

Conhecimento e drama no *Banquete* de Platão

Camila Souza Silva

Resumo: os estudos sobre Platão, quando neles estão em jogo a conhecida oposição do filósofo aos poetas, há duas vertentes que merecem atenção: a que salienta a crítica de Platão aos gêneros dramáticos e poéticos, e a que reconhece na obra do filósofo um elo dialético entre *logos* e *hýbris*. Duas perspectivas que se mostram ainda mais complexas quando inserimos o elemento cênico, profundamente interligado com seu modo de fazer filosofia. Nossa intenção é dar algumas indicações de como o filósofo grego concilia forma dramática e conteúdo filosófico, tomando como ponto de apoio os elogios de Sócrates e Alcibíades no *Banquete*. É possível mostrar, assim, que a crítica do filósofo não significa a negação da tragédia e da poesia, e sim seu redirecionamento visando uma nova forma de *paidéia* grega.

Palavras-chave: Drama, conhecimento, Alcibíades, Platão

Drama and knowledge in Plato's *Symposium*

Abstract: the studies on Plato, when on them are at stake at known opposition of philosopher to the poets, there are two aspects that deserve attention: that stresses critical of Plato to the dramatic and poetic genres, and a that recognizes at the philosopher's work a dialectical link between *logos* and *hýbris*. Two perspectives are shown even more complex when they enter the scenic element, deeply interconnected with their way of doing philosophy. Our intention is to give some indication of how the greek philosopher conciliates dramatic form and philosophical content, taking as support the praise of Socrates and Alcibiades in the *Symposium*. It's possible to show, like this, that the criticism of the philosopher does not mean the denial of tragedy and poetry, but your redirection seeking a new form of greek *paideia*.

Keywords: Drama, knowledge, Alcibiades, Plato

É comum falarmos que o discurso propriamente filosófico de Platão, ao longo de seus diálogos, é indiretamente apresentado, uma vez que ele é filtrado pelas lentes de um quadro dramático complexo. Isso as vezes tem como consequência duas linhas de abordagem da obra do filósofo. Uma que a vê como “discurso literário” e outra que procura fazer uma leitura “puramente analítica” dos textos. O que nos propomos fazer é não escolher entre uma e outra dessas formas de leitura, e pensar a integração delas como um fator essencial para a compreensão do pensamento de Platão. Assim, cremos poder manter em equilíbrio a relação entre a forma dramática dos diálogos e seu conteúdo filosófico.

Primeiramente, é imprescindível deixar claro o que entendemos por “elementos dramáticos” no interior da escrita platônica, destacando, desse modo, nos diálogos platônicos, todo um conjunto de caracteres impressos na concepção e composição de suas principais ideias. Isso não se limita somente às situações dramáticas nas quais encontram-se inseridas as discussões filosóficas, mas, também, na constituição dos próprios personagens pelos quais as mesmas são expostas e detalhadas. Nesse sentido, entendemos por drama, todo e qualquer elemento que nos permite, assim como no teatro, imaginar uma grande peça em um cenário articulado, mesmo que aparentemente descrito superficialmente, e, que no decorrer de cada diálogo, estando presente esses elementos, faz com que, em certos casos, o impulso poético de Platão nos pareça sobrepujar o filósofo e pensador rigoroso. Levar isso em consideração é o que pode permitir, no presente estudo, pensar esses elementos como formas constitutivas de sua obra filosófica e não meros adereços que nada nos revelem de especial em seu modo particular de pensar.

Dentro da perspectiva literária e filosófica é perceptível duas formas de tratar os textos platônicos. Para a primeira, a que chamamos de tradicional, os aspectos literários dos diálogos, de modo geral, receberam (e recebem) pouca atenção por parte dos estudiosos. Nesse tipo de abordagem, os traços literários aparentes são tomados como decorativos e inessenciais, e por isso mesmo simplesmente ignorados. Seus adeptos se dedicam a uma leitura puramente analítica dos textos e procuram, por esse meio, prevenirem-se do perigo de, ao identifica-los literalmente, deixar de lado seu conteúdo filosófico mais elevado. Pode-se até mesmo dizer que essa perspectiva analítica é dominante nos estudos sobre Platão e tem entre seus representantes nomes importantes, como é o caso de Goldschmidt (2010)¹, que, mesmo não evitando o tema e até reconhecendo, de certo modo sua importância, vê nos elementos dramáticos apenas uma mera “arte de agradar”:

É pelo método que se deve explicar a composição do diálogo ou, mais precisamente, sua estrutura filosófica. Há lugar, ao lado desta tentativa, para uma explicação da composição propriamente dita, explicação literária e que resulta da arte de “agradar”. (2010, p.3)

Há quem faça uma leitura que inverte o sentido da tradicional. Nesse caso se encontram aqueles que se interessam pelos diálogos, fundamentalmente, em razão de sua forma literária, deixando em segundo plano seu conteúdo filosófico. As informações que

¹ GOLDSCHMIDT, V. *Os diálogos de Platão: estrutura e método dialético*. Trad. D. D. Macedo. São Paulo: Loyola, 2010.

temos sobre a formação de Platão talvez ajude a entender essa inversão. Um caso importante de indicar é o de Willamowitz (apud. JAEGER)², que adota uma atitude mais distante do conteúdo filosófico e orienta sua investigação no sentido de extrair da escrita platônica sua estrutura poética e dramática:

