



Universidade Federal do Pará  
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas  
Programa de Pós-Graduação em Filosofia  
Mestrado em Filosofia

CAMILA DE SOUZA DA SILVA

**FILOSOFIA E DRAMA EM PLATÃO: ELEMENTOS DAS *BACANTES* NO  
*BANQUETE***

Belém/Pará  
2017



Universidade Federal do Pará  
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas  
Programa de Pós-Graduação em Filosofia  
Mestrado em Filosofia

CAMILA DE SOUZA DA SILVA

**FILOSOFIA E DRAMA EM PLATÃO: ELEMENTOS DAS *BACANTES* NO  
*BANQUETE***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Pará como requisito para obtenção do título de Mestre, na área de concentração Estética, Ética e Filosofia Política.  
Orientadora: Profa. Dra. Jovelina Ramos.

Belém/Pará  
2017

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)  
Biblioteca de Pós-Graduação do IFCH/UFPA

---

Silva, Camila de Souza da  
Filosofia e drama em Platão: elementos das Bacantes no  
Banquete / Camila de Souza da Silva. - 2017.

Orientador: Jovelina Ramos  
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará,  
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-  
Graduação em Filosofia, Belém, 2017.

1. Platão - Crítica e interpretação. 2. Filosofia antiga. 3.  
Dramatização. I. Título.

CAMILA DE SOUZA DA SILVA

**FILOSOFIA E DRAMA EM PLATÃO: ELEMENTOS DAS *BACANTES* NO  
*BANQUETE***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Pará como requisito para obtenção do título de Mestre, na área de concentração Estética, Ética e Filosofia Política.  
Orientadora: Profa. Dra. Jovelina Ramos.

Belém, 03 de Julho de 2017

Banca Examinadora:

---

Profa. Dra. Jovelina Maria Ramos de Souza (Orientadora)

Universidade Federal do Pará (UFPA)

---

Profa. Dra. Izabela Bocayuva (Examinadora Externa)

Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ)

---

Prof. Dr. Celso de Oliveira Vieira (Examinador Interno)

Universidade Federal do Pará (UFPA)

Belém/Pará  
2017

*A Leonardo,  
Meu pathos, minha diánoia.*

## **AGRADECIMENTOS**

A minha orientadora Jovelina Ramos. Agradeço por sua paciência e dedicação ao longo desses anos de esforço e pesquisa.

A todo o corpo docente da Pós-graduação em Filosofia, pelo empenho em fazer um curso organizado e sério.

À CAPES agradeço pela bolsa que permitiu esta pesquisa.

Aos meus amigos Bia, Will e Paulo Henrique, que ajudaram incondicionalmente na revisão, lendo e relendo esta dissertação, sem vocês eu não teria conseguido.

Aos meus pais Raimundo e Sidney e minhas mães Eliana e Tania, que sempre apoiaram minhas escolhas.

Às minhas irmãs Juliana e Ana, minhas eternas companheiras.

Às minhas amigas Fernanda e Regilene, por sempre escutarem minhas reclamações, além de me apoiarem nessa jornada acadêmica.

Ao meu amigo Antônio, que sempre me ajudou em tudo que pôde, apesar de nossas eternas brigas só tenho a agradecer por tudo.

*(...) 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 (Banquete, 204b).*

## RESUMO

É comum falarmos que o discurso filosófico de Platão é apresentado, ao longo de seus diálogos, indiretamente, razão pela qual temos que filtrá-lo ou mesmo abstraí-lo de um quadro dramático complexo que não só o acompanha como lhe dá uma forma toda própria. Esse fato costuma ter como consequência uma duplicidade e até mesmo uma ambiguidade no modo de abordagem da obra do filósofo. Uma dessas abordagens é a que busca nos diálogos, principalmente, o que ele possui de “discurso literário”; a outra, por sua vez, procura corresponder ao que chamam de leitura “puramente analítica” dos textos. Nossa intenção nesta Dissertação é acolher e redimensionar ambas as perspectivas, sem que tenhamos que escolher entre uma e outra dessas formas de leitura, pois a nosso ver a integração das mesmas é um fator essencial para a compreensão do pensamento de Platão. Esperamos, com isso, manter em equilíbrio a relação entre a forma dramática dos diálogos e seu conteúdo filosófico. Apoiados nessa perspectiva, temos por objetivo investigar a relação necessária entre a filosofia e o drama, uma vez que ambas são elementos constitutivos e indissociáveis na obra de Platão. Nossa estratégia para melhor explorar esse tema é propor uma relação entre o *Banquete*, de Platão (concentrando nossa atenção no famoso diálogo entre Sócrates e Alcibíades) e as *Bacantes*, de Eurípides (destacando o modo como aí se constrói o personagem Dioniso). O que deve resultar daí é a percepção de que, em ambos os casos, a questão central é a ambivalência da natureza humana, ora regida pelo *logos*, ora dominada pelas paixões. E a nosso ver, não é apenas o interesse antropológico que une Platão e Eurípides, afinal, a utilização de elementos dramáticos pelo filósofo é uma prova da recepção crítica dos mesmos na construção dos diálogos, o que nos permite contestar aqueles que veem em sua reflexão sobre a poesia um afastamento que não dá margens a nenhuma conciliação.

**Palavras-chave:** Banquete, Eurípides, Drama, Filosofia, Alcibíades.



## RÉSUMÉ

Il parle commun que le discours philosophique de Platon apparaît sur ses dialogues, de manière indirecte, ce qui est la raison pour laquelle nous devons filtrer ou même abstraire une image dramatique complexe qui l'accompagne et donne non seulement ses propres toutes les formes . Ce fait a tendance à entraîner la duplicité et même une ambiguïté dans le travail du mode d'approche philosophe. Une telle approche est de rechercher dans les dialogues, en particulier ce qu'il a à « discours littéraire »; l'autre, à son tour, cherche à répondre à ce qu'ils appellent la lecture « « textes purement analytiques. Notre intention dans cette thèse est la bienvenue et redimensionnez les deux points de vue, sans que nous ayons à choisir entre l'une et l'autre de ces formes de lecture, car nous pensons que l'intégration du même est un facteur essentiel pour la compréhension de la pensée de Platon. Nous espérons que, par conséquent, de maintenir en équilibre la relation entre les dialogues dramatiques et son contenu philosophique. Pris en charge cette perspective, nous cherchons à étudier la relation nécessaire entre la philosophie et le théâtre, les deux sont constitutives et inséparables dans l'œuvre de Platon. Notre stratégie d'explorer davantage ce thème est de proposer une relation entre le *Symposium*, Platon (concentrant notre attention sur le fameux dialogue entre Socrate et Alcibiade) et les *Bacchantes*, Euripide (mettant en évidence la façon dont il est construit le caractère Dionysus). Ce qui devrait se traduire, il y a la perception que, dans les deux cas, la question centrale est l'ambivalence de la nature humaine, désormais régie par des *logos*, désormais dominé par les passions. Et à notre avis, il est non seulement l'intérêt anthropologique qui unit Platon et Euripide, après tout, l'utilisation du philosophe des éléments dramatiques est une preuve de la réception critique de la même dans la construction de dialogues, ce qui nous permet de défier ceux qui voient dans sa réflexion sur la poésie un écart qui ne donne pas les banques à toute réconciliation.

**Mots-clés:** Banquet, Euripide, Drame, Philosophie, Alcibiade.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPITULO I: DRAMA E FILOSOFIA NO <i>BANQUETE</i> .....	21
1.1 - A forma dramática e o conteúdo filosófico .....	24
1.2 - A dramaticidade nos Diálogos platônicos .....	30
1.3 A constituição do drama no <i>Banquete</i> .....	37
CAPÍTULO II: FILOSOFIA E TRAGÉDIA: A AMBIVALÊNCIA DA NATUREZA HUMANA .....	52
2.1 O teatro grego e a <i>polis</i> .....	55
2.2 O teatro de Eurípides .....	59
CAPÍTULO III: DAS <i>BACANTES</i> AO <i>BANQUETE</i> .....	68
3.1 Paixão, razão e desmedida .....	68
3.2 Platão e a tradição trágica .....	73
3.3 Platão e o drama da filosofia.....	77
3.4 Alcibíades e Sócrates: dos impulsos à razão .....	80
3.5 Alcibíades e Dioniso: duas versões da mesma <i>hybris</i> .....	85
CONCLUSÃO.....	90
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS EM ORDEM ALFABÉTICA.....	93

## INTRODUÇÃO

Uma das tendências mais recentes entre os pesquisadores da obra de Platão, está na preocupação em entender como o filósofo que foi educado para ser um escritor de tragédias, concilia a Filosofia e o drama, dando a eles uma certa unidade. Esse tratamento dado aos diálogos platônicos nos afasta, de muitas maneiras, das leituras tradicionais da obra do filósofo e pode nos levar, por sua complexidade, a muitas dificuldades, como a de terminar o que cabe à Filosofia propriamente dita e o que pode corresponder a um lado mais literário e, por isso, menos rigoroso do seu pensamento.

Essa é uma questão que tem sido aprofundada nas pesquisas contemporâneas, e essa relação entre Filosofia e tragédia precisa ser melhor compreendida, até para não nos confundirmos com o que é filosófico e o que é dramático. E o problema que queremos abordar vem do fato de que em Platão esses dois gêneros culturais estão estritamente ligados. Na Filosofia há a exigência de que o movimento do pensamento seja guiado pelo *logos*, e pela reflexão cuidadosa, diferente do que acontece com as formas mais literárias e não conceituais de cultura.

Um dos diálogos de Platão que mais nos dá a oportunidade de explorar esse tema é o *Banquete*, importante tanto pelo seu valor filosófico quanto pela beleza e o jogo dramático que Platão nele introduz. Filosofia e drama podemos dizer que é o que encontramos no discurso de Sócrates/Diotima, assim como no discurso de Alcibíades. Além disso, nos interessa identificar, no elogio de Alcibíades, a possível recepção de Dioniso, personagem das *Bacantes*, de Eurípides.

Nossa problemática pode ser entendida a partir de elementos, que envolvem, primeiramente, uma diferença na forma de abordar Platão associando-o à tragédia, o que nos afasta do Platão da tradição, e depois pode ser notada na aproximação que já estamos trabalhando desde a Graduação, entre o *Banquete* e as *Bacantes*, de Eurípides.

Nossa interpretação segue a linha interpretativa de Casertano (2010), que entre outras coisas se dedica à investigação do sentido do discurso. Para esse autor “o sentido do discurso” é algo “que não se encontra simplesmente nas palavras usadas, embora não se possa prescindir delas, mas deve ser descoberto para além daquelas palavras” (2010, p.25). Essa perspectiva nos parece correta para a compreensão da filosofia platônica, na medida em que nela podemos perceber que não é só um aspecto de sua obra que nos permite interpretá-la. Em nosso caso, pelo menos dois aspectos são levados em

consideração, o dramático e, junto a ele, a reivindicação de sua necessidade e essencialidade.

Nosso modo de olhar a filosofia platônica tem por objetivo apresentar Platão, não como um escritor convencional, que elabora seu pensamento de forma tratadística e esquemática, mas como um filósofo que sem abrir mão do rigor, expressa seu pensamento em diálogos com estrutura estilística mais próxima a dramas. Mas isso não pode ser um artifício gratuito, e seguindo a linha proposta por Pessanha (1999), pretendemos mostrar, ao longo da pesquisa, que o filósofo grego nos propõe uma “outra maneira de pensar e fazer filosofia”, enfatizando a importância da dramaticidade como estratégia expositiva e sua inerência ao pensamento de Platão. Para tal, faz-se necessário pensarmos que dentro da escrita filosófica dos diálogos há um movimento interligado de cenas textuais peculiares e variados problemas filosóficos propostos por Platão.

De todo modo, a cerne de nossa investigação está ligado ao problema de pensar a filosofia platônica como expressão de uma postura crítica diante da tragédia, da poesia, da retórica e das formas criadas pela mitologia, ao mesmo tempo em que o filósofo grego abraça esses mesmos elementos, trazendo-os para o âmago de seus textos e os redirecionando para dar-lhes um novo sentido. Para essa interpretação da filosofia platônica, devemos direcionar nosso olhar para essa outra perspectiva, a saber, a dramática, sem assumi-la de forma inocente porque não se trata de ler os diálogos como simples manifestação literária, mas sim visualizar uma nova dimensão do sentido de filosofar em Platão, que a nosso ver é único.

Portanto, nosso plano de fundo, ao relacionarmos a tragédia de Eurípides com a filosofia platônica, é a de apontar esses elementos dramáticos como inerentes ao modo platônico de fazer filosofia, e não como um aspecto exterior e acessório. E ao mesmo tempo destacar o redirecionamento que Platão faz desses elementos, uma vez que o filósofo não apenas os insere, inocentemente, em seus diálogos para dar-lhes uma simples “roupagem” artificial. Nossa intenção é pensar o modo de filosofar de Platão como algo que reúne a via discursiva, a dramática e, ao mesmo tempo, sistemática<sup>1</sup>, uma vez que esses são elementos indissociáveis às discussões de cada diálogo.

---

<sup>1</sup> Segundo Abbagnano, sistemática é a “técnica, caminho ou meio de realizar o sistema. Essa noção deriva do princípio kantiano de que o sistema é o ideal regulador da investigação filosófica, e não sua realidade. ‘No entanto — diz Kant — o método pode sempre ser sistemático. Pois nossa razão (subjetivamente) é por si mesma um sistema, mas em seu uso puro, por simples conceitos, é apenas um sistema de investigação, segundo princípios, da unidade à qual a experiência só pode fornecer a matéria’ (*Crít. R. Pura*, Doutr. do mét., cap. I, seq. I). (...) Natorp falava de ‘S. filosófica’ no sentido de investigação destinada a conferir ao saber filosófico a unidade própria do sistema (*Philosophische Systematik*, § 1)”(2007, p. 910). Nesse

Para examinarmos a possível relação, indicada acima, entre duas referências tão distintas entre si no pensamento de Platão, em especial em *O Banquete*, nos orientaremos por duas importantes vertentes. A primeira é a que nos permite uma leitura desse diálogo platônico como tendo um caráter mimético e ascético, o que corresponde a posição assumida por Marques (2012). Ele reconhece no *Banquete* o uso predominante da *mimesis* e da tradição mito-poética. A Segunda vertente destaca o uso que Platão faz de elementos dramáticos, o que podemos encontrar na leitura do filósofo que é assumida por Pessanha (1999), para quem os diálogos são um “um grande teatro das ideias”. Em ambas vertentes procura-se mostrar como Platão busca um novo significado para a *paideia* helênica<sup>2</sup>, o que ocorreria, então, como uma “ressignificação” dessa *paideia* a partir da crítica platônica à poesia, à tragédia e à retórica<sup>3</sup>, isso em um âmbito de relação de oposição entre os discursos que prevaleciam na época com o discurso filosófico<sup>4</sup>.

Para pensar essa ressignificação dos saberes proposto por Platão, destacamos que o filósofo, em sua escrita, tem a preocupação de melhor qualificar, para poder utilizar, a *mimesis*, o que por isso passaria a ser a “boa” *mimesis*, fundada agora nos princípios filosóficos. Isso é importante para entender a necessidade de tomar o *logos* dialético como princípio mediador da *póiesis*, em Platão, levando-o, desse modo, ao redirecionamento

---

sentido, entendemos por sistemático, portanto, a forma como Platão insere um novo estilo de argumentação, isto é, partimos do pressuposto de que, de modo geral, há nos diálogos um sistema de interferências, ou ainda, um jogo completo de movimento que o filósofo emprega, a fim de “obrigar” o leitor a buscar o sentido, ao invés de transmitir um conhecimento definitivo, daí a necessidade de pensarmos os diálogos dentro de um sistema que visa um movimento incessante na busca pelo conhecimento, e não algo dado.

<sup>2</sup> No que se refere à educação do homem para Platão, Teixeira (1999) demonstra que há grande diferença entre instrução e formação, assim como entre professor e educador. A instrução tem relação com a erudição, ao passo que a formação diz respeito à sabedoria. Podemos ser eruditos sem ser sábios. Platão está preocupado com uma educação, não somente como erudição, transmissão conhecimentos, mas, sobretudo, com uma educação como condição e possibilidade privilegiada de formação do homem integral” (1999, p. 104).

<sup>3</sup> É nessa crítica de Platão, aos saberes de seu tempo, que destacamos como o autor ao mesmo tempo em que critica tais elementos, insere no âmbito de seus diálogos, como uma forma de redirecioná-los, isto é, ao passo que há crítica, há ao mesmo tempo, certo louvor e respeito, daí a necessidade não de apenas excluir, mas de “olhar com outros olhos”. Exemplo disso é o que Pessanha (1999) ressalta sobre esse redirecionamento da poesia: “Platão não está recusando a poesia enquanto poesia, mas enquanto poesia imitativa, sofisticada e ilusionista. Ele não está recusando o teatro enquanto teatro, mas está simplesmente recusando o teatro das paixões, que é também um teatro ilusionista.” Sobre a sofisticada e retórica: “(...) para diferenciar a arte do filósofo da arte do sofista, para poder afirmar o espaço tênue, tenuemente diferente da filosofia, Platão será obrigado a criar uma sofisticada e uma retórica tais que ultrapassem o limite da medida humana, isto é, o limite da bajulação e do prazer sensório dos belos cantos verbais”.

<sup>4</sup> Sobre a poesia como propagação do saber helênico, Ragusa (2011) demonstra que: “(...) a poesia grega é eminentemente de tradição oral e inserida no que John Herington chama de uma ‘cultura da canção’ na qual essa poesia, recitada ou cantada na *performance*, disseminava ‘idéias morais, políticas e sociais’” (2011, p. 11). Essa questão também é analisada por Serra (2006).

desses elementos indispensáveis para a formação educativa e cultural dos cidadãos helênicos<sup>5</sup>.

Nosso esforço deve ser o de compreender Platão nessa tensão, e por meio dela investigar como é permitido pensar o elogio de Alcibíades em relação aos demais elogios, em especial ao de Sócrates, uma vez que percebemos que as noções de moderação (*sophrosyne*) e loucura (*manía*), enquanto desejo (*epithymia*), norteiam as ações dos homens. Conseguimos perceber, ao longo do *Banquete*, o quanto Alcibíades é dominado por suas paixões, diferente de Sócrates que é apresentado no diálogo como aquele que consegue, a partir da moderação, do equilíbrio, alcançar o mais alto grau do exercício erótico, descrito por Diotima. Quando associamos as figuras de Alcibíades e Dioniso para interpretar o diálogo, abrimos espaço para pensar como contido nele tanto elementos do discurso poético, trágico e mítico, como também nos possibilita trazer, para o âmbito da filosofia, as noções de desmesura e moderação, enquanto referências norteadoras das ações humanas.

Com isso, podemos nos afastar da ideia comum de que Platão não concebe a poesia em sua *paideia*, até por ter uma posição negativa em relação a ela. Mudar essa ótica nos permite entender como o autor insere em seu discurso a noção de beleza e, ainda por cima, combiná-la com o conceito de verdade, juntamente com as noções de *sophrosyne* e *epithymia*. Seguindo essa perspectiva, analisaremos, a recepção de Dioniso, personagem da tragédia *As Bacantes* de Eurípides, no elogio de Alcibíades, personagem do *Banquete*, buscando destacar os traços comuns que ligam esses dois personagens, mostrando como ambos estão envolvidos pelas paixões, o que os torna incapazes de atingir a dimensão intelectual.

O tema ou a questão das paixões humanas, a nosso ver, ganha destaque na filosofia platônica, pois é isso que dá sentido à investigação sobre a mútua influência que exercem entre si “*soma*” e “*psyché*”. É inquestionável a complexidade dos conteúdos apresentados nos diálogos platônicos, aumentada pela diversidade dos contextos dialógicos através dos quais Platão constrói sua filosofia. Mas em tudo isso o que está realmente em questão é a

---

<sup>5</sup> Vale ressaltarmos que apesar de Platão usar elementos miméticos da poesia, seus diálogos não podem ser considerados como pura poesia, pois o objetivo do autor, segundo Souza, é mostrar que os poetas, mediados pela *doxa*, pela não reflexão, não são mais suficientes na *paideia* da sociedade ateniense, isto é, Platão ao mesmo tempo que aproxima a poesia de seus diálogos ele afasta-se dela, demarcando todo tempo a sua concepção mimética do discurso (2009, p. 54). Essa reestruturação da educação helênica, também é analisada por Gazolla (2011), em que segundo a autora, “no caso de Platão, especificamente, ele quis salvar a reflexão que busca o Ser-conhecer-dizer e o que seria o *filósofo*, ao propor uma nova leitura do mundo, diversas das interpretações e dos argumentos que corriam nas cidades à época, grande arte depende das ações experimentadas nos tribunais, nas guerras, nos contratos e no modo de educar” (p. 12).

relação entre o saber, enquanto conhecimento, e a paixões humanas que podem lhe servir de barreiras.

Pensar que há um caráter mimético e dramático da filosofia platônica nos abre espaço para pensarmos a recepção da tragédia em seus diálogos, o que a algum tempo atrás era impossível pelo fato de que só se reconhecia neles uma crítica aos poetas e trágicos, jamais uma reelaboração. Mas é essa característica que se converte no cerne de nossa investigação na medida em que Platão, na construção de seus diálogos, em especial o *Banquete*, nos proporciona uma relação entre a filosofia e a poesia e, também, entre tragédia e o mito.

Esse aspecto é observado por Torrano (1995), por exemplo, quando esse autor demonstra que o pensar mítico, tanto na filosofia quanto na tragédia, possui importantes características dentro do contexto helenístico, destacando-se, por exemplo, a concretude, que marca o papel de pensar com uso de imagens e de sensações, e, portanto, com uma espécie de demonstração sensível. Aproxima-se assim o pensamento das sensações, daí a importância dos nomes divinos e do discurso que representa, de certa forma, como os gregos explicavam as coisas na ordem causal, determinante e fundante, através dos nomes dos deuses, de seus sinais e aparições. (1995, p. 11-14).

De todo modo, destacamos como um traço fundamental do mundo helênico essa associação entre deuses e homens, e, como argumenta Torrano, a base de todo apoio no transcendente, de que o homem necessita e consolida o pensar mítico. O autor mostra ainda que a filosofia de Platão comporta esse aspecto na medida em que aponta para o lado do homem, enquanto imitação (*mímesis*) ou participação (*méthexis*) e para o lado do divino, enquanto presença (*parousía*). Mas todo o repertório de sinais divinos depende da atitude receptiva e inteligente do homem, que sabendo interpretá-lo pode apreender o nexos necessário em que se associam o conhecimento, a verdade e a existência. (1995, p. 14)

Outro viés interpretativo que nos leva a relacionar tragédia e filosofia platônica é o de Meyer (2003), que no prefácio à *Retórica das Paixões* de Aristóteles, demonstra importância do uso de certas analogias, por Platão, na representação das paixões em seus diálogos. Segundo o autor, por exemplo, a alma é comparada, no *Fedro*, a corcéis atrelados e conduzidos por um cocheiro que tenta harmonizar os puxões dos cavalos que se lançam em direções opostas (2003, p. XXI), o que representa a ação do *logos* racional, que, para Platão, está associado à necessidade de mediar os impulsos humanos. A imagem pretende mostrar que na alma há um princípio ativo, racional, e um princípio ativo, do

lado das paixões, cabendo ao homem ter a coragem e a vontade de discernimento em meio aos impulsos e apetites. As paixões para Meyer, portanto, desempenham um papel legitimador para o filósofo uma vez que este consegue, em relação ao "homem comum", mover-se entre as três dimensões da alma.

As paixões, para Platão, visam a explicar que o homem não se preocupa com a razão nele oculta. O saber é idêntico à virtude por ser conquista operada sobre a ignorância do Bem, à qual os apetites sensíveis conduzem irremediavelmente o homem quando não são refreados. (...) Em conclusão, a paixão é o que faz com que eu ignore; a razão, que eu conheça; e a força de vontade, que eu possa aprender. (MEYER, 2003, p. XXIII)

Quanto ao papel das paixões no *Banquete*, Alcibíades representa bem o aspecto desmedido e impulsivo, uma vez que ele é caracterizado como aquele incapaz de atingir a dimensão reflexiva e mover-se entre as três dimensões da alma. No *Primeiro Alcibíades*, por exemplo, tal aspecto fica claro quando Platão demonstra que a natureza de cada ser em particular está associada à alma, isto é: “O homem só pode ser a alma, o corpo ou ambos” (130a). No homem, alma e corpo tem que estar em equilíbrio, e Alcibíades é o contraexemplo disso, em função de sua atitude frente a seus impulsos e as determinações do corpo. Com isso, Alcibíades é incapaz de conhecer a si mesmo, de controlar a si mesmo, e por isso é impossível agir virtuosa e sabiamente (132b). No entanto, cabe-nos chamar atenção para o fato de que conhecer o fim não é o suficiente para realizá-lo, é necessária a força para fazê-lo em meio às paixões, uma vez que, para Meyer, o exercício da razão exige uma ascese, ou seja, um redirecionamento dos desejos sensíveis.

Na tragédia de Eurípides damos especial atenção a Dioniso, devido ao caráter “ambíguo” que ostenta. Com isso, podemos aproximá-lo da figura de Alcibíades, pois nos interessa evidenciar que ambos são marcados pelo delírio (*manía*), impulsividade (*thymetikón*) e desmedida (*hybris*). Para tal, procuraremos salientar que Sócrates, mesmo sendo dotado da mesma natureza tripartite (*epithymetikón* – dimensão apetitiva, desejo natural –, *thymetikón* – dimensão impulsiva – e *logistikón* – dimensão intelectual) de Alcibíades, consegue, diferentemente deste, experimentar de outro tipo de delírio: o filosófico.

Nessa exposição dos personagens Sócrates e Alcibíades, associada ainda às características de Dioniso, o filósofo e o dramaturgo, o pensador e o encenador, em que Platão e Eurípides, se deixam reconhecer, o que se quer mostrar é como a natureza do homem é duplamente marcada, como ele vive, em si, essa ambiguidade. Nós podemos ser moderados e equilibrados em nossos desejos, mas podemos ser, também, o oposto disso. A prova é que mesmo Alcibíades sendo iniciado aos ensinamentos filosóficos pelo



próprio Sócrates, ele nunca se aproximou da dimensão reflexiva que reconhecemos no mestre. Isso se deve à sua natureza impulsiva, logo, desregrada, ao passo que Sócrates é capaz de atingir o mais alto grau da escala erótica, não de uma erótica sensível e efêmera, como a de Alcibíades, e sim enquanto verdadeiro *erastés*. Nossa intenção é mostrar que em Platão essas coisas vão sendo compostas deliberadamente, o que revela sua compreensão do potencial reflexivo da tragédia. E Platão trabalha com esses elementos de forma que, nele, são indissociáveis.

O que dá sentido à escolha de Eurípides é o fato de se perceber em sua obra uma mudança relativamente a seus antecessores, pelo menos se seguirmos a interpretação proposta por Brandão (2011). Segundo este, na obra de Eurípides, “o ‘*kósmos*’ trágico não é mais o mito, mas o coração humano (2011, p. 71), e com isso ele quer dizer que a principal característica do teatro de Eurípides é a força de Eros, paixão, *hybris*, *némesis* (vingança divina), *Áte*, *Moira*, que norteiam as ações humanas. Pelo que dissemos acima, essa perspectiva voltada para a compreensão da paixão é central em Platão. Esse é um elo que nos ajuda a justificar esse paralelo entre o filósofo e o tragediógrafo grego. Os dois, cada um à sua maneira, refletem sobre a influência da paixão em nossa ação.

Outra referência que nos ajuda a organizar nossa temática é Vieira (2010), que analisa elementos não só do teatro euripidiano em geral, mas em especial o que nele se refere a figura de Dioniso. O autor procura demonstrar então tanto o aspecto verbal da tragédia como um todo, quanto a importância do papel de espectador<sup>6</sup> que o personagem assume. Para Vieira, os personagens da tragédia de Eurípides, têm um duplo papel na sua forma de “representação”<sup>7</sup> – mimética. Nesse caso, a representação não é só a encenação dos atos humanos e de suas consequências, ela é acompanhada de uma reflexão crítica, catártica. O tradutor aponta ainda, sua preocupação com os signos miméticos da tragédia, uma vez que Eurípides “baseia-se na noção de jogo (lúdico) para configurar a linguagem

---

<sup>6</sup> Neste ponto destacamos que esse caráter do “espectador”, assume um importante papel não somente no teatro de Eurípides, como demonstra Vieira, mas assume um papel também nos diálogos de Platão. Para Costa (2013), por exemplo, a escrita platônica reencontra-se na provocação com seu outro, isto é nessa relação que o leitor, cujo agir é ambíguo, num misto de interpretação e interpelação, uma vez que, segundo o autor, ao mesmo tempo em que o leitor lê o texto à distância, movimenta-se dentro de um caráter interpretativo, reagindo e conferindo sentido ao texto, como um espectador de um grande drama.

<sup>7</sup> É interessante salientarmos aqui a preocupação que o tradutor teve, principalmente no que tange aos elementos miméticos que permeiam *As Bacantes*, demonstrando sua preocupação com os signos linguísticos, pois, “(...) a peça em que mais utiliza esse recurso (o mimético) é *As Bacantes*, onde a ambiguidade não se restringe ao estilo, já que seu protagonista é justamente o deus que a simboliza.” (2010, p. 23)

da peça e seu personagem central. (...) indicando a natureza ambígua da linguagem poética e do deus por ela responsável, Dioniso” (2010, p. 25).

O autor (Eurípides) recorre à imagem do caçador para definir a atividade do poeta, cuja tarefa é “perseguir” formulações que se manifestem (*phanerá*) diferentemente (*hétera*) da linguagem científica. Hétera é a “outridade” que particulariza o discurso poético, o ser outro do esperado, o estar fora do previsto. (...) Não se deve concluir, entretanto, que sua linguagem seja irrefletida, (...). (VIEIRA, 2010, p. 36).

Com efeito, este caráter “dual” de Dioniso é que constitui a ação dramática da tragédia, uma vez que tem a função de nos expor a grandeza e ao mesmo tempo a pequenez das ações humanas. Este aspecto é importante para pensarmos a tragédia de Eurípides como uma reavaliação da cultura grega, não mais enquanto prudência e piedade diante dos deuses, mas como reflexão tanto ética como estética. É esta ampliação das ações e do *logos* humano que ocupa um papel central nas *Bacantes*.

Para Vieira, essa dualidade no comportamento do deus, marca ao mesmo tempo seu caráter justo e impulsivo, demonstrando que Dioniso também apresenta, assim como Alcibíades, a desmesura ao mesmo tempo em que traz em seu âmago excesso e paixões. Afinal, mesmo quando bem orientado, esclarecido sobre como conduzir-se, Alcibíades é tomado pelo desregramento e impulsividade, não conseguindo, desse modo, realizar o exercício erótico descrito por Diotima<sup>8</sup>.

