

---

# ENUNCIÇÃO

## Revista do Programa de Pós-graduação em Filosofia da UFRRJ

---

### Perfeição, emulação e morte: a beleza da vida pelo Amor (Eros) verdadeiro segundo o discurso de Fedro

*Perfection, emulation, and death: the beauty of life through true Love (Eros) according  
to Phaedrus' speech*

Pedro Baratieri\*

 <https://orcid.org/0000-0002-9988-1973>

**Resumo:** O artigo apresenta uma interpretação do discurso de Fedro presente no *Banquete* de Platão. Essa interpretação tenta mostrar, primeiro, como Fedro elogia o Eros por tornar a vida bela. Em certo sentido, pode-se dizer que, para Fedro, o homem tornar-se-ia perfeito por meio do Amor, uma vez que se tornaria corajoso e a coragem seria a virtude completa. Depois, o artigo mostra como Fedro entende o Eros como certo pudor sublimado ou emulação recíproca, pois cada amante buscaria ser honrado pelo outro em espécie de rivalidade sadia por meio da qual se aperfeiçoaria continuamente. O artigo acaba explorando a ideia de morrer-pelo-outro, central no discurso de Fedro, e sugere que o texto estaria remetendo a uma forma de morte ritual, a qual o artigo relaciona tanto, de um lado, com a verdade quanto, de outro, com a ideia de justiça que, o artigo defende, estaria presente na *República* como descida à Caverna, ou seja, ao Hades.

**Palavras-chave:** *Banquete*; Fedro; Eros; emulação; morte; verdade.

**Abstract:** *The paper offers an interpretation of Phaedrus' speech in Plato's Symposium. This interpretation tries to show, first, that Phaedrus praises Eros for making life something beautiful. In some sense, it's possible to say that, according to Phaedrus, men become perfect through Eros, since Eros makes men courageous, and Phaedrus considers courage to be the entire virtue. Then, the paper shows that Phaedrus understands Eros as a kind of sublimated modesty (aidos) or rivalry, for each lover seeks to be honored by the other in a kind of good eris through which they improve themselves. The paper ends exploring the idea, crucial in Phaedrus' speech, of dying-for-the-other, an idea that the paper connects, on the one hand, to the truth and, on the other, to the idea of justice that, as the paper claims, is present in the Republic as the descent to the Cave, i.e., to Hades.*

---

\*Doutor em Filosofia IFCS-UFRJ, pós-doutorando na Universidade Federal Fluminense. Email: pedrobaratieri@hotmail.com

**Keywords:** Symposium; *Phaedrus*; *Eros*; rivalry; death; truth.

No *Banquete* de Platão, são proferidos seis elogios ao Eros, deus do amor ou do desejo apaixonado. Uma possível chave de leitura de todos esses discursos é a ideia de que cada um deles elogiaria o Eros na medida em que ele levaria (o homem, a natureza ou algo que o valha) a alguma forma de perfeição: da vida, como veremos, no caso de Fedro; da *paideia*, no de Pausânias; do cosmo e da natureza, no de Erixímaco; à perfeição perdida do corpo humano, no de Aristófanes; dos discursos, no caso de Agatão; e do Belo inteligível, no que se refere a Sócrates<sup>1</sup>. Com essa chave de leitura em mente, apresentarei aqui uma interpretação do discurso de Fedro.

Fedro elogia o Eros por tornar a vida bela<sup>2</sup>. Se a beleza por si só já implica alguma perfeição, o modo como Fedro entende essa beleza é ainda mais significativo a esse respeito. É que essa beleza da vida resultaria do Eros inspirar uma coragem heroica nos amantes, coragem essa que se confunde com a perfeição de dois modos.

Por um lado, Fedro está se referindo à ideia de coragem o tempo inteiro<sup>3</sup>: inculcando vergonha de praticar atos feios e ambição (φιλοτιμίαν<sup>4</sup>, φιλοτιμούμενοι,<sup>5</sup>) de realizar belos feitos diante do olhar do companheiro amado<sup>6</sup>, o Eros inspiraria uma audácia<sup>7</sup> frente ao perigo (κινδυνεύοντι)<sup>8</sup> em favor do (*hyper*) amado e porque isso é belo<sup>9</sup>, o que é exemplificado de modo paradigmático pelo ato de socorrer<sup>10</sup> o amado em batalha. Por outro lado, Fedro jamais usa o termo grego para *coragem* (ἀνδρεία)<sup>11</sup>; em

<sup>1</sup> Uma leitura do *Banquete* com essa chave de leitura foi realizada de forma mais detida em minha tese de doutorado, intitulada *Da Ambição à Música: o Eros como caminho à perfeição no Banquete de Platão* e defendida em abril de 2022 na UFRJ, PPGF. O presente trabalho consiste na seção da tese dedicada ao discurso de Fedro.

<sup>2</sup> 178c6, 179c4.

<sup>3</sup> Não obstante algumas importantes, mas muito sutis, referências à justiça (179d7: δίκην; 180a1: τιμωρήσας), a coragem (sua ideia, pelo menos) é a única virtude de que Fedro fala explicitamente.

<sup>4</sup> 178d2.

<sup>5</sup> 178e6.

<sup>6</sup> 178d.

<sup>7</sup> 179d5: τολμᾶν; 179e5: ἐτόλμησεν.

<sup>8</sup> 179a6.

<sup>9</sup> 178c6, 178d4, 179c4.

<sup>10</sup> 179a6: βοηθήσαι; 179e5: βοηθήσας.

<sup>11</sup> O mais próximo que chega disso é ao negar *falta de coragem/virilidade* aos amantes (178d6: ἀνανδρίαν), mais uma evidência de que está falando da coragem.

vez disso, fala simplesmente na virtude ou, melhor, excelência (ἀρετή)<sup>12</sup>. Ou seja, Fedro está reduzindo toda a virtude ou excelência à coragem, de modo que para ele a coragem vem a ser a excelência completa e, por conseguinte, a própria perfeição do homem<sup>13</sup>. Se, portanto, a coragem é a virtude completa e se o Eros torna o homem corajoso, torna-o *ipso facto* virtuoso *simpliciter*, ou seja, perfeito.

Claro que, de certa perspectiva, essa ideia pode ser uma limitação dessa concepção<sup>14</sup>. Afinal, esse amante tenderia a ser virtuoso em circunstâncias específicas mais do que em outras: de *perigo* e em que *o seu amado* estivesse em perigo e *vendo-o*. Mas e a virtude em situações em que seria preciso, antes, conter o desejo de prazeres (para o caso da temperança)? E em situações em que seria preciso conter o desejo de ter mais, a fim de que haja distribuição correta dos bens (para o caso da justiça)? E, nesse caso, seria importante ser bom ou agir corretamente não só em relação ao amado ou a um amigo, mas também em relação ao inimigo ou adversário (pense-se, p. ex., em uma competição). E nas situações em que seria preciso deliberar com os outros (para o caso da sabedoria-prudência)? E naquelas em que estaria em jogo uma relação adequada com os deuses e com os pais (no caso da piedade)? Note-se, além disso, que nesses casos estaria em questão mais a capacidade de conter o desejo do que, como sublinha Fedro e como é próprio da coragem, a ousadia em ir *além*<sup>15</sup>: o corajoso tende a ser impetuoso, ao passo que o temperante e justo tende a ser mais tímido, mais cauteloso e, pela natureza dessas virtudes, ter um desejo menos intenso (afinal, a justiça implica a capacidade de *querer só* o que se merece e a temperança a de *conter o desejo* em função de obedecer à razão).

<sup>12</sup> 179a8, 179d2, 180a8, 180b7. O termo grego para *virtude* é, na verdade, um substantivo - "ἀρετή" (*arete*) - formado a partir da forma superlativa - "ἄριστος" (*aristos*) - do adjetivo grego para *bom* - "ἀγαθός" (*agathos*) -, de modo que, mais lit., a *arete* é a excelência enquanto qualidade daquele que é o melhor (*aristos*).

<sup>13</sup> Destarte, se devêssemos classificar os diferentes elogios ao amor segundo a virtude que representariam ou atribuiriam ao Eros, sem dúvida o discurso de Fedro seria o discurso da coragem.

<sup>14</sup> Note-se, assim, que aqui como no *Protágoras* a questão de como se entende a *virtude* e da unidade ou não das virtudes envolve a questão de se e como o homem pode se tornar virtuoso *simpliciter* ou perfeito.

<sup>15</sup> O uso de "ὑπερ" (*hyper*, *além*, *acima*, *ultra*, *por*) é hiperabundante no discurso de Fedro e está na palavra-chave do discurso ("morrer-*por-outro*"): "ὑπεραποθνήσκειν" (179b4), "ὑπὲρ τοῦδε τοῦ λόγου" (179b7), "ὑπὲρ τοῦ αὐτῆς ἀνδρὸς ἀποθανεῖν" (179b8), "ὑπερβάλετο τῇ φιλίᾳ" (179c1), "ὑπεραποθανεῖν" (180a1), "ὑπεραγασθέντες" (180a2).

Em contrapartida, Fedro poderia responder: em todas essas circunstâncias o que é preciso para ser virtuoso é desejar (*eran*) fazer o que é *belo* (ou nobre) a cada vez<sup>16</sup>, e é justamente isso que o amante aprende pela vergonha de fazer algo feio e pela ambição de fazer o belo diante do amado. De fato, o discurso de Fedro começa falando simplesmente em vergonha diante de qualquer ação ignóbil e ambição diante de qualquer ação bela, sem especificações bélicas<sup>17</sup>: é feio deixar de fazer o que se deve por causa de certos prazeres, é feio ter mais do que se merece ou ter o que é devido aos outros, é feio não ser grato aos pais e aos deuses pelos bens que temos... Além disso - ainda mais nessa mentalidade, em que a virtude é a excelência (*arete*) e não apenas a correção, por assim dizer, moral -, ser virtuoso não consiste apenas em *não fazer* o errado e feio, mas antes *em agir, em fazer* o que é belo, para o que é necessário o desejo positivo do que é belo e de fazer o belo; se o amor do belo for intenso, sequer será preciso conter o desejo de fazer o que não é belo. E a coragem é uma boa candidata de virtude a implicar todas as outras<sup>18</sup> porque envolve a disposição a abrir mão do maior bem para si - a própria vida - e a arriscar-se a sofrer os maiores males - como a morte e ferimentos terríveis - em favor do que é belo/nobre. Ora, é verossímil que quem abre mão da própria vida e submete-se a dores tão terríveis pelo que é belo/nobre também esteja disposto a abrir mão de bens menores - como a riqueza, p. ex., para o caso da justiça - e a submeter-se a males e dores menores - como o frio, a fome ou a falta de certos prazeres, p. ex., para o caso da temperança - em vista do belo/nobre. Depois, o amor ao amado é importante porque o amante aprende a fazer o bem para o outro em vez de para si, e em grande parte das ações virtuosas está em questão o agir corretamente em relação ao outro - na temperança, não deixar de cumprir um dever com os outros por desejo de prazeres; na justiça, não querer o que é devido aos outros; na piedade, algo como ser grato aos pais e aos deuses, em vez de querer todo o mérito dos próprios bens para si. Daí Aristóteles dizer que a justiça é a virtude ou excelência

---

<sup>16</sup> Cf. *Banquete* (209a): para Sócrates, através do éros do belo, férteis de alma geram as virtudes. Para Aristóteles a virtude também deriva do desejo do belo, uma vez que as ações virtuosas são realizadas em vista do que é belo, o qual seria, assim, o *telos* da virtude (*Ética a Nicômaco*, III, 7, 1115b12-13; III, 12, 1119b16; IV, 2, 1122b6-7; IX, 7, 1169a6-1169b).

<sup>17</sup> 178e.

<sup>18</sup> Note-se, porém, que não é fácil incluir a "sabedoria" nisso, esp. se a entendemos como capacidade de bem deliberar a respeito do que é bom para si.

completa e perfeita, mas na relação com o outro<sup>19</sup>. Nesse sentido, ensinando o amante a servir ou ser bom para o outro<sup>20</sup>, o Eros transmitiria toda a virtude, ou seja, a perfeição, ao homem.

Pode-se problematizar, no entanto, a dependência que essa virtude teria do olhar, digamos assim, do amado: se no caso se trata de agir belamente diante do olhar do parceiro, então essa virtude ou excelência seria uma questão de opinião (*doksa*, aparência-reputação-opinião), pois dependeria do que parece belo ao parceiro em vez de ser bela em si mesma. Já que Fedro começa citando Parmênides, é uma questão intrigante a de se o Eros elogiado por ele está no caminho da verdade ou da opinião<sup>21</sup>. Essa aparente dependência do olhar do outro parece favorecer a opinião<sup>22</sup>. O amante não agiria, assim, de forma nobre e virtuosa pela beleza intrínseca ao ato, senão que por vergonha de fazer algo feio e ambição de fazer algo belo *aos olhos de outro*<sup>23</sup>. E ainda há o problema de que a opinião do parceiro pode ser equivocada, se acaso lhe parece belo e nobre algo que em realidade é ignóbil<sup>24</sup>.

Em defesa de Fedro, porém, é preciso dizer que fala num "amante de préstimo" (ἐραστής χρηστός) (178c4). Partindo do pressuposto de que o amante mais velho já é alguém bom, a preocupação com a sua opinião por parte do jovem amado não só deixa

<sup>19</sup> EN, V, 2, 1129a25-35.

