

O caráter poético do Amor no discurso de Agatão no *Banquete* platônico: forma líquida, símbolos como corpos e brincadeira¹

The poetic character of Love in the speech of Agathon in Plato's Symposium: liquid form, symbols as bodies and play

Resumo

Esse artigo tenta mostrar alguns aspectos da importante relação entre Amor (Eros) e poesia no diálogo *Banquete* de Platão, focando, porém, no discurso de Agatão. Com esse intuito, o texto começa sublinhando o caráter poético da competição em que consiste a famosa série de elogios ao Eros. Depois o texto foca em uma leitura do discurso de Agatão, dando destaque a três pontos: como (1) a tese de que o Eros teria uma forma líquida se relacionaria com a poesia; como (2) o uso que Agatão faz das palavras deixa evidente o caráter corpóreo desses símbolos, mostrando assim que não apenas os corpos seriam símbolos, como pretendia o discurso de Aristófanes, mas também os símbolos seriam corpos, algo crucial para a relação entre Eros e poesia; e como (3) o fato de Agatão brincar com as palavras mostra que se pode ter uma relação não-instrumental com as palavras, que assim, a exemplo dos seres esféricos de Aristófanes, não precisariam remeter a nada fora delas mesmas.

Palavras-chave: Platão, *Banquete*, Agatão, Eros, Poesia.

1 Essa é a versão em formato de artigo de uma seção de minha tese de doutorado, defendida em 2022 e intitulada *Da ambição à música: o Eros como caminho à perfeição no Banquete de Platão*.

* Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Contato: pedrobaratieri@hotmail.com

Recebido em: 26/05/2023 Aceito em: 14/08/2023

Abstract

This paper tries to show some features of the important relationship between Love (Eros) and poetry in Plato's Symposium, focusing, however, in Agathon's speech. So the paper starts underlining the poetic character of the contest in which the famous series of praises to Eros consists. Then the paper displays a reading of Agathon's speech, underlining three points: (1) how the thesis that Eros has a liquid form is connected to poetry; (2) how the use that Agathon makes of the words makes clear the corporeal dimension of these symbols, thus demonstrating that not only bodies are symbols, as Aristophanes claimed, but also symbols are bodies, something that is crucial to the relationship between Eros and poetry; (3) how the fact that Agathon plays with words shows that it is possible to have a relationship with words based on fruition and love instead of an instrumental one.

Keywords: Plato, Symposium, Agathon, Eros, Poetry.

*O poeta, o lunático e o amante
São todos feitos de imaginação.*

*Sonho de uma noite de verão (V, 1)
Shakespeare*

A relação entre erotismo e poesia é tal que se pode dizer, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal.

*A dupla chama: amor e erotismo.
Octavio Paz*

Quando alguém se dedica a refletir sobre o amor no sentido de amor apaixonado, uma das primeiras coisas que nota é a frequência com que a paixão torna os amantes mais poéticos em sentido amplo, não raro chegando a levá-los

a compor poemas². Somado a isso, quando alguém volta a sua atenção para a poesia e a música que a tradição tem criado, percebe que boa parte do que há aí de mais elevado foi fruto, de forma mais ou menos direta, do amor³. Desse modo, a relação tão íntima que facilmente se constata entre amor e poesia não parece fortuita⁴.

Diante disso, eu gostaria de encetar uma investigação a respeito do que teria a nos ensinar sobre a relação entre poesia e amor o filósofo que a meu ver mais se ocupou da ideia do amor apaixonado ou desejo intenso (*êros*), qual seja, Platão. Julgo que pelo menos dois dos seus diálogos - o *Fedro* e o *Banquete* - possuem lições riquíssimas a esse respeito. No entanto, nesse artigo eu me ocuparei “apenas” do *Banquete* e focando, mais especificamente ainda, no discurso de Agatão, o anfitrião do jantar em que teriam sido proferidos elogios ao deus do amor. É que no elogio de Agatão essa relação entre amor e poesia torna-se explícita, ainda que não esteja ausente dos outros. Para ele,

2 Ver Platão, *Lísis*, 205c-d. “Não houve poeta que se atrevesse a pegar da pena para escrever até que sua tinta estivesse preparada com os suspiros do amor”. Shakespeare, *Trabalhos de amor perdidos* (4.3.310-48), trad. Beatriz Viégas-Faria. Ver Dante, *Divina Comédia* (Purgatório, XXIV, 52); Nietzsche, *Crepúsculo dos Ídolos* (IX, 8); Eurípides, fr. 663 Kannicht: “A instrução do amor, portanto, transforma o homem em poeta, ainda que anteriormente ele não conhecesse as musas”. Apud Calame, 2013, p.211; ou João Nogueira, *Espelho*: “Pois me beijaram a boca e me tornei poeta”.

3 Pense-se, p. ex., na poesia lírica provençal ou trovadoresca: a sua relação com o amor cortês é tão visceral que, para alguns, esse tipo de amor teria sido uma invenção desses poetas. Paz, 2001, p.69-70. Um exemplo evidente dessa relação está na poesia de Guilherme IX de Aquitânia (2009), que teria sido o primeiro a usar o verbo “trovar” (p.37, 51) e em cuja poesia já se notam todas as características do que viria a ser conhecido como amor cortês (ou *fin’amor*) (p.37; obediência e submissão à amada, p.73; a amada como um senhor, p.77; a prova ou teste, p.77; a joi, p.81; o contraste com o amor vilão, p.73, p.83). Segundo Buridant (apud Capelão, 2019, p.XXXVII), o *Tratado do Amor Cortês*, de Capelão, seria espécie de suma teórica ou sistematização das ideias e dos preceitos “ilustrados pela lírica provençal e pelo romance cortês”. Essas reflexões sobre o amor influenciariam profundamente a “*Scuola lirica siciliana, gli stilnovisti e Dante*”. Luperini, 2011, p.32. No que concerne a Dante, é relativamente evidente que a sua poesia resulta, em boa parte, dessa tradição, o que pode ser constatado tanto a partir de *Vita Nova* (“*famosi trovatori*”, III, p. ex., e *passim*) quanto da própria *Comédia*: a história, afinal, de descida ao inferno e subida ao paraíso sob a condução da poesia (Virgílio) convocada, porém, pela amada (Beatriz), um poema, portanto, inspirado pelo amor (cf. *Purgatório*, 24, 52-53). Cf. importância do caso de Lancelot e Guinevere, modelo do amor cortês, para Francesca e Paolo, no círculo dos luxuriosos (*Inferno*, 5, 127-142). O próprio Dante se descreve como um dos criadores do *dolce stil novo* (*Purgatório*, 24, 49-62), espécie de versão italiana da lírica provençal. Chega a chamar Guido Guinizelli, poeta crucial para a recepção italiana da lírica provençal e do amor cortês (Luperini, 2011, p.136-139), de seu pai poético (*Purgatório*, 26, 97-99). Nesse sentido, não é nenhum disparate dizer que Dante representa a culminação da cultura do amor cortês. Ortega y Gasset, 2019, p.14.

4 “O poeta, o lunático e o amante/ São todos feitos de imaginação”. SHAKESPEARE, *Sonho de uma noite de verão* (ato V, cena 1). “A relação entre erotismo e poesia é tal que se pode dizer, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal”. PAZ, *A dupla chama: amor e erotismo*.

o Eros seria o melhor e o mais belo dos deuses. Entre as virtudes que atribui ao Eros, a sabedoria é a principal delas. Entretanto, ele atribui essa virtude ao Eros por considerar que o Eros seria poeta. Além disso, entre as qualidades que fariam do deus o mais belo, chama a atenção a “forma líquida” que Agatão lhe atribui, algo à primeira vista estranho e que não parece ter qualquer relação com o referido caráter poético. Tentarei explicar, então, o que essa forma líquida significa e como se adéqua ao caráter poético do Eros.

Antes disso, porém, seria conveniente ressaltar que a questão da poesia, bem como sua relação com o amor, está longe de se restringir, no *Banquete*, ao discurso de Agatão. É que a série de elogios feitos ao Eros no jantar na casa de Agatão consiste, afinal, em uma competição retórico-poética: Fedro, um dos presentes, reclamara da falta de *hinos* a esse deus (ὕμνους καὶ παιώνιας, 177a6), razão pela qual Erixímaco, outro dos oradores, propõe aos convivas que cada um faça um elogio ao Eros o mais belo de que for capaz⁵. Trata-se, portanto, de uma competição⁶ de criatividade verbal e em grande medida poética. Não por acaso, mais de uma vez surge a questão de se os últimos oradores, como Agatão e Sócrates, não estarão em uma posição desfavorável, dado que poderiam ficar sem nada mais para dizer depois de tantos elogios da mesma coisa⁷. Por esse motivo, mas também porque a competição tem algo de um passatempo, uma brincadeira e um entretenimento, com os discursos devendo ser divertidos e ter alguma graça, uma das principais capacidades dos oradores sendo avaliadas é a sua criatividade, a sua capacidade de inventar ou encontrar (εὐρίσκω) o que dizer⁸, mesmo depois de muitos já terem falado sobre o assunto. É fácil notar, aliás, tanto que os oradores realmente se esforçam para ser criativos⁹ quanto que Sócrates é, de longe, o mais criativo de todos¹⁰.

5 “χρῆναι ἕκαστον ἡμῶν λόγον εἰπεῖν ἔπαινον [...] ὡς ἂν δύνηται κάλλιστον”, 177d1-3

6 ; 175e8-9; ἡγώνισαι, 194a1.

7 Esse problema surge pelo menos três vezes (177e3-5, 193e4-194a, 198a-b).

8 Trata-se da parte da arte retórica chamada de *inventio*, na terminologia latina, ou εὔρεσις, na grega.

9 Um dos indícios disso é o uso de ideias algo paradoxais ou surpreendentes ou mesmo a possível *invenção* de termos que condensem essas ideias e o cerne do discurso. No caso de Fedro, os termos “ὄπεραποθνήσκειν” (*morrer-por-outro*) (179b4) e “ἐπαποθανεῖν” (*morrer-depois-do-outro*) (180a1) podem ser casos disso; no de Pausânias, “ἐθελοδοουλεία” (*servidão-voluntária*) (184c6) (mas talvez também “καλὴ ἢ ἀπάτη”, *belo engano* [185b1]).

10 Só para citar alguns exemplos: Sócrates realiza um diálogo com Agatão, assim mudando, ainda que por um momento, o gênero discursivo preponderante até então; ele inventa uma personagem, Diotima, e ainda narra um diálogo que teria tido com ela; não só o narra como o dramatiza,

Depois, essa competição de criatividade (retórico-poética) está intimamente conectada com o tema central do diálogo, dado que Sócrates, o principal orador da noite, descreverá o Eros como uma geração em beleza (206b7-8) cujos rebentos o mais das vezes seriam discursos¹¹: sendo o filho de Recurso (ou Engenho, *Poros*), e não apenas de Pobreza (*Penia*), Eros é uma *euporia* (e não apenas uma *aporia*) ou aquela fluência verbal típica de quando alguém está embriagado (203b5)¹² ou apaixonado. Desse modo, não é uma coincidência que Sócrates use a palavra “ποίησις” (205b8) para explicar, por analogia, a mudança no sentido da palavra “ἔρωξ”: sendo a geração em beleza presente em todo ser vivo e mortal, Eros seria a “poeticidade” (ou mesmo criatividade) da natureza, promovendo para algo a passagem do não-ser ao ser, a exemplo da ποίησις. Coerentemente, Homero e Hesíodo aparecem em uma posição deveras elevada no discurso de Sócrates: os seus poemas são considerados rebentos em um nível elevado da gravidez espiritual e erótica descrita por Sócrates (209d) e, depois, a geração de belos discursos é crucial na famosa *scala amoris* (210a8, d5).

