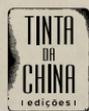


TRÊS DISCURSOS SOBRE EROS

MEDITAÇÃO SOBRE
O *FEDRÔ* DE PLATÃO

JOÃO CONSTÂNCIO



COLEÇÃO
ENSAIO ABERTO



“João Constâncio oferece ao leitor uma interpretação original do *Fedro* de Platão, que é também uma travessia e um diálogo em profundidade com a tradição filosófica e a arte poética grega. O essencial se enuncia já logo de saída, com a pergunta pelo que é eros em seu ser próprio, em sua essência e verdade. Ao fio condutor desta pergunta enunciam-se outras, como aquela que se interroga por suas diferentes espécies, seu valor e préstimo. Nesse périplo, o leitor é agraciado com uma linguagem cristalina, de rara elegância, que harmoniza o rigor conceitual e analítico com a fluidez e leveza do discurso ornado e preciso.

Para João Constâncio, *Fedro* é estratégico, pois não versa apenas sobre o amor (*erōs*) e a beleza, mas essencialmente sobre a filosofia como amor (*philia*) pela sabedoria, portanto, pela verdade — uma vez que não há filosofia sem a experiência amorosa da beleza, sem o encanto autenticamente erótico que nasce da reverência e da





TRÊS DISCURSOS SOBRE EROS

**MEDITAÇÃO SOBRE
O *FEDRO* DE PLATÃO**

JOÃO CONSTÂNCIO



**TINTA-DA-CHINA
LISBOA • SÃO PAULO
MMXXV**

SUMÁRIO

Prefácio	6
1 Os três discursos	8
2 Fora dos muros	88
3 Platão ao contrário	126
4 <i>A Morte em Veneza</i>	192
5 <i>Kēlēsis e alētheia</i>	206
6 Cantam as cigarras	226
7 Máscaras e multiplicidades	244
8 O tremendo poder do negativo (epílogo)	268
Bibliografia	276
Sobre o autor	283
Sobre a colecção	285

PREFÁCIO

Neste livro, João Constâncio faz uma meditação sobre o diálogo *Fedro*, de Platão, e sobre o modo como nele se pensa a dupla natureza da paixão amorosa. Por um lado, a “loucura” instaurada por eros se revela no desejo de posse e na entrega a um mundo de ilusão. Por outro, essa loucura tem um caráter “divino”, pois consiste numa experiência do belo que revela o outro como mistério e, com isso, desperta a alma para a interrogação da verdade — ou seja, torna a experiência amorosa o estopim do pensamento filosófico.

E *Fedro* o faz de um modo peculiar e surpreendente. Se Platão se tornou, com a sua alegoria da caverna, o filósofo conhecido por expulsar a poesia da República, aqui ele inverte o que costumamos atribuir ao seu pensamento: interroga se a imagem poética e, em última instância, o mito não seriam indispensáveis para a filosofia. Neste ensaio, somos apresentados a essa perspectiva de modo vivo, já que um de seus méritos é a forma como o autor ouve atentamente os discursos dos personagens de Platão, como se fosse, ele próprio, um terceiro elemento do diálogo; como se ele estivesse lá, caminhando fora dos muros de Atenas, ao lado de Sócrates e de Fedro, procurando entender o que dizem, seus argumentos

e contra-argumentos sobre a loucura erótica, e pensando com eles.

Mas este pensamento ocorre hoje, depois de grandes nomes da filosofia e da literatura terem lido e interpretado o *Fedro*. E assim Constâncio, com a sua capacidade ímpar de costurar pensamentos, expande o diálogo. Para defender e discutir o alcance desta interpretação do *Fedro*, ele faz passar a sua argumentação pela oposição entre conceito e representação em Hegel, pela questão da existência em Heidegger e pela oposição entre o racionalismo e o dionisismo em *A Morte em Veneza*, de Thomas Mann. É através da reflexão sobre estes autores e temas que o livro pensa eros como uma abertura da alma à procura da verdade — isto é, à filosofia.

Tatiana Salem Levy

Pedro Duarte

coordenadores da coleção Ensaio Aberto

1

OS TRÊS DISCURSOS

I.

Este livro é sobre o que se diz acerca de *erōs* no diálogo *Fedro*, de Platão.

Começamos, neste primeiro capítulo, pela análise dos três “discursos” (λόγοι) que são proferidos na primeira metade do diálogo, e que expressamente interrogam a natureza de *erōs*. Esta interrogação, como veremos, tem dois lados: ocupa-se do que *erōs* é em si mesmo, mas ocupa-se também do que possa e deva ser um discurso acerca de *erōs*. A meditação sobre as implicações e complexidades desta dupla interrogação levar-nos-á muito para além de Platão — sobretudo porque irá passar pela consideração dos pontos essenciais de três grandes interpretações do *Fedro*: as interpretações filosóficas de Hegel e de Heidegger e a interpretação literária de Thomas Mann. Mas, por enquanto, atêmo-nos ao texto de Platão, que começa com uma pergunta: “Ó querido Fedro, então de onde vens e para onde vais?” (*Fedro*, 227a).¹

Esta pergunta é feita pela personagem Sócrates, e é difícil resistir a lê-la como uma interpelação existencial, uma pergunta sobre o caminho por onde a outra personagem do diálogo, o jovem Fedro, tem conduzido a sua vida, bem como sobre o rumo que pretende dar-lhe no futuro. Contudo, Fedro entende a pergunta de Sócrates no seu sentido literal, e responde que de onde vem é de ter estado com Lísias em casa de Epícrates, e para onde vai é para fora dos muros da cidade de Atenas. Em casa de Epícrates ouviu, da parte de Lísias — um

1 Excepto se expressamente indicado, todos os textos de Platão são traduzidos por mim e citados segundo a edição do texto grego de John Burnet, *Platonis Opera* (Oxford: Clarendon Press, 5 vols., 1900-1907).

célebre orador e escritor — um *erōtikos logos*, um discurso que aquele escreveu sobre *erōs*. Segundo diz, foi Acúmeno, um médico, quem o aconselhou a fazer passeios fora dos muros, mas Sócrates conhece-o bem, e adivinha que a razão que o leva a dirigir-se para fora da cidade é a necessidade de se isolar para declamar o discurso até o saber perfeitamente de cor. Sócrates adivinha também que Fedro traz consigo o escrito escondido debaixo do manto, e que, no momento em que se encontraram por acaso, o jovem imediatamente pensou que poderia usar Sócrates para testar a sua memória e declamar o discurso sem revelar que o tinha consigo. Mas, “estando presente também o próprio Lísias” (228e), isto é, o seu discurso, Sócrates prefere que Fedro lho leia em voz alta, e, por isso, saem da cidade e vão à procura de um lugar nos campos onde um possa ler o que Lísias escreveu sobre *erōs*, e o outro possa ouvir. Este *erōtikos logos* será não apenas o ponto de partida, mas, na verdade, o ponto de referência de todo o diálogo entre Sócrates e Fedro.

Ora, a tese que Lísias nele defende é a de que é melhor para um jovem entregar-se sexualmente a quem não está apaixonado por ele do que a quem está: “Já conheces as acções que proponho”, diz o início do discurso, “e ouviste como julgo que seria vantajoso para nós se se realizassem. A razão por que creio que mereço obter o que te peço é esta: não estou apaixonado por ti.” (230e-231a)

“Estar apaixonado” traduz aqui *ἐραστικός τυγχάναι εἶναι*, estar tomado por *erōs*, o amor sexual, a paixão amorosa, ou, na expressão de Stendhal: o amor-paixão. O discurso de Lísias é um acto de sedução. Elogia o não-apaixonado em detrimento do apaixonado para conquistar o rapaz a quem é dirigido. Contudo, desperta o interesse de Sócrates não

tanto pelo elogio que faz do saudável autocontrole do não-apaixonado quanto por aquilo que diz sobre o *erastēs*, o apaixonado e, assim, sobre a natureza de *erōs* — sobre a suposta essência de *erōs*, sobre o seu “ser”, a sua *ousia*, aquilo que ele é (237c-d).

Vejamos o que o discurso diz sobre isso.

Erōs é um estado que se impõe “pela força da necessidade”, e não “voluntariamente” (231a), um estado no qual se é lançado, não um estado em que se possa escolher estar. Não resulta de nenhuma deliberação, nem decisão, nem envolve um cálculo do que é benéfico e prejudicial para os interesses do próprio. *Erōs* é o contrário da prudência e do domínio de si mesmo. E, como tal, é um permanente tormento, que dá muito trabalho e faz penar aqueles que por ele são dominados. Quando chega ao fim, estes sentem arrependimento, pois examinam o prejuízo que causaram aos seus interesses “e, somando a isso tudo o que pensaram [ὄν εἶχον πόνον], convencem-se de que já há muito tempo retribuíram aos seus amados todo o bem que estes lhes possam ter feito” (231a).

Se a vida dos apaixonados é este tormento, é porque *erōs* a centra na satisfação do desejo do corpo (τοῦ σώματος ἐπεθύμησαν, 232e) e, com isso, intensifica a susceptibilidade ao prazer e à dor. A vida dos apaixonados é uma intensa e permanente oscilação entre estes dois sentimentos. “São muitas as coisas que os fazem sofrer, e julgam que tudo o que acontece só acontece para os prejudicar” (232c); “tomam por tormentos” coisas que aos outros que não estão apaixonados “nem sequer causam dor”, e sentem prazer e elogiam o seu amado por fazer coisas “que não são dignas de dar prazer” — de tal forma que é muito mais apropriado “ter pena deles do que considerar invejável a situação em que estão” (233b).

A mais pequena desconsideração pode fazer crescer no seu peito “um ódio viçoso” (233c) — pois, na verdade, a vida do apaixonado é dominada pelo ciúme (*φθονοῖεν*, 232d). Os apaixonados “afastam os seus amados do contacto com outras pessoas, temendo que aquelas que têm fortuna lhes ofereçam mais dinheiro do que eles, e que as que são mais cultas sejam mais fortes na compreensão das coisas” (232c). Por isso, vigiam os potenciais concorrentes como se fossem guardiões de uma fortaleza (*φυλάττονται*), pois temem o “poder” (*δύναμιν*) de quem quer que seja que possua algo que possa ser considerado bom (232c-d). Os seus tormentos incluem mesmo um medo constante de “serem odiados” (233b) por quem querem que os ame. É que, por um lado, o ciúme é um sintoma de um desejo de posse que é vigoroso, exigente, despótico: não raro, o apaixonado convence o seu amado a “ser detestado por toda a gente”, e fá-lo cair “num deserto de relações de afeição recíproca (*εἰς ἐρημίαν φίλων*)” (232d), visto que o quer só para si. Mas, por outro lado, o desejo de posse é uma vulnerabilidade. O apaixonado teme ser odiado, sim — e, ainda além disso, todo ele é carência, falta, necessidade. Os apaixonados são como “os pedintes e os que precisam que lhes dêmos de comer” (233e).

Ora, assim como os verdadeiros pedintes se vão postar à porta de quem os pode alimentar, também os apaixonados perseguem os seus amados. Andar atrás deles e acompanhá-los torna-se “a sua principal ocupação” (232a). É que conviver com eles dá-lhes a ilusão da posse — uma ilusão que promovem não apenas na sua imaginação, mas também na dos outros. E isso porque os envaidece imaginarem que os outros julgam que ao menos o desejo sexual já foi satisfeito, mesmo quando não foi. Como se deixam excitar pela

palavra (τῷ λέγειν), têm prazer em imaginar uma posse que nunca ocorreu — a ponto de caírem na auto-admiração e pensarem que “são invejados pelos outros como são por si mesmos” (232a). Levados pela vontade de serem estimados (φιλοτιμουμένους), entregam-se à falsa glória de se considerarem admirados junto dos outros (τῆς δόξης τῆς παρὰ τῶν ἀνθρώπων), fazendo questão de mostrar a toda a gente “que não pensaram em vão” (232a). Mesmo que não digam nada, só o modo como se comportam quando são vistos a conviver e a dialogar com os seus amados faz com que toda a gente pense que a razão por que estão juntos é que “já satisfizeram o desejo ou estão prestes a satisfazê-lo” (232a-b).

O centramento na satisfação do desejo do corpo é, portanto, um centramento em si mesmo. Todos os apaixonados dizem que “têm a máxima afeição possível [μάλιστα φιλεῖν] pelos seus amados” (231b) — e dizem-no genuinamente, dizem-no plenamente convictos do que estão a dizer —, mas essa máxima afeição pelos seus amados é uma máxima afeição por si mesmos. É verdade que, num certo sentido, *erōs* é um gostar do outro, não só por implicar um gostar de estar com o outro, ou mesmo só querer estar com ele, mas também no sentido em que todos os demais prazeres se tornam vazios em comparação com esse. A partir do momento em que se instala o *erōs* por esse outro particular (e não por outro outro), mais nada nem mais ninguém realmente importa. Tudo o mais que não é o outro passa a só ser relevante, significativo, importante em função da relação com ele. O outro é entronizado na escala de valores pela qual o apaixonado se rege. Assim, o apaixonado vive no medo de ser odiado pelo outro em vez de ser amado por ele, mas é indiferente ao ódio que qualquer outra pessoa lhe possa ter ou vir

a ter (231b). Já sabemos que, na medida em que a imaginação e a palavra desempenham um papel crucial na paixão, a opinião dos outros continua a contar, nomeadamente por ser importante para o apaixonado — no sonhar acordado em que a imaginação o faz viver — embriagar-se com a ideia de que os outros o admiram e invejam como ele a si mesmo. Mas, de certa forma, também é verdade que os outros deixaram de ter importância. Para o apaixonado, o mundo inteiro pode parecer, pois só a pessoa amada importa — isto é, a conquista da pessoa amada, a posse dessa pessoa e de mais nenhuma. Mas, precisamente por isso, a sua máxima afeição por ela é, na verdade, uma afeição por si mesmo.

Acresce que, segundo o discurso de Lísias, a pessoa amada é fungível. O amor que o apaixonado lhe tem é gerado pelo amor que tem a si mesmo — e que nunca perde, ainda que tantas vezes se sinta um pedinte e pareça perder todo o respeito por si mesmo ao comportar-se como tal. A prova disso é que, por mais sacrifícios que os apaixonados jurem fazer e, de facto, façam pelo amado, “quando mais tarde se apaixonarem por outros, darão a estes muito mais importância do que aos primeiros” (231b).

Mas, se é legítimo falar-se aqui de um centramento em si mesmo e de um amor de si — de que dependeria a entronização do amado —, há que ser muito preciso neste ponto. A ideia do discurso não é a de que o amor de si exerça qualquer tipo de controle sobre o entusiasmo pela pessoa amada, ou mesmo que imponha algum limite ao entusiasmo por ela. A ideia é, antes, a de um total descontrole. *Eros*, ao contrário do mero desejo sexual (*ἐπιθυμία*) e da sua satisfação entre não-apaixonados, é uma compulsão tão intensa que o apaixonado perde o discernimento que teria de ter para poder ser

senhor de si mesmo e satisfazer o amor de si. O vocabulário da perda de autocontrole e de presença de espírito, ou de lucidez, ou mesmo da capacidade de raciocinar e de conhecer, atravessa todo o discurso. O não-apaixonado é enaltecido por ser a encarnação da prudência (φρονηεῖν) e da temperança (σωφρονηεῖν), enquanto o apaixonado é apresentado como a encarnação do contrário. O discurso abre com a referência que o sedutor faz àquilo que o seu favorito *conhece* através dele (“já *conheces* as acções que proponho”, ἐπίστασαι, 230e). Os apaixonados nada conhecem.

E o fim da paixão é um momento em que recuperam a lucidez (cf. εὖ φρονήσαντες), e vêem como estranho, ou exterior, o que antes fizeram: “ao recuperarem a lucidez, como hão-de os apaixonados julgar que são belas as coisas que decidiram fazer quando estavam naquele estado?” (231d). Estar tomado por *erōs* é, de facto, um “perder discernimento” (χειρόν... γιγνώσκοντες, 233a), um “pensar mal”, “pensar imprudentemente” (κακῶς φρονοῦσιν, 231d), e isso porque, enquanto *erōs* dura, nunca se atende “ao que é melhor” (τὸ βέλτιστον, 232a, 233a) — ao que realmente importa, ao que tem realmente valor. A incapacidade de ser “senhor de si mesmo”, “mais forte do que si mesmo” (231d, 232a, 233c), resulta daí. A entronização do amado é mais forte do que tudo o mais que a vítima de *erōs* queira fazer para preservar o seu interesse, ou satisfazer o amor de si.

É por isso que é mais apropriado “ter pena deles do que considerar invejável a situação em que estão” (233b). Os apaixonados fazem pena. É verdade que o discurso não deixa de sublinhar que faz parte de *erōs* um estado interior de exaltação, arrebatamento, embriaguez. Se o apaixonado tem “inveja de si mesmo” — e julga que, de certa forma, todos os

outros gostariam de estar na sua posição —, é porque sente o próprio facto de estar apaixonado por certa pessoa como um dom, uma dádiva, uma alegria. Mas já o sabemos: esta alegria é em grande medida produzida pela imaginação — de forma que não se joga no plano do que é objectivamente “melhor”, não considera sequer “o que realmente importa”. Além disso, a mesma fonte de que ela brota origina múltiplas e intensas dores e tormentos que de outro modo não existiriam.

Mas, sugere o discurso, há ainda duas outras razões para se ter pena daquele que é tomado por *erōs*. A primeira é que ele é como um pedinte, e isso significa que a sua dor e, em geral, o seu descontrole o precipitam constantemente em comportamentos de auto-humilhação — o que, numa sociedade ainda assente em valores aristocráticos, como a ateniense, é considerado especialmente vergonhoso. Por fim, a mesma dor e o mesmo descontrole tendem a perturbar e mesmo a destruir a relação do apaixonado com todos aqueles que lhe são mais próximos, os parentes, os amigos, aqueles a quem está unido por laços de *philia*, isto é, de afeição recíproca. Destroem a sua relação com o próprio *oikos*, o “lar”, e, portanto, com tudo o que constituía a sua identidade antes de se apaixonarem — e que, geralmente, é também tudo o que continuará a constituí-la depois de a paixão acabar.

O discurso introduz esta ideia logo no início, e por diversas vezes a ela regressa. Quando diz que o apaixonado não calcula os benefícios e as desvantagens que *erōs* traz aos seus interesses, refere-se a estes como os interesses das pessoas e dos bens que constituem o lar (*περὶ τῶν οἰκείων*, 231a) — os interesses dos quais ele é, ou melhor, era, inseparável. *Erōs* gera “divergências” com aqueles que lhe são mais próximos, e são estes que ele passa a “culpar pelos seus males”

(231b). Quer isso dizer que *erōs* é todo ele uma negligência ou incúria do que antes constituía a própria identidade do apaixonado (τὴν τῶν οἰκειῶν ἀμέλειαν, 231b), de forma que, por mais que o faça exaltar-se e rejubilar, coloca realmente em risco a sua posição social, até mesmo a sua identidade.

A súpula de tudo isto é que *erōs* é uma doença, “uma maleita que ninguém, mesmo sendo experiente, tentaria debelar” (231c-d). Os próprios apaixonados o dizem: “têm uma doença em vez de terem bom senso (νοσεῖν μᾶλλον ἢ σωφρονεῖν)” (231d). A compulsão, o tormento, o centrimento na satisfação do desejo sexual, a permanente oscilação entre o prazer e a dor, um desejo de posse que faz balançar entre o despotismo e a carência, bem como entre o ciúme e a auto-humilhação, a perdição num mundo de prazeres imaginários, o voltar costas ao mundo e especialmente ao lar — tudo isso que constitui *erōs* é como um estado fisiológico que retira o corpo do seu estado normal e o faz correr enormes riscos, até mesmo o risco de vida. Ou talvez não seja *como* um tal estado fisiológico — uma doença —, mas *seja realmente* uma doença, nesse caso uma doença a que todos somos susceptíveis, mas que ninguém apanha senão esporadicamente. Por isso, o discurso de sedução de Lísias inclui também este argumento: dado que o número de pessoas que, em cada momento, estão apaixonadas por nós é reduzido, é difícil escolher de entre elas alguém realmente “digno de afeição”, logo é preferível escolher de entre os não-apassionados, que são muitos (231d-e, 234b-c).

E este ponto permite fazer uma última reflexão sobre o que diz o discurso acerca da natureza de *erōs* — uma breve reflexão que, antes de mais, a considera à luz da questão do tempo.

Erōs é um estado raro. Mas não o é apenas por afectar poucas pessoas de cada vez. É-o também por ser, em cada pessoa afectada por ele, um estado transitório. Esta transitoriedade é bem marcada nos passos em que o discurso parece presumir que o *erōs* por excelência é um desejo dirigido à “flor da idade” (ὥρα). Trata-se nele de “aproveitar a flor da idade” de outrem (234a), ou de uma “satisfação do desejo” (ἐπιθυμία) que só dura enquanto dura a flor da idade da pessoa amada (234a-b) — e isso quando não acaba antes.² A duração de *erōs* é o tempo breve do desejo que o impulsiona. E, como este desejo é físico — um desejo que um corpo sente por outro (233e) —, *erōs* é focado no presente, refere-se ao “prazer do momento presente” (τὴν παροῦσαν ἡδονήν, 233b). Pode mesmo dizer-se que, sendo *erōs* uma extrema intensificação do desejo sexual, ele fecha a sua vítima no presente, ou seja, no imediato. *Erōs* quer satisfação agora, já, imediatamente, e portanto não pensa no que possa ser, para o seu objecto, uma vantagem “que há-de vir no futuro” (μέλλουσαν... ἔσεσθαι, 233b-c), não cuida do “tempo em que a satisfação do desejo já tiver acabado” (232e), não quer saber do que o amado possa vir a precisar “quando chegar a velho” (πρεσβυτέρω γενομένω, 234a). Só o não-apaixonado é capaz de uma afeição (φιλίαν) que se possa “estender por muito tempo no futuro” (πολὸν χρόνον ἔσομένης, 233c), uma afeição que seja recíproca e possa começar antes de haver relações sexuais e não diminuir depois de haver (232e-233a).

2 Nestes passos, ἐπιθυμία não significa o “desejo” que alguém sente, mas sim a “satisfação do desejo”: cf. Paul Ryan, *Plato's Phaedrus, A Commentary for Greek Readers* (Norman: University of Oklahoma Press, 2012), ad 231b1-2: “ἐπιθυμία bears the sense of ‘satisfaction of desire’, referring not to the person but the act”.

O tempo tem, pois, uma estrutura diferente na experiência de quem é assolado por *erōs* e de quem não é. Só o não-apaixonado consegue considerar o todo da vida e cuidar de um futuro que não seja o futuro imediato. Isso não exclui que também na sua experiência do tempo haja uma assimetria entre a importância que é dada ao presente (ou, mais exactamente, ao horizonte temporal imediato — à unidade do passado, do presente e do futuro imediatos) e a importância que é dada ao futuro (*i.e.*, ao futuro não imediato). Mas esta assimetria na valoração das dimensões do tempo não impede que haja um cuidado com o futuro — quer com o do próprio, quer com o do outro —, e portanto esta estruturação da experiência do tempo é compatível com a prudência e a temperança, ou seja, com um discernimento e um autocontrole que pensam a vida como uma distensão temporal que começa no nascimento e acaba na morte, um todo que é finito, mas que não se reduz ao presente e, em princípio, se estende até à velhice.

Já para o apaixonado, por contraste, só existe o presente. O futuro não imediato passa a ser para ele, quando muito, uma continuação indefinida da satisfação do desejo, mas, portanto, um futuro apenas imaginário, que não é realmente o seu futuro, pois, no plano da realidade, a duração de *erōs* será sempre breve e o futuro real nunca poderá conter a sua satisfação infinita. *Erōs* é uma compulsão que, por assim dizer, abre um horizonte de vivência do tempo no qual o imaginário se sobrepõe ao real, e que, assim, faz viver na ilusão de um presente contínuo, sem passado e sem futuro. Ou, dito de outro modo, *erōs* fecha-nos num presente que interrompe o curso habitual do nosso tempo de vida, de tal forma que, por um lado, experimentamos esse presente, esse segmento de tempo, não apenas como real, mas até como o momento em

que o nosso verdadeiro ser se manifesta plenamente, mas, por outro, somos, com isso, transportados para uma espécie de limbo temporal dentro do qual a urgência do presente toma conta de nós e nos faz viver a ilusão de não termos passado nem futuro.