<sup>20</sup> Esse centro no outro está na ideia e na palavra-chave do elogio de Fedro: "ὄπεραποθνήσκειν" (179b4) ("ὄπεραποθανεῖν", 180a1), ou seja, *morrer pelo outro*. Quanto à serventia, convém recordar que Pátroclo, que, colocando a armadura de Aquiles, morre literalmente no seu lugar (*hyper*), era um servo-escudeiro (*therapon*) de Aquiles (v.g., *Il.* 16.653; 23.90). ASSUNÇÃO, 2019; TARENZI, 2005. Esse é um aspecto do Eros implicitamente presente no discurso de Fedro que é explicitado no de Pausânias em uma palavra-chave do seu discurso: "ἐθελοδοουλεία" (184c6), i.e., o Eros é uma *servidão-voluntária*. A rigor, esse aspecto altruísta do Eros também já está implícito na noção de beleza/nobreza (*kalon*) crucial no discurso. Aristóteles, *Retórica*, I, 9.

<sup>21</sup> Assim Parmênides dividiria o seu famoso poema, com uma primeira parte dedicada ao Ser e à Verdade e uma segunda dedicada à Opinião (fr. B8, 50-53, DK); a menção ao Eros (fr. B13, DK), uma vez que faria parte da cosmologia, é atribuída à segunda parte.

<sup>22</sup> Outros aspectos, porém, parecem favorecer a verdade, algo que abordaremos depois, a propósito de uma diferença crucial entre Fedro e Pausânias.

<sup>23</sup> Nesse caso não se trataria, portanto, do Belo em si (211b1, 211e3). Na *República* (II), o desafio feito a Sócrates de elogiar a justiça por si mesma tangencia, sem dúvida, esse ponto: o amante de Fedro seria virtuoso com o anel de Gíges, ou seja, mesmo invisível para qualquer outro ser humano? Quanto a Aristóteles, as ações, para serem virtuosas, deveriam ser escolhidas por si mesmas (EN, II, 4, 1104a32), o que se conecta, porém, com o fato do belo ser o fim em vista do qual se age na ação virtuosa (EN, III, 7, 1115b12-13; III, 12, 1119b16; IV, 2, 1122b6-7; IX, 7, 1169a6-1169b), pois é a beleza dessas ações que as torna atraentes por elas mesmas e não porque nos são úteis. Cf. *Retórica* (I, 9, 1366a): o belo é escolhível por si mesmo (cf. também 1367a).

<sup>24</sup> Note-se em antecipação, porém, que no último caso citado por Fedro, naquele de Aquiles que morre por Pátroclo, não se tem mais o olhar de alguém ainda vivo diante do qual o amante age belamente, pois Pátroclo já está morto.

de ser um problema como passa a ser força motriz para a aquisição da excelência e para o seu aprimoramento. Pois uma coisa é orientar o nosso comportamento (como nos vestimos, como falamos, como sentamos à mesa etc.) como fazemos no cotidiano, que é por pudor, ou seja, com medo da desonra (ou de parecer feio) diante de todos e de qualquer um<sup>25</sup>: tendemos, assim, a orientar nossas ações no sentido de uma média geral e mesmo de certa mediocridade, fazendo tudo como *se* faz, nem muito bem, nem muito mal. Para aprender uma língua e falar como *se* fala, p. ex., esse pudor de certa forma impessoal é de fato crucial<sup>26</sup>. Nesse caso, importa mais cuidar de não fazer o que *não se* faz, temendo, então, o erro, o ridículo, o feio, e assimilando a média geral de como *se* faz.

No entanto, para fazer algo de forma excelente, portanto para adquirir alguma virtude ou excelência (*arete*) - em um esporte, em uma arte, em uma profissão ou mesmo na vida -, a emulação de alguém que já é bom e a indiferença magnânima em relação à opinião da massa (οἱ πολλοί) torna-se determinante. E um dos aspectos mais importantes no Eros elogiado por Fedro é justamente essa concentração intensificada do pudor própria da emulação: cada amante deseja ser honrado pelo outro, emula o outro, *ambiciona* superar (*hyper-*) o outro (φιλοτιμίαν; φιλοτιμούμενοι)<sup>27</sup>. Doravante, importa tão-somente a aprovação ou o parâmetro do amado, que é bom, de modo que a energia - o *zelo* (ζῆλος), a diligência, a atividade - vital do amante adquire tanto um foco - importa o parecer de um só - quanto uma intensidade - esse um só é objeto de uma paixão (eros) - insólitos. Nesse caso, portanto, o Eros confunde-se com a *ambição* de estar à altura de ou mesmo superar alguém bom, o amado, promovendo desta feita o autoaperfeiçoamento constante nos amantes pela rivalidade e superação mútua constantes<sup>28</sup>. E muito mais do que o medo da desonra ou de fazer algo feio, está em questão aí a audácia de fazer o belo<sup>29</sup>.

<sup>25</sup> Cf. *Eutifron* (12b-c). “O pudor (*aidous*) [...] é definido, em todo caso, como certo medo (*phobos tis*) da desonra (*adoksias*) [...]”. *Ética a Nicômaco* (doravante “*EN*”) (IV, 9, 1128b10-15). *Doksa* é a aparência, opinião ou reputação; logo, a *adoksia*, desonra, relaciona-se à beleza.

<sup>26</sup> Não por acaso, a aprendizagem da própria língua é o paradigma de aprendizagem de Protágoras (*Prot.* 327e-328a), que considera o pudor o traço distintivo do ser humano (*ibid.* 322c2).

<sup>27</sup> 178d2; 178e6. “φιλοτιμία [...] *love of honour or distinction, ambition* [...] φ. πρὸς τινα *ambitious rivalry* [...] *ambitious display, ostentation* [...]”. *Liddel and Scott's Greek-English Lexicon* (dicionário Grego-Inglês), doravante referido como *LS*.

<sup>28</sup> “*Male-male relations, if not reciprocal in desire, could thus be reciprocal in their striving after excellence and therefore could, at least in the ideal, take on some aspects of Aristotle's friendship based on virtue. This friendly rivalry stems from the desire to cover oneself in glory in the other's eyes.*”

Que os gregos, que inventaram as Olimpíadas, atribuíam grande valor à emulação ou à rivalidade é algo bastante notório<sup>30</sup>; mas que a emulação se relaciona de forma não casual com o Eros é algo que Platão está nos ensinando no *Banquete*<sup>31</sup>. Afinal, se o Eros é desejo de adquirir uma beleza que não se possui, então é verossímil que seja desejo de adquirir a beleza alheia, o que, por sua vez, é uma definição plausível de emulação<sup>32</sup>. De fato, é perfeitamente possível dizer que o êmulo, admirando o objeto da sua emulação, ama aquele que emula<sup>33</sup>. E perceba-se como nesse caso como a ambição erótica - ou grande confiança na própria capacidade (*dynamis*) - pode ser

---

*Phaedrus' word for pursuit of honor (philotimia, 178d2, 178e6) in fact also means rivalry or emulation. Both participants are taken to a higher level by their desire to outdo one another*". LUDWIG, 2002, p.32.

<sup>29</sup> Essa pode ser uma das razões pelas quais Fedro jamais fala explicitamente no pudor (αἰδώς): ele implica medo e o Eros que Fedro elogia não parece conhecer o medo. Fedro chama a hesitação que o amante experimenta diante de algo feio de vergonha (αἰσχύνην) (178d2) e de dor (ἀλγήσαι) (178d7). De fato, como o pudor é mais o medo que antecede um ato vergonhoso e a vergonha tende a ser a dor que sucede a prática de um ato feio diante de alguém, a vergonha é algo mais físico e imediato do que o pudor e o seu medo enquanto expectativa de um mal futuro. Depois, enquanto o pudor é uma força sobretudo de inibição, retração e velamento (pense-se na vestimenta, que esconde o corpo e a *pars pudenda*), o Eros é uma coragem de desnudar-se, exhibir-se, algo crucial para o elogio que Fedro faz do Eros por inspirar belos feitos e uma bela vida aos olhos do amado.

<sup>30</sup> Trata-se do que Hesíodo chamou de “boa Éris”, i. e., a divindade da Emulação, em seu poema *Os Trabalhos e os Dias*. Mas já o coração da *Iliada* (XVI) tem um modelo imortal de emulação: Aquiles recusando-se a voltar à guerra, Pátroclo toma a armadura de seu melhor amigo e tenta matar Heitor, o maior inimigo do seu amigo, no lugar dele, ou seja, tenta, imitando-emulando o amigo, conquistar para si a vitória (a beleza) que seria dele. Como bem aponta o discurso de Fedro, que cita precisamente esse par de amantes como seu mais belo modelo, emulando Aquiles, Pátroclo também morre no lugar do (*hyper*) amado. Já Plutarco (*Temístocles*, VI) conta que a grandeza de Temístocles, grande general ateniense durante a guerra de 480 contra os persas (Heródoto, VII, 140), teria decorrido em boa medida de sua emulação, desde jovem, por Milcíades, herói da Batalha de Maratona, ocorrida por volta de 489: impressionado com os feitos e as honras atribuídas ao mais velho, Temístocles teria se transformado subitamente e não teria conseguido mais dormir, pensando na vitória de Milcíades. A percepção desse traço da cultura grega foi crucial para o pensamento e a vida de Nietzsche, o qual tentou chamar a atenção para esse elemento já em um texto intitulado *A Luta de Homero* (1872). NIETZSCHE, 2013, p.59-71.

<sup>31</sup> E não só através de Fedro: “φιλοτιμίαν” (208c3), “[...] καὶ τοὺς ἄλλους ποιητὰς τοὺς ἀγαθοὺς ζῆλῶν” (209d1-2). Eis o que, comentando um texto que fala, em contexto erótico, em “admirador (*zelotes*) de sua beleza juvenil”, Dover (1994) diz a respeito: “*Zelotes*; o verbo *zeloun* significa, originalmente (e frequentemente), “imitar”, “emular”, mas também pode expressar emoção erótica” (p.72, n.14). Para a emulação - e erótica - de Homero por parte de Platão, cf. *República* (X, 595b, 607c-e). Ver também Longino (XIII, 3-4). Para a proximidade entre eros e emulação, cf. *Prot.* (343a5-6: ζῆλωται καὶ ἐρασταὶ καὶ μαθηταί). Tanto o Eros (*Banquete* 173b; *Górgias*, 482d-e, 511a2) quanto a emulação (*Protágoras*, 326a3: ζῆλῶν μιμῆται) ensejam imitação, algo sem dúvida essencial para tantos aprendizados (pense-se, p. ex., em como aprender a falar uma língua fluente sem imitar alguém) e para a criação artística. Cf. Aristóteles, *Poética* (IV, 13-14; XVII, 100); Longino, *Do Sublime* (XIII, 3); Isócrates, *Contra os Sofistas* (18).

<sup>32</sup> Considerando que um saber, uma capacidade ou uma virtude de alguém não deixa de ser uma beleza dessa pessoa.

<sup>33</sup> Pense-se, p. ex., em alguém como Messi admirando, quando criança, Maradona: vendo a beleza do futebol de Maradona, deseja intensamente adquiri-la para si, de modo que nesse caso emulação e amor se confundem. E note-se como esse eros pode ser simultâneo ao aperfeiçoamento: perceber a beleza pode já ser adquirir, aos poucos, a capacidade de imitar, de fazer algo semelhante.

extremamente salutar, no mínimo porque tende a evitar a paixão da inveja, que, embora destrutiva e não propiciando o aperfeiçoamento de quem a padece, assemelha-se à emulação, que é construtiva e propicia esse aperfeiçoamento. Pois enquanto aquela é uma dor com uma beleza ou bem alheio que não possuímos, mais porque o outro a tem do que porque nós não a temos, da parte de alguém que se julga *incapaz* de tê-la e por isso tende, para resolver a sua dor, a simplesmente destruir o bem ou a beleza do outro<sup>34</sup>, a emulação, por sua vez, é certo incômodo com um bem alheio que não possuímos, mais, porém, porque não o possuímos do que porque o outro o possui, e sobretudo da parte de quem se julga *capaz* de tê-lo, de modo que os êmulos, em contraste com os invejosos, em vez de destruir o bem alheio para se sentirem melhor, põem-se em busca da obtenção desse bem ou dessa beleza por si mesmos e assim se aperfeiçoam<sup>35</sup>. Desse modo, ao inspirar, diante da beleza alheia, aquele desejo intenso de adquiri-la acompanhado de grande confiança na possibilidade de sucesso<sup>36</sup>, o Eros transformaria essa carência da beleza em emulação e impedi-la-ia de se transformar na paixão destrutiva da inveja. Como certa embriaguez<sup>37</sup>, o Eros aumentaria a sensação da própria potência (*dynamis*) e então da possibilidade de fazer algo. Não raro esse aumento da sensação da própria potência aparece como inspiração<sup>38</sup>: "amo X, porque X me *inspira*", ou seja, porque impele e excita o amante a agir a exemplo do amado, transmitindo-lhe certa força, certo entusiasmo<sup>39</sup>. Desse modo, por meio da inspiração dessa emulação constante, o Eros levaria o homem a aperfeiçoar-se continuamente.