No *Primeiro Alcibíades*, Platão consegue transpor algumas características de Alcibíades de uma forma um pouco diferente do *Banquete*, mas que para nossa perspectiva também são levadas em consideração. O problema descrito por Platão é relacionado ao comportamento do jovem Alcibíades que diz respeito aos ensinamentos filosóficos de Sócrates a ele. O fato é que Alcibíades neste diálogo julga-se “auto-

---

<sup>8</sup> Como descreve a Sacerdotisa “quanto à perfeita contemplação, em vista da qual é que esses graus existem (...) deve com efeito, começou ela, o que corretamente se encaminha a esse fim, começar quando jovem por dirigir-se aos belos corpos, e em primeiro lugar, se corretamente o dirige o seu dirigente, deve ele amar um só corpo e então gerar belos discursos; depois deve ele compreender que a beleza em qualquer corpo é irmã da que está em qualquer outro, e que se deve procurar o belo na forma, muita tolice seria não considerar uma só e a mesma beleza em todos os corpos; e, depois de entender isso, deve ele fazer amante de todos os belos corpos e largar esse amor violento de um só após desprezá-lo e considera-lo mesquinho; depois disso a beleza que está nas almas deve ele considerar mais preciosa do que a do corpo, de modo que, mesmo se alguém de uma alma gentil tenha todavia um escasso encanto, contente-se ele, ame e se interesse, e produza e procure discursos tais, que tornem melhores os jovens; para que então seja obrigado a contemplar o belo nos ofícios e nas leis (...) depois dos ofícios é para as ciências que é preciso transportá-lo (...) e olhando para o belo já muito, sem mais amar como um doméstico a beleza individual a beleza individual (...) mais voltado ao vasto oceano do belo e contemplando-o, muitos discursos belos e magníficos ele produza, e reflexões, em inesgotável amor à sabedoria, até que aí robustecido e crescido contemple ele uma certa ciência, única, tal que o seu objeto é o belo seguinte” (*Banquete*, 210a-e).

suficiente” e que não precisa de ninguém, “tanto no corpo como na alma” (104a), achando-se o mais belo e mais ilustre cidadão. Esse aspecto é interessante, já que no *Banquete* Diotima demonstra que deuses e ignorantes não filosofam porque se dizem sábios (204a), daí a relevância de pensarmos a noção de desmesura tanto no deus imortal quanto no homem mortal, dada a relação entre ambos.

Do que expusemos até aqui fica claro o que pretendemos sustentar: uma interpretação do *Banquete* em que a reflexão e a razão são tratados como emparelhados com as paixões e os desejos da alma. E mais, procuraremos mostrar como o erótico e mesmo o delírio (filosófico) pode ser um fator que nos impulsiona à reflexão e à razão. O fato de essas duas possibilidades fazerem parte de nossa natureza, o *logos* e a sensualidade, é isso que se expressa em Alcibíades e Dioniso, ambos marcados pela desmesura (*hybris*) e impulsividade (*thymetikón*) mas potencialmente outros. A moderação como princípio norteador do pensamento reflexivo, tanto no *Banquete* como em *As Bacantes*, é visível apenas se destacarmos o delírio em Alcibíades/Dioniso, em vista do *logos* reflexivo. Assim, a tradição mito-poética que permeia o *Banquete* nos possibilita pensar que a filosofia platônica comporta elementos, também, da tragédia, uma vez que o elogio de Alcibíades, desde sua entrada em cena, traz para a esfera da filosofia, no âmago do delírio e da loucura, a necessidade de pensar a prudência como elemento mediador das ações do homem.

Portanto, nosso interesse está em destacar a “aproximação na distância”, o que vale tanto para a polaridade entre paixão e razão quanto para o possível equilíbrio entre filosofia, de um lado, e drama, poesia e retórica, de outro. Em nossa investigação veremos Platão como “escritor e filósofo” nos distanciando, portanto, daquilo que se transformou num clichê: o combate platônico a tudo que é poético. O que buscamos é a integração entre o “pensar” e a “expressão escrita”. Em suma, seguimos contra a perspectiva que distingue a “forma” do “conteúdo” em sua obra, uma vez que para o mínimo de compreensão do que Platão nos deixou em seus diálogos, é completamente ineficaz pensar essa distinção.

Com efeito, o objetivo desta dissertação é investigar, com a ajuda da bibliografia existente sobre o assunto, a relação entre a filosofia e o drama, uma vez que nos deparamos com ambos como elementos constitutivos e indissociáveis da obra de Platão. No primeiro capítulo, portanto, tentaremos rediscutir, na tentativa de redimensionar a relação entre filosofia e poesia em Platão, e a aparente ambiguidade que há no fato de o filósofo se apresentar como crítico do poeta e, ao mesmo tempo, usar os recursos que

pertencem ao objeto de sua crítica. No segundo capítulo, procuraremos, para melhor definir essa problemática, comparar o caráter dramático do *Banquete*, focando nossa atenção no famoso diálogo entre Sócrates e Alcibíades, e o texto de *As Bacantes*, de Eurípides, focando nossa atenção, nesse caso, no personagem Dioniso, de modo a evidenciar que em ambos os casos a questão central é a ambivalência da natureza humana, ora regida pelo *logos*, ora regida pelas paixões. Pretendemos mostrar como, da reflexão sobre a necessidade de encontrar um equilíbrio entre essas duas tendências contidas em nossa alma, Platão tira sua definição do verdadeiro *erastés*. E finalmente, no terceiro e último capítulo, avançaremos na busca do detalhamento dos elementos míticos e dramáticos contidos no *Banquete*, associando as figuras de Sócrates e Alcibíades com a figura de Dioniso, nas *Bacantes*, de Eurípides. Podemos mostrar como a dualidade dos dois personagens de Platão está, no caso das *Bacantes*, representada em um único personagem, Dioniso, um deus que se move entre a loucura e a prudência.

Com esse passo, podemos tornar mais natural a inserção de elementos dramáticos no *Banquete*, tal como o faz Platão, reorientando nossa visão sobre um artificialismo no uso desse recurso pelo filósofo, suposto por aqueles que veem em sua reflexão sobre a poesia um afastamento que não permite mais nenhuma conciliação.

## **CAPITULO I: DRAMA E FILOSOFIA NO *BANQUETE***

Quando estudamos os diálogos de Platão, nos chama logo a atenção, na forma constitutiva dos mesmos, o esforço do filósofo em dar à exposição de suas ideias um contexto dramático e vivo. São muitos os elementos que encontramos nos diálogos cuja análise reforçam essa preocupação, ou esse cuidado, presente na forma como Platão constrói suas obras. Desde a composição dos prólogos destacam-se, junto aos temas a serem discutidos, tanto a descrição do cenário onde ocorrerão os debates como a caracterização dos personagens. É a partir dos temas específicos que são definidos o ambiente, as atuações e as funções particulares desses personagens no interior de cada diálogo. Essa característica observável nos diálogos platônicos nos permite propor uma perspectiva de leitura que se apresenta como alternativa frente a via puramente analítica, tradicionalmente utilizadas para explicar o pensamento de Platão. Diferente de uma abordagem estritamente conceitual, procuraremos explorar uma visão dos diálogos, facilmente identificáveis em alguns casos, em que a atenção dada por Platão à forma literária parece ser necessária e intrínseca ao seu esforço em expor adequadamente os conteúdos filosóficos que lhe interessam explorar.

Primeiramente, é imprescindível deixar claro o que entendemos por aspecto dramático ou literário no interior da escrita platônica, destacando, desse modo, nos diálogos, todo um conjunto de caracteres impressos na concepção e composição de suas principais ideias. Isso não se limita somente ao cuidado em montar as situações dramáticas nas quais encontram-se inseridas as discussões filosóficas, mas, também, na constituição dos próprios personagens por meio dos quais as mesmas são expostas e detalhadas. Nesse sentido, entendemos que há, em Platão, um paralelismo entre o esforço conceitual e a intenção dramática, o que nos permite imaginar suas obras como uma grande peça em cenário articulado, análogo ao que ocorre em um teatro. Para aqueles a quem esses traços típicos e tão presentes em seus diálogos cobram um comentário mais específico, o estudo desses elementos pode induzir à crença de que o impulso poético de Platão, em certos momentos, sobrepuja, nele mesmo, o filósofo, pensador rigoroso. Levando isso em consideração, nos permitimos, no presente estudo, analisar os elementos dramáticos como formas constitutivas de sua obra filosófica e não meros adereços que possam ser tratados de forma independente, sem nada nos revelar de especial em seu modo particular de pensar.

Entre aqueles que estudam a Obra de Platão é perceptível duas formas de tratar seus Diálogos. Para a primeira delas, a que chamamos de tradicional, os aspectos literários dos Diálogos, de modo geral, receberam (e recebem) pouca atenção. Nesse tipo de abordagem, os traços literários aparentes são tomados como decorativos e inessenciais, e por isso quase sempre ignorados. Seus adeptos se dedicam a uma leitura puramente analítica dos textos e procuram, por esse meio, prevenirem-se do perigo de, ao dar crédito aos seus aspectos literários, deixar de lado o conteúdo filosófico em sentido próprio. Não há como negar que essa perspectiva analítica é historicamente dominante nos estudos sobre Platão e tem entre seus representantes mais recentes nomes importantes, como é o caso de Goldschmidt (2010), 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)

Mas há, também, quem faça uma leitura que não só difere da tradicional como chega mesmo a inverter o sentido da abordagem anteriormente predominante. Nesse caso se encontram aqueles que se interessam pelos Diálogos, fundamentalmente, em razão de sua forma literária, deixando inclusive em segundo plano seu conteúdo filosófico. As informações que temos sobre a formação de Platão, inicialmente destinada a fazer dele um possível membro do grupo de teatrólogos gregos, talvez ajude a entender o peso dessa inversão. Um caso importante de indicar é o de Willamowitz (apud. JAEGER), 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)

Mas além dessas duas perspectivas há uma terceira via, intermediária, adotada por aqueles que, sem abrir mão de uma leitura analítica dos Diálogos platônicos, veem na forma literária adotada neles uma função importante e indispensável, uma vez que estaria em consonância com as exigências de rigor lógico e objetivo graças aos quais reconhecemos o caráter filosófico do pensamento de Platão. Um dos representantes dessa via intermédia é Pessanha (1997), que via na questão dramática dos textos platônicos uma outra forma de “fazer filosofia”, comparada àquela que se tornou para nós a tradicional,

com a exposição fria e seca de conceitos. Pessanha acredita nas vantagens de buscarmos essa integração nos diálogos, pois nos permitiria recuperar aspectos constitutivos originários do pensamento de Platão. Para o autor, trata-se de

(...) 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), para quem a escolha de Platão por uma forma de exposição teatralizada visa satisfazer as exigências metodológicas de seu pensamento, o que resultou não só em um casamento feliz, mas totalmente adequado aos seus objetivos, como dá para notar na passagem que se segue:

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 PENÑA, 1984, p. 262)<sup>9</sup>

Seguindo a mesma perspectiva de Pessanha e de La Peña, 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

---

<sup>9</sup> No original: 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 neutraliza lo andado, y el tema inicial se ramifica en otros muchos secundarios, que llegan a hacer olvidar el arranque, etc.

obra. Levar isso em consideração é indispensável para aqueles que se propõem compreender, mesmo que minimamente, a filosofia platônica<sup>10</sup>.

### **1.1 - A forma dramática e o conteúdo filosófico**

De modo geral, como procuramos esclarecer acima, entendemos que a forma dramática, presente nos diálogos platônicos, não pode ser explicada enquanto um recurso expositivo que devemos considerar extrínseco ao conteúdo filosófico dessas obras, embora tendamos, até mesmo acompanhando Platão, a dizer que drama e exposição de ideias têm, cada uma, sua linguagem própria<sup>11</sup>. A simples percepção de que há uma constância no uso do diálogo, com todas as suas características dramáticas, já nos sugere sua importância estratégica para Platão. Existe uma literatura voltada ao assunto que ajuda a dar uma base para seguir nessa interpretação. A evidência pode ser encontrada em um autor, que também é tradutor das obras de Platão, como Schleiermacher (2008)<sup>12</sup>, e em quem mais em que encontremos uma abordagem que possa ser chamada de tradicional. E quando vemos os comentários mais recentes, como a de Casertano (2010), a quem já nos referimos, manifesta-se a mesma preocupação em tentar destacar a necessidade de atenção não somente ao conteúdo, mas também à forma dialógica sob a qual os mesmos

---

<sup>10</sup> 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.

<sup>11</sup> Sobre essa questão é importante a distinção entre conhecimento científico e artístico que Benedito Nunes (1999) faz, pois, “os conceitos da ciência são formas, como também o são as imagens artísticas. Aqueles e estas constituem duas modalidades de experiência, diferentemente organizadas, e que, no entanto, decorrem da mesma função simbólica e formadora do pensamento. Na ciência, o pensamento se eleva ao grau máximo de abstração e generalidade, de modo a proporcionar-nos o conhecimento adequado da realidade, que condiz com a ordem lógica dos conceitos. Na Arte é a concreção, o inverso da abstração, que prevalece: é o singular, o particular, que se sobrepõe ao geral. Em vez da ordem lógica dos conceitos, deparamos com significações irreduzíveis ao pensamento discursivo, e que, no entanto, possuem a lógica imanente às formas sensíveis e individuais em que se concretizam”. (p. 32)

<sup>12</sup> Não podemos ignorar a importância que Schleiermacher trouxe para os estudos platônicos, com sua famosa “ordenação” dos diálogos platônicos. Mas apesar de sua teoria já ter sido refutada, o que nos interessa neste autor é sua visão dos diálogos como um todo, sob um aspecto que nos chama atenção, a saber, a forma literária inerente ao conteúdo filosófico dos diálogos. Ou como, Fernando Puente, em sua apresentação à introdução aos diálogos de Platão, nos diz que “apesar dessas considerações críticas, o mais importante e ainda extremamente atual na proposta de Schleiermacher é a sua hipótese sobre a absoluta indissolubilidade entre forma e conteúdo na obra de Platão” (p.24)



são apresentados, como uma condição indispensável para termos o mínimo de compreensão do que seria a filosofia platônica. É o que destaca, também, Jaeger (2013):

(...) ainda que não se dê importância ao fato de essa interpretação puramente estética dos primeiros diálogos platônicos transferir com excessiva ligeireza para o período clássico da literatura grega as ideias da moderna estética impressionista sobre o papel do artista, é nela muito saliente a tendência em destacar em Platão o poeta acima do pensador. É certo que os leitores filosóficos de Platão tendem sempre a desdenhar a forma para se fixarem só no conteúdo, ainda que aquela tenha, visivelmente, uma enorme importância nas obras do autor. Somente um grande poeta seria capaz de lhe reservar o lugar tão elevado que ela ocupa na obra de Platão, como verdadeira e imediata revelação da essência das coisas. Mas o olhar crítico não descobre nas obras de Platão nenhuma passagem em que não se entrelacem e interpenetrem plenamente a forma poética e o conteúdo filosófico. (JAEGER, 2013, p. 598-597)

De fato, se desconsiderarmos estratégias de leitura mais recentes, não é dada à forma dramática sua devida importância dentro da filosofia de Platão. Essa nos parece uma estranha constatação, afinal, quando lemos suas obras não notamos nenhuma separação entre a forma em uso e o conteúdo, embora esse seja um ponto que se imponha por si mesmo no ato da leitura. E diante dele nos parece muito estranho pensar que Platão viesse a adotar elementos dramáticos em suas composições apenas como meros enfeites para sua escrita poética, sem exceção. Há, portanto, que se buscar um sentido para uma tal forma de discursividade, ou ainda, temos que verificar se não há algo a mais nos diálogos, além daquilo que friamente é posto em discussão – seja a virtude, ou o amor, por exemplo –, e cujas consequências podem nos ajudar na compreensão dos mesmos. A forma discursiva, no que se refere ao estilo, não é algo qualquer, como nos faz depreender Casertano (2010). Trata-se, para ele, do “... sentido do discurso, que não se encontra simplesmente nas palavras usadas, embora não se possa prescindir delas, mas deve ser descoberto para além daquelas palavras” (2010, p. 25). E o que, para nossa perspectiva, pode ser pensado como o que se encontra além das palavras, é justamente o fato de essa forma ter uma identidade a que se dá o nome de “dramática”. O que não podemos fazer é abordar o assunto sem uma estratégia firmemente determinada. Ele exige o reconhecimento de que a dramatização é um recurso comum em Platão, de modo que podemos defini-la enquanto referência característica da filosofia platônica como um todo. É isso que torna imperativa sua investigação, afinal, o lugar ocupado pelo drama no conjunto dos diálogos reivindica a nossa compreensão de sua necessidade e de sua essencialidade.

Gilmário Costa (2013) demonstra o quanto a presença do drama é importante para a compreensão dos diálogos, uma vez que, segundo ele, sua escrita se movimenta entre a

cena construída e os problemas filosóficos proposto por Platão. Com o objetivo de ampliar a discussão desse ponto, o autor se propõe a demonstrar a importância que o leitor atento, no papel de espectador, assume ao se ver diante da necessidade interpretar os conteúdos apresentados em conexão com a forma adotada em cada um dos diálogos, o que certamente interfere em sua compreensão dos objetivos pretendidos por Platão. Isto é, para o autor, o leitor de Platão de quem aqui se fala é aquele que consegue adotar uma distância objetiva em relação à matéria tratada na obra, ao mesmo tempo em que se vê participando, graças a natureza aberta do diálogo, do jogo textual como um todo (p. 34). O leitor, nestes termos, assume, de certo modo, o lugar da plateia em um teatro virtual. Com isso fica assinalada sua “participação” em um tipo de jogo que integra a filosofia e o drama, o que permite experimentar uma forma de pensar em que o leitor mesmo se sente integrado ao texto lido, anulando, em tese, a distância habitual que nos isolaria de Sócrates e seus interlocutores efetivos, uma vez que a forma utilizada nos diálogos como que nos convida a participar da encenação, também (p. 35).

Outro autor que ajuda a enriquecer essa discussão é Henry Woltz (1970). Segundo ele, os leitores dos Diálogos de Platão, em especial o *Banquete* – como detalharemos mais adiante -, estão sujeitos a uma duplicidade. Afinal, eles podem ser levados tanto a se ater no aspecto puramente literário da obra, deixando de lado os seus conteúdos filosóficos, como podem ter uma atitude totalmente contrária, sem atribuir à sua forma dramática e dialogal nenhuma consequência maior para a compreensão dos objetivos de seu autor. É como se houvesse, sobre esse ponto, uma indecisão quanto ao modo de abordagem, ficando a questão em aberto. 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.

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)<sup>13</sup>.

Gilmário Costa (2013), talvez tentando dar uma solução para essa ambiguidade, nos apresenta Platão como aquele que proporciona, por seu estilo, o encontro entre o filósofo

---

<sup>13</sup> No original: The modern reader seems to be confronted with the choice of relegating the philosophical aspects of the dialogue to the realm of purely historical interests, or to seek a new approach in the hope of penetrating to a living core which lies hidden from view beneath the crust of traditional interpretation.

e o artista. Para ele, quando lemos um Diálogo, reconhecemos que há o drama e o problema do conhecimento, o que para alguns expõe um paralelismo, quando na verdade trata-se de um esforço – daí o lado dramático da questão – de dar vida ao que Platão mesmo entende como gestação do conhecimento. É possível então identificar em Platão a consciência de que o esforço epistêmico e investigativo supõe uma tensão dramática vivida por cada um que se propõe a essa tarefa. Por isso essa tensão está não apenas no diálogo entre personagens, mas entre o leitor e esses personagens. Dentro da escrita filosófica de Platão, portanto, há um movimento, não casual, entre as cenas textuais peculiares e os mais variados problemas filosóficos propostos por ele. 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 exposto em meio a metáforas e recursos retóricos que lhe são adequados no sentido de que facilitam, naturalmente, nossa reflexão. Só assim podemos aceitar que na relação entre forma de exposição e conhecimento, que Platão desenvolve ao longo de sua escrita, nunca se trata de um mero artifício e sim, talvez, uma bela compreensão da própria natureza da alma humana. Não é de duvidar que isso foi o que levou Costa a afirmar que a filosofia platônica não é, por natureza, apodítica, ou, que nela não devemos ver nenhuma pretensão de expor uma doutrina da verdade plena, e sim a ânsia inesgotável de experimentar. Costa lê as obras de Platão como um “movimento incessante do pensar, através da linguagem racional (logos) e para além dela” (p. 35).

Costa não vê na filosofia de Platão a exigência de encontrar uma verdade absoluta<sup>14</sup>. 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 a lado com o conteúdo no interior dos diálogos. Platão consegue, por esse meio dizer com as várias formas que a

---

<sup>14</sup> Casertano (2010) também faz referência à questão da verdade em Platão, uma vez que, para o autor é preciso ter em mente que não há, explicitamente nos diálogos, uma conceituação do que seria a Verdade, esta noção, assim como outras, está dramaticamente representada ao que o autor coloca como “filosofia socrática”, que é, segundo ele, a procura do “que é” de cada coisa de cada ideia. O interessante aqui é justamente a descoberta de que não estamos frente à uma Verdade, mas sim diante de uma série de verdades que são representadas no diálogo platônico, isto é, há aqui uma complexidade na caracterização da noção, ou ideia, de verdade. Temos assim uma verdade representada no “discurso verdadeiro”, este sim definido, que quando conduzido com método rigoroso, e não o mito ou a intuição soberracional, é o único instrumento que o homem possui para “procurar a verdade”. (p. 11-16)

encenação propicia (drama, poesia, mitologia e mesmo o cômico) aquilo que pelo uso simples de palavras escritas não é possível se dizer.

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 instâncias (p. 39).

As exigências da escrita platônica são elevadas e complexas<sup>15</sup>. O seu caráter dramático, íntimo da elaboração teatral, é uma prova disso. Como no teatro real, ele demanda uma interação ativa com os leitores. Esse modo de compreensão leva Costa a dizer que, “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

---

<sup>15</sup> Uma característica importante quando falamos de método dialético em Platão, é a questão do *elênchus*. No entanto, essa é uma questão muito mais complexa do que simplesmente pensarmos o *elênchus* socrático enquanto método. Dentro da perspectiva entre diálogo e filosofia, McCabe (2011) busca compreender como é possível Platão apresentar os diálogos dentro de uma multiplicidade de modos, ou seja, a autora desenvolve sua investigação em torno de questionamentos tais como: há uma relação entre a forma dos diálogos e os objetivos filosóficos? Ou ainda, qual o motivo que leva Platão a fazer isso, mesmo em ocasiões aparentemente mal-sucedidas? Podemos perceber, nesse sentido, o quão complexo pode ao se falar em método platônico, principalmente no que se refere ao *elênchus*, comumente traduzido por “refutação”, no entanto, Charles Young (2011) nos leva a analisar essa questão a partir do quadro dramático da filosofia platônica, segundo o autor, “é comum negar que Sócrates tenha alguma coisa que possa ser chamado de *método* que vá além de seus modos habituais autodeclarados de investigação: pôr à prova (*exetazô*), investigar (*skopeô* e seus cognatos), questionar (*erôtô* e seus cognatos), discorrer (*dialegô* e seus cognatos) e às vezes examinar ou refutar (*elenchô*). (...) Se então Sócrates tem ou não o que nos apressaríamos em chamar um ‘método’, é claro pelos diálogos socráticos que Platão vê a condução por parte de Sócrates de seus exames dos outros como em algum sentido em especial” (p. 66-67). De todo modo, o que nos interessa expor aqui é ao pensar o *elênchus* enquanto método investigativo, ou ainda enquanto um exame para extrair de seus interlocutores e expor ao conhecimento as teses falsas, é indispensável a análise da forma em acordo com o conteúdo, na medida em que, segundo Young “Platão tem frequentemente de distorcer, empurrar, impingir, martelar, esticar e desviar o olhar (...)”, se quisermos tentar entender o discurso filosófico de Platão. Outra visão interessante, no que diz respeito à dialética, é a de Teixeira (1999), para o autor, “o diálogo foi o método por excelência adotado por Sócrates para transmitir suas ideias. Daí resulta a palavra ‘dialética’. (...) Nessa forma peculiar de ensinar socrático, o papel do educador é muito mais o de perguntar e inquirir do que o de responder ou contestar. Esse método socrático, baseado no diálogo, compreende duas etapas: a *ironia* e a *maieutica*. Na primeira, Sócrates procura evidenciar as contradições presentes no discurso de seus discípulos, repleto de conteúdos vagos e vazios, ajudando-os a purificar o espírito da falsa ciência. Através da *ironia*, Sócrates tinha como objetivo bombardear nos discípulos o orgulho e a arrogância do saber. (...) A intenção de Sócrates não era propriamente destruir o conteúdo proclamado por seus interlocutores, mas conscientizá-los de suas próprias respostas e de suas imprecisões. Libertos do orgulho e de toda pretensão, o discípulo poderia fazer o caminho de volta, reconstruindo suas próprias ideias e, conseqüentemente, rever onde errara, corrigindo-as. Essa segunda etapa, Sócrates chamava de *maieutica*, arte do parto ou arte de trazer à luz. (...) A dialética platônica tem como o centro o diálogo com a vida. A esfera da dialética é a esfera da vida. (...) A dialética está presente em todos os diálogos de Platão. Ela consiste num processo de divisões e aproximações que permitem ao indivíduo falar e pensar. Aptidão de dirigir a vista para a unidade e a multiplicidade.” (1999, p. 45-46)

entre filosofia e drama, a diferença de gêneros não é anulada, muito menos o caráter racional da escrita platônica é minimizado. Mesmo para quem adota uma posição tão mais favorável aos aspectos poéticos e dramáticos do estilo, como Costa, a escrita de Platão seria movimentada por um apelo intelectual, onde “mesmo os mitos enfeixam-se num intuito filosófico conducente a uma abstração progressiva” (p. 40).

Reconhecido que são efetivas essas recorrências, reforça-se em nós a convicção em pensar os Diálogos como uma grande encenação. E que se isso permite dar vida às ideias expondo-as como ato de gestação, faz sentido afirmar que a participação do espectador é de extrema importância, e que isso faz parte do processo de compreensão das ações humanas, ponto que interessa tanto aos dramaturgos quanto aos filósofos – talvez como uma espécie de experiência catártica (*katharsis*). Mas, sem dúvida, nessa grande articulação entre filosofia e drama, como esclarece Costa, devemos atentar para a busca de um equilíbrio que, no caso de Platão, supõe um distanciamento consciente e uma reordenação da função da dramatização, ou nas palavras do autor:

A reflexão platônica, seja por sua configuração textual, seja pelos temas que enfrenta, revela-se especialmente sugestiva para um diálogo entre filosofia e literatura. Para o dizermos em cifra hermenêutica, o Platão escritor amiúde remaneja os dados dessa “aproximação na distância”, movendo no prosclênio algumas questões que se tornariam obsessivamente retomadas ao longo da história da filosofia. (...) Nos diálogos, descerra-se o movimento complexo da própria vida. Procedendo a surpreendente mimesis, extrai na forma uma imagem móvel da realidade do existir humano, do conhecimento, ou melhor, do drama na busca desse conhecimento. (COSTA, 2013, p. 34-35).

Ainda segundo Costa, é essa seriedade medida no movimento dramático existente nos diálogos, isto é, os avanços e regressos, idas e vindas, as resistências e suas superações, assim como os momentos cômicos e trágicos e etc, isso tudo é que ajuda a nos aproximarmos dos ensinamentos que Platão nos transmite. Daí, como foi dito acima, poder-se dizer que Platão não há a intenção de formar um sistema apodítico, ou ainda, a apresentação de uma verdade incondicional e imutável, afinal as possibilidades que a dramatização nos abre faria com que filosofia platônica fosse vista como um movimento “incessante do pensar, através da linguagem racional (*logos*) e para além dela” (2013, p. 35).

Se voltarmos a Pessanha, que também nos fala da importância da dramatização na obra de Platão, notamos seu cuidado em não reduzir o filósofo a um grande escritor apenas, e o representa como alguém que, ao escrever, “filosofa e expressa seu pensamento através de diálogos que, mais que diálogos são propriamente dramas” (1997, p. 8). Para Pessanha, as qualidades literárias de Platão, que podemos traduzir em seu talento

dramático, ao invés de comprometer sua imagem e sua capacidade de pensador rigoroso, facilita a composição de sua obra, sem jamais comprometer o caráter filosófico de seu pensamento.

Tentando concluir este momento de nossa exposição, vale enfatizar que Pessanha aponta a mesma consequência na utilização de elementos dramáticos nos Diálogos, pois também para ele podemos associar o leitor de Platão ao espectador do drama. Segundo Pessanha, o leitor não deve funcionar como um “puro espectador”, uma vez que o esforço em compreender as intenções do autor é um ato de colaboração, corresponde a um certo engajamento, como aquele que tem de ter um discípulo enquanto aprendiz. Assim, essa questão do leitor-espectador assume, a nosso ver, uma conotação especial e fundamental, e se reflete em todas as nossas reações, quando, por exemplo, ficamos inquietos diante de argumentos apresentados pelos personagens, o que tende a nos impulsionar a reflexão sobre o conteúdo do discurso. Nas palavras de 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 de se desenrola diante dele; deve alcançar seu sentido; deve penetrar nele. (...) Na verdade, o texto de Platão não se coloca lá e nós cá; ele acaba nos envolvendo e nos outorgando. (PESSANHA, 1997, p.9)

Esses dois interpretes de Platão, estimulam nosso interesse em pensar seriamente o papel que a forma dramática assume nos Diálogo, dosando o equilíbrio entre ambos, mesmo que Pessanha afirme perceber nos diálogos, antes de qualquer outra coisa, dramas. Ao esmiuçar seus argumentos, este autor nos faz ver, como seria natural, as intenções filosóficas das obras. O que importa no fundo é o modo como Platão nos envolve lançando mão de seu estilo, dando vida às suas ideias por meio de personagens situados em momentos e situações determinadas, e provocando, também, no leitor efeitos semelhantes a aqueles reconhecidos no espectador do teatro. Essa perspectiva nos leva a ver em Platão a mesma valorização do leitor que a exigida ao dramaturgo em relação ao seu espectador vivo, o que, sem dúvida justifica essa prática ao longo de toda produção filosófico-literária. Os Diálogos, enquanto drama, nos aproximam dos pensamentos de Platão graças aos seus personagens, e mesmo comentadores e leitores com uma visão, talvez, mais técnica de suas obras, reconhecem o efeito envolvente e vivificante da utilização de personagens, muitas delas, por sinal, encontradas na própria história grega.

## **1.2 - A dramaticidade nos Diálogos platônicos**

Ainda que muitas vezes pareça não haver uma ligação sistemática entre os Diálogos de Platão, alguns temas lhes são recorrentes e sempre voltam com a mesma relevância, assim como a forma segundo a qual são expostos. Aqueles que tratam, por exemplo, da morte de Sócrates, estão envoltos em uma atmosfera dramática, o que parece tão natural ao assunto que pode nos velar a compreensão de sua importância teórica e filosófica. Nessa perspectiva, podemos ler Diálogos como *Êutífron*, *Apologia*, *Críton* e *Fédon*. Embora em cada um deles possamos encontrar a discussão de temas específicos, a contextualização geral e dramática neles observável é a trajetória condenatória de Sócrates, desde sua chegada a Atenas até a hora em que bebe a cicuta<sup>16</sup>. Mas não é apenas isso, afinal, como nota Schleiermacher, é como se de uma a outra dessas obras Platão buscasse explicitar sua doutrina filosófica através de diferentes momentos.