Tem sido defendida ultimamente a opinião de que a atividade de Platão como escritor de diálogos não tinha a princípio nenhuma intenção filosófica profunda, mas sim um caráter meramente poético, quer dizer de mero passatempo. (JAEGER, 2013, p.595)

Finalmente, há uma terceira via, intermediária, adotada por aqueles que veem na forma literária uma função importante e indispensável, uma vez que teria sido desencadeada juntamente com as exigências de rigor lógico e objetivo graças aos quais reconhecemos a filosofia no pensamento platônico. É o caso de Américo Pessanha (1997)³, que via na questão dramática dos textos platônicos, outra forma de “fazer filosofia”, e talvez de entender o modo como Platão, em particular, construiu sua filosofia. Para Pessanha podemos ter muitas vantagens ao buscarmos essa integração, pois, para o autor,

Resgatar do platonismo alguma coisa que não é apenas o aparato da sua manifestação literária, da sua expressão dialógica e dramática, mas que é ‘o que’ nessa expressão é a razão de ser dessa expressão. É possível que, ao resgatarmos o sentido dramático dos diálogos, o significado de filosofar para Platão adquira uma outra dimensão para nós. (PESSANHA, 1999, p.13).

Outro autor, que via nos diálogos as mesmas características que Pessanha é La Peña (1984)⁴, para quem os prólogos dos diálogos contêm elementos próprios de dramas teatrais:

Por último, observamos o valor dramático do prólogo. Platão, ao compor um diálogo, usa uma estrutura teatral, pois só esta é capaz de permitir o desenvolvimento adequado do método dialético. Não há dúvida de que, junto a isso, também no diálogo platônico são incorporadas, em sua organização interna, elementos puramente teatrais. O prólogo ocupa um papel especial dentro desse conjunto de relações internas em uma peça platônica. A forma de introduzir o verdadeiro protagonista, Sócrates, é sinuosa, como nas diferentes discussões, não se adota nunca uma linha seguida, mas se avança e neutraliza o percorrido, e o tema inicial se ramifica em outros muitos secundários, que chegam a fazer esquecer o ponto de partida, etc. (LA PEÑÁ, 1984, p. 262)⁵

² JAEGER, W. *Paidéia: a formação do homem grego*. Trad. A. M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

³ PESSANHA, José Américo. Platão – O teatro das ideias. **Revista O que nos faz pensar**. Nº 11, Abril/1997. P. 7-35

⁴ LA PEÑA, P. B. De. *La Estructura del Diálogo Platónico*. Madrid, 1984.

⁵ Por último, señalemos el valor dramático del prólogo. Platón, al componer un diálogo, recurre a una estructura teatral, pues sólo ésta es capaz de permitir el adecuado desarrollo del método dialéctico. Qué duda cabe que, junto a esto, también en el diálogo platónico se incorporan a su organización interna elementos puramente teatrales. El prólogo ocupa un papel especial dentro de este conjunto de relaciones internas en una pieza platónica. La forma de introducir al verdadero protagonista, Sócrates, es sinuosa, lo mismo que en las diferentes discusiones, no se adopta nunca una línea seguida, sino que se avanza y

Seguindo a mesma perspectiva de Pessanha e de La Penã, nossa intenção é elucidar e apresentar em equilíbrio esse duplo aspecto que os diálogos, por si mesmos, nos exibem. Afinal, é impossível pensar em Platão, ou melhor, em sua obra filosófica, sem que, ao mesmo tempo, nos venha à mente a forma dialogal em que ela, naturalmente, se apresenta. Platão explora de tal modo as possibilidades do diálogo, comum aos contextos dramáticos, que sua ordenação se põe em perfeita sintonia com a exigências de compreensão gradual e sucessiva de seus raciocínios. Nesse sentido, o movimento dialógico dos textos assume um papel importante e superior, bem mais complexo e significativo que a de mero reflexo da vocação de Platão como escritor. A expressão “diálogo filosófico” resume a unidade interna que a filosofia e a forma do drama têm para este filósofo, e que faz do uso de semelhante recurso um componente sistemático de sua obra. Levar isso em consideração é indispensável para aqueles que se propõem compreender, mesmo que minimamente, a filosofia platônica⁶.

Segundo Henry Woltz (1970)⁷, os leitores dos diálogos de Platão, em especial o *Banquete*, estão sujeitos a uma duplicidade. Afinal, ele pode ser levado tanto a se ater no aspecto puramente literário da obra, deixando de lado os seus conteúdos filosóficos, ou ter uma atitude totalmente contrária, qualificando a forma dramática e dialogal dos textos platônicos como um mero adereço sem nenhuma consequência maior para a compreensão dos objetivos de seu autor. Essa polaridade no tratamento dos diálogos, segundo Woltz, é uma característica do leitor moderno de Platão. Ou ele se perde em sua forma literária ou se abandona totalmente ao conteúdo, sacrificando ou desvalorizando o meio escolhido pelo filósofo para expor suas ideias.

neutraliza lo andado, y el tema inicial se ramifica en otros muchos secundarios, que llegan a hacer olvidar el arranque, etc.