Por conseguinte, a relação entre Eros e poesia no *Banquete* é mais forte do que se costuma pensar: uma competição retórico-poética de elogios ao Eros, o qual, por sua vez, é entendido como algo bastante poético, de modo que a própria competição seria erótica (assim no conteúdo discursivo como no ato) enquanto colocaria em jogo a criatividade e portanto a capacidade de gerar (discursos) em beleza de cada um dos convivas.

Em contrapartida, ao sublinhar o caráter poético do Eros, Sócrates se apropria, como veremos, do discurso de Agatão, que falou imediatamente antes do filósofo. Isso sugere algo importante: não se trata de uma relação postulada apenas por Agatão, que seria uma personagem menos importante do que Sócrates e que nãoalaria por Platão. O fato de Sócrates retomar a ideia central do discurso de Agatão mostra que não se trata disso.

transformando-se em mulher em vários momentos; inventa um mito maravilhoso sobre o nascimento do Eros e faz a sua personagem relatá-lo; apresenta as suas ideias na forma da revelação de um mistério, com uma gradação e um clímax, no qual, ainda por cima, seu discurso adquire a forma algo poética do estilo de Górgias e de Agatão: “[...] οὔτε γινόμενον οὔτε ἀπολλύμενον, οὔτε αὐξανόμενον οὔτε φθίνον, ἔπειτα οὐ τῆ μὲν καλόν, τῆ δ’ αἰσχρόν, οὐδὲ τοτὲ μὲν, τοτὲ δὲ οὐ, οὐδὲ πρὸς μὲν τὸ καλόν, πρὸς δὲ τὸ αἰσχρόν, οὐδ’ ἔνθα μὲν καλόν, ἔνθα δὲ αἰσχρόν, ὡς τίσι μὲν ὄν καλόν, τίσι δὲ αἰσχρόν [...] αὐτὸ καθ’ αὐτὸ μεθ’ αὐτοῦ μονοειδὲς ἀεὶ ὄν» (211a1-b1).

11 εὐπορεῖ λόγων, 209b8; γεννᾷν λόγους, 210a8-9; τίκτειν λόγους, 210c1; λόγους [...] τίκτηι, 210d5.

12 De fato, o pai de Eros está embriagado quando Eros vem a ser.

Assim sendo, analisemos o discurso de Agatão e como entende essa relação entre Eros e poesia. Vejamos, primeiro, a estrutura geral do discurso, para depois o colocarmos em perspectiva em relação aos discursos anteriores e compreendermos melhor o seu sentido.

1. Estrutura geral do discurso de Agatão

A primeira parte (194e4-195a5) é um proêmio em que critica os demais oradores e enuncia um princípio geral metodológico e metadiscursivo a respeito de como se deve falar e, mais especificamente, de como se deve fazer qualquer elogio sobre qualquer coisa. Mais do que elogiar o deus por si mesmo, os oradores anteriores teriam felicitado os homens pelas dádivas que o deus lhes concederia. Mas dever-se-ia, antes, dizer o que é o deus ou que tipo de ser é e elogiá-lo por si mesmo, para só depois enaltecer suas dádivas aos homens.

O Eros seria o mais feliz dos deuses (εὐδαιμονέστατον, 195a6) - eis a tese geral -, por ser o mais belo e o melhor (κάλλιστον ὄντα καὶ ἄριστον, 195a7) - eis o argumento para a tese. Então o centro do seu discurso terá duas partes “demonstrando” argumentativamente (2) a máxima beleza (195a7-196b3) e (3) a máxima virtude (196b4-197b9) do deus, para demonstrar a tese geral, sua máxima felicidade. Só depois, conforme enunciado no princípio, uma quarta parte enumerará (4) os benefícios do deus aos homens (197c1-e5). Por fim, o discurso encerra-se com um pequeníssimo epílogo (197e6-8) (5), que funciona quase como uma rubrica do autor indicando como deve ser lido seu elogio: uma mistura de brincadeira e seriedade comedida. Note-se como a tese central desdobra-se do princípio: não se trata de felicitar os homens por causa do Eros, mas de mostrar que o próprio Eros é felicíssimo.

A demonstração da (2) beleza do Eros, por seu turno, dá-se pela demonstração das seguintes qualidades. (2.1) Sua máxima jovialidade (νεώτατος θεῶν) (195a8-c7), pois o Eros “foge em fuga” (φεύγων φυγῆ)¹³ da velhice e o semelhante fica próximo ao semelhante. (2.2) Sua máxima delicadeza ou

13 Como o verbo grego “φεύγω» (*pheugo, evitar, fugir*) significa *evitar* quando usado de forma transitiva direta, a passagem é menos redundante no original, como seria “evita em fuga a velhice”. No entanto, a tradução por “foge em fuga” já visa a mostrar uma das figuras de linguagem preferidas de Agatão entre as tantas que usa, qual seja, a repetição em geral e, em específico, “a repetição de radicais com o intuito de reforço, variando contudo a sua função”, como descreve Francalanci (2005, p.104). Eis outros exemplos desse tipo: “ἐκὼν ἐκόντι” (*hekon hekonti*, voluntariamente para alguém voluntariamente) (196c2) e “ὁ ἔχων τοῦ ἐχομένου” (*ho ekhon tou ekhomenou*, o que tem do que quem é tido) (196d2-3). FRANCALANCI, 2005, p.105.

brandura (*ἀπαλώτατον*) (195c7-196a1), pois o Eros não pisa no chão nem na cabeça, mas só no que há de mais macio ou maleável (*μαλακωτάτοις*), a alma, e ainda dos homens mais maleáveis (*μαλακωτάτων*). (2.3) Sua formosidade (*εὐσχημοσύνη*) (196a1-a7), pois o Eros é “úmido na forma” (*ὕγρὸς τὸ εἶδος*): não o fosse, como poderia desdobrar-se em tudo e adentrar e abandonar todas as almas sem ser notado? (2.4) Seu viço (*χρῶας δὲ κάλλος*) (196a7-b3), pois só vive no que é florescente e jamais no que já deixou de florescer.

Já a demonstração de (3) sua máxima virtude ou de que é o melhor (*ἄριστον*) dá-se pela demonstração das seguintes virtudes. (3.1) Sua justiça (196b6-c3), pois o Eros (sendo desejo, lembre-se) só age e padece voluntariamente, jamais forçado ou violentamente, algo que a lei sempre considera justo (ou seja, o que se faz por acordo, consentimento, é legítimo; por violência ou coação, não). (3.2) Sua moderação (196c3-c8), pois a moderação é o domínio dos desejos e dos prazeres: Eros é o mais forte dos desejos e dos prazeres, logo, domina os demais prazeres e desejos; portanto, o Eros é muitíssimo moderado. (3.3) Sua coragem (196c8-d4), porque, como conta o mito (*Od.* 8.261-366), Ares (deus da guerra) não conteve o Eros (por Afrodite), mas Eros que dominou Ares; ora, quem domina o mais corajoso é ainda mais corajoso, de modo que se Ares é o mais corajoso e foi dominado por Eros, então Eros é o mais corajoso. (3.4) Sua sabedoria (196d4-197b9), cuja “demonstração” veremos abaixo.

Perceba-se, assim, como essas duas partes desdobram-se da tese geral “o mais feliz porque (2) o mais belo e (3) o mais virtuoso”. Desse modo, teríamos a seguinte estrutura:

1. Prêmio metodológico (194e4-195a5): o elogiado por si, depois suas benfeitorias.

Tese geral: o mais feliz dos deuses, porque o mais belo e o melhor (195a6-7).

2. Demonstração de que é o mais belo (195a7-196b3):

- 2.1. O mais novo (195a8-c7);
- 2.2. O mais brando (195c7-196a1);
- 2.3. O mais formoso (196a1-a7);
- 2.4. O mais viçoso (196a7-b3).

3. Demonstração de que é o melhor (196b4-197b9):

- 3.1. Sua justiça (196b6-c3);
- 3.2. Sua moderação (196c3-c8);
- 3.3. Sua coragem (196c8-d4);
- 3.4. Sua sabedoria (196d4-197b9)

4. Benefícios que concede aos homens (197c1-e5): paz, familiaridade, reuniões, delicadeza, benevolência etc.
5. Pequeno epílogo (197e6-8): discurso foi mistura de brincadeira e seriedade comedida.

Prestando atenção na posição e na dimensão de cada parte, já se pode notar que a parte central - a terceira entre cinco - cabe à demonstração da virtude e, mais especificamente, da virtude da sabedoria, à qual, além disso, é dedicada mais espaço. Enquanto a cada uma das demais virtudes são dedicadas não mais do que cinco ou seis linhas, à sabedoria são dedicadas 26. Tampouco chega perto de ocupar tanto espaço qualquer das razões da beleza do deus. Diante disso, pode-se dizer que a parte mais importante do discurso está na atribuição da sabedoria ao Eros - e que é essa a virtude erótica enaltecida pelo seu elogio¹⁴.

2. Poesia como criação do novo e a conexão com a beleza do Eros

No entanto, a forma como se entende a sabedoria não parece menos importante. O Eros seria sábio, basicamente, porque seria um poeta excelente (196e1). Agatão argumenta citando um verso: ainda que antes desprovidos de Musa, todos se tornam poetas quando tocados pelo Eros (196e2-3). Ora, ele continua, como alguém poderia transmitir ou ensinar algo que não possui ou sabe? Então, se Eros torna os outros poetas, ele é poeta (196e). O argumento seguinte de Agatão, em que se refere à *procriação* animal pela união sexual (ou seja, erótica), indica como ele entende a poesia (*poiesis*). Pergunta quem negaria que a *produção/procriação* (ποίησιν, *poiesis*) de todos os animais (τῶν ζώων [...] πάντων) é uma sabedoria (σοφίαν) de Eros (ou seja, do desejo sexual), pela qual vêm a ser (γίγνεται) e nascem (φύεται) todos os animais (197a1-3)? Ou seja, ele entende a poesia como criatividade, como geração do

14 Em contraste com os anteriores, pois acredito que cada um elogia o Éros na medida em que gera uma virtude em particular: Fedro, a coragem; Pausânias, a moderação; Erixímaco, a justiça; Aristófanes, a piedade; Agatão, a sabedoria; Sócrates, a filosofia (que, se não é exatamente uma virtude, é o que leva a todas as virtudes).

novo, algo já presente na natureza¹⁵. Então, se sabedoria é sobretudo poesia e poesia é criatividade, sabedoria é sobretudo criatividade e geração do novo¹⁶.

Nesse caso, a sabedoria é algo da esfera daquilo que conota o verbo «σοφίζομαι» (*sophizomai*), ou seja, lidar engenhosamente com algo (LS), de forma esperta e criativa a um só tempo, como deixa claro uma passagem de Aristófanos em *As Nuvens* (545-49; trad. Starzynski; destaque nosso):

*E eu, sendo um poeta (ποιητής) dessa categoria, não me envaideço nem procuro enganar-vos representando duas ou três vezes os mesmos (ταῦτ') assuntos, mas sempre me adestro com habilidade (σοφίζομαι), introduzindo (ἔσφέρων) novos recursos (καινὰς ἰδέας), totalmente diversos uns dos outros (οὐδὲν ἀλλήλαισιν ὁμοίας) e todos engenhosos (πάσας δεξιάς)*¹⁷.

