

MOSTRAÇÃO E DEMONSTRAÇÃO DO *EROS* DIALÉTICO

DISPLAY AND DEMONSTRATION OF DIALECTICAL *EROS*

JOVELINA MARIA RAMOS DE SOUZA*

Resumo: Na escrita de seus diálogos, Platão aplica os mais variados recursos, sejam eles imagéticos ou teóricos, para fundamentar suas ideias. O presente artigo pretende resgatar os modos como o filósofo grego emprega, na fundamentação de suas teorias, dois gêneros discursivos, a *mostração* e a *demonstração*. No processo de reelaboração da imagem de *eros*, no *Banquete*, o seu jogo expositivo compreende tanto a utilização da *epideixis*, palavra grega cujo significado é “*mostração*”, como da *apodeixis*, “*demonstração*”, realizando o uso concomitante e indissociável dos dois elementos, como se não houvesse limites, ou distinções, entre cada uma das modalidades retóricas.

Palavras-chave: *epideixis*, *apodeixis*, *eros*, *Banquete*, Platão.

Abstract: In the writing of his dialogues Plato applies a significant variety of resources, whether imagistic or theoretical, to support his ideas. The present paper aims to recover the ways in which the Greek philosopher uses two discursive genres to support his theories: *display* and *demonstration*. In the process of re-elaborating the image of *eros* in the *Symposium*, Plato performs a drama of exposition by the use of *epideixis*, the Greek word for *display*, and *apodeixis*, the Greek word for *demonstration*. He thereby creates an inseparable and interlocking bond between these two rhetorical genres, as if there were no limits or distinctions between them.

Keywords: *epideixis*, *apodeixis*, *eros*, *Symposium*, Plato.

A *mostração* (*epideixis*) e a *demonstração* (*apodeixis*) são duas expressões linguísticas inerentes a toda arte expositiva. Interessa-me abordar o intrincado jogo entre o *mostrar* (dizer as coisas como estão na sua aparência) e *demonstrar* (dizer as coisas como são na sua essência) nos modos como Platão resgata e reformula as imagens de *eros* no *Banquete*, observando como seu discurso comporta indistintamente a representação imagética e a teórica. Na tradição poética, a mitografia acerca de *eros* é muito variada, Hesíodo representa-o na *Teogonia*, sob uma dúbia condição, ele tanto é um

* Jovelina Maria Ramos de Souza é Dra. na Universidade Federal do Pará. E-mail: jovelinaramos@gmail.com

dos quatro princípios cosmogônicos constitutivos do universo como o deus do Amor, aflorando nos homens o instinto sexual e o desejo de reprodução.

Na filosofia, o primeiro indício indireto da noção de *eros* aparece no célebre fragmento de Heráclito, “a natureza ama esconder-se” (DK 22 B 123 Temístio, *Oratio* V p. 69); contudo, será Parmênides o primeiro a fazer uma referência mais direta ao sentido firmado anteriormente por Hesíodo: “Primeiro de todos os deuses Amor ela concebeu” (DK 28 B 13 Platão, *Banquete* 178B11). A representação aparece em três fragmentos atribuídos a Parmênides¹ pela tradição filosófica. Aristóteles, na análise das doutrinas de seus predecessores, no livro I da *Metafísica*, situa Parmênides dentre os que, como Hesíodo, considera o amor como a causa do princípio dos seres. Retomando o fragmento supracitado, Aristóteles sustenta que Parmênides, na sua reconstrução da origem do universo, afirma: “Primeiro entre todos os deuses <a Deusa> produziu o Amor” (I 984 B 26-27).

O tratamento filosófico acerca da noção de *eros* se efetiva com Platão, o primeiro a conciliar o uso da imagem na produção de teorias. A concepção de *eros* como a representação do filósofo é mais evidente no *Banquete*, embora se estenda, indistintamente, pelos diálogos da fase da maturidade, sobretudo *Fedro* e *República*. Nos diálogos platônicos, é comum o emprego concomitante da *epideixis* e da *apodeixis*, pelo fato de os dois componentes linguístico assinalarem a possibilidade de “mostrar” algo por meio de palavras, embora seus métodos de representação sejam diferenciados. Encontrar a distinção entre as duas noções no contexto da obra do filósofo grego não é uma tarefa fácil, pois a escrita de seus diálogos nem comporta um vocabulário técnico nem uma demarcação estrutural entre o mostrar e o demonstrar. Um primeiro indício poderia estar no modo como o filósofo faz uso, na exposição de suas teorias, de personagens cuja função é serem veiculadores e até encenadores de ideias. Eles tanto as “representam” quanto as “expõem”, em uma ação combinada na qual representar, no sentido do verbo alemão *vorstellen*, é, ao mesmo tempo, expor, no sentido de *darstellen*.

Gagnebin critica a tradução de Rouanet para a expressão *Darstellung*, no Prefácio de *Origem do drama barroco alemão*, de Benjamin. Para ela, “representação” é um modo impreciso de determinar a palavra, pelo fato de Benjamin utilizá-la “para caracterizar a escrita filosófica” (2005, p. 184). Sua proposta consiste em traduzir *Darstellung* por “apresentação” ou “exposição”,

¹ DK 28 A 37; Cícero, *Natureza dos deuses* I 28; DK 28 B 12; Simplício, *Física* 39 12; DK 28 B 16; Aristóteles, *Metafísica* III 5 1009 B 21.

e *darstellen* por “apresentar” ou “expor”, ressaltando a proximidade no campo semântico com as palavras *Ausstellung* (exposição de arte) ou também *Darstellung*, no contexto teatral (apresentação) (*id.*). Retomando os passos da investigação de Gagnebin se chega à ordenação dos diálogos de Platão realizada por Diógenes Laércio: “São dois os tipos principais dos diálogos platônicos: um em que se apresenta a questão (*hyphegetikos*), e o outro em que se indaga (*zetetikos*)” (III, 49). Seguindo tal estrutura, delimitam-se os diálogos do gênero *zetetikos*, como diálogos de pesquisa, e os do gênero *hyphegetikos*, como diálogos de orientação, “mostração”, apresentação (2005, p. 184-185). Retornando a Diógenes Laércio pode-se observar como ele apresenta uma proposição bastante interessante a respeito do suposto dogmatismo de Platão, já na antiguidade:

Considerando que há uma grande polêmica entre os autores que afirmam que Platão formulou uma doutrina dogmática e os que negam esse ponto de vista, impõe-se um esclarecimento nosso a esse respeito. Ensinar dogmaticamente é propor dogmas, da mesma forma que legiferar é propor leis. “Dogma” (*dogmata*) tem um duplo sentido: o que se opina (*doxazomênon*) e a própria opinião (*dóxa*) (III 51).

Para o doxógrafo, a questão é muito simples: O que se opina, necessariamente é uma proposição, e a opinião, por sua vez, é uma concepção. A continuidade do argumento vem justamente reforçar a nossa proposta de entender o método platônico do mostrar e do demonstrar: “Ora, Platão, quando tem uma convicção firme, expõe seus pontos de vista e refuta (*dielenkhei*) os pontos de vista falsos; porém, diante de questões obscuras ou dúbias, suspende o juízo” (III 52). A passagem de Diógenes Laércio em questão fornece elementos preciosos para minha argumentação, por permitir a compreensão do uso do mostrar, nos diálogos platônicos, como o próprio ato de expor um juízo, interrogar, refutar, colocar a prova, no livre exercício do método dialético.