Estabelecer a união natural dessas obras visa mostrar que elas se desenvolveram como exposições cada vez mais completas das ideias de Platão, a fim de que – na medida em que cada diálogo não deve ser compreendido apenas como um todo para si, mas também em contexto com os outros – o próprio Platão seja compreendido como filósofo e artista. (SCHLEIERMACHER, 2008, p. 41)

É evidente, para quem tem um pouco de informação sobre a formação e a trajetória intelectual de Platão, que o poeta no filósofo de que nos fala Schleiermacher, é o tragediógrafo. E por isso, muita coisa que se diz a respeito dos diálogos de Platão têm como ponto de referência a estrutura da tragédia, até porque, dentre as formas possíveis da poética grega, o drama trágico tinha um valor elevado, por tratar de questões de interesse da sociedade, do destino humano e, obviamente, de suas divindades. E assim como nas tragédias os impasses humanos e suas paixões são dramatizadas e encenadas, nota-se em Platão, que foi educado para ser poeta trágico, um esforço parecido, ao desenvolver e expor suas ideias por meio da tensão entre diálogos, colocando nas falas de personagens compreensões as mais variadas de um tema central, como as paixões, ou o amor, ou as virtudes, etc. O aprendizado de Platão nessa arte, pelo que podemos perceber em seus diálogos, sempre o ajudou na tarefa de fazer-se entender por meio da escrita.

Esse nos parece o caminho de compreensão seguido por Schleiermacher com o fim de reconhecer alguma unidade em seus Diálogos, e que aponta, no fim das contas, para a própria unidade do filósofo e do poeta nessas obras, fato que pretendemos seguir também. É isso que significa para nós dar ênfase à esfera dramática, o que não é só pô-la lado a

---

<sup>16</sup> Não nos interessa aqui a discussão acerca da ordem cronológica dos diálogos. O que nos chama atenção é a forma dramática que envolve os diálogos em um único “enredo”, mas que obviamente com questões filosóficas diferentes.

lado com o andamento filosófico dos textos platônicos, e sim juntar o modo de construção do pensamento no drama e a forma de pensar própria do filósofo, ao conceber e explicar suas ideias. Nos parece que seguir os passos indicados por Schleiermacher nos ajuda nessa tentativa de fazer uma leitura da escrita platônica que envolva ambos os aspectos.

O discurso filosófico central, nos diálogos, tem sempre uma apresentação indireta, mediada, refratado através das lentes de um quadro dramático de maior ou menor complexidade. Com isso, nos deparamos frequentemente com formas de apresentação que podemos associar aos elementos estruturais para a composição do drama trágico, o que nos diálogos corresponde ao modo como Platão nos prepara para a discussão das questões filosóficas. A adoção dessa forma para a introdução de seus assuntos é o que leva especialistas a reconhecer, sem vacilarem, a mesma ideia que justifica o uso do prólogo na tragédia. É assim que Platão nos dá acesso prévio ao tema, ou pelo menos nos dá algumas pistas do que deverá compor o conteúdo central de sua exposição. Esse modo de fazer sua escrita filosófica se repete, mesmo que minimamente, nos mais variados diálogos, uma vez que o filósofo, no primeiro momento de cada um deles, ou mesmo no decorrer de sua exposição, elabora elementos que nos permitem imaginar, antes do conhecimento preciso do assunto, os cenários ou contextos em que toda a discussão deve poder se desencadear. E esse primeiro momento não é meramente cênico, mas costuma ser simbólico, não se limitando a apenas nos apresentar a descrição física de um ambiente qualquer ou personagens. Nele podemos encontrar, de algum modo já esboçado, o que de fato entrará na discussão.

Se nós pensarmos que a função do prólogo nas tragédias era de fato de preparação para os acontecimentos e anúncio do tema da peça, não há como negar o registro de uma prática parecida no caso dos textos filosóficos de Platão. Platão inicia seus diálogos sempre objetivando nos situar dramaticamente, nos ambientando à atmosfera em que a discussão por vir parece mais natural. Não há, pois, como menosprezar os cenários descritos para acomodar os Diálogos, como é o caso de *Êutifron*, em que é descrito o caminho percorrido por Sócrates quando este se dirige à cidade com o fim de tomar ciência das denúncias contra sua pessoa e, nesse ínterim, encontra o adivinho que dá nome à obra. Em *Apologia*, por sua vez, Platão se esforça em nos oferecer o mais fielmente possível toda a atmosfera que envolve as condições de um tribunal na reconstituição do “julgamento” de Sócrates. Por fim, Platão ambienta suas considerações sobre a alma e sua imortalidade na própria cela em que Sócrates espera pela morte, após sua condenação,



quando escreve o *Críton*<sup>17</sup>. Não seria exagero imaginar esses diálogos como três grandes peças teatrais em que um drama pessoal e ao mesmo tempo de interesse geral é escrito e reescrito como se tivesse diferentes enfoques. Em todos esses casos citados há um tema comum, pois é narrada a condenação de Sócrates. Mas, evidentemente, não se limita a isso, uma vez que o objetivo de Platão é denunciar uma injustiça cometida (o que dá ocasião para discutir “o que é” a Justiça), e a questão moral, em seu sentido mais elevado, que o fato suscita, dá a todas essas obras um inegável valor filosófico<sup>18</sup>.

O que estamos considerando, por analogia, como o prólogo<sup>19</sup> de cada um dos diálogos acima mencionados, demonstra claramente a importância dada por Platão a elementos aparentemente estranhos à simples discussão de conceitos morais, mas presentes nos diálogos, nos remetendo inclusive a certos lugares bem determinados de sua narrativa, sem nos desviar em nada do conteúdo filosófico ali inserido. Pelo *Eutífron* (2a-b) podemos ter um resumo dessa ligação entre contexto cênico e temática. Nessa obra, Platão já nos insere no drama quando dá início à descrição do cenário, pois, como que despreziosamente, dá indícios da direção que seguirá no resto do diálogo.

Êutífron – Que novidade é essa, Sócrates, que você deixando os passatempos no Liceu, agora passa o tempo aqui no pórtico do Rei? Pois eu presumo não acontecer de você também ter uma causa junto ao rei, como eu... / Sócrates – Na realidade, Êutífron, os atenienses não a chama de “causa”, mas de “denúncia” (2a).

O que poderia parecer uma conversa sem importância tem uma função precisa no *Êutífron*, permitindo tanto a aparição dos personagens quanto a apresentação de conceitos que interessam a moralistas e juristas, pois dizem respeito à aplicação da justiça no interior da *polis*, e isso explica o fato de os personagens Sócrates e Êutífron esclarecerem certas opiniões divergentes sobre a natureza dos deuses e a piedade, temas com os quais a acusação e condenação de Sócrates estão associados. E do confronto dialogal entre os personagens brota um tema importante para a filosofia de Platão, que é a relativa ao sábio e à sabedoria, uma vez que Êutífron era considerado, por seus concidadãos, um sábio. O

---

<sup>17</sup> Os diálogos citados neste tópico, a saber, *Êutífron*, *Apologia* e *Críton*, seguirá a tradução de André Malta (2009), salvo quando especificarmos outra tradução.

<sup>18</sup> Segundo André Malta, em sua introdução aos três diálogos, “na extensa obra platônica, os diálogos que tratam do processo contra Sócrates e de sua morte são quatro: *Êutífron*, *Apologia de Sócrates*, *Críton* e *Fédon*. Entre eles há uma clara sequência dramática, desde a discussão sobre o ponto central da acusação (o que é piedade), passando pela defesa no tribunal e a estada na prisão, até o momento em que a pena de morte é cumprida” (2009, p. 11).

<sup>19</sup> O prólogo, como já tentamos esclarecer antes, se dá como nas tragédias gregas, que tinham a função de expor a ação ou mesmo o desfecho, ou seja, mesmo que forçosamente conseguimos ver tal aspecto nos diálogos, ainda que sejam para apresentar os cenários e os personagens, consegue transmitir o que está para ser discutido. Para mais detalhes sobre a questão do prólogo nos diálogos platônicos, é interessante o artigo de Francisco Gonzalez (2003).

que ocorre, portanto, é que inúmeras questões teóricas vão emergindo de um encontro aparentemente acidental entre os personagens, um dos quais presume saber o que, de fato, não sabe, pelo menos é isso que resulta de seu debate com Sócrates. De uma situação fática e pessoal que aparentemente afeta apenas aquele a quem Platão tinha como seu mestre, passa-se a um tema de alcance e interesse geral, pois todos aqueles que o condenavam em nome dos deuses, acusando-o de impiedade, fazem uso de conceitos que não são capazes de determinar e, portanto, não conhecem de verdade. E mesmo quem se imagina ser um sábio nessas questões, Êutífron, se mostra incapaz de dizer com precisão o que podemos pensar das ideias de divindade e piedade (ou religiosidade, como sugere a tradução de André Malta). Platão, no início de sua encenação desse paradoxo do “sábio” Êutífron, faz Sócrates dizer a ele qual a denúncia que lhe haviam feito, desencadeando a discussão e o esforço em definir com precisão o que seria a piedade.

Êutífron – (...) Mas então, qual a denúncia que ele [Meleto] fez contra você? Sócrates – Qual? Uma nada desprezível, me parece; pois *entender* de que tamanho assunto quando ainda se é jovem não é coisa banal! Ele *sabe*, conforme diz, de que modo os jovens são corrompidos e quem são aqueles que os corrompem. *Corre o risco de ser um sábio* – e, por notar minha *ignorância* ao corromper os de sua idade, vem me acusar junto à cidade (...) Êutífron – (...) Mas me diga: ele [Meleto] diz que você corrompe os jovens fazendo o que? Sócrates – Coisas estranhas, admirável homem, para se ouvir assim. Pois diz que sou fazedor de deuses e que, por isso mesmo – por fazer novos deuses e não crer nos antigos -, me denunciou, conforme diz. (2e-3a) [grifos nossos]

O que nos interessa mostrar aqui é o quanto são úteis, para os objetivos de Platão, os elementos dramáticos que ele lança mão. A necessidade de explicar o que está na base da injustiça sofrida por Sócrates, ou seja, a ignorância das causas da acusação, tem tanto os componentes do drama, ou seja, a tragédia que haverá de atingir o mestre de Platão, quanto componentes que dizem respeito ao ser ou não ser sábio, resultando tudo na consciência de que muitos se enganam a respeito disso. Essas consequências, cuja evidência supõe a leitura atenta e completa do diálogo, já se encontram indicadas no prólogo, destacadas pelo tom irônico do acusado e reconhecidas, também, na diferença das figuras de Sócrates e Êutífron. O enquadramento daquele que presume saber o que não sabe, não se dá, apenas, nas definições desenvolvidas ao longo do diálogo, mas já é antecipado nos passos iniciais do *Êutífron*.

Podemos dizer que talvez essa seja uma forma de Platão mostrar que as questões que ele se propõe abordar em suas obras não são questões apenas abstratas, elas estão ligadas ao que de fato acontece, principalmente por ignorância daqueles de quem depende a vida da *Polis*. Retomar a tragédia de Sócrates nos mostra como a filosofia é viva, afinal,

sua história não é inventada, embora seja reelaborada em função de certas ideias acerca da justiça, do sábio, da virtude, da piedade e da divindade. E a tragédia como forma de encenação é muito bem adequada a isso, de modo que passar de uma coisa à outra, da filosofia ao drama e do drama a filosofia, mostra-se algo natural. O que nos permite reforçar esse vínculo é o fato de, na *Carta Sétima*, Platão nos dizer que é a situação dramática da vida política em sua época, o que inclui a morte injusta de Sócrates, que o levou a filosofar.

(...) Mas, por um azar inexplicável algumas pessoas de influência levaram aos tribunais esse nosso amigo, Sócrates, assacando-lhe uma acusação odiosa que ele absolutamente não merecia. Uns o perseguiram por impiedade e outros o condenaram, com o que fizeram morrer o homem que se recusara a tomar parte na prisão ímpia de um de seus companheiros de exílio, numa época em que eles próprios, exilados como aquele, se encontravam em situação inferior. (...) Todavia, não desanimei de encontrar remédio para esse estado de coisas, sempre à espera de ocasião oportuna para poder agir. Por fim cheguei à conclusão de que as cidades de nosso tempo são mal governadas, por ser quase incurável sua legislação, a menos que se tomasse medidas energéticas e as circunstâncias se modificassem para melhor. Daí ter sido levado a fazer o elogio da verdadeira filosofia, com proclamar que é por meio dela que se pode reconhecer as diferentes formas da justiça política ou individual. (*Cartas*, 325a-326b)

Essa perspectiva nos ajuda a adentrar no jogo textual de Platão, pois, ao que parece, quando o filósofo volta sua atenção ao sistema judiciário de Atenas no século V a.C, não o faz de modo a fixar-se no caso de Sócrates, que, para ele é apenas exemplar, um modelo daquilo que, de modo geral, todos estamos sujeitos. Isso dá a abordagem do filósofo um alcance crítico que marcará a identidade de todo moralista a partir de então. Afinal, Platão nos mostra que muitos dramas políticos e individuais poderiam ser evitados se não houvessem tantos que, seguindo seus impulsos sem levar em conta o *logos*, pretendessem julgar como publicamente válidas opiniões grosseiras camufladas de sabedoria. Esse é um ponto importante que influenciou na condenação de Sócrates e que fez Platão sentir necessidade de uma base racional que desse objetividade a nossas opiniões. Essa preocupação, que necessariamente nos conduz à busca de critérios seguros e que, de fato, nos fazem reconhecer em Platão o filósofo, não nega o outro fato, qual seja, que este diálogo pode ser transposto em uma peça teatral, justamente por seu formato, como nos sugere tanto a tradução de André Malta como a de Enrico Covirsieri, em que o diálogo é separado por espécies de “atos”<sup>20</sup>. Platão mesmo, por meio do personagem Sócrates,

---

<sup>20</sup> A tradução de André Malta (2009) sugere três momentos, ou três atos como preferimos, A defesa, A definição da Pena e A condenação final, cada uma das quais, o autor optou por fazer uma espécie de “exposição” à parte de cada ato, a saber, “A defesa: Após ouvir os discursos da acusação, Sócrates faz perante 500 jurados sua defesa; A definição da Pena: Com 220 votos a seu favor e 280 contra, Sócrates é

parece ter esse entendimento de que todo o julgamento foi um grande teatro, com roteiro e tempo bem determinado.

Pois bem. Devo então me defender, varões atenienses, e tentar arrancar de dentro de vocês a calúnia – essa que vocês cultivaram por muito tempo – assim, em pouco tempo.... Gostaria mesmo que as coisas se passarem desse modo, uma vez que é melhor tanto para vocês quanto para mim, e que eu me saísse bem em minha defesa. Mas penso que é difícil, e não me escapa inteiramente qual é a dificuldade... No entanto, que a coisa siga por onde for caro ao deus. À lei devo obedecer, e devo me defender (18e-19a).

Mantendo nosso foco na forma dramática dos diálogos, um dos que podemos destacar é o *Críton*, em que Platão descreve com vivacidade uma das manhãs de Sócrates na prisão, à espera do momento da execução de sua sentença. No prólogo, Sócrates desperta na presença do amigo de infância que o observava enquanto dormia serenamente (43a-b). No que parece uma simples descrição de cenário, Platão, além de nos dar detalhes de como Sócrates reagiu estando preso, mostra-nos o privilégio que tem Críton, por ser rico, de entrar na cela do preso quando bem quisesse. “Críton – Ele [o guarda] já está acostumado comigo Sócrates, por eu vir aqui muitas vezes, e também tem recebido de mim uma ajuda” (43a). A cena sugere que Críton subornava os soldados, e que, portanto, não seria difícil a fuga de Sócrates, o que mais tarde ficará de fato explícito (45a). É a partir dessa sugestão à fuga de Sócrates que Platão desenrolará a discussão acerca da obediência às leis e, nesse caso de Sócrates, o filósofo tem o intuito específico de mostrar que apesar de condenado injustamente pela cidade, Sócrates continua a agir como um cidadão virtuoso, ou como diria Malta, ele não tem a intenção de evitar a injustiça com um ato também injusto (p.17), já que o não cumprimento da sentença culminaria em um ato vicioso.

De todo modo, o que transparece no diálogo é a serenidade de Sócrates diante sua sentença, o que revela nele, ou para Platão, o reconhecimento da necessidade objetiva da lei da Cidade para quem vê, na submissão a ela, a verdadeira virtude de um cidadão. Daí vem a atitude diferenciada do filósofo diante da morte<sup>21</sup>, coisa difícil para o entendimento

---

considerado culpado. A pena havia sido proposta pela acusação era a morte, mas ele pode sugerir para os jurados uma punição alternativa; e, a condenação final: Diante das palavras de Sócrates, 360 dos 500 jurados votam por manter a pena proposta pela acusação e sentenciam-no à morte por envenenamento”. A tradução de Enrico Corvisieri (1999) sugere apenas a divisão em primeira, segunda e terceira parte. Essas duas traduções seguem diferentes da tradução da coleção Gredo, realizada por J. Calonge Ruiz, E. Lledó Iñigo e G. García Gual (1985).

<sup>21</sup> É importante deixar claro que seguimos uma perspectiva de que mesmo os diálogos ditos apologéticos nos trazem, em seu núcleo, o pensamento de Platão sempre retomado, isto é, a nosso ver, há nos diálogos platônicos um movimento entre as questões expostas, como é o caso do *Críton*, que de modo geral, realça a questão da morte (corpo-alma) que no *Fédon* será esboçado mais especificamente, ou ainda, no fato de

de Críton, a quem Sócrates tenta convencer que as ações de um homem só são dignas quando guiadas pela ideia de justiça e de virtude. A dramatização da cena no diálogo não deve escamotear esse que é o ponto central, diferenciando a atitude do filósofo e a do homem comum. E isso traduz a verdadeira motivação da ação humana no interior da *pólis*, que a busca incondicional da virtude, que, para os gregos, significa obediência às leis.

A composição dos personagens e o papel por eles desempenhado tem que poder se enquadrar na lógica, ou no *logos*, argumentativo de Platão. Nesse sentido, cada um deles é a expressão de uma determinada mentalidade quanto ao modo de ser, ou de se comportar, próprio dos homens. É assim que ganha sentido a função dos personagens no diálogo como um todo. Isso é notável no conteúdo das falas e nas definições que elas apresentam, uma vez que cada figura é a representação de uma visão de mundo, muitas das quais conflitantes entre si, e que podemos identificar mesmo no caso de personagens que não nos chamam a atenção<sup>22</sup>. Quando falamos de método dialógico em Platão é porque percebemos nas falas dos personagens, como nos traços teatrais que moldam os diálogos, uma intenção precisa em recriar certos antagonismos cuidadosamente selecionados tendo em vista o objetivo principal do filósofo que é mostrar, pelo exemplo de Sócrates, a qualidade superior da mentalidade que ele encarna.

O que tentamos mostrar no exposto acima é que a utilização da forma teatral por Platão é, para ele, um recurso totalmente natural, e só isso pode explicar a perfeita articulação que percebemos entre ela e a cadeia de pensamentos desenvolvidos em seus diálogos. Dificilmente alguém será capaz de apontar uma descontinuidade entre essas que são duas condições sem as quais a filosofia de Platão não seria a filosofia de Platão, afinal, para compreendê-la, temos no mínimo que aceitar que a forma em que ela é expressa e o conteúdo exposto apoiam um ao outro.

### 1.3 A constituição do drama no *Banquete*

O Banquete foi avaliado pela grande maioria de seus estudiosos como a obra mestra 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 as realizações platônicas, em que dificilmente os aspectos literários pode separar-se da argumentação filosófica, o que faz com que nos encontremos diante da escrita em prosa mais completa de toda a antiguidade e uma das mais importantes obras literárias de toda a literatura universal. Neste diálogo, literatura e filosofia são justamente a mesma coisa: uma composição original em que a filosofia

---

que no *Críton*, Platão coloca a obediência das leis em relação à uma condenação injusta, assunto este que será tratado também no *Político*.

<sup>22</sup> Como é o caso, por exemplo, de Apolodoro, o companheiro e Aristodemo no início do *Banquete*, ou com os personagens que são apenas mencionados, e que se encontram ali presentes, como é o caso de Sócrates, Teeteto e Teodoro no *Político*.

toma corpo na realidade, enquanto a visão da realidade está sendo inteiramente transformada pela filosofia. (HERNÁNDEZ. Martínez. Introdução ao Banquete. Madrid: Editorial Gredos, 1988, p. 145-146)<sup>23</sup>

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 Hernández confirma que o *Banquete*<sup>24</sup> é o caso que melhor exemplifica a representação dramática nos diálogos de Platão. Por isso, merece ser chamado de drama filosófico. 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 em todo o seu registro. Talvez o que faça do *Banquete* uma obra mais explícita em termos dramáticos seja a forma como 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 nossas paixões (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, que inicia o diálogo, até o fim, quando os convivas se retiram ou adormecem, com exceção de Sócrates, como veremos adiante.

No *Banquete* Platão dá mostras de todos os recursos que aprendeu em sua formação literária, que antecede a filosófica. A narrativa do *Banquete* é um complexo de encenações cômicas e trágicas, andando lado a lado com discursos ora apaixonados ora equilibrados, que mudam o movimento e a dinâmica do diálogo constantemente. Os personagens de Sócrates, de Agatão e de Alcibiades encarnam bem essa complexidade e a capacidade que tem Platão de expor o tema, no caso, Eros, jogando com perspectivas bem distintas

---

<sup>23</sup> 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 difícilmente 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 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.

<sup>24</sup> Todas as citações deste diálogo seguirão a tradução de José Cavalcante de Souza (2003), salvo quando mencionarmos outras traduções.

umas das outras. Cada argumentação, ou discurso em torno do amor, não é só uma opinião solta, afinal ela não se apresenta, simplesmente por meio de alguém. Cada personagem do discurso, seja ele imaginário ou não, é a encarnação viva do seu discurso. E, como sabemos, a configuração platônica dos porta-vozes de cada argumento leva em conta o próprio contexto histórico e intelectual aos quais estavam realmente ligados. Assim, aquilo que se espera do teatro, ou seja, a interação entre vários personagens, ajuda a mostrar que, por trás das divergentes opiniões sobre o tema central, encontram-se fundamentos de interpretação 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 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 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, desdobra-se com a nossa, provocando-a. 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 recente. Apolodoro diz, então, 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 garantia para sua veracidade, é que o próprio Sócrates “confirmou o que o outro me contara” (173b).

Além disso, Platão faz com que a presença de Aristodemo pareça casual, ocasionada por um encontro fortuito com Sócrates na rua, e a resolução, repentina, do filósofo em levá-lo consigo à casa de Agatão, mesmo sem ter sido convidado. Também tem efeito cênico e cria uma certa expectativa o fato de Sócrates não adentrar de imediato à casa de Agatão, como Aristodemo, e sim permanecer sozinho à frente dela, o que nos dá a ideia de que estava refletindo, meditando e, assim, preparando-se para o debate que viria

depois. Todos esses movimentos podem ser considerados como externos ao debate filosófico em si, mas sabemos que, de um modo ou de outro, toda essa encenação é uma preparação, como é claro quando Sócrates retarda sua entrada.

Outro ponto que merece destaque, no início do diálogo, é a cena em que os presentes dispensam a bebedeira (176e). Ao dispensar a flautista, vemos a preocupação de Platão com o caráter reflexivo que norteará a discussão sobre o amor, dando início a um sereno exercício teórico com base no *logos*. Aqui Platão parece sinalizar a necessidade de controlar o que desperta nossa paixão: a bebida e música. Como procura fazer nos outros diálogos, o filósofo, com a saída da flautista, abre espaço para um discurso pautado acima de tudo na razão. Nesse sentido, apesar de aparentar ser apenas um artifício usado por Platão a fim de montar o cenário em que se desenrolará toda a tensão dos discursos, para Wolz, nesta passagem Platão estabelece, ainda, os critérios que os elogios significativamente deveriam seguir, isto é, evitando o excesso e indicando a medida que há de guiar a busca de todos pela “verdade”.

Tudo indica um desvio do habitual, da norma, um relaxamento das rédeas, o suficiente para levantar os espíritos como convém à ocasião, sem terminar em licenciosidade, sem perder completamente de vista as propriedades da vida social. E assim dos discursos que seguem, não podemos esperar uma medida de exagero, um grau de excesso, apenas o suficiente para assustar o leitor e fazê-lo saber onde, entre os extremos, a verdade pode ser encontrada. (1970, p. 325)<sup>25</sup>

Quem abre a série de elogios a Eros que estão por vir é Fédro (178a-180b), que adota uma estratégia semelhante a de Hesíodo, em sua Teogonia. Segundo Fédro “(...) o Amor é dos deuses o mais antigo, o mais honrado e o mais poderoso para a aquisição da virtude e da felicidade entre os homens, tanto em sua vida como após sua morte” (180b). Wolz, nesta passagem, que abre toda a fala de Fedro, e que muitos leem tendo em vista apenas o que consideram ser um simples resgate mítico, vê muito mais coisas. Para ele, o discurso de Fedro contém uma mensagem moral específica, uma vez que está em jogo, nele, a ideia de que o homem é um ser capaz de fazer tanto o bem quanto o mal, e talvez fosse isso que melhor nos explicasse o que interessa a Platão. O elogio de Fedro, que traz os mitos de Alceste e Aquiles (179b-d), ilustra, de alguma forma, uma “compensação”, meramente moral e não física, de suas ações, que, por exigirem uma atitude superior e

---

<sup>25</sup> No original: “Everything indicates a deviation from the customary, from the norm, a relaxing of the reins, enough to raise the spirits as befits the occasion, without ending in licentiousness, without completely losing sight of the proprieties of social life. And so in the speeches which follow there can be expected a measure of exaggeration, a degree of excess, just enough to startle the reader and make him wonder where, between the extremes, the truth may be found”.



incomum, torna-os dignos da atenção dos deuses. Para Wolz, Eros tem aqui a função mimética de mostrar a natureza ambígua do homem, seus impulsos e a paixões, ao lado de sua capacidade de dar uma medida racional às coisas que faz. Esta ambiguidade se apresenta no discurso de Fedro, e é perceptível na medida em que ao mesmo tempo que eros aparece como causa da humanidade no homem, se apresenta também como causador de uma ação que jamais poderíamos justificar em termos morais.

Eles podem se tornar moral em algum sentido somente se supusermos que enquanto o poder em questão é agora fora de controle, que poderia ter sido realizado em cheque se não tivesse sido permitido tornar-se excessivo. O indivíduo nas garras de tal poder não é mais responsável por seus atos, na medida em que ele é impotente contra o poder a partir do qual eles brotam, mas ele é responsável por permitir que ele mesmo perca o controle, perdendo, assim, a sua liberdade de ação e sua responsabilidade. (1970, p. 327)<sup>26</sup>

Ou ainda, como procura demonstrar Souza (2003), em sua introdução ao *Banquete*, haveria, internamente no homem, um delírio, especificamente humano, que é mau, e, também, um delírio divino, que é bom, sendo que o amor, na medida em que eros nos une, é proveniente deste último. É a partir desta base, segundo Souza, que se desenvolve o elogio do amor, permitindo que Sócrates possa discursar sobre as etapas do conhecimento das coisas (p.22).

Dentro da perspectiva tanto de Souza quanto a de Wolz, não devemos nos ater apenas ao elogio de Sócrates, ou ainda apenas na discussão “central” que envolve o diálogo, mas antes, faz-se necessário seguir uma análise que busque nos aspectos não só filosóficos, mas envolvam, também, aqueles discursos e cenas que aparentemente se encontram à parte do pensamento platônico propriamente dito. De todo modo, já no elogio de Fedro há duas questões a serem ressaltadas. Primeiro a de que Platão, como destaca Souza, utiliza os elogios para uma espécie de ascese no desenvolvimento do que realmente está em discussão, a saber, o amor. A fala de Fedro representa o primeiro grau da escala erótica<sup>27</sup>, o que só fica mais evidente com o elogio de Sócrates/Diotima. O outro

---

<sup>26</sup> No original: “(...) They can become moral in some sense only if we suppose that while the power in question is now out of control, it could have been held in check if it had not been allowed to become excessive. The individual in the grips of such a power is no longer responsible for his acts inasmuch as he is helpless against the power from which they spring; but he is responsible for allowing himself to lose control and thus forfeit his freedom of action and his responsibility”

<sup>27</sup> Marques (2012) aponta a presença de um movimento dialético em todo o diálogo, a partir de diversos elementos e significados presentes em todos os elogios, dos quais se diferem um do outro e que ao mesmo tempo se complementam. Para o autor os elementos existentes no diálogo – elogio e verdade, intuição e discursividade, deus e não deus, afeto e estrutura, carência e plenitude, parte e todo, amante e amado, loucura e filosofia - apontam para um distanciamento e ao mesmo tempo uma aproximação entre os elogios, uma vez que podemos falar em um movimento dialético existente no diálogo, a partir dos personagens, como uma “(re)formulação dos problemas que o amor impõe à reflexão filosófica” (2012, p. 224).

ponto a destacar, é o aparente resgate teogônico. Se destacamos o elogio de Fedro, isso se deve ao fato de, nele, encontrarmos, no modo como é apresentada a discussão, a sobreposição da ideia do divino à razão humana, além de uma tentativa em mostrar a incoerência de pensar a forma dramática desassociada do conteúdo filosófico. Seguimos, portanto, o que diz Wolz, a saber, que é impossível que Platão insira elementos dramáticos em seus textos, como mero “embelezamento” de sua escrita.

Um artista consumado, que é também um grande pensador, não é susceptível de limitar os elementos dramáticos para o mero jogo; eles permeiam e determinam todas as fases da expressão de seu pensamento. (p.323)<sup>28</sup>

Essa é a forma que procuramos usar para nossa leitura do *Banquete*. O que Fedro nos diz a respeito de Eros, que parece se manter todo tempo em um paralelo com a perspectiva mítica e teogônica, é só o primeiro impulso explicativo que, como nos mostra o andamento do diálogo, é tratado como uma opinião que deve ser criticada e aperfeiçoada, mesmo que a crítica seja passível de reparos depois. Isso transparece na fala de Pausânias que começa afirmando: “Não me parece bela, ó Fedro, a maneira como nos foi proposto o discurso, essa simples prescrição de um elogio ao Amor” (180 c-d). Essa passagem nos dá a entender que esse momento do diálogo, representado por Fedro, exige um passo a mais para a solução do problema proposto. Pausânias percebe no discurso de Fedro uma limitação, talvez apenas o primeiro grau que nos permite uma aproximação da solução verdadeira. A rede de tramas nas ações dos personagens na tragédia (como também em outro sentido na comédia) tem seu paralelo em uma trama de discursos. Como diz a citação de Wolz acima, as “fases de expressão de seu pensamento” Platão as desenvolve com sua capacidade de artista.

Como em uma peça cada cena é a intensificação de uma tensão inicial, no *Banquete* a mudança de personagem e de discurso segue uma direção semelhante, por isso ele tem começo, meio e fim, como tem também o raciocínio. No caso do diálogo, essas duas coisas estão associadas e, em Platão, em harmonia.

É nesse sentido que podemos dizer que há, no *Banquete*, uma forma visivelmente dramática, fato que o aproxima da tragédia. A nosso ver, o diálogo traz em sua composição claramente elementos trágicos que merecem destaque, como o prova sua própria estrutura que, nos parece, sugere, a do teatro. Neste primeiro momento interessa-

---

<sup>28</sup> No original: “A consummate artist, who is also a great thinker, is not likely to limit the dramatic elements to the mere by play; they may be expected to permeate and determine every phase of the expression of his thought”

nos saber que a estrutura da tragédia de que falamos é dada por um “prólogo”, que prepara as ações que haverão de ocorrer e até podem antecipar o tema que lhes dará uma centralidade. Tirando o “párodo”, já que não tem o coro no diálogo, seguem os “episódios”, separados pelos “estásimos” e no final têm-se o “êxodo”. Não esqueçamos o fato de já termos citados a questão do prólogo nos diálogos acima, e o *Banquete*, obviamente não seria diferente, pois seu “prólogo” dura até que se decida pelo tema e se dê início aos discursos (172a-178a).