Todos estes pontos são importantes para que se compreenda de que modo Lísias concebe o ser humano na sua relação com o mundo. O seu discurso vive do contraste entre duas formas de *cuidado* com o mundo, duas formas daquilo a que Platão chama em geral *epimeleia* (ἐπιμέλεια).³ A primeira é a do não-apaixonado, cuja vida se rege pelo cuidado com os seus interesses mundanos: com as suas relações de parentesco, de amizade, de hospitalidade, com os seus bens, o seu património, também com o seu corpo e a sua educação. Nesta forma de vida prudente e temperada, as relações sexuais são um bem entre outros, uma prática saudável que não perturba o curso da vida. Fazem, em geral, parte de relações duradouras de afeição recíproca (φιλίαν), nas quais se integram como “coisas que ficam na memória como lembretes para outras por vir”, e não como algo que as encurte ou prejudique (233a).

E isso é assim porque, até certo ponto, a relação do não-apaixonado com o mundo é, como sublinhámos, uma relação *cognitiva*. Caracteriza-o o facto de querer sempre conhecer a situação em que se encontra — saber, em cada circunstância, “o que é o melhor”, “o que realmente importa” —, e de subordinar a sua acção ao discernimento e ao bom senso que resultam deste querer-saber. E, contudo, tal não

3 O vocabulário da ἐπιμέλεια e do ἐπιμελεῖσθαι é, na verdade, transversal aos três discursos sobre *eros*, como veremos.

significa que a sua relação com o mundo seja a da atitude teórica, isto é, de um *puro* querer-saber, de uma “vontade de verdade”, para usar a expressão de Nietzsche. O conhecimento é um *instrumento* do seu bem-estar, portanto o seu cuidar-saber está subordinado a um cuidado anterior — a um cuidar de si que o precede e rege. O tipo de pessoa que ele representa não é o homem teórico, mas sim o hedonista. O seu racionalismo, característico do iluminismo grego e, em especial, de sofistas como Lísias, não é teórico, mas prático. Mas, se o cuidado que o define não é o do homem teórico, ou do sujeito do conhecimento, então o seu mundo não é um mundo de objectos. É verdade que ele objectifica “o que é o melhor”, e procura conhecê-lo no plano do *logos*, da palavra, da razão, da discursividade. Mas nem por isso o mundo é para ele um mundo a conhecer. É, antes, um mundo a usufruir, de tal modo que as coisas que há nele não se definem pela sua cognoscibilidade, ou inteligibilidade: o que elas *são* para o não-apaixonado não é o que se pode conhecer ou compreender delas, mas sim o que têm de potencialmente prazeroso ou doloroso.

Mas dizer que o mundo do apaixonado é composto por objectos seria ainda mais incorrecto. Definida pela negativa, a relação que tem com o seu mundo é uma forma de negligência ou incúria (*ameleia*, o oposto de *epimeleia*), um não-cuidado com o que, antes da paixão, constituía a sua identidade: o lar, os familiares, etc., ou seja, tudo aquilo que, para o não-apaixonado, permanece o essencial, o que tem mais valor.⁴ É certo que a perspectiva do apaixonado também é dominada pelo desejo de prazer, como a do

4 Cf. τὴν τῶν οἰκείων ἀμέλειαν em 231b.

não-apaixonado. Mas, na deste, a objectificação de “o que é melhor” determina que os prazeres sejam calculados de forma a serem integrados num todo que inclui tudo o que diz respeito ao lar, e que se distende ao longo do tempo, até à velhice e ao fim da vida. Já o apaixonado não objectifica nada, não se constitui de todo como sujeito do conhecimento, vive perdido no presente, no imediato, destituído de discernimento, embriagado pela expectativa de possuir o outro e satisfazer o desejo que o domina. No seu mundo, tudo gira em torno do outro, do amado, mas tal significa que tudo tem a sua identidade definida pelo que *erōs quer imaginar* que pode servir a sua consumação. A *epimeleia* que define o apaixonado é, por isso, muito mais uma *vontade de ilusão* do que uma vontade de verdade, e o seu mundo é, por isso, muito mais um mundo encantado e uma denegação da realidade do que um mundo de objectos.

Não há nada de arbitrário em falar-se aqui de “vontade de verdade” e “vontade de ilusão”. A discussão de *erōs* no *Fedro* culmina na caracterização da figura do filósofo como aquele cujo *erōs* é dirigido à verdade — aquele para quem as coisas se definem pela sua inteligibilidade, aquele para quem o mundo sensível não é senão uma manifestação da “planície da verdade” e o que realmente importa é alimentar-se do alimento que nela há e não de ilusões (248b). Tal filósofo caracteriza-se, por um lado, pelo discernimento e pelo autocontrole do não-apaixonado do discurso de Lísias, mas, por outro, pela embriaguez, ou pela loucura, do apaixonado, não pelo calculismo do hedonismo pragmático do não-apaixonado.

Mas tudo isto pertencerá ao terceiro discurso sobre *erōs*. Temos de considerar agora o segundo.

II.

O segundo discurso — proferido por Sócrates num espírito que pode começar por parecer apenas o de uma competição retórica com Lísias — oferece uma imagem muito negativa de *erōs*. É uma verdadeira *kakēgoria*, uma acusação difamatória, uma calúnia, contra o deus *Erōs*, como Sócrates dirá depois (243a). A sua ideia principal é expressa com toda a crueza no final: os apaixonados gostam dos seus amados, ou sentem afecto por eles (*φιλοῦσιν*), “como os lobos se deliciam com os cordeiros” (241d). O sentido desta imagem é até mais sinistro do que pode parecer numa primeira impressão. Sim, ela sugere, em linha com o primeiro discurso, que *erōs* é essencialmente um desejo de posse, e que o seu foco é a posse sexual. E sugere igualmente, uma vez tomada em conjunto com o resto do discurso, que o desejo de posse sexual é apenas uma parte de um desejo de posse mais abrangente — de um desejo de dominar e controlar todas as facetas e dimensões da vida da outra pessoa, a ponto de a reduzir a uma fonte de prazer. Mas a imagem significa ainda mais do que isso. Significa que *erōs* é um “gostar” que apenas *parece* ser amor, uma forma de *philia* que não é realmente amor, mas sim uma mistura de amor e ódio.

E isso é dito muito claramente por Sócrates. A afeição do apaixonado (*τὴν ἐραστοῦ φιλίαν*) pelo seu amado “não assenta num bem-querer” (*οὐ μετ’ εὐνοίας γίγνεται*), mas constitui-se, antes, “por graça da saciação” (*χάριυν πλησμονῆς*), semelhantemente à afeição por um alimento (*σιτίου τρόπον*, 241c-d) — e, por isso, não só se pode dizer que os apaixonados gostam dos seus amados como os lobos dos cordeiros, mas também, segundo a formulação do último

resumo do discurso, que eles, “por pequenas coisas, geram dentro de si grandes ódios e são ciumentos e prejudiciais para os seus favoritos” (243c). O outro resiste à posse, e esta resistência — que não pode deixar de se manifestar numa multiplicidade de “pequenas coisas” — gera “grandes ódios” no apaixonado. Assim, *erōs* é essencialmente ciúme, um ciúme que sufoca e diminui o amado, a ponto de o prejudicar tanto, que só se pode concluir que é sempre melhor para ele entregar-se sexualmente a quem não está apaixonado por ele do que a quem está. Ser amado por quem esteja apaixonado é mau. É esta a tese do discurso, a mesma tese de Lísias, mas fundamentada de outro modo.

Porém, o desejo de posse não é referido apenas por meio da imagem dos lobos e dos cordeiros. É-o também, e muito expressamente, na descrição de *erōs* como uma doença. A tese do discurso é a mesma que a de Lísias porque, tal como este, tem como pressuposto que “o apaixonado é alguém mais doente (*μᾶλλον νοσεῖν*) do que o não-apaixonado” (236a-b). Esta doença consiste num “ser regido pelo desejo e ser escravo do prazer” que leva o paciente a procurar “tornar o seu amado o mais possível uma fonte de prazer para si” (*ὡς ἡδιστον ἑαυτῷ*, 238e). Ora, “para aquele que tem uma doença é agradável tudo aquilo que não se lhe oponha, e é-lhe odioso tudo o que seja mais forte do que ele, ou então de igual força. Portanto, o apaixonado não suportará voluntariamente um favorito nem mais forte nem igualmente forte, antes procurará torná-lo mais fraco e inferior” (238e-239a). Como indicámos acima: a ideia do discurso é a de que o apaixonado odeia o seu amado porque odeia a resistência que este oferece ao desejo de posse. E esse ódio não é um mero sentimento. É uma forma de agir, de actuar

na relação com o outro. Focado num “prazer momentâneo” (τοῦ παραυτίκα ἡδέος, 239b), o apaixonado tudo faz para que o seu amado seja “ignorante em vez de sábio, cobarde em vez de corajoso, incapaz de falar em vez de mestre de retórica, lento de espírito em vez de rápido” (238e-239a). Por isso, faz dele, o mais possível, um prisioneiro — exclui-o de “outras convivências” (239b) que o possam tornar melhor, ou mais forte. Já o discurso de Lísias havia enunciado a mesma ideia. Mas Sócrates acrescenta um ponto importante: para o apaixonado, é decisivo afastar o seu amado da “coisa inspirada pelos deuses, a filosofia” (τοῦτο δὲ ἡ θεία φιλοσοφία τυγχάνει ὄν, 239b), ou, o que é o mesmo, daquilo que é mais benéfico para “a educação da alma” (πρὸς τὴν τῆς ψυχῆς παίδευσιν, 241c).

No terceiro discurso — o segundo de Sócrates —, esta afirmação será invertida, e dir-se-á então que, pelo contrário, só *erōs* conduz à filosofia. Mas estamos ainda longe desse momento, e, como veremos, é muito importante não pressupor que o terceiro discurso exprime plenamente o pensamento de Platão e o segundo nada importa, ou é apenas um exercício de retórica.

O desejo de posse que ele descreve é um desejo de possuir a alma do outro, mas também o corpo, claro, só que não apenas sexualmente. Para o possuir absolutamente, o apaixonado prefere que o corpo do seu amado seja o mais possível “sem fibra e sem robustez”, “inexperiente de trabalhos de homem e de suores austeros, mas experiente de um modo de vida delicado e efeminado, adornado com cores e enfeites postiços” (239c-d). Neste ponto, é natural que o leitor moderno fique perplexo. Que todos os casos de verdadeiro amor sexual, paixão erótica, *erōs* impliquem um desejo de enfraquecer e

efeminar o corpo da pessoa amada, é uma generalização que não pode ser, de forma alguma, válida. Mas, aqui, começamos a compreender que, embora o discurso tenha a pretensão de dar conta da natureza de todo o *erōs*, na verdade só se refere expressamente a um tipo social de *erōs*, o mesmo que estivera em causa no discurso de Lísias. Trata-se de *erōs* na típica relação ateniense entre um homem mais velho e um rapaz, um adolescente, que se torna o seu “favorito”, e que ele prepara para ser um pleno cidadão de Atenas antes de casar e ter filhos. O discurso de Sócrates retrata os casos em que a paixão do homem mais velho pelo rapaz prejudica ambos, praticamente os aniquila, e fá-lo levando ao extremo as implicações do discurso de Lísias sobre o carácter doentio de *erōs*. Com isso, pretende fazer concluir que, sempre que *erōs* está envolvido naquele tipo de relações, estas são desastrosas. Deste modo, além de o apaixonado apoucar e efeminar o corpo do seu amado (assim o diminuindo como cidadão, visto que o torna inútil para a guerra, 239d), também destrói a sua ligação com o lar: o apaixonado vê com bons olhos que o seu amado seja “privado de pai e mãe e parentes e amigos, os quais toma por não mais do que obstáculos e censuras” ao seu relacionamento com ele (239e-240a); e “terá ciúmes de um favorito que tenha património”, de forma que “se alegrará se este for dissipado” (240a); e ainda fará votos para que o seu favorito, “por tão longo tempo quanto possível, não tenha mulher, não tenha filhos, não tenha lar” (240a). Tudo o que lhe importa é “colher o que há de mais doce” nele, como se de um fruto se tratasse (240a).

Mesmo que só digam respeito a um tipo social, estas generalizações não deixam de ter a sua força — ou de poder pretender dizer qualquer coisa sobre o que *erōs tende* a ser em geral. O facto de os seus efeitos *podem* ser esses revela

algo sobre a natureza de *erōs* — “sobre como ele é” (οἷόν τ’ ἔσται) e sobre “a sua potencialidade”, o seu “poder” (ἦν ἔχει δύνανται, 237d). Ora, é especialmente significativo o que o discurso diz, quer sobre o dia-a-dia do apaixonado com o seu favorito (24ob-e), quer sobre o que acontece quando *erōs* chega ao fim (24oe-241c).

Esse dia-a-dia é penoso para o rapaz. O apaixonado torna-se, para ele, “aquele em cuja companhia é menos prazeroso passar o dia” (24ob). Primeiro, porque a diferença de idades acaba por determinar que seja impossível alcançar satisfação em tal companhia. O que pudesse haver de prazeroso no início esfuma-se: “mesmo a convivência entre os da mesma idade pode levar à saciedade” (χόρον, 24oc), e entre os de idade muito diferente essa saciedade rapidamente se instala. O prazer transforma-se em tédio. Mas este tédio é ainda mais difícil de suportar porque o apaixonado nunca deixa de lançar as suas redes sobre o rapaz e tentar aprisioná-lo. Para ele, não há outro prazer senão o de “ver, ouvir e tocar o seu amado, bem como de todas as outras percepções que possa ter dele” (24od) — não há outro prazer senão o prazer da beleza (237d), o prazer de tirar proveito da flor da idade do outro, mesmo que seja apenas através da visão ou da audição —, e isso leva a que o apaixonado passe o dia a procurar servi-lo “como um servo que tivesse prazer em estar constantemente perto dele” (24od). O apaixonado não larga o amado, e está sempre pronto a humilhar-se, como um pedinte, para o servir. É essa a natureza da sua compulsão — do “agulhão” que o move (cf. ὅπ’ ἀνάγκης τε καὶ οἴστρου, 24od).

Mas o ponto principal é que, embora este serviço pareça ser a manifestação de um bem-querer, é, na verdade, ciúme — é a manifestação de um desejo de possuir, de

controlar, de ter o outro prisioneiro. E, portanto, o dia-a-dia do rapaz resume-se a ver

perante si um rosto mais velho e que já perdeu a flor da idade, de onde se seguem todas as outras coisas que não são nada agradáveis de ouvir quando são colocadas em palavras, mas com as quais é ainda mais difícil lidar na prática, quando o que a isso obriga é uma necessidade que está sempre presente, ainda por cima enquanto se é vítima de vigilâncias malvadas, assentes em suspeitas infundadas relativamente a tudo e a todos, e ainda se têm de ouvir elogios inoportunos e exagerados, assim como censuras que são insuportáveis quando são feitas por um apaixonado que está sóbrio, mas que, além de insuportáveis, são vergonhosas quando ele está embriagado e as profere com uma franqueza insolente e desabrida (240d-e).

A discussão do que acontece quando *erōs* acaba traz consigo a questão da loucura e, com ela, a da identidade e a do tempo. O discurso não se limita a reiterar a tese de Lísias de que *erōs* é uma doença. No final, nomeia a doença de que verdadeiramente se trata. É a *mania*, a loucura (241a). O apaixonado é um doente porque, como sublinhara o discurso de Lísias, *erōs* é uma perda momentânea do discernimento, do juízo, um embriagar-se com a ideia de prazer que leva o apaixonado a sair para fora de si mesmo, a não estar em si. Ora, isto significa que o apaixonado é um louco. Durante a paixão, rompe os laços que o faziam pertencer a um lugar e ter uma determinada identidade — transforma-se noutra pessoa, sem discernimento, enlouquecida. Quando *erōs* termina, volta a si, recupera a sua anterior identidade. Mas, nesse momento, tudo o que, durante

a fase da loucura, havia dito que faria no futuro — “esse tempo para o qual havia prometido tantas coisas com tantos juramentos e súplicas” (240e) — deixa de fazer sentido. As suas promessas haviam sustentado uma convivência que era, na verdade, penosa (ἐπιπνονον, 240e) para ambos, mas agora, visto que já não é o mesmo, não as quer pagar. Vale a pena citar na íntegra este trecho da secção final do discurso de Sócrates:

Chegado o tempo de pagar as promessas, tem agora dentro de si outro regente e outro chefe, o discernimento e a temperança [νοῦν καὶ σωφροσύνην] em vez do *erôs* e da loucura [μανία] — tornou-se outro, mas isso passou despercebido ao rapaz. E este pede-lhe contas pelas promessas de outrora, lembrando o que foi feito e dito como se ainda estivesse a dialogar com a mesma pessoa. Mas o apaixonado nem ousa, de tão envergonhado que está, dizer que se tornou outro, nem tem como manter de pé os juramentos e as promessas feitas num tempo em que o regia a loucura [ἀνοήτου ἀρχῆς] — isto se, agora que já tem juízo e o rege a temperança, quer evitar tornar-se semelhante àquele que noutra tempo fazia tais coisas e, assim, ser o mesmo que era nesse tempo. (241a-b)

Na Atenas de Platão, as crianças brincavam a um jogo chamado *ostrakinda* em que uma concha era lançada ao ar e, ao cair no chão, dois grupos, separados por uma linha, começavam a correr: conforme o interior da concha caísse virado para baixo ou para cima, um grupo fugia, o outro perseguia.⁵

5 Cf. o escoliasta Hermeias de Alexandria, *In Platonis Phaedrum Scholia*, ed. P. Couvreur (Paris: Librairie Émile Bouillon, 1901), pp. 59-60. Platão, como veremos adiante, usa a mesma imagem na *República* (521c), e Aristófanes nos *Cavaleiros* (v. 855); veja-se também o fragmento 153 de Platão Cômico e o fragmento 71 de Cratino; sobre este uso cômico da

Ora, o que acontece quando a paixão acaba é que a concha cai do lado contrário, e quem perseguia passa a fugir, quem fugia, a perseguir:

O apaixonado de antigamente torna-se um fugitivo, e a necessidade força-o a ficar na condição de devedor: tendo a concha caído para o lado contrário [ὄστράκου μεταπεσόνοτος], eis que ele, tendo mudado, se põe apressadamente em fuga. Já o outro, enfurecendo-se e invocando os deuses com imprecações, vê-se obrigado a persegui-lo — mas só porque, desde o início, ignorou por completo que não devia ter concedido favores [sexuais, χαρίζεσθαι] àquele que estava apaixonado e que, por efeito da necessidade, se encontrava louco [ὑπ' ἀνάγκης ἀνοήτω], mas sim, e muito mais, àquele que não estava apaixonado e possuía juízo [νοῦν]. (241b-a)

Não há dúvida de que o problema da loucura é aqui o da identidade. Quando o juízo e a temperança regressam e tomam conta daquele que estivera dominado por *erōs* e pela loucura, isso torna-o outro. De certa forma, regressa a si mesmo, ao que era antes, visto que volta a ser dominado pelos mesmos senhores que, durante a loucura, o abandonaram. Mas, mais exactamente, ele é agora o outro desse outro que ele foi enquanto esteve apaixonado. É este terceiro outro que agora foge daquele que havia sido o seu amado, e que ele tanto perseguira. Quanto a este, passa pelo processo oposto: antes fugia, agora persegue, o que evoca

imagem (que associa *ostrakinda* e *ostrakismos*, ostracismo), cf., por exemplo, Jean Taillardat, *Les images d'Aristophanes. Études de langue et de style* (Paris: Les Belles Lettres, 1962), §730.

um verso de Safo sobre quem resiste a *erōs*: “pois se foge, rapidamente perseguirá”.⁶

É assim que o discurso de Sócrates interpreta a questão do tempo levantada no discurso de Lísias. *Erōs* desestabiliza identidades que, de outro modo, seriam fixas, lança-as num fluxo temporal. O não-apaixonado permanece essencialmente o mesmo ao longo da vida, enquanto o apaixonado é, como diria Proust, uma sucessão de “eus”, que vão nascendo e morrendo em função das paixões que surgem e dos intervalos entre elas. (A estes intervalos chama Proust — na sua incessante exploração do tempo de uma vida como uma sucessão de “eus” — o regresso ao estado de indiferença.)

Mas o problema da identidade atravessa, na verdade, todo o discurso de Sócrates, pois é também esse problema que o desejo de posse levanta. O apaixonado não vê o seu amado nem como ele é em si mesmo, nem como é para si mesmo. Para o apaixonado, ele é apenas a flor da idade, o momento presente, o imediato. O apaixonado não vê nele senão “uma fonte de prazer para si” (238e). Mas, em si mesmo, o seu amado é um longo tempo de vida, e é também isso que ele é para si mesmo — é assim que se concebe a si mesmo enquanto se prepara para se tornar, na idade adulta, um cidadão de Atenas. Se distinguirmos, como Hegel, ser-em-si, ser-para-si e ser-para-um-outro (*i.e.*, aparecer a outro), podemos dizer que o apaixonado reduz a identidade do seu amado ao

6 Cf. Safo fr. 1, *Greek Lyric, Volume I: Sappho and Alcaeus*, ed. D.A. Campbell (Cambridge, Massachusetts & London, England: Harvard University Press, Loeb Classical Library, 1982), p. 54: καὶ γὰρ αἱ φεύγει, ταχέως διώξει; tradução de Frederico Lourenço, *Poesia Grega, de Hesíodo a Teócrito*, edição bilingue (Lisboa: Quetzal, 2020); cf. Andrea Capra, *Plato's Four Muses: The Phaedrus and the Poetics of Philosophy* (Cambridge, Massachusetts & London, England: Harvard University Press, 2014), p. 71.

seu ser-para-um-outro, ou seja, à fonte de (possível) prazer que ele é *para* o apaixonado. Do lado do apaixonado, a relação é esta contradição entre o ser-para-um-outro a que ele reduz o amado e o ser-em-si-e-para-si que ele sabe que o outro é.

E algo de paralelo se passa do lado do amado. Também ele não vê o outro nem como é em si mesmo, nem como é para si mesmo. Tudo o que vê — ou acaba por ver, à medida que o tempo passa — é a diferença de idades, a fealdade, a decadência do corpo, “um rosto mais velho e que já perdeu a flor da idade” (240d). Não vê o “em-si-mesmo”, nem muito menos o “para-si-mesmo”, isto é, o vigor, a juventude, a alegre embriaguez, a vivificação dos sentidos e do próprio sentimento de estar vivo que o apaixonado, apesar da idade, sente por dentro. A sua identidade, para o rapaz, é a do velho ciumento que o persegue com vigilâncias malvadas, servis excessos de atenção, elogios deslocados, por vezes censuras de bêbedo — e, por fim, terminada a paixão, a do homem que foge, e não paga as suas promessas.

III.

Não analisámos, contudo, todo o discurso, pois omitimos o seu início.

Este início resulta dos primeiros comentários que Sócrates faz ao discurso de Lísias no interlúdio entre os dois discursos (234c-237a). Esses comentários são uma crítica da *forma* que Lísias deu ao seu escrito. Como Sócrates assinala, Lísias “diz duas e três vezes as mesmas coisas” (235a) — e todo o discurso é, na verdade, desordenado, um texto que vai aduzindo teses e argumentos sem estabelecer entre eles conexões lógicas, um texto sem “necessidade logográfica”, “discursiva”, como dirá Sócrates mais adiante (264b). A nossa exposição procurou pôr ordem nessa desordem, seguindo, *grosso modo*, os princípios formais que, segundo Sócrates, Lísias devia ter adoptado, e que ele próprio vem a aplicar no seu discurso. Esses princípios são basicamente dois: começar por delimitar o “ser” (τὴν οὐσίαν, 237c) daquilo a que diz respeito o discurso, isto é, definir a natureza de *erōs*, a sua essência, e, depois, fazer decorrer daí a determinação do seu valor — do carácter benéfico ou prejudicial dos seus efeitos (237d, 238d-e). A delimitação da natureza de *erōs* não pode deixar de consistir, conforme sustenta Sócrates, na resposta à questão de saber o que distingue os casos em que o desejo (ἐπιθυμία) é *erōs* dos casos em que não o é, visto que “sabemos que também aqueles que não estão tomados por *erōs* sentem desejo por quem é belo” (ἐπιθυμοῦσι τῶν καλῶν, 237d). A atracção sexual, entendida como “desejo por quem é belo”, pode ser *erōs*, ou pode ser apenas atracção sexual. A primeira tarefa de um discurso sobre *erōs* deve ser a de estabelecer esta distinção conceptual. A segunda, a de

determinar o valor de *erōs*, de forma que se possa decidir se, para um rapaz como aquele a que o discurso de Lísias era dirigido, é melhor que se entregue sexualmente a quem está apaixonado por ele ou a quem não está.