⁶ No que diz respeito ao conteúdo da filosofia platônica, podemos dizer que apesar de autores levantarem questões acerca da forma apodítica dos diálogos, nos interessa aqui, o método investigativo sobre assuntos de diversas naturezas, isto é, a filosofia aparece, ao longo da tradição, como uma imagem que estabelece visivelmente os limites e oposição entre corpo e alma, sentidos e razão, verdadeiro e falso, opinião e conhecimento. No entanto, como propõe Casertano (2010), a investigação aqui proposta, não pode estar vinculada a uma leitura ríspida dos diálogos, antes é preciso deixar certos preconceitos de lado, e ver os diálogos inseridos em contextos específicos de cada um, uma vez que esses elementos não nos parecem confirmados explicitamente nos diálogos. Para um exemplo elucidativo, dessa questão, Casertano, fala sobre a questão da verdade em Platão, no qual procura deixar claro que antes de tudo é preciso ter em mente que não há, explicitamente nos diálogos, a noção de verdade, pois esta aparece em seu sentido lógico, ético e político, que por um lado podia ser identificado, para o homem que vive na verdade, com a condução da própria vida humana, por outro, tal noção nos é apresentado em toda a complexidade e em toda “dramaticidade” do viver concreto dos homens, daí a importância de se pensar os elementos dramáticos, nos quais evoluem toda a complexidade da filosofia platônica.

⁷ Woltz, Henry G. *Philosophy as Drama: An Approach to Plato's Symposium*. *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol. 30, Nº. 3. Mar., 1970, p. 323-353

O leitor moderno parece ser confrontado com a escolha de abandonar os aspectos filosóficos do diálogo no reino dos interesses puramente históricos, ou a procurar uma nova abordagem na esperança de penetrar a um núcleo vivo que está escondido da vista abaixo da crosta da interpretação tradicional (p.323).

Gilmário Costa (2013)⁸, talvez tentando dar uma solução para essa ambiguidade, nos apresenta Platão como aquele que proporciona, por meio de sua obra, o encontro entre o filósofo e o artista. Para ele, quando lemos um diálogo, conseguimos reconhecer não só que há o drama e o problema do conhecimento, e sim que há um grande componente dramático no esforço de conhecimento. Ou seja, descobrimos com Platão que, por si só, há um grande drama do conhecimento e da pesquisa. Dentro da escrita filosófica de Platão, portanto, há um movimento, não casual, entre as cenas textuais peculiares e os mais variados problemas filosóficos propostos pelo filósofo grego. Em sua análise, o autor demonstra três aspectos presentes nos diálogos platônicos, a saber, “(...) três instâncias que estão intimamente ligadas entre si: a peculiaridade de sua escrita, seu caráter artístico e o gesto crítico e ambíguo com que instaura sua relação temática e formal com a tragédia” (p.33). O que se procura chamar a atenção aqui é o fato de que, nos diálogos, o pensamento se deixa elaborar em total acordo com a linguagem em que ele se expressa, e assim, o seu conteúdo filosófico é extraído da reflexão a partir de metáforas e recursos retóricos que lhe são adequados. Com isso, na relação entre forma de exposição e conhecimento, que Platão desenvolve ao longo de sua escrita, nunca há uma degeneração ou um desequilíbrio que nos obrigue a ver, no que aí há de dramático, um mero adereço. Costa chega até a afirmar que a filosofia platônica não é, por natureza, apodítica, ou, ela não deve ser vista como uma verdade plena e sim como uma *experiência*, como “movimento incessante do pensar, através da linguagem racional (*logos*) e para além dela” (p. 35).

Costa não vê na filosofia de Platão uma exigência de encontrar uma verdade absoluta. Para ele, a filosofia platônica é um colocar-se em cena, um mover-se orientado pelo *logos*, e as funções dramáticas que o filósofo explora andam lado com o conteúdo no interior dos diálogos. Platão consegue, por esse meio dizer com as várias formas que a encenação propicia (drama, poesia, mitologia e mesmo o cômico) aquilo que pelo uso simples de palavras escritas não é possível se dizer.

⁸ COSTA, G. G da. A escrita filosófica e o drama do conhecimento em Platão. *Archai*, n.11. jul-dez, 2013, p.33-46

Se alguém tem a verdade, suspende o tempo, e nos dita o caminho a seguir; se a sua aproximação é impossível, a conversa torna-se um jogo vão. Tais as exigências do diálogo, em particular, e da filosofia, em geral. Deve a Platão a mais ousada convergência entre as duas instancias (p. 39).

As exigências da escrita platônica são elevadas e complexas. O seu caráter dramático, íntimo da elaboração teatral, é uma prova disso. Como no teatro real, ele demanda uma interação ativa com os leitores. Segundo Costa, “assim como ao espectador de uma tragédia, a interação solicita ao leitor do diálogo que elabore tudo ativamente e que veja onde ele realmente se posiciona, quem é realmente digno de louvor e por quê” (p.40). Essas considerações que nos mantêm tão próximos dos aspectos formais da tragédia e nos mostram sua função positiva na concepção dos diálogos, só não pode nos levar a descuidar do fato de que nessa ligação entre filosofia e drama, a diferença de gêneros não é anulada, muito menos o caráter racional da escrita platônica é minimizado. Como destaca Costa, essa escrita seria movimentada pelo apelo ao intelecto, onde “mesmo os mitos enfeixam-se num intuito filosófico conducente a uma abstração progressiva” (p. 40). Segundo Costa, se ao longo do *Banquete*⁹ há interrupções que quebram certas expectativas de ordem e parecem interferir no raciocínio, fazendo com que se destaque então o movimento mais teatral do diálogo, é porque não basta a argumentação cerrada. O recuso da ficção, por necessariamente agradar, provoca um prazer que reforça e fortalece a verdade dentro do discurso platônico.