Apesar dessas referências todas, não afirmamos que o diálogo possui a mesma estrutura da tragédia, e sim que há de fato elementos que aproximam a filosofia platônica da tragédia grega, mas não tal e qual. Platão jamais se despreocupa com o conteúdo do discurso filosófico a que liga à forma dramática. Lembremos que a posição do filósofo em relação à tragédia, e à poética em geral, como meios de educação ateniense, é bastante crítica. A razão é que elas não têm preocupação com a representação da verdade, se limitando à aparência, quando, do ponto de vista da episteme, toda forma poética, por manter-se na aparência, é falha. Sendo assim, não é mais suficiente para a educação do homem grego. Com efeito, é importante atentarmos para o fato de que Platão critica tais saberes, mas que ao mesmo tempo ele os insere no âmago de seu pensamento<sup>29</sup>, o que nos permite demarcar a posição do filósofo frente aos outros discursos, dentro daquilo que Costa chama de “aproximação na distância”, como mencionamos anteriormente.

Seguindo ainda essa linha de leitura, podemos reconhecer um estásimo quando Platão introduz a cena do soluço entre os elogios de Pausânias e Erixímaco (185c-e)<sup>30</sup>.

---

<sup>29</sup> No que tange à essa questão da crítica de Platão aos saberes de sua época, destacamos que não é apenas ao gênero dramático, mas, ao longo de seu *corpus*, percebemos que se dá também à sofisticada, retórica, poética etc. Nesse sentido, tal crítica se dá no âmbito da relação de oposição entre os discursos que prevaleciam na época com o discurso filosófico, na tentativa de demonstrar a possibilidade de uma educação com base na virtude (*areté*).

<sup>30</sup> Vale destacarmos aqui a questão sobreposta dos elogios. Enquanto Eros, em Pausânias, encontra-se na esfera corpórea, representando, nesse sentido, a vulnerabilidade de todos os homens e em todas as idades, eros em Erixímaco passa a encontrar-se, além dos homens, também na natureza e na harmonia das artes. De todo modo, é necessário demonstrar, como já nos referimos acima (nota 27), que há nos elogios, e assim no diálogo como um todo, um “desenvolvimento” no conhecimento. Se tratando da ascese do conhecimento no *Banquete*, Nietzsche (1864) também faz alusão a essa questão, onde demonstra que o caminho a ser percorrido no diálogo tem início com o elogio de Fedro, que indica a direção a ser tomada em todo o diálogo, descrevendo Eros como o mais velho deus e o criador de todos os bens. O elogio de Pausânias aponta o Eros da Afrodite celestial como o amor que enobrece tanto o amor ativo ou passivo entre os homens. Erixímaco demonstra que Eros não está presente somente entre os homens, o sentido de Eros é ampliado por ele para todas as coisas da ordem da natureza, isto é, Eros está presente na totalidade da vida e da natureza. Com Aristófanes Eros pressupõe uma necessidade natural. E com Agatão Eros assume passa a ser o amor ao belo, aquele que cria todo o bem. Todos esses elogios são caracterizados por Nietzsche, em que Eros seria o amor criado pelo bem e dirige-se ao belo como sua ordem natural. Passando agora para o elogio de Sócrates, Nietzsche defende que não soa tão diferente do que até então foi exposto, Eros para Sócrates, é o amor voltado à criação e procriação do belo, pois, segundo o autor, percebe-se que Fedro de

Uma passagem que provoca um efeito importante do desenvolvimento do diálogo, afinal, ao inserir Aristófanes tendo um acesso de soluço, o propósito inicial de seguir uma ordem determinada para os diálogos (177 d), é alterada. Por causa do soluço Erixímaco substitui Aristófanes, passagem que é descrita em geral como um momento cômico, como comediógrafo é o próprio Aristófanes. Esse adiamento da fala do comediógrafo por um fato inesperado é algo cuidadosamente pensado e tem que ter um sentido determinado para o andamento do diálogo. Aqui temos mais uma comprovação da importância que o filósofo dá aos elementos teatrais, só que, nesse caso, da comédia. E, o *Banquete*, não se resume a esses dois gêneros, mas usa também o mítico e o poético. De todo modo, essa pequena passagem, entre o elogio de Pausânias e Erixímaco, de imediato nos adianta os elementos da comédia que caracterizará o elogio de Aristófanes.

É o próximo estásimo (188e-189c) que nos guiará ao elogio de Aristófanes, num sentido mais filosófico que dramático. Ao mesmo tempo em que Platão, em certo sentido, mostra um Aristófanes cômico, e que de alguma maneira pode não ser levado a sério, como Fedro assim coloca<sup>31</sup>, é inegável o valor do elogio para a questão filosófica por ele exposta. O elogio de Aristófanes visa mostrar a natureza de eros, ao contrário dos outros dois que falaram das virtudes do Amor. Ou, ainda nas palavras de Souza:

Contrastando com o tom doutoral com que os dois oradores precedentes trataram de temas mitológicos, a piedade, o respeito à divindade animam o discurso de Aristófanes; o que bem revela na paródia platônica o propósito de marcar a posição tradicionalista do grande cômico. (2003, p.35)

O mito narrado por Aristófanes é essencialmente a apresentação do amor enquanto busca pelo todo. O elogio retrata, por conseguinte, mais um degrau na escala do conhecimento, o que de fato mais tarde será reavaliado por Diotima, na medida em que o amor é realmente a procura pelo todo. Mas, difere da noção aristofânica, devido a própria

---

alguma forma é o "parteiro" dos discursos procedentes, Pausânias, sem negligenciar seu amor ao belo Agatão, indica o amor pelo belo, mesmo que seja por belos corpos ou por bela alma, já Erixímaco é amante por tudo o que é belo, já que para ele essa é a natureza de Eros. Aristófanes já aparece com um sentido mais amplo do amor, o amor pela ciência e pela arte, assim como Agatão, é, pois, nesse sentido o elogio de Sócrates representa o ápice do diálogo, ou melhor, como o mais alto grau descrito por Diotima, o amor ao belo originário, mesmo não o dizendo e de acordo com sua natureza nem o podia dizer. (p. 183 - 184). Platão, portanto, em cada elogio, demonstra as diversas características de Eros, desde seu caráter teogônico até a demonstração de sua natureza, nos levando à "escala" do exercício erótico, descrita por Diotima, onde desde o elogio de Fedro até o de Agatão percebemos a complementação um do outro, pois, é visível que Sócrates utiliza elementos de todos os elogios anteriores para demonstração da verdadeira natureza de Eros.

<sup>31</sup> De fato, Fedro mostra sua preocupação para com o elogio que Aristófanes fará ao deus. Parece-nos que o médico enfatiza, com certa ironia, que Aristófanes não está levando à sério o que foi proposto. "Meu bom Aristófanes, vê o que fazes. Estás a fazer graça, quando vais falar, e me forças a vigiar o teu discurso, se porventura vais dizer algo risível, quando te é permitido falar em paz. (...) lançada a tua seta, Aristófanes, pensas em fugir; mas toma cuidado e fala como se fosses prestar contas. Talvez, todavia, se bem me parece, eu te largarei" (189a-c).

definição do termo desta procura, principalmente pela noção de parturição no belo, isto é, o amor enquanto procura pelo todo em Aristófanos é a procura de um amor individual, de um amor corpóreo, e conclui que Eros é o desejo de complementação, pois, é a saudade do todo e o empenho em restabelecê-lo que se denomina amor. Ou, como ressalta Oliveira (2012), “o amor tem por finalidade o restabelecimento da antiga condição humana, desfeita por causa de sua insubordinação aos deuses”. Ao passo que o elogio de Diotima, o último degrau na escala do conhecimento, mostra-se como a busca pela contemplação do todo, mas que, como nos diz Souza, a “abundância e a grandeza dos discursos decorrentes da extensão do belo já contemplado é a condição para atingir a contemplação do próprio belo” (2003, p. 162). Desse modo, diferentemente de Aristófanos, Diotima vai além e nos dirige aos graus do conhecimento, da contemplação dos belos corpos, para as belas almas, depois para os belos ofícios e só assim chega à contemplação do belo em si<sup>32</sup> (210a-e).

Importa, portanto, atentarmos para a elaboração do discurso de Aristófanos antes e durante sua exposição, que apresenta em seu âmago a linha tênue entre filosofia e drama. Destacamos novamente que não vemos no *Banquete* a mesma estrutura da tragédia, mas sendo sua forma dramática mais visível, no diálogo transparece alguns aspectos que lhe são próprios, e parece-nos que é essa forma da obra que faz com que Platão seja visto como escritor antes de filósofo. Mas não há no diálogo algo que aponte apenas para o lado literário ou apenas para o filosófico. Ele não exige de nós escolher entre uma coisa ou outra. Há, como já mencionamos anteriormente, a junção de ambos elementos como características do diálogo em seu todo. Interessa-nos destacar, principalmente, que a forma dialógica proposta por Platão longe de ser vazia, nos conduz, discursiva e dramaticamente, ao conhecimento do bem (e esse é o caso do *Banquete*).

O elogio de Agatão (194e-197e), não por acaso, é o que precede o de Sócrates. Este apresenta a natureza do amor, já que segundo ele, até então não haviam exposto, sobre Eros, nada que realmente diga respeito a sua natureza, pois, “parece-me, com efeito, que todos os que antes falaram não era o deus que elogiavam, mas os homens, que felicitavam

---

<sup>32</sup> É importante destacar que dentro dessa noção da escala erótica, a própria sacerdotisa demonstra que não há o belo sensível, como no caso dos elogios anteriores, e sim um amor não palpável, enquanto *eidós*: “nem por outro lado aparecer-lhe-á o belo, como um rosto ou mãos, nem como nada que o corpo tem consigo, nem como algum discurso ou alguma ciência, nem certamente como a existir em algo mais, como, por exemplo, em animal da terra ou do céu, ou em qualquer outra coisa; ao contrário aparecer-lhe-á ele mesmo, por si mesmo, consigo mesmo, sendo sempre uniforme, enquanto tudo que é belo, em nada ele fica maior ou menor, nem nada sofre. Quando então alguém subindo a partir do que aqui é belo, através do correto amor aos jovens começa a contemplar aquele belo, quase que estaria a atingir o ponto final” (211a-b)

pelos bens de que o deus Ihes é causador” (194e-195a). Buscando dizer o que é característico e exclusivo do deus, concluí que Eros, sendo da ordem do que é belo e bom, é quem estabelece a ordem entre os deuses e oferece todos os bens. Para Souza, isso enfatiza a escala do conhecimento como colocamos acima, uma vez que, mesmo Agatão não trazendo a definição da verdadeira natureza do amor, este, por sua vez, abre espaço para o entrelaçamento entre os discursos anteriores.

De modo particular no Banquete, em cuja sucessão de discursos se preparam os elementos de uma visão dialética, (...) o de Sócrates se salientará não como um contraste, mas como uma assimilação desses elementos, inteligentemente aproveitados na direção da essência do amor. Essas considerações devem recomendar suficientemente que se reconheça ao discurso de Agatão a importância que o lugar está a indicar. Na verdade, essa importância decorre precipuamente do princípio em que seu autor quis fundamentar o elogio, a saber: que os benefícios do Amor derivam necessariamente do seu próprio ser, ou melhor, em termos mais incisivos, o Amor dá o que é (200e). (...), é verdade, a arte formalista de Agatão não consegue mais que desfigurar a verdadeira fisionomia do Amor, já localizada por assim dizer no quadro cosmológico. (...) por mais enganosa, no entanto, que seja essa imagem do Amor, ela oferece todavia mais um degrau de acesso ao descobrimento de sua verdadeira face, frente, por exemplo, à imagem do mito de Aristófanes, que, embora profundamente autêntica em sua simbologia, é no entanto absolutamente fechada a qualquer avanço para uma visão mais nítida do amor. (2003, p. 39-40)

Como é de se esperar em uma leitura filosófica de qualquer obra de Platão, o elogio de Sócrates (199c-212a) tem como finalidade a apresentação da teoria de que para conhecer a natureza de algo é necessário antes conhecer sua essência (*ousia*), isto é, a forma (*eidos*, *Idea*) comum à todas as coisas de um mesmo gênero. E o resultado disso é que o conhecimento (*episteme*), dessa forma, não é e nem pode ser apreendido por meio do sensível e sim por meio do inteligível. Mas, no *Banquete*, isso não é exposto friamente, e Platão faz uso de um recurso especial e muito importante em sua época. E aqui, podemos dizer que associando o ensinamento com forma dramática ele “transfere” seu discurso, na medida em que faz uso da voz de uma sacerdotisa para enunciá-lo. Pessanha nos chama atenção para o efeito dessa estratégia na escolha de Platão:

(...) Sócrates, feminizando sua voz e ele próprio incorporando teatralmente uma personagem, encarna Diotima e faz uma ascese que lembra uma espécie de vocalise. Um grande ator, se o representasse, deveria tentar exprimir esse momento de ascese, que precede a entrada de Alcebiades, através de uma vocalise. E quando começasse a representar aquele momento solene em que Diotima, na voz de Sócrates, usando a linguagem dos ritos de iniciação, descreve a erótica e os patamares de sua subida, o fizesse como que ascendendo, e ascendendo mais e mais, através de uma voz mais aguda, uma voz que fosse agudizando à medida que mostrasse a subida da própria linguagem, até que agudissimamente conseguisse, em determinado momento – e é preciso uma grande impostação, não só da voz, mas da alma, e naquela beleza absoluta. (PESSANHA, 1997, p. 11)

Talvez aqui se explique aquele momento dramático do isolamento reflexivo de Sócrates, antes de entrar na casa de Agatão. A concentração que permite a elevação de sua alma.

E ao seguirmos essa perspectiva é imprescindível falar do conhecido elogio de Alcibíades, personagem marcante para qualquer um que se propõe falar do aspecto dramático e trágico de um diálogo como o *Banquete*. Esse é o ponto a que anseiam chegar aqueles que olham para esse diálogo em função daquilo que ele tem de elementos literários e expressivos na nossa compreensão da formação de Platão como escritor<sup>33</sup>. O modo como se dá a elaboração platônica do encontro entre Alcibíades e Sócrates é exemplar e um marco da história da literatura. O efeito cênico da entrada de Alcibíades, alterando totalmente o ambiente no qual se travavam os embates discursivos é uma das passagens que mais identificam esse diálogo platônico. Alcibíades introduz um tom apaixonado onde o tom era de moderação e gravidade. Ele quebra, assim, como acontece em um espetáculo público, a monotonia do discurso. Com Alcibíades, entram no cenário o delírio báquico e a embriaguez. Novamente, elementos associados ao teatro grego.

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 de ambos.

Platão consegue reanimar as discussões com a entrada ruidosa de Alcibíades, o que nos indica a aproximação do clímax do diálogo, o momento máximo na intensificação do debate sobre o amor. Como dissemos antes, a “monotonia” dos discursos é interrompida e o contraste entre a serenidade do filósofo e a impulsividade da paixão de Alcibíades deixa de ser apenas discurso e é mostrada no modo como cada um deles reage ao encontro. O ambiente calmo e ascético proposto por Sócrates se quebra. Chega, junto com Alcibíades, uma música que não é mais a música da filosofia, pois aquela é de natureza sensorial e empírica, sensual e corpórea. Embora na ascese erótica as paixões precisem ser apaziguadas, com a entrada de Alcibíades percebemos a importância que Platão dá a elas. Ele fala e nos apresenta essas paixões de modo a mostrar em nós esse contraste entre

---

<sup>33</sup> Como nos conta Diógenes Laercio (III, 5).

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, o que parece belo, e não o que é belo, bem diferente do que pretende Sócrates<sup>34</sup>.

Com efeito, Alcibíades é a concentração do que há de mais dramático no diálogo. Ele representa nossa própria incapacidade de moderar as paixões, e nele podemos reconhecer o quanto nós, homens, temos dificuldade em realizar o exercício erótico, antes descrito por Sócrates/Diotima. E o discurso erótico platônico pretende nos orientar no sentido de que é o deus do amor que, agindo nos homens, faz com que, dependendo de sua disposição, ajam por moderação ou por impulso. Tal ponto é importante para a representação dramática do personagem no diálogo, uma vez que, desde sua entrada, Platão o coloca como contraponto ao elogio de Sócrates. E até mesmo aos elogios anteriores, posto que no momento em que Alcibíades chega completamente bêbado, Platão marca já em sua entrada o delírio dionisíaco, que permeia as ações do desarrazoado personagem, aquele que traz consigo o cortejo, o delírio (*manía*), a embriaguez, a desmedida (*hybris*), colocando-o, assim, em oposição ao que os convivas haviam estabelecido. Destacamos, ainda, que somente a partir do elogio de Alcibíades é que podemos pensar a forma como Eros age naquele que possui a natureza filosófica – mediante a noção de moderação (*sophrosyne*) ligada ao encômio de Sócrates – e a não filosófica – onde os elementos do impulso desmedido perpassam todo o elogio de Alcibíades –, dada sua incapacidade de moderação, por ser escravo de suas paixões. A elaboração trágica da figura e do elogio de Alcibíades, na medida em que representa no conjunto o delírio dionisíaco, nos põe frente a frente com nossas próprias paixões, assim como as consequências que elas produzem para os homens.

---

<sup>34</sup> 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 pintado 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 Diotima. 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).



Assim, o elogio de Alcibíades nos leva a pensar que seu desregramento é uma consequência inevitável do seu excesso de individualidade, exatamente o oposto, como sabemos, do que Platão nos propõe, principalmente em sua *República*. Sua fixação em Sócrates e sua insistência em projetar na figura desse sábio, em particular, sua concepção de beleza, individualizando-a, contrapõe-se ao que foi proposto, anteriormente, por Sócrates/Diotima.

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 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 ocorre, segundo Reeve, pelo fato dele se furta ao esforço 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).

Apesar de não ser tão evidente, como é o caso da *República*<sup>35</sup>, percebemos que o elogio de Alcibíades, apesar de ser o mais dramático e envolvente de todos, consegue

---

<sup>35</sup> É no cap. IV da *República* que Sócrates faz a divisão e diferenciação das três partes da alma. É mister demonstrarmos a análise de Miller Jr (2011) dos argumentos platônicos na *República*: “A razão difere do apetite porque uma pessoa que deseja beber pode deixar de o fazer por reflexão (presumivelmente sobre

transpor a teoria platônica da tripartição da alma, pois, nos parece, que o jovem ao aparecer embriagado, marca o conflito interno da alma, já que Alcibíades preocupa-se com as questões do corpo (*sôma*) e não da alma (*psykhé*). No caso da alma justa, como é o caso de Sócrates, a parte racional (*logistikón*) naturalmente comanda o impulso (*thymetikón*) e o apetite (*epithymetikón*)<sup>36</sup>, e isso é exposto no elogio de Alcibíades, quando este diz que se ele mesmo quisesse experimentalmente do delírio filosófico, já que este não consegue moderar suas paixões (216a-b)<sup>37</sup>.

E não menos importante é o êxodo do diálogo, que longe de ser um simples desfecho inserido por Platão, apresenta de modo peculiar, de fato, a posição de Platão em relação aos gêneros trágico e cômico. 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. 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

---

saúde) (439c-d). O apetite difere do impulso porque o desejo de Leôncio, por exemplo, de olhar cadáveres venceu seu sentido de vergonha (439c-440a). O impulso difere da razão porque Ulisses enraivecido quis matar seus servidores desleais, mas controlou a si mesmo após refletir que seria ruim cometer um tal ato destruidor (441b-c)” (p. 268-269). Estrutura lógica do argumento, segundo Miller, é ilustrada no caso da razão e do apetite: “1) A mesma coisa não pode fazer ou sofrer coisas opostas no mesmo aspecto em relação ao mesmo objeto ao mesmo tempo; 2) Onde, se há ações opostas em X, as ações se devem a diferentes partes de X; 3) Desejar A e querer não fazer A são ações opostas; 4) Algumas pessoas querem beber, mas também querem não beber; 5) Portanto, a parte nelas (isto é, o apetite) que quer beber é diferente da parte (i.é, a razão) que quer não beber” (p. 269), ou seja, são duas formas distintas de desejo, e isso é visível nos elogios de Sócrates, no qual o desejo é direcionando para o conhecimento do bem e o desejo em Alcibíades é estritamente sensual e corpóreo. Dada essa distinção, Sócrates apresenta um princípio normativo, em que a razão visa o bem comum de todas as partes, isto é, “A razão visa ao bem comum em que cada parte da alma tem seus próprios desejos e valores” (p.269). O que cabe a cada parte: “A parte apetitiva deseja comida, bebida, sexo, e acima de tudo, dinheiro, que pode ser usado para satisfazer outros desejos; a parte impulsiva valoriza a honra e a vitória; a parte racional, o aprendizado e a verdade (IX.581a-b, 586d-587a)” (p.269). Nesse sentido, o autor entende a alma tripartite enquanto conceitual, ou seja, as partes só são entendidas no todo. Para o autor ainda, “Sócrates sugere que a alma tripartite reflete o que é a alma quando está ‘corrompida pela associação com o corpo’ e não como ela é em ‘verdade’ e em seu ‘estado puro’” (p. 270).

<sup>36</sup> Veremos mais adiante a questão da tripartição da alma de maneira mais específica, a fim de que possamos caracterizar os personagens Sócrates e Alcibíades.

<sup>37</sup> Percebemos que Alcibíades, por sua vez, é iniciado aos ensinamentos filosóficos de Sócrates, mas mesmo que Sócrates consiga mostrar o caminho a ser percorrido cabe ao próprio Alcibíades querer ou não continuar nesse caminho, e por ser escravo de suas paixões, conseqüentemente não consegue atingir o mais alto grau da escala erótica descrita por Sócrates/Diotima.

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, têm 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 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 Alcibíades, 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)

Talvez o que distinga, nos vários discursos sobre o amor no *Banquete*, como a abordagem mítica, trágica e cômica, comparada com aquela apresentada por Sócrates/Diotima, seja o conhecimento que o filósofo tem, inclusive de cada uma dessas formas. Por isso, Platão, ao inserir elementos da tragédia, e até mesmo da comédia, em seu diálogo, o faz de uma maneira tal que o valor do discurso racional se mantém preservado. No *Banquete*, estão garantidos os dois espaços: o 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 (*epistémē*), mas para isso ela acaba precisando também da arte<sup>38</sup>.

---

<sup>38</sup> Isso fica mais claro quando Gobry (2007) demonstra que há duas noções de *tékhnē*, 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 Hon1ero, 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).

## CAPÍTULO II: FILOSOFIA E TRAGÉDIA: A AMBIVALÊNCIA DA NATUREZA HUMANA

Pensar a importância que os mitos têm na Grécia antiga, principalmente pelo papel que eles desempenharam na formação do homem grego, é lugar comum. Mas, o nosso objetivo é reforçar a ideia de que Platão (427-347 a.C), um filósofo, tanto quanto o tragediógrafo Eurípides (484-406 a.C), participa desta tradição em que a mitologia é uma referência respeitada, até porque ela continha não só aspectos comuns ao campo religioso, mas muito do que interessava ao convívio cívico dos gregos. Tendo em mente nosso tema, em que a filosofia e as formas teatrais são consideradas, gostaríamos de chamar a atenção para essa fonte comum que é a mitologia e a percepção grega da natureza do divino.

No teatro grego, *grosso modo*, e mais especificamente em Eurípides, nos deparamos com uma noção, o entusiasmo (*enthousiasmos*)<sup>39</sup>, que pode ser uma porta de entrada para considerações sobre o divino, só que tendo como “meio” de acesso a *mania*, ou seja, a “loucura”, o que caracterizaria, naquele em que a divindade se manifesta, um estado “irracional” ou inconsciente. No diálogo *Ion*<sup>40</sup>, Platão, tomando um caminho diferentemente daquele utilizado pelos tragediógrafos, nos dá outra noção de *mania*, que modifica consideravelmente aquilo que podemos reconhecer nesse estado de ausência da razão (*logos*), e que é mais um estado de não-razão do que de irracionalidade. No teatro grego, a mesma noção está muito próxima da expressão mítico-religiosa, que embora envolta em uma certa ordem (lógica ou não) por ela concebida, não se deixa determinar com precisão. Já em Platão, apesar de não haver um completo distanciamento do mítico, a *mania* é incorporada à mesma discussão da qual, de certo modo, há de resultar na ideia de razão, ou, pelo menos, se ela é de fato a indicação de uma possessão divina, não pode ser radicalmente contrária à razão. É nessa perspectiva que podemos, por exemplo, justificar o valor dados aos *aedos*, se reconhecermos neles alguma forma de sabedoria. Para isso, eles não podem ser, a rigor, “irracionais”.

Segundo Vasconcellos (2000), os filósofos gregos submeteram a natureza, a *polis* e a consciência à razão. Mas com isso não foi negada a existência do que não se submetia a critérios racionais e ao pensamento consciente. E isso não escapou à filosofia, que se

---

<sup>39</sup> Segundo Peters (1974), o termo grego *enthousiamós*, significa divina habitação interior, possessão. “O conceito de possessão (*enthousiasmós*) que fornece a base teórica para as alocuções inspiradas do profeta não é susceptível de uma definição exacta. Os próprios antigos tinham a consciência de que era um estado não-racional (...)” (PETERS, 1974, p. 138-139).

<sup>40</sup> “Na verdade, não é por uma arte nem por uma ciência que tu falas de Homero como falas, mas por um privilégio divino e por uma possessão divina, tal como as Coribantes que apenas são sensíveis à música do deus que os possui e que encontram com facilidade gestos e palavras para se acomodarem a essa música, enquanto permanecem insensíveis às outras” (*Ion*, 536c).

permitiu pensar a respeito da loucura, embora, é claro, de um modo diferente daquele em que a mesma era tratada nas tragédias. Nestas, a loucura era caracterizada como resultado de conflitos interiores, da luta entre vontade individual e divina. De todo modo, o autor procura mostrar que a loucura, para os gregos, assim como para Platão, está no limiar entre a concepção mítica e racional propriamente dita. Por isso, segundo Vasconcellos, quando Platão insere em sua obra o “delírio erótico”, torna possível o entrelaçamento entre o sagrado e o profano, isto é, para o autor, a inspiração, o “não-racional” (*mania; enthousiasmos*) proveniente do divino, não só não nos afasta como pode até ser compreendida como sendo a culminância do processo que dá na contemplação filosófica. Haveria, assim, um elo ligando razão e o que está “além” da razão e que, por isso, chamamos “desrazão”. De fato, em Platão, a mais reta razão necessariamente precisa estar em acordo com a “desrazão”, desde que ela não resulte das paixões do corpo, mas sim do *logos* como guia da alma.

É possível então inferir que em Platão não há uma oposição radical entre razão e desrazão no que diz respeito à imagem do filósofo. O amigo da sabedoria é aquele que, inspirado por Afrodite, é capaz de contemplar para além do que os olhos podem ver, as mãos tocar e os lábios sentir. (VASCONCELLOS, 2000, p. 20)

É nesse sentido, portando, que loucura e sabedoria eram ligadas à noção mítica dos deuses, cuja referência ajuda na fundamentação do mundo inteligível (não sensível) a partir do qual se buscava dar sentido à existência humana. Ainda que pensemos que a emergência da filosofia representa uma espécie de ultrapassamento da visão mítica do mundo, esses elementos ainda estão presentes, como vimos anteriormente, no interior da reflexão filosófica de Platão. Todos esses aspectos do mito<sup>41</sup> entre os gregos, como seu envolvimento cívico, religioso e educativo, tudo isso é aproveitado tanto por Platão quanto por Eurípides, embora de maneiras distintas.

A tragédia grega é uma forma de manifestação artística que, reconhecidamente, absorve e repercute não só uma cultura mítica e religiosa, mas aproveita e talvez intensifique, como a cultura que herda já fazia, todo o contexto político e social que

---

<sup>41</sup> Essa relação, entre o mítico e o cívico, não era tão simples. Torrano, em *O pensamento mítico no horizonte de Platão* (2013), tenta nos aproximar do sentido que o mítico tinha para os gregos. Em sua exposição, o autor começa citando um canto da *Ilíada*, para mostrar a falta (*harmatía*) cometida por Tâmiris e a punição que o mesmo recebe (perda da habilidade de tocar cítara), o autor busca nos explicitar como era relação entre deuses e homens, a qual era efetivamente presente na vida dos gregos. Torrano explica o que os gregos entendiam por deus/deuses (*theós/theoi*), uma vez que os deuses, num mundo em que a totalidade organizacional é dentro da relação deuses-homens, são o que dão fundamento a toda existência humana, ou seja, “os deuses são os aspectos fundamentais do mundo, i.é, os modos pelos quais se mostram os fundamentos de todas as possibilidades que se abrem para os homens no mundo e sobretudo a de sermos no mundo como homens que somos” (TORRANO, 2013, p. 8).

alimentam suas narrativas e conflitos. Essa relação entre o que é cívico e o mítico-religioso leva Gazzola (2011), a dizer que a tragédia traz consigo uma íntima relação com as leis (*nómos*) e, de certo modo, até a “submissão” destas últimas aos deuses. E esta relação, segundo a autora, apenas confirma o caráter mítico, religioso e cívico das tragédias<sup>42</sup>.

Jaeger (2013), em sua obra *Paidéia: a formação do homem grego*, mostra-nos a importância que têm as formas utilizadas pelos gregos para promover a educação de seus cidadãos, principalmente por não ser um processo que tem em vista a formação individual dos homens e sim, essencialmente, o interesse geral da *pólis* como um todo. Segundo o autor, a ideia de educação concebida pelos gregos visa fundamentalmente os ideais que nos tornem humanos, pois “a *Paidéia*, não é para os gregos ‘um aspecto exterior da vida’, *κατασκευή τοῦ βίου*, incompreensível, fluido e anárquico” (2013, p. 6). Nesse sentido, podemos pensar a formação do homem grego como um plano conscientemente construído, de modo a forjar para ele uma identidade de cidadão, fim para o qual a poesia e a tragédia são os principais meios, assim como também a inserção do pensamento filosófico. Para o autor,

A “teoria” da filosofia grega, está intimamente ligada à sua arte e à sua poesia. Não contém só o elemento racional em que pensamos em primeiro lugar, mas também, como indica a etimologia da palavra, um elemento intuitivo que apreende o objeto como um todo na sua “ideia”, isto é, como uma forma de vista. (...) A conexão entre as ideias platônicas e a tendência da arte para a forma foi posta em relevo desde a antiguidade. Mas é também válida para a oratória e para a essência do espírito grego em geral. (JAEGER, 2013, p. 10)

Jaeger é só um caso de especialista preocupado em nos indicar essa associação que havia, para os gregos em especial, entre os meios de formação e cultura e os fins de interesse do cidadão da *polis*. **E a inserção do pensamento filosófico, principalmente a partir de Platão, nesse mundo que mistura a cultura disponível com os meios de humanização das pessoas, é o que, de certa forma, nos abre espaço para pensarmos a relação filosofia e tragédia, já que com o pensamento platônico esta última e a poesia já não parecem ser suficientes para a formação educacional grega.** Segundo Teixeira (1999) a preocupação de Platão está em demonstrar que a filosofia é o melhor para a formação do jovem grego, dado seu caráter rigoroso, o que possibilitaria despertar o pensamento e

---

<sup>42</sup> Segundo Gazzola: “uma tragédia é cívica na medida em que é uma instituição criada pela própria cidade e, como toda manifestação institucional, tem regras e objetivos a seguir. Ela é religiosa porque a cidade preserva os mitos e ritos e não aparta o religioso do ético e político em todas suas manifestações. Afinal, a peça trágica é uma celebração a Dioniso: ocorre, entre outras celebrações ao deus, nas Dionísias, durante a primavera. Ela é mítica porque narra acontecimentos entre homens comuns, heróis e deuses num só universo imediatamente dado.” (2011, p 27-28)

estimular a alma em busca do conhecimento, tendo como finalidade a prática do bem (p. 43). De todo modo, nos interessa investigar aqui, que apesar de todo o esforço de Platão em demarcar o papel da filosofia e a função da poesia dentro da *pólis*, em momento algum o filósofo exclui completamente os saberes de seu tempo, assim como os valores que a poesia trágica traz consigo. Não nos cabe aqui, apontar que Platão se utilizou da tragédia para elaboração de sua investigação filosófica, mas que qualquer um é capaz de perceber esses elementos no interior de seus diálogos.