<sup>34</sup> Uma maneira muito comum de se lidar com a inveja é a maledicência (a ridicularização é outra, que porém se lhe assemelha). O invejoso procura logo alguém para falar mal (i. e., tornar feia, rebaixar, a beleza ou a força do outro que incomoda por ser superior, estar acima) de quem ele inveja e assim, obtendo a concordância do seu ouvinte, parar de sofrer por estar abaixo do invejado, agora também ele rebaixado à baixaza do invejoso. No mais, note-se que como a inveja pressupõe que o invejoso se julgue incapaz de emular ou adquirir por si mesmo a beleza alheia, os velhos, sabendo que o tempo não volta e percebendo que para ter a beleza de alguns deveriam ter feito algo que não fizeram, têm mais inveja que os jovens e não raro dos jovens.

<sup>35</sup> Aristóteles, *Retórica* II, 10-11.

<sup>36</sup> Seria inerente ao Eros certa ambição de feitos grandiosos (cf. "φρονήματα μεγάλα", 190b6, 182c2).

<sup>37</sup> *Banquete* 203b5.

<sup>38</sup> E Fedro compara a inspiração erótica com a inspiração de uma força (μένος) (179b1).

<sup>39</sup> Depois, Sócrates dirá que o Eros é desejo de gerar, atuar, agir em torno do belo (205b7-8), e descreverá a alegria diante da beleza como o crescimento de quem está para agir e gerar (206d: "ἡλεών τε γίγνεται καὶ εὐφραϊνόμενον [...] τίκτει τε καὶ γεννᾷ"). "[...] a virtude nas acções é de tal maneira estimulante que, ao mesmo tempo que se admiram (θαυμάζεσθαι) os atos, se deseja imitar (ζηλοῦσθαι) os seus autores. Na verdade, as benesses que a Sorte nos proporciona, desejamos possuí-las e gozá-las; as que nos concede a Virtude, queremos praticá-las. [...] É que o καλὸν [i.e., o Belo] cria, em relação a si próprio, um estímulo activo e de imediato inspira um impulso à ação [...]". PLUTARCO, *Vida de Péricles*

Uma vez que Fedro elogia o Eros por inspirar coragem no amante, e como entende a coragem como a virtude (i.e., a virtude completa, a *excelência plena*), então, como vimos, ele está elogiando o Eros por tornar o homem perfeito, absolutamente virtuoso, excelente. Depois, na inspiração de uma emulação recíproca (em vez de inveja) Fedro também está atribuindo ao Eros o poder de levar os amantes a um aperfeiçoamento contínuo. Nesse caso, a grandiosa ambição erótica mostra-se crucial e saudável: um amante quer vencer o outro, superar o outro. Desse modo, a vida iria se tornando *bela*, uma forma de entender a perfeição. Por último, além de estar na coragem como a excelência completa e na emulação como aperfeiçoamento constante, a ideia de perfeição faz-se presente de outra forma importante no discurso de Fedro.

Ao sublinhar que só os amantes se dispõem a morrer pelo outro<sup>40</sup>, Fedro está dizendo que, para uma vida ser realmente bela, tem de chegar ao fim (*telos*), tem de completar-se. Inclusive, no verbo grego que utiliza algumas vezes para falar em morrer - "τελευτάω" (*teleutao*)<sup>41</sup> - já há a ideia de findar, completar, chegar ao fim (*telos*). O jogo de palavras que Fedro faz no caso de Orfeu mostra que Platão está fazendo essa associação. Fedro recorre, primeiro, ao exemplo de Alceste para corroborar a sua tese, pois teria sido a única pessoa a se dispor a morrer no lugar do rei Admeto, seu marido, desse modo superando, graças ao Eros, em amor (ὕπερεβάλετο τῇ φιλίᾳ διὰ τὸν ἔρωτα) até mesmo os pais do rei<sup>42</sup>. Diante desse feito, os deuses teriam ficado tão maravilhados que, como prêmio, teriam enviado de volta do Hades<sup>43</sup> para cima a alma de Alceste<sup>44</sup>. No entanto, com Orfeu<sup>45</sup> teria acontecido algo diferente, continua Fedro. Sendo ele

---

(2.2-4). Essas ideias encontram certa ressonância na doutrina do amor de Spinoza: sendo um gênero de alegria, o amor seria um aumento da potência de agir. Sua diferença específica em relação às demais alegrias estaria no fato de que o amor seria uma alegria acompanhada da ideia de algo exterior - o amado - como sua causa. *Ética* (Terceira Parte, postulado I, proposições 11, 12 e 13). Muitas vezes há, nessa inspiração, um forte elemento de identificação com um modelo à luz do qual, ainda que inconscientemente, o amante passa a interpretar a si mesmo como capaz, ampliando assim o seu campo de possibilidade: ama no outro, portanto, o aumento da própria capacidade, que não raro chama de inspiração. Como um exemplo, o modelo abre o campo do possível para o amante e assim libera e aumenta a sua autointerpretação como capaz: se foi possível para ele, também é para mim.

<sup>40</sup> 179b4.

<sup>41</sup> "τελευτήσοι" (179e4), "τετελευτηκότι" (180a2), "τελευτήσασιν" (180b8).

<sup>42</sup> 179b5-c2. Essa história pode ser conhecida pela peça *Alceste*, de Eurípidés.

<sup>43</sup> Na mitologia grega, é o deus ou o próprio mundo subterrâneo dos mortos.

<sup>44</sup> 179c6-7.

<sup>45</sup> Na mitologia grega, Orfeu é o herói poeta, cantor e músico. Era considerado muitas vezes o inventor da cítara ou pelo menos quem lhe teria aumentado o número de cordas de sete para nove, em homenagem às Nove Musas. Aliás, seria filho da mais importante delas, Calíope, com Apolo, deus da música. Seu

músico, na hora de descer ao Hades para trazer de volta à vida sua mulher, Eurídice, em vez de aceitar descer morrendo como seria natural, encantou os deuses do mundo subterrâneo com sua música a fim de que lhe franqueassem o acesso ao lugar com ele ainda vivo<sup>46</sup>. Diante disso, os deuses não teriam ficado impressionados com ele como ficaram com Alceste e enviaram-no de volta do Hades "ἄτελῆ" (*atele*, sem [-] fim [-telos])<sup>47</sup> - ou seja, incompleto, sem ter terminado, im-perfeito, mas também não-iniciado (*LS*) - e só lhe deram uma imagem ou fantasma da mulher, não a própria mulher<sup>48</sup>. Ora, não ousando morrer por amor, ficou "in-completo", o que mostra que no discurso de Fedro Platão está associando à morte a ideia de completude, um dos sentidos da perfeição.

Com efeito, a exemplo do verbo acima para *morrer* (τελευτάω, *teleutao*), "τέλειος" (*teleios*), adjetivo gr. para *perfeito*, também tem em si a ideia de *fim*, τέλος (*telos*). O perfeito é algo plenamente realizado, bem-acabado, completo<sup>49</sup>. Por que, porém, uma vida precisa ter acabado para ser bela, para além, obviamente, da nobreza (ou beleza, *kalos*) do ato de renunciar à própria vida por alguém que se ama? Por um lado, é provável que o fim, no sentido de limite, seja inerente à concepção de beleza desse contexto: o in-determinado ou in-finito tende a não ser considerado belo, pelo menos porque o belo é algo que se pode abarcar num único golpe de olhar e em que, parando de buscar algo que ainda falte, o olhar pode pousar satisfeito, o que implica portanto um todo completo<sup>50</sup>. No caso de uma vida, contudo, há o problema de se saber

---

canto seria tão doce e sua habilidade musical tão encantadora, que os animais mais selvagens o seguiam com docilidade e os homens mais coléricos se enchiam de ternura e bondade ao seu redor. BRANDÃO, 1991, p.141. Seu nome e seu mito também estão ligados a uma seita religiosa da Antiguidade, o Orfismo. Para os elementos centrais do Orfismo, bem como os pormenores do mito de Orfeu e Eurídice, que no *Banquete* Platão faz Fedro adaptar aos seus propósitos, ver BRANDÃO, 1991, p.141-171. Para uma versão desse mito, ver Ovídio, *Metamorfoses* (10-11).

<sup>46</sup> 179d.

<sup>47</sup> 178d3.

<sup>48</sup> 179d3-4. Segundo a versão mais difundida do mito, o problema de Orfeu não teria sido não morrer pela amada, mas sim ter desobedecido à recomendação dos deuses do mundo inferior de não olhar para trás enquanto subia de volta à superfície com sua amada atrás de si. Com Orfeu virando-se para trás para ter certeza de que sua esposa o segue, os deuses levam-na de volta ao Hades. BRANDÃO, 1991, p.142; OVÍDIO, *Metamorfoses* (10.55-60).

<sup>49</sup> Daí um verbo para dizer *fazer, realizar, cumprir, executar* (to accomplish) ser "τέλέω" (*teleo*). Cf. *Iliada* 1.5: "de Zeus *cumpria-se* a decisão" (Διὸς δ' ἔτελείετο βουλή).

<sup>50</sup> "Porque o belo consiste na grandeza e na ordem, e portanto um organismo vivente, pequeníssimo, não poderia ser belo (pois a visão é confusa quando se olha por tempo quase imperceptível); e também não seria belo, grandíssimo (porque faltaria a visão de conjunto, escapando à vista dos espectadores a unidade e a totalidade; imagine-se, por exemplo, um animal de dez mil estádios...)". Aristóteles, *Poética* VII,

o que ainda acontecerá, pois alguém que viveu de forma bela até certo momento pode cometer algum erro muito grave depois. Nesse sentido, seria preciso que a pessoa já tivesse morrido e sua vida já pudesse ser contemplada como um todo para que se possa julgar se foi bela ou não<sup>51</sup>.

Dessa forma, o discurso de Fedro aponta para um elemento fortemente escatológico - do gr. "ἔσχατος" (*eskhatos*), extremo, limite, fim - no Eros, algo que obviamente se relaciona com a ideia de perfeição enquanto algo que tem um fim, um acabamento (*telos*). Enquanto paixão e desejo intenso, o Eros faz o amante concentrar toda a sua vida ou sua atenção no que quer e na busca pelo que quer. Tudo o mais só adquire algum sentido para ele na medida em que remete à coisa amada, ao passo que essa não remete a mais nada além de si mesma. Ela é o *telos*, o *fim* de tudo e de sua vida. Depois do fim, não há nada<sup>52</sup>. Para que, afinal, alguém quer gozar, ou seja, levar até o *fim*, consumir, completar a experiência erótica? É antes mais provável que quem pretenda gozar para algo ainda ulterior não goze, não atinja o fim, essa *petite mort*, como dizem os franceses<sup>53</sup>.

Esse elemento escatológico e perfeccionista do Eros de Fedro pode ser uma das razões do privilégio, à primeira vista estranho, que atribui a Aquiles<sup>54</sup>. Ele sublinha que Aquiles não só teria morrido *por* Pátroclo como também *depois* de Pátroclo, que já

1450b-1451a. A reflexão da Estética (em Kant, p. ex.) acerca das diferenças entre os sentimentos do belo e do sublime também aponta para a totalidade e a delimitação como características do belo, em contraste com o sublime, que teria certo excesso e certa indeterminação.

<sup>51</sup> Algo semelhante ao que acontecia com a ideia de felicidade, como se pode ver pelo que Sólon teria dito a Crespo: para saber se alguém é feliz ou não, é preciso esperar o fim, pois os deuses são ciumentos e a vida humana é cheia de vicissitudes. Heródoto, I, 29-33. Não por acaso, a felicidade também está em questão no discurso de Fedro (180b7).

<sup>52</sup> Exceto o próprio *além* (*ὑπερ*), tão caro a Fedro (179b4, 179b7, 179b8, 179c1, 180a1, 180a2) e a Platão (R. VI, 509c; "δαμονίας ὑπερβολῆς").

<sup>53</sup> Nesse sentido, o discurso de Fedro mostraria, a meu ver, que Platão já teria constatado o que muitos outros estudiosos viriam a constatar depois, a saber, que é inerente ao Eros (amor-paixão) uma pulsão de morte, um desejo de sacrificar a si mesmo e que a consumação do Eros é espécie de gozo-morte. Se filosofia é prática de morte (*Fédon* 67e), essa deve ser uma - ainda que não a única - das razões pelas quais o Eros é tão crucial na obra de Platão. A obra genial de Bataille (2014), *O Erotismo*, também destaca essa relação entre Eros e morte: *grosso modo*, o Eros seria o desejo humano de voltar à continuidade indiferenciada da natureza, de modo que a consumação da experiência erótica coincidiria, portanto, com a destruição do indivíduo separado, descontínuo, o que estaria intimamente relacionado com a experiência do sagrado e do sacrifício. No caso de Freud (2010), cf. *Além do Princípio do Prazer*. Cf. também, de Giacomo Leopardi, *Amore e Morte: "Fratelli, a un tempo stesso, Amore e Morte/Ingenerò la sorte"*.

<sup>54</sup> Voltaremos a esse exemplo e à sua estranheza no final do artigo.

estava morto, bem como que o segundo era amante do primeiro, e não o contrário<sup>55</sup>; é como se primeiro Pátroclo, o amante, tivesse morrido por Aquiles<sup>56</sup>, o amado que continuaria vivo, e depois Aquiles, o amado, *retribuísse o favor* morrendo pelo amante, já morto. Por isso, os deuses teriam ficado superadmirados com o feito de Aquiles e lhe deram um prêmio maior do que aquele que deram a Alceste: mandaram-no às Ilhas dos Bem-Aventurados<sup>57</sup>. Ou seja, se quando, por um lado, Alceste morre por Admeto, ele está vivo e o ato da esposa visa a prolongar a vida do marido, quando, por outro lado, Aquiles morre por Pátroclo, esse já está morto e não há como o ato de Aquiles pretender algo ainda ulterior ao próprio ato<sup>58</sup>. Desse modo, seu ato é mais bem acabado em si mesmo, mais pleno e de sentido menos dependente de desdobramentos posteriores e incertos. Um amante que salva o amado pode estar salvando um futuro tirano sem o saber; Aquiles, porém, faz justiça a alguém que já morreu e cujo destino é conhecido<sup>59</sup>. Além disso, o seu ato é ainda mais desinteressado: à diferença de Admeto em relação a Alceste, não há como Pátroclo ainda realizar algo em vida por Aquiles depois que esse morrer<sup>60</sup>.