Por outro lado, quando o filósofo quer demonstrar (*apodeixeis*) suas opiniões, utiliza principalmente o método indutivo, nas suas duas formas, a da contradição e a do consenso (III 53), fazendo uso do método de divisão (*diairesis*) entre polos opostos entre si, na tentativa de reconstituir o todo, a partir da exposição das diferenças circunscritas ao âmbito do objeto investigado, movimento imprescindível para a formulação de um princípio de natureza filosófica. Na indução por consenso, se demonstra de dois modos, ou se parte do particular para chegar ao particular, prática utilizada na retórica;

ou se parte do universal para chegar ao particular, procedimento usado na dialética (III 53 e 54).

Segundo Mattêi, para explicar Platão não é necessário se prender às estruturas linguísticas exteriores aos diálogos, basta observar o espírito agonístico presente na conversa dos personagens para perceber que o diálogo platônico é marcado por uma espécie de “tripla fidelidade: a da alma do respondente, a da alma do dialético e a verdade do ser” (2010, p. 44). O dialético induz o interlocutor a rever seus posicionamentos, mediando o acesso à verdade, por meio do jogo de perguntas e respostas. Tornada um método racional, a dialética coloca em movimento “a alma inteira, dá-lhe seu ritmo próprio e a coloca no caminho, *methodos*, da verdade” (*id.* 55). No contexto do elogio de Sócrates-Diotima, no *Banquete*, *eros* é o próprio impulso do psiquismo movido entre a dimensão do belo restrito à ordem do contingente e o belo que é, para sempre, o mesmo. O redirecionamento do desejo proposto por Diotima a Sócrates na ascense erótico-dialética permite a percepção da beleza das ciências, pois somente neste estágio o iniciado consegue olhar

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 um mesquinho discursador, mas voltado ao vasto oceano do belo e contemplando-o, muitos discursos belos e magníficos ele produza, e reflexões, em inesgotável amor à sabedoria (*philosophiai*), até que aí robustecido e crescido contemple ele uma certa ciência, única, tal que seu objeto é o belo seguinte (*Banquete* 210D-E).

A percepção da presença da beleza possibilitada pela mais bela ciência, a dialética, permite ao iniciado nos mistérios do amor, o amante da beleza, entender que toda beleza só é possível porque participa da forma do que é maravilhosamente belo. A visão do belo em si impulsiona o desejo de conhecer as belas virtudes e os discursos verdadeiros, grau mais alto da ascense erótica, plano no qual já não existe imagens da beleza visível, mas unicamente a forma inteligível do belo. No presente estágio, o processo de contemplação encontra-se condicionado para a visão da ideia da beleza una e despida de qualquer elemento de natureza visível. Se o plano ontológico delimita o predomínio da ideia, o plano lógico precisa da imagem para pensar e dizer o real, pois a verdadeira beleza necessita da visão da beleza visível para realizar o processo ascensional.

Através da retomada da relação beleza visível-invisível, defendo que o uso concomitante do mostrar e do demonstrar na escrita platônica reflète

o incessante movimento das dimensões desejantes do psiquismo, no qual expressar de forma única esse conflito parece impossível, pois no jogo entre as duas modalidades discursivas, a epidítica e a demonstrativa, na encenação dos diálogos, alternam-se as esferas do pensado e dito com a do que é intuído e vivido pelos seus personagens, como se no jogo de cena o filósofo projetasse a conciliação entre as estruturas do ver e do intuir, mediadas pela necessidade premente de dizer e explicar, de forma coerente, o visto e o intuído. A relação *epideixis* e *apodeixis* no contexto dos diálogos platônicos é marcada pela ambiguidade, Platão em nenhum momento delimita, ou restringe o uso de nenhuma das duas modalidades discursivas aos modos de exposição próprios do poeta, do sofista ou do filósofo, como defende Cassin.² O emprego de *epideixis* limitado à habilidade argumentativa própria do poeta aparece em um momento específico do diálogo *Ion*, quando Sócrates pede ao rapsodo para fazer uma mostraçãõ (*epideixis*) de sua atividade (530D).

O problema da relação, sempre ambígua, entre a ideia, a matéria filosófica por excelência, e a sua expressão e compreensibilidade é inerente à filosofia, a ponto de o filósofo lançar mão de recursos retóricos para melhor se fazer compreender. Sua prosa filosófica é marcada pela exigência da representação de princípios universais e válidos, expressamente caracterizada por um contexto dialógico, compreendendo a contínua mediação entre a prática discursiva e a postulação de ideias. O filósofo concilia a imperfeição e a limitação do *logos* de seus personagens, através do uso de imagens e analogias, com o propósito de superar a intuição sensível, e atingir, assim, aquilo que, na elaboração puramente teórica do objeto, não se deixou perceber. Na tensão dos encômios a Eros, no *Banquete*, Platão emprega tanto o gênero discursivo apodítico como o epidítico, dificultando a possibilidade de demarcar a diferença entre eles, por encontrarem-se imbricados um no outro. Impossível pensar a arquetetônica da obra platônica dissociada da

² Cassin restringe o verbo *deiknymi*, “fazer ver, mostrar, demonstrar, indicar” (Chantraine, 1968, p. 257) à esfera da *epideixis*, “fazer mostrar”, “discurso de aparato, declamação”, e da *apodeixis*, “demonstrar”. Retomando Aristóteles, em *Retórica*, 1408A26, ela atribui ao filósofo determinar a *deixis*, como um “modo de prova”, ou mais precisamente de algo a ser mostrado, ou revelado. Por outro lado, Cassin alerta para não confundirmos esse sentido da *deixis*, com a evidência encontrada em *Metafísica* IV 5 1010 A 10-15, onde Aristóteles, criticando o relativismo de Protágoras, ressalta o exemplo de Crátilo que “acabou por se convencer de que não deveria nem sequer falar, e limitava-se a simplesmente mover o dedo”. Nesse contexto, o seu sentido estaria intimamente ligado a um mostrar sem palavras, por representar “o ato, e a arte, de mostrar sem palavra” (1990, p. 234).

articulação entre as estruturas argumentativa e imagética, por esta ser uma das marcas distintivas dos diálogos.

Talvez a maior dificuldade na compreensão do uso alternado de *epideixis* e *apodeixis* decorra do sentido que os tradutores comumente dão aos dois vocábulos: o de *demonstração*, enfraquecendo com isso a distinção entre a “exibição”, o “discurso pomposo”, a “declamação pública” (*epideixis*)³ e a “demonstração” teórica de um fato ou de uma ideia (*apodeixis*).⁴ Tomando como base a peculiaridade de cada uma dessas noções, na qual uma seria marcada pela flexibilidade e a outra pelo rigor e justeza, pretendo mostrar o quanto a distinção entre os dois gêneros retóricos, no contexto da filosofia platônica, é marcada por uma forte complexidade. Apesar de ambas encontrarem-se incorporadas na escrita fortemente teatral e poética dos diálogos platônicos, elas não estão devidamente limitadas, a ponto de confundirem-se ou até mesmo fundirem-se, quando o filósofo incorpora na sua exposição, seja ela dramática ou teórica, tanto o discurso epidítico como o apodítico, ou mesmo o uso integrado das duas estruturas linguísticas entre si, como se cada uma delas subsidiasse o modo de dizer, ou de expor, imagética ou teoricamente, a discursividade da outra.

A abordagem acerca da questão é fundamental para a história da filosofia, por compreender a relação entre a imagem e a teoria, envolvendo as mais diversificadas nuances do confronto entre mito e pensamento racional, narrativa poética e discurso filosófico, poesia e filosofia, mostraçõa ao estilo dos poetas e dos sofistas e demonstração de natureza filosófica, opinião e reflexão, discurso falso e discurso verdadeiro, aparência e verdade, modos do parecer e modos do ser. Proponho mostrar como a complexidade entre duas ou mais modalidades discursivas encontra-se presente de modo decisivo na pesquisa dialética sobre *eros*. A retomada do mito de Eros no *Banquete* representa bem o processo de integração entre modos distintos de mostrar, situando de um lado a tentativa de dar um sentido teórico-demonstrativo à noção de amor e, do outro, a percepção de que nem sempre o referencial teórico é suficiente para realizar tal processo, necessitando da imagem para pensá-la sob o estatuto da discursividade reflexiva.

