurso de Sócrates, por meio da chegada e do “encômio” de um Alcibíades pressupostamente bêbado (212d).

Após o elogio a Eros por parte de Sócrates, irrompe na cena o jovem e belo Alcibíades como se fosse, assim como Agatão, a encarnação da concepção corrente de Eros. Coroado de flores e alegando estar bêbado, o político ateniense também se parece com o deus Dioniso, patrono do simpósio. Disputando a atenção de Agatão – o objeto de desejo – com Sócrates, Alcibíades se coloca *entre* os dois e passa a fazer um “encômio” sobre a natureza do filósofo (Σωκράτηδ' ἐγὼ ἐπαινεῖν).

Tentando envenenar o poço do adversário na corte amorosa, o jovem afirma que deve ser verdadeiro justamente o contrário daquilo que Sócrates dissera (214e). Sendo assim, o filósofo é definido por Alcibíades como um sileno, um sátiro, um flautista, um zombador, um excessivo (ὕβριστής, alguém que comete a *hýbris*, portanto, e cuja desmedida deve ser punida) (215a-e).

Σωκράτηδ' ἐγὼ ἐπαινεῖν, ὦ ἄνδρες, οὕτως ἐπιχειρήσω, δι' εἰκόνων.
 οὗτος μὲν οὐκ ἴσως οἴησεται ἐπιτάγελιοτέρα, ἔσται δ' ἠείκωντος ἀληθοῦς ἕνεκα,
 οὐ τοῦ γελίου.
 φημί γὰρ δὴ ὁμοίωτα τοναὐτὸν εἶναι τοῖς σιληνοῖς τούτοις τοῖς ἐν τοῖς ἐρμολογφείοις καθ
 ημένους, οὐστὶνας ἐργάζονται οἰδημιουργοὶ σύριγγας ἠαὐλοῦς ἔχοντας,
 οἰδιχάδε διοιχθέντες φαίνονται ἐνδοθεν ἀγάλματα ἔχοντες θεῶν.
 καὶ φημί αὖτε οἰκέναι αὐτὸν τῷ σατύρω τῷ Μαρσῷ.
 ὅτι μὲν οὐκ ἔστιν ἰσομοιοσεῖται τοῖς, ὦ Σώκρατες, οὐδ' αὐτὸς ἄν ποτε ἀμφισβητήσας:
 ὡς δὲ καὶ τὰ ἄλλα οἰκας, μετὰ τοῦτο ἄκουε. ὕβριστής εἰ: ἦ οὐ; ἐν ἀναρμῇ ὁμολογῆς,
 μάρτυρας παρέξομαι. ἀλλ' οὐ καὶ λητής; πολὺ γε θαυμασιώτερος ἐκείνου.
 ὁ μὲν γὰρ δι' ὀργάνων ἐκλήγει τοὺς ἀνθρώπους τῆ ἀπὸ τοῦ στόματος δυνάμει,
 καὶ ἔτι νυκτὸς ἀντὰ ἐκείνου αὐλῆ — ἀγὰρ Ὀλυμποσῆ λει, Μαρσῷ λέγω,
 τούτου διδάξαντος — τὰ οὐκ ἐκείνου ἐάντε ἀγαθὸς αὐλητῆς αὐλῆ ἐάντε φαύλη αὐλητῆς,
μόνα κατέχεσθαι ποιεῖ καὶ δηλοῖ τοὺς τῶν θεῶν τε καὶ τελετῶν δεομένους διὰ τὸ εἶαι ἐν
αι. σὺ δ' ἐκείνου τοσοῦτον μόνον διαφέρεις,
 ὅτι ἄνευ ὀργάνων ψιλοῖς λόγους αὐτὸν τοῦτο ποιεῖς.
 ἡμεῖς γοῦν ὅταν μὲν τοῦ ἄλλου ἀκούω μὲν λέγοντος καὶ πάνυ ἀγαθὸ ῥήτορος ἄλλου σλόγου
 ς, οὐδὲν μέλει ὡς ἐποσεῖται οὐδὲν:
ἐπειδὰν δὲ σοῦ τις ἀκούῃ τῶν σῶν λόγων ἄλλου λέγοντος, κἀν πάνυ φαῦλος ἢ ὀλέγων,
ἐάντε γυνῆ ἀκούῃ ἐάντε ἀνὴρ ἐάντε μειράκιον, ἐκπεπληγμένοι ἐσμὲν καὶ κατεχόμεθα.
 ἐγὼ γοῦν, ὦ ἄνδρες, εἰ μὴ ἐμελλον κομιδῆ δόξειν μεθεῖν,
 εἶπον ὁμῶς ἄν μῖνοι ἂν δὴ πέπονθα αὐτὸς ἐπὶ τῶν τοῦτοῦ λόγων καὶ πάσχω ἔτι καὶ νυνί.
 ὅταν γὰρ ἀκούω,
 πολὺ μοι ἄλλον ἢ τῶν κορυβαντιῶν τῶν ἠτεκαρδία πεδᾶ καὶ δᾶκρυα ἐκχεῖται ἐπὶ τῶν
 λόγων τῶν τοῦτο, ὅρῳ δὲ καὶ ἄλλους παμπόλλους τὰ αὐτὰ πάσχοντας. *Grifos meus.*

[Louvar a Sócrates, senhores, é assim que eu tentarei, através de *imagens* (δι' εἰκόνων). Ele certamente pensará talvez que é para carregar no *ridículo*, mas será *a imagem* em vista da verdade, não do ridículo. Afirmando eu então que é ele muito semelhante a esses *silenos*²⁴⁹ colocados nas oficinas dos estatutários, que os artistas representam com um pífre ou uma flauta, os quais, abertos ao meio, vê-se que têm

²⁴⁹Ou sátiros, divindades campestre com cauda e cascos de bode, que eram muito feios e faziam parte do séquito de Dioniso.

em seu interior estatuetas dos deuses (ἀγάλματα ἔχοντες θεῶν). Por outro lado, digo também que ele se assemelha ao sátiro Mársias²⁵⁰. Que, na verdade, em teu *aspecto* pelo menos és semelhante a esses dois seres, ó Sócrates, nem mesmo tu sem dúvida poderias contestar; que porém também no mais tu te *assemelhas* é o que depois disso tens de ouvir. És *insolente* (ὕβριστήξει)! Não? Pois se não admitires, apresentarei testemunhas. Mas não és *flautista*? Sim! E muito mais *maravilhoso* que o sátiro. Este, pelo menos, era através de instrumentos que, com o poder de sua boca, *encantava os* homens como ainda agora o que toca as suas melodias – pois as que Olimpo tocava são de Mársias, digo eu, por este ensinadas – as dele então, quer as toque um bom flautista quer uma flautista ordinária, são as únicas que nos fazem *possessos e revelam os que sentem falta dos deuses e das iniciações, porque são divinas*