Tais hesitações, se não fazem de Platão um autor trágico, podem ao menos matizar os planos de superioridade do discurso filosófico com respeito à tragédia. Não se pode garantir conhecimento sem percalços desse nível em que se processam os dilemas e instabilidade humanos (p.44)

Pessanha ao tratar desse assunto, se esforçou em nos mostrar o importante papel que a forma dramática assume nos diálogos de Platão. Pessanha afirma perceber nos diálogos, antes de qualquer outra coisa, dramas. E, novamente, dramas em que se relacionam não apenas os personagens apresentados no texto de Platão, afinal, ainda que invisível, a um outro personagem, envolvido, o leitor/auditor. Segundo Pessanha, os diálogos não se colocam à distância de nós, pelo contrário, acabam “nos envolvendo”.

Em sua análise do espectador/leitor, Pessanha procura mostrar ainda que, quando se lê um diálogo, de imediato que se pense na representação dramática e na possibilidade que ele oferece para uma encenação envolvendo uma grande plateia. Dessa perspectiva, podemos considerar em Platão uma valorização do leitor como espectador vivo do debate

⁹ Todas as citações deste diálogo seguirão a tradução de José Cavalcante de Souza (2003), salvo quando mencionarmos outras traduções.

escrito, o que faz desse leitor um elemento tão importante do conjunto quanto um espectador em grandes espetáculos, pois, como diz Pessanha:

O drama não é um ‘espetáculo’, e o público que assiste ao drama não se comporta, ou pelo menos não deve se comportar, enquanto ‘puro espectador’. Ele deve colaborar com o autor, compreender suas intenções, tirar as consequências da ação que desenrola diante dele; deve alcançar seu sentido; deve penetrar nele. (p. 09-10).

Desse modo os diálogos, enquanto drama, jamais se distanciam completamente de nós, leitores/participantes. E mesmo comentadores e leitores com uma visão, talvez, mais técnica das obras de Platão, conseguem perceber que ele, além de filósofo, consegue nos envolver literariamente, na medida em seus personagens vivificam seu pensamento ao expressá-lo por meio de diferentes personalidades. Muitas delas, por sinal, encontradas na própria história grega.

O caso exemplar da representação dramática nos diálogos de Platão é sem dúvida o *Banquete*: um drama filosófico, como todos reconhecem. Neste diálogo, em particular, conseguimos visualizar com clareza todo o envolvimento cênico composto por Platão, entremeando discurso e cenários dramáticos, bem diferentes das formas corridas de narração ou explicação tradicionais. Isso fica bem claro na elaboração platônica do mais famoso encontro de Alcibíades e Sócrates (213c-222b). Seu contexto não é apenas discursivo, Platão faz com que se destaque no cenário o comportamento de ambos, e torna esse aspecto fundamental para nossa compreensão do todo. Alcibíades expressa-se em seus atos, como o faz, também, Sócrates. No desenrolar da cena entre eles dois, assim como em todo o diálogo, a temática do amor é o que estimula tanto as discussões quanto os comportamentos dos personagens desde o início da obra.

O Banquete foi avaliado pela grande maioria de seus estudiosos como a obra mestre de Platão e a suprema perfeição de sua arte. É possivelmente o diálogo platônico mais delicado e o que mais se identifica com o espírito de seu tempo. É também a mais poética de todas realizações platônicas, e que dificilmente os aspectos literários pode separar-se da argumentação filosófica, o que faz com que nos encontremos diante uma escrita em prosa mais completa de toda a antiguidade e uma das mais importantes obras literárias de toda literatura universal. Neste diálogo, literatura e filosofia são justamente a mesma coisa: uma composição original em que a filosofia toma corpo na realidade, enquanto a visão da realidade está sendo inteiramente transformada pela filosofia. (HERNÁNDEZ, 1988, p. 145-146)¹⁰

¹⁰ El Banquete ha sido calificado por la inmensa mayoría de sus estudiosos como la obra maestra de Platón y la perfección suma de su arte. Es posiblemente el diálogo platónico más ameno y el más identificado con el espíritu de su tiempo. Es también la más poética de todas las realizaciones platónicas, en la que dificilmente los aspectos literarios pueden separarse de la argumentación filosófica, lo que hace que nos encontremos ante uno de los escritos en prosa más completos de toda la Antigüedad y una de las más importantes obras literarias de toda la literatura universal. En este diálogo, literatura y filosofía son

No que diz respeito à unidade perfeita entre a visão poética e a filosófica, a opinião aqui expressa por Hernandez é, sem dúvida, um consenso na literatura sobre o assunto. De fato, a perspectiva de Hernández¹¹, confirma que o *Banquete* é o caso que melhor exemplifica a representação dramática nos diálogos de Platão. Por isso, merece ser chamado de drama filosófico, como todos reconhecem. Neste diálogo, em particular, conseguimos visualizar com clareza todo o envolvimento dos elementos que um bom estudo sobre o teatro e o drama em especial, teriam que expor, e o mesmo pode ser dito de uma investigação sobre as características do pensamento filosófico. O autor é um filósofo, mas sua exposição, entremeando discursos e cenários dramáticos, são bem diferentes das formas corridas de narração ou explicação tradicionais.