A definição de *erōs* proposta por Sócrates no início do seu discurso resulta da oposição entre temperança (*σωφροσύνη*) e *hybris* (ὑβρις, 237e-238c), ou seja, entre o autocontrole que resulta do uso do discernimento e da razão (do *nous* e do *logos*) para pensar e desejar “o que é o melhor” (τοῦ ἀρίστου, 237d-e) e o descontrole, o excessivo dispêndio de energia acumulada, o desejo incontínente, a insolência desavergonhada e descuidada, a desmedida autoconfiança que se manifesta na gula dos gulosos, na embriaguez dos ébrios — e na paixão dos apaixonados. É tudo isto que está implicado na ideia de *hybris*.⁷ Já no final do discurso, Sócrates exprime a oposição entre temperança e *hybris* através de uma imagem: o não-apaixonado tem “dentro de si” (ἐν αὐτῷ) o discernimento e a temperança como “regente e chefe” (ἄρχοντα... καὶ προστάτην), o apaixonado, ao invés, tem *erōs* e a loucura (241a).

Quando o *logos* predomina numa pessoa, esta caracteriza-se pela temperança; quando o *logos* está ausente e o desejo tem rédea solta, o que rege o comportamento dessa pessoa é a *hybris*. *Erōs* é, portanto, uma forma de *hybris*.

7 De entre a vasta bibliografia sobre *hybris*, destaca-se o artigo de Douglas M. MacDowell, “*Hybris* in Athens”, *Greece & Rome* 23 (1976), pp. 14-31, o qual mostra não apenas que *hybris* não é necessariamente o conceito religioso que conhecemos da tragédia, mas também que ela designa, num contexto laico, todas as formas de insolência, ou excessiva autoconfiança, susceptíveis de, nos casos mais graves, prejudicarem terceiros; cf. também: Martin P. Nilsson, *Geschichte der griechischen Religion, Erster Band* (München: Beck, 1955), p. 740, e Kenneth J. Dover, *Greek Popular Morality in the Time of Plato and Aristotle* (Oxford: Wiley-Blackwell, New Edition, 1994), pp. 54-55, 147.

Geralmente, não ocorre dissociado de outras formas de *hybris*, como a gula e a embriaguez. Mas distingue-se delas por não dizer respeito à comida ou à bebida, e sim “ao prazer da beleza”, ou, o que é o mesmo, à “beleza dos corpos”. Assim, *erōs* pode ser definido como a forma de *hybris* que consiste numa “força” (*rōmē*) que é “fortemente [*errō-menōs*] reforçada, no seu impulso para a beleza dos corpos, por aqueles outros desejos que são do mesmo género que ele [sc., o de comida e o de vinho]” (238b-c).

Esta definição de *erōs* é aplicada na parte do discurso que já analisámos — a parte que diz respeito ao seu valor. Assim, a imagem dos lobos que se deliciam com os cordeiros não é senão uma imagem da definição de *erōs* como *hybris*, e o mesmo vale para as outras imagens do discurso: a imagem da doença e, em particular, do doente para o qual é odioso tudo o que se oponha à sua doença, a imagem do servo que quer estar sempre perto do amo, a imagem da compulsão como um agulhão, a imagem de um regente e chefe dentro de nós, a imagem de uma força que faz o apaixonado sair de si mesmo e perder o discernimento, a imagem da gula e do alcoolismo, a imagem do jogo da concha e da transformação da perseguição em fuga, a imagem do alimento e da saciação, a imagem da personagem cujo rosto perdeu a flor da idade e cujo ciúme faz sufocar o amado com vigilâncias malvadas, elogios inoportunos e exagerados, censuras insuportáveis e vergonhosas. Se a definição salienta a imagem da “força” (*rōmē*), é talvez porque ambos os discursos, o de Lísias e o de Sócrates, exploram uma ideia-chave da lírica grega — a de que a experiência de estar apaixonado é um choque, uma convulsão, porque *erōs* é uma força avassaladora e invencível que é *externa* àquele sobre quem se abate. É isso que está implicado na imagem de

erōs como “regente e chefe” do apaixonado. *Erōs* priva-o do discernimento e da racionalidade de que precisaria para ter controle sobre as ações e poder ser si próprio. “*Erōs*”, diz Safo, “agita-me/ o peito como o vento caindo sobre os carvalhos na montanha”. Mesmo os carvalhos mais altos, os da montanha, são abalados por este vento, agitados e muitas vezes quebrados e derrubados por ele. As imagens da doença e da loucura têm esta mesma implicação: *erōs* vem de fora, e a violenta convulsão que causa em nós leva-nos também para fora de nós, a ponto de nos poder quebrar e derrubar.⁸

Muito mais adiante no diálogo, Sócrates dirá que o uso de imagens como estas, incluindo o seu próprio uso da imagem de *erōs* como uma força, são apenas “brincadeira”, um “jogo”, *paidia* (265c). O que é realmente sério é a definição de *erōs* — a pura distinção conceptual, o pensamento puro, não imagético, mas sim “dialéctico”, no qual se “divide” ou distingue um *eidos*, ou *idea*, ou “forma”, de outro *eidos*, ou *idea*, ou “forma”, neste caso a “forma” de *erōs* da “forma” do mero desejo sexual (237b-d, 265d).⁹ Voltaremos a este passo crucial

8 Cf. Safo fr. 47, *Greek Lyric I*, p. 92. Sobre esta imagem de *erōs* como uma força externa — que se abate sobre as suas vítimas e as subjuga — na poesia lírica e o uso que Platão faz dela no *Fedro*, veja-se, sobretudo, o longo e detalhado artigo de Elizabeth E. Pender, “Sappho and Anacreon in Plato’s *Phaedrus*”, *Leeds International Classical Studies* 6.4 (2007), pp. 1-57, especialmente p. 1, p. 14 e sgs, bem como o seu estudo ulterior sobre o mesmo tema, Elizabeth E. Pender, “A Transfer of Energy: Lyric Eros in *Phaedrus*”, in: Pierre Destrée/ Fritz-Gregor Herrmann, *Plato and the Poets* (Leiden & Boston: Brill, 2011), pp. 327-348, pp. 330-331. O fragmento 286 junta expressamente a imagem do vento com a da loucura: “mas [Eros] ardendo sob o relâmpago/como o Bóreas [i.e., o vento norte] da Trácia/lança-se de junto de Cípris com sedentas/insânias [maniasin], tenebroso, desavergonhado,/e com força, de cima a baixo, sacode/o meu espírito” (tradução de Frederico Lourenço, *Poesia Grega*, pp. 101).

9 Quando Sócrates introduz a tese de que um discurso sobre *erōs* tem de começar pela sua definição, diz que, numa definição, se trata do “ser” (*ousia*, 237c) do que é definido, e não usa nem o termo *eidos*, nem o termo *idea*. Contudo, na secção sobre a dialéctica sustenta que, numa definição, se trata de “trazer a uma só *idea*, por via de uma visão de

e à concepção da filosofia como “dialéctica”, uma actividade na qual nada importa senão a elevação do pensamento ao plano da “razão pura”, do puramente conceptual, do puramente inteligível, do universal, dos *eidē*, *ideai*, ou “formas”. Por ora, notamos apenas que a definição é apresentada como séria — sendo, por isso, o contrário das imagens poéticas de *erōs* —, e contudo é uma *brincadeira* etimológica (uma *paidia* tão típica de Platão) com *rōmē* e *errō-menōs*.

Neste momento, o ponto essencial a reter é que Sócrates sugere que o problema do discurso de Lísias é que não é, nem compreende que deveria pretender ser, uma *epistēmē*, uma ciência — e, antes de tudo o mais, uma ciência da natureza de *erōs* — resultante do saber dialéctico (*dialektikē*) entendido como o movimento do pensamento no qual este alcança, através do dialogar (*dialogesthai*), a pura intelecção das formas.

Mas a questão do conhecimento também se coloca a outro nível no quadro do primeiro discurso de Sócrates. Enquanto há temperança, rege-nos, segundo afirma Sócrates, uma “opinião adquirida” que resulta de usarmos o nosso discernimento para pensarmos “o que é o melhor”. Durante a paixão, pelo contrário, rege-nos um desejo que é “irracional” (*ἀλόγως*), não tem *logos* — não resulta do uso da razão e não pode ser explicado racionalmente (237e-238a). O tema

conjunto, as muitas coisas que se acham dispersas em múltiplas direcções” (*εἰς μίαν τε ἰδέαν συνορῶντα ἄγειν τὰ πολλαχῆ διεσπαρμένα*, 265d), “tal como se fez agora mesmo acerca de *erōs*” (*ὥσπερ τὰ νυνδὴ περὶ Ἐρωτος*, 265d), e que o saber dialéctico prossegue para além de cada definição através de um processo de “divisão” em que está em causa “ser capaz de cortar novamente segundo os *eidē* [ou forma a forma] respeitando a natureza de cada articulação” (*τὸ πάλιν κατ’ εἶδη δύνασθαι διατέμνειν κατ’ ἄρθρα ἢ πέφυκεν*, 265e). Por outro lado, é muito questionável que *erōs* seja um *eidōs* ou *idea* no mesmo sentido em que, por exemplo, a beleza e a justiça são, para Platão, “formas”, ou “ideias”. Discutiremos este ponto no Capítulo 3.

já havia sido introduzido por Lísias no seu discurso. Mas só agora, no discurso de Sócrates, se explica por que motivo só o não-apaixonado pode saber a verdade. A verdade requer *philosophia* (239b), isto é, *procura* da verdade, ou “educação”, “formação” da alma, *paideia* (241c). E faz parte do estar apaixonado não usar a razão para procurar a verdade. Daí o excesso, a falta de medida, a *hybris* em que *erōs* consiste. *Erōs* é, na prática, uma vontade de ilusão — pois, mesmo que não inclua nada de semelhante ao propósito consciente ou inconsciente de nos mergulhar na ilusão e afastar da verdade, ele é um desejo, ou, se se quiser, uma vontade, que faz isso mesmo.

Já o sabemos: no terceiro discurso, esta relação entre *erōs* e verdade será invertida. Todavia, o que Sócrates pretende estabelecer, por ora, é apenas que o discurso de Lísias levanta a questão da verdade de uma forma ingénua: primeiro, porque diz uma série de coisas sobre *erōs* sem compreender que um discurso tem de ser capaz de definir a essência do seu objecto, elevando-se, assim, ao plano do saber dialéctico; depois, porque imputa ao apaixonado uma vontade de ilusão e ao não-apaixonado uma vontade de verdade sem pensar o que é saber a verdade ou viver na ilusão.

IV.

O discurso de Lísias e o primeiro discurso de Sócrates diferem, pois, quanto à sua forma. O de Lísias não procura pensar e definir *erōs* como um *eidos*; o de Sócrates, pelo contrário, resulta já, pelo menos em parte, da aplicação do método dialéctico. Pensa *erōs* como um objecto de conhecimento e procura definir o seu “ser” ou essência — defini-lo como um *eidos*. Mas Sócrates afirma também que, no que respeita ao conteúdo, o seu discurso diz o mesmo que o de Lísias.

Há, porém, algumas subtis diferenças entre eles que não são apenas formais.

Uma primeira é que o discurso de Lísias não se limita a sublinhar que a paixão traz consigo um duro penar e muitos tormentos — pois também evoca, de várias formas, a exaltação interior que ela produz —, ao passo que o de Sócrates se concentra exclusivamente no que ela tem de penoso. Sendo verdade que Sócrates define *erōs* como um desejo movido pela beleza de outrem, não é menos verdade que ele nada faz para descrever, e menos ainda para elogiar, as delícias da experiência da beleza. Assim, se a personagem de Lísias era de certa forma feliz no seu infortúnio, a de Sócrates é simplesmente infeliz.

Além disso, há uma inocência na personagem de Lísias que parece perder-se na de Sócrates. A definição de *erōs* como *hybris* equipara o apaixonado ao guloso e ao bêbedo. Como no discurso de Lísias, *erōs* é uma força que vem do exterior e gera um comportamento compulsivo, mas começa a pairar sobre ele a censura moral e o tema da culpa: a compulsão parece ser agora um excesso pelo qual o apaixonado pode ser — até certo ponto, pelo menos — responsabilizado. É o próprio

apaixonado que é culpado do seu infortúnio. Todo o seu comportamento é descrito como autolesivo, decadente.

Mas a questão é também outra. No primeiro discurso, o que há de negativo em *erōs* prende-se com a questão do tempo: o fechamento no presente faz com que o apaixonado viva num mundo de ilusão, e faz com que se relacione com o seu amado sem que o futuro deste seja para ele um objecto de cuidado. Mas, assim, o negativo nada tem que ver com a diferença de idades entre eles — ao passo que, no discurso de Sócrates, essa assimetria se torna uma questão central. A visão do “rosto mais velho e que já perdeu a flor da idade” e a experiência de “todas as outras coisas” (240d) que decorrem da decadência do corpo são o que torna impossível que o rapaz sinta pelo apaixonado o mesmo que este sente por ele. É por isso que a relação acaba por se tornar simplesmente penosa para o mais novo — e essencialmente dolorosa para o apaixonado.

É plausível que estas pequenas diferenças de conteúdo tenham que ver com algo que Sócrates diz antes de começar o seu discurso, quando critica o de Lísias: que já ouviu “da bela Safo e do sábio Anacreonte e de outros escritores” coisas melhores sobre *erōs* do que aquelas que ouviu de Lísias. Esses “homens e mulheres antigos e sábios” refutá-lo-iam se ele concordasse com a afirmação de Fedro de que Lísias disse tudo o que há a dizer sobre *erōs*. Por conhecer os seus poemas, Sócrates tem agora o seu peito cheio de *outras* coisas para dizer que “não são nada piores” do que as que disse Lísias. As “fontes” do seu discurso são as poetisas e os poetas da lírica grega arcaica (235b-c).

As imagens de *erōs* que dominam essa lírica arcaica, sobretudo a imagem da loucura e da doença, já estavam

presentes no discurso de Lísias. Mas, de facto, surgem com outra profusão no discurso de Sócrates, e isso leva à introdução de temas que estavam ausentes do discurso de Lísias, ou que este não explorava. Um deles é o da assimetria de idades, que encontramos, por exemplo, neste bem conhecido poema de Anacreonte sobre uma bola (uma “esfera purpúrea”) com que o deus Eros o atinge, convidando-o a brincar com uma rapariga jovem numa idade em que ele já tem cabelos brancos:

De novo com a sua esfera purpúrea
o Amor de cabelos dourados me atinge,
e com a rapariga de coloridas sandálias
me convida a brincar.
Mas ela (pois vem lá da bem fundada
Lesbos) os meus cabelos
já brancos censura com desdém,
e olha embasbacada para — outra rapariga.¹⁰

A infelicidade da personagem do discurso de Sócrates remonta às mesmas causas. O rapaz sabe que há outros que são seus iguais — que são jovens e belos como ele. Sócrates refere o “adágio antigo” que diz que “os da mesma idade gostam dos da mesma idade — pois a igualdade de tempo, levando a prazeres iguais, gera afeição recíproca [φιλικόν] por causa da semelhança” (240c). A diferença de idades torna

10 Cf. Anacreonte fr. 358, in: *Greek Lyric, Volume II: Anacreon, Anacreontea, Early Choral Lyric from Olympus to Alcman*, ed. D.A. Campbell (Cambridge, Massachusetts & London, England: Harvard University Press, Loeb Classical Library, 1988), p. 36. Citamos a tradução de Frederico Lourenço, *Poesia Grega*, p. 117. Sobre o tema da diferença de idades na lírica grega, cf. Claude Calame, *L'Éros dans la Grèce antique* (Paris: Éditions Belin, 1996), pp. 28, 41, 42.

impossível a reciprocidade, e só a reciprocidade poderia satisfazer o desejo de posse em que *erōs* consiste. Desta forma, o discurso de Sócrates não é apenas sobre *erōs* como desejo de posse, mas também sobre a *impossibilidade* da posse.

O sentimento desta impossibilidade — expresso através da ideia de que *erōs* é uma “falta” (ἔνδεια) que, “nesta vida”, não pode nunca ser suprida — é um tema-chave da obra de Platão, sobretudo no *Banquete*. A sua importância no *Fedro* foi explorada por Anne Carson no seu livro *Eros, The Bittersweet* (1998). O que é interessante na sua leitura é o facto de sublinhar que esse tema provém da lírica grega, particularmente da caracterização de *erōs* como “bittersweet”, “doce-amargo” (γλυκύπικρον), no fragmento 130 de Safo. Se, como já referimos, na lírica grega *erōs* é uma força que ataca vindo de fora — um deus cujas flechas picam, penetram e abalam todo o corpo —, na imagem do “doce-amargo” ele é “aquele que deslassa os membros” (ὁ λυσιμέλης), ou que os “dissolve”, uma força que, como o sono e a morte, liquidifica o interior do corpo. É esta dissolução interior que é simultaneamente doce e amarga, prazerosa e dolorosa. A doçura é inerente a *erōs*, mas o sentimento de falta não o é menos. *Erōs*, diz o poema, é uma “invencível besta rastejante” (ἀμάχανον ὄρπετον), um réptil, talvez uma víbora, cuja mordidela e cujo veneno misturam no prazer da dissolução dos membros a amargura da falta e, portanto, da dor.¹¹

¹¹ Cf. Safo fr. 130, *Greek Lyric I*, p. 146; cf. Anne Carson, *Eros the Bittersweet* (Dallas & Dublin: Dalkey Archive Press, 1998; reimp. 2022), pp. 3-10. Sobre *erōs* na poesia grega como uma força que “dissolve” ou “deslassa os membros” (λυσιμέλης) e, por isso, tem a mesma natureza que o sono e a morte, cf. Emily Vermeule, *Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry* (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1979), pp. 154-162, cf. Bruce S. Thornton, *Eros, The Myth of Ancient Greek Sexuality* (Boulder & Oxford: Westview Press, 1997), pp. 26-27; sobre *erōs* na poesia grega como uma força húmida, que liquidifica

Esta ideia de uma contradição de sentimentos — e, portanto, de divisão interior — atravessa toda a lírica grega e romana até ao célebre *odi et amo* de Catulo. Além disso, segundo Carson, o sentimento de falta inerente a *erōs* seria a razão por que a relação do apaixonado com o tempo é marcada pela urgência do presente, como o discurso de Lísias já sublinhara. Mas o ponto mais interessante da sua interpretação é a ideia de que a activação de *erōs* como falta apresenta uma “estrutura tripartida”: não basta que haja o apaixonado e o seu amado para que haja *erōs*, é preciso também que um terceiro elemento se interponha entre eles, como o homem que Safo vê sentado ao lado da rapariga por quem ela está apaixonada no fragmento 31:

Aquele parece-me ser igual dos deuses,
o homem que à tua frente
está sentado e escuta de perto
a tua voz tão suave

e o teu riso maravilhoso — sim, o meu
coração palpita batendo as asas no meu peito.¹²

o interior do corpo, cf. Richard B. Onians, *The Origins of European Thought, about the Body, the Mind, the Soul, the World, Time, and Fate* (Cambridge: Cambridge University Press, 1951; reimp. 1991), pp. 202-203, cf. Ruth Padel, *In and Out of the Mind, Greek Images of the Tragic Self* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992), pp. 83-84. Embora a amargura possa ter que ver com o veneno do réptil, ela é mais imediatamente evocada pela dor da picada, ou mordidela, que é semelhante à da penetração das flechas do deus Eros: cf. Claude Calame, *L'Éros dans la Grèce antique*, pp. 26-27. A tradução de *λοσιμέλης* por “que deslassa os membros” é de Frederico Lourenço, *Poesia Grega*, p. 95.

¹² Cf. Safo fr. 31, *Greek Lyric I*, pp. 78, 80, tradução de Frederico Lourenço, *Poesia Grega*, p. 83; cf. Anne Carson, *Eros the Bittersweet*, pp. 14-15, 18. Modifiquei ligeiramente a tradução de Frederico Lourenço, de forma a salientar a imagem do palpitar do coração como um bater de asas, implicada em *ἐπτόασεν* — uma imagem que se encontra também noutros poetas líricos (Anacreonte, Alceu e Teógnis), e que, como veremos, terá grande

O “terceiro elemento” não tem, porém, de ser uma pessoa concreta. No caso de Romeu e Julieta, por exemplo, o obstáculo que se interpõe entre ambos é o ódio entre as famílias Capuleto e Montecchio. No discurso de Sócrates — segundo a interpretação que aqui propomos —, é a diferença de idade entre o apaixonado e o seu amado. Mas este obstáculo não é um mero obstáculo natural — é, antes, social, como todo o “terceiro elemento”. A relação entre eles inscreve-se no contexto agonístico, tipicamente ateniense, de uma *competição* por um rapaz especialmente belo. É, aliás, por este ponto que o discurso começa:

Era uma vez um rapaz, ou melhor, um adolescente, e um adolescente muito belo — e muitos eram os que estavam apaixonados por ele. Um deles era muito sabido: não estando menos apaixonado por ele do que os outros, persuadiu-o de que não estava. E, uma vez, a forma de lhe pedir favores [sexuais] consistiu em tentar persuadi-lo de que é melhor concedê-los [χαρίζεσθαί] ao não-apaixonado do que ao apaixonado, e disse assim — (237b).

É por isso que Sócrates alude, depois, ao “adágio antigo” sobre a preferência dos da mesma idade pelos da mesma

importância no segundo discurso de Sócrates: cf. Elizabeth E. Pender, “Sappho and Anacreon in Plato’s *Phaedrus*”, pp. 30, 38. Como defende Wolfgang Schadewaldt, *Die frühgriechische Lyrik* (Frankfurt: Suhrkamp, 1989), pp. 178-181, Safo não descreve o ciúme, menos ainda um amor infeliz ou não correspondido — apenas dá expressão à paixão que sente pela rapariga. É também essa a linha interpretativa de Anne Carson, *Eros the Bittersweet*, pp. 16-19. O sentimento de ciúme ainda é aqui potencial. Safo não exprime nem angústia nem ressentimento por não estar no lugar do homem. O “terceiro elemento” apenas determina que *erôs* se manifeste. Aquilo de que se trata no poema é do momento em que o desejo se constitui como tal: “Sappho’s subject is eros as it *appears* to her: she makes no claim beyond that” (p. 19). Voltaremos a este poema.

idade. Desde o início, o apaixonado sabe que há outros que lhe podem ficar com o seu amado — e especialmente outros mais jovens do que ele e da mesma idade do rapaz —, e é isso que faz com que o ciúme seja intrínseco ao desejo de posse que o move. Assim, a subjectividade do apaixonado no discurso de Sócrates não é, de modo algum, a de um sujeito cartesiano, pois não se constitui como tal independentemente da partilha de um mundo com outros. Como diz Hegel, para Platão e, em geral, para os Gregos o substancial é sempre a *polis*, nunca uma subjectividade individual que pudesse ser independente dela.¹³ O “sujeito” platónico pertence primariamente à *polis*, só diz “eu” no contexto da *polis*, só se apaixona no contexto das relações que esta torna possível.

O que Anne Carson afirma sobre a “estrutura tripartida” de *erōs* permite compreender bem este ponto. O “eu”, o “sujeito” que o apaixonado vai sendo ao longo da sua vida — ou, mais precisamente, a sucessão de “eus” — é algo que não se constitui por si mesmo fora de um contexto social. Para que exista esse “eu” que vem a apaixonar-se e, depois, a sair da paixão, não basta sequer que, além dele, exista também um outro, ou uma intersubjectividade a dois, por assim dizer. Tem de haver um “terceiro elemento” — pois, para que haja *erōs*, tem de haver um mundo partilhado no qual se forme um possível obstáculo a *erōs*. E esse mundo tem de preceder e tornar possível o próprio “eu” daquele que vem a sentir o obstáculo e a ser tomado por *erōs*. Se, no discurso de Sócrates, a diferença de idades é o obstáculo que torna impossível o bom sucesso da relação entre o apaixonado e o seu favorito,

13 Cf., em particular, G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie II, Werke* 19 (Frankfurt: Suhrkamp, 1986), pp. 113-114.

esse obstáculo é interior à *polis* e, assim, a um contexto social — portanto, não a um contexto meramente natural. Esse contexto social tem de ser dado para que *erōs* se possa constituir nele como desejo de posse, ciúme, “falta”.