(μόνα κατέχεσθαι ποιεῖται δὴ τοῦ ζῶνθεῶν τε καὶ τελετῶν δεομένων διατὸ θεῖα εἶναι). Tu porém dele diferes apenas nesse pequeno ponto, que sem instrumentos, com *simples palavras*, fazes o mesmo (ψιλοῖς λόγοις τὰ τὸν τοῦτο ποιεῖς). Nós pelo menos, quando algum outro ouvimos falar de outros assuntos, absolutamente por assim dizer ninguém se se interessa; quando porém é a ti que alguém ouve, ou *palavras tuas referidas*²⁵¹ por outro, ainda que seja inteiramente vulgar o que está falando, mulher, homem ou adolescente, ficamos *aturdidos e somos empolgados* (ἐκπεληγμένοι ἐσμὲν καὶ καταχόμεθα). Eu pelo menos, senhores, se não fosse de todo parecer que estou embriagado, eu vos contaria, sob juramento, o que é que eu *sofri sob efeito dos discursos* deste homem, e sofro ainda agora (πέπονθα αὐτὸ ζῶν τοῦτο τοῦ λόγου καὶ πάσχω ἔτι καὶ νῦν). Quando, com efeito, os escuto, muito mais do que *coribantes em seus transportes bate-me o coração*, e lágrimas me escorrem sob efeito dos seus discursos (ἦ τῶν κορυβαντιῶν τῶν ἠτεκαρδία πηδᾷ καὶ δάκρυα ἐκχεῖται ὑπὸ τῶν λόγων τούτου, ὁρῶ δὲ καὶ ἄλλους παμπόλους τὰ αὐτὰ πάσχοντας.)] *Grifos meus*.

Na passagem, encontram-se duas referências indiretas à organização macrotextual de *O Banquete*: Alcibíades afirma que, se alguém ouve Sócrates, ou algum dos seus discursos reproduzidos por terceiros, ainda que seja um orador fraco, logo se sente *comovido e arrebatado* – tal qual acontece com quem está *possuído* por eros e se põe diante do belo e do mesmo modo como o discurso de Sócrates reproduzido por Aristodemo e mais tarde por Apolodoro é capaz de comover e arrebatá-lo quem o escuta. E também há a menção à natureza de Sócrates se parecer com a dos silenos, em cujo interior se encontram estátuas de deuses. O texto de *O Banquete* se assemelha, dessa forma, à técnica literária da *boneca russa* (ou da *caixa-chinesa*), a partir de cujo interior surgem novos discursos, narrativas e personagens. Fora isso, chama a atenção o modo como Alcibíades, ao reclamar da qualidade de coribante dos discursos socráticos, se assemelha a quem está sob o efeito mimético das tragédias – os mesmos efeitos que, em *A República*, seriam perigosos para a *pólis*, uma vez que transtornam a parte emotiva da alma. Ademais a afecção dos discursos socráticos serem similares à de

²⁵⁰Conforme nota de rodapé de Cavalcante de Souza: “Exímio flautista, Mársias desafiou Apolo com sua lira e, vencido, foi esfolado pelo deus”. nota 167, p.161.

²⁵¹Como por Artemidoro a Fênix e Apolodoro e deste ao Companheiro-leitor. Ou por Platão como o discípulo que escreveu sobre o mestre.

uma tragédia, esses efeitos também se assemelham ao transporte dionisiaco – ao delírio das bacantes sob Dioniso, patrono do teatro.

Não escapa à nossa atenção o efeito narcotizante dos discursos socráticos. Jacques Derrida²⁵² comenta a narcose presente neles:

Esta voz nua e sem órgão, só podemos impedi-la de penetrar tampando as orelhas, como Ulisses fingindo das Sereias (216a).

O *phármakon* socrático também age como um veneno, um tóxico, uma picada de víbora (217-218). E a picada socrática é pior que aquela das víboras, pois seu rastro invade a alma. O que há de comum, em todo caso, entre a fala socrática e a poção venenosa é que elas penetram, para se apossar, na interioridade a mais oculta da alma e do corpo. A fala demoníaca desse taumaturgo arrasta para a *manía* filosófica e para os transportes dionisiacos (218b). E quando não age como veneno da víbora, o sortilégio farmacêutico de Sócrates provoca uma espécie de narcose, entorpece e paralisa na aporia, como a descarga de um torpedo (*nárke*).

Segundo o jovem político, Sócrates é maior do que Péricles (o grande ídolo de Alcibíades). Diante dele (diante do outro desejado), Alcibíades se *envergonha*; afastando-se do filósofo, sente o apelo à popularidade (desejo vinculado à *dóxa*). Sócrates é como um *narcótico que põe os outros em aporia*. Sente-se atraído por moços belos, mas considera a beleza (física) um nada, desprezando-a (216d). O mesmo acontece com o dinheiro. Assim, o filósofo é, por fora, um sileno, porém, por dentro, está cheio de prudência²⁵³.

Alcibíades narra aos demais como tentou reproduzir a relação pederástica com Sócrates. Pensou que sozinho com ele, este seria como um amante com os jovens. Porém, ao não perceber qualquer iniciativa por parte do homem mais velho, Alcibíades inverte a relação erasta-erômeno, e o jovem político, que deveria ser o erómenos (o amado) passa a cercar Sócrates, como se fosse um amante (217d), assumindo atitude intemperante similar à aludida no discurso de Pausânias. O filósofo, ainda que seja feio, rústico e mais velho torna-se, dessa forma, o *erómenos* da relação – o objeto de desejo. Alcibíades quer entregar-se a ele, a fim de aperfeiçoar-se moralmente, e em troca, tem o corpo como moeda. Contudo, o filósofo rechaça esse acordo, em razão de a beleza moral de Sócrates ser muito superior à beleza física de Alcibíades. Por conseguinte, não vale a pena trocar Beleza por beleza²⁵⁴ (218d-219a).

²⁵²DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 2005, p.66.

²⁵³*Sophrosýne* significa tanto a moderação dos desejos, o autocontrole, a temperança, como a sobriedade, correspondendo ao modelo de homem virtuoso da época.