Aqui não basta falar de como, do começo ao fim os traços dramáticos da obra se apresentam, registrando-se em seu todo. Talvez o que faça do *Banquete* uma obra mais explícita em termos dramáticos é a modo com seus recursos são aí intensificados. São muitos personagens, muitos e variados discursos, e mesmo esse complexo de coisas é unificado por um tema que toca nossa paixão [e aí ele dá seu peso ao drama] tanto quanto nossa razão. Os recursos usados por Platão nesses dois sentidos aparecem desde a simples conversa entre Apolodoro e o Companheiro (172a-174a), que inicia o diálogo, até o fim, quando os convivas se retiram ou adormecem (222c-223d) [menos Sócrates, como veremos mais adiante].

No *Banquete* Platão dá mostra de todos os recursos que aprendeu em sua formação anterior à filosófica. A narrativa do *Banquete* é um complexo de encanação cômica, trágica andando lado a lado com discurso ora apaixonados ora equilibrados, que mudam o movimento e a dinâmica do diálogo constantemente. Os personagens de Sócrates (199c-212a), de Agatão (194e-197e) e de Alcibíades (215a-222b) encarnam bem essa complexidade e a capacidade que tem Platão de jogar com o tema, no caso, Eros, ao mesmo tempo em que o expõe por perspectivas tão distintas umas das outras. Cada argumentação, ou discurso em torno do amor, não é só uma opinião solta, ela se apresenta por meio de alguém, imaginário que ele seja, ou não. E os personagens de Platão, como sabemos, ele tira do próprio contexto de vida em que se encontra. Assim, aquilo que se espera do teatro, ou seja, a interação entre vários personagens, ajuda aqui a mostrar as

justamente la misma cosa: una composición original en la que la filosofía toma cuerpo en la realidad, mientras que la visión de la realidad es enteramente transformada por la filosofía.

¹¹ HERNÁNDEZ. Martínez. *Introdução ao Banquete*. Madrid: Editorial Gredos, 1988, p. 145-184.

divergentes opiniões sobre o tema central, para as quais Sócrates pode servir de saída ou unidade.

O diálogo inicia como um esforço em recuperar certos fatos já ocorridos na casa de Agatão, em que o dono da casa, Sócrates e Alcibíades, entre outros, discutiram sobre a natureza do Amor. Platão, portanto, concebe a história de um modo tal que Apolodoro (173c) se vê na condição de ter que relatar um encontro que ele mesmo não presenciou, uma vez que lhe foi narrado por uma outra pessoa, que a tudo presenciou, Aristodemo. Platão faz com que a curiosidade de Glauco (172c-173a) apareça como o que desencadeia toda a história que há de compor o *Banquete*. Se nós imaginarmos que tudo que encontramos na obra é cuidadosamente pensado por Platão, como o fato dele encontrar uma forma indireta de nos apresentar o tema, então a curiosidade de Glauco deve ter um sentido, ela não pode ser menosprezada. Essa curiosidade, no mínimo, provoca a nossa curiosidade. E com isso, ela, de algum modo, justifica a necessidade de explorar o tema do amor e tudo o que a ele está associado, como o prazer sensível ou uma satisfação mais elevada, que é a que de fato interessa ao filósofo.

O que Glauco deseja saber tem mais um componente que chama atenção, afinal, como lhe diz Apolodoro, a discussão pela qual ele se interessa não é um acontecimento ressoante. Apolodoro diz duas coisas: primeiro que “há muitos anos Agatão não está na terra” (172c) e, segundo, desde que conhece Sócrates “ainda não se passaram três anos” (173a). Por isso, quem assistiu tudo e contou a Apolodoro foi Aristodemo. Mas, para dar confiança ao que vai ser narrado, e garante sua veracidade é que o próprio Sócrates “conformou o que o outro me contara” (173b).

Reeve (2011)¹² nos chama a atenção para um entrelaçamento de paixão e pensamento como traço marcante no *Banquete*, desde seu começo. Essa própria curiosidade do desconhecido que quer saber o que ocorreu no simpósio em que se falou do amor, na casa de Agatão, expressa isso. Homens que são puro impulso e desejos são dominados pela serenidade de Sócrates. Nas palavras de Reeve:

Todos estes homens, que deveriam estar à caça de rapazes, são apresentados como tão absorvidos com Sócrates e suas conversas que um deles – Apolodoro – faz questão de saber exatamente o que Sócrates faz e diz a cada dia (172c), ao passo que o outro – Aristodemo – está tão avançado de sua paixão por Sócrates que anda de pés descalços, como seu amado (173b) (p. 280).

¹² REEVE, C.D.C. *Eros e amizade em Platão*. In: BENSON, Hugh (Org.). Porto Alegre: Artmed, 2011. P. 276-288.