## 2.1 O teatro grego e a *polis*

A tragédia, longe de ser apenas algo que incitava prazer, tinha, assim como a poesia, um papel, pode-se dizer, sério, dentro da educação dos gregos. Para Lesky (2010), o interessante da tragédia grega era sua capacidade mostrar, na cena, ações que tornavam possível ao o espectador uma espécie de reconhecimento crítico de si mesmo. Sabemos ainda que a tragédia grega teve seu apogeu em meados do século VI a.C (530), mas foi desde o início um meio de preservação da memória histórica e cultural dos gregos. Como nos indica Gazolla (2011), é de extrema importância atentarmos para o fato de que as tragédias, como é o caso da *Oréstia* de Ésquilo, trazem em seu âmago importantes vestígios da constituição histórica da *pólis*, seja no aspecto jurídico, seja no aspecto cultural em geral.

Esses aspectos da tragédia grega nos interessam porque tornam claro que ela não pode ser olhada como um espaço dentro da cultura destinado unicamente ao prazer. Ela é sim um importante meio para entendermos fatos históricos, políticos e religiosos, principalmente para aqueles que se propõem estudar minimamente o complexo mundo grego. Por essa razão, gostaríamos de destacar o quanto os dramas trágicos abarcam e refletem, em seu interior, as leis e os acontecimentos que ditam o modo de viver na cidade, as relações imaginadas entre homens e deuses, e a funcionalidade dos primeiros tribunais, ou, ainda, como destaca Gazolla:

Trata-se, sobretudo, de uma maneira de explicitar, em versos, a procurada medida para a boa convivência de todos, sob a égide da sagrada Díke, da justiça. Trata-se de explorar os limites impostos a cada um e ao todo, de modo que a singularidade não ultrapasse generalidade, noções insistentemente veiculadas nos versos trágicos que serão amplamente refletidas nos textos filosóficos. (GAZOLLA, 2011, p. 31)

Assim sendo, uma das principais características do teatro grego é a sua abrangência e o como ela recolhe, da vida dos gregos, os aspectos políticos, pedagógicos e míticos. O teatro é um dos meios que ajudam na formação da “consciência” dos cidadãos gregos. Se ele não tinha o poder de normatizar o comportamento das pessoas, como sabemos, era

por meio das tragédias que os valores culturais, políticos, pedagógicos, além dos conflitos jurídicos, eram apresentados e aprendidos, ao mesmo tempo em que eram contestados. Como destaca Vernant (1999), “no mesmo instante o mundo da cidade é submetido a questionamentos e, através do debate, é contestado em seus valores fundamentais” (p. 11).

Em sua análise da tragédia, Vernant (1999), que demonstra a importância da relação tragédia-mito-política, chama nossa atenção para o fato de que, apesar dessas instâncias estarem interligadas, a tragédia não é puramente a “encenação” de um mito ou de conflitos jurídicos, pois não fazem apenas reproduzi-los. As tragédias gregas “distanciam-se” dessas instâncias na medida em que questionam e confrontam “os valores heroicos, as representações religiosas antigas com os novos modos de pensamento que marcam o advento do direito no quadro da cidade” (1999, p. 4). A tragédia tem, portanto, esse lado crítico, como aliás o tem a comédia. E o principal é que a tragédia é um domínio que vincula o *éthos* humano ao divino, e com isso se liga ao campo moral, o que nos permite afirmar, mais especificamente, que ela aparece na Grécia como a expressão das experiências humanas vinculadas ao campo social e cultural<sup>43</sup>.

Para Brandão (2011), todos os cultos religiosos na Grécia antiga possuíam uma característica importante: a sede pelo conhecimento contemplativo (*gnôsis*) e a purificação das paixões (da vontade) para a recepção do divino (*kátharsis*) (2011, p. 11). A tragédia se insere nessa perspectiva, na medida em que aproxima e sobrepõe as ações humanas e as potências divinas, abrindo esse “espaço de contato” entre elas que é muito difícil de determinar. Isso nos mostra a íntima relação que a tragédia tem não somente

---

<sup>43</sup> Segundo Vernant, a tragédia “sucendo à epopeia e à poesia lírica, apagando no momento em que a filosofia triunfa” (1999, p. 7). Para o autor a tragédia, no momento em que traz em seu âmago a “representação das ações humanas”, apresenta um caráter ambíguo em que é contrária à verdade filosófica. O autor chama atenção para a importância dessa ambiguidade para a construção não de verdade absolutas, mas sim para o exame de questões que buscam construir um *dissoi logoi*, os discursos duplos, que, “em sua oposição lutam entre si sem se destruir mutuamente” (p. 10). Podemos perceber, desse modo, que a tragédia grega, assim como gênero literário, se apresenta também, enquanto exame das questões de seu tempo. Esse caráter ambíguo das tragédias é necessariamente exposto por Vernant, a fim de demonstrar a importância das discussões opostas, mas sem rejeitar nenhuma delas. É interessante destacarmos a forma como o autor insere esses elementos que se desenrola os dramas trágicos, uma vez que é sob a ambiguidade nas relações humanas em meio ao cívico-religioso que a tragédia repousa. Para Vernant “(...) a lógica da tragédia consiste em jogar ‘dois tabuleiros’, em deslizar de um sentido para o outro, tomando, é claro, consciência de sua oposição, mas sem jamais renunciar nenhum deles. Lógica ambígua, poder-se-ia dizer. Mas não se trata mais, como no mito, de uma ambiguidade ingênua que ainda não se questiona a si mesma. Ao contrário, a tragédia, no momento em que passa de um plano para o outro, demarca nitidamente as distâncias, sublinha as contradições. Entretanto, (...) ela nunca chega a uma solução que faça desaparecer os conflitos, quer por conciliar, quer por ultrapassar os contrários. E essa tensão que nunca é aceita totalmente, nem suprimida inteiramente, faz da tragédia uma interrogação que não admite resposta” (VERNANT, 1999, p. 15).



com o meio religioso, mas sua preocupação com os problemas de ordem cívica, o que reafirma a ideia de que essas instâncias são indissociáveis na Grécia antiga. Como escreve Vernant:

A tragédia não é apenas uma forma de arte, é uma instituição social que, pela fundação dos concursos trágicos, a cidade coloca ao lado de seus órgãos políticos e judiciários. (...) um espetáculo aberto a todos os cidadãos, dirigido, desempenhado, julgado por representantes qualificados das diversas tribos, a cidade se faz teatro. (VERNANT, 1999, p. 10)

Segundo Thiery (2011), em meados do século VI a.C., Téspis, poeta ateniense, teria acrescentado a fala ao canto ditirambo<sup>44</sup>, em que um ator era encarregado de recitar um “prólogo”, além de fazer intervenções narrativas, e por esse motivo, Téspis é considerado o pai da tragédia<sup>45</sup>. Os concursos dramáticos, tanto de tragédias como de comédias, também faziam parte do cotidiano grego, uma vez que esses concursos eram realizados, durante as festas religiosas, em culto ao deus do vinho e do teatro, Dioniso<sup>46</sup>. As festas ocorriam duas vezes ao ano, as Leneanas, no fim de janeiro e começo de fevereiro e as Grandes Dionísias, que ocorriam em meados de março e começo de abril. As Leneanas eram menos prestigiadas, e apenas dois dramaturgos participavam com duas peças cada um, contudo, nas Grandes Dionísias, cada um dos três trágicos apresentavam uma tetralogia, embora compostas, além de três tragédias, de um drama satírico (2011, p. 12-14). Tecnicamente, a estrutura da tragédia<sup>47</sup>, segundo Thiery, é composta por um

---

<sup>44</sup>Segundo Lesky (2010), “(...) Aristóteles indica outra forma primitiva da tragédia, o ditirambo. (...) o ditirambo é um canto religioso dionisíaco que imaginamos cantado por um coro com entoadores. (...) sobre o ditirambo que a hipótese de termos em mãos uma forma precursora da tragédia. (...) Heródoto nos conta (I, 23) que Arion foi o primeiro homem a compor um ditirambo, dar-lhe um título e recitá-lo. Isso não significa que fosse Arion o criador do ditirambo, pois esta composição já existia de há muito como canto cultural dionisíaco” (LESKY, 2010, p. 64-66)

<sup>45</sup> Lesky (2010), também faz referência à Téspis como “pai” da tragédia (p. 83). Também Gassner (1997), segue esse mesmo viés interpretativo. (p. 12-16)

<sup>46</sup> É extremamente relevante o estudo que Vernant (1999) faz, demonstrando a relação que os concursos trágicos tinham com os cultos dionisíacos, uma vez que os concursos se desenrolavam no período das festas mais importantes de culto ao deus Dioniso. As festas ocorriam no início da primavera (final de março). Segundo o autor, “integrado às festividades mais marcantes de Dioniso, o espetáculo dramático, que durava três dias, estava intimamente associado a outras cerimônias: concurso de ditirambos, procissão de jovens, sacrifícios violentos, transporte e exibição do ídolo divino: constituía, assim, um momento no cerimonial do culto, um dos componentes de um conjunto ritual complexo. Além disso, no edifício do teatro consagrado a Dioniso era reservado um lugar para o templo do deus, onde sua imagem permanecia; no centro da *orkhéstra*, onde evoluía o coro, erguia-se um altar de pedra, a *thyméle*, finalmente sobre as arquibancadas, no lugar de honra, um belo trono esculpido era reservado a quem de direito: o sacerdote de Dioniso” (VERNANT, 1999, p. 157-158).

<sup>47</sup> Aristóteles, no capítulo XII da *Poética*, também faz a mesma classificação: “(...) as partes da tragédia são as seguintes: prólogo, episódio, êxodo e coral – dividido, este, em párodo e estásimo. Estas partes são comuns a todas as tragédias; peculiares a algumas são “os cantos da cena” e os *kommói* (canto dialogado). Prólogo é uma parte completa da tragédia, que precede a entrada do coro; episódio é uma parte completa da tragédia, entre dois corais; êxodo é uma parte completa, à qual não sucede canto do coro; entre os corais,

“prólogo”, no qual se expõe a ação ou até mesmo o desfecho, seguido do “párodo”, que consiste na entrada do coro; em seguida têm-se os “episódios”, separados pela “estásimos” e, no final, têm-se o “êxodo”, que tradicionalmente é depois do último estásimo, embora essa classificação nem sempre fique clara, pois:

Às vezes a tragédia começa pelo *párodo*, às vezes o *êxodo* se encadeia diretamente a um episódio; encontramos mesmo um prólogo cantado por um ator e seguido de um *párodo* falado. Podemos muitas vezes nos perguntar se tal *kommós* substitui um *stasimon*, se faz parte deste ou daquele episódio, se o *êxodo* inclui tal canto no coro etc. (THIERCY, 2011, p. 15)

O culto dionisíaco tinha uma tendência, como destaca Brandão (2011), que era a de partir do êxtase e do entusiasmo, e, com isso, se “liberar” de certos condicionamentos de ordem ética, política e social (p. 12), colocando-se assim fora do alcance de qualquer regra de comportamento. Os concursos dramáticos possuíam um papel significativo em relação ao dionisismo, principalmente no que concerne ao choque que havia entre a orgia dionisíaca<sup>48</sup> e a ordem social e política da *pólis*. Para Vernant (1999), essa relação é dada não somente devido os concursos ocorrerem no mesmo período que os cultos ao deus. Um dos aspectos que relacionavam as tragédias com os cultos dionisíacos, destacados pelo autor, é a máscara<sup>49</sup> usada nas encenações, uma das quais era justamente a máscara trágica – que era de ordem estética, além de resolver problemas, como por exemplo, da

---

o párodo é o primeiro, e o estásimo é um coral desprovido de anapestos e troqueus; *Kommós* é um canto lamentoso, da orquestra e da cena a um tempo”.

<sup>48</sup> Ressaltamos que o sentido de orgia que entendemos hoje está longe do sentido que tinha para os gregos. Quando falamos de orgia, referimo-nos ao que os gregos entendiam como êxtase ritualístico dentro da celebração dos mistérios.

<sup>49</sup> Não nos cabe aqui esmiuçar o estudo que há em torno das máscaras, tanto as usadas no teatro, quanto as usadas em ritos religiosos na Grécia, ou seja, as máscaras frequentemente usadas em rituais, não era apenas um adereço mantido pelo teatro grego, elas eram um poderoso meio pelo qual se prendiam a atenção do espectador, além de criar excitação e expressões dentro da essência do drama. Apesar de não ser nosso foco aqui, destacamos o estudo de Vernant (1999), em que nos apresenta o universo no qual as máscaras tinham um papel significante tanto nos cultos religiosos quanto nos dramas. Segundo o autor, “Além das máscaras, cômicas ou trágicas, usadas em cena pelos atores, a Grécia conheceu máscaras esculpidas no mármore, modeladas em terracota, talhadas na madeira, destinadas a representar uma divindade ou a cobrir o rosto de seus celebrantes durante os ritos. Máscaras cultuais, portanto, diferentes da máscara teatral. À primeira vista, essa distinção pode surpreender, já que em Atenas, (...) os concursos dramáticos não se dissociam do cerimonial religioso em honra de Dioniso. (...) A existência, na Grécia antiga, de máscaras cultuais no caso de certas divindades coloca um problema de que deve ser abordado numa perspectiva mais geral: as diversas formas de figuração do divino. Os gregos conheceram quase todos os tipos de expressão simbólica da divindade: pedra bruta, trave, pilar, figura animal monstruosa, representação humana, máscara. Na época clássica, sabe-se, a forma canônica imposta para a estátua do culto é a imagem antropomórfica. Entretanto, para certas forças divinas, que se afastam da regra e constituem um grupo singular, a máscara mantém todo o seu valor, toda a sua eficácia simbólica. (...) Já de início, uma força que é inteiramente máscara, que atua através da máscara, nela e através dela: Gorgó, a górgona. A seguir, uma deusa que, sem nunca ter sido representada pela máscara, reserva no seu culto um lugar privilegiado às máscaras e aos disfarces: Ártemis. Finalmente, a divindade cujas afinidades com a máscara são, em todos os níveis, tão íntimas, que ele ocupa no panteão grego o lugar de deus da máscara: Dioniso” (1999, p. 163-164).

expressividade trágica<sup>50</sup>; e as máscaras usadas nos ritos religiosos – que visavam, através dos disfarces, transpor o estado de possessão ou aspectos de monstruosidades (p. 158-159). Outro aspecto que ajuda a entender a relação da tragédia com o culto ao deus do vinho, como destaca Gazolla (2011), está, acredita-se, na raiz do ritual ao deus, vinculado ao sacrifício. O que indica isso, segundo a autora, seria a raiz da palavra “tragédia”, pois, “(*tragos* = bode; *tragos* + *aoidé* = canto do bode), em referência a um antigo ritual de sacrifício de bode ao deus nas antigas comunidades” (p. 193). Essa ligação simbólica, entre os rituais e as poesias trágicas, demonstra, segundo a autora, a importância que tem a escolha do período em que os concursos se desenrolavam<sup>51</sup>.

Com efeito, a tragédia está intimamente vinculada, como aponta Brandão (2011), à questão do êxtase, ou como se diz, como uma espécie de “sair de si”. Este *sair de si*, através do êxtase e do entusiasmo, representada mimeticamente, mostra a ultrapassagem da medida de cada um (*métron*). Somente há o “universo trágico”, para o autor, quando o *métron* é ultrapassado, pois, a tragédia para ele é uma encenação para fazer o espectador entender o que acontece com quem atinge a desmesura, daí sua importância ético-social e pedagógica. Além disso, essa ultrapassagem é uma *hybris*, uma vez que:

Essa ultrapassagem do *métron* pelo *hypocrités* é uma “*desmesure*”, uma “*hybris*”, isto é, uma violência feita a si próprio e aos deuses imortais, o que provoca a “*némesis*”, o ciúme divino: o *anér*, o ator, o herói, torna-se êmulo dos deuses. A punição é imediata: contra o herói é lançada, “*até*”, cegueira da razão; tudo o que o *hypocrités* fizer, realiza-lo-á contra si mesmo (Édipo, por exemplo). Mais um passo e fechar-se-ão sobre eles as garras da “*Moirá*”, o destino cego. (BRANDÃO, 2011, p. 12)

## 2.2 O teatro de Eurípidés

A tragédia parece representar, na cultura grega tradicional, um salto cultural. Ela, mais que provavelmente, ocupa um espaço de transição entre o mito e a filosofia, podendo

---

<sup>50</sup> É interessante atentarmos que no teatro grego não haviam mulheres no elenco. Uma das funções das máscaras eram a de que o ator atuasse em seus diversos papéis, mesmo com um personagem feminino ou masculino, ou ainda, como destaca Vernant (1999) “Só os homens podem ser representantes qualificados da cidade, as mulheres são estranhas à vida política. E por isso que os coristas (para não falar dos atores) são sempre e exclusivamente homens. Mesmo quando o coro representa um grupo de moças ou de mulheres, o que acontece numa série de peças, são homens, que disfarçados e mascarados segundo as circunstâncias, assumem a função de coristas” (1999, p. 10).

<sup>51</sup> Apesar dessa relação que há entre o culto a Dioniso e as tragédias, e a presença dos diversos elementos dionisíacos nas tragédias, é extremamente importante atentarmos que os temas das tragédias gregas não se limitavam a tratar especificamente do deus. Como nota Vernant (1999), “não foi na tradição mítica, relativa a esse deus singular, à sua paixão, suas divagações, seus mistérios, seu triunfo, que os poetas trágicos foram buscar inspirações. Com algumas exceções, como as *Bacantes* de Eurípidés, o assunto de todas as tragédias é a lenda heroica que a epopeia tornara familiar a cada grego e não tem absolutamente nada a ver com Dioniso” (p.158). Também Lesky (1989) faz referência à essa questão: “Por más elementos dionisíacos que contenga la tragedia, hay uno que casi nunca lo es, su tema. ‘Esto nada tiene que ver con Dioniso’ ya era un giro proverbial entre los antiguos, y los diversos intentos por explicar lo muestran cuan vivo estaba en ellos nuestro problema” (p.253).

ser considerada, como a transição de uma visão do mundo essencialmente ritualística para outra voltada mais diretamente aos assuntos humanos. Ela resulta, como destaca Gassner (1997), em um poderoso instrumento para a “expressão e pensamento humanos” (p. 17), e, poderíamos dizer, um espaço novo para a reflexão, que, se pensarmos no exemplo de Eurípidés e Platão, como que prepara a emergência da filosofia. Esse aspecto da tragédia abre espaço para um amplo estudo em torno das características próprias dos seres humanos, que tanto entre os trágicos quanto em Platão se concentram principalmente nos polos razão e paixão (*pathos*).

Para tentar entender o que é essa modificação produzida pela tragédia no interior da cultura grega, e, também, seu papel na “preparação” do espaço reflexivo da filosofia, especialmente a de Platão, que contempla dois lados (o filosófico e o dramático), é preciso retomar alguns pontos da história e da constituição da tragédia. E, falar da tragédia implica necessariamente falar daquelas que chegaram até nós, uma vez que são as únicas fontes documentais que dispomos como meio de investigação, e nos ajudam na tentativa de compreender o que chamamos aqui de transição de um universo visto pela narrativa mítica para uma forma de expressão mais reflexiva e mais preocupada com as questões que afetam diretamente a vida humana na *polis*, e essa é uma característica visível nas obras dos três grandes trágicos<sup>52</sup>, a saber, Ésquilo, Sófocles e Eurípidés.

Assim, antes de adentrarmos propriamente na tragédia de Eurípidés, não podemos ignorar algumas características importantes do teatro de Ésquilo e Sófocles. De modo geral, em Ésquilo, segundo Brandão (2011), os dramas tinham como característica uma profunda representação mítico-religiosa, enquanto as tragédias de Sófocles, tinham como cerne o *gênos*, tematizavam a “luta” entre as trevas e a luz, entre a moira e a *dike*, entre a agonia e o terror. E, diferentemente destes, as tragédias de Eurípidés tem como foco principal a *práxis* humana e sua possível relação com os deuses (2011, p. 71-75).

Ésquilo (525-456 a.C), como diz Gassner (1997), foi o típico herói grego. O tragediógrafo viveu num período crítico da história grega<sup>53</sup> e, vivendo em dois mundos,

---

<sup>52</sup> É interessante notarmos que houveram outros trágicos, mas que somente chegaram até nós as tragédias dos três grandes trágicos.

<sup>53</sup> Segundo Gassner (1997), “no ano de 525 a.C, Cambises invadiu o Egito e Ésquilo nasceu. (...) uma segunda e mais próxima investida do Império Persa ocorreu durante sua infância, quando Dario invadiu os Balcãs em 512, penetrando até a embocadura de do Danúbio. Depois disso, enquanto Ésquilo caminhava par a maturidade, as relações entre os gregos e os persas tornaram-se cada vez mais tensas. Quando as colônias jônias se revoltaram contra o Império Asiático que as subjugara muitos anos antes, ele tinha vinte e seis anos e era bastante velho para sentir o impacto do acontecimento. Quatro anos mais tarde os gregos da Ásia Menor sofreram esmagadora derrota, o que resultou na invasão da Grécia europeia: e não decorreu muito tempo antes que Atenas, seu estado nativo, envolvido de diversas formas na revolta, se tornasse o objeto do ataque” (1997, p. 19-20).

ou, em dois precipícios, como quer Gassner (1997), o primeiro dos grandes trágicos amadureceu em meio a conflitos. Todavia, não podemos afirmar que tais conflitos, de fato, influenciaram diretamente as características que se manifestam no teatro esquiliano. De todo modo, é perceptível um envolvimento entre certos aspectos de sua vida e seu teatro, o que, de uma forma ou de outra, nos revela o contexto pelo qual podemos compreender sua época, assim como, alguns dos tópicos abordados em seus dramas, como é o caso de *As Suplicantes*<sup>54</sup>, que, na visão de Gassner, contém em seu interior alusões à “glorificação de uma aliança com Argos e o desprezo pelos tebanos, que eram inimigos de Atenas” (p.21). De todo modo, dado esses conflitos que marcaram sua época, era de se esperar que temas como a *hybris* e *nemesis* estivessem fortemente presentes no interior de seus dramas. E a relevância desses temas, o que mais eles têm de significativo em suas tragédias é, indiscutivelmente sua natureza moral e religiosa. Ou ainda, como destaca Lesky (2010):

Neste solo cresceu aquele profundo saber do entrelaçamento de todo o acontecer humano no divino, saber que constitui, como nenhum outro, o elemento fundamental da tragédia de Ésquilo. Vemos também aqui a significativa influência recíproca entre povo e personalidade de que já falamos anteriormente: daquela *pólis* em que os deuses vivem e atuam com os homens, brotou a luta do poeta pelo sentido e pela justificação do divino no mundo, brotou seu saber acerca da unidade de Zeus, Diké e Destino. (LESKY, 2010, p. 97)

O teatro de Ésquilo<sup>55</sup>, como se vê, reflete essa preocupação de um homem, melhor, de um cidadão grego que, por viver em uma época conturbada, utiliza sua arte para “reivindicar” justiça e moralidade como guias da ação humana, o que o faz cotejar as práticas na *polis* com as de um mundo superior e divino. Suas tragédias representam as ações humanas frente ao divino, pondo os acontecimentos no interior da *pólis* sob a vigilante intervenção dos deuses. Essa aproximação entre os deuses e os homens, e seu consequente efeito político, é o que fundamenta e caracteriza o teatro esquiliano, uma vez que o trágico aponta para uma forma de “justificar” a ideia do divino entre aos homens,

---

<sup>54</sup> Destacamos que não nos interessa, neste trabalho, falar especificamente de todas as tragédias de Ésquilo, ou de Sófocles e Éurípides, nossa intenção é apenas caracterizar e diferenciar os estilos de cada tragediógrafo.

<sup>55</sup> À Ésquilo (525-456) são atribuídas entre 73 e 90 peças (tragédias e dramas satíricos), sendo que oitenta títulos são conhecidos, o que representa entre 18 e 22 tetralogias. (...) Além dos numerosos fragmentos, chegaram até nós sete tragédias de Ésquilo. *Os Persas* (472), tragédia de atualidade, foi representada com duas tragédias de assunto mítico, *Fineu e Glauco de Potnieis*. *Os Sete contra Tebas* (467) era a última peça de uma trilogia tebana que incluía *Laio e Édipo*, seguida do drama satírico *A Esfinge*. *As Suplicantes*, que abria uma trilogia dedicada às Danaídes, é datada provavelmente de 463. *A Orestia* (468) é a única trilogia completa que possuímos, composta por *Agamênon*, *As Coéforas* e *As Eumênides* (mais um drama satírico perdido, *Proteu*). *Prometeu Acorrentado*, enfim, fazia parte de uma trilogia que terminava certamente com a libertação do Titã, mas não conhecemos sua data, e desde a Antiguidade alguns duvidam que tenha sido escrita por Ésquilo. (THIERCY, 2011, p. 19-20)

ideia a que se juntam a *díke* e o destino. Em acordo com isso, Lesky (2010) considera que a tragédia esquiliana pressupõe a fé numa ordem justa e superior do mundo, uma vez que a disposição virtuosa dos deuses é que indica o caminho para a “solução”.

Segundo Jaeger (2013), para a compreensão das características do teatro de Ésquilo, é indispensável a leitura das trilogias, pois é somente a partir da compreensão delas que percebemos que o que está em jogo não é o homem com suas escolhas isoladas, e sim a *nemesis* (retribuição divina), diante da qual o indivíduo perde muito de sua significação, pois o que está em questão vai muito além dele, envolvendo a *polis* toda e suas instituições, como a família. Ou seja, em Ésquilo, a trama dramática que contextualiza a ação do homem e que reconhecemos na noção de *nemesis*, é o ponto principal, como escreve Jaeger, “não são os homens os verdadeiros atores, mais sim as forças sobre-humanas” (2013, p. 301).

Para Gassner, Sófocles (497-405 a.C) foi, dentre os tragediógrafos, o autêntico gênio<sup>56</sup>, o que seria confirmado pelo seu sucesso nos concursos dramáticos de que participou. Diferentemente de Ésquilo, Sófocles desfrutou de uma época, como nota o próprio Gassner (1997), mais civilizada na história dos gregos. Mais do que viver em um período de “calma”, Sófocles usufruiu de várias comodidades: era filho de um rico mercador, um homem reconhecidamente belo, e foi educado pelo melhor músico de sua época. Por isso, “cresceu na beleza do corpo e da alma” (p. 45). Aos vinte e nove anos, passada a época dedicada aos estudos, Sófocles compete pela primeira vez, juntamente com os grandes dramaturgos já em atividade, ganhando o primeiro lugar e deixando em segundo o grande Ésquilo. Apesar da “calmaria” em volta da vida de Sófocles, ocorreram, mesmo assim, importantes mudanças no exercício do pensamento e da vida cívica. Segundo Lesky (2003), quando Sófocles chega a idade adulta, Atenas se encaminha para uma nova formação política e a arte grega como que chega ao seu apogeu, além de coincidir com o período de instauração da democracia de Péricles. Esse caminho que a cultura grega seguiu, trouxe consigo um novo espírito, marcado pelo esforço em compreender o mundo sem a presença dos deuses (p.141-143).

Como ocorrera com Ésquilo, a obra de Sófocles reflete o período em que viveu, um tempo em que a *polis* experimentava o alargamento do seu poder, por isso, como nota Lesky (2003), as criações sofoclianas apontam em duas direções, a saber, “a orgulhosa

---

<sup>56</sup> Sua inteligência natural fica comprovada quando, como destaca Gassner (1997), “nos inteiramos de que a composição das peças não absorvia toda sua energia ou interesse. Tal como tantos outros escritores de seu tempo, não se confinava à literatura e incursionava por muitos outros campos” (p.46)

incondicionalidade da vontade humana e os poderes que à sua indomabilidade, lhe preparam a perda” (p.142-143). Segundo o autor, apesar de Sófocles ter sua raiz na tradição, o pensamento expresso em sua literatura indica nele um novo caminho, uma nova direção a que tende espírito grego, preocupado com questões teóricas que se destacam em seus dramas (p.144). Devido a esse novo espírito que paira sobre as tragédias de Sófocles, Jaeger (2013) percebe nos dramas sofoclianos a preocupação com a noção de *sophrosyne* (medida), uma vez que a causa de todos os males é a falta da justa medida, indissociável da referência à vontade divina (p.327).

Para o teatro de Sófocles<sup>57</sup>, como comenta Brandão (2011), a ideia de *hamartía*, intrínseca ao *génos*, maldição familiar, é de importância fundamental. Qualquer *hamartía* cometida por um membro do *génos* recai sobre o *génos* inteiro. No entanto, mesmo dentro dessa caracterização, o teatro de Sófocles não deixa de destaca-se, como exemplar, a vontade, se superior, de um dos membros ao *génos*. Nesse sentido, se em Ésquilo a *moira* era central e o destino era algo inevitável, já em Sófocles ganha destaque a força da vontade humana, e desse modo “em Ésquilo importa o fazer, em Sófocles o agir” (2011, p. 49-50). Em *Antígona*, por exemplo, vemos a luta em que se envolve a personagem, situada em um conflito entre as leis da cidade e as leis não escritas. E mesmo sabendo que vai morrer, ela decide, com toda a convicção, enfrentar as leis dos homens, defendendo até o fim o direito sagrado de sepultar seu irmão Polinice. E visível, essa mudança de perspectiva quando passamos de Ésquilo a Sófocles, da *moira* e do destino a afirmação da vontade humana que se confronta com leis injustas a que põe em questão. Para Lesky (2011) o teatro de Sófocles representa as ações e as lutas humanas ao lado do inapreensível e inatingível governo dos deuses, fonte sagrada que orienta a vontade da personagem principal em *Antígona*, embora essa fonte não se revele aos sentidos e sim ao coração dos homens, no sentimento da irmã diante da decisão em profanar o corpo de um membro de sua família.