---

<sup>55</sup> 180a.

<sup>56</sup> E, de fato, se lembrarmos que Pátroclo morre combatendo Heitor e vestindo a armadura de Aquiles, então ele de fato *morre no lugar de (hyper)* de Aquiles.

<sup>57</sup> 179e2, 180b5.

<sup>58</sup> Como coloca Francalanci (2005): "No ato de Alceste, a morte é encarada, deste modo, ainda desde a perspectiva do prolongamento de vida. O ato de Aquiles, por sua vez, não pretende dar vida a Pátroclo, antes ao contrário: vingando sua morte, Aquiles sabe com segurança que vai morrer, assim como já havia perecido seu amante. Com relação a um prolongamento ou perpetuação de vida, podemos dizer, o ato de Aquiles é vão e inútil. Contudo, justamente na perda de esperança com relação à vida é que a morte se pode manifestar em toda a sua inteireza" (p.49).

<sup>59</sup> É importante sublinhar, nesse sentido, que embora Alceste e Aquiles ganhem prêmios dos deuses pelos seus atos e depois de seus atos, em nenhum momento Fedro sequer insinua que ao agir como agem eles tenham por motivação esses prêmios ou qualquer outra coisa que não o próprio ato.

<sup>60</sup> A peça de Eurípides *Alceste* mostra que de fato pode haver esses dois pontos no ato de morrer por alguém ainda vivo, pois Alceste faz uma série de exigências ao marido antes de morrer e, além disso, o seu ato já começa a gerar uma série de problemas que ela não previra, como uma briga entre o rei e o pai do rei e, sobretudo, certa crise de soberania, pois uma mulher morre pelo rei e mostra, assim, ter mais virilidade que ele. Ela exige, p. ex., que se lembre de ter gratidão a ela e, embora não cobre um ato de valor equivalente ao seu, proíbe-o, p. ex., de se casar com outra mulher, a fim de que seus filhos permaneçam senhores da sua casa (vv.300-5). Dali em diante Admeto fica perturbado e não sabe muito bem o que fazer, em virtude da culpa que sente por deixar sua mulher morrer por ele. Lamenta não ter os poderes de Orfeu (!) para entrar no Hades vivo e trazer de volta a esposa (vv.360-5). Depois, acusa o próprio pai de não ter morrido por ele e de ter, portanto, sido reprovado, "refutado" em um teste (ἐλεγχον, *elenkhon*) e mesmo em uma nobre competição (ἄγων, *agon*) de amor. Por essa covardia (ἄψυχία) do pai, acha justo que doravante só Alceste seja considerada como seu pai (!) e sua mãe (vv.640-50), e chega mesmo a se dizer a criança (παῖδά) de sua salvadora (vv.665-70). O seu pai, por sua vez, retruca que já lhe dera tudo que lhe devia dar, como o reinado, e que se ele o acusa de covardia por não ter morrido pelo filho, pior seria a situação de Admeto, que, em vez de morrer nobremente, deixou que a esposa morresse

O último ponto do qual trataremos a propósito do discurso de Fedro é a sua rejeição explícita da música da esfera do verdadeiro Eros: Orfeu foi frouxo, molenga, efeminado (μαλθακίζεσθαι) e, *por ser músico* (ἄτε ὄν κιθαρωδός), não ousou (οὐ τολμᾶν) morrer por amor<sup>61</sup>. Trata-se do preconceito grego que associava música, filosofia e cultura em geral com certa frouxidão, certa falta de virilidade e de senso prático<sup>62</sup>. A rigor, coerentemente, Fedro parece rejeitar toda e qualquer palavra da esfera do Eros verdadeiro. Como vimos acima, ele elogia o Eros por fazer da *vida* do amante uma obra de arte bela e perfeita diante do amado, o espectador dessa obra<sup>63</sup>. No entanto, essa obra de arte bem-acabada é a própria vida e é composta exclusivamente de *açōes*. Com efeito, por um lado, Fedro sublinha a tendência do Eros a agir<sup>64</sup>, a realizar feitos, a executar obras (ἔργα ἐξεργάζεσθαι)<sup>65</sup>, por outro lado, não menciona sequer uma palavra

---

por ele e assim foi derrotado (ήσσημένος) por uma mulher (γυναικός), dando, ele sim, provas de grande covardia (vv.695-70). Destarte, afirma o pai, com justiça (δικας δὲ δώσεις) o irmão de Alceste, se for um varão (!) de verdade, vingará a morte da irmã matando Admeto, o rei que, presume-se, de certo modo perdeu o direito à soberania de acordo com seu próprio pai (vv.730-4).

<sup>61</sup> 179d4-5.

<sup>62</sup> Essa rejeição da música é coerente com o "machismo" do discurso de Fedro, apesar da inclusão das mulheres dar a entender o contrário: se ele reduz toda a virtude à coragem, à *andreia*, ou seja, a qualidade do *andros*, do varão, do macho, então para ele a virtude é a própria *virilidade*, de modo que a música, atenuando a virilidade, atenua a virtude. Apolodoro, assim, o amante musical de Sócrates, tem o apelido de efeminado, molenga ("τὸ μαλακός", 173d8, praticamente a mesma palavra usada por Fedro para criticar Orfeu)

<sup>63</sup> No destaque que dá ao olhar (178d7, e3, 179a3), Fedro antecipa *more suo* Sócrates, cuja *scala amoris*, além de sublinhar o tempo inteiro a experiência visual, termina no silêncio (212a). Quanto à bela vida em Fedro, note-se que como a perfeição dessa obra, sendo bela, é um espetáculo para outro, que está fora e *além* dessa obra completa e fechada em si mesma, é de se perguntar se o elogio de Fedro, junto com o destaque que dá à ideia do *Além* ("ὑπερ": 179b4, 179b7, 179b8, 179c1, 180a1, 180a2), não aponta para algo de crucial no Eros que estaria *além* da perfeição ou que o Eros levaria também *além* da perfeição, assim como o Bem estaria *além* do Ser (então da realidade, da realização, e ainda por sua *potência*) (R. VI, 509c; "δαμονίας ὑπερβολῆς", aliás, parece uma alusão clara ao exagero, à tendência ao Além do Eros, um *daimon*). "Assim, quando algo chega à perfeição, vemos que começa a gerar, pois não é capaz de permanecer fechado em si mesmo e engendra algo mais". PLOTINO, 2000, p.56. *Como o que está abaixo do Primeiro provém dele; e sobre o Uno*, I. *Enéada* V, 4 na ordem de Porfírio. Essa ideia parece remeter justamente ao discurso de Sócrates, segundo o qual o Eros é a tendência a gerar no belo presente nos seres vivos, pois eles geram algo *além* de si precisamente quando atingem certa maturidade, certa perfeição vital, certa autorrealização plena (*eudaimonia*, 205d2). E note-se que, em contraste com outros oradores como Pausânias e Erixímaco, nem Fedro nem Sócrates separam o Eros em dois tipos diferentes, um, comedido, outro, excessivo, de modo que em todo Eros e naquilo que o Eros faz de melhor também estaria presente sua tendência ao exagero, sua superabundância vital.

<sup>64</sup> O caráter extraordinariamente ativo do Eros também será sublinhado por Sócrates ("πράξει [...] τὸ ἔργον", 206b2-3; "τόκος ἐν καλῷ [...] τίκτει τε καὶ γεννᾷ", 207b7-d5; "μελετᾶν [...] μελέτη", 208a4-5; "ὡς δεινῶς διατίθεται", 207a8; "ἄλλο πᾶν ποιῶντα", 207b5; "πάντες πάντα ποιῶσιν", 208d8). "Acréscce que o amor (ἡ φύλις) é como a atividade (ποιήσσει), e ser amado assemelha-se à passividade; e o amor e os seus concomitantes são os atributos dos mais ativos (πρᾶξις) dentre os homens". *EN*, IX, 7, 1168a19-21. Sobre eros e *poiesis*, cf. *Banquete* 205b8-c9. Ortega também sublinha esse aspecto do amor (2019).

<sup>65</sup> "μεγάλα καὶ καλὰ ἔργα ἐξεργάζεσθαι" (178d), "τοῦτ' ἐργασαμένη τὸ ἔργον" (179c4), "πολλὰ καὶ καλὰ ἐργασαμένων" (179c5), "ἀγασθέντες τῷ ἔργῳ" (179d1).

entre os amantes: apenas se esforçam para *agir* belamente compelidos pelo *olhar* um do outro<sup>66</sup> - trata-se, pois, de um amor do olhar e de ações, não de palavras. Diante disso, Fedro sublinha o caráter eminentemente prático e ativo do Eros, a força que inspira nos homens a agir e realizar grandes feitos, grandes ações, de tal modo que o Eros do primeiro elogio, muito próximo, como vimos, de uma ambição, estaria o mais afastado possível de um Eros contemplativo e musical: como "meras" palavras e música podem ser contrapostas às ações, à prática "efetiva", à prática "real", então elas são excluídas do verdadeiro Eros.

Elementos que corroboram essa leitura e ainda permitem que a aprofundemos estão presentes no discurso seguinte, de Pausânias, pois se é com ele que o Eros começa a falar, também é com ele que terá início o "cosmo enganoso de palavras"<sup>67</sup>, pois a eloquência do amante<sup>68</sup> será tão crucial no seu elogio quanto o engano do amado<sup>69</sup>. Ou seja, o caráter visual, prático e não-verbal do amor elogiado por Fedro relacionar-se-ia intimamente com a verdade; não por acaso, o herói de amor<sup>70</sup> mais elevado e mais premiado pelos deuses no discurso de Fedro é Aquiles<sup>71</sup>, modelo de franqueza, veracidade e simplicidade<sup>72</sup>. A propósito da relação entre verdade e simplicidade<sup>73</sup>, corrobora essa leitura o fato de Pausânias começar o seu discurso reclamando, e

<sup>66</sup> 178d7, e3, 179a3.

<sup>67</sup> Parmênides, B8, 51-52. Nesse caso, com Fedro ainda estaríamos, no que concerne ao poema de Parmênides, no caminho da Verdade e do Ser, e com Pausânias começaria o caminho da opinião, em cuja entrada, por assim dizer, Parmênides faz a afirmação citada acima: "[...] *da questo punto le opinioni* (doksas) *mortali devi apprendere, ascoltando l'ordine seducente* (apatelon) *delle mie parole* (epeon)" (trad. G. Reale).

<sup>68</sup> Presente nos juramentos (183a5: ὄρκους ὀμνόντες; cf. 183b7), pedidos e súplicas (183a5); na liberada bajulação (183b1: κολακείας; 184c1: μὴ κολακείαν); na persuasão (182b5: πείθειν τοὺς νέους) e no seu saber falar (182b2: σοφοὶ λέγειν)

<sup>69</sup> Platão enfatiza a ideia de engano (ἀπάτη) no final do discurso de Pausânias, que, a exemplo de Parmênides no caminho da opinião, até recomenda o engano ao amado, falando no "belo" ou "nobre engano": ἐξαπατηθῆναι (184e5), ἐξαπατωμένῳ (184e6), ἐξαπατηθεῖν (185a1), ἐξαπατηθεῖν (185a7), ἢ ἀπάτη (185b1).

<sup>70</sup> Ainda que, nesse caso, o amor seja *ágape* (180b2) e não exatamente Eros, trata-se de qualquer forma de um amor e de amor que não deixa de vir do Eros do amante, como um Anteros (*Fedro*, 255e1).

<sup>71</sup> 179e1-180b5.

<sup>72</sup> "[...] o mais simples (ἀπλούστατος) e mais verdadeiro (ἀληθέστατος)", *Hip. Me.* 364e. Cf. *Il.* 9.308-314. Aquiles é o antípoda de Odisseu, o complexo - polítroto - e mentiroso por excelência.