Com boa dose de razão, Lacan (2010) comenta que aquilo que sempre impressionou os leitores do discurso de Agatão foi a sua “extraordinária sofisticada, no sentido moderno, comum, pejorativo, do termo” (p.138). De fato, “σοφίζομαι” é a *sophia* do *sophistes* (sofista). E, como a leitora já pôde intuir, Agatão realmente “demonstra” (i.e., parece demonstrar) as teses mais absurdas - como a de que o Eros é o mais moderado dos deuses - com argumentos

15 Em boa medida, Sócrates retomará essa caracterização “poética” (produtiva, criadora, como força geratriz) do Eros, tanto ao defini-lo como uma geração em beleza (206b7) quanto ao explicar o estreitamento de sentido de “eros” (de amor de todo bem a amor do belo) por analogia com o estreitamento de sentido de “poiesis” (de geração em geral enquanto passagem da não-existência à existência à produção propriamente poética) (205b-c). Claro que, nesse último caso, Sócrates também revela o uso equívoco de “poiesis” por parte de Agatão no que seria, então, mais uma de suas tantas falácias: justificaria a sabedoria da poesia (em sentido poético-musical) com a sabedoria da “poesia” (geração da natureza) dos animais, como se falasse da mesma coisa nos dois casos. No entanto, Agatão mostra estar ciente de que fala em produções diferentes (“segundo a música”, 196e5; “de todos os animais”, 197a1). Além disso, se, por um lado, todos os seus argumentos são falaciosos, por outro lado, todos eles têm algum fundo de verdade, como veremos. No caso da relação poesia e procriação, está sugerindo algo verossímil e que o seu próprio discurso, além de os diálogos em geral (*Fedro*, p. ex.), indicaria: a força que atua nas mais elevadas criações espirituais (poesia e música) é a força *criativa* da natureza que atua na procriação entre os animais, de tal modo que um discurso belo, ademais de brotar e se desdobrar naturalmente, conterà a mesma beleza, organicidade e perfeição dos seres naturais.

16 Também sublinham esse ponto os outros exemplos de como o Eros daria a sabedoria a homens e deuses: “o artesanato dos peritos” (τῆν τῶν τεχνῶν δημιουργίαν) (197a3), algo produtivo; a *inventão* (ἀνηῦρεν) da adivinhação, da medicina e do tiro por Apolo (197a7).

17 Todo o contexto veicula uma concepção de *sophia* (σοφίαν ἐπισκεῖ, 516; σοφός, 520; σοφότερ, 522) intimamente ligada à inventividade (εὐρήμασιν, 561), à criatividade e à novidade, inclusive interpretando esse poder, metaforicamente ou não, como força geratriz natural (“τεκεῖν [...] παῖς”, 530) Cf. “fez abortar um pensamento já encontrado/inventado” (φροντίδ’ ἐξήμβλωκας ἐξηρημένην, 135-7).

incorretos¹⁸, além do que parece valorizar mais a forma do discurso do que o seu conteúdo semântico, a beleza e o enfeite retóricos mais do que a verdade, como se costuma atribuir aos sofistas.

Por outro lado, é preciso levar em conta outros aspectos. Um deles é justamente a criatividade, a engenhosidade (esp. verbal) inerente à ideia de *sophia* do σοφίζομαι e *sophistes*, tal como o próprio discurso de Agatão mostra, assim na relação que descreve entre sabedoria, poesia e criatividade, como na criatividade exibida pela sua própria performance discursiva, seja do ponto de vista do conteúdo, com os argumentos sagazes que inventa, seja da forma, como veremos a seguir¹⁹. Criar argumentos (*logoi*, discursos) persuasivos, ainda que falaciosos, exige muito saber (no sentido pelo menos de engenhosidade). Favorito de Pausânias, Agatão *sabe* manipular as aparências com o discurso como o seu amante. E, caso não forem totalmente persuasivos, pelo menos esses argumentos são divertidos, têm certa graça e dão certo prazer à audiência: ora, Agatão, além de ser poeta, está em uma competição oratória, e não é fácil excluir toda graça e todo deleite da eloquência ideal, como se só a verdade e a validade dos argumentos pudessem bastar. Nem mesmo é certo que a graça e o deleite possam ser descartados da própria sabedoria²⁰.

Além disso, se bem que incorretos e então em parte enganosos, todos os argumentos têm um fundo de verdade e ensinam algo sobre o Eros. P. ex., sendo desejo, o Eros de fato tende a implicar voluntariedade²¹, o que não implica,

18 Vários estudiosos notaram a incorreção dos argumentos de Agatão. Hyland, 2008, p.42; Francalanci, 2005, p.101; Lacan, 2010, p.138-140; Strauss, 2001, p.161-2.

19 É convém antecipar, a fim de mitigar nossa rejeição das teses de Agatão, que em grande medida Sócrates preservará o caráter sofisticado, no sentido de engenhoso, criativo e eloquente, da sabedoria ligada ao Eros: sendo filho de Poros (i.e., Recurso, Engenho) e, então, neto de Astúcia (203b3-5), Eros será esperto, engenhoso, criativo, sagaz, eloquente e mesmo sofista (203d5-8; cf. *euporia* de *logoi*, 209b8). Desse modo, a criação de discursos terá um papel em quase todas as etapas da *scala amoris* (210a7-8, c1, d5). Em contrapartida, Sócrates parece entender o saber durante todo esse processo mais como compreensão e como visão intelectual do que como a criação de discursos, os quais seriam espécie de trampolim, ainda que importante, para a compreensão. Tanto é que no cume do processo, na apreensão do Belo mesmo, sequer há mais discurso. Hyland (2008) destaca a preservação parcial dessa concepção de sabedoria por parte de Sócrates (p.43).

20 É difícil imaginar um sábio que seja absolutamente incapaz de persuadir ou mesmo de educar alguém, para o que teria de saber falar com alguma graça e beleza.

21 Mas também pode muito bem ser entendido como uma força incontrolável que vem de fora (a flecha do deus indica-o) e a contragosto de quem dela padece, como de fato acontece muitas vezes de se estar apaixonado malgrado a própria vontade. Pense-se, p. ex., na paixão de Fedra pelo enteado Hipólito (Eurípidés, *Hipólito*): vencida por esse Eros (727), um *tirano* mesmo para os varões (539), ela se mata. Seja do ponto de vista do amante, seja do amado (que podia sofrer a *hybris*, violência, estupro, do amante), o Eros não necessariamente exclui a Necessidade (*ἀνάγκη*)

contudo, que um apaixonado não possa recorrer à força no trato com os outros. Ademais, é razoável dizer, como sublinhou Fedro, que o Eros desperta grandíssima coragem, o que não significa, porém, que um apaixonado covarde não possa, por diversos meios (como a sedução, p. ex.), dominar alguém mais corajoso²². Depois, sendo realmente o desejo mais intenso, não é raro a paixão erótica tornar os apaixonados insolitamente capazes de abrir mão de outros prazeres e desejos, ainda que isso não implique que o próprio desejo erótico, nesse caso no comando dos demais, seja ele mesmo comedido (em geral, aliás, não o é)²³. De resto, é preciso lembrar que o próprio Agatão diz estar brincando com as palavras (197e6-8), um dado, como veremos, crucial.

Em face disso, a primeira qualidade que compõe a beleza do deus, qual seja, sua “juventude” (195a8-c7), deve ser compreendida em conexão com a ideia central do discurso do Eros como sábio porque poeta e poeta porque criativo: “jovem”, afinal, é, mais lit., “novo” (νέος, *neos*) em grego. De fato, todas as qualidades que compõem a beleza do deus deixam-se resumir de certo modo na sua jovialidade ou, mais lit., novidade: brando ou macio (ἀπαλώτατον) porque maleável (μαλακόν), de forma úmida (ὕγρὸς τὸ εἶδος) e viçoso (χρῶας δὲ κάλλος) porque em meio ao que floresce. É que todas essas características conotam uma ausência de determinação fixa e firme que dá a Eros o poder de se transformar em todas as coisas e de amolecer e transformar aquilo que toca, fazendo-o adquirir *nova* forma.

Tome-se a brandura (τὴν ἀπαλότητα), p. ex., demonstrada pela moleza do lugar em que o deus habitaria: a alma, o que há de mais mole (ἐν

(a força, o constrangimento, o ἀναγκάζειν e mesmo a violência). Cf. Ludwig, 2002, cap. 4: *The Problem of Aggression*, esp. 4.1. *Hubris and Class Domination in the Ancient Democratic Ideology: “In Greek legal thought, aggression and sexuality came together in the concept of hubris”*, p.171). Isso é ainda mais óbvio para alguém familiarizado com as tragédias. Na *Medeia*, de Eurípidēs, Eros teria forçado (*anagkase*) *Medeia* a salvar Jasão (529); em *As Traquínias*, o Eros faz Hércules destruir a cidade de sua amada para possuí-la (433). Cf. *Banquete* (216a4: “ἀναγκάζει γὰρ με”; 217a1-2: “ποιητέον εἶναι ἔμβραχον ὅτι κελεύοι Σωκράτης”); *Mênon* (76b-c).

22 STRAUSS, 2001, p.162.

23 Pense-se num homem que está com muita fome, mas controla o seu desejo de comer porque sente um desejo sexual (eros) por uma mulher que passa diante de si na rua e, em vez de comer, vai atrás da mulher e a violenta para satisfazer o seu eros. Por outro lado, a tese não deixa de ter um fundo de verdade: pense-se agora num homem obeso e sedentário, que nunca conseguiu controlar o seu apetite nem o seu desejo de descansar (a sua preguiça), mas que, quando se apaixonou, consegue, pela força da paixão (eros), maior do que a do apetite e a da preguiça, passar a se alimentar de forma regrada e a fazer exercícios rotineiramente. Sabe-se que isso acontece de fato.

μαλακωτάτοις), dos mais moles (τῶν μαλακωτάτων)²⁴. O que é mole é maleável, deixa-se influenciar e alterar pela alteridade e pelo exterior, ao passo que o duro não se transforma tão facilmente e permanece o mesmo. Daí o adjetivo “σκληρός” (*skleros*) servir de antônimo três vezes, a cada vez com um sentido diferente, para a demonstração dessas qualidades: Eros não é severo (σκληρός) (mas brando, ἀπαλώτατον) (195d7), nem duro (σκληρός) (mas mole, μαλακόν) (195e6), nem seco (σκληρός) (mas úmido, ὑγρὸς τὸ εἶδος) (196a4). Mas o que essa moleza e essa umidade teriam que ver com a poesia?

3. O contraste com Fedro: mais velho, sem música e Aquiles, «modelo de dureza»

A conexão entre essas características - novidade e moleza em contraposição à dureza - com a poesia deixa-se ver melhor pelo contraste explícito entre o elogio de Agatão e o de Fedro, portanto entre o primeiro e o último da série de elogios que antecedem o de Sócrates. De fato, Agatão contrapõe-se explicitamente a Fedro (195b6) ao dizer que o Eros seria o mais novo dos deuses, e não o mais velho, como pretendia o primeiro orador²⁵. Mas a oposição não pára por aí. Outro ponto de contraste está no fato de que Fedro excluía a música do verdadeiro Eros. Esse era elogiado por inspirar uma coragem heróica nos amantes, de modo que só eles dispor-se-iam a morrer pelo outro (179b4). Para demonstrar essa tese, Fedro recorria ao exemplo positivo de Alceste, que morreu pelo marido, mas também ao exemplo negativo de Orfeu, que, *por ser músico* (ἄτε ὄν κιθαρωδός), foi frouxo, molenga, efeminado (μαλθακίζεσθαι) e não ousou (οὐ τολμᾶν) morrer por amor (179d4-5). Ou seja, Fedro exclui da esfera do amor verdadeiro a música, por deixar o homem efeminado, ao passo que Eros lhe daria coragem (*andria*), ou seja, virilidade (qualidade do *andros*, varão, macho). De resto, o mais elogiado por Fedro entre os amantes é precisamente Aquiles²⁶, que, segundo Aristóteles (*Poética*, XV, 1454b13), seria justamente um “modelo de dureza” (παράδειγμα σκληρότητος), mesma palavra usada por Agatão para elogiar, por contraste, o Eros. De fato, se o Eros elogiado

24 Essa ocorrência de “malakos” (suave, delicado, efeminado) ecoa o epíteto de Apolodoro (173d8), narrador do diálogo, e atesta, em antecipação, a relação entre moleza ou maleabilidade, poesia e música, já que Apolodoro, muito a exemplo de um rapsodo, como que fica recitando reiteradamente e de memória os discursos do jantar.