Em Ésquilo aprendemos a entender o sentido desse destino ordenado por Zeus, que exige a expiação da culpa e leva o homem através da dor ao discernimento, mas que também conhece a graça (*kháris*). Sófocles, em contrapartida, não procura por trás do acontecer mesmo o seu sentido último. Tudo o que acontece é divino; Zeus está neste mundo com todos os outros deuses, mas o sentido de seu atuar não se revela aos homens. Não lhe cabe esquadrihar os mistérios do governo dos deuses, nem se rebelar contra a terrível severidade com que, por sua vez, ele se faz sentir sobre o

---

<sup>57</sup> Sófocles (497-405) escreveu entre 115 e 130 peças, obteve 23 ou 24 vitórias. (...) Restam apenas sete tragédias completas de Sófocles: *Ájax*, certamente a mais antiga de suas peças conservadas, *Antígona* (cerca de 442), *As Traquinianas*, *Édipo rei* (cerca de 427), *Electra* (cerca de 427), *Filoctetes* (409) e *Édipo em Colono* (representação póstuma em 401). De suas outras obras restam apenas fragmentos. (THIERCY, 2011, p. 20-21)

homem. Aos deuses agrada, diz Atená, o homem de são juízo, que sabe resignar-se. (LESKY, 2011, p. 147-148)

Quando lemos sobre a vida Eurípides (484-406 a.C), descobrimos que ela é marcada pelo oposto da popular e bem-sucedida vida de Sófocles. Eurípides era conhecido por seu temperamento “insociável”, passando dias inteiros meditando, tendo uma natureza melancólica e reservada. Segundo Gassner (1997), o poeta era permanentemente alvo dos poetas cômicos, principalmente de Aristófanes, sendo objeto das mais diversas calúnias e zombarias (p. 63). Contudo, como nota o autor, apesar dessa aparente incompreensão de seus concidadãos, Eurípides jamais ficou totalmente sem admiradores ou sem vida social. E como cidadão ateniense, foi soldado até seus sessenta anos, lutando incansavelmente em diversas posições na Guerra do Peloponeso. Sua morte, segundo Lesky (2010), foi sentida pelo povo ateniense como uma grande perda (p. 189).

Mantendo o mesmo espírito cívico já indicado em Ésquilo e Sófocles, o poeta de Salamina, nutriu grande amor por sua pátria, Atenas. No entanto, talvez em razão de sua atitude intelectual, essencialmente crítica, seus poemas não tiveram a mesma recepção que os de seu antecessor. Mas mesmo com essa má recepção por parte dos atenienses, suas tragédias conseguiam exprimir posições intelectuais que estavam além de seu tempo, e conseguiam chamar atenção de filósofos, como Sócrates. Segundo Gassner (1997), apesar de não haver indícios de uma amizade íntima entre Sócrates e Eurípides, o filósofo ateniense colocava o poeta acima de qualquer outro dramaturgo, e, somente ia ao teatro se alguma peça de Eurípides era representada. Sócrates “chegava mesmo a empreender longa caminhada de Atenas ao porto marítimo do Pireu para ver uma tragédia euripídiana” (p. 64). Não deixa de ser sintomática essa admiração do filósofo pelo tragediógrafo. De todo modo, entende-se que, além das considerações sobre a beleza das peças de Eurípides, podemos compreender nelas um limiar entre o pensamento racional e o mítico, entre a expressão das emoções e da razão. O significativo e diferenciado em seus dramas costuma ser identificado em uma espécie de evolução dramática “realista”, como muitos críticos a descrevem, ligando uma trama complexa e multidimensional a crítica social. Talvez seja isso que tenha atraído a admiração de Sócrates.

Lesky (2010) refere-se à Eurípides como o porta voz de uma nova época, mais que qualquer outro dramaturgo de seu tempo. O autor tenta nos mostrar ainda que a tradição bibliográfica aponta para uma relação entre Eurípides e alguns dos principais sofistas<sup>58</sup>,

---

<sup>58</sup> Jaeger (2013) demonstra que os dramas de Eurípides possuem algumas das ideias sofisticas: “(...) nos dramas que se conservaram e que pertencem todos aos seus últimos anos, ‘o poeta do iluminismo grego’,



como Pródico e Protágoras, assim como filósofos, entre os quais estão Anaxágoras e Aquelau (p. 191). Provavelmente essa relação seja um dos motivos pelo qual se diz que o poeta caminhou junto com esse “novo espírito grego”<sup>59</sup>, em que o mítico, enquanto explicação do *cosmos*, entrelaçava-se com investigações intelectuais. Todavia, é importante dizer que Eurípides não seguiu nenhuma doutrina particular, por mais que estivesse conectado com esse novo espírito que se formava<sup>60</sup>, em busca de formas alternativas de explicação do mundo. O certo é que aquela força religiosa, importante tanto em Ésquilo quanto em Sófocles, já não parecia suficiente para o mundo das ações humanas, tal como a entendia Eurípides. O interessante é pensarmos o poeta, em meio aos novos questionamentos que surgiam em sua época, e mesmo não seguindo doutrinas específicas, consegue trazer para suas tragédias os elementos desse novo espírito emergente. Mas, mesmo sob essa influência, o poeta não rompeu com a tradição, a ponto de romper e negar os valores sagrados e divinos, afinal, seus dramas ainda nascem e se alimentam dos mitos, apesar de aparecerem novos elementos importante para a identidade de seu teatro.

(...) a firme crença nas figuras dos deuses da tradição desapareceu e a autonomia do pensar e sentir humanos leva à moldação de personagens para as quais uma nova concepção do homem é mais decisiva que sua preformação pelo mito. Por mais que a tragédia de Eurípides, porém, se abra para um novo espírito, tanto menos a firme estrutura do gênero literário lhe permite romper com a velha forma. (LESKY, 2010, p. 193)

Para Jaeger (2013) todo poeta grego era, de uma forma ou de outra, ligado ao pensamento filosófico, tese que compartilhamos, principalmente na medida em que essa linha de raciocínio nos ajuda, também, a situar estilisticamente Platão, inclusive fazendo alguns paralelos entre ele e os criadores dos melhores dramas na Grécia. O autor de *Paideia* afirma que, com o destaque da sofística, ganha maior espaço entre os gregos, o pensamento racional, que passa a penetrar todos os âmbitos da existência humana. Em Eurípides, ainda segundo Jaeger, essa característica da nova época leva a duas questões

---

como foi chamado está impregnado das ideias e das artes dos sofistas. Todavia, ainda que esse ponto de vista lance luz abundante sobre a sua obra, a sofística representa apenas um setor limitado do seu espírito” (p. 386)

<sup>59</sup> O “novo espírito” que colocamos aqui, é marcado por uma “ruptura” com a tradição, como é o caso de Protágoras, por exemplo. De todo modo, Eurípides acaba sendo influenciado por essas novas questões, contudo, como Lesky (2010) nos coloca, em Eurípides “não era decisiva a determinação de um novo sistema, mas sim a entrega a um novo espírito da época e a espécie de indagação que este exigia. Por isso, torna-se vão o esforço de querer encontrar em seus dramas uma visão de mundo nitidamente delineada, em todos seus traços individuais” (p.191).

<sup>60</sup> Segundo Jaeger (2013), as novas formas que contribuíram para a formação do drama de Eurípides foram “o realismo burguês, a retórica e a filosofia” (p. 399).

importantes, que atingem o drama euripidiano, por mais que pareçam paradoxais, a saber, a contínua representação do mito no drama e o choque produzido pelo saber filosófico, que, evidentemente, deslocava o mito para o âmbito do irreal. Como a consequência do emprego da razão tende a ser a negação dos deuses, surge um paradoxo, pois, ao mesmo tempo que os dramas euripidianos continham críticas sociais que acabavam por afetar os próprios deuses da cidade, e com isso o sistema jurídico, por exemplo, o poeta não deixa de representar os deuses como forças ativas (p. 406). Essa ambiguidade no tratamento dado as forças divinas e o agir humano independente é visto como um traço característico de suas tragédias.

O teatro de Eurípides<sup>61</sup>, como aponta Brandão (2011), mostra-nos que a essa altura da história cultural da Grécia “o ‘*kósmos*’ trágico não é mais o mito, mas o coração humano” (p. 71), e nós poderíamos dizer, a alma, como é indicado por Jaeger. Na visão deste último (2013), Eurípides é o primeiro psicólogo, pois, segundo o autor, o poeta, insere, pela primeira vez, a noção de alma no rol dos assuntos importantes abordados em sua obra, preocupado que estava em compreendê-la e situá-la num mundo governado por sentimentos e paixões humanas. Segundo Jaeger, Eurípides “não se cansa de representá-las [paixões humanas] na sua expressão direta e no conflito com as forças espirituais da alma” (p.408). Isso faz do teatro euripidiano, podemos dizer, a representação máxima da crítica racional ao irracional mundo das paixões humanas, e, assim, um analista da alma humana, mas sem abandonar o impiedoso e articulado mundo dos deuses.

Eurípides crê que ao gênio tudo é permitido, e assim abre novas possibilidades à tragédia, por meio da representação de enfermidades da alma humana, que têm origem na vida instintiva e com a sua força contribuem para a determinação do destino. Na *Medéia* e no *Hipólito*, descobre os trágicos efeitos da patologia erótica e da erótica deficiente. (JAEGER, 2013, p. 408)

De tudo o que dissemos acerca dos três dos maiores dramaturgos gregos, gostaríamos de chamar a atenção para pequenas modificações que se dão de um para outro, sem que isso afete o enraizamento de suas obras nas condições determinadas pelas *polis*, como é ressaltado, entre outros, por Jaeger em sua *Paideia*. E, pelo que podemos

---

<sup>61</sup> Eurípides diferentemente de Sófocles, por exemplo, raramente obteve sucesso em vida, pois só se classificou em primeiro, treze anos depois; e foram somente três vitórias num período de 36 anos, quando teria escrito 92 peças. Dos três trágicos, porém, é aquele que cuja obra foi melhor conservada: temos 19 peças completas (...) e numerosos fragmentos. (...) Conhecemos a data de oito de suas tragédias conservadas: *Alceste* (438), *Medeia* (431), *Hipólito* (428), *As Troianas* (415), *Helena* (412), *Orestes* (408), *Ifigênia em Áulis* e *As Bacantes* (representadas em 405). *Os Heraclidas*, *As Suplicantes*, *Andrômaca* e *Hécuba* devem ter sido representadas antes de 421; *Héacles furioso*, *Íon*, *Electra*, *Ifigênia em Táurida* e *As Fenícias*, entre 418 e 409. (THIERCY, 2011, p. 23-24)

extrair do rápido comentário sobre o desenvolvimento da tragédia nos seus mais importantes representantes, a preocupação com a cidade e, por isso, a perspectiva do homem grego atenuado com os problemas políticos, morais e religiosos, que já era uma característica das narrações míticas, é a mesma, talvez com óticas diferentes, em Ésquilo, Sófocles e Eurípides. E se pudermos dizer, como muitos o fazem pelo que foi mostrado acima, que há mesmo um desenvolvimento em direção à racionalização na tragédia, ao mesmo tempo em que não se abandona nunca a fonte mitológica, então pode ficar mais natural a compreensão do uso feito por Platão desse mesmo recurso em suas obras filosóficas. E é para tentar aprofundar mais essa perspectiva que insistiremos em fazer um paralelo entre Eurípides e Platão.

### CAPÍTULO III: DAS BACANTES AO BANQUETE

Em Eurípides, como vimos, parece mais forte e independente o foco no agir humano, acentuando-se esse vínculo do escritor trágico como sua cidade e seus interesses. Por isso o destaque no embate da razão em meio aos impulsos dos homens. A *hybris* ganha espaço como tema em seus dramas, já que se observa a excessiva confiança que homem, um mortal, tem suas próprias forças. Essa é pelo menos uma das causas desgraça e ruína (sua tragédia, pode-se dizer), já que leva o homem ignorar seus próprios limites, agindo por impulso ao invés de buscar seu equilíbrio<sup>62</sup>. Em *As Bacantes*, obra de velhice<sup>63</sup>, o poeta consegue extrair o máximo do efeito representado pela embriaguez dionisíaca, o que, segundo Jaeger (2013), constitui o ápice da manifestação da loucura orgiástica. Eurípides teria nos mostrando com maior clareza, em sua obra, a “a força de Dioniso nas almas arrebatadas por aquela fúria” (p. 407), juntamente com a força da *hybris*, acrescentando, é claro, a necessidade de se atingir com esforço a medida humana. Em *As Bacantes*, é nitidamente exposto o contraponto de exigências racionais diante da influência produzida pela força das paixões, por isso, segundo o autor, é nas *Bacantes* que se destaca o “triunfo maravilhoso e da conversão do interior sobre o intelecto” (p. 411).

#### 3.1 Paixão, razão e desmedida

Para entender a tensão entre paixão e razão no drama euripidiano, não podemos esquecer o pano de fundo de tudo isso, que é a situação da *polis*, e com isso, dois aspectos importantes que se configuram em seu enredo, a saber, o político e o religioso. Na relação Penteu/Dioniso aparece o embate entre esses dois aspectos da *polis*, representado, de um lado, pela presença das argumentações sofisticadas, a retórica e a recusa do invisível, e, de outro, a manifestação de uma experiência religiosa em que os impulsos irracionais estão envoltos em uma comunhão com divino. É interessante pensarmos primeiramente esses dois aspectos, pois, como destacamos no tópico anterior, apesar do “racionalismo” estará fortemente presente nas tragédias de Eurípides, seus dramas não excluem e põem à parte

---

<sup>62</sup> A *hybris*, segundo Torrano (2013) reside, pois, “num embaralhamento das referências fundamentais e da distinção decisiva e assim traz consigo a desgraça e a ruína. O que ocorre numa *hybris*, como no cantor Tâmiris, é a perturbação e subversão do sistema simbólico que no pensamento mítico confere inteligibilidade ao mundo” (p.10).

<sup>63</sup> Segundo Vernant (1999), “a peça foi composta durante a estada de Eurípides junto ao rei Arquelau na Macedônia, para onde o poeta fora em 408, já septuagenário, e onde morreria em 406. Ela foi representada pela primeira vez em Atenas, em 405, sob a direção de Eurípides, o Jovem, seu filho ou sobrinho, numa trilogia que comportava também *Ifigênia em Áulis* e *Alcmeôn*, que valeu ao autor o primeiro prêmio em caráter póstumo” (1999, p. 335).

o espírito religioso do qual estava impregnada a *polis*. E talvez, em *As Bacantes*, esse seja um dos pontos mais importante, na medida em que os mistérios ritualísticos andam lado a lado com a noção de moderação (*sophrosyne*), por exemplo. Se de um lado temos a presença do deus em Tebas trazendo consigo tanto o delírio e a embriaguez daqueles que o cultuam, temos também a punição para aqueles que o rejeitam enquanto *nume*. Junto com isso, e não menos importante, toda a movimentação dramática se desenvolve diretamente a partir das forças da alma humana, expondo suas tensões e mudanças. *As Bacantes*, portanto, aborda, de modo geral, os conflitos internos do homem.

O lado público visado pela tragédia é mostrado pelo fato dos acontecimentos se desencadarem em frente ao palácio real, em Tebas, e, perto do túmulo de Semele. Seu prólogo (v. 1-63) narra a chegada de Dioniso em Tebas junto com as bacantes. Disfarçado de um sacerdote de seu próprio culto, Dioniso chega explicando que quer punir Penteu por sua proibição do rito ao deus em Tebas, demonstrando que já castigou as irmãs de Semele, ao se recusaram a crer no deus, transformando-as em bacantes delirantes e fazendo com que elas arrastassem todas as mulheres tebanas ao monte Cíteron. No párodo (v. 64-170), o coro canta honrarias ao deus Dioniso, narrando seu nascimento, bem como os seus feitos em meio às bacantes. O primeiro episódio (v. 170-369) mostra que Cadmo e Tirésias estão dispostos, mesmo que velhos, a se vestirem de bacantes e dançarem juntos a elas para honrarem ao deus. É então que se dá a entrada de Penteu, que sabendo da disposição dos dois velhos fica enfurecido, e mesmo advertido pelos dois dos poderes de Dioniso e das consequências que adviriam àqueles que não o cultuassem, sai ainda mais raivoso e manda prender o “estrangeiro”. No *stasimon* (v. 170-433) o coro pede piedade ao deus e condena Penteu, cantando, em seguida honrarias a Dioniso. O segundo episódio (v. 434-518) nos mostra um guarda que conduz o “estrangeiro”, Dioniso, acorrentado. Penteu grita e perde a paciência no mesmo momento que Dioniso zomba dele calmamente. O próximo *stasimon* (v. 519-575) representa a indignação do coro diante da impiedade de Penteu. No terceiro episódio (v. 576-861) Dioniso avisa o coro que o palácio desmoronará. Em seguida o prisioneiro aparece livre, sem as correntes, mostrando-se não mais como “estrangeiro”, mas sim como o próprio deus Dioniso, contando para as bacantes como enganou Penteu, que retorna ainda enfurecido.

A partir daí entra um mensageiro dizendo que as bacantes, guiadas pelas filhas de Cadmo, dilaceram animais com as próprias mãos, colocam homens em fuga e raptam crianças. Penteu decide, então, averiguar o que realmente está acontecendo, ao mesmo instante Dioniso o convence se disfarçar de bacante para olhar mais de perto o ocorrido.

No quarto episódio (912-976) Penteu reaparece já disfarçado de bacante, e Dioniso, junto a ele, contempla o ridículo disfarce que traja. E o deus lhe dá os últimos conselhos, prometendo a Penteu, enfim, que este voltará “carregado nos braços de sua mãe”. O *stasimon* seguinte (v. 977-1021) nos revela o coro pedindo vingança e morte a Penteu. O êxodo (v. 1022-1392) é marcado pela entrada do mensageiro contando, horrorizado, todo o acontecido entre Penteu e as bacantes. Penteu, por sua vez, que havia subido no topo de uma árvore, viu-a sendo arrancada do chão por sua mãe Agave, suas tias e as bacantes em delírio, despedaçando-o, em seguida, com as próprias mãos como haviam feito com os animais anteriormente. Agave retorna, brandindo a cabeça de seu filho na ponta do tirso, achando ser a cabeça de um leão. Na sequência, entra Cadmo, com os restos de Penteu e aos poucos faz com que a filha “retorne” à razão e veja a terrível realidade. Finalmente, em meio às lamentações, Dioniso retorna, e, ao proclamar sua vingança, condena Cadmo e Agave ao exílio (THIERCY, 2011, p. 28-31).

A tragédia cria e mantém a tensão em torno desses dois personagens centrais, que são o deus Dioniso – que aparece transfigurado na forma humana e enquanto *nume* - e Penteu. Mas, apesar da peça envolvê-los, principalmente, seus outros elementos têm uma importância que temos de considerar, como é o caso do coro, que já no prólogo assume um lugar fundamental, representando, até, uma atitude bem definida em relação às questões religiosas e, por isso, contrária a posição, talvez, mais racional que Penteu quer ter diante dos comportamentos a que estavam ligados o culto a Dioniso. Por isso, como destaca Lesky (2010), ao cantar hinos em culto ao deus, o coro nos mostra [entre outros aspectos importantes], “os mais magníficos monumentos do culto dionisíaco a nosso dispor” (p. 264). Os lugares de Cadmo e Tirésias também são importantes e nos permitem refletir sobre a noção de *sophrosyne*, sempre presente em seus discursos. A cena dos dois aparece como um duplo aspecto, para nós espectadores/leitores, afinal ela nos coloca diante o poder do deus, ou daquilo que nele se representa, e por outro lado, quando se trata da atitude de Penteu, como nota Lesky (2010), o diálogo com os dois serve como advertência dos riscos em se deixar dominar pela *hybris*, do que se deduz a importância dada na obra aos conselhos dos dois anciãos.

Penteu representa e encarna a *hýbris*, a imprudência, a falta de moderação, e nesse caso, seu papel na tragédia é de quem vai além da medida (*métron*), do equilíbrio que era de se esperar dele. No primeiro estásimo, segundo Torrano (2013), aparentemente a

atitude de Penteu é referida como “a sapiência” (*tò sophon*) pelo coro<sup>64</sup>. Talvez isso fosse o que esperava de alguém na posição dele, mas sua atitude é uma negativa de que seja, realmente um sábio, pois, sua “sapiência” não é sabedoria (*sophía*). Ela se revela, por mais que ele tenha tido oportunidade de recuperá-la, o mesmo que *hybris* (p. 16). Para Torrano (2013) essa “sapiência” como *hybris* nos indica o limite do fazer humano perante o conhecimento inacessível dos deuses.

Na personagem de Penteu sobrepõem-se a figura política do tirano prepotente e arbitrário, comum na tragédia, a figura mítica do gigante nascido da terra, irreduzível adversário dos deuses celestes (v. 537-74) e ainda a figura do intelectual contemporâneo do iluminismo sofisticado para quem ‘o homem é a medida de todas as coisas’ e o conhecimento dos deuses permanece inacessível” (TORRANO, 2013, p. 15).

Penteu e Dioniso representam, cada um, uma esfera da disputa entre a vontade de um homem e o poder divino sem limites. Nos parece que é isso que Eurípides nos mostra com a *hybris* de Penteu, que resiste a tudo que o deus representa. Para o teatrólogo essas forças não podem ser subestimadas, menos ainda negadas. Mas nada conteve o radicalismo irreligioso de Penteu, nem mesmo o aviso Cadmo e do adivinho Tirésias sobre as forças do *nume*, assim como as consequências para aqueles que não cultuam o deus.

Tirésias  
Se temas de beleza traz à fala  
o sábio, falar bem não lhe é problema.  
Tu moves, ágil, língua de sensato,  
mas sobra insensatez em tuas palavras.  
Homem audaz, loquaz e poderoso,  
se ajuíza mal, e um cidadão ruinoso.  
(V. 266-271)

No *stasimon* aparece a indignação do coro diante da impiedade de Penteu. Ao fim da tragédia, Penteu apesar dos avisos recorrentes, não consegue ir além daquilo que acha ser o justo<sup>65</sup>. Eurípides procura mostrar que aquele que segue os preceitos do deus, por prudência, é capaz de “conduzir” o *logos* reflexivo em meio ao divino. É sobre isso que Penteu é advertido, como o é sobre as possíveis consequências de ele ou qualquer um

---

<sup>64</sup> “Ao língua-solta, / à insensatez do antilei, / o fim é a má fortuna. / A placidez vital de Bios, / a lucidez, / sustêm, / mantém / imperturbada a morada. / Resistentes do Éter, / longínquos, / as Uranidas vêem o afã humano. / Sabença não é sabedoria, / pensar-se não-mortal. / Breve a vida. / Quem vossa o deslimite, / perde o dia presente. / Só louco assim procede, / ou – julgo - / um malevolente” (V. 388-402).

<sup>65</sup> “Penteu: É pior que pira ardente o insulto báquico; / um mega riso aos gregos nos reservam! / Recuar? Jamais! Acorre à porta Electra, / a milícia porta-áspeide convoca, / ginetes de cavalos patas-céleres, / quantos brandam o escudo leve e vibrem / o nervo do arco. À frente marcharei, / contra as dionísias: não suporto mais / sofrer o que sofremos das mulheres. / Dioniso: Persuade-te, Penteu, aprende, eu te / sugiro. Escuta o meu conselho. Mesmo / maltratado, direi: contra um deus não / te armes! Calma! Rumor, o deus, rejeita / que removas bacantes das montanhas!” (V. 778-791).

outro recusar-se a honrar o deus. E é o próprio deus, na forma de um mortal, quem o avisa. Sua intransigência é a marca de sua imprudência, intemperança e excesso, como nos mostram os versos 670-671<sup>66</sup>.

Mas isso não quer dizer que Dioniso encarne, ele sim, a moderação. O deus está longe de ser a expressão de quem domina a si mesmo. Talvez sua força, apenas, explique seu domínio, e não a consciência de limites. O personagem de Dioniso está ligado à busca de uma loucura divina<sup>67</sup>, que envolve o êxtase enquanto evasão para “um lugar diferente”. O certo é que Dioniso é o deus contrário a estabilidade e a ordem<sup>68</sup>, contudo, como nota Vernant (1999), ele é o deus que leva seus seguidores ao caminho da alteridade, além de lhes dar acesso à experiência religiosa única que é a possibilidade da embriaguez delirante enquanto um “sair de si”<sup>69</sup> (p. 158).

Plenitude do êxtase, do entusiasmo, da possessão, mas também da bem-aventurança do vinho, alegria da festa, prazer do amor, felicidade do cotidiano, Dioniso pode trazer tudo isso se os homens souberem acolhê-lo, e as cidades, reconhecê-lo; assim como pode trazer infelicidade e destruição, se negado (VERNANT, 1999, p. 359).

---

<sup>66</sup> “(...) pois temo a incontidência de tua têmpera, / teu sangue quente, basileu, o excesso” (v. 670-671).

<sup>67</sup> A noção de loucura (*mania*) envolve uma multiplicidade de sentidos. Segundo Torrano (2013), Dioniso traz duas espécies de loucura: A primeira é a *mania* (o deus levou as mulheres de Tebas ao cortejo, no qual entregam-se à loucura dionisíaca) (v.33) e a segunda é a loucura beatífica *mainási* (v. 52) (no qual são as “bacas” que compõe o coro da tragédia). Há, também, a loucura que é transmutada à Penteu enquanto desejo. A questão da loucura também ganha destaque na filosofia platônica, em que o filósofo demonstra que há várias espécies de loucuras. Como nota Torrano (2013), Platão no *Fedro* (244 a 6-7), por exemplo, nega que a loucura fosse simplesmente um “mal”, uma vez que “de fato, os maiores benefícios nos advêm através da loucura, quando ela se dá por um dom divino”, para o filósofo grego, segundo Torrano, a loucura é classificada em quatro manifestações, segundo a natureza benéfica e a origem divina: 1) a loucura divinatória, relacionada às sacerdotisas ao qual realizam muitos benefícios públicos e particulares, isso quando tomadas pela loucura, e quando lúcidas faziam pouco ou nada; 2) a loucura purificatória, que tomam aqueles que fazem rituais e sacrifícios aos deuses; 3) loucura das Musas, que insita o artista a educar, enquanto que aqueles no qual dizem que apenas é necessária a persuasão na arte da música ou da poesia, estes sucumbem à arte daqueles tomados pelas Musas; 4) Loucura que inspirada por Eros e Afrodite leva os espíritos filosóficos à visão da totalidade universal. (p. 17-18). Contudo, devemos destacar que em Penteu a loucura destacada no personagem, a nosso ver, está relacionada tanto com a loucura dionisíaca quanto a loucura desmedida, que faz com que ele ultrapasse o *métron*. Talvez, mesmo que forçosamente, esse seja o caminho para a compreensão da loucura divina, mas também da loucura enquanto desejo tanto na tragédia euripídica quanto na filosofia platônica.

<sup>68</sup> É importante os aspectos abordados por Vernant (1999) sobre o deus que é marcado pela instabilidade e desordem. Segundo o autor, enquanto a deusa Ártemis conduz as crianças à identidade social, além de conduzir as meninas, diante da selvageria inata de seu sexo, à civilidade de boa esposa, com Dioniso o processo é oposto: “É sobre o adulto plenamente socializado, cidadão integrado, mãe de família no refúgio do lar, que o deus exerce seus poderes, introduzindo no seio da vida cotidiana a dimensão imprevisível do além” (1999, p. 173).

<sup>69</sup> Segundo Vernant (1999), esse “sair de si” está vinculado a própria experiência dionisíaca, que “em vez de integrar as pessoas ao mundo, no seu devido lugar, visa projetá-las para fora dele, no êxtase, a uni-las ao deus na possessão. (...) A crise de possessão dionisíaca, instrumento temporário capaz de fazer o homem reencontrar a saúde e reintegrar-se à ordem do mundo, torna-se a única pela qual ele pode escapar do mundo, sair da condição humana e chegar, assemelhando-se ao divino, a um estatuto de existência que as práticas culturais correntes não podiam alcançar, mas que também não tinham nem lugar, nem sentido na religião cívica” (p. 338-339).



No drama euripídico, o deus é marcadamente ambíguo, ora aparece em sua forma humana, ora enquanto *nume*, ora como prudente, ora como desmedido e impulsivo<sup>70</sup>. Essa ambiguidade se dá desde o mito de seu nascimento<sup>71</sup> até a abrangência de suas ações. Dioniso, já no prólogo, aparece dissimulado numa aparência humana<sup>72</sup>, em vestes asiáticas, o deus masculino-feminino (*As Bacantes* v.353), se passa por um de seus seguidores, para tentar mostrar a todos o culto ao deus do vinho [ele mesmo], manifestando-se, como diz Vernant (1999), a partir da “metamorfose, o disfarce e a máscara” (p. 174). A máscara também representa seu caráter ambíguo, e mesmo sendo usada pelo ator, não deixa de ser marca do próprio deus, pois,

(...) Sob a máscara trágica, um ator encarna o deus, protagonista do drama, mas esse deus, ele próprio dissimula-se numa aparência humana, que não deixa de ser por sua vez equívoca. Homem-mulher com rosto pintado, emoldurado por longas tranças, olhar estranho, vestido com uma roupa asiática, Dioniso faz-se passar por um de seus profetas, vindo para revelar aos olhos de todos a epifania do deus (VERNANT, 1999, p. 174).

Dioniso, em sua ambiguidade, portanto, tem tanto o poder de lançar aos seus inimigos o terror, levando ao caos e a morte, quanto o poder de elevar seus seguidores ao êxtase, a uma completa comunhão entre o divino e o humano.

### 3.2 Platão e a tradição trágica

Não há dúvida que todas essas digressões têm, para nós, um objetivo, que é entender a obra de Platão como a expressão de suas qualidades de filósofo e, ao mesmo tempo, de escritor dramático. Pelo que vimos, com a ajuda de especialistas, cada um dos tragediógrafos de que falamos pode ser lido para além dos aspectos estéticos e estilísticos de suas obras. Jaeger parece ver neles homens reflexivos, e que tem em comum a

---

<sup>70</sup> Para Vernant (1999), Dioniso é o “o furioso, o louco, o *mainómenos*, é, também, *sophós*, *sophistés*, *sóphron*” (p. 349).

<sup>71</sup> O próprio nascimento de Dioniso é marcadamente ambíguo pois o deus é “duplamente nascido”, ou seja, nasceu duas vezes. Como narra Vernant (2000), “(...) Sêmele, que vê Zeus deitar-se ao seu lado toda noite sob forma humana, mas que sabe de que se trata de Zeus, deseja que o deus lhe apareça pessoalmente em todo seu esplendor, em sua majestade de soberano dos bem-aventurados imortais. Não para de implorar-lhe para que ele se mostre. (...) Quando Zeus acata o pedido de Sêmele e aparece em seu esplendor fulminante, ela é consumida pela luminosidade flamejante, pelo brilho divino do amante. Sêmele queima. Como já está grávida de Dioniso, Zeus não hesita um segundo: tira do corpo de Sêmele, que está se consumindo, faz um corte em sua própria coxa, abre-a, transforma-a em útero feminino e ali coloca o futuro filho, que é então um feto de seis meses. Assim Dioniso será duplamente filho de Zeus, será o ‘nascido-duas-vezes’” (VERNANT, 2000, p. 151). O mito do nascimento de Dioniso é narrado pelo coro no párodo, na tragédia euripídica: “O raio de Zeus voejando, / engravida Sêmele: / em espasmos de um parto imposto / a mãe do ventre prematuro o expulsa / e morre sob o golpe do corisco. / Então Zeus o recebe / num recesso-nascedouro: / no fêmur recluso, preso / com ágrafos dourados, / o oculta a Hera. / Ao ditame das Moiras Zeus / deus à luz deus cornitáureo, / coroadado de serpentes-dragões. / As mênades, por isso, circun- / trançam nos cabelos ofídios cativos, / famélicos de feras. (v. 88-104).