<sup>73</sup> Para essa mentalidade, a falta de simplicidade de discurso e de caráter tenderia a sugerir uma artificialidade e uma ambiguidade enganosas: é o duplo e *sofisticado* que cofunde e engana, não o simples. As palavras-chaves são, aqui, "ἀπλῶς" (*haplos*), "simplesmente" (*LS*: "simply, plainly [...] openly, frankly [...] in good faith"), de um lado, e "διπλός" (*diploos*), duplo, de outro: "IV. *double, doubtful*, "[...] 2. *double-minded, treacherous* [...]" (*LS*). Mas também "ποικιλία" (*poikilia*): "4. versatility, subtlety, mostly in bad sense" (*LS*), e, claro, "σοφίζω", "*sophidzo*", preservado, p. ex., em "sofisticado" e "sofístico".

justamente com Fedro<sup>74</sup>, tanto da *simplicidade* da tarefa posta de simplesmente (τὸ ἁπλῶς,<sup>75</sup>) elogiar Eros quanto da *simplicidade* que Fedro atribuiria ao Eros, como se ele fosse um só ("εἷς [...] ἐνὸς"<sup>76</sup>), simples, em vez de dois ("δύο [...] δύο")<sup>77</sup>: um seria o Celestial, que implicaria uma admiração do caráter e uma relação de amizade duradoura, outro seria o Vulgar, que se voltaria só para o corpo e de forma efêmera<sup>78</sup>. Mas o que essa duplicidade teria que ver com a falsidade, e ainda com as palavras? Ora, é a duplicidade do Eros que suscita o engano, pois pode-se tomar um pelo outro. E a linguagem? Ora, além de ressaltar a "eloquência"<sup>79</sup> (σοφοὶ λέγειν) do amante e os seus diversos atos de fala nos quais, como na promessa, pode haver mentira<sup>80</sup>, Pausânias diz desde o início *grosso modo* o seguinte: "ἐγὼ ἔραμαι σου"<sup>81</sup> é ambíguo, pois pode significar "eu te amo", ou seja, "és uma pessoa admirável e por isso quero ser teu companheiro por toda a vida", ou "tens um corpo atraente e eu quero muito transar contigo agora"<sup>82</sup>. O que a duplicidade é para a coisa a ambiguidade é para a palavra, e a ambiguidade, é claro, é extremamente enganosa: dizendo somente "eu tenho um Eros por ti", o amante pode induzir (seduzir, enganar, ἀπατάω) o amado a pensar uma coisa falsa sem, contudo, se comprometer com nada, visto que depois poderá dizer que foi mal interpretado pelo jovem<sup>83</sup>.

<sup>74</sup> 180c4.

<sup>75</sup> 180c5.

<sup>76</sup> 180c7.

<sup>77</sup> 180d5. Profundo e *sofisticado*, Pausânias sente-se atraído pelo complexo (ποικίλος) (182b1) muito mais do que pelo que é simples (180c5-6, 182a8, 182b2, 183d4). Erixímaco, depois, é explícito ao referir-se, concordando com Pausânias, ao caráter duplo do Eros: "διπλοῦν [...] τὸν ἔρωτα", 186a2.

<sup>78</sup> 181b-c.

<sup>79</sup> 182b2.

<sup>80</sup> Juramentos (183a5: ὄρκους ὀμνόντες; cf. 183b7), bajulação (183b1: κολακείας; 184c1: μὴ κολακείαν) e persuasão (182b5: πείθειν τοὺς νέους).

<sup>81</sup> "Ego eramai sou", "eu sinto éros por ti".

<sup>82</sup> "Pausanias is very much concerned with correctness of speech, due to his connection with Prodicus, who was very much concerned with semantic problems. [...] we must name things correctly, therefore we must give the two erotes different names". STRAUSS, 2001, p.63.

<sup>83</sup> O Fedro (262a) (cujos discursos eróticos, aliás, fazem lembrar o de Pausânias sob muitos aspectos: um pretendente apaixonado [um amante vulgar?] que faz o elogio do pretendente não-apaixonado [do amante celestial?]) comprova que Platão via uma relação estreita não só entre a ambiguidade e o engano deliberado, como também entre esse tipo de engano (pelas ambiguidades) e a sedução (éros). Com efeito, certa feita perguntei a uma renomada platonista qual seria, na sua opinião, a principal lição do Fedro, ao que ela respondeu: "Que "éros" tem pelo menos dois sentidos bem diferentes". Embora não me pareça o caso que a principal lição do Fedro (!) seja que - note-se bem - "eros legetai pollakhos" (!) (i.e., que "éros" se diz de muitos modos) - até porque basta o discurso de Pausânias para constatá-lo -, sem dúvida esse é um aspecto importante do diálogo.

De volta a Fedro, é importante notar, diante disso, que ele não atribui uma troca de palavras sequer aos amantes; portanto, sua rejeição da música da esfera do verdadeiro Eros deve estar relacionada a essa rejeição das palavras, da ambiguidade e do falso. O amor que elogia não faz promessas e não é um amor de palavras, mas sim do olhar e de ações, como se esses não pudessem mentir. Claro que daí surge o problema de explicar como a paixão erótica frequentemente enseja tantas coisas ruins, como mentiras, falsas promessas, ciúme doentio, obsessão, traição, violência etc. O Eros seria sempre tão nobre e fiel assim como pretende Fedro? Se sim, como explicar esses outros casos? Nesse sentido, o conteúdo do discurso de Fedro é bastante simples, simplicidade essa que pode derivar do caráter demasiado simples e ingênuo do jovem. Todo amor seria nobre e fiel para ele simplesmente por nunca ter tido muitas experiências amorosas. Um possível indício de que idealiza o amor mais do que expressa um saber adquirido por experiência própria pode ser seu recurso exclusivo e reiterado à tradição poético-literária<sup>84</sup>, por assim dizer. Madame Bovary que o diga, o amor seria muito mais complexo - menos nobre, fiel e bem-sucedido - na vida "real" do que nos livros.

Em plena harmonia com essa concepção do Eros, o discurso de Fedro, além de ser o mais curto<sup>85</sup>, é o mais simples na forma<sup>86</sup> não menos do que no conteúdo<sup>87</sup>. No

<sup>84</sup> Hesíodo (178b3), Parmênides (178b9), Acusilao (178b8), Ésquilo (180a4) e Homero (179b1, 180a7).

<sup>85</sup> Enquanto esse elogio ocupa cerca de duas páginas (Stephanus) (178a6-180b8), o de Pausânias ocupa cerca de cinco (180c1-185c3), o de Erixímaco cerca de três (185e6-188e4), o de Aristófanes cerca de quatro (189c2-193e2), o de Agatão cerca de três (194e5-197e8) e o de Sócrates cerca de quinze (198a-212c).

<sup>86</sup> Ao que me parece, em contraste, p. ex., com o discurso de Agatão, não contém aliterações, homeoteutos, metáforas ou elementos que o tornem poético ou sequer rico do ponto de vista do estilo. À diferença do que farão Sócrates e Aristófanes, não inventa nenhum mito. Tampouco inventa uma conversa, ou recorre à imitação de alguém, ou cria personagens, coisas que Sócrates fará. Tampouco cria argumentações complexas como criarão Pausânias e Sócrates, nem arditos, como criará Agatão. Tampouco elabora um prêmio metodológico e certa *anticipatio*, como farão Pausânias, Agatão e Sócrates (o desse, aliás, riquíssimo e cheio de ironia). Em consonância com o destaque que dá ao "além" (*hyper*), praticamente a única figura de linguagem que Fedro utiliza é a hipérbole, sendo o uso do superlativo um indício disso, mas esse é o *topos* do próprio gênero laudatório, como indicam Sócrates (198e1-2) e Aristóteles (*Retórica* I, 9, 1368a): "o mais antigo" (πρεσβύτατον) (4x: 178b1, 178c, 178c2, 180b6), "o primeiro" (πρώτιστον) (178b11), "os maiores bens" (μεγίστων αγαθῶν) (178c2), "o mais digno de honra" (τιμιώτατον) (180b7) e "o mais poderoso" (κυριώτατον) (id.); cf. também "[...] grande e maravilhoso" (μέγας [...] θαυμαστός) (178a7-8), "de muitos outros modos" (πολλαχῆ μὲν καὶ ἄλλῃ) (178a8), "de múltiplas fontes" (πολλαχόθεν ὁμολογεῖται) (178c1), "grandiosas" (μεγάλα) (178d3), "nem parentesco... nem honras, nem riqueza, nem nada mais..." (οὔτε συγγένεια οἷα τε ἐμποιεῖν οὕτω καλῶς οὔτε τιμαὶ οὔτε πλοῦτος οὐτ' ἄλλο οὐδὲν ὡς ἔρωσ) (178c6), "de todas as coisas vergonhosas" (πάντων τῶν αἰσχρῶν) (178e6), "todos os homens" (πάντας ἀνθρώπους) (179a2), "por todos os outros" (ὑπὸ

entanto, daí a concluir que esse discurso seria o pior e mais afastado da verdade<sup>88</sup>, como se a beleza e a verdade devessem estar na máxima complexidade e no fim de uma sequência cronológica, seria um salto arbitrário. Como vimos, a simplicidade, que, aliás, os *Diálogos* tendem a encarar com muito bons olhos<sup>89</sup>, está relacionada justamente à verdade. O exemplo de Alceste indica que Fedro está preocupado com a verdade e que a compreende como algo ligado à ação mais do que a palavras. Sendo a única pessoa a aceitar morrer por Admeto, seu marido, Alceste teria de tal modo superado (ὑπερεβάλετο), graças ao Eros (διὰ τὸν ἔρωτα.), os pais de Admeto em amor (τῆ φιλία, *philia*), que os teria revelado (ἀποδείξει) como sendo alheios, estranhos (ἄλλοτριους ὄντας) ao filho e seus parentes *apenas no nome* (ὀνόματι μόνον)<sup>90</sup>. A *prova* (prática) de amor (*philia*) de Alceste revela a verdade sobre si e seu amor, mas também sobre os pais de Admeto, que são derrotados (refutados) nessa prova: se não *agem* como amantes e parentes, só no nome (i.e., nas palavras, na linguagem) amam e pertencem a Admeto,

---

πάντων τῶν ἄλλων) (179a4), "de muitos muitas" (πολλῶν πολλὰ) (179c5), "hiperadmirados" (ὑπεραρασθέντες) (180a2). etc.

<sup>87</sup> Além da simplicidade do Eros elogiado, como, afinal, ele "prova" (τεκμήριον) que o Eros é o mais antigo dos deuses? Ninguém, poeta ou prosador, jamais teria mencionado seus pais (178b2-3); ou seja, recorre à confiança na tradição. Ele também passa do ser mais antigo ao ser causa dos maiores bens de modo pouco justificado do ponto de vista argumentativo (178c1-3). No mais, os exemplos com os quais provaria (ικανὴν μαρτυρίαν) a tese central do seu discurso (τοῦδε τοῦ λόγου) - a saber, que só os amantes morrem pelo outro - são colhidos todos eles da tradição popular compartilhada pelos gregos (εἰς τοὺς Ἕλληνας) (179b6-7), sendo portanto meras opiniões difusas publicamente e bem reputadas (*endoksa*). Trata-se, em todo caso, de uma demonstração pelo exemplo (ou paradigma). Aristóteles, *Retórica*, I.

<sup>88</sup> Para Strauss, seria o mais baixo dos discursos. STRAUSS, 2001, p.53. Para Rosen, Fedro seria um exemplo de como Platão costuma dar papéis significativos a homens de dotes insignificantes (p.39) e seu discurso representaria a vulgarização da razão em cálculo egoísta (?!). ROSEN, 1968, p.39; cf. HYLAND, 2008. Existem contudo gratas exceções a essa tendência. FRANCALANCI, 2005. FRANCO, 2006.

<sup>89</sup> Para ἀπλότης e ἀπλοῦς, cf. *República*, III, 402e (deve haver *simplicidade* na música e na ginástica); II, 361b (homem justo, *simples* e generoso); II, 380d (deus é um ser *simples*); II, 382e (deus é *simples* e não engana! relação, pois, entre verdade e simplicidade); 404b (música e ginástica devem ser *simples*); 410a (a música *simples* é melhor); X, 611a-b (a alma em sua natureza *mais verdadeira* não é múltipla). "[...] cada um deve ocupar-se de **uma só** [ἓνα ἕκαστον ἓν] função na cidade, aquela para a qual a sua natureza é mais adequada" (R. 432d). "Por conseguinte, o resultado é mais rico, mais belo e mais fácil, quando cada pessoa fizer **uma só coisa** [ὅταν εἴς ἓν], de acordo com a sua natureza e na ocasião própria, deixando em paz as outras" (II, 370c, destaque meu). "[...] porquanto não existe entre nós homem duplo nem múltiplo, uma vez que cada um executa **uma só** tarefa" (III, 397e, destaque meu). O Belo ele mesmo, segundo Sócrates-Diotima, é sempre μονοειδὲς (*monoeides*) (*Banquete* 211b1-2), ou seja, uniforme, simples. Cf. também Aristóteles, *Metafísica*, 11, 1072a32: "[...] no âmbito da substância, o primeiro lugar cabe à que é simples (*he haplé*) e em ato (*kat'energeian*) [...]. E, justamente, só haveria o falso mesmo na composição, ou seja, no complexo, não no simples, *Metafísica*, 9, 10.

<sup>90</sup> 179c1-3. "[...] οὗς ἐκείνη τοσοῦτον ὑπερεβάλετο τῆ φιλία διὰ τὸν ἔρωτα, ὥστε ἀποδείξει αὐτοὺς ἄλλοτριους ὄντας τῷ ὑεῖ καὶ ὀνόματι μόνον προσήκοντας [...]."

sendo então falsos parentes e falsos amantes<sup>91</sup>. Fedro também alude ao problema do falso no caso de Orfeu, o que faz bastante sentido: se as palavras, inclusive simples nomes, já enganam, que dizer então da música e da poesia, com seu poder encantador de *ludicamente* i-ludir?<sup>92</sup> Assim, sendo músico, Orfeu teria recorrido a um estratagema (διαμηχανᾶσθαι), a um logro, a um mecanismo ou recurso *artificial* (μηχανή)<sup>93</sup> para entrar vivo no Hades. Em troca, recebeu apenas uma *imagem, um espectro, uma sombra* (φάσμα) da esposa, não ela mesma (αὐτὴν)<sup>94</sup>, como se, descendo ao Hades apenas em palavras e imagens, não em atos, descendo, por assim dizer, só no âmbito da ficção, recebesse como retribuição merecida só uma ficção.