No texto de Platão, esta natureza social de *erōs* é simplesmente um pressuposto, não uma tese que tenha de ser demonstrada no quadro de um combate teórico contra a concepção moderna, ou cartesiana, da subjectividade humana. Mas isso não retira complexidade psicológica à sua reflexão sobre *erōs*. Tal complexidade é intrínseca à concepção de *erōs* como falta, ou como um desejo de posse insatisfeito e insaciável.

V.

Talvez se possa sustentar que o retrato do apaixonado infeliz no discurso de Sócrates antecipa a reflexão moderna sobre os paradoxos psicológicos implicados na concepção do amor como falta. A obra de Marcel Proust é, talvez, o melhor exemplo dessa reflexão. Já aludimos implicitamente a alguns desses paradoxos: o paradoxo do amor como ódio, ou como mistura de amor e ódio, o paradoxo da saciedade, ou da satisfação do desejo como mutação do prazer em tédio, o paradoxo da identidade, ou da sucessão de “eus”, por fim o paradoxo do não-reconhecimento recíproco dos “eus” envolvidos na paixão. Estes paradoxos estão presentes no texto de Platão, e também atravessam os sete volumes da *Recherche*. Quando o desejo de posse leva o narrador, Marcel, a transformar Albertine numa “prisioneira”, manifesta-se outro paradoxo, o paradoxo do poder. Quanto mais ele a aprisiona e mais poder exerce sobre ela — não a tratando realmente como outra pessoa, mas antes como um bem (ou então como uma obra de arte) que ele possui —, mais ela lhe escapa ao controle, menos ele a possui. É também esse o problema do apaixonado no discurso de Sócrates: quanto mais persegue e vigia o rapaz — e quanto mais o serve com vista a aprisioná-lo, não a beneficiá-lo realmente —, menos recíproca se torna a afeição que os une.

Paralelamente, podemos especular se o texto de Platão não faz supor também que, tal como várias personagens de *Em Busca do Tempo Perdido*, o apaixonado infeliz sofre daquilo a que podemos chamar o paradoxo da impossibilidade. Talvez, como diz Proust, o “próprio objecto” que “a paixão procura ansiosamente abraçar” não seja tanto a outra pessoa

quanto “o risco de uma impossibilidade”.¹⁴ Ou seja: talvez o apaixonado não ame o rapaz *apesar* de a diferença de idades tornar a posse impossível, mas sim *porque* ela torna a posse impossível — isto é, porque ela gera um sentimento de falta, que constitui o próprio *erôs*. Mais exactamente, talvez seja a imagem do “risco”, quer dizer: de uma *quase* impossibilidade, que põe a paixão em marcha, e depois a alimenta.

No volume II, por exemplo, quando Marcel, nas suas férias em Balbec, se apaixona por todo um “bando de moças”, é o risco de elas desaparecerem — partindo para a América ou voltando para Paris — que gera nele “aquela tristeza, aquela sensação de irreparável, aquelas angústias que preparam o amor”, e que, na verdade, já são o próprio amor.¹⁵ O catalisador é sempre a imagem de um outro “quase impossível de atingir”.¹⁶ E é por isso que o amor como falta vem a ser um sentimento em que predomina não tanto um simples desejo dos prazeres mais intensos, mas antes um desejo de sofrer, ou, dito de outro modo, um prazer na dor.¹⁷

Sublinhe-se que também em Proust a dimensão psicológica do amor pressupõe sempre, como “terceiro elemento”, um mundo partilhado. O amor de Marcel por Albertine forma-se à medida que ela se vai individualizando

14 Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu II, À l'ombre des jeunes filles en fleurs* (Paris: Gallimard, 1988; reimp. 1992), p. 375 / *Em Busca do Tempo Perdido, volume 2, À Sombra das Raparigas em Flor*, trad. Pedro Tamen (Lisboa: Relógio d'Água, 2003), p. 416.

15 Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, p. 375 / *À Sombra das Raparigas em Flor*, p. 416.

16 Marcel Proust, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, pp. 397-398 / *À Sombra das Raparigas em Flor*, p. 442.

17 Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu V, La prisonnière* (Paris: Gallimard, 1988; reimp. 1992), p. 137 / *Em Busca do Tempo Perdido, volume 5, A Prisioneira*, trad. Pedro Tamen (Lisboa: Relógio d'Água, 2004), p. 143; Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu, VI, La fugitive* (Paris: Gallimard, 1989; reimp. 1992), pp. 186, 217 / *Em Busca do Tempo Perdido, volume 6, A Fugitiva*, trad. Pedro Tamen (Lisboa: Relógio d'Água, 2004), pp. 205, 238.

na percepção que ele tem do “bando de moças” a que ela inicialmente pertence. Quando Marcel a fecha em casa como prisioneira e vive com ela um amor carnal, uma parte do prazer que sente resulta de poder gozar o seu “triunfo sobre tantos concorrentes”.¹⁸

O seu ciúme é obsessivo, e uma causa de permanente dor, mas, sem ele — portanto, sem referência ao possível obstáculo de um terceiro elemento —, não há amor. “Eu sentia”, diz Marcel, “que, por um lado, quando não estava com ciúmes, a minha vida com Albertine era apenas tédio, e, por outro, quando estava com ciúmes, que era apenas dor. Se nela houvesse felicidade, não poderia durar.”¹⁹ A sua vida com Albertine é esta oscilação entre a saciedade e o ciúme, e se a relação dura é porque, em última instância, Marcel é dominado, não por um desejo de prazer, mas sim por um desejo de sofrer — o desejo de oscilar entre os dois extremos do célebre pêndulo de Schopenhauer, o tédio e a dor.²⁰ Esta oscilação, porém, não se joga apenas na relação com Albertine, mas também com todo um mundo partilhado com outros, o mundo no qual se situa o tédio, e que alimenta a dor do ciúme.

E esta questão do “terceiro elemento”, ou da natureza social de *erōs*, manifesta-se também na presença de uma terceira pessoa na casa onde Marcel aprisiona Albertine: a criada Françoise. Talvez Marcel saiba desde o início que Albertine não o ama como ele a ela, mas mente a Françoise para a fazer crer que não é assim. A aparência que julga que a sua mentira gera no espírito de Françoise fá-lo enganar-se a si mesmo e

18 Marcel Proust, *La prisonnière*, p. 70 / *A Prisioneira*, p. 71.

19 Marcel Proust, *La prisonnière*, pp. 357-358 / *A Prisioneira*, pp. 385-386.

20 Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung I*, in: *Sämtliche Werke, Band 2*, ed. A. Hübscher (Wiesbaden: Brockhaus, 1946-1950), §57, p. 368.

sentir, por um instante, a ilusão da reciprocidade e da posse: “sabia-me tão bem fingir que era amado”, escreve ele.²¹

Na verdade, este pormenor (tão típico da *Recherche*) faz lembrar o passo do discurso de Lísias sobre a vaidade dos apaixonados, que retiram prazer da ilusão que geram nos outros quando lhes fazem crer, sem ser verdade, que “não pensaram em vão” na relação com o seu amado e “já satisfizeram o desejo ou estão prestes a satisfazê-lo” (232a-b). Tal como no discurso de Lísias e no primeiro discurso de Sócrates, a vontade de ilusão é um tema-chave no romance de Proust. Talvez não haja mesmo outra obra literária na qual este tema seja tão importante. Se o apaixonado proustiano é sempre roído por um ciúme obsessivo, e se este necessariamente implica, por um lado, uma vontade de verdade — uma vontade de decifrar os sinais que a pessoa amada emite, e que remetem para horizontes de acção a que o apaixonado não tem acesso, mundos dos quais está excluído —, por outro essa vontade é sempre subordinada, enquanto dura a paixão, a uma vontade de ilusão, ou de auto-engano. A partir do momento em que o ciúme se instala, surge uma vontade de saber a verdade sobre o outro que é extremamente forte — e, contudo, prevalece sempre sobre ela uma outra vontade, ainda mais forte: a vontade de retirar prazer da crença de ser amado, mesmo sendo esta ilusória.²²

21 Marcel Proust, *La prisonnière*, p. 140 / *A Prisioneira*, p. 147.

22 Cf. o tratamento deste tema no livro de Joshua Landy, *Philosophy as Fiction: Self-deception, and Knowledge in Proust* (Oxford: Oxford University Press, 2004), pp. 92, 96-100. Gilles Deleuze, *Proust et les signes* (Paris: PUF, 1964), pp. 9, 23-25, 95-97, 115-124, 152, sublinha o carácter não natural que a vontade de verdade tem para Proust: é o ciúme que a suscita, só o ciúme obriga a procurar e a pensar. Cf. também a influência do perspectivismo de Nietzsche no de Proust no livro de Duncan Large, *Nietzsche and Proust: A Comparative Study* (Oxford, Oxford University Press, 2001), pp. 110-160.

Independentemente destas afinidades entre Platão e Proust, podemos concluir que o conteúdo do discurso de Sócrates é, de facto, diferente do de Lísias. Além de definir *erōs* como *hybris* e quebrar, com isso, a inocência moral do primeiro discurso, sobrepõe à imagem de *erōs* que este desenhara uma outra mais sombria, o retrato de um amor sem esperança. Os “grandes ódios” que acometem o apaixonado, as noites em que se embriaga e dirige ao seu amado “censuras insuportáveis e vergonhosas” — tudo isso são sinais de um *erōs* que não é apenas desejo de posse, mas também um sentimento de impossibilidade da posse. O tema de uma falta impossível de suprir traz consigo o sentimento do trágico.

É verdade que o discurso termina muito mais num tom de comédia do que de tragédia. O grande amor pura e simplesmente cessa de existir, o perseguidor transforma-se em fugitivo, o amado que lhe fugia é agora quem o persegue exigindo o cumprimento das promessas feitas. Um final trágico, como o de Dido ou de Tristão, não está aqui, de forma alguma, em jogo. Contudo, nos capítulos 4 a 6 veremos como a infelicidade do apaixonado do segundo discurso do *Fedro* sobre *erōs* e o tema do amor sem esperança como desejo de posse e como falta inspiraram outro dos grandes autores da literatura moderna: Thomas Mann.

VI.

Mas consideremos agora o terceiro discurso.

Trata-se de um longo mito etiológico que procura dar conta da natureza de *erōs* através de todo um complexo conjunto de imagens poéticas da alma humana. Neste contexto, iremos ater-nos apenas aos seus aspectos centrais.

Usaremos como fio condutor um aspecto da experiência humana de *erōs* que não é, de todo, referido nos dois primeiros discursos, mas que este terceiro explicita e apresenta como crucial. Estar apaixonado implica experimentar o outro como mistério. A sua beleza aparece como algo que não se compreende, mas que pede para ser compreendido. O espanto é, neste sentido, um elemento essencial de *erōs*. O discurso formula esta ideia através de uma imagem poética que nos faz imaginar que a beleza “ela própria” existe num lugar para além do céu, e que toda a alma humana tem de a ter visto, antes de nascer. Ela difere das muitas coisas que são belas no mundo sensível, e é uma forma inteligível, não sensível, um *eidos* ou *idea* que não pode ser apreendida pelos órgãos sensoriais. Assim, quando o nosso olhar apreende a beleza de uma dada realidade sensível, o que na verdade acontece — segundo este mito etiológico — é que a semelhança entre essa realidade sensível e a beleza ela própria faz com que, subitamente, a nossa alma se lembre do que viu antes de nascer. O que ela agora vê através dos olhos do corpo remete para algo que ela só pode ver com o seu próprio olho, o espírito (*nous*, 247c). Ocupa-a agora um duplo ver: vê a realidade sensível com os olhos, mas vê também, com o olhar do espírito, o conteúdo inteligível que ela havia esquecido ao cair do céu para a Terra e ao passar a existir no mundo sensível como

alma que dá vida a um corpo (245d-e). Este duplo ver é, pois, o que acontece àquele que, “ao ver a beleza daqui, é recordado da verdadeira” (τοῦ ἀληθοῦς ἀναμνησκόμενος, 249d), *i.e.*, vê também esta outra, a verdadeira beleza. Em poucos diálogos Platão insiste tanto na afirmação de que uma “forma”, ou “ideia”, como a ideia de beleza, é algo que é visto, ainda que não com os olhos do corpo.²³

Ora, quando a lembrança, reminiscência, ou anamnese da beleza como forma inteligível é tão intensa que enche a alma de espanto — a ponto de a enlouquecer —, chama-se *erōs*:

Restam certamente poucas almas nas quais essa coisa que é a memória seja suficientemente forte, mas estas, quando vêem em algo uma semelhança com as coisas lá do alto, enchem-se de espanto [ἐκπλήττονται] e ficam fora de si — ainda que, por serem insuficientes as suas percepções, ignorem que coisa é este padecimento por que passam [ὁ δ' ἔστι τὸ πάθος ἀγνοοῦσι]. (250a-b)

Nem todas as almas se apaixonam realmente. Mas, quando uma se apaixona, fica de tal modo siderada pela beleza de outrem — na verdade, pela beleza “ela própria”, pelo “universal” —,

23 Esta insistência em que há um “ver” que não é sensorial, e que é, pelo contrário, um ver “formas categoriais”, “essências”, justifica a convicção de que as noções de “intuição categorial” e “visão de essências” (*Wesensschau*) na filosofia de Edmund Husserl representam uma extraordinária redescoberta do fundamento filosófico da noção de *eidos*, ou *idea*, em Platão e, especificamente, de tudo o que se diz nos seus diálogos sobre o “olho da alma” e a “visão” das “formas”, ou do “inteligível”. Essa era também a convicção de Martin Heidegger, cuja crítica à noção platônica de *eidos* é sempre também uma crítica a Husserl, e pressupõe que é através de Husserl que se pode e deve compreender Platão. A expressão “duplo ver”, acima utilizada, é de Heidegger, e ocorre na sua interpretação da sexta das *Investigações Lógicas* de Husserl no volume *Seminare, Gesamtausgabe (GA) 15* (Frankfurt a.M., Vittorio Klostermann, 1986), pp. 376-377.

que não sabe onde está, não sabe o que sente, e isso deixa-a “fora de si”. Noutro passo do discurso, o que Sócrates diz aponta no sentido de este espanto ter sempre um elemento de pura surpresa. Trata-se de um passo sobre o momento em que aquele por quem o apaixonado se apaixonou também se apaixona por ele. No passado, tinha-o repellido “por ter sido induzido em erro ou pelos seus colegas de escola ou por outros que diziam que [era] vergonhoso associar-se a um apaixonado”, mas, com o avançar do tempo, acabou por permitir “a convivência com ele” (255a). A surpresa chega quando “a aproximação leva a que se toquem ao exercitarem-se no ginásio e noutros lugares de convívio” (255b). O belo rapaz *não compreende* como é possível que lhe pareça agora belo quem antes lhe era indiferente, ou até mesmo repelente:

[...] uma vez permitida e aceite a convivência com o apaixonado, bem como a conversa com ele, o bem-querer do apaixonado — que agora se tornou uma realidade próxima — enche o rapaz de espanto [ἐκπλήττει τὸν ἐρώμενον], pois este percebe com clareza que nem todos os seus outros amigos e parentes juntos lhe podem proporcionar como destino uma porção de afeição recíproca comparável àquela que pode partilhar com quem é inspirado por um deus. (255b)

Por um lado, é o bem-querer (εὐνοια) do apaixonado que converte o rapaz, mas, por outro, o que lhe abre os olhos para esse bem-querer é a beleza que agora encontra no outro. Esta é um fluxo, uma corrente, que primeiro fluiu do rapaz para o apaixonado, mas que agora reflui do apaixonado “de volta até ao belo rapaz”, “como um sopro de vento ou um eco que se

repercuta em superfícies lisas e duras é levado de volta para o ponto de partida” (255c). Ser atingido por esta corrente deixa-o perplexo:

[...] e assim a corrente da beleza enche de *erōs* a alma do amado. Este está, então, apaixonado, mas que coisa é essa que o apaixonou, deixa-o perplexo [ἐρῶ μὲν οὖν, ὅτου δὲ ἀπορεῖ] — e não sabe nem consegue dizer o que se passa com ele, mas, como alguém que não soubesse nomear a causa da doença de olhos que apanhou de outra pessoa, passa-lhe despercebido que se está a ver a si mesmo no outro que está apaixonado por ele, como se num espelho. (255d)

Quem é atingido por esta perplexidade pergunta-se, com surpresa, “porquê *esta* pessoa?”, mas, de uma forma mais clara ou mais confusa, pergunta-se também pela beleza “ela própria” — pergunta-se, com genuíno espanto, “o que é a beleza *em geral* para que seja esta pessoa e não outra que me aparece como sendo tão bela e, assim, me põe fora de mim?” A anamnese da beleza não é apenas um duplo ver, mas também um duplo interrogar: o sensível, o singular, “a beleza daqui” (τὸ τῆδε... κάλλος), aparece como algo que tem de ser interrogado à luz de um universal, portanto de uma determinação não sensível, e sim inteligível — a “verdadeira beleza”, a “beleza ela própria”, a “beleza em geral” —, mas essa determinação inteligível, ao ser apreendida, aparece, por seu turno, como sendo também ela interrogável, isto é, como tendo um sentido ainda por procurar e achar. O que é a “beleza daqui” não se pode compreender sem que se compreenda a “beleza de lá”, mas esta, ou seja, a “beleza

ela própria”, quando se mostra enquanto tal, mostra-se como um X cujo sentido está por esclarecer.

Detenhamo-nos um pouco neste ponto. A “beleza ela própria”, sendo uma forma ou ideia, é o universal, e o universal é o “inteligível” em dois sentidos: no sentido em que é o “não-sensível”, o que só pode ser pensado, compreendido, o que não pode ser dado através dos órgãos sensoriais, mas também no sentido em que é o que deve tornar compreensível o singular. O universal é a inteligibilidade do singular, *i.e.*, do sensível. Contudo, a inteligibilidade do sensível é a sua interrogabilidade. Todos os diálogos de Platão, sobretudo os que têm Sócrates como personagem principal, são sobre a experiência desta interrogabilidade. A pergunta socrática — “o que é X?”, “o que é a beleza?”, “o que é a justiça?” etc. — é a pergunta por um universal que se supõe ser o princípio da inteligibilidade de uma multiplicidade de realidades sensíveis — das muitas coisas que dizemos que são belas, das muitas coisas que dizemos que são justas etc. —, mas essa pergunta, uma vez feita, gera invariavelmente a experiência da *aporia*, do não ser capaz de definir e explicar. Mesmo nos diálogos em que se alcança uma definição do X por que se pergunta — por exemplo, quando na *República* se alcança uma definição de justiça que, pelo menos, passa por satisfatória —, tal definição emerge da experiência do carácter aporético, ou misterioso, daquilo por que se pergunta. (E, no caso da *República*, a investigação culmina no reconhecimento de que, em última instância, a resposta à pergunta “o que é a justiça?” não pode ser mais do que alegórica, ou imagética.) Tudo o que é interrogado nos diálogos de Platão revela ter a mesma natureza que o tempo no célebre passo das *Confissões* de Santo Agostinho: se ninguém me pergunta, sei o que é; se tenho de explicar

a alguém que me pergunte, não sei.²⁴ Ora, segundo o terceiro discurso do *Fedro*, é também essa a experiência que *erōs* inexoravelmente suscita: quando se é assaltado por *erōs*, tudo o que antes passava por sabido aparece agora como misterioso.

E trata-se, de facto, de *tudo*. Como *erōs* enlouquece, e como isso quer dizer que, ao tomar alguém de assalto, entroniza a beleza do amado e, assim, transfigura *o mundo* do apaixonado, arrasando a tábua de valores que antes o estruturava (252a), tudo o que pertence a esse mundo aparece então ao apaixonado como um X ainda por compreender. Como o texto sublinha, a anamnese começa por ser a reminiscência da “beleza ela própria”, mas acaba por ser de *toda* a “planície da verdade” (248b), *i.e.*, da totalidade das “formas”. E isso quer dizer: o que é visto nessa anamnese é todo o inteligível, são os termos em que o real é compreensível, as “formas” da sua inteligibilidade — ou seja, da sua interrogabilidade.

Tal é especialmente assim nos casos em que a alma apaixonada tem propensão para a filosofia, pois, segundo o mito etiológico, é *isso mesmo* a filosofia — essa procura da verdade, esse *erōs* dirigido a toda a planície da verdade (248d, 249a, 252c-253a). As almas com esta propensão tendem a procurar outras com a mesma propensão — e, quando encontram, “se nunca antes embarcaram na filosofia [$\epsilon\mu\beta\epsilon\beta\omega\sigma\iota\ \tau\omega\ \epsilon\pi\iota\tau\eta\delta\epsilon\acute{\upsilon}\mu\alpha\tau\iota$], começam a aprendê-la e a persegui-la, recorrendo a todas as fontes disponíveis” (252e). Mesmo quando um *erōs* é mais “vulgar e afilosófico” (256b), ainda assim tem uma dimensão “filosófica”. É certo que, nesse

24 Santo Agostinho, *Confissões/Confessions*, ed. W. Watts (Cambridge, Massachusetts & London, England: Harvard University Press, Loeb Classical Library, 1912), Liber XI, Cap. xiv, p. 238.

caso, o apaixonado dedicará a vida a perseguir, por exemplo, as honrarias, não a filosofia (256b), mas, como o discurso de Lísias já havia sublinhado, um *erōs* genuíno é sempre um estado que se abate sobre o apaixonado e convulsiona toda a estrutura de valores do seu mundo. O que o discurso de Lísias não havia compreendido é que esta convulsão da vida é uma experiência da beleza na qual todos os valores são *questionados* e, por isso, é uma experiência de “anamnese” na qual a inteligibilidade do real vem à tona e se mostra como sinónimo da sua interrogabilidade.

A razão de uma tão completa convulsão da vida é que as “formas” não são apenas “aparições completas, simples, inamovíveis e bem-aventuradas” (250c) que se situassem num lugar distante daquele em que vivemos. Elas são, antes, “as coisas que têm valor [τίμια] para as almas” (250b). Ser uma alma humana é importar-se com a beleza, a justiça, a temperança, a prudência, etc., e *erōs* é o estado da alma em que estas formas ficam perante nós *enquanto tais* — como algo visto, mas também como um ponto de interrogação.

Podemos concluir, portanto, que, segundo o terceiro discurso, *erōs* é uma experiência de anamnese que não tem um carácter apenas regional. A anamnese da beleza não respeita apenas a uma parte do nosso mundo, mas sim ao todo. Mas podemos concluir também que *erōs* não é uma doença, ou uma forma de loucura, que nos desvie da procura da verdade para a imersão na beleza. Ao contrário do que sustentavam os dois primeiros discursos, a imersão na beleza que *erōs* implica não nos submerge num mundo de ilusão. Pelo contrário, a ideia do terceiro discurso é a de que *erōs* é a forma de “loucura divina” (244a, 265a-b) na qual a imersão na beleza *conduz à philosophia* e se revela como a sua condição

de possibilidade. Sem *erōs* como experiência da beleza, a alma humana não teria interesse na verdade enquanto tal, não se questionaria, sequer, acerca da “planície da verdade” (248b).

Esta ideia-chave conduz a outra. *Erōs* é uma forma de reverência por outrem (250e, 251a, 252a, 252d, 254b), não de predação. Quando uma alma se apaixona, o brilho da realidade bela que a enlouquece — o brilho de “um rosto divino ou de alguma outra parte visível do corpo na qual a imitação da beleza foi bem-sucedida” — é tão intenso que o apaixonado, depois de começar por estremecer e ter medo como se visse a beleza no além, olha atentamente para essa forma bela e “reverencia-a como a um deus e, se não temesse a fama de uma loucura excessiva, ofereceria sacrifícios ao seu amado como o faria a uma estátua sagrada, ou a algum dos deuses” (251a). E, mesmo não oferecendo sacrifícios ao seu amado, relaciona-se sempre com ele como se ele fosse, de facto, “a imagem sagrada de um deus” (252d).