³ As ocorrências do vocábulo *epideixis* por Platão podem ser encontradas em *Górgias* 447C, 449C; *Hípias Menor* 363D, 364B; *Hípias Maior* 282B, C; *Eutidemo* 275A; *Crátilo* 384B; *Fédon* 99D; *Sofista* 217E.

⁴ Encontramos ocorrências da palavra *apodeixis*, nos diálogos: *Fédon* 73A, 77C, 92C, D; *Protágoras* 354E; *Fedro* 245C; *Teeteto* 162E; *Leis* X 893B; *Epinomis* 983A.

Na estrutura teórica da dialética platônica, a imagem é o elemento a partir do qual toda a discussão se desenvolverá, sendo utilizada pelo filósofo como um recurso estratégico para mostrar a raiz do problema, em um momento no qual o discurso teórico já não é devidamente suficiente. No caso do *Banquete*, não apenas o mito da origem de Eros, mas a imagem da ascese erótico-dialética, ou a analogia entre Sócrates e Eros são metáforas utilizadas por Platão, no processo de elaboração de sua teoria do amor, segundo a qual “é o Amor amor de consigo ter sempre o bem” (206A; 207A) ou “da geração e parturição no belo” (206E). Platão resgata do imaginário grego as referências imagéticas acerca de *eros* e as introduz no cenário do simpósio na casa de Agaton. Por meio da fala dos personagens as múltiplas representações de *eros* vão sendo apresentadas ao leitor, cabendo a Sócrates reunir e separar os elementos mais apropriados, no processo de construção do *eros* dialético, formulado com uma natureza dual e ambígua como a do *philosophos*, por encontrar-se situado entre as mais diversas esferas de desejos e prazeres do psiquismo.

No *Fedro* e no *Banquete*, a imagem do iniciado nas coisas do amor é uma metáfora utilizada por Platão para representar o processo de iniciação do verdadeiro amante, o filósofo. O movimento ascendente nos dois diálogos permite o acesso ao plano do inteligível, contudo o processo de passagem da esfera do visível para a do invisível se efetua por meio do uso de imagens, no caso do *Fedro*, a dos quatro delírios ou a da parelha alada, no do *Banquete*, o mito de Eros e a ascese de Diotima. Nos diálogos platônicos, a imagem situa-se entre a esfera da representação e a possibilidade, ou necessidade, de ser justamente demonstrada. Para Platão, o uso da imagem é um recurso capaz de suprir a insuficiência do discurso teórico, pois ela atua de forma propedêutica, preparando o momento da exposição da ideia, abrindo e lançando possibilidades de significação a serem perseguidas e explicitadas pela esfera teórico-dicursiva, propulsando a reflexão.

A abordagem proposta envolve uma questão fundamental não apenas da filosofia platônica, mas ao mesmo tempo extremamente relevante para toda a História da Filosofia, pois marcada pela sua intensa atualidade, aliado ao fato de ela ser a noção central e norteadora de toda investigação de natureza filosófica. Marques reforça o debate em torno da questão da imagem nos modos de exposição dos diálogos platônicos, mostrando que o pensar, em Platão, necessita da imagem para se fazer aparecer, como se o próprio pensamento e não apenas o olhar se sentisse atraído pela imagem, tornando-a o elemento impulsionador do próprio ato de pensar:

A imagem é criticável na medida precisa em que fascina e impede que os indivíduos a distingam daquilo de que ela é imagem. Mas a imagem, criticamente utilizada, tem uma função decisiva na compreensão do que é a dialética, assim como na sua transmissão, ou seja, na formação do filósofo (2009, p. 137).

Se a imagem fascina os sentidos, ela também é passível de despertar a visão interior, a dimensão intelectual, permitindo o movimento ascendente, no qual cada passo representa uma espécie de “negação dialética”, no qual o negar não significa suprimir, mas conservar resignificando, redirecionando a visão para a apreensão das coisas. Segundo Marques, “as imagens tomam explicitamente o visível como metáfora do invisível” (2009, p. 138), a exemplo da busca do psiquismo pela beleza em si, representada na definição de *eros* dada por Diótima, como o desejo de geração e parturição na beleza própria de quem cultiva as ações virtuosas:

Assim é que os corpos belos, mais do que os feios, ele os acolhe, por estar em concepção, e se encontra uma alma bela, nobre e bem-dotada, é total o seu acolhimento a ambos, e para um homem desses logo ele se enriquece de discursos sobre a virtude, sobre o que deve ser o homem bom e o que deve tratar, e tenta educá-lo. Pois ao contato sem dúvida com o que é belo e em sua companhia, o que de há muito ele concebia ei-lo que dá a luz e gera, sem o esquecer tanto em sua presença quanto ausente, e o que foi gerado, ele o alimenta juntamente com esse belo [...] (*Banquete* 209B-C).

Assim como a beleza necessita do belo visível para ascender à beleza absoluta, o bem também precisa das belas ações para ter o acesso ao bem em si, pois conforme Marques, “o que puxa o olho é a coisa bela que é vista; o que direciona a inteligência para o inteligível é a beleza desejada que lhe aparece, de um modo ou de outro” (2009, p. 144). Esse é justamente o estágio apontado por Benjamin, na sua análise do *Banquete*, no Prefácio de *Origem do drama barroco alemão*, segundo a qual “a verdade é apresentada como o conteúdo essencial do Belo, o reino das ideias, e a verdade é considerada bela” (1984, p. 52). Para o autor, Platão concebe a verdade como bela, porque a ascese é construída a partir de graus do desejo erótico. Na concepção benjaminiana, o Eros dialético não trai o seu impulso original ao direcionar o objeto de seu desejo para a verdade, pois “a verdade é bela. E o é não tanto para si mesma como para Eros” (p. 53) ou para todo aquele que a busca.

Ora, se o amor é, segundo Diótima, “um parto em beleza, tanto no corpo como na alma” (206B), a estrutura psíquica deseja naturalmente o belo e

sendo a verdade bela, como defende Benjamin, Eros deseja a verdade, com a mesma intensidade que o bem e o belo, associação já sustentada por Sócrates no *elenchos* de Agaton, nos seguintes moldes: “o Amor é carente do que é belo, e o que é bom é belo, também do que é belo seria ele carente” (201C). Para o pensador alemão, atribuir à verdade e à beleza o estatuto de ideia é uma verdade inelutável, tal elemento possibilita que a tese acerca da verdade da beleza jamais perca sua validade, e não venha a ser pensada como uma metáfora utilizada por Platão para representar a relação de dependência entre beleza e verdade. Na contextura do *Banquete*, a ascese se encaminha para a ciência “que de nada mais é senão daquele próprio belo, e conheça enfim o que em si é belo” (211D), nesse sentido, a verdade é a própria garantia da beleza ascender à beleza que é para sempre, somente neste grau da ascese platônica a beleza ser pensada como a imagem da verdade.

Retornando à questão acerca do método expositivo de Platão, não se pode ignorar a distinção efetuada por ele no diálogo *Protágoras*, quanto aos modos de expor um argumento. A passagem em questão ocorre em meio às objeções de Sócrates à pretensão de Protágoras de ensinar a excelência política, tese com a qual discorda inteiramente, incitando seu interlocutor a lhe provar o contrário:

Pois bem, se podes nos demonstrar (*epideixai*) com mais clareza que a virtude pode ser ensinada, não te recuses, demonstre-o. – Bem, Sócrates, disse [Protágoras], não vou me recusar, porém como lhes demonstrarei? Como um velho que fala aos jovens, lhes contando um mito, ou expondo meticulosamente por meio de um argumento racional? (*Protágoras*, 320B-C).