Diante disso, seria preciso acrescentar a ideia de que a perfeição inclui uma vida verdadeira à ideia de que o Eros, para Fedro, leva à perfeição da vida. O amante não prometeria nada e, em vez disso, *realizaria* plenamente sua potência ou suas possibilidades na ação (*ergon*) heróica. A exclusão de palavras e de música da esfera do Eros decorre, portanto, do privilégio que Fedro dá à prática e às ações, mas também à verdade. Em outras palavras, sobre Fedro idealizar demais o Eros e sua concepção não dar conta do Eros que falha, trai etc., ele provavelmente diria que nesses casos não se trata de amor (Eros) verdadeiro.

Para finalizar a análise desse discurso, especularei acerca da exclusão da música. De certa forma, essa especulação vai a contrapelo da intenção de Fedro, mas

<sup>91</sup> Na peça de Eurípides aludida por Fedro - *Alceste* -, o rei Admeto, pelo qual Alceste morre, antes de morrer coloca todos os amigos (*philous*, i. e., "amantes") à *prova* (*elenksas*), mas só a esposa aceitou morrer em seu lugar (15-18), ao passo que o pai, colocado à *prova* (*elenkhos*), perdeu a disputa (*agon*) com Alceste e mostrou-se pai só em palavra (ou seja, não de verdade, um *falso* pai, um *falso* amante) (*circa* 640). Trata-se portanto de uma prova - um teste - de amor que determina o amor como verdadeiro amor ou falso, e então também - por que não? - a própria vida: morrer por outro é prova derradeira da verdade do amor e, se cada um é aquilo que ama, da verdade da própria vida.

<sup>92</sup> Com a moda da sofística no século V a. C., o caráter ficcional da música e da poesia (ou seja, da "literatura") já era um lugar-comum entre gregos e atenienses cultos. *Fedro* 229c.

<sup>93</sup> "μηχανάομαι [...] *make by art, construct, build* [...] 2. *more freq.* contrives, devise, *by art or cunning, freq. in bad sense* [...]". *LS.* "μηχανή [...] II. any artificial means or contrivance for doing a thing [...] shifts, devices, wiles [...]". *LS.* Antecipando a astúcia (203b3) erótica descrita por Sócrates (μηχανάς, 203d6), claramente conectada à inventividade (πόριμος), a logros e enganos esp. com palavras ("δαινὸς γόης καὶ φαρμακεὺς καὶ σοφιστής", 203d8). Um dos "mecanismos" mais famosos entre os gregos é justamente o Cavallo de Tróia, concebido por Odisseu, o arquétipo do mentiroso e famoso, também ele, por entrar vivo no Hades. Além de ter entrado vivo no Hades e também ser terrível com as palavras como Orfeu, Odisseu, sua descida e suas mentiras também parecem estar em questão porque, ao dizer que Aquiles recebeu dos deuses o prêmio de ser enviado às Ilhas dos Bem-Aventurados (179e2, 180b5), Fedro está dizendo (e mostrando que notou algo que pouca gente nota) que é mentira de Odisseu que ele teria encontrado Aquiles no Hades e que Aquiles se arrependeu da vida que levou (*Od.* 11.480-90).

<sup>94</sup> 179d3-4.

não, talvez, de Platão, pois pretende levantar a questão de se Platão não abriria margem, ainda que implicitamente, para uma atividade musical na esfera do Eros no exato momento em que faz Fedro excluir a música do Eros. A meu ver, é possível vislumbrar um sentido mais profundo nos exemplos de amante que Fedro usa. A pergunta ou mesmo sugestão que daí surge é a seguinte: não haveria uma forma de morrer de amor por meio da música? Se o ponto central do elogio de Fedro é o caráter escatológico do Eros, sua relação com a morte e o fim, essa morte não poderia ser pensada como metáfora, no fundo, para a perda do ego própria da consumação da experiência erótica - o gozo - e então como relacionada à perda do ego próprias da inspiração musical? Corroboraria essa hipótese a menção a Orfeu como "ἀτελής"<sup>95</sup>: não morrendo por amor, Orfeu é enviado ἀτελής de volta do Hades, ou seja, não (a-) tendo terminado (-telos) sua tarefa, mas também não (a-) tendo chegado ao fim (-telos) no sentido de não ter morrido e, talvez principalmente, não (a-) tendo sido iniciado (-teles)<sup>96</sup>, pois no auge do *Banquete* a referência a essa sorte de iniciação ("τὰ δὲ τέλεα καὶ ἐποπτικά")<sup>97</sup> terá papel precípuo. Portanto, o discurso de Fedro no mínimo alude a uma *morte ritual* e não só à morte em sentido literal. Também é de se considerar que Fedro (e mais ninguém no *Banquete*) se refere ao Eros como uma inspiração divina ("ἔνθεον [...] ἐμπνεῦσαι")<sup>98</sup>, ideia que sem dúvida remete à inspiração poética, esp. para quem já leu o *Íon*.

A propósito de morte ritual, note-se como nos exemplos que Fedro usa ele sublinha tanto o movimento de subida (*anabasis*) e descida (*katabasis*) quanto a relação com o Hades. Além disso, esse movimento envolveria a alma. Os deuses premiaram Alceste enviando sua *alma* (τὴν ψυχὴν) do Hades de volta *para cima* (ἐξ Ἄιδου ἀνεῖναι πάλιν)<sup>99</sup>. Ou seja, morrer-por-outra equívaleu para ela a *descer* ao Hades. Vale também notar que a alma só aparece nessa passagem no discurso de Fedro e não tem nenhum papel no amor entre os vivos, como se ela só aparecesse quando libertada pela morte ou *descida*. Aliás, o verbo usado, "ἀνίημι" (*aniemi*), tem o sentido tanto de enviar para

---

<sup>95</sup> 179d3.

<sup>96</sup> "ἀτελής, ἔς, [...] IV.[...] *uninitiated*". LS.

<sup>97</sup> 210a1.

<sup>98</sup> 179a7-b1.

<sup>99</sup> 179c6.

cima (*ana-*) quanto de deixar ir, soltar, libertar (*LS*). Portanto, descer (*kata-*) ao Hades morrendo enseja uma libertação e uma subida (*ana-*) da alma<sup>100</sup>.

Mas o que significa, afinal, *descida* e *subida* da *alma* em Platão? Ainda mais conectadas ao Hades e num diálogo cujo clímax está na imagem de uma *scala amoris*<sup>101</sup>. O que é, afinal, o Hades em Platão? É a famosa Caverna. Repare-se como o exemplo de Aquiles faz Fedro antecipar elementos cruciais de *República* (VII), em que a Caverna é o centro, e preparar o leitor de certo modo para ela. Ora, se Aquiles ganhou o prêmio de viver nas Ilhas dos Bem-Aventurados, então é mentira - mais uma! - o que conta Odisseu sobre tê-lo encontrado no Hades e ainda mais que ele teria mostrado arrependimento pela vida que levara<sup>102</sup>. E a ênfase que Fedro dá em Homero, único autor citado duas vezes por ele<sup>103</sup>, mostra, a meu ver, que não se trata de outra versão do mito, senão que de uma interpretação de Homero por parte desse jovem assaz erudito. A meu ver, esse ensinamento de Fedro ao leitor a respeito da *Odisseia* e de Aquiles é um dos mais importantes que se pode ter em todo o *Banquete*<sup>104</sup>. Com efeito, um dos principais argumentos para Sócrates defender que o filósofo, uma vez que tenha saído da Caverna, não precisará voltar ao mundo político é o exemplo de Aquiles, que - Sócrates "o" cita - teria dito que preferiria ser um servo da gleba entre os vivos a reinar entre os mortos<sup>105</sup>, ou seja, mesmo Aquiles teria se arrependido de abandonar a tranquilidade da vida privada e colocar sua vida em risco para fazer o que considerava nobre e justo em suas relações com os outros e em meio às relações de poder entre os gregos. Ele preferiria ter levado uma vida tranquila, mas continuar vivo, a ter levado uma vida heroica, mas morrer jovem e ir parar no Hades, com o qual a Caverna é então comparada. Desse modo, o "seu" exemplo serve para Sócrates eximir o filósofo de voltar à Caverna (i. e., à política, a cuidar dos *outros*): mesmo Aquiles se arrependeu de

<sup>100</sup> "O [caminho] para cima (*to ano*) e o para baixo (*to kato*) é um só e o mesmo". Heráclito (fr. 60, DK., trad. minha).

<sup>101</sup> "Escada do amor": 211b6: ἐπιανῶν; 211c2: ἐπιανέναι; 211c3: ἐπιαναβασμοῖς.

<sup>102</sup> Quem pela primeira vez me chamou a atenção para a relação do discurso de Fedro com esse relato de Odisseu foi Altman (2011, p.7,n.23). De fato, leitores de Homero e da *Odisseia* costumam achar que Aquiles se arrependeu; esquecem-se, contudo, de que a cena do seu suposto arrependimento (*Od.* 11.486-90) está no interior do relato de Odisseu aos Feáceos (*Od.* 9-12). Comparar com *Od.* (24.95-100), em que, diante praticamente das mesmas palavras, Aquiles não mostra nenhum arrependimento.

<sup>103</sup> 179b1, 180a7.

<sup>104</sup> Esp. se falamos em ordem de leitura dos Diálogos, uma questão com a qual a minha tese, da qual esse artigo é uma parte, lida de forma mais aprofundada.

<sup>105</sup> *R.* VII, 516d.

participar da política, por mais nobre que possa ter sido a sua vida. Por isso, o discurso de Fedro é essencial para que o leitor da *República* já tenha em mente que na verdade essa suposta fala de Aquiles<sup>106</sup> está dentro da narração que Odisseu (!) faz aos Feáceos<sup>107</sup> e tem por conseguinte grandes chances de ser falsa, sobretudo se levamos em conta o principal traço de caráter de Odisseu e a beleza da vida de Aquiles, que aceitou morrer por outro<sup>108</sup>. Dessa forma, com o discurso de Fedro em mente, o leitor poderia responder a Sócrates que o filósofo voltaria, sim, à Caverna e estaria sempre pronto, também ele, a morrer de amor por outro.

Assim sendo, Fedro não anteciparia somente a importância que Aquiles tem nesse momento da *República*, como também pode ser que ele antecipe a própria ideia de justiça tão central para esse que é o mais importante dos *Diálogos* de Platão. É que no meu modo de entender a *República*, a verdadeira concepção de justiça apresentada pelo diálogo consiste na descida à Caverna (*katabasis*) por parte do filósofo (VII, 520c: καταβατέον, *katabateon*, deve-se descer), e não, como se pensa em uma primeira leitura, na harmonia interior da alma<sup>109</sup>. Como aqui não haveria espaço para explicarmos a contento por que esse é o caso, simplesmente assumiremos, por ora, que justiça segundo a *República* é a descida à Caverna<sup>110</sup>. Uma vez que, segundo o próprio

<sup>106</sup> *Od.* 11.486-90.

<sup>107</sup> *Od.* 9-12.

<sup>108</sup> Como o seu próprio nome indica (*Od.* 19.405-10), Odisseu é invejoso (a inveja é uma forma de ódio), porque é covarde e sabe que não é capaz de superar, sequer igualar Aquiles em virtude. Sua forma, então, de resolver esse problema da dor da inferioridade é, além da bajulação dos poderosos, o recurso à maledicência e à mentira. Assim, se a *Iliada*, centrada na relação entre Aquiles e Pátroclo, pode ser definida como o canto do amor(*philia*)-emulação-verdade, a Odisseia, encenando uma pretensa (falsa) suplantação de Aquiles por parte de Odisseu, é o canto do ódio-inveja-mentira.

<sup>109</sup> IV, 443.

<sup>110</sup> Uma defesa bastante convincente dessa interpretação pode ser vista em ALTMAN, 2012. O cerne dessa interpretação, porém, pode ser resumido em alguns passos bastante razoáveis: (1) como já constatou uma série respeitabilíssima de estudiosos, constatar que há uma contradição no coração da obra, contradição entre a definição de justiça do livro IV como harmonia interior (na alma) e cada um realizar na cidade apenas a tarefa para a qual está mais apto por natureza (na cidade) e o dever do filósofo de voltar à caverna no VII, pois assim o protagonista da cidade ideal tem que realizar duas obras diferentes - filosofia e política (cf. ἀμφοτέρων em VII, 520c) - e não só aquela para a qual está mais apto por natureza e, além disso, esse retorno, cuja justiça o texto enfatiza (VII, 520a6, 520e1), não parece ter qualquer relação com a harmonia interior, ao contrário, o filósofo só deve governar justamente porque é o único que não quer governar (VII, 520e-521a); depois (2), constatar, a partir da discussão metodológica da linha dividida e de passagens do livro IV que apontam para um caminho mais longo e para a insuficiência dos métodos aplicados para atingir a definição de justiça do IV (cf. 434d-435a, em que a contradição é prevista e tem um papel positivo, e 435d sobre métodos), que essa contradição é construída por Platão de forma deliberada e consciente: o método usado até o livro IV foi o hipotético-imagético e não o dialético; (3) constatar que Sócrates encarna a Justiça, desde a primeira palavra da *República*, como descida à Caverna (327a1: κατέβην). De resto, essa interpretação resolve o problema há muito

Sócrates, a Caverna está pelo Hades<sup>111</sup>, a justiça consistiria em uma *katabasis*, ou seja, em uma descida ao mundo dos mortos<sup>112</sup>.