Este deus varia, porém, consoante o “modo de ser” do apaixonado (πρὸς τρόπου, 252d), ou seja: é a imagem do divino que o apaixonado molda e adorna “como um carpinteiro” de acordo com o seu carácter particular, e que, assim, se torna o modelo do que ele aspira a ser — a imagem do divino que ele, enquanto está apaixonado, se esforça por imitar (252d). Segundo o mito etiológico, isto é assim porque, antes de nascer, cada alma seguia pelos céus um determinado deus. Nesta vida, o carácter de cada um é a propensão para repetir essa escolha que se fez antes de nascer, isto é, para imitar um deus e não outro, por exemplo, Zeus e não Ares. *Erōs* activa a propensão que é própria a cada um, e que, fora da paixão, tende a estar adormecida. *Erōs* faz-nos melhores, pois faz-nos imitar o divino de acordo com a nossa natureza.

Ora, como o apaixonado não sabe que a causa desta sua transfiguração é a anamnese da verdadeira beleza, e julga, esquecido do que se passou no além antes de ter nascido, que o seu amado é responsável pela felicidade que lhe traz a realização do seu carácter e a imitação do divino, dá consigo a gostar cada vez mais dele (253a). Por isso, *erōs*, longe de ser como o instinto predador que leva os lobos a comerem os cordeiros, é um verdadeiro gostar de outrem — uma propensão para a *philia*, para a afeição recíproca, enquanto sentimento que nos liga a outrem como se fosse parte de nós, ou como se fosse indissociável da nossa identidade, e que, por isso, não está presa ao presente, mas dá, antes, “as mais sérias garantias de fidelidade” para o futuro (253a, 253c, 255a-b, 255d, 256a-b, 256c-d). Ao contrário do que Lísias sugere (231b), quando os apaixonados dizem que têm a máxima *philia* possível (*μάλιστα φιλεῖν*) pelos seus amados, não mentem.

E, na medida em que o que esta máxima *philia* tem de reverência e imitação do divino nunca deixa de ser, simultaneamente, “anamnese daquelas coisas que a nossa alma viu naquele tempo em que viajava com um deus e, olhando de cima e levantando a cabeça para o realmente real [*εἰς τὸ ὄν ὄντως*], desprezava as coisas que agora dizemos que ‘são’” (*ἃ νῦν εἶναι φαμεν*, 249c), o apaixonado repete, nesta vida, esse desprezo pelo mundo sensível, em particular pelo lar que, antes da paixão, era tudo para ele. O apaixonado

[...] não dá a ninguém mais valor do que ao belo rapaz, mas, pelo contrário, esquece a mãe e os irmãos e todos os companheiros, e não quer saber do património dissipado pela sua negligência [*δι’ ἀμέλειαν*]. E, quanto aos costumes

e às boas maneiras, a que antes dava tanta importância, despreza-os a todos e está pronto a ser escravo e a dormir onde quer que o deixem, desde que seja o mais perto possível da pessoa por quem anseia: é que, além de sentir reverência pela pessoa que possui a beleza, vê nela o único médico das suas duras penas. (252a)

Mas, colocando-se assim à parte dos assuntos que são tomados por sérios entre os humanos [τῶν ἀνθρωπίνων σπουδασμάτων] e aproximando-se do divino, é censurado pela multidão como sendo alguém que está fora de si — multidão a quem passa despercebido que ele está tomado pelo entusiasmo da possessão divina. (249c-d)

O apaixonado, sendo sempre, num grau maior ou menor, um filósofo, vive num mundo ao contrário. O que ele valoriza é o inteligível, não o sensível, portanto a permanência, não a mudança, a eternidade, não o tempo, o ser, não o devir. O que ele tem perante si e a todo o momento interroga é, por exemplo, a justiça enquanto tal, não as muitas coisas que, num dado momento do tempo, parecem justas a uns e injustas a outros. Não é a estas que dirige o seu cuidado, mas sim à verdade sobre aquela. E, mesmo no que diz respeito à beleza, é certo que “a ninguém dá mais valor do que ao belo rapaz”, mas também este, que ele tanto reverencia, é, para si, em última instância, uma mera imagem sensível da “verdadeira beleza” e, assim, de todo o inteligível. Em suma: o que ele realmente tem perante si, o objecto de cuidado que ele a todo o momento interroga, é a “planície da verdade” como algo ainda a compreender, e não “os assuntos que são tomados por sérios entre os humanos”.

Esta inversão do objecto de cuidado — dos particulares intramundanos para os universais, as “formas” — significa que, ao contrário da “multidão” (*hoi polloi*, “os muitos”, “a maior parte das pessoas”), o apaixonado é *autenticamente* aquilo que é. Só o apaixonado vive de acordo com a sua própria natureza enquanto ser humano, só ele é “autêntico”.

O *Fedro* é um dos textos de Platão que estão na origem da visão cristã da autenticidade como um “viver na verdade” — um viver no amor a Deus que redime do amor de si como amor do mundo e, portanto, da nossa “queda” do paraíso perdido. Mas abstrairemos aqui desta relação do texto platónico com o Cristianismo. Por enquanto, abstraímos também do sentido que o tema da autenticidade adquire na filosofia de Heidegger e de como nela se liga com a questão da “existência” e da verdade como *alētheia*, “desocultação”. Nesta primeira menção da autenticidade, entendêmo-la como a condição em que um ser humano recupera e realiza a sua (suposta) natureza essencial. Encontramos esta noção de autenticidade claramente expressa na interpretação hegeliana do mito do *Fedro*. Hegel escreve que, para Platão, *erōs* designa “a *autêntica* vida do espírito”.²⁵ A diferença específica do ser humano — o que distingue a espécie humana das outras espécies animais, ou, na expressão de Hegel, o que é “a essência para o ser humano”²⁶ — é o existir como “espírito”. A tese do *Fedro* é a de que só quem é tomado por *erōs* existe autenticamente como “espírito”. A maior parte das vidas humanas são “espírito” de um modo que o mito

25 G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie II*, p. 47: das eigentliche Leben des Geistes (sublinhado nosso).

26 G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie II*, p. 32: das Wesen für den Menschen.

descreve como uma “queda de uma condição perfeita”.²⁷ Só na vida do apaixonado esta “queda” é, de algum modo, compensada (o Cristianismo diria “redimida”), só nela há “autenticidade”, só nela se realiza realmente a diferença específica do ser humano.

Esta diferença — a essência da nossa existência como seres espirituais — é definida em dois momentos-chave do discurso de Sócrates:

[...] se [antes de nascer] uma alma não viu a verdade das coisas [τὴν ἀλήθειαν], nunca chegará a entrar nesta figura, que é a do ser humano. Pois um ser humano só é um ser humano se compreender segundo uma forma [κατ’ εἶδος] o que o discurso designa [λεγόμενον], indo de muitas percepções até algo que, reunindo-as, lhes dê unidade discursiva [εἰς ἓν λογισμῶ συναιρούμενον]. Isto é a anamnese [ἀνάμνησις] [...] (249b-c).²⁸

Pois, conforme foi dito, é da natureza de toda a alma de um ser humano ter visto o ser das coisas [τὰ ὄντα], ou não teria encarnado neste tipo de ser vivo. (249e)

27 G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie II*, p. 51.

28 A tradução de δεῖ γὰρ ἄνθρωπον συνιέναι κατ’ εἶδος λεγόμενον está longe de ser óbvia. Provavelmente, o texto grego requer uma emenda: cf. R. Hackforth, *Plato’s Phaedrus, Translated with Introduction and Commentary* (Cambridge: Cambridge University Press, 1952), p. 86: “I accept Heindorf’s insertion of τό before κατ’ εἶδος, since I do not think κατ’ εἶδος λεγόμενον is possible Greek for ‘to understand by way of what is called a Form.” Cf., em todo o caso, a tradução (sem alteração do texto grego) de Chris Emlyn-Jones e William Preddy, in: *Plato, Lysis — Symposium — Phaedrus* (Cambridge, Massachusetts & London, England: Harvard University Press, Loeb Classical Library, 2022), p. 423: “For a man must understand what is said with respect to form.” (i.e., λεγόμενον = “what is said”).

Somos um ser vivo cuja alma participa do *logos* — um ser vivo discursivo, que pensa e fala (somos “espírito”). Por isso, o real é para nós “o que o *logos* designa” — o que pensamos e dizemos que é. Mas não podemos nem pensar nem dizer nada sem pensarmos e dizermos uma “forma”, um *eidos*. Voltamos ao problema do duplo ver. Para pensarmos que duas coisas dadas na percepção sensível são belas — para as percebermos *como* belas e as pensarmos com base nesta percepção —, o nosso ver tem de se bifurcar, por um lado, num ver essas duas coisas e, por outro, num ver o que elas têm em comum, ou seja: por um lado, num ver as duas coisas com os olhos e, por outro, num ver — já não com os olhos do corpo, mas com o olho do espírito — o serem-belas, a beleza como o predicado de que ambas “participam”, ou que ambas têm em comum. Este “comum”, o “ser-belo”, a “beleza em geral” é o *eidos*, o conteúdo inteligível, ou o universal, tendo em vista o qual podemos reconhecer as duas coisas como sendo belas. E é isso que fazemos na medida em que somos seres humanos. Reunimos a multiplicidade perceptiva num *eidos* (κατ’ εἶδος), “em algo de uno” (εἰς ἓν), pensamo-la tendo em vista um só conteúdo, que lhe dá unidade. A nossa racionalidade consiste em primeiro lugar nisto — nesta capacidade de reunir o múltiplo no uno “usando o *logos*” (λογισμῶ), portanto dando-lhe unidade discursiva, a unidade que o pensamento do comum, ou do universal, confere.

E “isto é a anamnese” porque qualquer pensamento ou juízo que pretenda dizer o que “é” algo (“isto é uma mesa”, “as duas folhas de papel são iguais”, “essa acção foi justa”, etc.) depende de os percebidos da nossa percepção nos “lembrarem” de formas (*i.e.*, de universais) que não podem ser vistas com os olhos, ou tocadas com as mãos, ou apreendidas

com qualquer outro dos sentidos. A essência da alma humana é a sua relação com a verdade (um ter já sempre visto a verdade), porque ela é a sua relação com a inteligibilidade do real, com as formas, ou ideias. A anamnese é a condição de possibilidade da realização dessa essência.

Só que aqui é preciso fazer uma distinção muito importante — entre a passividade da “multidão” e a actividade a que o filósofo é conduzido através da experiência do espanto causada por *erōs*. A multidão sabe classificar os percebidos segundo determinadas formas inteligíveis. Também para “os muitos” as formas não são meras abstrações produzidas no interior das suas cabeças, mas sim um *dado* no horizonte perceptivo de inteligibilidade em que se jogam as suas vidas. Ou, noutros termos, também para as suas almas as formas são “as coisas que têm valor” (250b), pois também para elas a vida é importar-se com a beleza, a justiça, a temperança, a prudência; também para elas a vida depende de uma anamnese destas determinações não sensíveis — de que elas sejam dadas e vistas a par da multiplicidade de coisas sensíveis que são compreensíveis através delas. Mas, como já dissemos, a ideia do discurso de Sócrates é a de que, apenas quando existe *erōs*, passam essas determinações a estar postas perante nós *enquanto tais*. Na perspectiva da multidão, elas são um dado que está simplesmente “aí”, e que se aceita passivamente, sem questionar, ou que só se precisa de compreender o suficiente para se usar como instrumento de classificação dos particulares sensíveis. A anamnese dessas determinações é, ao mesmo tempo, um esquecimento delas. Mas, quando, pelo contrário, elas passam a chamar a atenção para si mesmas, convocam um esforço de compreensão — mostram-se como um “dado” cujo sentido tem ainda de ser *procurado*, ou está ainda por decifrar.

Este esforço é a actividade daquele cuja *philia* (amor, *erōs*) se dedica ao saber, à verdade, ou é a própria *philo-sophia*. Se todos os diálogos de Platão são sobre o espanto causado pela interrogação das formas, ou do universal enquanto princípio de inteligibilidade do sensível, é porque todos eles exemplificam esta oposição entre a passividade dos “muitos” — cuja anamnese das formas é apenas suficiente para julgarem saber classificar a multiplicidade sensível — e a actividade do filósofo — cuja anamnese é um perguntar “o que é X?”, “o que é a beleza?”, “o que é o conhecimento?”, etc. Só a anamnese do filósofo é realmente anamnese, um lembrar-se, e não um esquecer-se, da “planície da verdade”.

Vemos, assim, em que sentido se pode dizer que a maior parte de nós não é autenticamente aquilo que é. Embora nos caracterize o “compreender segundo um *eidos*” (συνιέναι κατ’ εἶδος, 249b), não vivemos “a *autêntica* vida do espírito”, *i.e.*, não vivemos na exposição à verdade (ἀλήθειαν, 249b), ao ser das coisas (τὰ ὄντα, 249e), às formas como algo ainda a interrogar e a saber. Nós *somos* essa exposição — uma abertura ao horizonte da inteligibilidade do real —, contudo não existimos em sintonia com ela. Neste sentido, a filosofia, para Platão, não é uma actividade humana entre outras actividades humanas, mas sim aquilo mesmo em que consiste, como Hegel sublinha, a própria essência do ser humano.²⁹ É na filosofia que se realiza esta essência. Na maior parte das vidas humanas, ela fica por realizar. Só a vida do filósofo encarna a autenticidade humana.

Ora, *erōs* não é apenas o despontar desta autenticidade, o seu momento inicial. *Erōs* é a sua condição de possibilidade.

29 G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie II*, p. 32.

Mesmo sendo focado na beleza de outrem, ele é sempre um espanto com o mundo e, por isso, actividade interrogativa, “filosofia”. É por isso que *erōs* é tão perturbador. Se ele avassala e enlouquece o apaixonado, não é só por gerar nele uma falta física do outro, mas sobretudo por gerar uma falta de resposta à pergunta pelo sentido da beleza do outro. *Erōs* é a expectativa de encontrar sentido no outro. É esta a verdadeira “falta” que o constitui — uma falta que, mesmo quando parece ser apenas física, e mesmo quando parece dizer respeito apenas à inteligibilidade da “beleza dos corpos”, é, na realidade, a falta que resulta da exposição “filosófica” à planície da verdade, a falta que se manifesta quando a planície da verdade aparece à alma sob a forma de um ponto de interrogação.

Assim, a plena realização de *erōs*, a plena realização da *philo-sophia* e a plena realização da essência do ser humano são o mesmo. São “a autêntica vida do espírito”. A alma humana define-se pela sua potencialidade — a de ser um *erōs* dirigido à inteligibilidade do real (às “formas”) e, portanto, à verdade. O que a lírica grega e, em consonância com ela, os dois primeiros discursos do *Fedro* designam como uma força externa que se abate sobre o nosso corpo e a nossa alma é, na realidade, uma força interna. *Erōs* é a realização da essência da alma humana — portanto, da essência do ser humano.³⁰

Esta essência é, portanto, “espiritual”. Podemos dizer, noutros termos, que ela é a racionalidade, ou que é a anamnese

30 No Capítulo 3, veremos como esta concepção da alma humana se relaciona com a ideia de que ela é “auto-movimento”, como Sócrates afirma no início da sua exposição do mito etiológico (245c-246a). Sobre a transformação de *erōs* de força externa em força interna, cf. Elizabeth E. Pender, “Sappho and Anacreon in Plato’s *Phaedrus*”, pp. 19 e sgs., e Claude Calame, *L’Éros dans la Grèce antique, passim*.

enquanto procura da verdade mediada pelo uso da razão. Contudo, o mito etiológico do *Fedro* dá conta dessa espiritualidade — ou da “autêntica vida do espírito” — através de imagens poéticas que, simultaneamente, implicam o seu carácter sensual, somático, fisiológico. É certo que a letra do mito separa alma e corpo, pois diz que a alma já existia por si mesma antes de encarnar no corpo e volta a existir sem ele depois da morte. Mas, ao dizer isso, diz justamente que, *nesta vida*, não há alma sem corpo, racionalidade sem sensualidade. Mais especificamente, diz que não há espírito sem um *erōs* que esteja radicado num corpo, e que acorde não só a alma, mas também o corpo para o brilho que tem no mundo sensível a Ideia de beleza. O mito do *Fedro* descreve *erōs* como uma enorme perturbação existencial — uma convulsão e um questionamento dos valores que regem o mundo daquele que é assolado por ela —, mas também fisiológica.

A principal imagem da “autêntica vida do espírito” como convulsão existencial-fisiológica é a do nascimento das “asas” da alma. Antes de nascer, a alma era alada, pois a sua vida consistia em seguir os deuses pelos céus e em tentar ver, ao acompanhá-los, o máximo de extensão da “planície da verdade”, que, segundo o mito, se situa do outro lado da abóbada celeste, num “lugar supraceleste” (247c). Ao nascer, a alma perde as asas — isto é, sofre uma queda, aparta-se da sua verdadeira natureza —, mas *erōs* é justamente o estado da alma em que as suas asas começam a renascer, uma espécie de sismo interior que faz recomeçar o voo em direção à “planície da verdade”. *Erōs* é este voo, a progressiva transformação da alma em “vontade de verdade” (se podemos usar novamente a expressão de Nietzsche) — uma transformação que tem como centro a experiência da beleza de outrem, e que, segundo o

discurso de Sócrates, nunca pode deixar de ter esse centro, sob pena de regredir ou cessar. Vale a pena citar o passo principal sobre esse renascimento das “asas” da alma:

E, ao ver o seu favorito [quando começa a reverenciar a sua beleza como se fosse a de um deus], muda — tal como costuma acontecer depois de um calafrio —, e é apanhado por um suor e uma febre inusitados: pois a sua temperatura sobe quando recebe através dos olhos uma emanção de beleza que irriga aquilo que, na alma, é naturalmente alado. E, com este sobreaquecimento, os poros do crescimento das asas, que há muito se encontravam fechados por um endurecimento que as impedia de brotar, derretem; e, com o afluxo de alimento através dos olhos, os caules das asas incham e, no subsolo de toda a alma, surge um impulso que os faz nascer a partir da raiz — pois outrora a alma era toda ela alada. E, então, nesse momento toda a alma ferve e palpita violentamente, e como a afecção que surge em volta dos dentes àqueles a quem estes estão prestes a nascer — uma comichão e irritação nas gengivas —, assim também a alma daquele a quem as asas começam a nascer sente exatamente isso: ferve e irrita-se e sente comichão enquanto lhe nascem as penas. E quando olha para a beleza do rapaz e deste vêm partículas e fluem até ela — um vir [*eimi*] e fluir [*reō*] de uma partícula [*meros*] a que, sem dúvida, se chama desejo [*himeros*] —, a alma, recebendo tais partículas, é irrigada e aquecida, recupera da dor e regozija-se. Mas sempre que se separa da beleza do rapaz e fica ressequida, os poros das saídas de onde brotam as penas, estando completamente secos e fechados, encerram dentro de si os germes das penas, e cada um destes, encerrado lá dentro com

o desejo, e latejando como artérias pulsantes, pica — cada um deles contra a sua saída particular —, de modo que, sendo picada por toda a parte, a alma é levada à loucura e sente dor, mas, quando recupera a memória do belo rapaz, regozija-se de novo. Em resultado de ambos estes estados estarem misturados, fica extremamente perturbada com a estranheza desta experiência [τῆ ἀτοπία τοῦ πάθους], e, na perplexidade em que se acha [ἀποροῦσα], enfurece-se, e ficando louca [ἐμμανῆς] não consegue dormir à noite, ou permanecer onde quer que esteja depois de nascer o dia, e então, movida pelo anseio por aquele que possui a beleza, corre para onde quer que julgue poder vê-lo. E, quando o vê e o desejo é canalizado para dentro dela como se fosse água, abre o que estava obstruído e, recobrando o fôlego, deixa de sentir as agulhadas e as dores de parto, de forma que, por um momento, desfruta do seu próprio respirar como se do mais doce dos prazeres. (251a-e)

Nenhum outro passo do *Fedro* vinca com tanta clareza e força o carácter fisiológico de *erōs*. Os calafrios, os suores, a febre, as palpitações, as irritações e comichões, as irrigações e o aquecimento do corpo, os poros que secam ou são hidratados, as picadas, as agulhadas, as dores de parto — todos estes estados somáticos são descritos de forma gráfica e detalhada com recurso ao vocabulário médico dos escritos hipocráticos.³¹ Mas o recurso a esse vocabulário tem como função permitir a Platão reutilizar e expandir o sentido de imagens *poéticas* que vêm da lírica grega. Como muitos estudiosos notaram, a des-

31 Cf. Anne Lebeck, “The Central Myth of Plato’s *Phaedrus*”, *Greek, Roman, and Byzantine Studies* 13 (1972), pp. 267-290, em particular pp. 273-277.

crição de *erōs* como convulsão fisiológica evoca o fragmento 31 de Safo (de que já citámos o início, e que nos permitimos citar agora na sua totalidade):

Aquele parece-me ser igual dos deuses,
o homem que à tua frente
está sentado e escuta de perto
a tua voz tão suave

e o teu riso maravilhoso — sim, o meu
coração palpita batendo as asas no meu peito.
Pois quando te olho num relance, já não
consigo falar:

a língua se me quebrou e um subtil
fogo de imediato se pôs a correr debaixo da pele;
não vejo nada com os olhos, zunem-me
os ouvidos;

o suor escorre-me do corpo e o tremor
me toma toda. Fico mais verde do que a relva
e tenho a impressão de que por pouco não morro.³²

32 Cf. Safo fr. 31, *Greek Lyric I*, pp. 78, 80, tradução de Frederico Lourenço, *Poesia grega*, p. 83; cf., de novo, Elizabeth E. Pender, “Sappho and Anacreon in Plato’s *Phaedrus*”, pp. 30, 38, mas também G.R.F. Ferrari, *Listening to the Cicadas: A Study of Plato’s Phaedrus* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987), pp. 153-154, Andrea Wilson Nightingale, *Genres in dialogue. Plato and the construct of philosophy* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), pp. 158-160. A tese de Page du Bois, *Sappho is Burning*, (Chicago & London: The University of Chicago Press, 1995), pp. 86-87, segundo a qual Platão se inspira no modelo de Safo, mas inventa, a partir dele, um amor desligado do corpo, não me parece ter qualquer apoio no texto: cf. a crítica de Helen P. Foley, “The mother of the argument”: *Eros and the body in Sappho and Plato’s Phaedrus*, in: Maria Wyke (ed.), *Parchments of Gender: Deciphering the Bodies of Antiquity* (Oxford: Oxford University Press, 1998), pp. 39-70.

O fogo debaixo da pele, o tremor e o suor do corpo afogueado, a perda da fala, o zunido nos ouvidos são manifestações de uma convulsão fisiológica causada pela beleza que chega ao corpo através da visão e da audição, e que, por assim dizer, o invade e o abala por dentro, fazendo o coração palpitar como se tivesse *asas* e esvoaçasse — o que é justamente a imagem-chave do passo do *Fedro*. Esta imagem-chave — o coração a que Eros, o deus alado, dá asas e faz esvoaçar — figura também na lírica de Anacreonte, bem como de Alceu e Teógnis,³³ o que, de novo, confirma que devemos levar Sócrates a sério quando diz que Safo, Anacreonte e os demais poetas líricos são as principais “fontes” do que ele tem a dizer sobre *erōs* (235d).

No final do poema, quando Safo empalidece e sente que por pouco não morre, está à beira da loucura: o coração que palpita e esvoaça pertence à alma, ao sopro vital, ao *thymos* a que o fragmento 1 chama “enlouquecido” (μαινόλα θυμῷ). No texto de Platão, a loucura é provocada pela dor que as picadas dos “germes das penas” nascentes fazem sentir por todo o corpo. Aqui, as picadas são interiores, mas evocam as picadas que a lírica grega descreve como vindo de fora: as picadas das flechas de Eros, ou da “invencível besta rastejante” — do deus que é o “doce amargo”, segundo o já citado fragmento 130 de Safo.