No contexto do diálogo entre Sócrates e Protágoras existem três ocorrências do verbo *epideiknynai*, “mostrar”, “fazer mostra de”, “fazer a demonstração de”. O seu uso por Platão, na passagem em questão, resguarda o sentido de “mostração” encontrando-se atrelada aos modos de exposição característica das conferências sofísticas, como ele assinala, por exemplo, em *Górgias*, 447A e C, *Mênon*, 82B e *Eutidemo*, 295B, 297c, portanto associada à “exibição” ou “prova” do poder natural de uma pessoa sustentar seus argumentos. No entanto, restringir a *epideixis*, como pretende Cassin, ao “nome mesmo que a tradição atribui, por excelência, à discursividade sofística” (1990, p. 238) seria delimitar sua esfera de atuação ou mesmo rejeitar a livre fluência entre as ordens do mostrar e do demonstrar na construção do discurso filosófico platônico. Por exemplo, a passagem supracitada do *Protágoras* é marcada pela contraposição, tanto entre os dois personagens com modos distintos de

pensar, como pelos modos distintos de representação verbal, o do *mythos* e o do *logos*.

O uso concomitante das duas modalidades comuns a todo gênero discursivo é um recurso utilizado por Platão, no sentido de conciliar o antagonismo expresso no diálogo de seus personagens. Ao introduzir na sua escrita refinada, o jogo elocutório situado entre o mostrar e o demonstrar, ele parece oferecer ao leitor e a si próprio o espaço apropriado para a reflexão acerca do processo de reelaboração do discurso *epidítico* sob a regência do discurso *apodítico*. Na abertura de uma nova possibilidade, Platão como que concilia a tradição, que ele mesmo restringe com suas críticas ao *logos* sofístico, e sua época. Integra, com isso, tanto a técnica dos poetas (*mythos*) como a técnica defendida pelo sofista Górgias (*logos*) no *Elogio de Helena*.

A discursividade de Protágoras, embora comporte um *logos*, não pode ser classificada como uma técnica de exposição própria do filósofo, por lhe faltar o compromisso consigo mesmo. Para Casertano, o discurso de Protágoras se compara ao de Hípias ou ao de Górgias, nos quais prevalece a contraposição entre duas verdades, de um lado a dos sofistas e dos retóricos, bela do ponto de vista da técnica, mas sem conteúdo suficiente para sustentar uma discussão, considerada por ele como “uma verdade vazia, uma não-verdade que se faz passar por verdade” (2010, p. 20), e, de outro, a de Sócrates, “um homem sem requinte, grosseiro, que não pensa noutra coisa senão na verdade” (*Hípias Maior*, 288D), conforme o caracteriza Hípias, que pensa a “verdade como exigência de um esclarecimento intelectual e de um rigor de análises que são bem diferentes da beleza estilística” (*id.*) de seus opositores. Casertano retoma de forma simplista a oposição entre o discurso da verdade e o da persuasão, e por analogia com a retórica, para pensar a persuasão sob dois aspectos: “persuasão boa – que comunica a verdade – e persuasão má – que comunica a falsidade” (2010, p. 21), a primeira restrita ao domínio dos filósofos, e a segunda, a dos sofistas e retóricos.

Situado sob tal perspectiva, o discurso que sucede o mito contado pelo sofista (320C-322D) será caracterizado como do gênero epidítico.⁵ Seu estilo é o mesmo atribuído e consagrado por Platão em *Hípias Maior*, 282C, 286A, *Hípias Menor*, 363C e *Górgias*, 447C, como sendo uma habilidade característica

⁵ Aristóteles, na *Retórica*, classifica três gêneros de discursos retóricos: “o deliberativo (*symboloutikon*), o judiciário (*dikanikon*), o epidítico (*epideiktikon*)” (I 1358B). O epidítico é um discurso de elogio ou censura, fala do tempo presente, dos eventos atuais, às vezes evoca o passado e conjectura sobre o futuro. O seu fim é o belo e o feio, não leva em conta o conveniente ou o prejudicial.

daqueles que, como Górgias, reconhecem o efeito e o poder de persuasão do discurso:

O discurso (*logos*) é um grande soberano, que com o menor e mais invisível corpo executa as ações mais divinas, pois ele tem o poder de cessar o medo, retirar a tristeza, inspirar a alegria e aumentar a piedade (*Elogio de Helena* §8).

A natureza persuasiva do discurso de Górgias é fortemente marcada por sua potência transgressora. O portador de um *logos* com tal natureza, o sofista, utilizando-se unicamente da arte oratória,⁶ altera os valores vigentes, como na reconstituição gorgiana da imagem de Helena. Cassin defende que é justamente a técnica de “mostrar” (*deiknymì*) “diante” (*epì*), tão bem explorada no *Elogio de Helena*, que Platão retomará no diálogo *Górgias*, contrapondo-a a técnica de “mostrar” (*deiknymì*) “a partir de” (*apo*), ou seja, do “demonstrar” característico dos filósofos, mas também dos lógicos e dos matemáticos (Cf. Cassin, 1990, p. 234).

Por outro viés, Casertano sustenta que a demonstração filosófica da verdade implica na interação entre o dizer e o saber a verdade, o expor e o demonstrar, pois “a filosofia, essa sapiência particular que faz de Sócrates o mais sábio dos homens, aparece, pois, desde o início, como uma operação dialética que dá conta dos saberes e dos não-saberes, refutando e demonstrando” (2010, p. 24). Refutar e demonstrar são elementos próprios do método socrático-platônico de perguntas e respostas, e isso o próprio Diógenes Laércio já afirmava (III 49).

Retorno ao *Górgias*, diálogo no qual Platão estabelece a distinção entre dois modos argumentativos, afins e contraditórios entre si, a mostração e a demonstração. Na abertura do diálogo, os personagens Cálicles (447A, B) e Querefonte (447B) elogiam o modo pomposo da apresentação de Górgias, em oposição à de Sócrates, o único dos personagens interessado em saber o que o sofista é, em que consiste sua arte, o que de fato ele ensina, e não propriamente na sua técnica de exposição (447C). A introdução de Górgias no diálogo, marcada pela fala de Cálicles e Querefonte, representa o sofista realizando a mostração de seu saber, pontuada pelo uso de um extenso

⁶ Canto, na nota 2 à sua tradução do *Górgias*, ressalta que essa prática de “demonstração” parece ter sido introduzida pelos sofistas, “que se utilizavam dela para apresentar publicamente sua habilidade retórica” (1987, p. 313).

vocabulário do mostrar (*epideiknymí*),⁷ tornando-se ainda mais acentuada a sua intenção, pelo emprego de uma ousada estratégia de divulgação da habilidade (*tékhnē*) praticada por ele, que consistia, entre outras coisas, na escolha de um tema do agrado do público para sua exibição, ou então no incitamento estrategicamente planejado em conduzir a plateia a questioná-lo acerca dos mais variados assuntos, no sentido de dar mostras de seus ensinamentos, justamente o que está fazendo na entrada em cena de Sócrates no diálogo.