²⁵⁴A peroração ao cultivo e à superioridade da beleza interna encerram o *Fedro* (279b-c):
 ὄφιλε Πάντε καὶ ἄλλοι ὄσοι τῆδε θεοί, **δοίητέ μοι καλῶ γενέσθαι τᾶνδοθεν:**
 ἔξωθεν δὲ ὄσα ἔχω, **τοῖς ἐν τὸς εἰν αἰμοφίλια.** πλούσιον δὲ νομίζοιμι τὸν σοφόν:
 τὸ δὲ χρυσοῦ πληθοσεῖ μοι ἰσονομίη τε φέρειν μῆ τε ἄγειν δύναιτο ἄλλοις ἢ ὁ σῶφρων. ἔτ' ἄλλου τουδε ὀμεθα, ὦ Φαῖδρε;
 ἐμοὶ μὲν γὰρ **μετρίως** ἵκται./ **Φαῖδρος:** καὶ ἐμοὶ ταῦτα συνεύχου: κοινὰ γὰρ τὰ τῶν φίλων./ **Σωκράτης:**

τεκαίειωθότως ἔλεξεν ὦ φίλε Ἀλκιβιάδη, κινδυνεύεις τῷ ὄντι οὐ φαῦλος εἶναι,
 εἴπερ ἀληθῆ τυγχάνει ὄντα ἀλέγεις περιέμοῦ,
 καί τις ἔστ' ἐνέμοι δύναιμι δι' ἧς ἄν σὺ γένοιο ἀμείνων:
 ἀμήχανόν τοι κάλλος ὀρφῆς ἄν ἐνέμοι καὶ τῆς παρὰ σοὶ εὐμορφίας πᾶμπολυ διαφέρον.
 εἰδὴ καθορῶν αὐτὸ κοινῶσα σθαίτε μοι ἐπιχειρεῖς καὶ ἀλλάξασθαι κάλλος ἀντικάλλους,
 οὐκ ὀλίγω μου πλεονεκτεῖν διανοῆ,
 ἀλλ' ἀντιδόξης ἀλήθειαν καλῶν κτᾶσθαι ἐπιχειρεῖς καὶ τῷ ὄντι “χρῦσεα χαλκείων”
 διαμείβεσθαι νοεῖς. *Grifos meus.*

[Caro Alcibíades, é bem provável que realmente não sejas um vulgar, se chega ser verdade o que dizes a meu respeito, e se há em mim algum *poder pelo qual tu te poderias tornar melhor; sim, uma irresistível beleza* verias em mim, e totalmente diferente da *formosura que há em ti* (τῆς παρὰ σοὶ εὐμορφίας). Se, então, ao *contemplá-la*, tentas compartilhá-la comigo e *trocar beleza por beleza*, não é em pouco que pensas me levar vantagens, mas ao contrário, *em lugar da aparência é a realidade do que é belo* que tentas adquirir (ἀντιδόξης ἀλήθειαν καλῶν κτᾶσθαι ἐπιχειρεῖς), e realmente é ‘ouro por cobre’ que pensas trocar.] *Grifos meus.*

A singularidade de Sócrates passa então a ser louvada. Ele é mais invulnerável que Ajax (219e) e bravo como poucos. Há também uma referência à aparência externa de Sócrates (221b) condizer à forma como Aristófanes o descrevera em *As Nuvens* (verso 362); mas, para Alcibíades, o importante é dizer que Sócrates é *único* (221d), um homem fora do lugar (οἷος δ' εὐδοσιῆ γεγονετὴν ἀτοπίαν ἄνθρωπος), sem comparação entre os antigos e os modernos. Pode-se comparar Aquiles com Brásidas, Péricles com Nestor ou Antenor (personagens épicos), mas Sócrates com ninguém (221c-222c)

πολλὰ μένου ἄντις καὶ ἀλλάχοι Σωκράτη ἐπαιέσαι καὶ θαυμάσια: ἀλλὰ τῶν μὲν ἄλλων
 ἐπιτηδευμάτων τάχ' ἄντις καὶ περὶ ἄλλου τοιαῦτα εἶποι,
 τὸ δὲ μηδενὶ ἀνθρώπων ὁμοιοῦν εἶναι, μή τε τῶν παλαιῶν μή τε τῶν νῦν ὄντων,
 τοῦτο ἄξιον παντὸς θαύματος. οἷος γὰρ Ἀχιλλεὺς ἐγένετο,
 ἀπεικάσειεν ἄντις καὶ Βρασίδαν καὶ ἄλλους, καὶ οἷος αὖ Περικλῆς,
 καὶ Νέστορα καὶ Ἀντήνορα — εἰσὶ δὲ καὶ ἕτεροι —
 καὶ τοῦς ἄλλους κατατάτ' ἄντις ἀπεικάζοι:
 οἷος δ' εὐδοσιῆ γεγονετὴν ἀτοπίαν ἄνθρωπος, καὶ αὐτὸς καὶ οἰόλοισι αὐτοῦ,
 οὐδ' ἐγγὺς ἄνευροιτις ζητῶν, οὐτε τῶν νῦν οὐτε τῶν παλαιῶν,
 εἰ μὴ ἄρα εἰς ἐγὼ λέγω ἀπεικάζοιτις αὐτόν, ἀνθρώπων μὲν μηδενί,
 τοῖς δὲ σιληνοῖς καὶ σατύροις, αὐτὸν καὶ τοῦς λόγους.

καὶ γὰρ οὐν καὶ τοῦτο ἐν τοῖς πρώτοις παρέλιπον,
 ὅτι καὶ οἰόλοισι αὐτοῦ ὁμοίωτα τοῖς σιληνοῖς τοῖς διοιομένοσις.