25 O mais antigo” (πρεσβύτατον) (178b1, 178c1, 178c2, 180b6).

26 Fedro, a rigor, considera Aquiles o amado que retribui o amante em afeição (180b2).

por Fedro é o mais grave, sério e fiel (i. e., resistente, rígido, duro)²⁷, o elogiado por Agatão é o oposto disso, mais ou menos como o pueril, frívolo e esquecido Cupido²⁸. É o amor sem conflitos, sofrimentos e grandes preocupações do *locus amoenus* e do arcadismo: mais do que sofrer de desejo, canta de alegria²⁹.

De fato, a poesia tem muito que ver com isso. O já referido Aristóteles, p. ex., também diz que os poetas devem ser plasmáveis (*euplastoi*) (*Poética*, XVII, 100, 1455a). Aristófanes, por sua vez, em uma de suas peças faz o próprio Agatão dizer o seguinte, frente à surpresa de alguém que o vê com roupas femininas:

Eu uso as roupas de acordo com minha disposição. Um poeta deve estar de acordo com as peças (τὰ δράματα) que compõe e comportar-se (τοὺς τρόπους ἔχειν) de acordo com elas (πρὸς ταῦτα). Por exemplo, sempre que se compõem peças sobre mulheres, deve-se fazer o corpo participar de sua natureza. [...] Mas sempre que se compõe sobre homens, no corpo tem-se o necessário. Aquilo que não temos, isso a imitação (μίμησις) captura. (Tesmoforiantes, 148-56; trad. Duarte).

Desse modo, porque tem de imitar aquilo que dramatiza, o poeta tem de ser plasmável, tem de se deixar influenciar, alterar por aquilo de que fala e que dramatiza. Se ele for demasiado cioso de sua própria identidade - como tende

27 De fato, “πρεσβύτατος” é superlativo de “πρέσβυς», *ancião*, que conota a idade como precedência e, portanto, como qualidade digna de respeito e fonte de autoridade, de modo que “πρέσβυς” também é o embaixador (LS).

28 A transformação do Eros de Fedro a Agatão corresponderia, de certo modo, a uma transformação de leão em criança. Na *República* (IX, 588c-e), o homem amante-da-honra, ambicioso como o amante de Fedro (φιλοτιμίαν, *Banquete*, 178d2, e6), é interpretado como um leão. *Mutatis mutandis*, pode-se relacionar essa metamorfose do Eros à metamorfose do espírito de que fala Nietzsche (2011): “Mas dizei-me, irmãos, que pode fazer a criança, que nem o leão pôde fazer? Por que o leão rapace ainda tem de se tornar criança? Inocência (*Unschuld*) é a criança, e esquecimento (*Vergessen*); um novo começo (*Neubeginnen*), um jogo (*Spiel*), uma roda (*Rad*) a girar por si mesma (*aus sich rollendes*), um primeiro movimento, um sagrado dizer-sim. Sim, para o jogo da criação, meus irmãos, é preciso um sagrado dizer-sim: o espírito quer agora sua vontade, o perdido para o mundo conquista seu mundo” (p.28-29; Assim falou Zaratustra, *Primeira parte, Das três metamorfoses*).

29 O Eros de Agatão de fato canta (197e4-5). No mais, um Eros infantil é um Eros inocente (*Unschuld*) e, pois, sem (*Un-*) falta (*-schuld*), mais da fruição e da plenitude do jogo do que da falta do desejo. “Num sítio ameno./ cheio de rosas,/ de brancos lírios,/ murtas viçosas,/ Dos seus amores/ na companhia,/ Dirceu passava, alegre o dia./ Em tom de graça,/ ao terno amante/ manda Marília/ que toque e cante./ [...] Então Cupido/ aparecendo,/ à bela fala./ assim dizendo:/ - Do teu amado/ a lira fias./ só porque dele/ zombando rias?/ Quando num peito/ assento faço./ do peito subo/ à língua e braço./ Nem creias que outro/ estilo tome./ sendo eu o mestre./ a ação teu nome”. Gonzaga, 2012, p.69-70.

a ser, aliás, a masculinidade, espécie de autoafirmação -, como poderia, sendo iracundo, interpretar alguém calmo? Sendo patrão, interpretar um empregado? E assim por diante. Ou seja, a suavidade do deus e a moleza daqueles nos quais se faz presente é crucial para que possa haver a dramatização ou a imitação próprias da poesia.

Diante disso, a caracterização do Eros como de “forma úmida” (ὕγρὸς τὸ εἶδος, 192a2; ὕγρᾶς ἰδέας, 196a5), embora pareça estranha à primeira vista, é tão coerente quanto significativa, pois equivaler a dizer que o Eros não tem forma fixa³⁰ e, em vez disso, é como a água, que, sendo por si mesma a-morfa - além de in-odora, in-sípida e in-color -, é *pura potência*, *pode* vir a adquirir todas as formas (bem como odor, sabor e cor)³¹, adquirindo a cada vez a forma do seu continente³², sem contrapor grande resistência, ao contrário do que é seco e duro³³. Veja-se como é essa indeterminação graças à qual o Eros *pode* adquirir todas as determinações que está em questão: Agatão diz que, não tivesse essa forma úmida, como o Eros poderia desdobrar-se em tudo (πάντη περιπτύσσεσθαι) e adentrar e deixar todas as almas (διὰ πάσης ψυχῆς) sem ser notado (λανθάνειν) (196a3-4)? Nesse sentido, o Eros é o deus mais

30 Ainda que por outras razões, Strauss (2001) chega a dizer que o Eros para Agatão “is nothing as a self-subsisting being” (p.165): “it is not a being, it is and action. The loving of the beautiful - that is eros” (ibid.).

31 É bem provável que justamente pela água só possuir determinações negativas que Tales, considerado o primeiro filósofo, teria dito que tudo é água: se o princípio de tudo já tivesse uma cor determinada - branco, p. ex. -, então por que tudo não seria branco e, mais ainda, como poderia ter surgido a determinação oposta ao branco, o preto? E assim por diante quanto à forma, o odor etc. Cf. Ribeiro, 2008, p.58. Aristóteles, que transmite essa tese de Tales, mostra a importância da umidade para ela, pois a remete à constatação de que os alimentos e as sementes de todas as coisas são úmidos - “aquilo a partir do que se geram as coisas é o princípio de todas as coisas”. *Metafísica*, A3, 983b20-27.

32 Assim Plutarco descreve a politropia do adulator: “[...] tal como a água que é mudada de um recipiente para outro”. *Como distinguir um amigo de um adulator*, 7, 52b

33 Desse modo, a forma úmida talvez também conote a ideia de algo só poder ser conhecido pelo seu continente e por alguma alteração nele - a umidade e o viço, p. ex. - causada pelo líquido. Isso pode explicar, em parte, a dificuldade em falar no Eros por si mesmo em vez de por seus efeitos: se, como a água, só tem qualidades negativas, não poderia ser descrito direta e positivamente por si mesmo. E o texto parece exigir essa explicação, porque o discurso do próprio Agatão, que reclama dos oradores anteriores, não deixa de ter esse mesmo problema do qual reclama, já que todo ele consiste na atribuição das qualidades mais elevadas - a beleza e as virtudes - ao Eros mais do que numa definição sua. A forma úmida é, parece, o que chega mais próximo de uma explicação. Embora forneça uma definição do Eros, o discurso de Sócrates também pode apontar para essa dificuldade de muitas formas, como ao sublinhar que Eros é um intermediário, ou seja, em vez de uma substância ou ente em particular, uma relação entre dois entes, bem como seria, além disso, uma força geratriz em vez de algo ou um ente gerado. Observaríamos o Eros, assim, pelos seus frutos mais do que por si mesmo.

“formoso” (ἡ εὐσχημοσύνη) não porque tem em si mesmo um belo formato, mas porque, tendo o aspecto úmido, é o próprio poder ou força de fluidez, transformação e renovação que perpassa todas as formas (ou seja, coisas vivas) e as mantém viçosas, joviais, pulsantes, em movimento, enfim, vivas. A última qualidade que o torna belo, a beleza da sua pele (χρόας δὲ κάλλος) (196a7-8), também ressalta esse ponto, uma vez que, como Agatão a demonstra recorrendo ao ambiente florescente em que o Eros habitaria (ἡ κατ’ ἄνθη δίαίτα, seu modo de vida entre as flores e o que floresce), essa beleza da pele refere-se à tez corada, brilhante, jovial, mesmo “úmida” em vez de ressecada, envelhecida, esclerosada. Não é exatamente que o Eros seja uma flor, nem que floresça, nem que tenha a tez viçosa, mas antes que é a própria florescência da flor e o viço do viçoso (como a jovialidade do jovem, a maciez do macio e a fluidez do fluido). Ou seja, todas as quatro características que compõem a beleza de Eros - sua jovialidade, brandura ou maciez, forma úmida (a formosura) e viço -, deixam-se de algum modo resumir na ideia de novidade do novo enquanto força vital de renovação e transformação.

E isso - é claro - tem muito que ver com poesia. Vimos que a principal característica da beleza do amor, sua novidade, corresponde à sua principal virtude, a sabedoria enquanto poesia entendida como criatividade. O poeta tem que ter um caráter maleável, exatamente como Agatão descreve o Eros³⁴: só assim ele pode, pelas palavras e pela *imitação* (i.e., o estilo dramático), tornar-se outro, transformar-se e então “renovar-se”. Por causa do Eros, o poeta teria alma líquida e coração mole: se derrete diante daquilo que o possui e adquire a forma do seu continente. Se ele não adquirir essa liquidez erótica, terá sempre a sua forma fixa e, então, não poderá interpretar formas diferentes da sua. Claro que se trata, nesse caso, de um desejo (*erōs*) algo passivo, receptivo ou, para a mentalidade do período, feminino: é o amor que se deixa dominar pela forma da coisa amada, que assim fica impressa no amante. O

34 Que Agatão mesmo visse essa moleza e maleabilidade como uma característica necessária do poeta, indica-o *As Tesmoforiantes*. Frente à surpresa de alguém com suas roupas femininas, Agatão retruca: “Eu uso as roupas de acordo com minha disposição. Um poeta deve estar de acordo com as peças (τὰ δράματα) que compõe e comportar-se (τοὺς τρόπους ἔχειν) de acordo com elas (πρὸς ταῦτα). Por exemplo, sempre que se compõe peças sobre mulheres, deve-se fazer o corpo participar de sua natureza. [...] Mas sempre que se compõe sobre homens, no corpo tem-se o necessário. Aquilo que não temos, isso a imitação (μίμησις) captura” (148-56; trad. Duarte). Desse modo, ter um traço determinado e fixo (ou seja duro, que não se deixa alterar, influenciar) de caráter seria uma limitação para o poeta: se for sempre macho, como fará uma fêmea, se irascível, como fará alguém calmo etc.? Cf. *Poética* (XVII, 100, 1455a), para o caráter plasmável (*euplastoi*) dos poetas, e *De Anima* (III, 4-5), para a indeterminação e simplicidade do intelecto, graças às quais ele é pura potência de se tornar todas as coisas (4), e para o intelecto “ποιητικός” (ativo ou, mais lit., produtivo, poético), que seria como uma luz pura que pode, por isso mesmo, produzir todas as cores (5).

ponto é que esse tipo de Eros de fato existe. Não raro a paixão dispõe muitos amantes a se deixarem transformar completamente pelo seu amado. E isso parece realmente crucial para a poesia, já que o poeta, ao que parece, tem de se deixar impressionar profundamente pelo mundo que o circunda.