A mesma disposição mostrada por Sócrates, no *Górgias*, em separar o método de exposição de seus interlocutores do seu próprio, encontraremos no diálogo *Mênon*. Ao receber o pedido de Mênon para fazer a mostra (*endeixai*) de sua teoria da reminiscência (82B), Sócrates inicialmente nega-se a fazê-lo, possivelmente em razão de tal prática encontrar-se relacionada ao modo peculiar de exposição do sofista, e não à do filósofo, no entanto cede aos apelos do jovem e faz a mostração (*epideixomai*) de sua tese, através do interrogatório do escravo sobre fatos geométricos.

A concessão à técnica aparatosa de exposição dos sofistas do *Mênon* é rebatida no *Eutidemo* (295B-297C), diálogo no qual Sócrates discordará do método como os sofistas expõem seus argumentos, a exemplo do *Górgias*, por considerar que a técnica da *epideixis* não possibilita a exata compreensão acerca do objeto de seus ensinamentos. Sua preocupação é exposta na cobrança a Eutidemo e Dionisodoro sobre o modo como pretendem ensinar a virtude:

Dizei-me apenas se pretendeis expor (*epideiknynai*) em público essa sabedoria ou se vos decidiste por outro método.

Para isso é que estamos aqui, Sócrates: para expô-la (*epideixonte*) e ensiná-la, caso alguém queira aprendê-la conosco (274A-B).

Embora a discursividade filosófica de Platão situe-se ambigualmente, no jogo entre o mostrar e o demonstrar, o filósofo não a determina lexicalmente, porque não há necessidade, por ser a filosofia um livre exercício de

⁷ As técnicas de elocução, própria da retórica sofística, reforçam os argumentos de Cassin, acerca do uso da *epideixis* como uma prática específica dos sofistas, hipótese da qual discordamos, apesar de ela evocar os testemunhos de Filóstrato (*Vida dos sofistas*, DK 88 A 1 I 16) e Aristóteles (*Política* 1259A19), no sentido de reforçar seus argumentos, de que Górgias e Tales, respectivamente, seriam tomados como modelos daqueles que fazem mostra, prova, exposição (*epideixis*) de sua sabedoria (p. 236-239). Tomando como base a contínua fluência entre o uso de *epideixis* e *apodeixis* nos diálogos platônicos, discordo que o emprego da *epideixis* se restrinja exclusivamente aos sofistas.

reflexão, no qual o leitor mais atento aprende a ressignificar os modos do ser e do aparecer de suas teorias exposta nos diálogos, por meio da fala dos personagens. A retomada de passagens do *Protágoras*, *Górgias*, *Mênon* e *Eutidemo* foi intencional, pelo fato de em tais diálogos Platão fixar e até mesmo estabelecer os limites entre o método de apresentação e argumentação dos sofistas, caracterizado no *Eutidemo*, como o jogo e a brincadeira sem seriedade (277D-278E), ao estilo de como sempre foi praticado pelos poetas em oposição à seriedade do método dialético, executado com o discernimento necessário acerca do tema em questão, além de resguardar a mesma agudeza de raciocínio e intensidade de uma composição poética, ou teatral, manifesta, expressamente, na tessitura do *Banquete*, diálogo no qual as múltiplas imagens de Eros resgatadas da tradição poética, pouco a pouco, fundem-se ou libertam-se de sua matiz primeira, o mito, tornando-se a personificação da imagem do *philosophos*, elaborada no elogio de Sócrates/Diotima, sendo efetivada no de Alcibíades.

Escrito com apurado senso artístico, o *Banquete* é a celebração da arte poética no seu gênero mais nobre, a tragédia. O cenário do diálogo é o simpósio em honra a Agaton, vencedor do concurso de tragédias, nas Leneias de 416. Mostrando domínio dos recursos cênicos de sua época, Platão introduz na trama do diálogo personagens paradigmáticos, marcando a entrada deles em cena, com a precisão e sensibilidade de um produtor de teatro e não a de um filósofo nos moldes tradicionais. Na qualidade de filósofo-poeta, Platão reelabora as imagens de *eros* com extrema sagacidade, dando mostras ao leitor do quanto os ensinamentos recebidos na juventude⁸ ficaram retidos no seu psiquismo. É impossível negar a recepção do teatro no *Banquete*, seja no processo de composição cênica dos personagens, seja no imbricamento tão bem articulado entre as esferas do ser e do parecer.

Na cadeia de transmissão da narrativa do *Banquete* cada orador traz para seu elogio as habilidades praticadas pelos indivíduos históricos cujos

⁸ Diógenes Laércio testemunha que Platão, antes de consagrar-se ao estudo da filosofia, dedicou-se à música e à poesia escrevendo ditirambos, cantos líricos e tragédia (III 5; 37). Apoiado nesses testemunhos, Nietzsche define Platão como uma mescla genuína de filósofo e artista (Nietzsche, 1991, p. 18-23); talvez Benjamin resgate essa imagem nas suas reflexões em torno do *Banquete* e do papel da filosofia de um modo geral, ao propor: “Se a tarefa do filósofo é praticar uma descrição do mundo das ideias, de tal modo que o mundo empírico nele penetre e nele se dissolva, então o filósofo assume uma posição mediadora entre a do investigador e a do artista, e mais elevada que ambas” (1984, p. 54). Situado na posição de *daimon*, por Nietzsche e Benjamin, o filósofo platônico, na sua condição de artífice de ideias consegue elaborar imagens capazes de mostrar a relação entre beleza e verdade.

nomes são usados na composição dos personagens. No encômio a Eros, de cada um deles, Platão recria com aguda precisão os caracteres próprios do psiquismo ou da linguagem ou dos modos de expressão, dando-lhes a aparência a mais aproximada possível dos homens reais, de quem ele toma emprestados os nomes para construir seus personagens. Tal habilidade nos leva a compará-lo jocosamente a um poeta inspirado (*enthousiastes*) definido por ele no *Ion*, como

um ser alado e sagrado, todo leveza, e somente capaz de compor quando saturado do deus (*entheos*) e fora do juízo, e no ponto, até, em que perde de todo o senso. Enquanto não atinge esse estado, qualquer pessoa é incapaz de compor versos ou de vaticinar (534B).

Após o estado de transe, o poeta lembra e reconta na sua narrativa os detalhes do que lhe foi repassado pela divindade, como acontece com Homero no Catálogo das Naus, em *Iliada* II 493-785. No caso do *Banquete* e *Fedro*, o delírio pelo qual o filósofo é tomado inicialmente, é o mesmo que leva os poetas mélicos a cantar tão belamente o amor, no *Ion*, resgatando para sua poesia todo o ardor e agitação de uma alma apaixonada ou possuída pelo delírio próprio das Musas, quando o próprio entendimento do inspirado já não se encontra mais nele, conforme reforça Burkert (1993, p. 225-240).

Iguais nesse particular aos coribantes que só dançam quando estão fora do juízo, do mesmo modo os poetas mélicos ficam fora de si próprios ao comporem seus poemas, quando saturados de harmonia e de ritmo, mostram-se tomados de furor igual ao das bacantes, que só no estado de embriaguez característica colhem dos rios leite e mel, deixando de fazê-lo quando recuperam o juízo (*Ion* 534A).

Inspirado pela poesia empírica dos mélicos arcaicos, ou pela poesia dialética de Parmênides, ambas sustentadas a partir de um agente transmissor, a divindade, Platão dota de semelhante condição, no *Banquete*, não mais o deus, mas os personagens que se interligarão como em uma peça teatral para dar estrutura ao grande drama cujo tema é o amor. Na composição de seu drama filosófico, Platão utiliza-se de um procedimento habitual, na poesia e no teatro, que é a introdução de um narrador responsável pela unidade da ação contada ou representada. Nos diálogos platônicos, ele é encarregado pelo processo de transmissão e continuidade das ideias. No *Banquete*, o filósofo ocupa-se, antes de tudo, em reunir as mais diversas representações de Eros, apurando cada um dos relatos para depois refutá-los. Na formulação do *eros* filosófico, Platão resgata traços distintos dos encômios anteriores para

sedimentar a sua proposição de *eros* como *daimon*, através de uma instância discursiva mediadora, a prosa filosófica, pensada não como gênero poético, mas a forma mesma do pensamento cujo discurso exige uma racionalidade distinta da poética, que passa a ser plasmada a partir da imagem de *eros*.