εἰ γὰρ θέλοιτις τῶν Σωκράτους ἀκούειν λόγων,
 φανεῖν ἄν πάνυ γελοῖοι τὸ πρῶτον:
 τοιαῦτα καὶ ὀνόματα καὶ ῥήματα ἄξωθεν περιεμπεχόνται,
 σατύρου δὴ τινὰ βριστοῦ δοράν.
 ὄνου γὰρ κανθηλίους λέγει καὶ χαλκῆς τινὰς καὶ σκυτοτόμους καὶ βυρσοδέψας,
 καὶ αἰδιὰ τῶν αὐτῶν τὰ αὐτὰ φαίνεται αἰλέγειν,

ἴωμεν. [Querido Pã, e vós todas, divindades locais: dai-me *alcançar a beleza interna*, e que tudo o que eu tenho *no exterior fique em consonância com o que trago em mim*; que o sábio me pareça sempre rico e seja todo o meu ouro o que apenas o homem *temperante* necessite e possa carregar. – Devemos pedir mais alguma coisa, amigo Fedro. Penso que fui bastante *comedido* em minha súplica./ Fedro: Faze os mesmos votos para mim, pois entre amigos tudo é comum./ Sócrates: Então, partamos!] Tradução de Carlos Alberto Nunes. *Grifos meus.*

ὥστε ἄπειρος καὶ ἀνόητος ἄνθρωπος πᾶσιν ἀντὶ τῶν λόγων καταγελάσειεν. διοιγομένους δὲ ἰδὼν ἄντικτα ἐν τῷ αὐτῶν γιγνόμενος πρῶτον μὲν νοῦν ἔχοντας ἔνδομον οὐκ ἐρήσει τῶν λόγων,

ἔπειτα θειοτάτους καὶ πλεῖστα ἀγάλματ' ἀρετῆς ἐνάτοῖς ἔχοντας καὶ ἐπιπλεῖστον τεῖνοντας, μᾶλλον δὲ ἐπιπᾶν ὄσον προσήκει σκοπεῖν τῶν μέλλοντι καλῶ καὶ ἀγαθῶ ἔσεσθαι.

ταῦτ' ἐστίν, ὁ ἄνδρες, ἃ ἐγὼ Σωκράτη ἐπαινῶ:
καὶ αὐτῶν ἐμὲ φομαῖσι μμεῖξασὺ μῖνεῖπον ἄμευ βρισεν.

καὶ μὲν τοιοῦτ' ἐμὲ μόνον ταῦτα πεποίηκεν,

ἀλλὰ καὶ Χαρμίδην τὸν Γλαύκωνος καὶ Εὐθύδημον τὸν Διοκλέους καὶ ἄλλους πᾶν πολλοῦς,

οὓς οὐ τὸς ἐξ ἀπατῶν ὡς ἐραστής παιδικῶν μᾶλλον αὐτὸς καθίσταται ἀντ' ἐραστοῦ. ἀδίκηαι σοὶ λέγω,

ὦ Ἀγάθων, μὴ ἐξ ἀπατῶν αὐτῶν τοῦτου,

ἀλλ' ἀπὸ τῶν ἡμετέρων παθημάτων γίνονται εὐλαβηθῆναι,
καὶ μὴ κατὰ τὴν παροιμίαν ὡς περὶ ἡπιοπαθόντα γινῶναι. *Grifos meus.*

[Muitas outras *virtudes certamente poderia alguém louvar em Sócrates, e admiráveis; todavia, das demais atividades, talvez também a respeito de alguns outros se pudesse dizer outro tanto; o fato porém de a nenhum homem assemelhar-se ele, antigo ou moderno, eis o que é digno de toda admiração. Com efeito, qual foi Aquiles, tal poder-se-ia imaginar Brasidas e outros, e inversamente, qual foi Péricles, tal Nestor e Antenor – sem falar de outros – e todos os demais por esses exemplos se poderia comparar; o que porém é este homem aqui, o que há de desconcertante em sua pessoa e em suas palavras, nem de perto se poderia encontrar semelhante, quer se procure entre os modernos, quer entre os antigos, a não ser que se lhe faça a comparação com os que eu estou dizendo, não com nenhum homem, mas com os *silenos e os sátiros*, e não só de sua pessoa como de suas palavras.*

Na verdade, foi este sem dúvida um ponto em que em minhas palavras eu deixei passar, que também *os seus discursos são semelhantes aos silenos que se entreabrem*. A quem quisesse ouvir os discursos de Sócrates pareceriam eles inteiramente *ridículos* à primeira vez: tais são os nomes e frases de que por fora se revestem eles, como de uma pele de sátiro insolente! Pois ele fala de bestas de carga, de ferreiros, de sapateiros, de correeiros, e sempre parece com *as mesmas palavras dizer as mesmas coisas*, a ponto de qualquer inexperiente ou imbecil zombar de seus discursos. Quem porém os viu entreabrir-se e em seu interior penetra, primeiramente descobrirá que, no fundo, são os *únicos que têm inteligência*, e depois, que são o quanto possível *divinos*, e os que o maior número contêm *de imagens de virtude* e o mais possível se orientam, ou melhor, em tudo se orientam para o que convém ter em mira, quando se procura ser distinto e honrado cidadão.

Eis aí, senhores, o que em Sócrates eu *louvo*; quanto ao que, pelo contrário, lhe recrimino, eu o pus de permeio e disse os insultos que me fez. E na verdade não foi só comigo que ele o fez, mas com Cármides, o filho de Glauco, com Eutidemo, de Díocles, e com muitíssimos outros, os quais ele *engana fazendo-se de amoroso, enquanto é antes na posição de bem-amado que ele mesmo fica, em vez de amante*. E é nisso que te previno, ó Agatão, para não te deixares enganar por este homem e, por experiências ensinadas, te preservares e não fazeres como o bobo do provérbio, que 'só depois de sofrer aprende'.] *Grifos meus.*

Se, por um lado, o político fecha seu encômio ao filósofo, lembrando da coragem, virilidade e prudência deste – ou seja, mesmo dentro de uma sociedade de valores guerreiros, o amigo da sabedoria prima em sua conduta –, por outro lado, o que salta aos nossos olhos é não só a aproximação de Sócrates à figura de Eros criada no diálogo deste com Diotima, mas também os comentários acerca do seu *estilo* de discursar, o qual, para os desavisados, pode

soar ridículo, risível e cômico, uma vez que lança mão de palavras agrestes, chãs, do dia a dia, provenientes das classes mais humildes; porém cujo efeito, para quem puder penetrar em seu interior, é nobre e elevado, em razão de participarem do divino e ali se encontrarem imagens de virtude (ἔπειταθειοτάτουςκαὶπλεῖσταἀγάλματ'ἀρετῆςἐναὐτοῖςἔχοντας).

7. Fechamento

O discurso de Alcibíades é essencial à obra, visto que a impressão que causa é a de que Sócrates é a *encarnação do próprio Eros*, capaz de parir discursos virtuosos e, como vimos por meio da narração de Diotima, verdadeiros. Por materializar o *daímon* que liga os homens aos deuses, os ensinamentos socráticos, desse *homem de gênio*, forçosamente, devem fazer o mesmo. Dessa maneira, a conduta cívica de Sócrates surge também como produto de um novo modelo de educação, aquele que se volta ao conhecimento dos acidentes belos até a contemplação do belo em si, reproduzindo o movimento do Múltiplo em direção ao Uno; porém, de maneira dinâmica, uma vez que, alcançado o estado de contemplação, este não se dá de modo passivo nem se encerra em si mesmo, mas a pessoa que o alcançou torna-se responsável por voltar-se ativamente aos outros, enquanto produtor, e poderíamos dizer, *escritor*, de discursos verdadeiros e virtuosos – e tal parece ser a posição de Platão como escritor.