Toda a cena de que fala Reeve é essencialmente dramática. Seus elementos podem ser transpostos para uma cena teatral, toda ela concebida para que, já no primeiro ato, fôssemos levados a pensar – mesmo que apenas sutilmente – nos efeitos de *Eros*. A cena toda como introdução (172a-178a) ao que está por se desenrolar acerca do amor. O modo como Platão apresenta os personagens já na entrada, serve como indicação do quanto eles estão permeados e presos por um amor corpóreo que na verdade está em todos nós. E é isso que ao longo de todo o diálogo será posto em questão.

A linguagem cênica, que de início vemos só como a descrição de um momento banal cheio de elementos aparentemente superficiais, podem ganhar uma conotação superior, se analisarmos dentro da relação entre forma e conteúdo. Esse é o caso do banho de Sócrates (174a-b). O que nela é narrado como se fosse uma mera descrição de cena para arrumar um contexto para diálogos possíveis, parece estar cheio de significado, pois conseguimos visualizar no ato de banhar-se de Sócrates o desejo de apresentar-se belo em um lugar em que vai se falar de amor, e justamente na casa de um homem belo. A cena do banho, portanto, parece ter o seu lugar na ordem da ascensão erótica. Ela já é um grau na escala erótica, ou pelo menos nos parece de alguma forma representar em momento de preparação para sua expressão no *Banquete* como um todo. Embora de um modo muito particular, como podemos ver nas palavras de Reeve, a cena banal tem o seu impacto, afinal nos mostra uma certa inversão dos papéis exercidos pelo *erómenos* (amado) *erastés* (amante), dentro das normas da *paiderastia* ateniense. Como escreve Reeve:

O amor de Aristodemo por Sócrates (...), parece centrar-se em seu exterior rude, de modo que Aristodemo é um Alcibíades invertido, cujo nome mesmo o associa com a deusa do amor de Pausânias ligada ao corpo, *Pandêmos*. Amar Sócrates, podemos inferir, é uma tarefa complexa, já que o que cada um ama ao amá-lo está ligado aos seus desejos peculiares e aos limites que eles impõe sobre o quão similar a Sócrates pode ele se tornar (p.280).

Dentro da cultura da pederastia habitual em Atenas, como sabemos, a relação entre um homem mais velho (*erastés*) com um jovem (*erómenos*) obedecia uma lógica, e era praticada com a função de ensinar sobre a virtude. O modo como se percebia a relação peculiar de Sócrates com os jovens da cidade, que aliás contribuiu para sua condenação, é prova disso. Essa relação *erastés/erómenos* é visível no *Banquete*, principalmente, graças ao personagem Alcibíades.

Alcibíades, com sua entrada ruidosa (212c-215a), representa o momento de intensificação do debate sobre o amor. Sua chegada intempestiva altera o ambiente calmo

da ascese proposto por Sócrates. Se introduz, junto com Alcibíades uma música que não é mais a música da filosofia, pois ela de natureza não só sensorial e empírica, ela é sensual e corpórea. Embora na ascese erótica as paixões precisem ser apaziguadas, com a entrada de Alcibíades percebemos a importância que Platão dá as paixões humanas. Como ele fala e nos apresenta essas paixões de modo a mostrar em nós esse contraste entre o que elas contêm como fonte de desejo e amor, e a forma superior de amar e de desejar representado por Sócrates. Segundo Reeve, Alcibíades apresenta em seu discurso, o que ele *acha ser belo* e não o que *é belo*¹³, bem diferente do que pretende Sócrates.

Com Alcibíades todo o contexto do Banquete fica menos discursivo ainda, e se torna completamente levado pela paixão desse personagem. Platão faz com que se destaque no cenário os comportamentos de Sócrates e Alcibíades, e a postura de ambos passa a ser um aspecto fundamental para nossa compreensão do todo em andamento. Alcibíades expressa-se em seus atos, como o faz, também, Sócrates. No desenrolar da cena entre eles dois, assim como em todo o diálogo, a temática do amor, que é o estímulo para as discussões desde o início, ganha forma no comportamento dos personagens.

Toda a dramatização do diálogo, enfatizada tanto por Pessanha quanto por Costa, como vimos anteriormente, parece querer nos mostrar essa tensão que há entre a reflexão e a razão com os impulsos eróticos dominados pelo delírio, o que, no filósofo, pode ser redirecionado, indo do desejo dos prazeres de natureza meramente sensual à apreensão de um desejo superior, voltado para o conhecimento. Com isso temos um amor sensível e desregrado contraposto a um amor racional e moderado. São esses dois elementos em conflito no homem que fazem das diferenças entre Sócrates e Alcibíades, um drama de verdade, e dão às questões filosóficas um ar trágico. E a caracterização dos elogios desses dois personagens nos abre espaço para pensar qual a importância do elemento dramático e poético nos discursos de ambos os personagens, uma vez que em meio a esses discursos