Seguindo o modelo da cadeia de transmissão do *Fedro* (243E-244A), Platão situa como polo irradiador da intrincada trama do *Banquete*, o personagem Aristodemo, convidado por Sócrates a participar do simpósio oferecido por Agaton (173B), portanto, testemunha direta do evento, e não Apolodoro, que é, de fato, o narrador do diálogo. Aristodemo transmitirá essa narrativa a Fênix (172B), que se incumbirá de transmiti-la a Glaucón (172C), porém sem omitir a fonte de sua narração, o relato de Aristodemo. Apolodoro, o narrador oficial do *Banquete* é o último elo da sequência de narrativas. O interlocutor anônimo pedirá estrategicamente a ele que “conte quais foram os discursos” (173E) ditos na ocasião.

Relatando a proposta de Erixímaco em tomar Eros como tema dos discursos do *sympósion* na casa de Agaton, Apolodoro inicia a narração dos elogios feitos respectivamente por Fedro, Pausânias, Erixímaco, Aristófanes, Agaton, Sócrates/Diotima e Alcibiades. Os cinco primeiros discursos estão inscritos na tradição mitopoética, já o encômio a Eros de Sócrates destaca-se por sua originalidade, embora estrategicamente ele o atribua a Diotima. Independente das controvérsias envolvendo o nome ou a existência da mulher de Mantinea, sua presença no diálogo é marcada por um duplo artifício utilizado por Platão envolvendo, primeiro, a retomada de um vocabulário próprio dos mistérios usado pela sacerdotisa de Apolo, para reforçar o discurso dialético de Sócrates. Segundo, a possibilidade de Sócrates resgatar livremente para sua fala um elemento tantas vezes negado a ele na apresentação dos elogios anteriores: o uso do *elenchos* na sua exposição dialética.

Na encenação do *Banquete*, o *symposion* em casa de Agaton mostra-se como o cenário ideal para desenvolver a temática acerca do amor. Não é aleatório Erixímaco propor aos presentes o abandono da embriaguez desmedida (*hybris*) do dia anterior pela moderação (*sophrosyne*) dos discursos, como se alertasse a todos: deixemos Apolo e não Dioniso reger nosso encontro de hoje; evoquemos Eros através de recursos de linguagem e não de apelos puramente sensuais. O processo de transmutação operado por Erixímaco faz lembrar a estreita relação entre *eros* e *logos* ressaltada por Platão no *Crátilo*. O mais interessante no resgate do vínculo entre amor e linguagem é justamente a possibilidade de se efetuar, gradativamente, o processo de ascese do *eros* desejanste ao dialético, descrito no tão adiado elogio de Platão/

Sócrates/Diotima, que transparece no diálogo sob a forma de uma metáfora da iniciação dos mistérios. O instigante na representação da teoria das formas do *Banquete* é o modo de Platão apresentar a imagem do filósofo de modo singular, como o verdadeiro amante da beleza, aquele que tem “consciência de sua deficiência, e, ao mesmo tempo, do desejo que existe em si e que o atrai para o belo e para o bem” (HADOT, 1999, p. 80).

No mito dialético de Platão, *eros* e o filósofo são caracterizados como *daimones*, estreitando a relação *eros* e filosofia na sua narrativa. A partir da representação de Sócrates, no *Banquete*, como “aquele que pretende não ter nenhuma sabedoria e como um ser de quem se admira as maneira de viver” (1999, p. 80), Hadot propõe que não se pense a imagem do filósofo como a de um simples “intermediário”, mas um “mediador”, expressão similar, contudo capaz de identificar com maior precisão a natureza de Eros. Identifico-me com tal proposição, pelo fato de a noção de mediação representar de forma mais incisiva a ação que possibilita a “passagem de um objeto a outro, de um belo inferior a um belo mais alto na escala da beleza” (Vaz, 1956, p. 29); enquanto intermediação repassa a impressão de certa rigidez, como se a palavra estagnasse o desejo de ascensão da beleza visível para a beleza na forma, por estar entre as duas não impulsionando, mas impedindo o movimento do olhar de uma em direção a outra.

A natureza mediadora do *eros* platônico, similar à de Hermes,⁹ facilita a compreensão seja da passagem do *logos* mitopoético ao *logos* dialético, seja da incorporação do radical *philia* na formação do vocábulo que representa a atividade do *philosophos*: a do amor (*philia*, e não mais *eros*, embora o desejo, no contexto platônico, seja um elemento potencialmente presente em todo o processo do filosofar) incondicional à verdadeira beleza. A analogia entre *eros* e o filósofo reside não apenas na mediação entre o belo e o feio, a sabedoria e a ignorância, mas principalmente no fato de os qualificativos amante da beleza (*philokalos*) e amante da sabedoria (*philosophos*) serem aplicados a ambos.

Na perspectiva do *Banquete*, o amor à beleza e à sabedoria tornam-se elementos constitutivos da natureza do filósofo. Na imagem da ascese, Platão

⁹ Para Barreto, o psiquismo do Eros platônico se identifica com o de Hermes Trimegisto, por dominar “os três níveis cósmicos (ctônico, telúrico e celeste), o que o torna um *mediador* por excelência, capaz de conduzir as almas das trevas para a luz (e vice-versa)” (1994, p. 62). O autor aponta ainda outros poderes atribuídos a Hermes, análogos aos de Eros, como o domínio das “transformações” e das “transmutações”, além de ser um “sábio judicioso” e um “grande mago”, elementos presentes na explanação de Diotima.

estabelece graus distintos de beleza, cada um dos passos propicia a distinção entre o mero amante da beleza e o filósofo, com o propósito de firmar, no segundo, a capacidade de tomar a filosofia como objeto de seu amor. A tese reforça-se na afirmação de Sócrates, no *Fédon*, de que “em meu espírito, a filosofia (*philosophias*) é a maior obra de arte (*mousikes*), e é ela que eu pratico (*prattontos*)” (61A). A filosofia é, para Platão, a mais nobre das artes das Musas (*mousike*) e, portanto, a mais propícia a gerar, nas outras artes, a noção de virtude necessária para que as mesmas justifiquem a sua participação na formação dos cidadãos.

Retornando à erótica dialética do *Banquete*, o processo de ascensão da alma rumo ao inteligível, implícito nos inúmeros encômios a Eros, sustenta, veladamente, princípios da teoria da reminiscência (*anamnesis*). Contudo, a proposição não é tão evidente como no *Mênon*, diálogo no qual Sócrates, tentando comprovar que “o procurar e o entender são, no seu total, uma rememoração” (81D), efetua uma mostraçãõ de sua tese, através do interrogatório do escravo, para, em seguida, demonstrar, por meio da teoria da reminiscência, como ocorre a apreensão do conhecimento. Na metafísica platônica, “o aprender não é senão um recordar (*anamnesis*)” (*Fédon* 72E) havendo uma estreita reciprocidade entre a teoria das formas e a teoria da reminiscência. Independente das nuances entre os diálogos nos quais as duas teorias aparecem, o aspecto comum a eles diz respeito ao conhecimento como o resultado de uma reminiscência. A natureza imortal do psiquismo possibilita a rememoração de um tempo anterior, capaz de levar à totalidade do conhecimento atual.