Além disso, para a relação com o discurso de Fedro, é importante sublinhar outro aspecto acrescentado à ideia de Justiça da *República* assim interpretada, para além da descida ao Hades. Trata-se da relação com outro ser humano e de quem seria mais beneficiado pela justiça assim entendida: se na definição do livro IV da justiça enquanto harmonia interior não era preciso que o filósofo (?)<sup>113</sup> interagisse com nenhum outro ser humano, e se lá o filósofo era considerado feliz enquanto harmonioso internamente, de modo que a justiça era entendida como um *bem para ele*, agora<sup>114</sup>, à luz do Bem ele mesmo, a Justiça implica a descida ao Hades a fim de comandar outros seres humanos e em benefício dos comandados e não do próprio comandante<sup>115</sup>.

Com o exemplo de Alceste, vimos que Fedro dá destaque ao Hades, à descida e à subida: com a descida ao Hades (i.e., à Caverna), a alma se liberta e sobe. Já com o ex. de Orfeu, Platão não só sublinha ainda mais a importância do Hades, como também já chama a atenção do leitor para a conexão dessa descida com a justiça<sup>116</sup>. Embora desça ao Hades, Orfeu não desce morrendo de amor: encanta os deuses com sua música para poder entrar e sair vivo do Hades (εἰς Ἅιδου). Por isso, é punido pelos deuses - i. e., os deuses lhe impõem um castigo, δίκην (*diken*), justiça -, pois, além de lhe mostrarem apenas um fantasma da mulher em vez de lhe darem a própria, fazem com que acabe sendo morto por mulheres<sup>117</sup>.

---

reconhecido de que a definição do IV como harmonia interior não dá conta do que se entende realmente por "justiça": uma ação correta em relação a *outros* seres humanos.

<sup>111</sup> R. VII, 516d.

<sup>112</sup> Note-se, além disso, que tanto na *República* quanto no discurso de Fedro, além de Aquiles ser o modelo, o prêmio para quem enfrenta o Hades é viver nas Ilhas dos Bem-Aventurados (R. VII, 540b-c), nessa segunda menção do livro VII - note-se bem - só depois da morte.

<sup>113</sup> Não se tratava ainda do filósofo, a rigor.

<sup>114</sup> R. VII.

<sup>115</sup> Sócrates afirma que o filósofo será o melhor governante porque não quer governar, pois seria o único a ter descoberto uma vida melhor que a do governante (VII, 520e-521a). E no livro I (342e) Sócrates já concluiu o seguinte na sua discussão com Trasímaco: "Portanto, Trasímaco, nenhum chefe, em qualquer lugar de comando, na medida em que é chefe (ἄρχων), examina ou prescreve o que é vantajoso (συνφέρον) a ele mesmo (τὸ αὐτῷ), mas o que o é para o seu subordinado (τὸ τῷ ἀρχομένῳ), para o qual exerce a sua profissão (δημιουργῆ), e é tendo esse homem em atenção, e o que lhe é vantajoso e conveniente, que diz o que diz e faz tudo quanto faz".

<sup>116</sup> Ainda que não mencionado por Fedro, o nome daquilo pelo que Orfeu desce ao Hades, aliás, é "Eurídice", no gr. "Εὐρυδίκη" (*Eury-dike*), ou seja, a *justiça (-dike) ampla, larga, farta (eury-)*, como é amplo, farto, abundante, generoso o seio da "Terra de *amplo* seio" (Γαῖ' εὐρύστερον) (178b).

<sup>117</sup> 179d.

Quanto ao exemplo de Aquiles, ele, a meu ver, dá ainda mais destaque à relação entre Eros e justiça. A justiça faz-se presente nesse caso não só na mencionada vingança (τιμωρήσας)<sup>118</sup> de Pátroclo por parte de Aquiles, já que vingar é restituir (ou reerguer, ἀείρω) o devido valor (τιμή) de alguém (*LS*), como também na ênfase que Fedro dá no fato de Aquiles ser o mais admirado pelos deuses precisamente porque, sendo amado e não amante, morre pelo amante: embora o amante, porquanto inspirado (ἔνθεος), seja mais divino (θειότερον) que o amado, os deuses admiram mais o amado que tem afeição, amor - "ἀγαπή", "agapa", e não "Eros" - pelo amante<sup>119</sup>. Aquiles não tem Eros por Pátroclo e no entanto aos olhos dos deuses é superior a Alceste e o único, por isso, a ganhar o prêmio de viver nas Ilhas dos Bem-Aventurados.

Como Fedro não explica muito por que isso acontece, a passagem suscita um justo estranhamento. Até porque, note-se bem, essa conclusão pode estranhamente depor contra todo o espírito do discurso de Fedro, uma vez que nesse caso acaba atribuindo mais valor ao Ágape do amado do que ao Eros do amante, aparentemente contrariando o objetivo de um elogio ao Eros. Claro que, por um lado, esse amado se torna algo admirável porque faz algo grandioso - morre pelo amante - sem estar inspirado divinamente como os amantes. Nesse sentido, seria uma questão de mérito próprio e humano que estaria em jogo. Aquiles seria como os bons por natureza, sem precisar de intervenções divinas. No entanto, Fedro ressalta que ele não morre só pelo amante como também depois do amante, e nisso, junto com o fato de ser um amado que dedica afeto ao amante, reside a sua grande superioridade. Diante disso, a ideia de justiça como retribuição devida ou, no caso de amantes e amigos (i.e., no caso de favores, χάρις), como gratidão parece ajudar a preencher essa hipotética lacuna do texto, ainda mais levando em conta que, Pátroclo tendo já morrido e sendo amante de Aquiles, presume-se que tenha beneficiado seu amado de algum modo - aliás, embora Fedro não o diga explicitamente, lendo a *Iliada* nós sabemos que Pátroclo morre realmente no lugar do (*hyper*) Pelida, uma vez que veste a sua armadura e morre combatendo o inimigo de Aquiles<sup>120</sup>. Assim o elogio continuaria sendo um elogio ao Eros: tendo sido

---

<sup>118</sup> 180a.

<sup>119</sup> 180b2.

<sup>120</sup> A rigor, na *Iliada* fica razoavelmente claro que Aquiles sente-se culpado, portanto em dívida, pela morte de Pátroclo, a ponto inclusive do poeta falar em uma possível intenção sua de se matar. Sobre isso, ver Arieti (1985).

beneficiado pelo Eros de Pátroclo, também Aquiles seria bafejado por esse espírito santo ao *recordar a beleza que (lhe) veio a ser*<sup>121</sup>, de modo que o Ágape - a justiça, a gratidão, o amor... - maravilhoso de Aquiles vem, indiretamente, do Eros que inspirou os belos feitos de Pátroclo<sup>122</sup>.

Tudo isso indica, a meu ver, que Platão está usando a ideia de morrer-por-outro do discurso de Fedro, dentre outras coisas, para antecipar a referida ideia de justiça da *República* enquanto descida ao Hades. Perceba-se que não dá para subestimar a importância que para Platão há na recordação da beleza<sup>123</sup>, justamente o que faria Aquiles, se estivermos certos na nossa leitura. Tampouco podemos esquecer o papel que provavelmente uma prática (*melete*) filosófica de morte tem para Platão, uma vez que no *Fédon*<sup>124</sup> Sócrates diz que a filosofia é uma *prática* de morte (*ἀποθνήσκειν μελετῶσι*). Nesse sentido, a Caverna enquanto imagem do Hades poderia ser entendida não só como o "lugar" em que estão os outros no mundo cotidiano presente (política), como também o "lugar" em que estão os que já morreram, i. e., quem já não está mais

<sup>121</sup> Sobre o que acontece quando a beleza nos vem a ser, cf. *Banquete* (204d9); sobre a importância de recordar a beleza, cf. *Banquete* (210c3, esp. o "au", "de novo").

<sup>122</sup> Ou seja, o "ágape" de Aquiles não deixa de ser um Anteros, um eros retribuído, contraposto (*anti-*) (*Fedro*, 255e1). Vale lembrar que a estátua na Piccadilly Circus, famosa praça de Londres, embora seja conhecida como um Eros, na verdade é um Anteros, irmão mais velho de Eros. Como a fonte em que ficaria a estátua seria uma homenagem a um político notório por seus atos de caridade, o artista quis representar o amor *selfless* do político com o Anteros, pois esse, sendo o amor de gratidão e retribuição, não desejaria nada para si, não desejaria adquirir nada, em contraste com o seu irmão mais novo. O nascimento de Anteros teria ocorrido, segundo uma versão do mito, porque o menino frívolo (Eros), ao ficar brincando sozinho, não crescia. Então Afrodite, mãe de Eros, teria pedido a Zeus que desse um irmão ao menino para que ele tivesse com quem brincar e assim crescesse. Esse irmão é Anteros, representado por um jovem mais velho e com traços mais sérios, porque menos frívolo e irresponsável. É a ideia do mito é a de que o Eros precisa ser correspondido para crescer. Para uma interpretação do amor que o concilia com a justiça em vez de colocá-los em oposição como se tende a fazer a partir das ideias de favorecimento (amor) e distribuição proporcional (justiça), cf. Ricoeur (2012), em que, não por acaso, a ideia de gratidão tem um papel fundamental: dou (de graça), porque me foi dado (de graça). Não à toa, *contra* Nygren, o autor também rechaça a oposição entre éros e ágape (p.15). Repare-se que só há sentido em haver *gratidão* quando algo é dado de *graça* (ou seja, um favor, *kharis*): se é cobrado algo em troca, então a questão é de dever de retribuição e não de gratidão e amor. Mas o dar de graça tende a ser nobre, ou seja, belo, e a beleza, por sua vez, tende a ter graça. Assim, recordar a beleza que nos veio a ser, algo nada banal, tende a se confundir com o sentimento de gratidão. É espantoso como a "espiritualidade" ideológica e afetada hodierna, que tem na ideia de gratidão uma das suas mercadorias favoritas, é propagada por tanta gente que também adere à ideia pequeno-burguesa de que nada é de graça, tudo tem seu preço, sem que se perceba a incompatibilidade desses ideais, muito menos a desgraça que é uma vida em que nada é de graça.

<sup>123</sup> Não só a geração no belo de que falará Sócrates tem muito que ver com a recordação - ou seja, o "trazer" de volta (*re-*) ao coração (*-cordis*) - da beleza, como também a própria *scala amoris* da segunda parte do discurso de Diotima fala, conquanto sutilmente, em recordar a beleza como algo que lhe é crucial (cf. "αῖ" em 210c3). Cf. também *Mênon* (81c-d): quem será a mulher sábia em coisas divinas que Sócrates escutou?

<sup>124</sup> 67d-e.

conosco, como nossos avós, pais, professores, amigos e mesmo inimigos, mas que não estão conosco na medida em que não (a-) são visíveis (-ides)<sup>125</sup> porque cobertos pelo esquecimento, esquecimento esse fomentado talvez por certo ódio ou pelo menos falta de amor, algo como um véu que encobre tanta beleza e quem realmente somos toda vez que esquecemos os outros que passaram por nós e nos inflamamos de orgulho como se pudéssemos realmente ter alguma beleza sem a beleza que nos veio a ser e nos foi doada. Como cotidianamente certo orgulho e amor-próprio que nos são naturais e fomentados ainda mais por nosso reconhecimento público (*doxa*) nos levam a esquecer a beleza que nos veio a ser, e o ódio e a inveja - *in-vidia* - nos impedem muitas vezes, lembrando-a, de vê-la, a visão-recordação-amorosa dessa beleza pode ser tão mortífera quanto um raio: abandonando uma parte de nós que antes tomávamos como nossa, perdemos certa camada do que considerávamos ser - ligada com frequência ao pretensão mérito - e então em certo sentido morremos<sup>126</sup>. Chora-se um choro de alegria e ama-se o "próximo" - muitas vezes um rosto (na memória) diante de nós de alguém antes esquecido, lembrado agora por meio até de certo pudor (*aidos*) - como a si mesmo: afinal, a gratidão implica um reconhecimento da própria beleza e portanto certo amor-próprio, que, no entanto, transcende o "eu" e o orgulho, pois se reconhece que a beleza ou mesmo a luz do seu brilho vem de outro lugar, de mais além, e abandona-se o apego ao eu.

Note-se que não por acaso esse tipo de experiência tende a ter uma dramaticidade (com toda a ambiguidade do termo: repetição, transformação, riso, choro...): a recordação da beleza não deixa de ser uma repetição, ou seja, um vir à presença, dela. Re-cordar, sendo um deixar vir de novo ao coração (lat. *cor*, *cordis*), não é lembrar e pensar *sobre* - portanto acima de, distanciado de - algo. Recordar é de algum modo repetir. Um verbo aqui é crucial para entendermos como esse pensar "grego", que é amoroso, pode ser recordar nesse sentido: "μελετάω" (*meletao*), verbo que se faz de algum modo presente não só no "cuidado de si" (*ἐπιμέλεια* ἑαυτοῦ) do *Primeiro Alcibiades* como também na prática de morte do *Fédon* (*μελέτη* θανάτου) e

<sup>125</sup> *Grg.* 493b4. De "*Hades*", "Ἅιδης" (*Haides*), cuja provável etimologia remeteria a "não" (a-) "visível" (-idein) (*LS*).