No final da obra, de modo inusitado, Sócrates desmascara Alcibíades, alegando que o objetivo de seu discurso era indispor-lo com Agatão, para que o amor (*éros*) de Sócrates fosse apenas de Alcibíades (222d). Essa informação é essencial para entendermos, dentro da argumentação proposta por Platão, a superioridade moral do amor abstrato de Sócrates em relação ao sentimento arrebatador e devastador que tira Alcibíades da razão. Embora o jovem, atordoado por um sentimento não correspondido, pareça-nos muito mais humano, a contemplação calma de Sócrates é retratada, por Platão, como superior. Ademais, a disputa erótica entre o político e o filósofo pela atenção de Agatão termina com a vitória de Sócrates (Agatão senta-se ao seu lado para que Sócrates o elogie).

Thomas Mann, em *A morte em Veneza*, faz justamente o percurso inverso ao socrático. O escritor Gustav, criador de obras belas e serenas, alguém que nos parece contemplar e gerar diretamente no belo, contamina-se pela concepção vulgar do amor e passa a desejar o jovem

Tadzio, não de forma que apenas o contemple, mas carnalmente. O escritor cai na mundanidade das relações, pervertendo-se numa versão mais velha e, por isso, mais risível de Alcibíades e de Pausânias, passando a procurar o jovem amado em todo o lugar. Desse modo, o texto de Mann dialoga o tempo inteiro com o de Platão, principalmente a partir dos delírios de Gustav, nos quais não só o *erastés* enxerga Tádzio como Fedro e a si mesmo como Sócrates, mas também no momento em que o escritor compõe um pequeno ensaio sobre a natureza da beleza. Porém, essa beleza, diferentemente da beleza socrática e vivificada numa Veneza em meio à peste, é moralmente mortal, ceifando o escritor justamente quando preparava uma abordagem mais direta ao rapaz.

Ao contrário da escuridão, em Carver, e da morte, em Mann, o texto de Platão se encerra com a aurora e com uma certeza (ainda que precária) sobre o que é o amor. Apolodoro resume a narração: Sócrates bebe *em uma mesma taça* com Agatão, representante da tragédia, e com Aristófanes, da comédia, dizendo aos dois que o mesmo poeta deve saber tanto compor peças trágicas quanto cômicas, pois é preciso que à composição de cada uma corresponda *a mesma arte poética* (223d). Nesse ponto, parece estar contido o segredo das criações verbais de Platão e da composição de *O Banquete*: o estilo tragicômico. Por analogia, os discursos e diálogos filosóficos seriam escritos conforme esse estilo, emulando as formas retórico-expressivas provenientes das Musas.

Ἀγάθωνα δὲ καὶ Ἀριστοφάνη καὶ Σωκράτη ἔτι μόνους ἐγρηγορέναι καὶ πίνειν ἐκ φιάλης μεγάλης ἐπὶ δεξιά. τὸν οὖν Σωκράτη αὐτοῖς διαλέγεσθαι: καὶ τὰ μὲν ἄλλα ὁ Ἀριστόδημος οὐκ ἔφη μεμνησθαι τῶν λόγων — οὔτε γὰρ ἐξ ἀρχῆς παραγενέσθαι ὑπονυστάζειν τε — τὸ μέντοι κεφάλαιον, ἔφη, προσαναγκάζειν τὸν Σωκράτη ὁμολογεῖν αὐτοῦς **τοῦ αὐτοῦ ἀνδρὸς εἶναι κωμωδίαν καὶ τραγωδίαν ἐπίστασθαι ποιεῖν, καὶ τὸν τέχνη τραγωδοποιὸν ὄντα καὶ κωμωδοποιὸν εἶναι.** *Grifos meus.*

[Agatão porém, Aristófanes e Sócrates eram os únicos que ainda estavam despertos, e bebiam de uma grande taça que passavam da esquerda para a direita. Sócrates conversava com eles; dos pormenores da conversa disse Aristodemo que não se lembrava – pois não assistira ao começo e ainda estava sonolento – em resumo, porém, disse ele, *forçava-os Sócrates a admitir que é de um mesmo homem o saber fazer uma comédia e uma tragédia, e que aquele que com arte é um poeta trágico é também um poeta cômico.*] *Grifos meus.*

Ampliando essa reflexão, podemos pressupor que, uma vez que, para um artista, o *como* articular a linguagem importa muito mais do que o *assunto* sobre o qual se vai escrever, ao utilizar das técnicas e dos expedientes da ficção, Platão é tanto um poeta como um filósofo: um criador de mitos que os põe a serviço da sua argumentação, sim, mas cujas imagens são o que guardamos após a contemplação do belo presente nos seus belos textos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

ENEIAS CHEGA AO LÁCIO. CONCLUSÃO SUBJETIVA (Lado B)

Sonho de hoje: meus colegas de trabalho na PUCRS, A1 e A2, me confessam, cada um a seu turno, terem tido um caso um com o outro anos atrás. Devido aos filhos pequenos e à pressão de destruir a família para pôr no lugar um destino incerto, os dois desistiram da relação, que poderia ter sido o mais forte amor de suas vidas. A1 me confessa se arrepender de ter desistido da A2. Já A2 me parece mais resignada e satisfeita por ter feito a coisa certa. Falar sobre o caso a incomoda. Em seus olhos há tristeza. Na cena seguinte, observo o videoclipe de uma banda no qual a vocalista está apaixonada por uma mulher que revela ser um homem trans. Quem assiste ao clipe não sabe se os dois vão ficar juntos. Ao final, surge a namorada, agora um homem, em um traje branco, com lantejoulas brilhantes. A roupa cobre todo o corpo dele, exceto o rosto e um projeto de pênis, que se parece com um clitóris estendido. Acaba o clipe com o encontro do casal. Fico contente pela resolução do vídeo e digo à banda que gostei de como a vocalista se acerta com o homem trans. Os músicos não gostam do meu comentário, acham preconceituoso. Tento me justificar dizendo que não sou homofóbico e explico por que usei a expressão homem trans. Eles mantêm uma postura cínica e usam minhas palavras contra mim. Tenho medo de ser mal julgado, digo que sou amigo da Atena Bouvoir. Eles não querem diálogo.