¹³ Para Reeve, essa representação do que *é o belo* e do que *pode ser belo* está sutilmente presente nos outros discursos também, reforçando assim a ideia de que há um desenvolvimento no conhecimento, partindo do primeiro até o último elogio: “Para Fedro e Pausânias, a verdade canônica do verdadeiro amor – a história do amor quintessencial – apresenta o tipo correto de amante masculino mais velho e o tipo correto de rapaz amado. Para Erixímaco, a imagem do verdadeiro amor está pintada nas linguagens de sua amada medicina e de todas as outras artes e ciências; para Aristófanes, está pintada na linguagem da comédia; para Agatão, nos tons mais elevados da tragédia” (p. 278). Assim, para o autor, Platão demonstra que estas são as manifestações do amor, e ainda, perversões e inversões expressas nelas, vistas como verdades do que seria o amor, sendo apenas ilusões ou “imagens”, como é demonstrado no elogio de Diótima. Portanto, é importante frisar que os elogios não são meras imagens, postas ali inocentemente pelo filósofo grego, pois, “são partes essenciais da verdade, pois o poder do amor de engendrar imagens ilusórias do belo é tanto parte daquela verdade sobre o amor quanto o é seu poder de levar ao Belo-em-si” (p. 278).

dramáticos há ao mesmo tempo a presença de um *logos* reflexivo [que é a própria filosofia platônica]. Sem dúvida Platão não vê nos poetas e trágicos a mesma preocupação em seus discursos, o que o diferencia deles.

De todo modo, dentro de toda dramaticidade que envolve o elogio de Alcibíades, a fracassada tentativa do jovem em seduzir Sócrates (217a) ocorre, segundo Reeve, pelo fato dele se furtar ao esforço que exigido de todo ato virtuoso, até porque isso nos conduz a autotransformação. Se essa transformação não anula o amor corpóreo, é o constante esforço para ir além dessa forma física e individual de desejo, de que Alcibíades é a personificação. Alcibíades é desprezado por se recusar a isso, buscando o caminho mais fácil para ele, se apegando à beleza corpórea já conhecida por todos por ser natural e sensível. A visão de amor individual e físico de Alcibíades é para Platão um exemplo de regressão do homem, da falta nele da virtude e do esforço para ascender eroticamente (p.278-279).

E mais interessante ainda é a cena final do diálogo (222c-223d), em que mais que uma ingênua encenação, é possível vermos a exposição que Platão faz de seu pensamento, que ao mesmo tempo em que pode ser visto como uma crítica à comédia, à poesia e à tragédia, pode ser visto também como o respeito que o filósofo tem por tais saberes. Mas a percepção geral do filósofo e sua preocupação moral conduz a um redirecionamento de cada um deles em função do âmbito de reflexão filosófica proposto por Platão. Ou ainda como nos diz Pessanha:

A cena final do *Banquete* é também extremamente teatral e leva-nos a uma situação final quase cinematográfica, pois nela o importante já não é exatamente aquilo que é dito e que pode ser lido no texto. (...) Platão, conta-nos que os três últimos que permaneceram na sala bebendo de uma mesma taça de vinho, ou de palavras, não importa, os três últimos que resistem até o final são na verdade, os representantes da comédia, da tragédia e da filosofia: Aristófanes, Agatão e Sócrates respectivamente. (...) Nós apenas vemos no texto aquilo que é pura descrição de encenação e gestualidade; nós apenas vemos os gestos de três pessoas que continuam falando o que não ouvimos, o que portanto, não vemos. E eles vão passando a taça entre eles, até que um, o representante da tragédia, muito cansado, dorme, e o outro, o representante da comédia, muito cansado, dorme. Somente Sócrates, o representante da filosofia permanece acordado e acomoda os dois que não tem tanto fôlego, pois nem a tragédia, nem a comédia, tem tanto fôlego quanto a filosofia. Mas Sócrates o *logos* vigilante, o *logos* filosófico, não só permanece acordado, como sai e continua perambulando, e continua andando itinerante, permanentemente itinerante. (p. 12).

E assim como Pessanha, Souza, em sua introdução ao *Banquete*, também demonstra a importância desta cena final no diálogo. Para o autor, Platão ao afirmar, ao fim do diálogo, que cabe o mesmo homem fazer comédia e tragédia (223d), enfatiza a necessidade do discurso racional:

Tantas vezes considerada por Platão em outros diálogos, essa ideia encontra aqui uma feliz ilustração. Nem Aristófanes nem Agatão, pelo fato de não possuírem uma arte racional além da inspiração divina que os beneficia, não podiam perceber, nas relações que marcaram a descoberta de Sócrates por Alcibiades, os reflexos que interessariam às suas respectivas artes. Tal incapacidade era apenas a consequência de uma maior: sem aquela arte racional eles não podiam seguir o itinerário que o amor fazia percorrer a Sócrates, através das experiências comuns de sua vida diária, nem portanto atingir aquela realidade que é ao mesmo tempo termo e fonte do impulso amoroso. (2003, p.73-74)

Com feito, poetas “comuns” não podem escrever tragédias e comédias, pois possuem o conhecimento da técnica (*tékhne*) ou por inspiração divina, e a arte da tragédia e da comédia são necessariamente as mesmas, pois possuem a mesma base. Todavia, Platão, ao inserir os elementos da tragédia e da comédia delimita o valor do discurso racional, indicando o espaço de cada um deles. O espaço da imitação e da aparência e o espaço do discurso verdadeiro. E cabe apenas à filosofia possuir a virtude e o conhecimento reflexivo, porque ela tem sua base na busca da ciência (*epistéme*) e também da arte¹⁴.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CASERTANO. G. *Paradigmas de Verdade em Platão*. Trad. PINA. Maria. São Paulo: Edições Loyola, 2010.