Além disso, note-se que assim os discursos anteriores ao de Sócrates formariam certa progressão poética, do Eros menos poético em Fedro, que a rigor nega explicitamente a música da esfera erótica, ao Eros mais poético, identificado inclusive com a poesia, em Agatão. A proverbial dureza ou rigidez de Aquiles, de um lado, e a moleza do Eros de Agatão, de outro, junto com a velhice do Eros de Fedro e a jovialidade do de Agatão reiteram esse contraste e essa possível progressão do menos poético ao mais poético. Diante disso, pode-se questionar se não haveria, de Fedro a Agatão, um acúmulo progressivo de características poéticas ao Eros, chegando até o discurso mais poético, o de Agatão, que talvez ainda incluiria em si todas as características poéticas do Eros descritas até então. Voltaremos a essa hipótese depois.

4. O contraste com Aristófanes: do corpo como símbolo ao símbolo como corpo

Além desse contraste com Fedro, também pode lançar luz sobre o discurso de Agatão um contraste que haveria entre o discurso de Aristófanes e o seu. Aristófanes elogiou o Eros porque, segundo ele, o amor nos levaria de volta à nossa natureza original. Com efeito, segundo o mito que ele conta, no tempo primordial da origem nós seríamos seres com quatro pernas, quatro braços, dois rostos etc., e quando queríamos nos locomover com rapidez, ficávamos redondos e girávamos³⁵, a exemplo de nossos pais (“διὰ τὸ τοῖς γονεῦσιν ὅμοια εἶναι”, 190b4-5): o Sol, para aqueles que eram só homens e agora, à procura da sua metade perdida, desejam outro homem; a Terra, para aqueles que eram só mulheres e agora, à procura da sua metade perdida, desejam outras mulheres; e a Lua, para aqueles que eram andróginos e agora, à procura da sua metade perdida, desejam o gênero oposto. É que nessa origem, por causa do grande poder que adquiriam ao se locomover assim, os homens tentaram subir ao Céu e atacar os deuses (190b). Por isso, esses puniram os homens cortando-os ao meio. O Eros seria, então, a busca pela metade perdida, o esforço para retomar a totalidade e a perfeição naturais do nosso corpo original.

35 Aristófanes sublinha a forma e o movimento circulares de então: τὸ εἶδος στρογγύλον, 189e6; κύκλω, *ibid.*; κυκλοτερεῖ, 190a1; περιφερόμενοι, 190a6; κύκλω, 190a7; κύκλω, 190a8; περιφερῆ, 190b3.

Sublinho o aspecto corporal, porque o elogio de Aristófanes dá bastante importância ao corpo, de um lado, e desvaloriza o discurso (*logos*, também “razão”), de outro - tem, portanto, certo irracionalismo. Como comediante, Aristófanes sabe que, a despeito de toda hipocrisia, etiqueta e convenções sociais, nosso corpo não raro fala e nos revela mais do que nossas palavras e à revelia de nós mesmos, a exemplo do que acontece, por exemplo, com um racista que, contendo-se nos limites do politicamente correto a semana inteira, não contém o riso, depois de duas cervejas, diante de uma piada racista. Coerentemente, os amantes de Aristófanes mostram-se (192c2-d2) incapazes de dizer (οὐ δύναται εἰπεῖν) o que querem. De fato, eles jamais falam no discurso de Aristófanes. Significativamente, nem quando um deus lhes faz uma pergunta (192d) eles são capazes de falar: em aporia (192d5), ficam em silêncio e o próprio deus responde a pergunta que ele mesmo fez (192d-e). Os amantes sentem e desejam algo muito profundo, mas não conseguem dizer exatamente o quê. A *expressão* mais adequada que encontram é o abraço, o carinho, o sexo, ou seja, o contato físico direto com aquilo que, embora eles não saibam, na verdade é um símbolo (σύμβολον, 191d5), diz Aristófanes, da sua completude e perfeição perdidas. Ou seja, a *expressão* mais adequada de sua natureza e de seu desejo mais íntimos e profundos - da sua, digamos assim, Verdade -, não está nas palavras, no *logos*, mas sim no corpo do amado e no contato direto com ele³⁶: o único *signo* verdadeiro e que importa é o corpo³⁷.

Assim, para Aristófanes, o que os amantes querem é se unir fisicamente para sempre ao corpo do amado, pois esse corpo é um símbolo da sua completude e perfeição naturais perdidas. Portanto, o corpo amado para Aristófanes é um símbolo e o Eros é o desejo de retomar uma perfeição perdida por meio, não da razão ou da linguagem, mas do corpo humano na medida em que esse seria um símbolo. Em contrapartida, Agatão era discípulo de Górgias,

36 Obdrzalek (2017) destaca que os amantes de Aristófanes não falam e não saberiam falar: o Eros para ele é irracional e nisso residiria o seu maior problema, em contraste com Sócrates, para quem a ascensão pela racionalidade do Eros, pelos *logoi*, permitiria experimentar a perfeição momentaneamente, a perfeição que um mortal seria capaz de experimentar e ter (p.79). Já Nichols (2009) sublinha que o mundo humano seria virtualmente “speechless”; não havendo amantes e amados (Pausânias), não haveria necessidade de caçar e persuadir o amado e o desejo se manifestaria no abraço e no sexo, não na conversa (p.50).

37 “σύμβολον”, aliás, é algo que é *lançado* (-βολον, de βάλω, lançar) *com* (σύμ-) algo e assim algo que *está por* algo, como é próprio de um *signo*. Desse modo, o corpo amado é um *signo*: está pela outra metade e pela completude perdida, *significa* essa completude. Prova do caráter significante do corpo para Aristófanes é o que diz do umbigo, uma recordação (μνημείον, 191a4) - porque uma cicatriz, uma marca, um vestígio, um *signo* - do castigo sofrido. *Contra* Aristófanes e com Górgias, Agatão dirá: o *signo* é ele próprio um corpo.

como logo depois recorda Sócrates (198c1), e uma das teses mais célebres de seu mestre era justamente a de que o *logos* se vale do “menor corpo e mais inaparente” (σμικροτάτῳ σώματι καὶ ἀφανεστάτῳ) (*Elogio de Helena*, 8. Trad. nossa). Ou seja, se Aristófanes está dizendo que a coisa amada e que pode nos levar à nossa perfeição natural perdida é um corpo enquanto símbolo, Agatão está de certo modo retrucando: ora, os próprios símbolos são corpos!

De fato, o uso que Agatão faz das palavras, com profusão de figuras de linguagem como a repetição das terminações (homeoteleuto), aliterações, assonâncias etc., põe em primeiro plano sua dimensão sonora, material, corpórea, mais até do que sua dimensão semântica³⁸: “ἐγὼ δὲ δὴ βούλομαι πρῶτον μὲν εἰπεῖν ὡς χρή με εἰπεῖν, ἔπειτα εἰπεῖν” (eu quero primeiro falar como é preciso falar, depois falar³⁹, 194e4-5), pois “εἷς δὲ τρόπος ὀρθὸς παντός ἐπαίνου περὶ παντός” (um só é o modo correto de todo elogio sobre tudo, 195a1-2); “φημι οὖν ἐγὼ πάντων θεῶν εὐδαιμόνων ὄντων ἔρωτα, [...] εὐδαιμονέστατον εἶναι αὐτῶν, κάλλιστον ὄντα καὶ ἄριστον” (eu afirmo então que o Eros, dos deuses que são felizes [...] entre eles é felicíssimo, sendo belíssimo e excellentíssimo, 195b1)⁴⁰; “fugindo em fuga” (φεύγων φυγῆ) (195b1) da velhice, brinca Agatão, e serve *de bom grado* o que *de bom grado* é servido (ἐκὼν ἐκόντι, 196c2). Detendo Ares, é mais forte do que ele, porque é mais forte “quem detém do que o detido” (o que tem daquele que é *tido*, ὁ ἔχων τοῦ ἔχομένου, 196d2-3)⁴¹.

Ou seja, Agatão está explorando o caráter sonoro, corpóreo da linguagem e assim está mostrando a Aristófanes que não apenas os corpos são símbolos como também os símbolos são corpos. Em face disso, caberia perguntar se, a exemplo do que dizia Aristófanes, esses símbolos de Agatão também não nos levariam a uma perfeição natural perdida. Penso que sim. No caso de Aristófanes, a perfeição dos corpos humanos originais estava em seu caráter completo, inteiriço, ao qual não faltaria nada, mas também em sua forma circular. Havia completude e autossuficiência, simbolizadas pelo círculo e pelo movimento circular.

38 Vários estudiosos ressaltam o uso musical que Agatão faz das palavras. Francalanci, 2005, p.107; Jaeger, 1994, p.734.

39 Repare-se que no grego há mais repetições do que a tradução consegue expressar.

40 Repetição da terminação (esp. do superlativo).

41 Repetição dos radicais nesses últimos três exemplos. Quem primeiro nos chamou a atenção para todos esses exemplos foi Francalanci, 2005, p.105.

Ora, o próprio discurso de Agatão mostra-se uma perfeição construída, produzida, poetizada pelo Eros, que Agatão descreverá como guia no discurso (έν λόγῳ κυβερνήτης) (197e1). Em consonância com isso, a cada passagem de uma parte a outra do discurso, Agatão destaca que está fazendo a passagem necessária ou, melhor, *desejada*, que *falta*⁴², tendo em vista o todo do *logos* antevisto no proêmio. São essas faltas à luz do todo que vão dando os encaixes, a harmonia que faz do discurso uma unidade e um todo completo⁴³. Recorde-se, assim, o esquema desse discurso que vimos acima. É um todo completo e ordenado⁴⁴. Tem certa perfeição. Mas seria também circular? O fato, como vimos, de a repetição ser sua figura de linguagem mais frequente já nos sugere que sim⁴⁵: como no traçado de um círculo o fim reencontra o início⁴⁶, as ideias de repetição e de circularidade tendem a andar juntas: “Pois comum (έ) princípio e fim em periferia de círculo” (Heráclito, fr. 103, DK)⁴⁷. Mas, além disso, dada aquela correspondência entre a primeira qualidade que compõe a beleza do deus - sua novidade - e a última que compõe a sua virtude - o seu caráter poético -, é de se questionar se o *logos* não teria a forma anelar (*ring composition*) tão

42 Cf. “λείπεται [...] πειρατέον μὴ ἔλλειπειν”, 196d5-6; cf. “ταῦτα ἰκανά”, *bastam, são suficientes, satisfatórios*, 196b4.

43 “[...] além de novo, brando” (195e7); “além de o mais novo e o mais brando, úmido na forma” (196a1-2); “quanto à beleza, basta; quanto à virtude, deve-se dizer, depois disso, o seguinte [...]” (196b4-5); “além de justo, moderado” (196c3-4); “sobre, por um lado, a justiça, a moderação e a coragem do deus, falou-se; sobre, por outro lado, sua sabedoria, falta ainda falar” (196d4-6); “desse modo [...] primeiro ele próprio sendo o mais belo e o melhor, além disso aos demais dessas outras qualidades é causa” (197c1-3) (trad. nossa).