<sup>126</sup> Note-se que uma das figuras que mais contrastam com o filósofo segundo a descrição de Sócrates em *República* (VI, 486b) é justamente o *aladzon*, ou seja, o fanfarrão "cheio de mérito" (Hölderlin) e, por isso mesmo, autoilusão.

no Eros do *Banquete*<sup>127</sup>. Convém no entanto jamais esquecer que o contexto predominante do uso desse verbo parece ser o do *ator* que ensaia - estuda, pratica, memoriza, recita, repete - um discurso<sup>128</sup>. Ajuda a compreender como essa ideia pode ser tão importante para a filosofia - algo para "nós" mais "intelectual" do que o teatro e coisas desse jaez - lembrar que, como sugere o poema de Parmênides junto com sua imensurável influência sobre a filosofia posterior, o "grego" tende a pensar o pensar como algo inseparável do Ser e que a principal característica do Ser é ser o Mesmo: se pensar é pensar o Ser - ou, ainda mais, se pensar é o próprio Ser - e se o Ser é o Mesmo, então pensar não é pensar *sobre* algo, mas sim trazer de novo algo à presença como se fosse o mesmo, e então repetir ou - falando mais platonicamente - re-cordar. Nesse sentido, pensar seria em si mesmo algo "teatral", "dramático": "pois o pensar tem a mesma potência da ação-dramática (*dran*)" (δύναται γὰρ ἴσον τοι δρᾶν τὸ νοεῖν) (trad. nossa), como, segundo Clemente de Alexandria, teria dito Aristófanes e, antes dele, Parmênides<sup>129</sup>. E, de fato, o que tem mais capacidade de trazer o ausente à presença<sup>130</sup> - ou seja, de pensar como re-cordar - do que o Amor?

Repare-se que assim chegamos a uma relação profunda entre Eros, Hades e Dioniso, deus do teatro, do vinho, do êxtase<sup>131</sup>, da metamorfose<sup>132</sup> e da vida indestrutível, da morte que é vida<sup>133</sup>. Orfeu, aliás, é o cantor dos mistérios de Dioniso<sup>134</sup>. Como diz Heráclito: "é o mesmo Hades e Dioniso, a quem deliram e festejam nas Lenéias"<sup>135</sup>. O elemento dionisiaco, enquanto deixar-se *penetrar* por *outra* personalidade, é não só altamente erótico como "altruísta" (além de feminino): como

<sup>127</sup> 172a1, 208a4-5.

<sup>128</sup> Cf. *Fedro* (228b6), *Crítias* (113b). Cf. também *LS*: "[...] *to care for, attend to [...] study [...] to rehearse a speech, declaim*".

<sup>129</sup> Referindo-se a B2 (DK): "O mesmo, pois, é pensar e ser" (*to gar auto noein estin te kai einai*). Trad. minha. *I Presocratici*, org. Giovanni Reale.

<sup>130</sup> Como diz Parmênides (B4): "*Considera como le cose che pur sono assenti (apeonta), alla mente (nooi) siano saldamente presenti (pareonta) [...]*".

<sup>131</sup> Aliás, no êxtase que Dioniso promove o homem fica *fora de si (ek-)*, ou seja, vai *além* de si e da medida (BRANDÃO, 1991, p.132), enquanto o *Além (hyper)* é uma das ideias centrais no discurso de Fedro.

<sup>132</sup> BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega v. II*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1991, p.115.

<sup>133</sup> KERÉNYI, 2002; BRANDÃO, 1991, p.138.

<sup>134</sup> OVÍDIO, *Metamorfoses*, XI, 68.

<sup>135</sup> DK, 15; trad. Cavalcante de Souza. E não me surpreende que duas coisas aconteçam ao mesmo tempo entre os estudiosos de Platão: negligenciam ou pelo menos subestimam a descida à Caverna e consideram que Platão seria hostil a Dioniso.

Íon, Apolodoro e o próprio Sócrates (que, não à toa, se torna uma mulher), todo *ator* (e poeta dramático) torna-se *outro* ao *atuar*<sup>136</sup>. Isso se liga ao Hades (portanto à Caverna e ao discurso de Fedro) à luz do que já dissemos - o artista morre para que outro viva -, ainda mais se levarmos em conta o que diz Eudoro de Souza a respeito do Hades: "Inferno é ser obrigado a viver a vida alheia [...]"<sup>137</sup>. Ou seja, o Hades, enquanto Inferno, seria lugar de alteridade radical no sentido em que seria o lugar em que não seríamos nós mesmos, em que nossa espontaneidade natural seria barrada, em que imperaria algo que odiamos, que negamos e que nos nega, como o inimigo, ou simplesmente que nos desperta muito medo, de modo que descer ao Inferno também poderia ser superar o próprio ódio e transformá-lo em amor pela recordação. Há, em todo caso, uma relação intensa com a alteridade. Como no caso de Íon, Apolodoro e Sócrates, há um pensar(-amar) que é morrer-por-outro e no lugar do outro, porque é uma morte de quem pensa-ama que traz de volta à vida quem já se foi, como Platão traz os mais belos atenienses de volta à vida com o seu *Banquete*<sup>138</sup>.

Diante disso, a contrapelo das intenções de Fedro, mas talvez não de Platão, o texto poderia sugerir um sentido positivo do exemplo de Orfeu, por meio do qual a música poderia ganhar um espaço no âmbito do Eros verdadeiro. Tratar-se-ia, no caso da descida de Orfeu, de uma morte ritual e mesmo filosófica: a perda do eu tão importante para a poesia e a música, na *mimesis* do poeta inspirado, e a metamorfose tão característica de Dioniso, deus do teatro identificado, justamente, com o Hades e de cujos mistérios Orfeu é o cantor. A ação, tão cara à concepção de Eros de Fedro, não deixaria de ser crucial, mas agora sob a forma do *drama*. Claro que, por outro lado, se

<sup>136</sup> Cf. *República*, III, 393b-d; *Poética*, 1448a22: com a imitação, o poeta tornar-se outro. "O drama é a prática suprema do altruísmo. Por um milagre de autodestruição controlada, o qual só podemos compreender vagamente, o dramaturgo cria personagens vivos cujo esplendor de vida é precisamente mensurado por sua "alteridade" - pelo fato de não serem imagens, sombras, ou ressonâncias do próprio dramaturgo". STEINER, 2006, p.78.

<sup>137</sup> Apud FRANCO, 2006, p.107. Em seu ensaio sobre o discurso de Fedro, Franco descreve a *katabasis* como uma metamorfose, como um tornar-se outro (p.106) - morte do mesmo e transformação em outro, a subida sendo um renascimento -, algo que corrobora o meu ponto.

<sup>138</sup> Recorde-se que quando Freud (*Além do Princípio do Prazer*) (2010) notou que seus pacientes, muito mais do que narrar ou simplesmente recordar as suas experiências traumáticas, eles as repetiam (III, p.177), concluiu que o "desejo" (ou ao menos um desejo, uma pulsão) estaria ligado tanto a uma compulsão à repetição (p.183) (drama e Dioniso) quanto a uma pulsão de morte (VII, p.238) (Hades). Para a relação explorada antes entre pensar e agradecer, é justo reconhecer o mérito de Martin Heidegger, que levou em consideração essa relação, inclusive a partir da possível relação etimológica entre os termos alemães "*denken*", "pensar", e "*danken*", "agradecer" (análoga ao inglês "*to think*" e "*to thank*"). Cf. *Que chamamos Pensar?* Trad. (em processo de revisão 2013.2) de Edgar Lyra a partir da 5ª edição integralmente revisada de *Was heißt Denken?*, Tübingen, Max Niemeyer, 1997.

trata de um elemento especulativo e à revelia do próprio Fedro na leitura que fazemos do seu discurso.

### Referências bibliográficas

ALTMAN, William. *Coming Home to the Iliad*. In: [https://www.academia.edu/6804950/Coming\\_Home\\_to\\_the\\_Iliad](https://www.academia.edu/6804950/Coming_Home_to_the_Iliad). 2011.

\_\_\_\_\_. *Plato the Teacher: The Crisis of Republic*. Lanham, Maryland: Lexington Books, 2012a.

ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Nova Cultura, 1996.

\_\_\_\_\_. *De Anima*. Trad. Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Ed. 34, 2006.

\_\_\_\_\_. *Metafísica*. Trad. de Giovanni Reale. São Paulo: Loyola, 2002.

\_\_\_\_\_. *Retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

ASSUNÇÃO, Teodoro Rennó. *A philotes de Aquiles e Pátroclo na Ilíada (um esboço)*.

In

[https://www.researchgate.net/publication/332625211\\_A\\_philotes\\_de\\_Aquiles\\_e\\_Patroclo\\_na\\_Iliada](https://www.researchgate.net/publication/332625211_A_philotes_de_Aquiles_e_Patroclo_na_Iliada). 2019.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia Grega v. II*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1991.

FRANCALANCI, Carla. *Amor, Discurso, Verdade: uma Interpretação do Symposium de Platão*. Vitória: EDUFES, 20015.

FRANCO, Irley. *O Sopro do Amor: um comentário ao discurso de Fedro no Banquete de Platão*. Rio de Janeiro: Palimpsesto, 2006.

FREUD, Sigmund. *Além do princípio do prazer*. Trad. Paulo César de Souza. In: *Obras Completas*, v. 14. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

HEIDEGGER, Martin. *Que chamamos Pensar?* Tradução (em processo de revisão 2013.2) Edgar Lyra a partir da 5ª edição integralmente revisada de *Was heißt Denken?*. Tübingen: Max Niemeyer, 1997.

HESÍODO. *Os Trabalhos e os Dias*. Trad. Neves Lafer. São Paulo: Iluminuras, 2006.

\_\_\_\_\_. *Teogonia: a origem dos Deuses*. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2003.

- HYLAND, D. *Plato and the Question of Beauty*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2008.
- HOMERO. *Iliada*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Odisseia*. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2006.
- LACERDA, Ticiano Curvelo Estrela de. *Contra os Sofistas e Elogio de Helena de Isócrates*: tradução, notas e estudo introdutório. Dissertação de mestrado. São Paulo: USP, 2011.
- LUDWIG, Paul. *Eros and Polis: Desire and Community in Greek Political Theory*. New York: Cambridge University Press, 2002.
- NIETZSCHE, F. *Cinco Prefácios Para Cinco Livros Não Escritos*. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2013.
- OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução Domingos Lucas Dias. São Paulo: Editora 34, 2017.
- PLATÃO. *Platonis Opera*, 4 vols. (Org. John Burnet). Oxford: Clarendon, 2002 (1900).
- \_\_\_\_\_. *Banquete*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: Editora UFPA, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Banquete*. Trad. José Cavalcante de Souza. São Paulo: Nova Cultural, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Cármides*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: ed.ufpa, 2015.
- \_\_\_\_\_. *Eutidemo*. Trad. Maura Iglésias. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, Loyola, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Eutífron*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: ed.ufpa, 2015.
- \_\_\_\_\_. *Fedro*. Trad. José Ribeiro Ferreira. Lisboa: Edições 70, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Fedro*. Trad. Giovanni Reale. Rusconi Libri, 1999.
- \_\_\_\_\_. *Górgias*. Trad. Daniel R. N. Lopes. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- \_\_\_\_\_. *Hípias Maior*. Trad. de Carlos Alberto Nunes. Belém: Editora UFPA, 2016.
- \_\_\_\_\_. *Hípias Menor*. Trad. de Carlos Alberto Nunes. Belém: Editora UFPA, 2016.
- \_\_\_\_\_. *Hípias Menor*. Trad. André Malta. In: PLATÃO: Sobre a inspiração poética (*Íon*) & Sobre a mentira (*Hípias Menor*). Porto Alegre, RS: L&PM, 2008.
- \_\_\_\_\_. *Íon*. Tradução Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Laques*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: ed.ufpa, 2015.
- \_\_\_\_\_. *Plato's Symposium. Translation by Seth Benardete with commentaries by Allan Bloom and Seth Benardete*. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Protagora*. A cura di Andrea Capra. Firenze: La Nuova Italia, 2004.

\_\_\_\_\_. *Protágoras*. Trad. Ana da Piedade Elias Pinheiro. Editora Relógio D'Água, 1999.

\_\_\_\_\_. *Protágoras*. Trad. Daniel R. N. Lopes. São Paulo: Perspectiva, 2016.

\_\_\_\_\_. *República*. Trad. Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

\_\_\_\_\_. *Timeu-Crítias*. Trad., introdução e notas de Rodolfo Lopes. Coimbra: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos, 2011.

\_\_\_\_\_. *Teeteto, Crátilo*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém, Pará: Editora UFPA, 2001.

\_\_\_\_\_. *Teeteto*. Tradução, apresentação e notas Maura Iglésias e Fernando Rodrigues. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Edições Loyola, 2020.

PLOTINO. *Tratados das Enéadas*. São Paulo: Polar Editorial, 2000.

\_\_\_\_\_. *Porphiry on Plotinus. Ennead I*. Translation by A. H. Armstrong. Cambridge: Harvard University Press, 1966.

ROSEN, Stanley. *Plato's Symposium*. New Haven and London: Yale University Press, 1968.

STEINER, George. *A morte da tragédia*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

STRAUSS, Leo. *On Plato's Symposium*. Chicago: The University of Chicago Press, 2001.

TARENZI, Victoria. *Patroclo θεράπων*. In: *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, 2005, New Series, Vol. 80, No. 2 (2005), pp. 25-38.

Recebido em: outubro de 2022.  
Aprovado em: dezembro de 2022.