<sup>72</sup> “Por isso, num mortal me transfiguro, / a forma antiga em natureza humana (v. 53-54).

preocupação com as coisas da *polis*, embora em cada um esse interesse tenha tido um traço particular. Os conflitos dos homens conduzem a uma preocupação com o equilíbrio (*métron*) de suas almas, evitando a *hybris*, o que leva a confrontar o humano e o divino, ora dando mais peso a um ora a outro. Por isso, falar dos impulsos e paixões dos homens, contrapondo-os à sua razão, pode ser uma forma de compreender as razões de Platão criticar e ao mesmo tempo fazer uso do recurso que para ele são tradicionais e, também, dominantes em sua época.

Assim, como vimos anteriormente, drama, retórica, poesia e sabedoria eram todas ligadas à forma mítico-religiosa da cultura grega, servindo, assim, de fundamento à inteligibilidade do mundo e dando sentido à existência humana. E o *Banquete*, de Platão, é uma de suas obras que melhor nos ajudam a aproximá-lo dessa tradição, ao mesmo tempo que reconhecer nele novos elementos e exigências que, como Sócrates pode nos sugerir, o aproximam, pelo menos, de Eurípides. O fato é que há, em Platão, tais elementos míticos e trágicos<sup>73</sup>, seja por conta do mito do andrógino, exposto no elogio de Aristófanes (189d-193e), seja com a entrada de Alcibíades (212c-222b), com seu desregramento e o “cortejo” dionisíaco. E, os elementos dionisíacos, nesse sentido, são altamente significativos para as intenções de Platão em sua exposição no diálogo em que *Eros* é o tema central<sup>74</sup>.

Se podemos dizer que os tragediógrafos foram ficando cada vez mais preocupados em refletir sobre a natureza da alma humana, o que Platão parece nos oferecer com Alcibíades, no *Banquete*, é nossa psique em sua forma mais primitiva e originária. O desarrazoado personagem é o que melhor caracteriza o homem movido quase que apenas por seus impulsos e desejos, sem forças para resistir a eles. É a presença de Alcibíades,

---

<sup>73</sup> Torrano demonstra também a importância que Platão dá à tradição mítica. Segundo o autor, Platão diz que o mito é importante para educação na *República*, onde “Tal como quem narra mito e tem lazer, eduquemos com doutrina filosófica os homens” (*Republica*, 376b-9). Segundo o autor, “nessa frase, *mythologoúntes* significa ‘narrar’; *mýthoi*, ‘palavra narrativa’; e *lógoi*, ‘doutrina filosófica’, ‘enunciado filosófico’. Reconhecida essa distinção de sentido nos vocábulos *mýtoi* e *lógoi*, propõe-se que a educação filosófica principie ‘pela palavra narrativa’ (em *mýthoi*)” (p.42). Para o autor as expressões (*mýtoi* e *lógoi*) são utilizadas por Platão de maneira equivalente, mesmo em seus sentidos restritos não impede o filósofo de usar *mýtoi* onde se espera *lógoi* e vice-versa, isto é, “essa permutabilidade ou equivalência entre ambos os vocabulários indica que ambos os usos da linguagem pertencem ao âmbito de uma mesma comunidade de experiência da linguagem como mito e seus dons e antidoros. (...) O mito (e com ele a poesia tradicional) se define pela ambiguidade entre *alethés* e *pseudés*. Ainda que o discurso filosófico (*lógos*) também possa ser afetado por essa ambiguidade, neste passo da República examina-se especificamente a ambiguidade própria do mito, e em que sentido é falso e em que sentido é verdadeiro” (p.43-44).

<sup>74</sup> É extremamente relevante o artigo *Máscaras de Dioniso no Banquete de Platão*, de Santoro (2013) que aponta características específicas dos elementos dionisíacos presente no *Banquete*. Segundo o autor no diálogo platônico há três momentos em que os elementos dionisíacos se destacam a partir das três etapas do rito órfico, a saber, o discurso de Aristófanes, como uma introdução hermenêutica dos mitos; o discurso de Diotima como iniciação aos mistérios e o discurso de Alcibíades como revelação epóptica.

no cenário do simpósio na casa de Agaton, que representa a ação de Eros sobre o homem norteado pela *hýbris*, assim como a natureza do homem predominantemente mediado por paixões e vícios. A aparição de Alcibíades faz ressaltar tanto o seu tipo de personalidade quanto a do personagem Sócrates, dando ao diálogo uma perspectiva semelhante àquela descrita por Eurípides nas *Bacantes*. Em Platão, são o impulsivo Alcibíades e autodomínio de Sócrates que se contrapõem um ao outro, o que faz do mestre do autor do *Banquete*, o único a mostrar que possui a inclinação para o filosofar (*Banquete*, 217a-e). O que resta a Alcibíades é ser a manifestação viva do máximo impulso desmedido.

Como já expusemos no capítulo anterior, no *Banquete*, Platão caracteriza Alcibíades de duas formas distintas: por um lado ele é belo, rico e inteligente, por outro, seu temperamento e comportamento são dependentes de impulsos que sua razão não é capaz de conter ou moderar. E como Dioniso, essas características não ficam apenas nele, porque formar-se um cortejo que o segue só pode querer dizer que ele influencia a ação de seus concidadãos, que, como ele, sofrem o delírio<sup>75</sup>, a embriaguez, e, portanto, a *hýbris*. E, mesmo que aparentemente ele tenha se sentido atraído à filosofia, e quase se iniciando nela tendo Sócrates como mestre e amante, Alcibíades, por sua natureza<sup>76</sup>, não consegue seguir os passos do mestre, pois está preso a condições sensíveis que ele não controla e de que depende. Com isso, ele insulta e destrata o amante e a si mesmo (219a). O elogio que Alcibíades profere é uma mostra de que sua falta de autocontrole é

---

<sup>75</sup> Há duas formas de transe no que se refere ao êxtase dionisíaco. Segundo Vernant (1999), uma está vinculada a escolha humana, onde o próprio indivíduo “toma a iniciativa e afirma-se senhor do jogo. Graças aos poderes particulares que ele soube adquirir através de diversos procedimentos, ele pode abandonar seu corpo, como em um estado de catalepsia, viajar ao outro mundo e retornar a essa terra, guardando a lembrança de tudo o que viu no além” (p. 341). Essa questão, nas *Bacantes*, fica claramente exposta com os personagens Cádmo e Tirésias, dois velhos sábios que se propõem, no episódio I (v. 170 – 209), a se “dionisarem”. A outra forma de transe está vinculada à escolha do próprio deus, em que, segundo Vernant (1999), “não é mais um indivíduo humano excepcional que sobe até os deuses, são os deuses que, a seu bel-prazer, descem à terra para possuir um mortal, cavalgá-lo e fazê-lo dançar o possuído não deixa este mundo, é neste mundo que ele se torna outro pela força que o habita” (p. 341). Nas *Bacantes* essa outra forma de transe pode ser percebida com as mulheres de Tebas, que possuídas pelo deus saem de suas casas para as montanhas (v. 677-774) e também com a própria personagem Ágave, que possuída pelo deus, aparece com uma força descomunal e exhibe a cabeça do próprio filho pensando ser a cabeça de um leão (v.1043-1152). Santoro (2013), faz referência à questão do transe nos diálogos platônicos, uma vez que, para o autor, a valoração do transe e do delírio estão intrínsecas ao discurso filosófico de Platão, pois, “como testemunhamos no *Fedro*, onde os delírios catárticos e iniciáticos são citados entre os dons favoráveis que os deuses nos reservam. Não é por ser Sócrates o exemplo da prudência e da temperança filosófica, que a principal personagem de Platão deixará de delirar sobre as origens dos nomes no *Crátilo*, ou sobre o percurso das almas na *República* e no *Fedro*. Ademais, há o interesse ético e político do vinho e do ato de beber em conjunto, que aparece não apenas no *Simpósio*, mas também nas *Leis*” (2013, p. 3).

<sup>76</sup> Romilly (1996), demonstra que Alcibíades, além de belo e rico por nascimento era insolente: “A juventude dourada nunca é amiga da ordem; e Alcibíades possuía talentos demais para não se inebriar com eles: a insolência era um componente de sua personalidade e convinha a sua situação. Era seguro de si, não pretendia permitir que alguém, fosse quem fosse, lhe obstasse o caminho” (p. 34).

consequência de sua perspectiva excessivamente fechada em si, pois, nos elogios que dirige a Sócrates, o que se destaca desde logo é que a única noção que tem de beleza é individual, o que, de certa forma, contrapõe-se ao que foi proposto anteriormente pelo filósofo<sup>77</sup>.

Alcibíades<sup>78</sup>, portanto, é caracterizado, por Platão, como desregrado, impulsivo e incapaz de conduzir-se moderadamente diante suas paixões. De nada serviriam, também no caso dele, os conselhos de Tirésias. No *Primeiro Alcibíades*, Platão nos apresenta um personagem que se julga “auto-suficiente”, e isso ocorre porque, segundo Sócrates, Alcibíades além de belo, pertence à família nobre e de grande influência, recebendo uma educação que ao invés de torná-lo capaz de apaziguar sua alma o tornaram vaidoso e preso a seus próprios interesses pessoais. A ambição de Alcibíades, em relação à política, conquistas e riquezas se estende ao mundo inteiro, preferindo morrer a não poder obter tudo o que deseja. Para Sócrates, Alcibíades é incapaz de levar a “bom termo” – que segundo pensamos supõe a prudência e a compreensão do que é bom por medida – todos esses projetos que almeja (105d). Há muitos elementos que merecem destaque, contudo, o importante é atentarmos para o fato de que Sócrates, com sua maiêutica, vai aos poucos mostrando ao jovem Alcibíades que ele não sabe o que julga saber, que é confuso, sendo ora de uma opinião ora de outra.

Alcibíades – Pelos deuses, Sócrates, já não sei o que falo; encontro-me numa situação esquisita; quando me interrogas, ora sou de uma opinião, ora de outra.

Sócrates – E ignoras, amigo, de onde te vem essa perturbação?

Alcibíades – Completamente.

Sócrates – Acreditas que se alguém te perguntasse se tens dois olhos ou três, duas mãos ou quatro, ou qualquer coisa do mesmo teor, responderias ora de um jeito, ora de outro, ou todas as vezes da mesma forma?

Alcibíades – Conquanto já me encontre desconfiado de mim mesmo, creio que daria sempre resposta idêntica.

Sócrates – E a causa disso? Não é por conheceres o assunto?

Alcibíades – Creio que sim.

Sócrates – É evidente, portanto, que sempre que respondes contraditoriamente, sem o querer, é por desconheceres o assunto em debate.

Alcibíades – Decerto.

Sócrates – E não reconheces que varias em tuas respostas a respeito do justo e do injusto, do belo e do feio, do ruim e do bom, do vantajoso e do desvantajoso? Não é evidente que isso só acontece por ignorares o assunto?

---

<sup>77</sup> Segundo Oliveira (2012), a entrada de Diotima no diálogo apresenta uma importante característica, pois ela se destaca e se difere tanto de Sócrates quanto dos demais, já que estes possuem conhecimento do “amor corpóreo”, isto é, segundo o autor, a sacerdotisa vai muito além das imagens anteriores sobre o amor, pois “o conhecimento que Diotima tem sobre o amor ultrapassa a relação corpórea, pois atinge a principal face de Eros, aquela que se prende à beleza da alma, das leis, das tradições e da ciência” (p. 12). Sócrates, nesse sentido, é “seduzido” pela sacerdotisa tal como um *erômenos* em relação ao *erastês*.

<sup>78</sup> Destacamos que no *Banquete*, Alcibíades já tem mais ou menos trinta e quatro anos, já no *Primeiro Alcibíades*, o personagem tem pouco mais de dezoito anos. Isso é importante, pois há clara a distinção no comportamento de Sócrates no que diz respeito a Alcibíades, nos dois diálogos.

Como vimos acima, Alcibíades é descrito como belo e inteligente, mas para Platão, o problema é que, para as coisas da vida prática, muitos dos seus erros decorrem da presunção de saber o que ignora (117d), pois os que sabem que ignoram e, com isso, são moderados em suas ações, passam a vida sem erros, impedem que seus impulsos ceguem sua razão. Ao contrário, os presunçosos, são o tipo de ignorantes mais repreensíveis e causa de todo tipo de males. Sócrates então conclui que Alcibíades coabita a pior espécie de ignorância, pois é presunçoso e arrogante, achando-se sábio, belo, rico, influente e ainda julga não precisar de ninguém além de si e em prol de si mesmo. Alcibíades é representado, tanto no *Banquete* como no *Primeiro Alcibíades*, como alguém a quem os impulsos resistem aos ditames da razão, por isso mesmo ele se mostra incapaz de moderar suas paixões, daí esse bloqueio em realizar o exercício erótico descrito por Diotima. Em Alcibíades, como dissemos, não falta inteligência para compreender o discurso erótico do filósofo, mas tudo depende da disposição de sua alma, o apego maior por uma ou outra forma de Eros. Assim, Eros agindo nos homens faz com que, dependendo de sua disposição, ajam por moderação ou por impulso, e o que se revela no comportamento de Alcibíades, com sua incapacidade de moderação, é sua condição de escravo das paixões.

Embora tenhamos tratado a questão de forma sumária, podemos dizer que é justificável fazer um paralelismo não só entre a estrutura estilística encontrada no *Banquete* e nas *Bacantes*, como no conteúdo dramático das obras, na medida que esse conflito interno à alma humana é um ponto constante. Afinal, os personagens da tragédia de Eurípides, também nos põe a questão do confronto entre a razão e os apetites, tendo em vista o norteamento das ações do homem. Não precisamos forçar as coisas para visualizar nos diálogos platônicos, obviamente de formas bem distintas, esses elementos presentes na tragédia aqui em destaque. Para Marques (2006), por exemplo, é necessário reconhecer nos diálogos que os desejos (*epithymíai*) são poderes ambíguos, o que pode nos levar a desmedida (*hýbris*) (p. 120).

### **3.3 Platão e o drama da filosofia**

Pensar, com efeito, que há no *Banquete* uma aproximação entre filosofia e os elementos dionisíacos, nos leva a entrar num aspecto da obra de Platão em que o homem é descrito como um ser em constante embate entre o seu lado racional e suas afecções, cabendo a ele próprio buscar o discernimento que modere suas ações. Platão tenta mostrar esse conflito interno a partir de noções, como a de moderação (*sophrosyne*). Para nos

ajudar a compreender tal conflito, destacamos a teoria da tripartição da alma, presente no *corpus* platônico, que nos ajuda, em certo sentido, a compreender o que o filósofo entende por moderação e impulsos desmedidos, e, com isso, como é possível o homem agir em busca do *Bem*<sup>79</sup>. Não nos interessa, todavia, discutir as divergências no posicionamento dos diversos estudiosos em torno dessa questão; importa-nos somente tentar expor a teoria platônica da tripartição da alma tendo em vista a melhor compreensão possível dos conflitos da alma representados por meio dos personagens Alcibíades e Sócrates.

A palavra grega *psyché* é traduzida frequentemente como “alma”, todavia, em Platão, segundo Miller (2011), a palavra relaciona-se mais com o termo moderno “mente”, pois, ao longo dos diálogos platônicos é claramente perceptível um conjunto de discussões acerca da relação corpo/alma, afinal, para ele, interessa discutir como a razão pode ou não influenciar os apetites que tem uma base somática. Há frequentemente, em torno dos estudos platônicos, o problema do dualismo platônico (separação entre *soma* e *psyché*) que nos conduz a uma importante questão causal: como a alma interage com o corpo a ponto de poder exercer um controle sobre seus impulsos? Para Miller, nesse ponto, podemos perceber um certo acordo entre o que dizem Platão e Descartes (1596-1650), pois este argumenta “que a mente não é meramente dependente do corpo, mas pode agir por si mesma e mesmo causar alterações no corpo” (p.261). Para nós o que interessa nessa problemática é a importância dada ao trânsito nas influências mútuas da alma e do corpo, tendo em vista a compreensão do “conflito interno” que há no homem. Mas, como o admite Miller o termo “mente”, entre os modernos, não consegue abarcar todo o significado que *psyché* tem em Platão (p. 262), até porque, para este, não se trata,

---

<sup>79</sup> O termo *agathón* é comumente traduzido por Bem. Segundo Peters (1974), o Bem em Platão, manifesta sua herança socrática, que dá “a uma das *eide*, ética posição central na sua hierarquia: na *República* (ver 504e-509e) a forma do Bem situa-se no centro do Estado platônico e o principal dever do filósofo é contemplá-la (...). Além disso, é o termo do processo da dialética. O facto de Platão se voltar para as condições do *kosmos aisthetos* nos últimos diálogos reflecte-se nas suas meditações gerais sobre o Bem no *Filebo*; aí se aproximam as pretensões opostas do prazer (*hedone*) e da sabedoria (*phronesis*) quanto a serem o Bem supremo, e a conclusão inclina-se para um exame da <<vida mista>> (...), que se verifica combinar prazer e sabedoria (59e - 64a). Notável aqui não é apenas a combinação da *eide* nesta vida, mas a presença da medida e da proporção (64a – 66a) e, mais importante para o crescente teísmo de Platão, a emergência progressiva de uma transcendente e inteligente causa do bem no universo (1974, p.15)”. Segundo Gobry (2007), para Platão, “‘a Essência do Bem é o objeto da ciência mais elevada’ (*Rep.*, VI, 505a). O Bem, de fato, ‘é causa daquilo que existe de justo e belo’ (*Rep.*, VII, 517c); no mundo sensível, ‘ele criou a luz e o senhor da luz’, ou seja, o sol; e, no mundo inteligível, ‘é ele que preside a verdade e a inteligência’ (*Rep.*, VI, 508c-509a). Ele é ‘absolutamente perfeito (*teleótaton*) e sobrepuja todos os seres’ (*Filebo*, 20d). ‘Está muito além da Essência em sua majestade e seu poder’ (*Rep.*, VI, 509b). Desse modo, é inefável (*Rep.*, VI, 505a-506b); não é possível conceituá-lo: é preciso atingir o termo de uma ascensão (*anábasis*) do espírito (*Rep.*, VII, 519c-d). No homem, ‘é em vista do Bem que se fazem todas as ações’ (*Górgias*, 468b), e sem ele tudo o que possuímos é inútil (*Rep.*, VI, 505a)” (2007, p. 11).

como para Descartes e outros de sua época, de entender como a alma pode conhecer a matéria extensa, pela ótica da ciência.

O problema de Platão, tematizando a moderação e/ou a *hybris*, é de ordem moral e política, como já aparece entre os tragediógrafos. De todo modo, quando são inseridas discussões sobre a alma, a interpretação dos textos platônicos torna-se mais difícil e complexa, como reconhece Miller. Aparentemente a dificuldade de se falar em “alma platônica” vem do fato de o filósofo fazer uso de diversos meios de expô-la, dependendo do que ele está tratando. No, *Fédon*, por exemplo, a alma aparece como simples e na *República*, *Fedro* e *Timeu*, aparece como tripartite. E ainda, podemos considerar as três partes imortais, como no *Fedro*, ou apenas a parte racional como no *Timeu*<sup>80</sup>. Quanto ao que nos interessa aqui, talvez seja suficiente o que diz Sócrates na *Apologia*, pois, segundo ele, tudo que fez a vida inteira foi tentar persuadir as pessoas, jovens e idosas, a não reduzir sua existência às coisas do corpo e da matéria. Para ele o cuidado com os interesses mais elevados da alma, como os que têm que ter o cidadão da cidade, exige distanciá-la das preocupações com a fama, a riqueza, e coisas assim. É isso que Miller entende como a preocupação principal de Sócrates relativamente à alma, e que o mesmo teria assumido como sua missão filosófica (p. 261).

O que no fim das contas tem maior valor é o fato de a alma ser um princípio vital, afinal ela não tem a ver apenas com as coisas que entram em discussão quando falamos de conhecimento. Nesse caso, é lógico, a caracterização dela como autônoma frente as condições do corpo é o que interessa. Mas quando se trata de pensar a tensão interna que Alcibíades e Sócrates encarnam, também entra em discussão o corpo animado, e a condição vital pode ser diferenciada daquela da alma racional, pois é um certo conflito entre essas duas formas de alma que Platão e os tragediógrafos parecem querer abordar.

Na discussão das formas da alma, especificamente no caso de Platão, é interessante o modo como ela é exposta na *República*, que fala de sua tripartição. Sócrates começa diferenciando na alma a parte racional (*logistikon*) da apetitiva (*epithymetikon*), dando como exemplo o caso de uma pessoa que, desejando beber, pode deixar de o fazer, por

---

<sup>80</sup> Para Miller (2011), há três linhas interpretativas: 1) analisar os diálogos separadamente, mas entra aqui a questão do *corpus platonicum*; 2) análise de forma unitária, que consiste em diferentes passagens vistas à um nível profundo, onde as inconsistências são superficiais, ou ainda meramente aparentes; 3) abordagem desenvolvimentista, no qual mostram que as inconsistências são reais, pois, “as teorias de Platão evoluíram gradativamente à medida que escreveu sucessivos diálogos”; esta última vertente pressupõe também que há a possibilidade, mesmo que não aceite unanimemente, determinar as ordens dos diálogos. Segundo Miller, apesar das controvérsias, há quem sustente a ordem dos diálogos, no mais novo ao mais tardio, que tratam a questão da alma, a saber, *Fédon*, *República*, *Fedro*, *Timeu* e *Leis* (p. 262).

reflexão (*República*, 439d). Sócrates acrescenta que, além dessa diferença entre o racional e o apetitivo, o apetite não se confunde nem com o impulso (*thymetikon*) (porque o desejo de Leôncio<sup>81</sup> de olhar cadáveres venceu seu sentido de vergonha (439c-440a)), nem com a razão. No exemplo de Ulisses, o que são representados dos momentos de determinação possível de sua ação diante da deslealdade de seus homens: primeiro, por impulso, ele quis matá-los; contudo, sua aptidão para a reflexão, permitiu-lhe controlar-se e avaliar que seria maléfico um ato destruidor naquele momento (441b-c). O importante dessa passagem da *República*, é que, como destaca Miller, o exemplo de Ulisses e da bebida é usado para ilustrar o conflito interno da alma assim como a necessidade da reflexão (*logistikon*).

Em Platão, com efeito, há o reconhecimento claro da importância do desejo (*epithymia*) como uma força constitutiva da alma humana. É por isso, inclusive, que as tensões que a *epithymia* mantém com a razão vão ser sempre um problema, para a razão, ainda que todos possam reconhecer valor superior desta última. Por isso, se é possível ao homem algum equilíbrio entre essas duas forças, o que Platão parece pensar em termos de harmonização de dois tipos diferentes de desejos, sem dúvida é que é a razão, como fonte de ordem, que propicia isso. É ela que Sócrates representa, enquanto em Alcibíades é o inverso que acontece, afinal a razão, neste último, está a serviço dos apetites. É nesse viés que conseguimos enquadrar a questão do cuidado quanto a necessidade de moderação das afecções humanas, e este é um dos pontos que ganham destaque na filosofia platônica, pois é possível observar, mais especificamente no *Banquete*, que a valorização do erotismo pregado por Diotima, contraposto àquele a que se liga a figura de Alcibíades, é o objetivo e justificativa para o estudo da própria filosofia, única a nos levar à compreensão da forma mais elevada de manifestação do erotismo, enquanto elemento indispensável à *psykhé*.

### 3.4 Alcibíades e Sócrates: dos impulsos à razão

No *Banquete* Platão busca, a partir da reflexão acerca da natureza de Eros, mostrar-nos a necessidade de reconhecer da imensa força que o desejo (*epithymia*) exerce sobre a

---

<sup>81</sup> “Mas, lhe disse, lembrou-me de ter ouvido certa vez uma anedota a que dou inteira fé. E o seguinte: Leôncio, filho de Aglaião, de uma feita, ao subir do Pireu, quando passava pelo lado de fora do muro setentrional, notando a presença de cadáveres no lugar das execuções, foi tomado a um tempo do desejo de contemplá-los e da repugnância que o levava a afastar-se dali. Durante alguns instantes lutou consigo mesmo e tapou o rosto, até que, dominado pelo desejo, arregalando os olhos e correndo para os cadáveres, gritou: Eis aí, miseráveis; saciai-vos desse belo espetáculo!” (*República*, 440a).



alma humana (*psyché*), a ponto de cegar em nós a razão. O diálogo encena e nos faz ver que todo agir humano é a manifestação daquilo que na alma pode ser conduzido ora pelos impulsos, ora pela reflexão (razão). Essas duas formas possíveis de manifestação são expostas por meio dos elogios de Sócrates e Alcibíades.

Toda a seqüência dos discursos visa uma exposição gradual (dialética) da natureza de Eros, de modo a que, com Diotima, chegue-se ao ápice dos elogios, travestido em encontro de Sócrates com a sacerdotisa de Mantinéia. Como tentamos expor no início deste trabalho, apesar de dizer que o elogio de Diotima é o ápice do diálogo, não ignoramos os elogios anteriores, ao contrário, todos os elogios são representados, a nosso ver, como o caminho argumentativo, utilizado por Platão em busca da compreensão do Amor.

A concepção de Amor, no elogio de Sócrates, une e, com isso, modera a tensão que pode haver entre o *logos* e *Eros*, como ocorre no caso de Alcibíades. Sem dúvida é a razão que fornece a base para a prudência no agir e é isso que pode justificar o elogio ao discurso filosófico, sem o qual seria impossível superar a perspectiva particular e empírica do Amor que domina Alcibíades. O ponto de vista universal, defendido por Sócrates, é que abre essa espécie de transcendência do desejo que nos conduz à ideia de uma vontade comum e boa, estranha à mentalidade individualista de seu apaixonado. As diferenças entre eles nos esclarecem que o reconhecimento da ideia de *Bem* exige um esforço e desprendimento a que os homens não podem, naturalmente, corresponder, como o prova a resistência de Alcibíades. A virtude que, obviamente, Sócrates representa para Platão, se deve a sua capacidade de apaziguar e redimensionar suas paixões. Isso exige uma mudança de perspectiva que só o aprendizado da filosofia, a mais universal das epistême, permite alcançar.

Diante disso, Alcibíades é, como dissemos, um homem inteligente, porém comum, mesmo tendo ambições políticas que só a correta compreensão da natureza do Belo e do Bem poderiam lhe dar. Por isso que Sócrates duvida que ele atinja seus objetivos, dado seu apego a paixões que só exaltam sua individualidade e egoísmo, justo o contrário do que se espera de um cidadão e homem público. No fundo, Alcibíades é o mais natural dos homens, acorrentado aos seus instintos e paixões, muito longe daquele mundo idealizado com a ajuda do pensamento, e que Platão constrói como modelo para a *polis*. Em contraste, Sócrates é o perfeito (ideal) amante diante do amante parcial e empírico, Alcibíades. Mas o que dá a Sócrates essa característica não é nada mais nada menos que sua capacidade de moderar, ou seja, buscar um equilíbrio para suas ações com a ajuda do

cultivo da reflexão. Com isso, ele adquire sua liberdade, enquanto Alcibíades permanece escravo de seus impulsos, sempre tendendo à desmedida e aos prazeres sem regra. O prazer desejado por Sócrates e o tipo erótico que lhe corresponde, não é algo que liga dois indivíduos, como nos sugere as palavras de Alcibíades, dedicadas exclusivamente ao filósofo, mas apenas a ele. O que qualifica de uma maneira incondicionada a erótica filosófica ou socrática é a *philia* (amizade), uma forma de amor em que o interesse particular não vem em primeira mão, afinal não se trata de um desejo físico ou sensual, mas racional.

Sócrates, portanto, no *Banquete*, é aquele que representa, a partir de suas ações, o homem mediado pela razão e pela moderação, enquanto que Alcibíades representa o homem que age por impulsos, aquele que comete a *hýbris*. Apesar desse nosso posicionamento, em relação aos dois personagens, não tomamos Sócrates como a perfeição e Alcibíades o seu contrário, na verdade o que nos chama atenção nesses dois personagens é a preocupação ou não com a busca pelo conhecimento verdadeiro, representado por ambos. E, mais interessante ainda é pensar no esforço de Sócrates em viver uma vida justa<sup>82</sup>, enquanto que a preocupação de Alcibíades está no ganho material e o prestígio da vida política<sup>83</sup>. É esse caminho que nos leva, através do elogio de Sócrates e Alcibíades, pensar a necessidade de moderação no que tange às afecções e as ações humanas.

A encenação da entrada intempestiva de Alcibíades (212c-22b), na perspectiva que estamos seguindo, é acontecimento tão radical que sua presença e discurso praticamente anulam aquela progressão nos elogios a Eros, feitos pelos participantes no *Banquete*. Ele provoca não só um deslocamento na sequência dos discursos sobre o amor, mas, também, dos termos e regras da discussão filosófica que orientava o debate desde o início do simpósio. Tanto é que o encômio de Alcibíades, embora fale de Eros, altera a direção da discussão, pois parece condicionar o assunto ao próprio Sócrates, relativizando o debate e passando assim de *erómenos* para *erastés*. Essa mudança dos papéis de amante e amado, faz com que o diálogo nos conduza para outro momento, em que confirma e nos fornece um caminho interpretativo fundamental para a compreensão do diálogo em sua inteireza, uma vez que, como nota Macedo (2003), com Alcibíades o diálogo desloca-se do apolíneo

---

<sup>82</sup> Alcibíades, em seu elogio, demonstra bem o quanto Sócrates, por suas ações, era diferente dos demais, como podemos ver nos passos 214a, 219e – 221a.

<sup>83</sup> A despreocupação de Alcibíades, consigo mesmo, fica exposta em próprio elogio, que, segundo ele mesmo, sabe de seu descuido com sua “virtude”, mas tem poderes políticos que lhe permitem obter os prestígios que almeja (*Banquete* 216a).

ao dionisíaco, pois “é sobre o influxo e o império de Dioniso que ele formula seu elogio a Sócrates” (p. 408).

É por conta desse relativismo do desejo e suas consequências que o elogio de Sócrates ocupa o lugar de representação máxima da escolha de uma vida superior, justa e eticamente fundamentada. No *corpus*, Sócrates está sempre empenhado em refutar pontos de vista atrelados às afecções dos homens, o que em geral leva a abordagens relativizantes que a filosofia busca superar. Quando no *Banquete* Sócrates assume o papel de “partejador”, com sua *maiêutica*, isso parece significar que ele ajuda no nascimento do novo, que como no momento do parto, dificilmente chega a bom termo sem esforço. Esforço análogo ao exigido daquele que quer se iniciar na filosofia e, assim, participar de uma nova vida, a vida de virtudes própria do autêntico cidadão da *polis*. Essa mudança de estado, que na verdade é a passagem da ignorância à sabedoria, e o próprio Sócrates, o ideal do filósofo, reconhece-se como aquele que está constantemente nesse esforço pela sabedoria, assumindo suas carências na famosa frase: só sei que nada sei.