44 “You see the emphasis on the orderly path all the time”. Strauss, 2001, p.156.

45 Com razão Francalanci (2005) enfatiza que a repetição (em diferentes formas) é a figura de linguagem mais usada por Agatão (p.103-4).

46 E como, em geral, no fim de uma totalidade temporal, a exemplo do *ano*, que não por acaso remete, como “ânus” e “anel”, a algo circular. Ver Torrano, 2003, p.32.

47 Trad. Cavalcante de Souza. “Para mim dá no mesmo/ donde eu comece, pois aí novamente chegarei de volta”, diz Parmênides (B5, DK), que também descreve o Ser como perfeito, completo (*tetelesmenon*) em tudo, semelhante à “massa de uma esfera bem redonda (εὐκύκλου σφαίρης) (B8, 42-43, DK) e algo que «permanecendo o mesmo no mesmo, jaz em si mesmo» (B8, 29; cf. *Timeu* 33b, 34a).

usada assim pela literatura grega em geral⁴⁸ como por Platão em particular⁴⁹: de início, um proêmio e a previsão da distinção entre a descrição do deus por si mesmo e só depois dos seus benefícios, em seguida as quatro qualidades que compõem a beleza do deus, chegando assim no centro, para depois, como que em retorno espelhado, descrever exatamente mais quatro qualidades que comporiam, agora, sua virtude, retomanado, no fim, a questão inicial dos benefícios e fechando com um epílogo, em correspondência com o proêmio⁵⁰.

Desse modo, como já sugerido, Agatão teria transposto para o discurso, afinal um corpo (no caso do seu) completo, a perfeição circular a que o Eros poderia nos levar segundo o elogio de Aristófanes: não só os corpos, mas também os símbolos seriam eles próprios corpos que também eles poderiam nos levar a uma completude e perfeição⁵¹.

48 "In Book I of the *Iliad*, anger and social rupture are transmitted in a chain reaction: from the grieving father Chryses to Apollo, from Apollo to Agamemnon and Achilles, from Achilles to his mother Thetis, and from Thetis to Zeus and the other gods. In Book 24 acceptance and reconciliation flow in the other direction, from the divine to the human. In Book 1, the aged Trojan priest Chryses travels to the Greek camp to ransom his daughter, and his pleas are rejected; in 24, the elderly Trojan king Priam travels to the Greek camp to ransom his dead son, and his pleas are accepted. In Book 1, Achilles quarrels publicly with his leader Agamemnon and rejects his role as warrior; he appeals to his divine mother Thetis, who appeals to Zeus on his behalf. In Book 24, Zeus directs Thetis to appeal to Achilles, who then reconciles privately with his enemy Priam and accepts his fate. In short, the first and last Books of the *Iliad* are mirror-images of each other. Similar, though less marked, mirrorings structure Books 2 and 23, and to a lesser extent 3 and 22. The *Iliad* is thus structured by ring-composition, so that the work as a whole has the pattern ABCDCBA". Barney, 2010, p.32.

49 Barney, 2010; Gybson, 2011.

50 Diante da mesma quantidade de virtudes e qualidades que compõem a beleza do Eros, Strauss (2001) levanta a questão de qual seria o significado do possível paralelo entre essas qualidades (p.161); ele responde remetendo a *Leis* (631b), onde haveria um paralelo semelhante entre virtudes do corpo (i.e., as qualidades da beleza) e virtudes da alma (as virtudes propriamente ditas) (ibid.). Em todo caso, se houver a referida estrutura anelar, ela ficaria mais ou menos assim, com a primeira linha indo da esquerda para a direita e a segunda voltando da direita para a esquerda (note-se que os benefícios, ao fim, retomam o preceito do proêmio):

1. Proêmio: o Eros, benefícios depois; 2.1. O mais novo; 2.2. O mais brando; 2.3. O mais formoso; 2.4. O mais viçoso. 5. Epílogo; 4. Benefícios; 3.4. Sabedoria; 3.3. Coragem; 3.2. Moderação; 3.1. Justiça.

51 E ainda que a perfeição continue sendo compreendida como aquela completude e autossuficiência da origem familiar ou da proximidade com os pais, como era o caso no discurso de Aristófanes, como negligenciar o fato de que o discurso, pela sua sonoridade (como por um sotaque, um ritmo, um timbre ou algo desse jaez) não menos do que por seu conteúdo semântico, é extremamente capaz de suscitar memórias as mais remotas? Para nem falar no contributo que a narração e o discurso, no seu conteúdo semântico, dão à memória, quem nunca teve uma memória infantil despertada de repente ao escutar expressões, então em desuso, mas utilizadas pelos seus pais ou avós, ou então alguém com o mesmo sotaque? Contra, assim, o irracionalismo de Aristófanes e em defesa de Agatão quanto ao valor das palavras para um retorno a uma perfeição (inclusive circular), veja-se que provavelmente só o amor contribuiu mais do que a saudade, tão importante para Aristófanes (ποθοῦν, 191a6), para gerar poesia: "Um dia - além dos Órgãos, na poética Fri-

Frente a isso, seria o caso de indagarmos se Agatão também não transpôs para os discursos outros aspectos do Eros que faziam com que fosse elogiado pelos oradores anteriores. Pegue-se por exemplo o discurso de Erixímaco (186a-188e), que elogiava o Eros (saudável) por gerar um equilíbrio entre os opostos e então uma harmonia, uma ordem, um *kosmos* em todos os âmbitos da realidade: o agudo *deseja* ou suscita o desejo do grave, o lento do rápido, e do equilíbrio desses opostos por meio do Eros (ἐρᾶν) comedido teríamos a harmonia e o ritmo na música; o muito frio *deseja* ou suscita o desejo do quente, o úmido do seco, e do equilíbrio desses opostos por meio do Eros comedido teríamos a ordem das estações e do clima, e assim por diante. Perceba-se, então, como Agatão parece ter transferido para o discurso esse poder do Eros de gerar um cosmo, uma ordem por oposições simétricas: “οὗτος δὲ ἡμᾶς ἀλλοτριότητος μὲν κενοῖ, οἰκειότητος δὲ πληροῖ” (197d1), “o Eros nos esvazia, por um lado, de alteridade, nos extasia, por outro, de familiaridade”: “alteridade” e “familiaridade”, “esvazia” e “preenche” (“πληροῖ”, “extasia” para manter a rima) são semanticamente opostos, na forma, contudo, pela repetição da sequência de terminações e das sílabas tônicas (ou seja, do ritmo), são o “mesmo” (ἀλλοτριότητος [...] κενοῖ, οἰκειότητος [...] πληροῖ)⁵². Simetria e harmonia entre os opostos: Agatão parece ter transposto para os discursos o Eros de Erixímaco, que a rigor já tinha na geração da harmonia musical um modelo (187a-d). Como o muito quente desejava o frio na mesma medida e o muito agudo o grave, aqui o “ἀλλοτριότητος μὲν κενοῖ” (esvazia, por um lado, de alteridade) como que *pede* ou *deseja* (Eros) o “οἰκειότητος δὲ πληροῖ” (nos extasia, por outro lado, de familiaridade)⁵³. Vemos, assim, o que acon-

burgo - isolado dos meus companheiros de estudo, tive saudades da casa paterna e chorei. [...] As lágrimas correram e fiz os primeiros versos da minha vida [...] a saudade havia sido a minha primeira musa”. Abreu, 2010, p.27. De fato, alguns dos maiores poemas de nossa história - como *Meus oito anos*, *Canção do exílio* e *Chega de saudade* - tiveram na saudade a sua fonte. Em outras palavras, o discurso (símbolo que é corpo) também poderia nos curar daquela saudade da origem que estaria na base do Eros descrito por Aristófanes.

52 Esse padrão repete-se várias vezes logo a seguir: “πράοτητα μὲν πορίζων, ἀγριότητα δ’ ἐξορίζων” (197d4), “gentileza fornecendo, rudeza removendo”; “φιλόδορος εὐμενείας, ἄδορος δυσμενείας” (197d4-5), “doador de simpatia, banidor de antipatia”; “ζήλωτὸς ἁμοίροισ, κτητὸς εὐμοίροισ” (197d6).

53 Agatão pode estar fazendo referência a essa constatável simetria e medida das suas palavras (que em Erixímaco era do cosmo em geral) na última afirmação do seu discurso, quando diz que ele é uma mistura de elementos, por um lado, de brincadeira e de elementos, por outro lado, de “σπουδῆς μετρίως”, algo como *seriedade comedida* (197e7). A maioria dos intérpretes compreende que a referência à medida qualifica a seriedade como não sendo mais do que a necessária, sendo menor, portanto, do que o caráter lúdico do discurso. V. g., Lacan, 2010, p.140. No entanto, não sem alguma perspicácia, Francalanci (2005) remete esse caráter comedido à medida das palavras, ou seja, ao ritmo, sobretudo, do discurso (p.107-8). Importante notar, porém, que ser comedida

tece quando adivinhamos, antecipando, as palavras do fim de um verso de uma canção ou poema, ainda que jamais a tenhamos escutado antes: é o Eros enquanto busca do belo (e então completo, ordenado, simétrico, proporcional...) que nos dá a impressão de que não podia ser de outro modo. O Eros, diz Agatão, é guia no discurso (ἐν λόγῳ κυβερνήτης) (197e1), além de ser a ordem, o cosmo (κόσμος) para deuses e homens (197e2)⁵⁴.

5. O Eros e o discurso como brincadeira⁵⁵

Depois, a ideia crucial para Agatão de que o Eros gera discursos sem dúvida é retomada do discurso de Pausânias (180c-185c), que não por acaso seria amante de Agatão (193b7). De fato, um dos pontos centrais do elogio de Pausânias era o privilégio que dava aos costumes ou convenções atenienses. Por recomendar que o amante, de um lado, cace o amado, e o amado, de outro, simule uma fuga para, procrastinando, poder testar o amor do amante (para saber se é Celestial e pela alma ou Vulgar e pelo corpo), o costume ateniense obrigaria o amante a se esforçar ao máximo nesse ínterim de falta e resistência para conquistar o amado pela persuasão (πειθῆναι τοὺς νέους,

(“μετρίας” é adjetivo) qualifica a seriedade (“σπουδῆς” é substantivo), e não o contrário; ou seja, o significado literal da passagem não seria “medida rigorosa ou séria”, mas “seriedade comedida”, o que todavia não exclui uma alusão à medida do próprio discurso. Aliás, essa pode ser outra referência a ideias de Górgias, que definia a poesia simplesmente como “discurso metrificado” (λόγον ἔχοντα μέτρον, ou seja, discurso com *medida*) (*Elogio de Helena*, 9): se a prosa de Agatão é poética (como de fato é) como a de Górgias, então ambas devem ter, conforme a definição do último, uma medida.

54 Para a *falta* como o que conduz a fala de Agatão, cf. “λείπεται [...] πειρατέον μὴ ἐλλείπειν”, 196d5-6; cf. “ταῦτα ἰκανὰ”, *bastam, são suficientes, satisfatórios*, 196b4. Para a simetria como parte da beleza, cf. 196a4.