No caso do *Banquete*, o elogio de Sócrates é o lugar privilegiado para Platão realizar a mostraçãõ e a demonstraçãõ do amor como o desejo de imortalidade (207A). Para expor sua teoria do amor, o filósofo retoma e rebate as teses expostas nos elogios anteriores, no sentido de fomentar sua própria discursividade. Retomo a análise estrutural de Andrade, na qual ela estabelece a relação entre o encômio de Sócrates e os aspectos refutados por ele nos precedentes, no sentido de mostrar o seu discurso como a síntese de todos os outros:

- o amor não é a beleza, mas a aspiração à beleza (em resposta à proposição de Agaton);
- uma aspiração que preenche o intervalo entre a ignorância e a sabedoria, resolvendo, através de um impulso (*daimon*) a imperfeição do homem e seu desejo de auto-superação (o homem dividido de Aristófanes em sua busca de totalidade);

- engendrando na beleza, o amor é fonte perpétua de criação (Erixímaco e Agaton);
- porque engendrar na beleza é capturar a harmonia, visto que só se produz na harmonia (Erixímaco);
- dessa forma, o amor é *methodos*, é preparação gradativa da alma em sua aspiração do absoluto (aspecto moral abordado por Fedro e Pausânias) (1976, p. 48).

Concordo com a visão de Andrade, para quem a originalidade do elogio de Sócrates se reforça no seu apelo pela busca da verdadeira beleza a ser encontrada através do impulso originário de *eros*. Por outro lado, as afinidades realçadas pela autora entre os demais elogios e o de Sócrates possibilita a compreensão dos passos da ascese erótica de Diotima como a reunião das principais características ressaltadas pelos outros oradores.

Para Dixsaut, cada um dos cinco elogios anteriores ao de Sócrates se encadeiam aos precedentes apontando a falta que deve ser suprida nele: “uma distinção (Pausânias à Fedro), uma extensão (Erixímaco à Pausânias), a potência de uma afecção (Aristófanes aos dois precedentes), a definição e a prática de um método (Agaton a todos os outros), Sócrates tomando a palavra faz entrar no jogo a verdade” (1998, p. 142-143). A noção de carência percorre a estrutura de todos os elogios, mesmo o de Sócrates, no qual a carência se encontra intimamente associada à noção de verdade. O desejo erótico-dialético representa a carência do psiquismo em se voltar para ele mesmo no sentido de inteligir as distintas dimensões do desejo, processo no qual a estrutura psíquica encontra um novo sentido para o belo e para o bem, através de um método que reúne e separa, para tentar definir a verdadeira natureza de *eros*, não mais por um discurso de aparência ao estilo do de Fedro, Pausânias, Erixímaco, Aristófanes e Agaton, mas por um discurso que, apesar de conter um mito, utiliza a imagem como um modo de acesso para pronunciar a verdade do que é, para sempre, belo e bom.

Robin considera que o processo de iniciação de Sócrates nos mistérios do amor realizado por Diotima assume a aparência de um “verdadeiro método, no qual ela determina cada etapa, estabelece regras para o avanço em direção a um caminho que se dirige sempre para o alto” (Notice à *Le Banquet*, 1985, p. XCII). Para ele, o processo de preparação do iniciado se assemelha a uma espécie de “educação estética”,¹⁰ contudo não se pode esquecer o aspecto

¹⁰ Robin pensa as etapas da ascese do *Banquete*, nos moldes de uma educação estética: individualização da beleza física, desindividualização da beleza física, amor a beleza da alma,

ético do processo ascensional. Robin certamente leu *A educação estética do homem*, de Schiller, e pensando na recepção do pensamento grego no poeta alemão resolveu utilizar a mesma expressão para identificar as etapas da ascense do *Banquete*. A meu ver, a proposta de Vaz é mais coerente, dado a impossibilidade de se dissociar, no mundo grego, a relação entre o bem e o belo como se faz na atualidade, pois “o objeto sobre que se exerce a reflexão, isto é o belo (*kalon*), não é uma qualidade inerente às coisas que torne-se objeto de uma consideração estética no sentido moderno do termo” (1956, p. 28).

O belo, no pensamento de Platão, e para os gregos em geral, encontra-se intimamente ligado à noção de bem; a julgar pelo raciocínio de Benjamin, *eros* ama a beleza, porque a beleza, além de verdadeira é boa, mas como a beleza particular só é bela pela presença do Belo nela, Platão consolida a definição do *eros* dialético como o desejo de imortalidade pela beleza, pelo bem, pela verdade. É exatamente na definição de *eros* como *daimon*, que se instaura a íntima relação amor-filosofia, conforme sustenta Diotima a Sócrates: “uma das coisas mais belas é a sabedoria, e o Amor é amor pelo belo, de modo que é forçoso o Amor ser filósofo e, sendo filósofo, estar entre o sábio e o ignorante” (204B). A natureza ambígua de *eros* se divide entre o amor pela beleza e pela sabedoria, conciliadas entre si na imagem do filósofo. No *elenchos* de Sócrates, Diotima demarca com precisão os graus a ser seguido pelo iniciado nos mistérios do amor, o amante do belo e do saber, para alcançar a visão do “belo na forma” (210B). O processo ascensional conduz à contemplação da forma nítida, pura, simples, do belo, âmbito no qual se atinge a verdadeira beleza.

Mas o elogio de Sócrates não se consolida devidamente sem o elogio de Alcibiades. A carga dramática da entrada intempestiva do personagem, ao final do diálogo, é o grande trunfo de Platão para contrapor-se, mais diretamente, ao mito de Aristófanes, notável pela beleza de sua narrativa e pela simplicidade de suas fórmulas. A grande controvérsia maquinada pelo filósofo situa, de um lado, um dos discípulos mais fervorosos de Sócrates e, do outro, o célebre comediógrafo, ambos responsáveis pela sua condenação. Na caracterização do elogio apaixonado a Sócrates, o discurso de Alcibiades representa a quebra de estereótipos, primeiro, por não se tratar mais de um encômio a Eros, mas a Sócrates, objeto de seu amor e de seu

identificação da beleza da alma com a beleza moral, beleza do conhecimento, ampliação da visão da beleza, revelação da essência da beleza (1985, Notice à *Le Banquet*, p. XCIII-XCIV).

desejo, segundo, por conseguir plasmar, na imagem ressignificada de *eros*, a própria imagem do filósofo, nas suas múltiplas formas de ser; enquanto o elogio de Aristófanes, apesar sua intensa beleza, aliado ao tom tragicômico, mostra-se incapaz de realizar a passagem do discurso usual ao reflexivo, rigoroso, verdadeiro.

A presença ruidosa de Alcibíades, longe de representar o puro desvario, mostra modos distintos e pertinentes de ele associar a natureza de Sócrates à de Eros. Impetuoso e imprevisível, os sinais inscritos no seu discurso inflamado passam a repercutir menos intensamente, diante do impacto causado sobre o espectador a cena na qual Sócrates, o autêntico representante do discurso filosófico, após acomodar devidamente Agaton e Aristófanes, “os dois que não têm tanto fôlego, pois nem a tragédia, nem a comédia têm tanto fôlego quanto a filosofia” (PESSANHA, 1997, p. 12), afasta-se solitariamente do cenário no qual se desenvolveu essa espetacular peça teatral.