Estes momentos de dor e loucura alternam com aqueles em que a alma apaixonada “recupera a memória do belo rapaz” e, “recobrando o fôlego”, “desfruta do seu próprio

33 Cf. Anacreonte fr. 346 e 378, *Greek Lyric II*, pp. 40, 68; Alceu fr. 283, *Greek Lyric I*, p. 332; Teógnis 1053-4, in: *Greek Elegiac Poetry, From the Seventh to the Fifth Centuries BC*, ed. D.E. Gerber (Cambridge, Massachusetts & London, England: Harvard University Press, Loeb Classical Library, 1999), p. 326.

respirar como se do mais doce dos prazeres”. O fragmento 428 de Anacreonte dá voz a esta alternância: “De novo sinto e não sinto *erōs*/ E estou louco e não estou”.³⁴ E se, no passo do *Fedro*, o recobrar do fôlego da alma enlouquecida se dá através da memória, também nesse ponto o texto se alia à tradição lírica, sobretudo a Safo e aos poemas em que é a memória da pessoa amada (e já não a visão directa) que gera a doçura de *erōs* (“o mais doce dos prazeres”, na expressão de Platão).³⁵

No mito do *Fedro*, essa memória é dupla: é a memória da beleza da pessoa amada, mas é também a outra memória que ela possibilita: a anamnese da “beleza ela própria”, da “planície da verdade” e das “formas”. Mas justamente o modo como Platão descreve esta relação entre *erōs* e a memória estabelece todo um outro conjunto de conexões com Safo e a tradição lírica. Primeiro, também em Safo a memória só traz consigo a doçura de *erōs* por ser memória da beleza: da beleza do “amoroso andar” de Anactória e do “brilho refulgente do seu rosto” no fragmento 16; das “coisas belas que experimentámos” no fragmento 94; ou da beleza da “carinhosa Átis”, que o fragmento 96 compara à da “lua de dedos róseos” quando, “a seguir ao pôr do Sol”, “sobressai no meio dos astros”.³⁶

No fragmento 96, as “coisas belas” são lembradas como tendo ocorrido num prado “com muitas grinaldas de violetas/ e de rosas e de açafraão”, “com abundante perfume/

34 Anacreonte fr. 428, *Greek Lyric II*, p. 102: ἐρέω τε δῆϊ τε κοῦκ ἐρέω/ καὶ μαινόμεαι κοῦ μαινόμεαι.

35 Cf. os três “poemas da memória” de Safo: fr. 16, 94, 96, *Greek Lyric I*, pp. 66, 116-118, 120; cf. Anne Pippin Burnett, *Three Archaic Poets: Archilochus, Alcaeus, Sappho* (London: Duckworth, 1983), pp. 277-313; Elizabeth E. Pender, “Sappho and Anacreon in Plato’s *Phaedrus*”, pp. 27-28.

36 Traduções de Frederico Lourenço, *Poesia Grega*, pp. 81-82, 88-93.

floral”, onde havia “uma cama macia,/ suave”. Ora, a “planície da verdade” no texto de Platão não pode deixar de evocar este e todos os outros prados floridos que, desde Homero, a poesia grega associa a Eros e Afrodite.³⁷ O primeiro desses prados figura no Canto XIV da *Ilíada*, e é aquele em que se deitam Hera e Zeus quando este a toma nos seus braços, movido por um *eros* (v. 315) mais forte do que qualquer outro que tenha sentido anteriormente na sua vida:

Debaixo deles a terra divina fez crescer relva fresca,
a flor de lótus orvalhada e açafão e jacintos macios
em profusão, que os mantiveram acima do solo.
Foi nesse leito que se deitaram, ocultando-se numa nuvem
bela e dourada, a qual destilava gotas reluzentes.³⁸

A “planície da verdade” no mito do *Fedro* tem como modelo estes prados eróticos da poesia grega. É nela, e só nela, diz o texto, que o espírito (*nous*), “a melhor parte da alma”, pode encontrar “o prado” (*νομή*) onde se acha o “pasto” (*λειμῶνος*) adequado à nutrição de uma alma alada (248b, cf. 246e, 247d). Teremos ainda muito a dizer sobre a verdade entendida como esta planície erótica e nutritiva, este objecto de desejo que alimenta o espírito. No passo sobre a recuperação das asas, o alimento de uma alma alada é a beleza que emana da pessoa amada — a beleza que se desloca pelo ar sob a forma de “partículas”. Estas geram na alma do apaixonado um “desejo” (*himeros*) que é “canalizado

37 Esta é uma das ideias-chave do livro de Claude Calame, *L'Éros dans la Grèce antique*, a que voltaremos no Capítulo 2.

38 Homero, *Ilíada*, tradução de Frederico Lourenço (Lisboa: Cotovia, 2005), Canto XIV vv. 347-351, pp. 291-292.

para dentro dela como se fosse água” (251e). Noutro passo que também já citámos, este afluxo de água para o interior da alma é designado como uma “corrente de beleza” (255d). É esta água — o desejo — que irriga e aquece a alma (251d). Sem ela, os poros de onde brotam as asas estariam “completamente secos e fechados” (251d). Quando estes derretem e alargam, *erōs* deixa de “picar” e a sua dor amarga transforma-se em doçura. Ora, toda esta descrição abunda em imagens sáfcas. A liquidificação do interior do corpo e o deslaçamento dos membros como um derreter interior são imagens-chave, como já vimos, do fragmento 130, onde *erōs* é o “doce-amargo” (γλυκύπικρον) e “aquele que deslassa os membros” (ὁ λυσιμέλης). Semelhantemente, no fragmento 459 de Anacreonte, *erōs* é “aquele que derrete” (τακερὸς δ’ Ἔρωζ). No fragmento 96 de Safo, a luz da “lua de dedos róseos” — isto é, a beleza de Átis, que brilha à distância e afecta a poetisa ao entrar-lhe pelos olhos — “espalha-se sobre o mar salgado/e sobre os campos cobertos de flores” até se transformar em orvalho que “cai em beleza” — água vertida sobre o interior de Safo. A “corrente de beleza” é, portanto, uma imagem da lírica.³⁹

E, se este mesmo poema já havia referido “os campos cobertos de flores” — um prado erotizado como o da *Ilíada* —, na sua continuação fala de como o orvalho faz crescer e florir as plantas:

39 Cf. Elizabeth E. Pender, “Sappho and Anacreon in Plato’s *Phaedrus*”, pp. 39-42; cf. a tradução de Frederico Lourenço, *Poesia Grega*, pp. 91-93; Safo fr. 96, *Greek Lyric I*, p. 120; Anacreonte fr. 459, *Greek Lyric II*, p. 118. No fragmento 112, é o próprio *eros* que é ‘vertido sobre o belo rosto’ do apaixonado: ἔρος δ’ ἐπ’ ἰμέρωτι κέχυται προσώπῳ (*Greek Lyric I*, p. 136).

O orvalho cai em beleza; as rosas
florescem e o suave cerefólio
e o florido trevo de cheiro.⁴⁰

Também no texto de Platão o efeito da entrada da água na alma é o crescimento e florescimento de plantas — pois as asas são comparadas a plantas: “os caules das asas incham e, no subsolo de toda a alma, surge um impulso que os faz nascer a partir da raiz” (251b). Trata-se novamente da imagem de uma alma que se alimenta num prado, e que se torna ela própria parte do prado, planta em flor. Lembre-se que, no fragmento 31, Safo fica “mais verde do que a relva”, o que coincide com o momento em que tem a impressão de estar à beira da morte.

Em diversos outros poemas, este sentimento da proximidade da morte é, ao mesmo tempo, o sentimento da proximidade do divino. O exemplo mais célebre é o fragmento 1: embora, por estar apaixonada, Safo já esteja, num certo sentido, tomada por Afrodite, exige mais — exige uma verdadeira epifania: “mas vem para aqui” (linha 5), diz ela dirigindo-se a Afrodite, “Vem até mim” (l. 25), “... e tu própria/combate a meu lado” (l.27-28). O pedido é bem-sucedido: como já outras vezes fizera, Afrodite viaja no seu carro alado — um carro puxado por “belos/ e velozes pardais” —, e torna-se plenamente presente a Safo.⁴¹

No texto de Platão, a epifania é, desde logo, a presença do rapaz, que, como vimos, o apaixonado “reverencia”

40 Safo: fr. 96, *Greek Lyric I*, p. 120, tradução de Frederico Lourenço, *Poesia grega*, p. 93.

41 Cf. Safo: fr. 1, *Greek Lyric I*, pp. 52,54, tradução de Frederico Lourenço, *Poesia grega*, pp. 76-79.

como “a imagem sagrada de um deus” (252d), uma ideia que também aparece em Safo e noutros poetas líricos.⁴² Mas, no *Fedro*, a epifania é também o vislumbre — através do olho da alma — da “beleza de lá” e, através dela, de toda a “planície da verdade”. Esta é o próprio divino, que não consiste senão “naquilo que é belo, sábio, nobre [ἀγαθόν] e tudo o que é deste género” — *i.e.*, tudo o que “alimenta o que há de alado na alma” (246d-e). E, se o mito imagina essa planície como o além de onde a alma veio antes de nascer e para onde voltará depois de morrer, podemos concluir que também no texto de Platão *erōs* é descrito como uma experiência da beleza em que se sente simultaneamente a presença do divino e da morte. Mas, sobretudo, podemos concluir que, no mito do *Fedro* como na poesia de Safo e, em geral, na lírica grega, essa dupla presença é sentida pela alma *no corpo e através do corpo* — “nesta coisa que agora carregamos connosco, chamada corpo — no qual estamos presos como dentro de uma ostra” (250b).

42 Cf. Elizabeth E. Pender, “Sappho and Anacreon in Plato’s *Phaedrus*”, pp. 44-45: “In Sappho 96.4-5 the beloved is ‘like a goddess for all to see’ (σε θεαι σ̄ ικέλειαν ἀριγνώται); for Stesichorus Hermione is ‘like the immortal goddesses’ (S104); and Ibycus tells of a beloved who is ‘the most handsome of earth-dwellers, like the immortals in form’ (282a fr. 1.25-6 κάλλιστον ἐπιχθ[ονίων ἀθανάτ]οις ἐναλ[ί]γγιον εἶδο[ς]).”

VII.

Esse ponto é crucial para que se compreenda também que nada no segundo discurso de Sócrates pretende escamotear o facto de que *erōs* é uma forma de desejo sexual. A tese do seu primeiro discurso — *erōs* é *hybris*, um desejo sexual excessivo e descontrolado por uma determinada pessoa, uma falta que é um desejo de posse e de predação eminentemente sexual — não é posta de parte. O que o segundo discurso sustenta, porém, é que essa *hybris* é apenas uma das dimensões de *erōs* — ou, mais exactamente, apenas uma “parte” da alma do apaixonado. Esta ideia é expressa através da célebre imagem de uma alma tripartida, que é “um jugo de cavalos alados e de um auriga também alado” (246a). Este auriga, o *nous*, o olho do espírito, o “piloto” da alma (247c), conduz uma parrelha de cavalos, e, no caso da alma humana (mas não no da divina), nesta parrelha um dos cavalos é um bom cavalo, um cavalo “belo e nobre [καλός τε καὶ ἀγαθός] e de uma linhagem desse género, enquanto o outro é da linhagem oposta e ele próprio o oposto” (246b). Quando o “piloto” é inábil, a sua tarefa torna-se muito complicada, mas, mesmo quando ele é forte e sabedor, a natureza do cavalo vil torna sempre “a nossa condução da biga [...] uma tormenta difícil e que nos perturba até às entranhas” (χαλεπή δὴ καὶ δύσκολος, 246b):

[...] o primeiro cavalo, aquele que fica à direita do auriga, na posição mais bela, é erecto na figura [εἶδος], com boas articulações, pescoço alto, focinho um pouco adunco, todo ele de cor branca, com olhos pretos, apaixonado pela honra dentro dos limites da temperança e do pudor, amigo da verdadeira glória [ἀληθινῆς δόξης], não precisa de chicote, e é

guiado apenas pela palavra de comando do auriga. [253e] Mas o outro, pelo contrário, não é erecto, é um grandalhão desengonçado, com um porte desarmonioso, pescoço forte e curto, focinho achatado, de cor negra, olhos com pupilas de cor aguada e raiados de sangue, amigo da *hybris* e da charlatanice, peludo em volta das orelhas, surdo à voz de comando, pouco obediente ao chicote e ao aguilhão. (253d-e)

Como se vê, a vileza deste cavalo vil (κακῶν κακία, 253d) consiste no facto de ele ser um cavalo “hubrístico” (253e, 254c, 254e). Ele encarna a *hybris* do apaixonado do primeiro discurso de Sócrates, sobretudo a falta de vergonha do verdadeiro predador (254d). Já a “excelência do cavalo nobre” (253a) consiste, pelo contrário, na propensão para sentir vergonha (254a, 254c), pudor e assombro (254e) e, por isso, espanto (254c) e reverência (254b) perante a beleza do amado. Ora, a oposição entre a vileza de um e a nobreza de outro determina, então, que a alma do apaixonado seja uma alma não apenas complexa, mas dividida, em conflito. Ela é constantemente puxada em duas direcções opostas: por um lado, na de “pular para cima do amado” e entregar-se às “delícias do prazer de Afrodite” (254a), por outro na de uma contemplação na qual “a memória é transportada para a natureza da beleza e o olhar do auriga fica novamente perante ela — ela que, juntamente com temperança, veio pousar num pedestal sagrado” (254b).

Só que esta divisão interna, segundo Sócrates sugere, tem um termo. Há almas em que o cavalo vil prevalece, e há outras em que a “parte por onde passa a vileza” vem a ser “escravizada” (256b), de tal modo que as exigências sexuais de *erōs* passam a ter uma importância secundária relativamente

à filosofia, e a relação se transforma numa *philia* duradoura, presidida pela vontade de “voar” em direção à verdade.

É tentador compreender esta distinção como uma oposição entre o amor vil e incontinente, já descrito no primeiro discurso de Sócrates, e o amor nobre e continente, agora descrito no segundo. Mas devemos resistir a esta tentação. Estritamente falando, a ideia do segundo discurso é a de que esse amor torpe, vil, incontinente *não é realmente amor* — *não é erōs*. É um falso *erōs*. A *hybris* do primeiro discurso é somente isso: *hybris*, um excesso, neste caso um excesso de desejo sexual, um descontrole sem pudor. Ela é o que acontece quando o “cavalo hubrístico” consegue subordinar aos seus intentos os do auriga e do cavalo nobre. Mas *erōs* não pode, de forma alguma, ser definido como *hybris*. Se o “cavalo hubrístico” prevalece e retira a *erōs* o espanto com a beleza do outro, a reverência por ele, a anamnese da planície da verdade e, portanto, a autenticidade, *erōs* deixa de ser *erōs*.⁴³

Se justapostos, os dois discursos de Sócrates confrontam-nos com duas personagens. E ambas as personagens desenhadas por Sócrates são exemplos de almas internamente divididas. Se, no caso da primeira, a relação com o outro começa por ser digna de ser designada como *erōs*, acontece, porém, que este *erōs* acaba por se dissipar. A prevalência do desejo sexual sobre o espanto com a beleza e a verdade fecha a personagem no presente, faz dela um lobo, que, depois de saciado, foge. No caso da segunda, as emoções do “cavalo

43 As expressões “amor vil” (ou torpe, sujo) e “amor incontinente” são do comentador renascentista Marsílio Ficino, que, no seu comentário, interpreta o *Fedro* como estabelecendo a oposição entre dois tipos de amor: cf. Marsilio Ficino, *Commentaries on Plato, Volume I: Phaedrus and Ion*, ed. M. J. Allen (Cambridge, Massachusetts & London, England: Harvard University Press, 2008), pp. 40-41 (*turpis amor*), 106-107 (*amor incontinens*), etc.

nobre” (a vergonha, o pudor, o assombro, o espanto, a reverência) não apenas tornam possível que o auriga subordine o desejo sexual ao desejo de sentido e de verdade, mas, com isso, fazem durar a relação com o outro ao longo de tempo, transformando o *erōs* inicial num “*erōs* recíproco” (255d-e), *i.e.*, numa verdadeira *philia*.

É esta justaposição de duas personagens que permite a Sócrates afirmar, no final do seu segundo discurso, que conseguiu demonstrar o que se propôs no início: que o facto de *erōs* ser uma forma de loucura não significa que ele seja um mal, pois ele é a mais elevada forma de loucura *divina*, e esta forma é “a maior das sortes [ἐπ’ εὐτυχία τῆ μεγίστη] que os deuses concedem como dádiva” (245b). Nada é melhor que *erōs*, mais elevado do que *erōs*, por isso um rapaz como aquele a quem se dirige o discurso de Lísias deve sempre preferir entregar-se a um apaixonado a entregar-se a um não-apaixonado. Mesmo os amores menos filosóficos ainda assim são filosóficos, por isso preferíveis às relações entre não-apaixonados (256b-e). É neste espírito que, no final do discurso, Sócrates se dirige assim ao deus *Erōs*:

[...] impede Lísias de fazer tais discursos, e converte-o, antes, à filosofia, tal como o seu irmão Polemarco foi convertido, de forma que este aqui — Fedro, que está apaixonado por ele — não volte a oscilar ambigualmente de um lado para o outro [μηκέτι ἐπαμφοτερίζη], como faz agora, mas crie para si, através da discussão filosófica [μετὰ φιλοσόφων λόγων], uma existência [τὸν βίον ποιῆται] simplesmente dedicada a *Erōs* (257b).

VIII.

Mas há um ponto fundamental do segundo discurso de Sócrates que ainda não considerámos, e que nos leva de volta às questões que levantámos no início da nossa análise. Ao contrário de outros diálogos de Platão, o *Fedro* estabelece um *primado da beleza* relativamente a todas as outras formas. Sem dúvida que, na tábua de valores que o discurso erige, a filosofia — isto é, a verdade, o saber, o conhecimento, tudo o que está em jogo na atitude teórica, ou na vontade de verdade — é colocada no topo dessa tábua, acima da beleza e, certamente, da arte. Mas, simultaneamente, a tese do *Fedro* é a de que a beleza é *indispensável* para que possa haver procura da verdade, conhecimento, autenticidade, filosofia. Pois não há filosofia sem *erōs*, e *erōs* é a experiência da beleza. Esta tese inverte uma das teses do primeiro discurso de Sócrates — a de que o apaixonado afasta, o mais possível, o seu amado da “coisa inspirada pelos deuses, a filosofia” (239, 239b), ou seja, da “educação da alma” (241c). Agora temos, pelo contrário, a tese de que *só erōs* conduz à filosofia.

Ambos os passos que formulam esta ideia-chave são parte intrínseca do mito etiológico, e dizem, por um lado, que a alma, antes de nascer, viu a beleza brilhar com um brilho especial entre as outras formas que existem no lugar supraceleste por onde os deuses fazem viajar as suas carroças aladas. As bigas humanas tentam acompanhá-los, mas pouco vêem das formas de que, nesta vida, terão depois de se recordar para poderem usar o *logos*. Mesmo a que melhor “segue um deus e mais se assemelha a ele eleva a cabeça do auriga em direcção ao lugar exterior ao céu, e é arrastada ao longo de toda a rotação [que os deuses fazem do lado de fora da abóbada celeste, no lugar supraceleste onde contemplam as formas],

mas, sendo perturbada pelos seus cavalos, só com dificuldade consegue ver o ser das coisas [τὰ ὄντα] — e nuns momentos ergue-se e noutros afunda-se e, porque os cavalos são violentos, vê algumas coisas, mas outras, não” (248a). Depois de as almas humanas se tornarem seres vivos aqui na Terra, a contemplação das formas torna-se ainda mais difícil para elas — e mais contrastante com a contemplação delas que é permitida aos deuses, a pura intuição, a apreensão directa de cada uma delas e do seu conteúdo inteligível. Mas é por isso que a beleza é especial. Só ela, de entre as formas suprassensíveis, brilha aqui na Terra, pois só ela se dá a ver em singulares sensíveis que são visíveis e que, nessa medida, podem ser apreendidos directamente como “semelhanças” da forma:

Ora, aqui em baixo não há brilho nenhum nas semelhanças da justiça, da temperança e das outras coisas que têm valor [τίμια] para as almas, mas é dirigindo-se com dificuldade às suas imagens [αὐτῶν... εἰκόνας] e através de órgãos turvos que apenas uns poucos contemplam a natureza daquilo de que tais imagens são imagens [τὸ τοῦ εἰκασθέντος γένος]. Mas, naquele outro tempo, podia-se ver a beleza como coisa que brilhava intensamente — quando nós, seguindo atrás de Zeus juntamente com o coro dos bem-aventurados, enquanto outros seguiam outro dos deuses, víamos um espectáculo e uma visão abençoados e éramos iniciados nos mistérios a que é de lei chamar os mais abençoados, mistérios cujos ritos orgiásticos celebrávamos na plenitude de sermos nós mesmos [ἦν ὠργιάζομεν ὀλόκληροι μὲν αὐτοὶ ὄντες] e ainda intocados pelos males que haveríamos de penar no futuro, de forma que, sendo assim iniciados e tornados membros

da mais alta categoria da iniciação nos mistérios, éramos postos perante aparições completas, simples, inamovíveis e bem-aventuradas, vistas numa luz purificada, e estando também nós próprios purificados e não ainda sepultados nesta coisa que agora carregamos connosco, chamada corpo — no qual estamos presos como dentro de uma ostra. (250b-c)

Esses “órgãos turvos” contrastam com os órgãos da visão, através dos quais vemos as semelhanças sensíveis da beleza:

Mas, no que diz respeito à beleza, como dissemos, ela brilhava quando estava entre aquelas aparições lá do alto, e agora que viemos para aqui apreendemo-la de um modo maximamente manifesto através do brilho daquela das nossas percepções que deixa as coisas manifestarem-se mais claramente. Pois a visão é a mais aguçada das percepções que nos chegam através do corpo — uma percepção por via da qual a prudência [φρόνησις] não é vista —, pois seriam tremendos os amores-paixão [ἔρωτας] que esta causaria em nós se produzisse uma clara imagem [ἐναργὲς εἶδωλον] de si própria capaz de chegar à nossa vista, e o mesmo com tudo o mais que possa suscitar um amor-paixão [ἔραστά]. Mas, sendo as coisas como são, só a beleza tem este destino, o de ser o que há de mais manifesto [ἐκφανεστάτον] e mais capaz de suscitar um amor-paixão [ἔρασιμιώτατον]. Porém, aquele que não é recém-iniciado, ou que entretanto foi corrompido, não é lesto a fazer este trajecto que vai daqui para lá em direcção à beleza ela própria [αὐτὸ τὸ κάλλος], mas, contemplando apenas a designação que ela tem aqui na terra, não

a reverencia quando o seu olhar se depara com ela, mas, em vez disso, tenta, rendendo-se ao prazer, montar e procriar à maneira dos animais de quatro patas, e, convivendo bem com a *hybris*, não tem medo nem vergonha de perseguir um prazer contrário à natureza. (250b-e)⁴⁴