55 Apesar de nossa tendência - bastante católico-romana, aliás - de não levar as brincadeiras a sério, é preciso lembrar que tanto na obra de Platão em específico quanto na tradição filosófica em geral a ideia de brincadeira ou jogo ocupou um espaço importante. Para a obra de Platão, ver esp. *Fedro* (276b-276e) e *República* (IV, 424d-425b; VII, 536e-537a). Para a tradição filosófica em geral, ver: “O eterno (αἰὼν) é uma criança (παῖς) brincando (παίζων) [...]». Heráclito, DK 52; trad. nossa; Górgias, mestre de Agatão, considerou o seu importantíssimo *Elogio de Helena* (21) uma “brincadeira” (παίγνιον); Schiller, 2015; em Nietzsche, a terceira metamorfose do espírito de que fala Zaratustra, pois se trata da criança e do jogo da criação (*Spielen des Schaffens*), 2011, p.28-29 (*Assim falou Zaratustra, Primeira parte, Das três metamorfoses*); Freud, *O Poeta e o Fantasiar* (*Der Dichter und das Phantasieren*) (1908/2015); Heidegger, 2013, p.45 *et seq*; Gadamer, 2008; Huizinga, 1993.

182b5)⁵⁶, ou seja, com discursos agradáveis e que demonstrem o seu saber (σοφοί λέγειν, 182b2), de modo que o Eros nesse caso daria ensejo a um processo pedagógico-cultural, a *paideia*.

Ora, Agatão, como vimos, claramente retoma a ideia de seu amante de que o Eros é prolífico em palavras. No entanto, o poeta introduz uma novidade crucial a esse respeito. Essa novidade deixa-se vislumbrar por todo o seu discurso, assim na forma poética cheia de figuras de linguagem, como no conteúdo tão falacioso quanto divertido, mas se torna explícita ao fim de sua fala, quando ele diz que o seu discurso foi uma mistura de *brincadeira* e seriedade moderada (παιδιᾶς, 197e7). Ou seja, Agatão admite que estava brincando com as palavras. Desse modo, se no Eros elogiado por Pausânias as palavras serviam como instrumento para caçar e, no máximo, educar os belos jovens, Agatão estaria mostrando que as palavras, na medida em que podemos brincar com elas, podem ser um fim em si mesmo como de fato são as brincadeiras, já que brincamos por brincar. Esse ponto é determinante para fornecer às palavras tanto um aspecto poético quanto um caráter erótico.

De fato, uma brincadeira com palavras é uma descrição inicial plausível da poesia⁵⁷, um “uso” das palavras em que elas perdem seu caráter instrumental, denotativo e mesmo semântico-conceitual para, passando a serem usufruídas mais do que usadas, ganharem um caráter de fim em si mesmo⁵⁸, conotativo e mesmo sonoro, material e corpóreo, como vimos⁵⁹. Assim, o erotismo também se introduz nesse aspecto, pois, nessa brincadeira com as palavras, dá-se

56 De fato, Pausânias dá destaque à eloquência do amante e a seus diversos atos de fala em meio à prática ateniense da pederastia: “persuadir os jovens” (182b5: πείθειν τοὺς νέους), “sábios no falar” (182b2: σοφοί λέγειν), “prestando juramentos” (183a5: ὄρκους ὀμνόντες; cf. 183b7), mas também com pedidos e súplicas (183a5) e na liberada bajulação (183b1: κολακείας; 184c1: μὴ κολακείαν).

57 P. ex., Heidegger (2013) via Hölderlin: a poesia, sendo “simples” jogo e ainda por cima “só” de palavras, seria “a mais inocente de todas as ocupações”, e, no entanto, ainda assim a mais perigosa das atividades (p.45 *et seq.*).

58 Aristóteles ressalta caráter autotélico das brincadeiras, característica que compartilhariam com as ações que tornam a vida feliz (Ética a Nicômaco, N, X, 6, 1176b 9-11). Além disso, falando do discurso de Agatão, Francalanci (2005) afirma que a brincadeira, o jogo, é uma “atividade que não remete a nada extrínscio à ação mesma de jogar” (p.102), e, bem de acordo com isso, essa autora também sublinha o caráter autotélico, por assim dizer, da linguagem tal como usada por Agatão: “[...] é inútil buscar no elogio um sentido exterior que transcenda o acontecer discursivo [...]” (p.108, cf. p.109 também).

59 É claro, por outro lado, que a importância do caráter lúdico, de brincadeira e de jogo para a poesia e sua dimensão erótica está longe de se esgotar nesse ponto e outros tantos aspectos poderiam ser abordados, como por exemplo a liberdade do jogo e da brincadeira para além de normas fixas comum tanto à poesia quanto ao erotismo.

um prazer e desperta-se um desejo pelos sons, por sua harmonia, por seu ritmo, por suas rimas e tantas figuras de linguagem, a exemplo das que vimos. A rigor, brincadeiras já tendem por si mesmas a ter algo de erótico e vice-versa⁶⁰, pois o que se faz por brincadeira se faz por nada além disso mesmo que se faz, a exemplo daquilo que se faz por amor. De resto, o prazer com que se joga e brinca, o fato de que se joga e brinca por jogar e brincar, leva a uma tendência à repetição: o telos da brincadeira não está num produto ou obra ulterior à própria atividade, mas antes no próprio ato, e essa é uma das razões pelas quais queremos brincar *de novo* quando terminamos uma partida⁶¹. Não à toa, a repetição, como vimos, é a figura de linguagem mais usada por Agatão. Assim, se Agatão transfere para o discurso aquela perfeição circular a que, segundo Aristóteles, o Eros levaria de volta o homem, o fato de podermos gostar de brincar com palavras pode fazer parte desse caráter esférico, que se contem em si, da perfeição entendida agora como verbal.

60 “A game at its best is something played for love, for its own sake. A game is disinterested, an end in itself. As with love, there can be no compulsion or necessity in play: its essence is spontaneity and outgivingness. [...] Here we begin to see the connection of amateur play with the disinterested love of truth, with Plato’s vision of the Good, with Aristotle’s *scholē/theoria*”. ARDLEY, 1967, p.233. Plass (1969) por sua vez destaca a função sublimadora que o jogo teria: “The three *gymnasium* scenes in the Charmides, Euthydemus, and Lysis provide detailed pictures of different stages in the sublimation of physical into verbal energy through play. In the Charmides, play takes an overtly erotic form; in the other two dialogues, we see a more subtle fusion of erotic and verbal play. Such *gymnasium* scenes suggest that Plato saw in play a specific mechanism by which eros could be transformed” (p.41). Vale recordar que as Graças (assim como Eros, é claro: *Iliada*, 14. 294) costumavam fazer parte do cortejo de Afrodite (*Iliada*, 5.338), deusa dos prazeres sexuais e “dos risos amante” (φιλομειδής) (ibid., 14.211; para a relação Graças e Eros, cf. *Teogonia*, 907-11; 64-67). No sentido inverso, analisando o fragmento 58 de Álcman, Giuliana Ragusa diz que o verbo “*paidzein*” (brincar) “tem inescapáveis conotações eróticas na poesia grega antiga”, como se poderia ver também nos fr. 358 e 417 de Anacreonte. RAGUSA, 2013b, p.60. Eis o fr. 58: “Afrodite não está, mas selvagem Eros que, qual menino, brinca, a descer sobre o topo das flores - não me vás nelas tocar! - da galanguinha”. Ibid., p.62. Destaque nosso. Já a propósito dos poemas de Anacreonte, Martins de Jesus (2009) afirma que “o amor e a poesia são ambos, para o poeta, um jogo” (p.13). Recorde-se também que, no contexto da pederastia grega, o amado é o *paidika*, algo com sentido de *infantil*, *pueril*, mas também *frívolo* e divertido em oposição ao *sério*. DOVER, 1994, p.43, n.31. Sobre a relação brincadeira e éros, cf. *Leis*, 643d.

61 O mesmo não acontece quando fazemos algo por utilidade: p. ex., se produzimos ou conser-tamos uma mesa (porque precisamos de *uma* ou *dessa* mesa), não faz sentido, depois que terminamos, produzir ou consertar de novo - o sentido da atividade está fora dela.

6. O narcisismo do poeta

Por último, caberia ressaltar o autoerotismo presente nisso. Amando as palavras que ele mesmo pronuncia e brincando, se divertindo, se comprazendo com elas, é como se Agatão fosse um cantor que se regozija escutando o próprio canto e então cantando de novo e cada vez melhor⁶². Ora, a questão do amor-próprio perpassa todo o diálogo, ainda que de modo um tanto velado. Afinal, todos os oradores elogiam o Eros em alguma medida enquanto o Eros compartilharia alguma característica com eles mesmos e sobretudo com o seu próprio saber⁶³. Embora o caso de Fedro seja o menos explícito, no privilégio que dá ao jovem amado em detrimento do amante mais velho pode-se ver um elogio à sua própria juventude (180b). Já Pausânias elogia o Eros por conduzir o processo educativo através de discursos persuasivos, ainda que com frequência possa levar a um engano e mesmo a um belo engano, a exemplo do que ele, um sofista, faz. Erixímaco explicitamente elogia a sua própria arte médica e então o seu próprio saber ao elogiar o Eros, que, a exemplo do médico, promoveria a saúde nos corpos (186c-d). Se há algo da comédia no elogio sem eufemismos de Aristófanes ao lado baixo do Eros, que busca, afinal, a união dos corpos em vez de gerar uma virtude como a coragem (Fedro) ou algo tão elevado como a *paideia* (Pausânias), o conteúdo do discurso de Aristófanes aponta para a ideia de que todo amor seria, no fundo, amor-próprio (εἰς τὸ οἰκεῖον ἄγων) (193d2)⁶⁴. Dessa tendência narcisista nem mesmo o filósofo Sócrates escapa (ainda que não sem ambiguidade⁶⁵), pois elogia o

62 Assim, esse homem musical que canta e escuta a própria voz cantando cada vez mais e melhor seria como uma esfera que gira em si mesma e cresce cada vez mais, ficando cada vez mais forte, a exemplo daqueles homens originais que, por sua força grandiosa ao se locomoverem em círculo, tentaram subir ao Céu (190b), mas também a exemplo da cidade justa (a rigor uma imagem da alma justa) que, por ter em sua *paideia* a música perfeita, nem precisa de leis e cresce por si mesma como um círculo por meio da música que a constitui (*República* IV, 424a).

63 Razão pela qual pode ser muito importante o que certa feita me fez notar Deysielle Chagas: que tanto Apolodoro (e Aristodemo) quanto Alcibiades amam Sócrates mais do que a eles mesmos, de modo que, eu complemento, as duas personagens fora do grupo dos sábios oradores teriam certo déficit de amor-próprio. Os sábios têm, todos eles, certo amor-próprio, sendo então também filósofos, pelo menos na medida em que amam o próprio saber. Mas seriam filósofos no sentido de amar a sabedoria enquanto tal em vez de só a sua?

64 É com esse termo (e com «τὸ ἑαυτῶν», 205e5) que Diotima resume, depois, o cerne do elogio de Aristófanes (οἰκεῖον, 205e6).

65 Pois rebaixa-se diante de Diotima, alguém que, embora deva ser só uma personagem criada por Sócrates, a meu ver representa grau significativo de alteridade: uma mulher e uma estrangeira em meio a homens exclusivamente atenienses.

Eros na medida justamente em que o Eros seria, como ele próprio, filósofo (204a-b)! De fato, Sócrates descreverá o Eros muito à semelhança de si mesmo (203d1; FICINO, 1944, p.218-20).