Análise: a cena inicial me coloca em contato com dois colegas de trabalho mais velhos que têm casamentos duradouros e segredos íntimos. Ambos me escolhem como confidente. O segredo reflete meu conflito entre prazer e responsabilidade. Ambos encontraram o prazer um com o outro, mas precisaram abrir mão dele para manter a família unida e estarem próximos dos filhos. Pela semelhança dos nomes com o meu (A2, A1, Arthur), creio que o sonho falava de mim e do desafio de manter a integridade da alma (A1 + A2= Arthur) em um momento de tanta pressão do mundo do trabalho e da família. A1 representa meu lado artístico. Ele é alguém com tesão pelo que escreve e pela vida, embora, ao assumir compromissos demais e contas demais para pagar, não consiga se dedicar plenamente à criação estética. Ou seja, pelo bem da família, ele abre mão dos seus prazeres. No sonho, acredito que ele seja um símbolo do Id, da Libido, da pulsão criativa. Já A2 é uma mulher doce, maternal e charmosa. Dá para ver que, mesmo sendo professora universitária, o que mais a realiza na vida é ser mãe dos

seus dois filhos. É uma pessoa delicada que assume diversos compromissos por não conseguir dizer não, colocando-os no lugar do tempo e do prazer possíveis que teria para si. Talvez essa tendência a dizer sim para tudo reflita problemas de autoestima, parecidos com os meus, já que dificilmente consigo dizer não. Se A1 representa o lado Yang, a dimensão ativa, a volição e a energia que se dirige para os objetos exteriores, a A2 representa o Yin, o receptivo, o doce e ensimesmado. A união dos dois poderia simbolizar o que Jung chamou de *hieròs gámos*, ou o quartênio, o casamento entre as polaridades “masculina” e “feminina” da alma rumo à integração e ampliação do ego individual. O casamento dos opostos é um dos pontos mais altos do processo de individuação. Infelizmente, no sonho, devido à realidade e às relações externas ao casal, A1 e A2 não ficam juntos, não havendo integração do Yang com o Yin, o que deve refletir a minha falta de integração no momento, embora o sonho também sinalize para a possibilidade de fazer diferente e acabar com a tristeza nos olhos da A2.

Mas como?

A segunda parte do sonho remete a um contexto artístico (a música + o clipe), mas nele sou apenas um espectador e mal compreendido ainda por cima. De certo modo, o sonho encena meu conflito narcísico de ser mal interpretado e “cancelado” devido a algo que fiz ou disse. Por mais que tente me justificar, contextualizando ou citando amizades que provam que não sou um monstro moral, esses vingadores não querem me ouvir e me condenam. Essa briga de que me defendo tira o encanto da narrativa do clipe, no qual, ao contrário da primeira parte do sonho em que há o desencontro entre os amantes, o casal fica junto, havendo a integração dos opostos e surgimento de uma figura híbrida, um hermafrodita, símbolo da junção dos diferentes, do homem e da mulher, representando para Jung uma imagem da função transcendente, quando a tensão entre opostos se resolve e surge um símbolo de união entre ambos (similar ao modo como Aristófanes, em *O Banquete*, interpretou a dinâmica amorosa. Para o personagem, Eros corresponderia ao desejo pela nossa completude, com a integração do outro, do diferente ou do nosso espelho, conosco). Nesse sentido, a vocalista me parece a alma em busca do seu par, e o homem trans (com o clitóris como um pênis estendido) uma imagem do Self, mostrando como o inconsciente é capaz de assimilar as diferenças e criar algo novo com elas, apesar das dificuldades e dos mal entendidos. Preciso prestar mais atenção no encontro do clipe do que nas críticas raivosas que não vão querer saber das minhas justificativas.

ENEIAS CHEGA AO LÁCIO. CONCLUSÃO OBJETIVA (Lado A)

Ao longo desta tese, nos movemos em um terreno escorregadio. Em uma poética que levasse em conta a performance leitora, “literatura” seria o objeto estético capaz de produzir, por meio do arranjo do código linguístico, determinados efeitos no destinatário, pois atuaria no texto uma propriedade estruturante que informasse e permitisse a leitura, a rotulação e a circulação social de um determinado tipo de escrito como *literatura*. Contudo, dessa concepção advêm problemas como: o que fazer com o texto que se diz literatura, mas cuja leitura não produz efeitos literários? Como entender o papel do autor, da intenção e do gesto criativos? Quais seriam os efeitos específicos do discurso literário para classificarmos uma obra como literária e outra como não literária? O que fazer com os textos de filosofia e história, com os diários e ensaios, em cuja escrita também se percebe um *apuro estético*, um cuidado com a forma, de modo a tornar o texto mais próximo da literatura? E, principalmente, qual é o conceito de literatura capaz de abarcar a rica produção das Antiguidades Greco-Latina, cujo meio de produção era de natureza predominantemente oral e os textos concebidos mais para os ouvidos do que para os olhos?

O medo de esmiuçar tantas perguntas é, justamente, perder a literatura de vista. Seja um conceito histórico, dependente de determinados contextos de produção e recepção; seja uma qualidade inerente a um determinado discurso ou *corpus* de obras, quando nos debruçamos sobre a natureza do literário, sempre corremos o risco de perder o essencial, a literatura. Nesse sentido, esta tese pensa a literatura como um conceito de *relação*, de μεταξύ, a partir do qual, tal como o Eros de *O Banquete*, que serve de intermediário entre os deuses e a humanidade, os textos de Platão funcionam como intermediários entre a literatura e a filosofia. Assim como o ato de corar traduz o espanto que temos frente a presença do outro, ou a percepção de quanto o constrangemos, a literatura existe mediante o outro, seja o outro aquilo que, por si só, não é literatura, como os discursos de uso ordinário, as palavras trocadas e esquecidas no dia a dia, sejam os discursos de outros usos e contextos – ainda que o texto não literário também possa utilizar de expedientes literários para produzir determinados efeitos no receptor, como fazem alguns escritos da esfera do jornalismo, da história e da filosofia, por exemplo.