É essa atitude socrática que Alcibíades se mostra, no *Banquete*, incapaz de assumir. Sem saber seguir o caminho do mestre, e, de certo modo, até envergonhando-se disso, ele crê preocupar-se mais com os negócios da cidade do que com sua própria alma, o que só comprova sua ignorância a respeito das coisas públicas.

Ainda agora, tenho certeza que, se eu quisesse prestar ouvidos, não resistiria, mas experimentaria os mesmos sentimentos. Pois me força ele a admitir que, embora sendo eu mesmo deficiente em muitos pontos ainda, de mim mesmo me descuido, mas trato dos negócios de Atenas. A custo então, como se me afastasse das sereias, eu cerro meus ouvidos e me retiro em fuga, a fim de não ficar lá e aos seus pés envelhecer. E senti diante deste homem, somente diante dele, o que ninguém imaginaria haver em mim, o envergonhar-me de quem quer que seja; ora, eu, é diante deste homem somente que me envergonho. Com efeito, tenho certeza que não posso contestar-lhe que não se deve fazer o que ele manda, mas quando me retiro sou vencido pelo apreço em que me tem o público. Safo-me então de sua presença e fujo, e quando o vejo envergonho-me pelo que admiti. E muitas vezes sem dúvida com prazer o veria não existir entre os homens; mas, se por outro lado tal coisa ocorresse, bem sei que muito maior seria a minha dor, de modo que não sei o que fazer com esse homem (*Banquete*, 216a-c).

A entrada de Alcibíades, no diálogo, pode ser descrita como tendo um sentido inverso àquele do retorno de Sócrates à caverna após contemplar a luz. Para Macedo (2003), após o exercício erótico, descrito pela Sacerdotisa, a subida de cada degrau em busca do belo, é necessário percorrer o caminho de volta, pois,

Nada mais adequado para sustentar esse retorno que o belo Alcibíades, embriagado pelo vinho e pelas palavras de Sócrates, comparado aos silenos e aos sátiros. Por ter contemplado a luz da verdade, o filósofo pode e deve retornar à caverna para socorrer seus antigos companheiros; tendo visto a luz, o filósofo retorna às sombras, em um regresso a um só tempo educativo e filantrópico. O regresso descreve a educação do filósofo que, por ter contemplado, deve deduzir disso a exigência fundamental de

voltar e dizer aos ainda prisioneiros que aquilo que eles vêem é sombra e não a verdadeira realidade (MACEDO, 2003, p. 411).

A partir da entrada de Alcibíades, Platão, pelo contraste, dá à imagem de Sócrates a dimensão que deve ter o verdadeiro *erastés*. E faz isso dando voz ao próprio Alcibíades, que aponta Sócrates como aquele que resiste justamente a tudo aquilo valoriza em suas considerações sobre o amor e a sensualidade física: a beleza corpórea, o sexo, e até mesmo a fome e a sede. É que nada disso está em jogo na visão erótica de Sócrates, que como vimos acima, se apoia na noção de *philia*, um sentimento difícil de determinar pela sua abrangência. Um sentimento que exige do homem o autodomínio reconhecido em Sócrates, e conseqüentemente, sua capacidade de ser temperante, moderado, corajoso e sábio (*Banquete*, 219d). Essa é a razão de Platão, neste ponto do elogio de Alcibíades, enfatizar a diferença entre o belo corpóreo, que é sempre relativo, como vimos, e o belo verdadeiro (218a). Como nota Filho (2016), o elogio de Alcibíades pode ser visto como o movimento que prepara a elaboração da verdadeira compreensão da relação entre Eros e filosofia, e é isso que “permitirá a Sócrates, através do discurso de Diotima, ensinar a seus companheiros de simpósio o que vem a ser o ‘correto amor aos jovens’, que proporciona a visão do belo (211b)” (p.51).

No fundo, os elogios de Alcibíades e de Sócrates englobam a compreensão do sentido de filosofia em Platão como um todo, na medida em que nele, assim como já se dava com os tragediógrafos, é o conflito entre o relativo e empírico com o racional e não-sensível, que se manifesta no confronto entre a erótica mundana e a celeste, identificando, obviamente, a filosofia e o filósofo a última. Eros, assim como Sócrates, é representado como filósofo que faz a mediação entre a ignorância e a sabedoria, como aquele que ama o belo, sendo a sabedoria uma das coisas belas (*Banquete*, 203a-204b). Nesse sentido, Sócrates, o filósofo, é aquele que conduz seus discípulos, enquanto partejador, ao conhecimento do belo, ou como destaca Filho (2016),

A filosofia, não sendo ainda *sophía*, encontra na natureza de Eros forma de expressão de sua própria condição: ambos, Eros e filosofia, têm relações com a carência, com a *aporia*. Ambos aspiram, por isso, à *euporía*. O *philosophos* nutre *éros* pelo real e pela *sophía*. Eis aí sua condição intermédia, em busca de plena realização, que somente uma ascese a partir dos corpos, até o saber último, pela alma, deverá proporcionar, ensinando a considerar a beleza das almas como superior à dos corpos (210b) e a ascender pelo caminho que corretamente conduz à perfeita contemplação das verdadeiras coisas do amor (210a), passando de um belo corpo a vários, a vários tipos de ocupações e ofícios belos, até aquele belo em si (210a-212a). Com isso se realiza a possibilidade de um ensino real e autêntico, por aquele que foi “desde cedo fecundado em sua alma”. (FILHO, 2016, p. 51-52)

A quem veja na identificação de Sócrates aos silenos, feita por Alcibíades (215 b), vestígios de elementos dionisíacos no diálogo, o que abriria espaço a uma interpretação não meramente apolínea do *Banquete*, mas, também dionisíaca do mesmo. Que haja esse aspecto, é o que defendemos neste trabalho, mas apenas na medida em que os traços dionisíacos, desde as tragédias, dão ênfase aquilo que, em nossa natureza, deve ser posto sob a moderação e a ordem sugeridas pelo uso da razão. Por isso, Platão está longe de conceber essa relação entre Apolo e Dioniso com tendo um papel de mesmo nível no *Banquete*, pois como destaca Macedo (2003),

O apolíneo reflete o lado luminoso da visão grega do homem, a presença ordenadora do *lógos* na vida humana, que a orienta para a claridade do pensar e do agir razoáveis. O dionisíaco traduz o lado obscuro ou terreno (ctônico), onde reinam as forças desencadeadas de Eros ou do desejo e da paixão. Conciliar esses dois aspectos é a tarefa que a filosofia tomará sobre si e à qual Platão consagrará as páginas imortais do *Banquete* (CLAUDIO VAZ, **apud.** MACEDO, 2003, p. 412).

De modo geral, poderíamos dizer que o princípio filosófico decisivo que opera por detrás de todos esses elementos que envolvem o *Banquete*, é a compreensão de que *éros* não se liga a nossa alma como um mero componente, entre outros que fazem parte da nossa constituição psicológica. Ele é aqui força atuante no homem, uma *dýnamis* que influencia nas nossas mais diferentes escolhas e ações.

### **3.5 Alcibíades e Dioniso: duas versões da mesma *hybris***

Alcibíades, como Dioniso, em Eurípides, é a mais fiel das provas da imoderação e do excesso a que estão sujeitos os homens, como foi já foi exposto ao longo deste trabalho. Mas, gostaríamos de fazer mais alguns comentários acerca do fio condutor que une o deus Dioniso, personagem d'*As Bacantes* e Alcibíades, personagem d'*O Banquete*, pela importância que tem a proposta moral de Platão em buscar, para os excessos a que estão sujeitos os homens, um equilíbrio pelo elogio da filosofia, do amor, da sabedoria e da virtude.

Tal como destacamos no capítulo anterior, Dioniso é descrito e interpretado como um deus cuja natureza é não só ambígua, mas, predominante regida pelo excesso e a desmedida, uma vez que ele é, em geral, visto como a representação da falta de ordem e de selvageria. O que se destaca, quando falamos da ambiguidade de um deus como ele, é o fato dele possuir características visivelmente humanas, como é o caso dos impulsos e apetites a perturbar suas atitudes. Isso fica claro com a fala de Cádmo, que no êxodo d'*As Bacantes*, observa que a ação do deus, embora justa, é tão impulsiva quanto a de um mortal (v. 1346). Nesse ponto é quase inevitável lembrar que no elogio de Diótima, a

sacerdotisa diz que os deuses e ignorantes não filosofam, e a razão é que os primeiros, por sua natureza já são, supostamente, sábios; enquanto os outros, acreditam que o são sem o ser (204a). No entanto, Dioniso, longe de ser um deus habitual, está marcadamente no limiar da esfera divina e a humana, isso, de certo modo, nos ajuda a entender porque o elogio de Alcibíades está repleto de elementos dionisíacos, como nos mostra a sua tão lembrada entrada, embriagado e em desordem, junto com seu cortejo, tal como acontece no caso das bacantes (217d), ainda mais, dizendo que é no vinho que está a verdade (217e).

A imagem de Dionísio é repleta de traços de instabilidade. Ele é o deus dos ciclos, da alternância, das relações complexas entre corpo e alma, está entre o divino e o profano, é o deus das paixões impulsivas, da transgressão à ordem estabelecida, da embriaguez e das orgias; deus das festas, do vinho, da intoxicação que funde o bebedor profano ao âmago do mais profundo ritual religioso. Extremamente intenso, era visto com desconfiança pelos demais deuses por seu caráter mundano, desregrado, ligado às loucuras da natureza humana. Por esse motivo, Dioniso era, talvez, o deus mais humano entre todos, era o que mais se aproximava da natureza humana em toda sua ambivalência, pois estava sempre em tudo que nos indica a imprecisão da vida. O deus representava, nesse sentido, a intensidade das paixões humanas, unindo o divino com o mundo das incertezas humanas.

Para Vernant (2000), Dioniso, sendo um deus à parte do panteão grego, possui uma característica única entre todos os outros deuses, pois assume a um só tempo a característica do errante e estável, ele é um deus vagabundo, mas que impõe o reconhecimento de sua presença por onde passa (p.144). De fato, de todos os deuses, Dioniso é o que estabelece uma relação mais íntima com os homens, por isso ele, antes de qualquer outro, nos liga às coisas de ordem divina, ao mesmo tempo que, como nota Vernant, ele aparece como o mais inacessível e misterioso dos seres superiores. Dioniso é aquele que não se deixa enquadrar ou captar. Todas essas características de ambiguidades que compõem sua imagem nos levam, até mesmo sem ter que forçar a analogia, a pensar certos traços que identificam o caráter de Alcibíades, como bem transparece no contraste como o temperamento e o espírito ordeiro de Sócrates, até no ato de beber o vinho. E Dioniso, deus louco, *mainóménos*, está longe de ser a representação da prudência e da moderação assim como Alcibíades.

Platão, em sua exposição, consegue mesclar os elementos dionisíacos aos impulsos irrefletidos, no personagem Alcibíades, e o contraponto com Sócrates é claramente uma

reprovação de atitudes que revelam a propensão do homem aos extremos. Por isso, essa relação entre Alcibíades e Dioniso, nos parece algo coerente, e de modo algum é utilizada de forma inocente ou à parte do que se está sendo tratado no *Banquete*. Bem ao contrário disso, a presença de Alcibíades é necessária para a exposição de uma ambivalência a que todos nós estamos sujeitos. De fato, as características dionisíacas estão presentes em Alcibíades, mas também, ainda que sob controle, em Sócrates, no *Banquete*, tem sua função de demonstrar como o homem age, naturalmente, guiado por seus impulsos, mas, que pode, de todo modo, percorrer o caminho da reflexão, como é o caso de Sócrates, e, esses dois caminhos são representados, na tragédia euripidiana, a partir de um único personagem que é Dioniso.

Para Jaeger (2013), no *Banquete*, Éros e Dioniso são duas forças que atuam em concordância, como chave dramática, para a compreensão de um *Bem* supremo impresso na alma. Ou seja, Platão, na visão de Jaeger, ao mesclar essas duas forças, demonstra que a filosofia “infunde sentido novo a tudo que vive e tudo converte em valores positivos mesmo aquilo que já bordejava a zona de perigo” (2013, p, 729). Alcibíades, personagem que representa bem essa “zona de perigo”, mesmo sendo bem-amado de Sócrates, além de um excelente retórico, era amante dos prazeres e das ambições. Podemos dizer que esse personagem reunia em si os dotes do discípulo ideal, propenso, graças à inteligência, a tornar-se um filósofo, mas que não conseguiu vencer a fraqueza da ambição excessiva, quer dizer, foi vencido por seus vícios, suas fraquezas morais. O personagem do *Banquete*, é visivelmente governado pela paixão impulsiva, deixando de lado a “razão”, o que o leva ao desregramento e a ambição pelos poderes políticos.

O elogio de Alcibíades, como vimos, não é um elogio a Eros e sim a Sócrates. O desarrazoado personagem tenta conquistar o filósofo que valoriza justamente o *logos*, de uma forma física, explorando sua própria beleza. Ele não percebe que é só por meio de um esforço intelectual e moral que nos afasta das paixões e dos estímulos sensíveis, como antes foi descrito por Diotima, que poderá vir a gozar não do corpo de um belo, mas da própria beleza (219a). O personagem não compreende a virtude como conhecimento, tal qual Sócrates ensinava. Em Alcibíades a alma não é movida pela razão (*logos*) ou pela moderação (*sophosyne*), pois ele está em total desequilíbrio e por esse motivo é nitidamente impulsionado pela ausência do caráter superior que está no horizonte de Sócrates. No fim, Alcibíades se revela um personagem “tragicômico”, afinal o que nos resta de sua manifestação cênica é uma natureza completamente desregrada, como podemos ver na passagem a seguir:

Julgando porém que ele estava interessado em minha beleza, considerei um achado e um maravilhoso lance da fortuna, como se me estivesse ao alcance, depois de aquiescer a Sócrates, ouvir tudo o que ele sabia; o que, com efeito, eu presumia da beleza de minha juventude era extraordinário! Com tais idéias em meu espírito, eu que até então não costumava sem um acompanhante ficar só com ele, dessa vez, despachando o acompanhante encontrei-me a sós – é preciso, com efeito, dizer-vos toda a verdade – pois encontrei-me, senhores, a sós com ele, e pensava que logo ele iria tratar comigo o que um amante sem segredo trataria com o bem-amado, e me rejubilava. Mas não, nada disso absolutamente aconteceu; ao contrário como costumava se por acaso comigo conversasse e passasse o dia, ele retirou-se e foi-se embora (*Banquete*, 217a-b).

As características de Alcibíades e de Dioniso, simbolizam, na abordagem do tema por parte de Platão, o desregramento enquanto ausência de preocupação quanto ao apaziguamento das nossas afecções, por isso, na lógica seguida pelo diálogo, encontramos a busca de algo maior, que não seja apenas o corpóreo e suas influências na alma. E para isso precisamos do conhecimento. Assim, como quer Sócrates, a construção do conhecimento é um exercício contínuo de introspecção, uma análise das próprias faltas e a tentativa de superá-las. O “conhece a ti mesmo” implica no reconhecimento de que a preocupação com a alma precisa ser superior a que temos com o corpo, quando o assunto é o domínio das paixões. Platão em sua *paidéia*, demonstra que a virtude era muito mais que a simples repressão dos desejos, ela devia levar o homem a moderar as paixões manifestando o domínio de si. Pois o homem virtuoso não é aquele que renuncia as paixões, e sim aquele que aperfeiçoa sua conduta através desse constante exercício na construção do conhecimento, compreendendo sua própria natureza.

Eurípides n’*As Bacantes* também coloca esse jogo entre a razão e os impulsos, bem como as consequências que daí decorrem. Sua preocupação não é a mesma de Platão, pelo fato, óbvio, de que não era seu objetivo demonstrar, através de um rigor lógico e filosófico, as mesmas questões levantadas por Platão em seus Diálogos. Mas, de todo modo, a tragédia euripídiana consegue nos oferecer essa ambiguidade humana, através de Dioniso. O Dioniso d’*As Bacantes*, como nota Vernant (1999), é um deus que perpassa por aspectos do “saber”, da “sabedoria” e da “reflexão”, mas também, é o deus do excesso e da desmedida. Isso nos ajuda a entender, que Alcibíades entra em cena no *Banquete* para nos restituir a memória do que somos por natureza, enquanto Sócrates, que lá já estava, se mostrava em uma condição em que o mero conduzir-se de forma natural parecia superado ou controlado. Não bastava, portanto, para as intenções de Platão, a presença e as ações de Sócrates, o moderado e virtuoso, afinal, o que faz dele um sábio e virtuoso é um esforço que só os iniciados na filosofia podem fazer, se tiverem propensão a isso.



Alcibíades e Dioniso, com efeito, representam a paixão violenta e irracional, pois em ambos há o predomínio da natureza, quer dizer, das paixões sem freio, que vai de encontro à moderação socrática. Alcibíades, em seu excesso, lembra-nos as bacantes em seus delírios violentos, possuídas, em suas almas, por um impulso selvagem advindo de tudo que é representado pelo deus, e que destrói, cegamente, tudo que pareça um obstáculo à vontade dele. O vínculo que há entre Dioniso e Alcibíades, está no fato de que, no *Banquete*, ao personagem falta o discernimento para, como nota Donaldo Schüler (2001), “arrancar a máscara da vaidade” (p.94). O fato de Alcibíades chegar à casa de Agatão completamente embriagado, simboliza bem a importância que os aspectos da tragédia e comédia assumiam no *Banquete*.

## CONCLUSÃO

O objetivo da presente dissertação foi investigar uma possível leitura dos diálogos platônicos como uma mescla de drama (com todas as suas características) e discurso filosófico. Nossa intenção foi mostrar como Platão consegue, com maestria, fundir essas duas formas de escrita, de tal modo que é praticamente impossível escolher entre uma e outra alternativa na leitura das obras do filósofo. Para nós, não se trata, simplesmente de destacar os aspectos literários do *Banquete*, o que é óbvio, mas de evidenciar que, até mesmo antes de Platão, com os grandes autores trágicos da Grécia, o valor superior dos conteúdos tratados, podem explicar a marca registrada dos diálogos do filósofo. Afinal, é central nos textos trágicos os conflitos internos que tanto incomodam os homens, e as consequências dos mesmos para a vida cultural e política dos cidadãos da *polis*. Conflito que, em Platão, pode ser descrito como a tensão inevitável entre nossos apetites e o *logos*, a razão, sem a qual é impossível imaginar uma vida virtuosa.

Por isso, ao longo do desenvolvimento dramático e discursivo d'*O Banquete*, buscamos destacar uma concepção fundamental, no que se refere à questão antropológica, que em geral é negligenciada por aqueles que fazem uma leitura corrida (ou puramente literária) do papel principal que *éros*, enquanto desejo, assume, no comportamento e na *práxis* do homem, o que, neste Diálogo, culmina na determinação da natureza duplamente erótica da alma humana. Podemos dizer, também, que o *Banquete* torna visível como se dá a superação da poesia, já que Platão assume seu papel filosófico como aquele que conduz e organiza a forma dramática que antes era utilizada apenas pelos poetas e tragediógrafos.

Tragédia e a poesia, nesse sentido, assumem significativo papel dentro da filosofia platônica, afinal, eles não são, apenas, criticados pelo filósofo, eles são harmonizados às preocupações já visíveis nos dramas, porém agora em um novo caminho proposto pelo *logos*. Por essa razão, o que faz a diferença, com Platão, é o rigor filosófico na construção dos argumentos presentes nos diálogos.

Tentamos, ao longo deste trabalho, mostrar que a crítica de Platão às formas de saberes de sua época não o impede de incorporá-los e, de certo modo, reinventá-los para a nova ótica reflexiva e racional que não tinham o mesmo peso, nem podiam ter, para os tragediógrafos. Platão usou a técnica dramática para ir além dela, e buscou nos ensinar, com isso o que é a filosofia, essa busca da verdade e da virtude que se assemelha à beleza e ao amor autêntico. Na escrita performática de Platão, como dissemos, quem se apresenta

é a filosofia por meio dos mais variados personagens. E o que ele incentiva é a busca do conhecimento verdadeiro, ao tratar dos mais diversos assuntos.

O nosso primeiro capítulo teve a intenção de mostrar a relevância que a relação entre forma e conteúdo assume nos diálogos platônicos, principalmente no *Banquete*. Procuramos apontar não só a relevância, mas como tal assunto é visto por vários pesquisadores que se propuseram a investigar o tema aqui proposto. Tentamos indicar que os elementos que primordialmente eram concebidos apenas pelo teatro e pela poesia, são retomados por Platão, que lhes dá um caráter filosófico que antes não tinham.

No segundo capítulo nos preocupamos em explicar o importante papel que a tragédia assumia na Grécia antiga, a fim de destacar que ela teve uma grande função na *paideia* grega, o que, de certa forma, ajuda a entender sua valorização por Sócrates e sua preservação na forma da escrita de Platão. É necessário compreender que toda a estrutura trágica tem seu papel na educação, o que transparece no modo como os tragediógrafos viam e tratavam os fatos e momentos históricos que influenciaram, em certo sentido, na “evolução” do debate sobre os problemas de central importância para a *polis*. É a própria construção histórica do conhecimento que vai dar na filosofia que vamos encontrando na passagem de um tragediógrafo a outro. Obviamente não nos interessou mostrar o rompimento entre tais saberes e sim apontar como Platão criticou e trouxe para o âmago de suas discussões filosóficas os elementos que antes pertenciam a outros campos do conhecimento.

Nos interessava, em especial, entender, ainda que de forma geral, como é possível pensar a relação do conhecimento filosófico com os elementos da tragédia. E para isso procuramos, através da relação entre *As Bacantes*, de Eurípides, e *O Banquete*, de Platão, apontar os elos possíveis entre a tragédia euripídica e o Diálogo platônico. Obviamente, como desde do início deste trabalho viemos destacando, a importância desse capítulo é o de apontar que apesar da relação entre tragédia e filosofia, há uma grande diferença entre o filósofo e o tragediógrafo, diferença está que se encontra no rigor lógico-filosófico, indicando a preocupação de Platão em demonstrar a partir de argumentos construídos dialeticamente, a solução para as questões em torno da ideia de amor.

E, para demonstrar especificamente tanto a mescla quanto a diferença, nos preocupamos em enfatizar a preocupação antropológica de Platão, no *Banquete*. Isso tudo concentrado nas ambiguidades da alma humana, movida por paixões e pelo *logos*. Por esse motivo, no terceiro capítulo, tentamos mostrar que, ao pôr frente à frente Alcibíades e Sócrates, Platão está confrontando nossos impulsos e a nossa razão, indicando, é claro,

nesta última, o correto caminho a ser seguido pelo homem virtuoso. Desse confronto emergem as noções de *hybris*, *sophrosyne* e *epithymia*, a que se ligam os elogios dos personagens centrais do *Banquete*, afinal, o que está em jogo, na relação entre Alcibíades e Sócrates, é o eterno embate entre as afecções e a razão, cabendo ao próprio homem preocupar-se em buscar um caminho para suas ações que não seja somente o dos impulsos, e sim o da moderação.

No que se refere à tragédia de Eurípides, era importante para nós o modo como é representada a figura de *Dioniso*, com seus traços de ambiguidade e impulsividade, aproximando-o de Alcibíades, além de evidenciar que ambos são marcados pelo delírio (*manía*), impulsividade (*thymetikón*) e desmedida (*hybris*). Para tal, salientamos ainda, que Sócrates, mesmo sendo dotado da mesma natureza de Alcibíades, preocupa-se, diferentemente deste, com a moderação de sua alma.

A nosso ver, Platão, no *Banquete*, como Eurípides, nas *Bacantes*, é um pensador profundamente marcado com o drama da existência humana, drama encenado, na vida real, no interior da *polis*. E no *Banquete*, como nos demais dos seus diálogos, o esforço do filósofo sempre foi o de mostrar a natureza essencialmente ambígua do homem, dotado de razão, além de instinto e paixões, e com grande dificuldade em encontrar um equilíbrio entre essas duas forças que o habitam.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS EM ORDEM ALFABÉTICA

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Trad. BOSI, Alfredo. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

ARISTÓTELES. **Retórica das Paixões**. Prefácio MEYER, Michel. Trad. Isis Fonseca. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BRANDÃO, Junito. **Teatro Grego: Tragédia e Comédia**. Petrópolis: Editora Vozes, 2011.

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**, n. 11, jul-dez, p. 33-46, 2013.

\_\_\_\_\_. O Trágico entre o conceito e a ação dramática: Alcance e hesitações da filosofia do trágico, 2013 (procurar)

EURÍPIDES. **As Bacantes**. Trad. Trajano Vieira. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

\_\_\_\_\_. **Bacas**. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Editora Hucitec, 1995.

\_\_\_\_\_. **Medéia**. Trad. Tereza Virgínia Barbosa. São Paulo: Ateliê Editorial, 2013.

\_\_\_\_\_. **Tragédias III: Helena, Fenícias, Orestes, Ifigênia em Áulide, Bacantes y Reso**. Trad. Carlos Gual, Luis Cuenca y Prado. Madrid: Editorial Gredos, 1979.

FILHO, Roberto Bolzani. O elogio de Sócrates por Alcibíades. **Revista Discurso**, nº46, v. 1, p. 47-72, 2016.

GASSNER, John. **Mestres do Teatro I**. Trad. GUZIK, Alberto. São Paulo: Editora Perspectiva, 1997.

GAZOLLA, Rachel. **Pensar mítico e filosófico: estudos sobre a Grécia Antiga**. São Paulo: Edições Loyola, 2011.

GOBRY, Ivan. **Vocabulário grego da Filosofia**. Trad. BENEDETTI, Ivone. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2007.

GOLDSCHIMDT, Victor. **Os Diálogos de Platão: estrutura e método dialético**. São Paulo: Edições Loyola, 2010.

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

JANAWAY, Christopher. Platão e as artes. In: **Platão**. BENSON, Hugh (org.). Trad. ZINGANO, Marco. Porto Alegre: Artmed, 2011, p. 362-373.

HESÍODO. **Teogonia**. Trad. Christian Werner. São Paulo: Editora Hedra, 2013.

JAEGER, Werner. **Paideia: a formação do homem grego**. Tradução de Arthur M. Parreira. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

LAËRTIOS, Diôgenes. **Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres**. Trad. GAMA, Mario. Brasília: Editora UnB, 2008.

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

LESKY, Albin. **A Tragédia Grega**. Trad. J Guinsburg, Geraldo Souza e Alberto Guzik. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

\_\_\_\_\_. **História da Literatura Grega**. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1995.

MACEDO, Dion David. O Elogio do Filósofo no Banquete de Platão. Belo Horizonte: **Revista Síntese**, v.30, n.98, 2003. P. 407-415.

MARQUES, M. P. O Caráter antilógico da busca erótica no *Banquete*. In: Plato's styles and characters. Org. Gabrieli Cornelli. São Paulo: Annablume Clássica; Brasília: **Archai UNESCO Chair**, 2012. P.223-240.

\_\_\_\_\_. O lógos dialético da poésis platônica. Belo Horizonte: **Scripta Clássica On-line**. Literatura, Filosofia e História na Antiguidade. Nº02, abril/2006. P. 118-131.

MCCABE, Mary M. A forma e os diálogos platônicos. In: **Platão**. BENSON, Hugh (org.). Trad. ZINGANO, Marco. Porto Alegre: Artmed, 2011, p. 52-65.

MILLER, Freed D. A alma platônica. In: **Platão**. BENSON, Hugh (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**. São Paulo: Ática, 1999.

OLIVEIRA, José Roberto. O Banquete e o Eros platônico: narrativas sobre amor e criação. **Revista Pindorama**, Nº 03, ano 3, Julh – Dez/2012, p. 4-21.

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

PETERS. E.F. **Termos filosóficos gregos: um léxico histórico**. Trad. BARBOSA, Beatriz. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1974.

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

\_\_\_\_\_. **O Banquete**. Trad. SCHÜLER, Donald. Porto Alegre: L&PM, 2011.

\_\_\_\_\_. **A República**. Trad. Anna Lia Prado. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

\_\_\_\_\_. **Diálogos: Fedro – Cartas – O primeiro Alcibíades**. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: Edufpa, 2007.

\_\_\_\_\_. **Diálogos: Sobre a Inspiração Poética (Íon) e Sobre a Mentira (Hípias Menor)**. Trad. Andre Malta. Porto Alegre, RS: Editora L&PM, 2011.

\_\_\_\_\_. **Fedro**. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém/Pará: Editora UFPA, 2011.

\_\_\_\_\_. **Fédon**. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém/Pará: Editora UFPA, 2011.

\_\_\_\_\_. **Apologia de Sócrates, Êutífron e Críton**. Trad, André Malta. Porto Alegre: LP&M. 2009.

\_\_\_\_\_. **Diálogos I: Apología, Critón, Eutifrón, Ion, Lisis, Cármides, Hípias menor, Hípias Mayor, Laques, Protágoras**. Trad. J. Calonge Ruiz, E. Lledó Iñigo y García Gual. Madrid: Editorial Gredos, 1985.

\_\_\_\_\_. **Diálogos III: Fedon, Banquete, Fedro**. Trad. García Gual, M. Martínez Hernández y Lledó Iñigo. Madrid: Editorial Gredos, 1988.

RAGUSA, Giuliana. **Safo de Lesbos: Hino a Afrodite e outros poemas**. São Paulo: Hedra, 2011.

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

ROMILLY, Jacqueline. **Alcíades ou Os Perigos da Ambição**. Trad. LACERDA. Roberto Cortes de. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

SANTORO, Fernando. Máscaras de Dioniso no Banquete de Platão. **O Que nos Faz Pensar** (PUCRJ), v.34, p.47 - 62, 2013.

SCHLEIMACHER, Friedrich D. **Introdução aos diálogos de Platão**. Trad. PUENTE, Fernando. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

SERRA, Ordep. **Hino Homérico IV: A Hermes**. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

SOUZA, Jovelina M. Platão e a crítica mimética à mimesis. **Cadernos UFS**. São Cristóvão: Editora da UFS, V. 06, p. 49-56, 2009.

TEIXEIRA, Evilázio B. **A Educação do Homem segundo Platão**. São Paulo: Editora Paulus, 1999.

THIERCY, Pascal. **Tragédias Gregas**. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre, RS: Editora L&PM, 2011.

TORRANO, J. **O pensamento mítico no horizonte de Platão**. São Paulo: Annablume Clássica, 2013.

VASCONCELLOS, J. Filosofia e loucura: a idéia de desregramento e a filosofia. In: AMARANTE, P., org. **Ensaio: subjetividade, saúde mental, sociedade [online]**. Rio de Janeiro: Editora FIOCRUZ, 2000. Loucura & Civilização collection, pp. 13-23.

VARES, Sidnei. O problema da arte no pensamento de Platão. *Revista Prometheus*, v. 3 - n.6, jul-dez, p. 91-106, 2010.

VERNANT, J.P. **Mito e Tragédia na Grécia Antiga**. São Paulo: Perspectiva, 1999.

\_\_\_\_\_. **O Universo, Os Deuses, Os Homens.** Trad. D'AGUIAR. R.F. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

VILLELA-PETIT, Maria. Platão e a poesia na República. **Revista Kriterion**, Belo Horizonte, nº 107, Jun/2003, p.51-71

YOUNG, Charles. O Elenchus socrático. In: **Platão.** BENSON, Hugh (org.). Trad. ZINGANO, Marco. Porto Alegre: Artmed, 2011, p. 276-288.

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.