Antes disso, porém, Agatão já descreve o Eros à sua própria imagem, ou seja, como poeta (além de sempre novíssimo, delicado⁶⁶, brando⁶⁷, belo...). Ele se refere explicitamente a esse narcisismo - trata-se, afinal, de um elogio do Eros e, portanto, de si mesmo, se o Eros é entendido à semelhança de si - ao dizer que deve honrar a sua arte como Erixímaco honrou a sua (197d7). Se o discurso de Aristófanes é explícito ao descrever todo Eros como um amor-próprio em que, no entanto, o amante não sabe claramente que ama o amado porque ele é um símbolo (ou uma imagem) de si, ele já deve evocar o mito de Narciso, que amou o seu próprio reflexo no lago sem saber, durante a maior parte do tempo, que era apenas a sua imagem que amava⁶⁸. Pode ser, diante disso, que o discurso de Agatão continue a remeter a esse mito, mas agora como se Narciso não fugisse da deusa Eco, como acontece no mito antes de ele se apaixonar pela própria imagem como se fosse outro ser⁶⁹: não fugindo de Eco para buscar algo que toma como outro e que, na verdade, é mera imagem de si, o poeta ama ouvir a própria voz, ou seja, entrega-se a Eco (e a repetição, como vimos, é a figura de linguagem mais presente no seu discurso).

66 Em *As Tesmoforiantes*, peça de Aristófanes que satiriza os traços de caráter efeminados de Agatão, o poeta é descrito como “delicado” (*ἀπαλός*) (193), além de belo (191) e com voz de mulher (193).

67 Assim, naquele referida moleza, decerto também está em questão a passividade, no sentido da não-resistência, desse Eros muito jovem de Agatão, o que combinaria com a passividade do amado (e Agatão seria um amado de Pausânias durante mais tempo do que o comum), polo passivo da relação pederástica clássica. E Sócrates, depois (204c), sublinhará que Agatão (na verdade, Diotima corrigirá Sócrates, mas a indireta a Agatão é óbvia) atribui ao Eros as características do amado e não do amante, no que estaria o seu erro. Em *As Tesmoforiantes*, ao se satirizar o modo feminino de ser de Agatão, insiste-se também no caráter passivo da sua sexualidade: “[fala o] Criado: Pois ele, Agatão de belos versos, nosso chefe, está em vias de... Parente: Dar o rabo (*βινεῖσθαι*), talvez?” (49-50; trad Adriane Duarte). A alusão à passividade chega ao paroxismo aqui: “Agatão: [...] Não é justo suportar os infortúnios com artifícios, mas passivamente (*τοις παθήμασιν*). Parente: Com toda a certeza você, seu cuzão (*εὐρύπρωκτος*), dá o rabo (*κατάπυγον*) não com palavras, mas passivamente (*τοις παθήμασιν*)” (188-201; id.). Cf. 35, 58, 59-62.

68 Ovídio, *Metamorfoses*, 3.339-510.

69 *Ibid.*, 3.370-400.

Considerações finais

Vimos, assim, que a relação entre Eros e poesia faz-se presente no *Banquete* de maneira crucial. Afinal, a famosa série de discursos consiste em grande medida em uma competição retórico-poética. Nessa competição, como vimos, está em jogo a criatividade discursiva dos convivas, algo intimamente vinculado ao Eros, uma “geração em beleza” e que o mais das vezes gera discursos. Depois disso, passando a analisar de forma detida o elogio de Agatão, vimos que é no seu discurso que se torna mais explícita a relação entre Eros e poesia, pois ele elogia a sabedoria do Eros justamente por Eros ser poeta. Entendendo essa sabedoria como criatividade, ela se relacionaria com a jovialidade ou *novidade* do deus: sendo criativo, Eros renova tudo em que toca. Assim, a suavidade do deus e a moleza daqueles em que se faz presente também contribuiriam para o seu caráter poético: o poeta precisa ser maleável para, pela imitação, poder se transformar em outro. Daí se pôde entender por que o Eros tem, para Agatão, a forma líquida: não tendo nenhuma forma fixa, por isso mesmo poderia adquirir todas as formas (dos seus continentes), precisamente como teria de ser o poeta. Amolecendo ou derretendo o nosso coração, o amor desfaria a nossa forma⁷⁰ e abrir-nos-ia de maneira radical para a recepção do ser amado, que assim imprimiria sobre nós a sua forma, algo que parece importante para a criação poética. Também vimos que, contra certo “illogicismo” de Aristófanes, Agatão estaria mostrando que os símbolos também são corpos que podem nos levar a alguma perfeição: o seu discurso é um corpo completo como aqueles humanos originários. Vimos também, em seguida, que ao encarar o discurso como brincadeira, Agatão estaria mostrando que pode haver uma relação erótica com as próprias palavras, que, contra o seu amante Pausânias, não precisariam ser apenas instrumento para a obtenção de um objetivo fora do discurso. Pode-se fruir das próprias palavras, brincando com elas, um aspecto sem dúvida crucial da poesia. Agatão mostrou-se, assim, como um Narciso que, em contraste com aquele do mito, não foge da deusa Eco para amar uma mera imagem de si pensando ser outro, mas ama antes as próprias palavras, que, como num refrão⁷¹, ecoam de forma bela e ordenada em sua alma.

70 Nisso pode haver a retomada, agora porém em chave poética, do elemento central do discurso de Fedro: o Eros faz o amante morrer-pelo-outro (ὑπερπαθνήσκειν) (179b4), como se a criação poética não pudesse ocorrer sem essa perda do eu precipitada pelo caráter liquidificador do Eros.

71 Em italiano, *ritornello*, aquilo que *ritorna*.

Referências

- ABREU, Casimiro de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: G. Ermakoff Casa Editorial/ Academia Brasileira de Letras, 2010.
- ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Trad. Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Editora 34, 2014.
- ALIGHIERI, Dante. *Vida Nova*. In: *Os Pensadores: Sto. Tomás, Dante*. São Paulo: Nova Cultural, 1988.
- ALIGHIERI, Dante. *Vita Nova*. Firenze: Letteratura Italiana Einaudi, 1932.
- ARDLEY, Gavin. *The Role of Play in the Philosophy of Plato*. Cambridge University Press on behalf of Royal Institute of Philosophy: Philosophy, Vol. 42, No. 161 (Jul., 1967), pp.226-244.
- ARISTÓFANES. *Dois Comédias: Lisístrata e As Tesmoforiantes*. Trad. Adriane da Silva Duarte. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- ARISTÓTELES. *Ética a Nicômaco*. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Nova Cultura, 1996.
- ARISTÓTELES. *De Anima*. Trad. Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Ed. 34, 2006.
- ARISTÓTELES. *Metafísica*. Trad. de Giovanni Reale. São Paulo: Loyola, 2002.
- ARISTÓTELES. *Retórica*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- BARNEY, Rachel. *Platonic ring-composition and Republic 10*. In: McPHERRAN, Mark L (org.). *Plato's Republic: a critical guide*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- CALAME, Claude. *Eros na Grécia Antiga*. Trad. Isa Etel Kopelman. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- CAPELÃO, André. *Tratado do Amor Cortês*. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2019.
- DE AQUITÂNIA, Guilherme IX. *Poesia*. Trad. Arnaldo Saraiva. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2009.
- DOVER, Kenneth. *A Homossexualidade na Grécia Antiga*. Trad. Luís Sérgio Krausz. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.
- EURÍPIDES. *Medéia, As Bacantes*. Trad. Miroel Silveira e Junia Silveira Gonçalves. São Paulo: Abril Cultural, 1976.
- FRANCALANCI, Carla. *Amor, Discurso, Verdade: uma Interpretação do Symposium de Platão*. Vitória: EDUFES, 20015.
- JAEGER, Werner. *Paidéia: a Formação do Homem Grego*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- FICINO, Marsilio. *Commentary on Plato's Symposium*. Trad. Sears Reynolds Jayne. Columbia: University of Missouri, 1944.
- FICINO, Marsilio. *O Livro do Amor: Comentário sobre o Convívio de Platão*. Trad. Ana Thereza B. Vieira. UFRJ: Rio de Janeiro, 2017.
- FREUD, Sigmund. *O Poeta e o Fantasiar*. Trad. Ernani Chaves. In: DUARTE, Rodrigo (org.). *O Belo Autônomo: textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: Autêntica Editora; Crisálida, 2015.

- GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método I: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.
- GONZAGA, Tomás Antônio. *Marília de Dirceu & Cartas Chilenas*. São Paulo: Ática, 2012.
- GÓRGIAS. *Elogio de Helena*. In: CASSAN, Barbara. *O Efeito Sofístico*. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- GÓRGIAS. *Testemunhos e fragmentos*. Tradução de Manuel Barbosa e Inês de Ornellas e Castro. Lisboa: Edições Colibri, 1993.
- GYBSON, Twyla. *The Philosopher's Art: Ring Composition and Classification in Plato's Sophist and Hipparchus*. In: CARLSON, K. T.; FAGAN, K.; KHAKENKO-FRIESEN, N. *Orality and Literacy. Reflections across Disciplines*. Toronto: University of Toronto Press, 2011.
- HEIDEGGER, M. *Explicações da poesia de Hölderlin*. Trad. Cláudia Pellegrini Drucker. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013.
- HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens: o Jogo como Elemento da Cultura*. Título original: *Vom Ursprung der Kultur im Spiel*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- HYLAND, D. *Plato and the Question of Beauty*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 2008.
- LACAN, Jacques. *O Seminário: livro 8. A transferência*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.
- LUDWIG, Paul. *Eros and Polis: Desire and Community in Greek Political Theory*. New York: Cambridge University Press, 2002.
- LUPERINI, Romano; CATALDI, Pietro; MARCHIANI, Lidia; TINACCI, Valentina. *Il Nuovo: La Scrittura e l'Interpretazione*. G. B. Palumbo & C. Editore S.P.A., 2011.
- MARTINS DE JESUS, C Carlos A. *Introdução* (à tradução dos *Anacreontea*). Coimbra: 2009.
- NICHOLS, Mary P. *Socrates on Friendship and Community. Reflections on Plato's Symposium, Phaedrus, and Lysis*. New York: Cambridge University Press, 2009.
- NIETZSCHE, F. *Also sprach Zarathustra*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1999.
- NIETZSCHE, F. *Assim Falou Zarathustra*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução Domingos Lucas Dias. São Paulo: Editora 34, 2017.
- OBDRZALEK, Suzanne. *Aristophanic Tragedy*. In: DESTRÉE, Pierre; GIANNOPoulos, Zina (Org.). *Plato's Symposium: a critical guide*, p.70-87. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.
- ORTEGA Y GASSET, José. *Estudos sobre o amor*. Trad. Wagner Shadeck. Campinas, SP: Vide Editorial, 2019.
- PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. São Paulo: Editora Siciliano, 2001.
- PLATÃO. *Platonis Opera*, 4 vols. (Org. John Burnet). Oxford: Clarendon, 2002 (1900).
- PLASS, Paul. *Eros, Play and Death in Plato*. In *American Imago*, v. 26, 1, 1969, p.37-55.

- RAGUSA, Giuliana. *Lira Grega: Antologia de Poesia Arcaica* (org., trad. e comentário). São Paulo: Hedra, 2013b.
- RIBEIRO, Luís Felipe Bellintani. *História da Filosofia I*. Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2008.
- SHAKESPEARE, William. *Love's Labor's Lost*. Org. Barbara A. Mowat e Paul Werstine. In: Folger Shakespeare Library: <https://shakespeare.folger.edu/>
- SHAKESPEARE, William. *Sonho de uma noite de verão*. Trad. Barbara Heliodora. In: *Grandes obras de Shakespeare: Comédias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.
- SHAKESPEARE, William. *Trabalhos de amor perdidos*. Porto Alegre: L&PM, 2013.
- SCHILLER, Friedrich. *A Educação Estética do Homem*. Trad. Roberto Schwarz e Marcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2015.
- STRAUSS, Leo. *On Plato's Symposium*. Chicago: The University of Chicago Press, 2001.
- TORRANO, Jaa. *O mundo como função de Musas*. In: HESÍODO. *Teogonia: a origem dos Deuses*. São Paulo: Iluminuras, 2003.