Se trocarmos a pergunta de o que é para *quando* é literatura, não saberemos se a estaremos salvando ou a afastando ainda mais de si mesma. Existiria uma definição suficientemente abrangente de literatura? A abordagem de se defini-la a partir de um *quando* coloca o texto literário em um território volátil: torna-se literatura o que a sociedade ou o destinatário entendem como literatura, podendo ser esta uma canção, um texto, uma performance, uma propaganda; ou seja, tudo aquilo remeta o discurso linguístico a qualquer contexto no qual seja possível o surgimento de uma determinada experiência subjetiva, sentida, no caso, como *experiência literária*. Ao mesmo tempo, pensar literatura, de acordo com as definições dadas pelo tempo, permite nos apropriarmos de diários, ensaios e de performances como textos ou suportes literários. Nesse sentido, alguns objetos como as obras e os diários de Kafka ou de Carolina Maria de Jesus, ou mesmo as peças de Qorpo Santo, não eram tidos como literatura até o momento em que a sociedade passou a considerá-los.

A questão sobre o que seja ou não o discurso literário torna-se ainda mais complexa no contexto do estudo das línguas e literaturas clássicas. Como o Latim e o Grego representam formas cristalizadas de línguas e de performances discursivas de tempos e contextos específicos, quem estuda essas línguas e a cultura que se produziu nelas em geral depara-se com gêneros muito diferentes, de poemas “líricos” a textos sobre agricultura, de discursos filosóficos a manuais de retórica, entendendo como “literatura” tudo aquilo que foi produzido/criado nessa determinada língua e em um determinado tempo. O que nos engana nessa discussão do sentido amplo de literatura é concebê-la apenas a partir da palavra escrita, da *littera*, letra em latim. Tudo aquilo que deixou rastro escrito seria potencialmente literatura, porém a letra apenas esconde uma concepção mais ampla do acontecimento estético²⁵⁵, uma vez que a base de boa parte da produção intelectual grega (e latina, embora a presença da escrita seja mais comum no contexto da civilização romana) eram a voz e a leitura coletiva. Desse modo, o que entendemos hoje como literatura da Antiguidade era antes a *performance* produzida mais para os ouvidos do que para os olhos.

Desse modo, no debate em torno do que é ou não literatura – e, por conseguinte, se a obra de Platão poderia ser entendida ou não como literatura –, ora sobressaem os discursos que apontam para características *contextuais* como as definidoras das propriedades e da *extensão* do conceito de objeto literário, tais como a função, a representação e o contexto

²⁵⁵ O que chamamos de literatura na contemporaneidade também se reflete em um conjunto de disposições, de uso de determinados procedimentos linguísticos, alguns estranhos ao mundo antigo, como o predomínio da palavra escrita sobre a oralidade, e outros que surgiram naquele mundo e continuaram relevantes para as produções posteriores, como o conceito de mimese, por exemplo.

histórico presentes nesses objetos, ora os que buscam um critério *estrutural*, inerente ao texto, à sua compreensão enquanto forma expressiva: algum elemento *imane*nte e específico no uso e no arranjo da palavra, que confira à literatura sua *literariedade*.

Pensando a respeito de critérios extraliterários como a função (para onde apontam os textos de Platão: à reflexão, ao entretenimento, à crítica social etc.), o modo como eles são apropriados, e a representação da ação central de cada diálogo no qual há o embate entre ideias, dificilmente a obra platônica poderia ser entendida como “literatura”. Porém, a reflexão acerca do contexto histórico em que essa obra foi escrita quando não havia conceitos precisos para diferenciar os gêneros literários dos demais gêneros de comunicação, como aponta Aristóteles em *A Poética* (1447b), nos permite aplicar essa mesma indeterminação aos textos de Platão, os quais utilizam expedientes literários como a mimese e a diegese e nos quais estão presentes diversas passagens, cujos efeitos entendemos ainda hoje como “poéticos”.

Mas, ao pensarmos em uma concepção mais imanente do texto, na qual entrariam em jogo o arranjo dos elementos textuais (personagens, diálogo, enredo, espaço e tempo) e cujo efeito gerado é um deslocamento da linguagem cotidiana e automatizada em direção a uma linguagem motivada, elaborada, capaz de suscitar efeitos e um novo tipo de percepção em quem a lê, uma vez que o procedimento estético do *estranhamento* manifesta-se nela, os textos que compõem a obra de Platão são literatura e de muita qualidade, até.

Nos dizeres de Viktor Chklovski:

“E eis que para devolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra, *existe o que se chama arte*. O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é a singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção [...] *Em arte, a liberação do objeto do automatismo perceptivo se estabelece por diferentes meios*²⁵⁶.” *Grifos meus*.

Seja por meio da apropriação de gêneros e recursos disponíveis na tradição cultural das Grécias Arcaica e Clássica, seja por meio da composição de narrativas mistas, entremeadas por mitos, os textos de Platão se oferecem ao leitor como “opacos” e plenos de estranhamentos. Diferentemente da linguagem do dia a dia que tende ao esquecimento, eles põem em jogo efeitos estéticos e são exemplo daquilo que denominamos como *arte verbal*.

²⁵⁶CHKLOVSKI, Viktor. *A arte como procedimento*, p. 45.

Ao acusar a escritura de perigosa, Platão parece preferir colocar sua produção dentro do contexto da performance enunciativa. Porém, ao *escrever* suas ideias usando dispositivos literários, ele também inscreve essa mesma produção como literatura. Os diálogos socráticos tornam-se mais literários quando comparados à obra aristotélica e a dos filósofos posteriores, que abriam mão de personagens e de técnicas miméticas para apresentar um texto mais dissertativo-argumentativo. É nessa relação com o outro e com os modos de se ler literatura, que Platão oscila entre o grande filósofo que foi e o grande escritor que é.

BIBLIOGRAFIA

ACHCAR, Francisco. *Lírica e Lugar-Comum: Alguns Temas de Horácio e sua Presença em Português*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994;

AGAMBEN. *L'uomo senza contenuto*. Roma: Quodlibet, 1994;

ARISTÓTELES. *APoética*.