Considerada uma grande obra-prima da literatura e da filosofia, o *Banquete* “abriga grande variedade de recursos: diálogos, discursos, mitos, citações de poetas, provérbios, múltiplos estilos (as imitações ou pastiches dos diferentes estilos dos discursantes, a revelar diferentes psicologias ou mentalidades: uma das mais extraordinárias realizações do Platão filósofo-dramaturgo)” (PESSANHA, 1987, p. 90). No imbricado jogo de cena, entre a representação da aparência e a justa concatenação e exposição de ideias, o *Banquete* propicia a contínua interligação entre as instâncias discursivas do mostrar e do demonstrar, no qual Platão, na função de mediador encaminha todo o debate para a busca da definição da verdadeira natureza de *eros*, estágio alcançado somente no elogio de Sócrates/Diotima. O processo de apreensão do *eros* dialético exige um longo esforço intelectual, conforme alerta Diotima a Sócrates, após o exame das mais diversas formas de atividades amorosas:

São esses então os casos de amor (*erotika*) em que talvez, ó Sócrates, também tu pudesses ser iniciado; mas, quanto à sua perfeita contemplação, em vista da qual é que esses graus existem, quando se pode afirmar corretamente, não sei se serias capaz; em todo caso eu te direi, continuou, e nenhum esforço pouparei; tenta então seguir-me se fores capaz (210A).

Como um verdadeiro iniciado nos mistérios do amor, Platão concatena as ideias inerentes a cada um dos elogios, mostrando ter um grande domínio das concepções vigentes sobre *eros* no mundo grego. Na retomada dos mais variados discursos, que expressam teorias distintas entre si, o filósofo, no livre exercício de separar e juntar as múltiplas imagens de *eros*, tanto refuta

as posições que não lhe parecem convincente como incorpora as que lhe parecem viáveis. No processo de evolução de cada elogio, aos poucos ele chega à percepção do amor como o desejo do belo, mas não de qualquer belo, pois senão ele ficaria restrito a nomear toda e qualquer coisa de belo, como o faz Hípias, mas da beleza que é para sempre. Sentindo-se preparado para seguir os passos apontados por Diotima a Sócrates, para a apreensão intelectual da beleza, o filósofo instaura no âmbito da filosofia, a relação entre amor e beleza, base da teoria das formas do *Banquete*.

Recebido em junho 2014

Aprovado em julho 2014

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Sonia Maria Viegas. Música e sabedoria no *Banquete*. *Kriterion*, Belo Horizonte, MG, v. 22, n. 69, p. 28-51. 1976)
- ARISTÓTELES. *Retórica*. Prefácio e introdução de Manuel Alexandre Júnior. Tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional, 2005.
- _____. *Metafísica* v. II. Trad. Marcelo Perine. São Paulo: Loyola, 2002.
- BARRETO, Marco Heleno. O mito por trás do mito: sobre o *Eros* de Platão. In: ANDRADE, M. (Org.) *Mito*. Belo Horizonte: Núcleo de Filosofia Sonia Viegas, 1994, p.57-64.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Tradução, apresentação e notas de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BURKERT, Walter. *Religião grega na época clássica e arcaica*. Trad. M. J. Simões Loureiro. Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian, 1993.
- CASERTANO, Giovanni. *Paradigmas da verdade em Platão*. Trad. Maria da Graça Gomes de Pina. São Paulo: Loyola, 2010.
- CASSIN, Barbara. *Ensaio sofisticado*. Trad. Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. São Paulo: Siciliano, 1990.
- CHANTRAINE, Pierre. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. Paris: Klincksieck, 1968.
- DIÓGENES LAÉRCIOS. *Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres*. Trad. Mario da Gama Kury. Brasília: Unb, 2008.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Do conceito de *Darstellung* em Walter Benjamin ou verdade e beleza. *Kriterion*, Belo Horizonte, MG, v. 46, n. 112, p. 183-189. 2005.
- GÓRGIAS. *Elogio de Helena*. Trad. Maria Cecília de Miranda N. Coelho. In: *Cadernos de Tradução 4*. São Paulo: Departamento de Filosofia / USP, 1999.

- HADOT, Pierre. *O que é a filosofia antiga?* Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Loyola, 1999.
- MARQUES, Marcelo Pimenta. Aparecer e imagem no livro VI da *República*. In: PERINE, Marcelo (Org.). *Estudos platônicos: sobre o ser e o aparecer, o belo e o bem*. São Paulo: Loyola, 2009, p. 137-165.
- MATTEI, Jean-François. *Platão*. Trad. Maria Leonor Loureiro. São Paulo: UNESP, 2010.
- NIETZSCHE, Friedrich W. *Introduction à la lecture des dialogues de Platon*. Traduit par O. Berrichon-Sedeyn. Combas: L'éclat, 1991.
- Os Pré-socráticos: fragmentos, doxografia e comentários*. Seleção de textos e supervisão de José Cavalcante de Souza. Dados biográficos de Remberto Francisco Kuhnen. Traduções de José Cavalcante de Souza *et al.* 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978 (Os Pensadores).
- PESSANHA, José Américo Mota. Platão: as várias faces do amor. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 77-103.
- _____. Platão: o teatro das ideias. *O que nos faz pensar*, n. 11, p. 7-35. 1997.
- PLATÃO. *O Banquete ou Do Amor*. Trad. José Cavalcante de Souza. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.
- _____. *A República*. Trad. Ana Lia Amaral de Almeida Prado; revisão técnica e introdução Roberto Bolzani Filho. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- _____. *Eutidemo*. Tradução, apresentação e notas Maura Iglésias. Rio de Janeiro: PUC-Rio; Loyola, 2011.
- _____. *Fédon*. Introdução, versão do grego e notas Maria Teresa Schiappa de Azevedo. Brasília: UNB; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.
- _____. *Fedro*. Introdução, tradução e notas de José Ribeiro Ferreira. Lisboa: Edições 70, 2009.
- _____. *Górgias*. Tradução, ensaio introdutório e notas Daniel R. N. Lopes. São Paulo: Perspectiva; FAPESP, 2011.
- _____. *Ion*. Introdução, tradução do grego e notas de André Malta. Porto Alegre: L&PM, 2007.
- _____. *Mênon*. Trad. Maura Iglésias. Rio de Janeiro: PUC-Rio; Loyola, 2001.
- _____. *Protágoras*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 2002.
- PLATO. *Symposium*. Transl. Alexander Nehamas; Paul Woodruff. Indianapolis: Hackett, 1989.
- _____. *Phaedrus*. Transl. Alexander Nehamas; Paul Woodruff. Indianapolis: Hackett, 1995.
- PLATON. *Euthydème*. Traduction par Monique Canto. Paris: GF Flammarion, 1989.
- _____. *Gorgias*. Traduction par Monique Canto. Paris: GF Flammarion, 1987.
- _____. *Ion*. Traduction par Monique Canto. Paris: GF Flammarion, 1989.
- _____. *La République*. Traduction par George Leroux. Paris: GF Flammarion, 2002.

- _____. *Le Banquet*. Texte établi et traduit par Léon Robin. Paris: Les Belles Lettres, 1985.
- _____. *Le Banquet*. Traduction par Luc Brisson. Paris: GF Flammarion, 1998.
- _____. *Ménon*. Traduction par Monique Canto-Sperber. Paris: GF Flammarion, 1991.
- _____. *Phédon*. Traduction par Monique Dixsaut. Paris: GF Flammarion, 1991.
- _____. *Phèdre*. Traduction par Luc Brisson. Paris: Paris: GF Flammarion, 1989.
- _____. *Protagoras*. Traduction par Frédérique Ildefonse. Paris: GF Flammarion, 1997.
- _____. *République*. Livres VI e VII. Traduction et commentaire par Monique Dixsaut. Paris: Bordas, (1980) 1986.
- _____. *République*. Traduction de Pierre Pachet. Paris: Gallimard, 1993.
- VAZ, Henrique Cláudio de Lima. A ascensão dialética no *Banquete* de Platão. *Kriterion*, Belo Horizonte, MG, v. 9, n. 35/36, p.17-40, 1956.