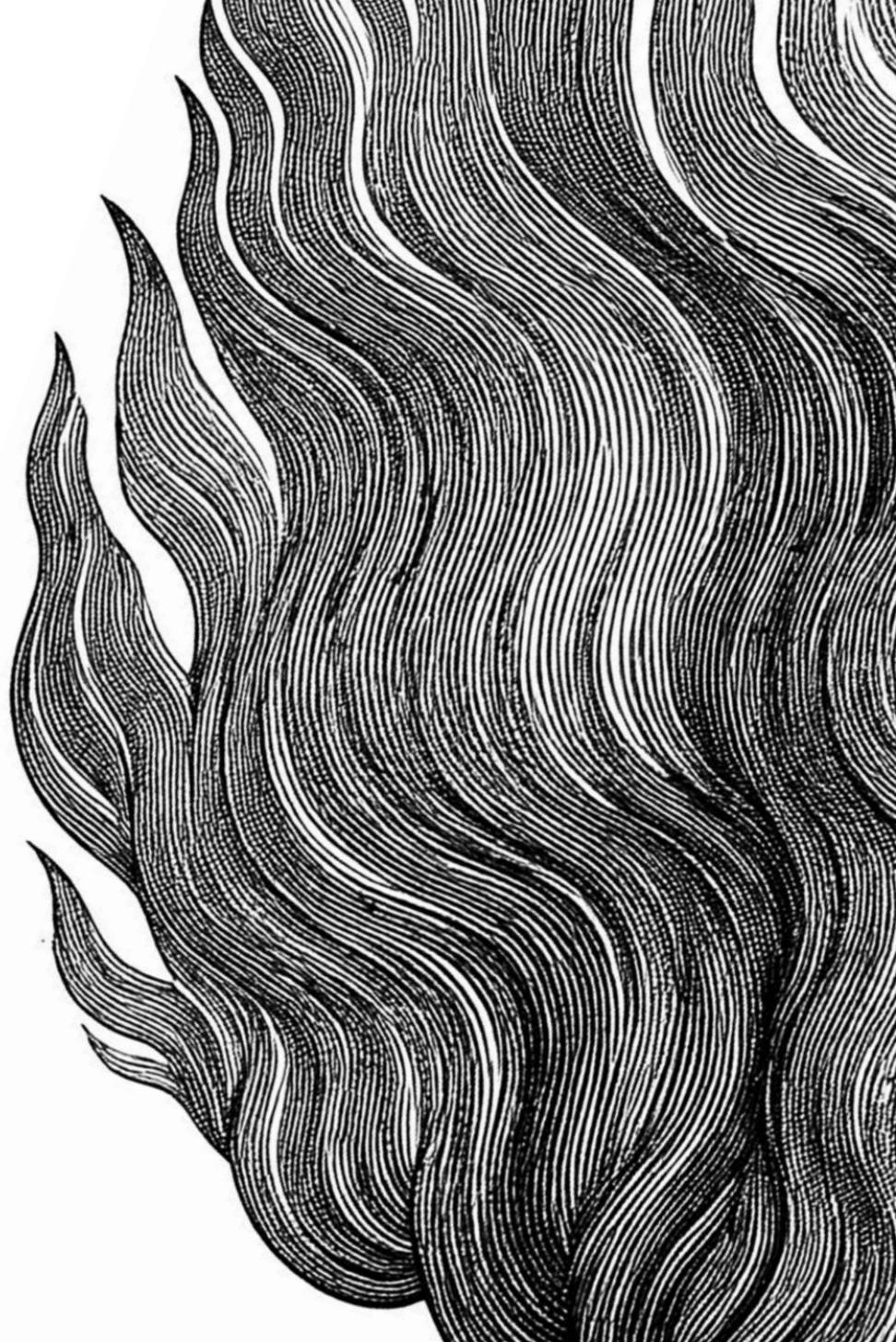
Só o brilho das coisas belas dá asas à alma, põe perante ela a planície da verdade, abre o seu olhar para o inteligível como um dado cujo sentido precisa de ser interrogado. Para a maior parte das almas humanas, mesmo este trajecto que “vai daqui para lá em direcção à beleza ela própria” (αὐτὸ τὸ κάλλος, 250e) é muito difícil. O trajecto em direcção às outras formas é-o ainda mais. A regra, para os humanos, é não atenderem às formas mais do que seja necessário para classificarem entes intramundanos e viverem imersos nos negócios do mundo. Como na alegoria da caverna na *República*, as formas tendem a estar “atrás das nossas costas”, apenas iluminando o mundo sensível que temos diante de nós. Só *erōs* — só a experiência da beleza — tem o sortilégio de transformar o “atrás das nossas costas” no “diante de nós”. Tal como na *ostrakinda*, o jogo da concha, aquilo de que antes o nosso olhar fugia é agora aquilo que ele persegue.⁴⁵ E esta verdadeira conversão da alma à visão e à interrogação do inteligível

44 Sobre este passo e as questões que a ideia de um “prazer contrário à natureza” (παρὰ φύσιν) levanta, veja-se o estudo clássico de Kenneth J. Dover, *Greek Homosexuality* (originalmente publicado em 1978, cf. a reedição de 2016, London & Oxford: Bloomsbury), pp. 163-170, também 60-67, XVIII. Segundo Dover, o desejo homossexual é entendido como natural na obra de Platão, tal como, em geral, na cultura grega. O que é visto como “contrário à natureza” é uma transformação do masculino em feminino que o desejo homossexual, por si só, não implica, mas o prazer na submissão física ao outro — em lugar da posse activa do outro — implicaria. A reputação do “favorito” era afectada se a relação homossexual o tornasse “efeminado”.

45 É neste sentido que a imagem da *ostrakinda* é usada na *República* (521c).

fá-la encontrar a sua natureza “alada” e, num grau maior ou menor, “voar” em direcção à “planície da verdade”.

Este voo é a *philosophia*, e esta é a autenticidade, pois é o nosso encontro com a nossa verdadeira natureza. Nós *somos* uma relação com a “planície da verdade”, mas só somos realmente, autenticamente isso que somos quando a reverência pela beleza suscitada por *erōs* nos transforma em “vontade de verdade”. E isso é raro, sim: a autenticidade, segundo o *Fedro*, é excepcional.



2

FORA DOS MUROS

I.

Se considerarmos conjuntamente os três discursos sobre *erōs*, talvez possamos concluir que resulta deles a ideia de uma dupla natureza da paixão amorosa: *erōs* é uma forma de “loucura” que consiste, por um lado, num desejo de posse e num perder-se num mundo de ilusão, mas que, por outro, é “divina”, pois consiste igualmente numa experiência do belo que revela o outro como mistério e, com isso, desperta a alma para a interrogação da verdade. A meditação sobre a natureza de *erōs* — e sobre a possibilidade de caracterizar essa duplicidade — não pode, contudo, deixar de ser também sobre si própria, isto é, de meditar sobre o que a natureza de *erōs* determina que possa e deva ser uma meditação acerca da natureza de *erōs*, que tipo de pensamento e de discurso lhe é apropriado, e qual não. Esta segunda questão — a pensabilidade, ou inteligibilidade, de *erōs* — é intrínseca à primeira, e, no *Fedro*, acaba por tornar-se a questão principal. Depois do terceiro discurso, a indagação, por assim dizer, “objectiva” da natureza de *erōs* é abandonada, ou pelo menos deixa de ser explícita. Não é que *erōs* deixe de ser o tema do diálogo. Mas este torna-se uma reflexão sobre o que deve ser um discurso acerca *erōs* e, especialmente, sobre se tal discurso pode ser puramente “dialéctico”. Por um lado, este novo ângulo conduzirá a uma longa discussão sobre como se deve distinguir o verdadeiro pensamento filosófico — uma “ciência dialéctica” (*dialektikē*) capaz de definir e conhecer o seu objecto — da mera retórica de Lísias e dos outros sofistas e oradores. Por outro, a inteligibilidade de *erōs* será discutida também como a questão de saber se a *poesia* é dispensável ou indispensável para que o pensamento possa procurar a verdade acerca de

erōs. Pode o pensamento filosófico acerca de *erōs* ser dialéctico sem ser também poético? Ou o que ele possa ter de dialéctico assentará sempre, como o terceiro discurso parece exemplificar de forma sublime, na imagem poética, em última instância no mito?

Para compreendermos a que ponto é complexo o modo como o *Fedro* reflecte sobre a relação entre filosofia e poesia, temos de considerar um aspecto a que não demos ainda a devida atenção. *Fedro* é talvez o mais belo dos diálogos de Platão, uma obra de arte admirável. A sua forma não é a do tratado de filosofia, mas sim a de um diálogo que tem uma acção dramática, e que ficciona um momento da vida das suas duas personagens, Sócrates e Fedro. Os três discursos sobre *erōs* inserem-se numa ficção literária, e formam, no seu interior, uma espécie de crescendo — que não é apenas filosófico, mas também *poético*. A própria *forma* do texto obriga a pensar a relação entre filosofia e poesia, e é nessa forma que nos iremos focar agora.

II.

Quando, no início, Fedro encontra Sócrates junto aos muros de Atenas e lhe fala do escrito que Lísias leu em casa de Epícrates (227a-228e), ele próprio está, por assim dizer, erotizado. O discurso deixou-o perplexo, de modo que não o descreve como sendo simplesmente sobre *erōs*, ou “relativo a *erōs*” (ἐρωτικός), mas sim como sendo “não sei de que modo sobre *erōs*” (οὐκ οἶδ’ ὄντινα τρόπον ἐρωτικός, 227c) — expressão que evoca um misto de admiração e incompreensão.¹ Num primeiro momento, incitou Lísias a lê-lo “múltiplas vezes” (228a) — o que Lísias fez de bom grado —, mas, como isso não bastasse, guardou o escrito para si e esteve sentado toda a manhã a memorizá-lo. Cansado de estar sentado, decidiu dar um passeio fora dos muros da cidade, mas só “para se exercitar” na leitura e memorização do discurso (ἵνα μελετώη, 228b). Logo na segunda página do diálogo, encontramos, portanto, o vocabulário do exercício e do cuidado — a questão da *epimeleia* e da *ameleia*, que sublinhámos desde o início. A relação de Fedro com o discurso sobre *erōs*, isto é, a forma de cuidado que o liga com este discurso, assenta no espanto e tem a forma da *mania*. Há várias horas que tal discurso é tudo para ele, a única coisa que conta, que vale. Desde que o ouviu pela primeira vez e ficou siderado com a sua beleza, negligenciou tudo o mais que faz parte da sua vida. Fedro está *apaixonado* pelo discurso de Lísias.

Ao encontrar Sócrates, vê como que num espelho o estado em que se encontra, pois Sócrates, segundo este mesmo

1 Cf. G. J. De Vries, *A Commentary on the Phaedrus of Plato* (Amsterdam: Adolf M. Hakkert — Publisher, 1969), *ad loc.*

diz, é “o doente pela audição de discursos” (τῷ νοσοῦντι περὶ λόγων ἀκοήν, 228b), ou um “apaixonado por discursos” (τοῦ τῶν λόγων ἐραστοῦ, 228c). Sócrates acrescenta até que, quando Fedro deu de caras com ele junto ao muro da cidade, decerto pensou logo em usar o escrito de Lísias para organizar ali mesmo um ritual de iniciação coribântica, fazendo de Sócrates um “co-iniciado” na cerimónia (ἦσθη ὅτι ἔξοι τὸν συγχορυβαντιῶντα, 228b-c). Na Atenas de Platão, este ritual consistia, para o candidato a iniciado, em dançar com aqueles que o ministravam e entregar-se à embriaguez da música até perder a consciência de tudo, excepto do ritmo — ficando, assim, num estado de grande exaltação emocional, o mesmo transe místico, ou êxtase, dos coribantes, os guerreiros que, no tempo indeterminadamente longínquo do mito, dançaram em honra da deusa Cibele.²

Como Platão aponta nas *Leis* (790d), este êxtase é essencialmente o mesmo das bacantes, ou ménades, as mulheres enlouquecidas, que, fora de si e possuídas por Dioniso, se entregam a danças, gritos e cantares orgiásticos.³ Também aqui, no *Fedro*, a iniciação em rituais coribânticos é considerada essencialmente idêntica ao êxtase dionisíaco. Quando Fedro acaba de ler em voz alta o discurso de Lísias, Sócrates diz que, durante a leitura, se deixou contagiar pelo espanto e o júbilo de Fedro, seguindo-o no seu êxtase como se fossem duas bacantes (συνεβάκχευσα, 234d). Num passo posterior, Sócrates associará este êxtase

2 Cf. o estudo clássico de Ivan M. Linforth, “The Corybantic rites in Plato”, *University of California Publications in Classical Philology* 13,5 (1946), pp. 121-162.

3 Cf. E. R. Dodds, *The Greeks and the Irrational* (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1951), p. 78; Ellisif Wasmuth, “ὥσπερ οἱ χορυβαντιῶντες: the Corybantic Rites in Plato’s *Dialogues*”, *Classical Quarterly* 65,1 (2015), pp. 69-84.

das bacantes à inspiração pelas Musas (245a); noutro, ao delírio da paixão (253a).

O *erōs* de Fedro pelo discurso sobre *erōs* é, em suma, uma “doença” como a de Sócrates e uma “loucura” como a dos coribantes e a das bacantes — o que se adequa ao que o discurso afirma sobre a natureza de *erōs*.

O que é, porém, estar apaixonado por discursos? Certamente é sentir *erōs* pela sua beleza. Mas, nesse caso, temos de perguntar o que há de belo no escrito de Lísias. Será a sua força persuasiva? Será que Fedro ouviu o discurso como se lhe fosse dirigido a ele — como se o jovem que Lísias tenta seduzir, o jovem a que se refere como “um dos belos” (227c), fosse ele, o jovem Fedro? Se sim, terá Fedro ficado seduzido por Lísias — apaixonado por ele? E estará Lísias apaixonado por Fedro? Ao escrever o seu discurso, terá Lísias *fingido* que era um não-apaixonado para levar Fedro a apaixonar-se por ele? É isso que Sócrates insinua mais tarde (237b). Além disso, Fedro nada faz para o desmentir quando afirma que Lísias é “o favorito” de Fedro (236b, 279b), que este é “apaixonado” por Lísias (257b), e que Lísias é o seu “companheiro” (237a-b).

Ora, este ponto é essencial para se compreender a acção dramática do diálogo. Fedro está a viver uma paixão, e, quando encontra Sócrates, este faz o que sempre faz: interroga, examina, questiona o sentido do que move e determina a vida que o seu interlocutor leva, a sua *existência*.

Na medida em que é sobre *erōs*, o escrito de Lísias torna-se o perfeito catalisador do exame socrático — antes de mais, da pergunta “o que é *erōs*?”, ou seja: “que sentido faz viver apaixonado, ter a vida dominada por *erōs*?” E, na medida em que a paixão de Fedro não é só por Lísias, mas pela beleza do discurso que ele escreveu, este torna-se também o catalisador

de outras perguntas: O que é um discurso? Em que consiste a sua beleza, de que modo pode o *logos* ser belo? Pode um discurso ser belo se não for verdadeiro? O que é a verdade? Pode haver persuasão sem haver verdade? Se a retórica, a arte de Lísias e dos outros sofistas que escrevem e ensinam a escrever e a proferir discursos, é a arte de persuadir sem conhecimento da verdade, pode ser considerada um saber? O que é saber? O saber deve servir para que jovens como Fedro, ensinados por sofistas como Lísias, persuadam assembleias e se destaquem e triunfem na *polis*? Ou o saber pode ser desejado e é desejável por si mesmo? Haverá um *erôs* da verdade, do saber — será a *philo-sophia* a forma certa de empregar a vida? E valerá a pena escrever quando se entrega a vida à *philo-sophia* e não à persuasão das massas e ao triunfo pessoal na *polis*? Estas são as perguntas que Sócrates irá fazer ao longo do diálogo.

Fazê-las, porém, é explicitar o que está em questão na existência de Fedro.

A sua existência é a vivência destas questões, ainda que seja certo que elas nunca teriam sido explicitamente formuladas sem a intervenção de Sócrates. *Erôs*, *logos*, beleza, verdade, persuasão, retórica, *polis*, saber, filosofia, escrita — tudo isto são elementos-chave do *mundo* em que se joga a existência de Fedro, e são-no enquanto *questões* que se levantam para ele e para os que partilham com ele *esse* mundo (*i.e.*, esse tempo em Atenas). A inteligibilidade discursiva das perguntas de Sócrates acerca das formas — “o que é a beleza?”, “o que é o saber?”, etc. — pressupõe sempre já um horizonte de “inteligibilidade pré-discursiva”⁴, que não é senão um

4 Usamos aqui a terminologia certa de Stanley Rosen em *The Language of Love: An Interpretation of Plato's Phaedrus* (South Bend, Indiana: St. Augustine's Press, 2021).

mundo no qual as formas são dadas sem serem ainda objectificadas. Na análise do terceiro discurso, analisámos a natureza deste “dado” pré-discursivo. As formas, ainda antes de se tornarem objectos de questionamento filosófico, são dadas, pré-discursivamente, como “as coisas que têm valor [τίμια] para as almas” (250b). Quando *erôs* conduz à superação desta pré-discursividade e as formas passam a ser vistas enquanto tais, aparecem como pontos de interrogação. As formas são, portanto, o que de mais fundamental importa interrogar e está ainda por compreender num determinado mundo histórico. Poder interrogar — poder passar do esquecimento à interrogação das formas — é a diferença específica do ser humano. Se o existir humano difere do viver das plantas e dos animais não humanos, é porque consiste na imersão num horizonte de inteligibilidade pré-discursiva cuja natureza é interrogativa. De facto, um ser humano “existe” (e não apenas vive ou subsiste, como uma planta ou um animal) porque é a exposição às perguntas que se colocam no mundo em que se joga a sua vida. Ao ser essa exposição, um indivíduo é uma questão para si mesmo.

III.

O diálogo não retrata um dia qualquer na vida de Fedro e Sócrates, mas sim o dia em que Fedro é sujeito ao exame que Sócrates faz da sua existência. É esta a sua situação dramática.

Podemos identificar já uma tensão entre o que ela implicitamente mostra e o que é explicitamente dito no discurso de Lísias e no primeiro discurso de Sócrates. Ambos os discursos pensam *erōs* como um desejo da beleza “dos corpos” e da “flor da idade”, portanto nada dizem que possa fazer compreender um *erōs* cujo objecto de desejo seja a beleza de um discurso. Não esclarecem qual possa ser a relação entre beleza e *logos*. E pode ser que a paixão de Fedro pelo discurso seja fundada na sua paixão por Lísias, ou pode ser que a beleza do discurso tenha levado Fedro a apaixonar-se pela beleza de Lísias. Mas não o sabemos. Há sempre algo de vago no modo como o diálogo alude à relação entre Fedro e Lísias, e talvez seja importante perguntar por que razão é assim.

No entanto, a relação entre beleza e *logos* — ou entre a beleza e a *verdade* a que todo o *logos*, segundo a sua natureza, pretende dar acesso — está também em causa na relação entre Fedro e Sócrates.

A caracterização desta relação é complexa, e a da personagem Sócrates — em grande medida, uma autocaracterização — é porventura mais complexa no *Fedro* do que em outros diálogos. Ela começa no momento em que Fedro revela o tema do discurso de Lísias: sendo este “sobre *erōs* (ἔρωτικός)”, a sua audição é “bem adequada a ti, ó Sócrates” (227c). Esta declaração lembra o passo do *Banquete* em que Sócrates revela que costuma dizer que não há nada que ele saiba “excepto as coisas relativas a *erōs*” (οὐδέν φημι ἄλλο ἐπίστασθαι ἢ τὰ ἐρωτικά, 177d). E,

no *Fedro*, Sócrates diz algo semelhante. No final do seu segundo discurso — depois de se retractar por, no primeiro, ter difamado o deus Eros —, pede a este deus para lhe ser “benfazejo e favorável” e não lhe retirar o “saber erótico”, ou “arte erótica” (τὴν ἐρωτικὴν... τέχνην), que antes lhe dera como dom: “e não a diminuas movido pela cólera”, acrescenta. “E concede-me que seja estimado por aqueles que são belos ainda mais do que já sou” (257a). Este último pedido deixa claro que o saber acerca de *erōs* que Sócrates possui diz respeito às relações com os “favoritos”, “aqueles que são belos” por estarem “na flor da idade”.

No *Banquete*, porém, Alcibiades revela que Sócrates é casto nestas relações, e no *Fedro* a sua autocaracterização como um “apaixonado pelos discursos” parece sugerir o mesmo. A “doença” de Sócrates é o *logos*: a beleza dos corpos só é importante para ele na medida em que inspira pensamento, excita a razão, desperta a discursividade humana como capacidade de dialogar e usar a palavra para chegar à verdade.

Mas será, de facto, casta a relação de Sócrates com os “favoritos”? Num momento-chave do diálogo (243e-244a), a dança de coribantes, ou de bacantes, a que Sócrates e Fedro se entregaram por efeito dos dois primeiros discursos parece tê-los levado a apaixonarem-se um pelo outro. Sócrates pergunta onde está o rapaz ao qual é dirigida a sedução desses discursos, e Fedro responde: “está sempre aqui muito perto de ti, todas as vezes que queiras” (243e). Logo de seguida (244a), Sócrates inventa que o pai de Fedro é originário de Mírrina,⁵ associando-o, assim, ao mito de Mirra — mãe de

5 Mírrina segundo a tradução de Carlos Alberto Nunes, in: Platão, *Fedro*, edição bilingue (Belém: Editora da Universidade Federal do Pará, 2011); Mirrinute segundo a de Maria Cecília Gomes dos Reis, in: Platão, *Fedro* (São Paulo: Companhia das Letras, 2021); Mirrinunte segundo a de José Ribeiro Ferreira, in: Platão, *Fedro* (Lisboa: Edições 70, 2024).

Adónis e símbolo da concupiscência feminina — e à sua árvore, a mirra, cuja resina é considerada, na cultura grega e latina, como a mais perfeita fonte do aroma da sensualidade e da sedução.⁶

No entanto, tal como Lísias é um apaixonado que finge ser um não-apaixonado, Sócrates parece ser um não-apaixonado que finge ser um apaixonado. E talvez Fedro não tenha feito mais do que embarcar nesse jogo por um breve momento. No final do terceiro discurso, Sócrates devolve-lhe o estatuto de “apaixonado por Lísias” (257b), e faz votos para que ambos, Fedro e Lísias, se convertam à filosofia e lhe dediquem a vida (257b), como ele o faz.

Do mesmo modo, no final do diálogo (278e-279b), é revelado por Fedro e confirmado por Sócrates que este tem, afinal, um “favorito”: o jovem Isócrates. Mas esta revelação parece servir apenas para reforçar, e não para invalidar, a habitual caracterização de Sócrates como um ser casto, cujo objecto de paixão é a verdade, não a beleza dos corpos. Tudo o que deseja da sua relação com Isócrates é que, por efeito dela, este venha a dedicar a sua vida à filosofia, tal como deseja que Fedro faça o mesmo juntamente com o seu favorito, Lísias (278e-279b). Ao que parece, no “saber erótico” de Sócrates, trata-se somente de converter o outro à dialéctica e, assim, a uma escala de valores que subordine a beleza à verdade.

6 Cf. Marcel Detienne, *Les jardins d'Adonis* (Paris: Gallimard, 1972), *passim*.

IV.

Há, contudo, algo na acção dramática do *Fedro* que é invulgar. Sócrates foi levado por Fedro para “fora dos muros” (230d) — colocado fora da *polis*, no meio da natureza. E, se já na *polis*, Sócrates é “o mais estranho dos homens”, “o homem mais sem-lugar” (ἄτοπώτατός, 230c), no meio da natureza, na terra selvagem “além das fronteiras” (ὑπερορίαν, 230d), é-o ainda mais. A razão por que Sócrates nunca sai da cidade é, segundo ele diz, que o aprender é tudo para ele (φιλομαθῆς γὰρ εἰμι), e “o campo e as árvores nada me sabem ensinar, ao passo que os homens que habitam na cidade, sim” (230d). Sem o diálogo que a vida na *polis* possibilita, não há *logos*; despidida do humano, fora dos muros e das fronteiras dentro das quais os seres humanos podem dialogar livremente, a natureza é muda.

Só que, por outro lado, a natureza é bela, e Sócrates maravilha-se com a beleza dos lugares aonde Fedro o conduz, uma beleza que não é nem a dos corpos, nem a dos discursos.

Esta experiência do belo natural suscita imediatamente a questão da inteligibilidade da natureza. Fedro pergunta se não foi no lugar onde estão, numa das margens do Ilisso, que Bóreas raptou Orítia, e quer saber se Sócrates considera que este mitologema é verdadeiro (229c). Sócrates responde que não tem interesse neste tipo de questão se se trata nela de discutir se devemos substituir todos os mitos por explicações naturais, sustentando, por exemplo, que tudo o que aconteceu com Orítia foi que, enquanto brincava nas margens do rio, um forte vento norte a empurrou, e a fez cair de um penhasco. Segundo este modo de pensar, o mito é desnecessário, pois tudo se explica segundo a causalidade

natural. Este tipo de explicação prolifera na época clássica. Por exemplo, já Heródoto, no início das suas *Histórias*, reduz o rapto de Io por Zeus ao rapto da filha do rei de Argos pelos Fenícios, e o de Europa ao rapto da filha do rei da Fenícia pelos Gregos.⁷ Sócrates não tem “tempo livre” para estas explicações e reduções, e a razão disso é esta: “ainda não consigo conhecer-me a mim mesmo como manda a inscrição em Delfos — e, assim, parece-me que seria ridículo, ignorando ainda isto, examinar o que me é alheio” (229-230a).