COSTA, Gilmário Guerreiro. A Escrita Filosófica e o Drama do Conhecimento em Platão. *Archai*. Nº 11, Jul-Dez/2013. P. 33-45.

DIÔGENES LAËRTIOS. *Vidas e Doutrinas dos Filósofos Ilustres*. Trad. e Intr. KURY, M. G.. Brasília: UNB, 2008.

GOBRY. Ivan. *Vocabulário grego da filosofia*. Trad. BENEDETTI, C. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

GOLDSCHMIDT, V. *Os diálogos de Platão: estrutura e método dialético*. Trad. MACEDO. D. D.. São Paulo: Loyola, 2010.

¹⁴ Isso fica mais claro quando Gobry (2007) demonstra que há duas noções de *tékhne*, dado que uma é natural e a outra é aplicação de um conhecimento geral: “Platão opõe arte e inspiração. A arte é inferior à Natureza, pois não passa de sua imitação; e a natureza é inferior às Essências eternas, pois não passa de sua cópia. A poesia, como a que se encontra em Homero e Hesíodo, não tem, portanto, valor metafísico e, ademais, é mentirosa, logo sem valor moral; pode-se dizer o mesmo das pinturas e das tapeçarias, que reproduzem as fabulas dos poetas (*Rep.*, 11, 376e-378c); por outro lado, *Íon*, ao dissertar sobre Honlero, não sofre o influxo da arte, mas de uma faculdade divina (*Íon*, 533d); e Sócrates, em sua prisão, compõe um poema para obedecer a uma ordem divina (*Fédon*, 61a-b). Em *República*, a arte se desdobra: faz-se a distinção entre a arte do artesão (arte de fabricação) e a arte do artista (arte de imitação). Assim, o pintor que retrata um leito é inferior ao marceneiro que o fabricou, pois, o marceneiro produz uma realidade sensível, que é cópia da Idéia eterna do Leito, ao passo que o pintor só imita a realidade sensível (*Rep.*, X, 595b-597a): ele só chega a uma imagem de imagem, a “uma imitação de aparência” (598b).

GONZALEZ, Francisco J. *How to Read a Platonic Prologue. Lysis 203a-207d*. In: MICHELINI, A. N. *Plato as Author: the Rhetoric of Philosophy*. Leiden; Boston: Brill, 2003, p. 15-44

JAEGER, W. *Paidéia: a formação do homem grego*. Trad. PARREIRA, A. M. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

LA PEÑA, P. B. De. *La Estructura del Diálogo Platónico*. Madrid, 1984.

LESKY, Albin. *A Tragédia Grega*. Trad. SOUZA, J Guinsburg e GUZIK, Alberto. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

MARCELO, Marques. O Caráter antilógico da busca erótica no Banquete. In: CORNELLI, Gabrieli. *Plato's styles and characters*. São Paulo: Annablume Clássica; Brasília: *Archai*, 2012. P.223-240.

MILLER, J. *A alma platônica*. In: BENSON, H. (Org). Trad. ZINGANO, Marco. Porto Alegre: Artmed, 2011, p. 261-275.

NIETZSCHE, Friedrich. Acerca da relação do discurso de Alcibíades com os outros discursos do Banquete platônico. Trad. Ernani Chaves. São Paulo: *Hypnos*. Nº 28, Jan-Jun/2012, p. 183-186.

NUNES. Benedito. *Introdução à Filosofia da Arte*. Editora Atica, 1999.

PESSANHA, José Américo. Platão – O teatro das ideias. *Revista O que nos faz pensar*. Nº 11, Abril/1997. P. 7-35

PLATÃO. *Apologia de Sócrates, precedido de, Êutífron (Sobre a piedade) e, seguido de, Críton (Sobre o dever)*. Intr. e Trad. MALTA, André. Porto Alegre: Lp&m, 2009.

_____. *Banquete*. Trad. SOUZA, J. Cavalcante. Rio de Janeiro: Editora Difel, 2003.

_____. *Banquete*. Trad, SCHÜLER, Dolnald. Porto Alegre: Lp&m, 2011.

_____. *A República*. Trad. PRADO, Anna Lia. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

_____. *Diálogos: Fedro – Cartas – O primeiro Alcibíades*. Trad. NUNES, Carlos Alberto. Belém: Edufpa, 2007

_____. *Diálogos: Banquete, Fédon, Sofista, Político*. Trad. SOUZA, J. Cavalcante. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

_____. *Diálogos III: Fédon, Banquete, Fedro*. Intr. Geral IÑIGO, Émilio Léo. Trad. e notas RUIZ, J. Calonge, IÑIGO, Léo e GUAL, C. García. Madrid: Coleção Gredo, 1988.

REEVE, C.D.C. *Eros e amizade em Platão*. In: BENSON, Hugh (org.). Trad. ZINGANO, Marco. Porto Alegre: Artmed, 2011, p. 276-288.

SCHLEIEMACHER, Friedrich. *Introdução aos diálogos Platônicos*. Trad. e Intr. PUNTE, Fernando Rey. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

WOLZ, Henry G. Philosophy as Drama: An Approach to Plato's Symposium. *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol. 30, Nº. 3, Mar., 1970, pp. 323-353.