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3atext%3a1999.01.0055>;

Conforme edição: *Aristotle in 23 Volumes*, Vol. 23, translated by W.H. Fyfe. Cambridge, MA, Harvard University; London, William Heinemann. 1932;

BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2015;

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988;

BEGAM, R. and SODERHOLM, J. 2015. *Socrates Among the Cicadas: The Art of the Platonic Dialogue*. In: BEGAM, R. and SODERHOLM, J. *Platonic Occasions: Dialogues on Literature, Art and Culture*. Pp. 159–176. Stockholm: Stockholm University Press. DOI: <http://dx.doi.org/10.16993/sup.baa.j>. License: CC-BY-NC-ND;

BENJAMIN, Walter. *O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. in. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994;

BRISSON, L. *Agathon, pausaniás and diotima in Plato's symposium, paiderastia and philosophia*. In. LESCHER, J.H., NAILS, Debra, SHEFFIELD, FRISBEE. *Plato's symposium*. Chicago: Harvard University Press. 2007;

BRANDÃO, Jacyntho Lins. *A poesia como diegese: a propósito de República 392d*. In *Organon*, vol 24, número 10. Porto Alegre: UFRGS, 2010;

BUENO, Ìya Sandrali. *Pelo direito de ser quem eu sou: um ser coletivo*. Porto Alegre: ZOUK, 2022;

BURY, R. *The symposium of Plato*. Cambridge: Heffer and Sons. 1932;

CAPRA, Andrea. *Lyric poetry and it's platonc pedigree*, p.126. In. WERNER, Christian, SEBASTIANI, Breno Basttistin e DOURADO-LOPES, Antonio Orlando. *Gêneros poéticos na Grécia Antiga: confluências e fronteiras*. São Paulo: Humanitas, 2014;

CARVER, Raymond. *What we talk about when we talk about love*. London: Vintage. 2009;

CERCAS, Javier. *El punto ciego*. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial, 2015;

CHKLOVSKI, Viktor. *A arte como procedimento*. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *Teoria da Literatura: Formalistas Russos* (3ª ed.). Porto Alegre: Editora Globo, 1976;

COMPAGNON, Antoine. *O Demônio da Teoria: Literatura e Senso-Comum*, Belo Horizonte: UFMG, 2006;

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. São Paulo: Iluminuras, 2005;

Dicionário Latim-Português Português-Latim. Porto: Porto Editora, 2005;

DOVER, K. *Plato symposium*. Cambridge: Cambridge University. 1980;

DUARTE, Rodrigo e DOMINGOS, João Gabriel Alves (org.). *O belo autônomo*. Belo Horizonte: Autêntica/ Crisálida, 2013;

FLORES, Guilherme Gontijo. *Uma poesia de mosaicos nas Odes de Horácio: comentários e tradução poética*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2014;

FLORES, Guilherme Gontijo. *Que cada um cante o seu amor*. in. CARVALHO, Raimundo et al. *Por que calar nossos amores?: Poesia homoerótica latina*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017;

- FOUCAULT, M. *História da sexualidade, vol 2: O uso dos prazeres*. Rio de Janeiro: Graal, 2001;
- FRANZ, Marie-Louise von. *O asno de ouro: o romance de Lúcio Apuleio na perspectiva da psicologia analítica junguiana*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014;
- GAMBINI, Roberto e DIAS, Lucy. *Outros 500: uma conversa sobre a alma brasileira*. São Paulo: SENAC São Paulo, 1999;
- GINZBURG, Carlo. *O vínculo da vergonha*. In...*Serrote em quarentena*, julho de 2020, edição especial;
- GOLD, Barbara K. *A Question of Genre: Plato's Symposium as Novel*. in. *MLN*, Dec., 1980, Vol. 95, No. 5, Comparative Literature (Dec., 1980), pp. 1353- 1359;
- GOUVÊA JÚNIOR Márcio Meirelles. *O amor dos homens*. in. *Por que calar nossos amores?: Poesia homoerótica latina*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017;
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e Poética*. In. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 2005;
- JOHNSON, William A. *Dramatic Frame and Philosophic Idea in Plato*. in. *The American Journal of Philology*, Winter, 1998, Vol. 119, No. 4 (Winter, 1998), pp. 577-598;
- JUNG, Carl Gustav et al. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008;
- JUNG, Carl Gustav. *Psicologia e alquimia*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012;
- LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 8: a transferência*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010;
- LOPES NETO, João Simões. *Contos Gauchescos*. São Paulo: Globo, 1996;
- MALTA, André. *Uma poética da tradução para Platão*. Disponível em: www.casaguilhermedealmeida.org.br/revista-reproducao/ver-noticia.php?id=144;
- MANGUEL, Alberto. *Encaixotando a minha biblioteca: uma elegia e dez digressões*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021;
- MANN, Thomas. *Morte em Veneza*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000;
- MORGAN, Kathryn. *Myth and Philosophy from the Presocratics to Plato*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001;

MOST, Glenn. *Que antiga querela entre poesia e filosofia?* In. *Organon*, Porto Alegre, n.49, julho-dezembro, 2010;

NUNES, Benedito. *Introdução*. In. PLATÃO, *A República*. Belém: EDUFPA, 2016;

ORWELL, George. *Nineteen Eighty-Four*, New York: Penguin Books, 1983;

PASQUALI, Giorgio. *Arte allusiva*. In. *Stravaganze Quarte e Supreme*. Venezia: Neri Pozza, 1951, p.275;

PIGLIA, Ricardo. *Las tres vanguardias: Saer, Puig e Walsh*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016;

PLATO. *Platonis opera*, ed. John Burnet. Oxford University.,1903;

[http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3atext%3a1999.01.0173%3atext%3dSym.](http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3atext%3a1999.01.0173%3atext%3dSym.;);

PLATO. *Plato in Twelve Volumes*, Vol. 9 translated by Harold N. Fowler. Cambridge, MA, Harvard University Press; London, William Heinemann Ltd. 1925.

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3atext%3a1999.01.0174%3atext%3dSym.>

PLATÃO. *O Banquete*. Belém: EDUFPA. 2011;

– *O Banquete*. São Paulo: Editora 34, 2016;

PLATÃO. *Mênon*. Rio de Janeiro: Editora Puc-Rio; São Paulo: Ed. Loyola. 2001;

PLATÃO. *Fedro*. Belém: EDUFPA. 2011;

PLATÃO. *A República*. Belém: EDUFPA, 2011;

PLATÃO, Teeteto. São Paulo: Edipro, 2007;

PLATONE, *Simposio, apologia di Socrate, Critone, Fedone*. Milão: Oscar Mondadori. 1987;

PINHEIRO, Victor Sales. *Introdução*. In. PLATÃO. *O Banquete*. Belém: EDUFPA. 2011;

RAGUSA, Giuliana. *Lira Grega: antologia de poesia arcaica*. São Paulo: Hedra, 2013;

REALE, G. *Eros dèmone mediatore. il gioco delle maschere nel simpósio di platone*. Milano: Bompiani. 1997;

ROSA, Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986;

SOUZA, José Cavalcante de. *As grandes linhas de estrutura do Banquete*. In. PLATÃO. *O Banquete*. São Paulo: Editora 34, 2016;

TUCÍDIDES. In. *História da guerra do Peloponeso*. Brasília: Editora UnB. 1999;