Ao longo de todo o diálogo, mas especialmente na secção sobre a retórica (259e-274b), Sócrates sugere que a sua alternativa a um naturalismo como o de Heródoto — e dos sofistas — é a “dialéctica”. Se Sócrates é um “apaixonado por discursos”, isso significa, segundo explica, que é um “apaixonado por divisões e reuniões” (266b), isto é, pela actividade do pensamento que consiste em reunir o múltiplo na unidade de um só conteúdo inteligível, um *eidos*, e de dividir cada *eidos*, ou forma, em classes e subclasses, delimitando, ou definindo, cada uma delas “até ao indivisível” (277b). É isso a *dialektikē technē* (276e), ou *dialektikē epistēmē* — o “saber dialéctico”, a “ciência” do *dialegesthai* (269b), *i.e.*, do tipo de diálogo no qual se trata de chegar à verdade das coisas.⁸ Tal ciência tem, portanto, como objectivo a conversão de toda a linguagem imagética do mito já não num

7 O exemplo é sugerido por G.R.F. Ferrari, *Listening to the Cicadas: A Study of Plato's Phaedrus*, p. 235, n. 14; cf. Heródoto, *Histórias*, I. 1-2/ *The Persian Wars, Volume I: Books 1-2*, ed. A. D. Godley (Cambridge, Massachusetts & London, England: Harvard University Press, Loeb Classical Library, 1920), pp. 2-5.

8 Que a dialéctica, enquanto *technē* (276e), pretende ser também uma *epistēmē* resulta claro do uso de *ἐπιστάμενοι* em 269c e de *ἐπιστηθῆναι* em 277b.

discurso sobre causas naturais, mas sim em puro pensamento conceptual. No Capítulo 3, procuraremos compreender em que sentido essa conversão é o “autoconhecimento” que Sócrates diz que lhe falta.

O que deve ser claro, por enquanto, é, porém, que, no início do diálogo, Sócrates introduz a ideia de “autoconhecimento” sem abandonar a linguagem do mito. Na verdade, não só não a abandona, como alude ainda a outra figura mitológica para explicar o modo como entende o “conhece-te a ti mesmo”:

Ainda não consigo conhecer-me a mim mesmo como manda a inscrição em Delfos — e, assim, parece-me que seria ridículo, ignorando ainda isto, examinar o que me é alheio. De onde se segue que, deixando isso de parte e vivendo persuadido pela crença convencional acerca dessas coisas, examino, como dizia há pouco, não essas coisas, mas sim a mim mesmo — se sou realmente um monstro selvagem mais emaranhado e mais enfurecido pela fulminação do que Tifão, ou um animal mais manso e mais simples, cuja natureza participe, nalguma porção, do que é divino e não sopra ventos, inflamadamente, como Tifão.
(229e-230a)

Tifão é um raptor mais sinistro que Bóreas. A *Teogonia* de Hesíodo chama-lhe “terrível e hubrístico e sem-lei” por ter violado e engravidado Equidna, uma ninfa imortal, no interior de uma caverna (vv. 295-311). É um ser “emaranhado”, “multientrelaçado”, porque o seu corpo é um emaranhamento de serpentes. E, como Bóreas, também ele sopra ventos tremendos — mas, diz a *Teogonia* (vv. 820-880), muito

mais tremendos do que os de Bóreas e Zéfiro, pois Tifão é um ser furioso e inflamado desde que foi fulminado pelo raio de Zeus. Portanto, Tifão é uma imagem mitológica — e hiperbólica — do *erōs* predador do primeiro discurso de Sócrates e do cavalo “hubrístico” do segundo. O que Sócrates não sabe acerca de si mesmo, no início do diálogo, é se a sua natureza pode, de facto, acomodar um *erōs* benigno e nobre — o *erōs* de um dialéctico, de um filósofo, de um “apaixonado pelos discursos” —, ou se é a natureza de um monstro, de um animal selvagem e “hubrístico”, como Tifão!

Talvez seja o estar “fora dos muros” que o leva a questionar-se a si mesmo desta forma, pois está encantado com o lugar onde decidem sentar-se para ler e discutir o discurso: é na margem do rio, onde há uma inclinação coberta de relva alta na qual podem reclinar a cabeça sob a sombra de um vetusto e altíssimo plátano, também de um agnocasto, que está em flor e enche o ar do mais doce dos perfumes, o ar por onde sopra uma boa brisa que, “estival e límpida, responde como um eco ao coro das cigarras” que cantam na copa do plátano (230c). Ali mesmo, há também “um altar que, a julgar pelas *korai* e pelas outras estátuas, parece ser dedicado às Ninfas e a Aqueloo” (230b-c).

Ora, é este lugar “fora dos muros” que está na origem da transfiguração de Sócrates em poeta — pois, como Claude Calame foi o primeiro a demonstrar, esse lugar tem todas as características dos prados erotizados que já mencionámos, e que desempenham um papel tão central na lírica grega arcaica. Um primeiro sinal disso é o facto de se tratar de um relvado que não fica longe do lugar onde Bóreas raptou Orítia (229b-c), e um segundo, a tensão erótica entre Sócrates e Fedro, pois os prados erotizados da poesia grega são, como

diz Calame, “prados-prelúdio, por vezes prados-leito nupcial”.⁹ Além disso, o lugar tem, de facto, todas as características dos prados da poesia lírica: as plantas, as árvores e as flores, o rio com a sua água fria, a sombra, a brisa, o convite ao sono, mas também à brincadeira, ao jogo — e, ponto muito importante, o altar, portanto a presença do divino.¹⁰ No fragmento 2 de Safo, o Prado é um “pomar/de macieiras”, onde há “altares fumegando/de incenso”, “água fria murmura através dos ramos/das macieiras; toda a terra está sob a sombra/das roseiras; e das folhagens a estremecer/escorre o sono./ A pradaria onde pastam os cavalos está florida/de corolas primaveris; as brisas/sopram suaves...”¹¹

O contexto lírico, especificamente sáfico, em que Sócrates se encontra é certamente decisivo para que reaja ao discurso de Lísias da forma que já conhecemos: dizendo que não pode deixar de proferir um discurso seu porque tem o peito a transbordar de coisas que ouviu dos poetas líricos — “da bela Safo e do sábio Anacreonte e de outros escritores”

9 Cf. Claude Calame, *L'Éros dans la Grèce antique*, pp. 174-178. A associação entre o Prado de Fedro junto ao Ilisso e os prados dos poetas gregos é já explicitamente feita por Plutarco, no início do seu *Erōtikos* (ou *Amatorius*, “diálogo sobre o amor”): cf. Plutarch, *Moralia, Volume IX: Table-Talk, Books 7-9. Dialogue on Love*, ed. Edwin L. Minar, F. H. Sandbach/W. C. Helmbold (Cambridge, Massachusetts & London, England: Harvard University Press, Loeb Classical Library, 1961), 749, p. 306.

10 Cf. Elizabeth E. Pender, “Sappho and Anacreon in Plato’s *Phaedrus*”, pp. 3-8. Segundo o estudo de Andrea Capra, *Plato’s Four Muses: The Phaedrus and the Poetics of Philosophy*, pp. 65-69, 86, o plátano é ele mesmo uma deusa, que está presente sob essa forma viva. De facto, em 236d-e, Fedro jura pelo plátano referindo-se a ele — em Grego, a ela — como sendo uma divindade. Capra conjectura que essa divindade é Helena: “*platanē* parece ter sido uma palavra espartana para ninfa”; Helena é referida pelo poeta lírico Estesícoro como “ninfá”; e em Rodas o seu culto venerava-a como *dendritis*, “a deusa da árvore”. Tudo isto é relevante se significa, como Capra sustenta, que o plátano evoca o “hino à memória”, de Safo — *i.e.*, o fragmento 16, onde Helena desempenha um papel central — e que, portanto, também este poema é decisivo para se pensar o diálogo que Platão estabelece com Safo no *Fedro*.

11 Safo fr. 2, *Greek Lyric I*, p. 56, tradução de Frederico Lourenço, *Poesia Grega*, p. 79.

(235c). O que tem para dizer sobre *erōs* flui dessas “fontes” que lhe são “alheias”, visto que ele próprio nada compreende das coisas de que fala o discurso de Lísias. Como sempre, reconhece — a esse respeito como a respeito de tudo o resto que existe — a sua ignorância (235c). O que tiver a dizer sobre *erōs* será, pois, por inspiração poética, não por dispor de um saber dialéctico acerca disso.

De facto, mesmo quando Sócrates manifesta a intenção de se elevar ao plano puramente dialéctico das definições e distinções conceptuais, a verdade é que a sua prática, ao longo de todo o diálogo, o mantém no plano do poético. Tudo o que diz passa pelo vocabulário dos poetas, pelas imagens dos poetas, os mitologemas dos poetas. O “apaixonado por discursos” comporta-se, afinal, como um “apaixonado por mitos”. Não por acaso, designa os seus dois discursos ora através da palavra *logos*, ora através da palavra *mythos*.¹²

De certa forma, a sua transfiguração em poeta começara já antes de sair dos muros da cidade, quando dispôs a ser iniciado como “co-coribante” (228b) de Fedro. Já no prado erotizado junto ao Ilisso — e enquanto ouvia o discurso de Lísias —, a continuação dessa mesma iniciação transformou-o em “co-bacante” (234d). E, ao começar o seu primeiro discurso, não deixa de invocar as Musas. Invoca-as em termos que

12 Como observa Charles L. Griswold, *Self-knowledge in Plato's Phaedrus* (University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1986), p. 139, em princípio um *mythos* é uma história ficcional cujo sentido, por ser expresso simbolicamente, requer interpretação e não pode ser levado à letra, ao passo que *logos* é ou um relato factual, ou um argumento conceptual — mas o primeiro discurso de Sócrates é um *mythos* em 237a9, 241a9, 243a4, e é um *logos* em 241d3, 242e3, 243c2, 244a1, 264c7; a parte argumentativa do segundo discurso (245c-e) é designada como um *mythos* em 253c7 e 265c1, mas como *logos* em 265b8, e o segundo discurso no seu todo como *mythos* em 265ac (e, implicitamente, também em 245a, 253a, 253c, 256a), mas como *logos* em 252b2, 264e7, 265b8, 265c6, 265d7, 265e3, 266a3.

já são eles próprios poéticos, e que conferem ao que se seguirá o estatuto de um *logos* inspirado, ou seja, de um “mito”:

Vinde, pois, ó Musas, cujo epíteto é *ligeiai*, as de voz límpida, seja pela natureza do vosso canto, seja pela vocação musical do povo *Lígure*, “cooperai comigo” no mito que este excelente homem me obriga a pronunciar, para que o seu companheiro, que já antes lhe parecia sábio, agora lho pareça ainda mais. (237a-b)

Tal como Fedro havia retirado a fonte do “seu” discurso de debaixo do manto — pois aí havia escondido o escrito de Lísias —, agora Sócrates cobre a cabeça com o seu manto, pois não é ele a fonte do que se prepara para dizer (237a). O seu primeiro discurso — o “mito” do apaixonado que é como um lobo — é-lhe ditado por uma força que o transcende. Já sabemos que este “mito” assenta em imagens poéticas e tem, por isso, uma natureza poética, não dialéctica. Por duas vezes Sócrates o compara, inclusivamente, a um ditirambo (238d, 241e), a canção dionisiaca por excelência. No lugar divino onde se encontram, Sócrates está a sofrer, como o próprio diz, “um padecimento divino” (θεῖον πᾶθος, 238c-d) — de tal modo que avisa Fedro de que não será de espantar se, ao avançar no discurso, for “possuído pelas Ninfas” (238d). Sócrates está à beira de se ver elevado à condição de porta-voz do divino, transformado, de facto, num poeta inspirado pelos deuses.¹³

13 Cf. Andrea Capra, *Plato's Four Muses: The Phaedrus and the Poetics of Philosophy*, pp. 20, 31: o ser possuído pelas Ninfas é entendido por Sócrates e Fedro como uma forma de possessão divina de que resulta uma compreensão mais elevada da realidade. É já isso que sugere Hermeias, *In Platonis Phaedrum Scholia, ad loc.* Todavia, De Vries, *Commentary, ad*

V.

Quando Sócrates termina o seu primeiro discurso e se prepara para atravessar o rio e voltar para a cidade, algo acontece. O “sinal sobrenatural” (τὸ δαιμόνιον... σημεῖον) que muitas vezes se manifesta dentro de si, como uma voz interior, e o avisa de que *não* deve praticar uma determinada acção manifesta-se também agora, e diz-lhe que não se pode ir embora sem primeiro se purificar da ofensa que acaba de cometer contra o divino (εἶς τὸ θεῖον, 242b-c). Toda a alma é dotada de dons divinatórios, diz Sócrates, e se ele não é um verdadeiro adivinho capaz de fazer adivinhações para os outros, é, pelo menos, capaz de as fazer para si próprio (242c). Neste caso, o que ele agora compreende já o havia adivinhado há muito sem que, porém, tivesse podido pô-lo em palavras e compreendê-lo explicitamente: o seu primeiro discurso, repetindo (pelo menos no essencial) o conteúdo do de Lísias, calunia e ofende o deus Eros, bem como Afrodite, sua mãe (242c-e). Ambos os discursos foram um erro, uma transgressão, um pecado — um *hamartēma* (242d), como na tragédia — cometido contra Eros. O facto de terem sido proferidos expõe Sócrates, Lísias e Fedro a uma retaliação por parte do deus que foi caluniado, e significa que são falsos, pois um deus nunca poderá ser algo “mau” (οὐδὲν ἄν κακὸν εἶη, 242e). Na medida em que o terceiro discurso é um elogio do

loc., e Paul Ryan, *Commentary, ad loc.*, crêem ambos que Sócrates teme a ninfolepsia como um mal, argumentando que Hermeias projecta no texto de Platão a visão da ninfolepsia que era corrente no seu tempo. Mas julgo que são eles quem projectam sobre o texto a sua visão pré-concebida da relação de Platão com a possessão divina e a poesia. Sócrates não diz que teme a ninfolepsia, mas sim que Fedro não se deve espantar se ela ocorrer, e isso em função (i) do carácter *divino* do lugar em que se encontram, e (ii) do facto de ele, Sócrates, se ver capaz de “falar em ditirambos”.

deus Eros e inverte as teses falsas dos dois primeiros, podemos estabelecer que é verdadeiro.

Ora, este raciocínio — os dois primeiros discursos são necessariamente falsos, o terceiro necessariamente verdadeiro, pois um deus nunca poderia ser algo “mau” — parece ser puramente dialéctico e assentar no que a “razão pura” pode saber acerca do conceito de deus, ou de divino, mas obviamente não é. O próprio Sócrates dirá, no terceiro discurso, que deuses como um Eros capaz de sentir ciúme, ou de zelar pelo seu bom nome entre os mortais, são uma mera construção humana — isto é, uma construção *poética*: “[...] quando se dá a um ser vivo a designação de ‘imortal’, o raciocínio não assenta num argumento racional [οὐδ’ ἐξ ἐνὸς λόγου λελογισμένου]: não vendo nem pensando adequadamente o divino, forjamos a imagem [πλάττομεν] de um ser vivo que tivesse alma e tivesse corpo, uma alma e um corpo que assim nascessem e permanecessem um só para todo o sempre” (246c).

O contexto desta afirmação é a concepção, no terceiro discurso, de todo um “coro de deuses” cujas almas são “aladas”. O discurso “forja” uma dada representação, *i.e.*, uma imagem, do divino e, com isso, demonstra ter um carácter poético, ou mitológico. Ora, o argumento que diz que Eros, sendo um deus, não pode ser mau também tem esse carácter mitológico, de certa forma ainda mais do que o discurso, visto que, neste, Sócrates tem, ao menos, o cuidado de dizer que “o ciúme [φθόνος] está excluído do coro dos deuses” (247a). A representação homérica de deuses ciumentos, atreitos à inveja e zelosos dos seus privilégios junto dos mortais, é posta de lado.

A sucessão dos três discursos é, portanto, apresentada por Platão como uma progressão do falso para o verdadeiro,

mas sem que essa progressão seja demonstrada. O primeiro discurso, o de Lísias, é criticado por Sócrates por nada ter de dialético. O segundo discurso introduz a ideia de que a verdade acerca de *erōs* tem de ser dialética — tem de começar por ser uma definição do “ser” de *erōs* etc. —, mas é ele próprio, apesar disso, um discurso poético, inspirado pelas Musas. O terceiro discurso é apresentado como resultando de uma descoberta dialética — de uma pura necessidade conceptual —, mas o raciocínio que conduz até ele é, na verdade, mitológico, e, como o próprio Sócrates sublinha, todo ele, enquanto discurso, não é senão “um certo hino mitológico” (μυθικόν τινα ὕμνον, 265b). É, como o anterior, obra de um Sócrates inspirado pelas Musas, tornado poeta. É, portanto, um poema, especificamente, diz Sócrates, uma “palinódia” — uma *canção* de retractação (Παλιν-ωδία, 243b). A riqueza mitológica e imagética, e também vocabular, desta “canção”, ou deste verdadeiro poema em prosa, é, aliás, tão extraordinária que talvez se possa dizer que só tem paralelo, se é que o tem, nos melhores momentos da *Ilíada*, ou nas melhores tragédias dos três grandes trágicos — ou na poesia de Safo. Não podemos deixar de mencionar, por fim, que Sócrates retira a ideia de “palinódia” de uma história que ele próprio conta sobre um poeta lírico: Estesícoro (243a-b). Tendo este composto um poema em que culpava Helena pela guerra de Troia, ela cegou-o, como já antes havia cegado Homero. Mas, em resposta, Estesícoro compôs, então, uma canção de retractação e, com isso, a deusa devolveu-lhe a vista. É assim que também Sócrates se quer purificar, proferindo um segundo discurso em que elogie o deus Eros e se retracte de o ter caluniado.

A situação é, portanto, esta: ambos os discursos de Sócrates são poéticos, contudo Sócrates é uma personagem que

sustenta que um discurso sobre *erōs* só pode ser verdadeiro se não for poético, mas sim puramente dialéctico. Esta tese torna-se explícita mais adiante no diálogo, quando Sócrates declara que o seu “hino mitológico” deve ser considerado mera *paidia* — uma brincadeira, um jogo, um divertimento (265b-c). Já havíamos mencionado, de passagem, este momento do diálogo, que é extremamente importante. Nele, é dito com toda a clareza que tudo o que é realmente sério nos dois discursos de Sócrates se reduz à transição da definição de *erōs* apresentada no primeiro para aquela que é apresentada no segundo, isto é, ao movimento conceptual que fez passar da censura de *erōs* para o seu elogio (cf. ὡς ἀπὸ τοῦ ψέγειν πρὸς τὸ ἐπαινεῖν ἔσχεν ὁ λόγος μεταβῆναι, 265c). O que há de poético nos dois discursos de Sócrates deve ser convertido em conteúdo dialéctico; todas as imagens devem ser traduzidas para a linguagem das formas, dos géneros, das espécies, da divisão em classes e subclasses — da definição do conceito.

Sócrates concede que, na palinódia, quando ele e Fedro compuseram “não sei bem que imagem da experiência de *erōs*” (οὐκ οἶδ’ ὅπῃ τὸ ἐρωτικὸν πάθος ἀπεικάζοντες), “talvez tenham tocado numa certa verdade” (ἴσως μὲν ἀληθοῦς τινος ἐφαπτόμενοι, 265b). A poesia, a linguagem imagética, pode, por acidente, alcançar a verdade, mas não o que é *literalmente* verdade — não o que deve ser conceptualmente pensado, sem recurso a qualquer imagem, numa proposição verdadeira. Não há, propriamente falando, verdade na poesia. Não há uma verdade poética. Quando muito, a poesia serve para ajudar o dialéctico a chegar a definições que, uma vez estabelecidas, se revelam puramente conceptuais. Tudo o que possa haver de verdadeiro na imagem poética é verdadeiro por poder ser convertido numa verdade proposicional.

A verdade sobre *erōs* é proposicional, e, além disso, não é empírica, mas sim puramente conceptual.

Mas, se essa é, por assim dizer, a tese “oficial” de Sócrates — aquela que é explicitamente declarada por ele —, por outro lado todo o diálogo, enquanto ficção literária, constrói uma imagem de Sócrates que faz dele o contrário de um porta-voz desse concepção do que deve ser um discurso verdadeiro acerca de *erōs*. “Fora dos muros”, Sócrates é tomado pelas quatro formas de “loucura divina” (244a-245a, 249d-e, 265b): a loucura profética do adivinho possuído por Apolo, a loucura iniciática do coribante possuído por Dioniso, a loucura poética do poeta possuído pelas Musas, a loucura filosófica daquele que, sendo possuído por *erōs*, não se apaixona apenas pela “beleza dos corpos”, mas também “pelos discursos”, isto é, pela verdade.

É certo que, finda a palinódia, o ímpeto poético de Sócrates parece arrefecer. Na secção sobre a retórica (260a-274b), exprime-se como se tivesse voltado a ser o dialéctico racional de outros diálogos — apaixonado apenas pela verdade. No entanto, a transição para a secção sobre a retórica dá-se através da invenção de mais um mito — o maravilhoso mito das cigarras (257b-259e) —, e desemboca num outro — o mito de Theuth e Tamos acerca da escrita (274b-278b).¹⁴ A transfiguração de Sócrates em “apaixonado pelos mitos” — em poeta — atravessa, portanto, todo o diálogo, até ao seu epílogo. Neste (278b-279c), Sócrates é fiel à sua *persona* habitual quando prega a conversão à filosofia. Mas também nesse momento ocorre algo de muito invulgar: Sócrates admite, como já referimos, que está apaixonado por Isócrates.

14 Cf. os capítulos 6 e 7.

Contraria também a expectativa habitual do leitor de Platão o facto de, na palinódia, o *erōs* filosófico não ser idealizado como um amor casto. Ao contrário do que se verifica, por exemplo, na relação entre Sócrates e Alcibíades no *Banquete*, no *Fedro* a relação entre o filósofo mais velho e o jovem por quem ele se apaixona é marcada pela atracção sexual e atinge a plena consumação física (255e-256a).¹⁵ Esse facto ecoa ainda no epílogo e na referência à paixão por Isócrates. Talvez ecoe também na última acção de Sócrates antes de exclamar “vamos!” e de iniciar o seu regresso a Atenas na companhia de Fedro. A sua prece final — na qual pede beleza interior, sabedoria e temperança — não é, de modo algum, dirigida a uma divindade casta, mas sim a Pã, um deus itifálico, e aos outros deuses do lugar encantado — na verdade, do prado erotizado — onde, à sombra de um plátano e ao som do coro de cigarras, o diálogo teve lugar (279b-c).

A conclusão que se deve retirar de tudo isto é que o diálogo *Fedro*, pelo menos no que diz sobre *erōs*, é todo ele “poesia”. Tudo nos dois discursos de Sócrates assenta em imagens poéticas e no modo de pensar dos mitos etiológicos. Ambos são da autoria de um Sócrates-poeta, inspirado pelas Musas, ou melhor: de um filósofo enlouquecido e possuído, que, “fora dos muros”, se transfigura em coribante, adivinho, apaixonado e poeta.

15 Cf. Gregory Vlastos, “Sex in Platonic Love”, in: *Platonic Studies, Second Edition* (New Jersey: Princeton University Press, 1981), pp. 38-42.

VI.

Na nossa análise dos dois discursos de Sócrates, vimos não apenas que eles se compõem de imagens poéticas, mas também que muitas destas imagens vêm das poetisas e dos poetas da lírica arcaica, sobretudo Safo e Anacreonte. Sócrates não ironiza quando os nomeia como as suas “fontes” e a si mesmo como um “vaso” no qual eles verteram os versos que compuseram sobre *erōs* (235c-d). Embora os discursos de Sócrates sejam em prosa e na terceira pessoa, talvez nem por isso se deva deixar de concluir que a sua transformação em poeta faz dele, especificamente, um poeta lírico. Ambos os seus discursos assentam nas imagens de *erōs* da poesia lírica. Este facto — juntamente com todos os outros elementos da transformação de Sócrates em poeta — obriga a reconhecer que há uma forte tensão, senão mesmo uma contradição, entre a visão dos poetas no *Fedro* e a visão negativa que conhecemos de outros textos do *corpus* platónico, sobretudo da *República*. No *Fedro*, a poesia não é vista como uma mera “imitação” (*mimēsis*) do sensível, e sobretudo não é vista como uma “imitação” que nada compreendesse do sensível. Creio que esta conclusão é inevitável se atendermos à especificidade do *Fedro* e não pressupusermos que a visão negativa da *República* vale genericamente para todos os textos de Platão. Tudo no *Fedro* — pelo menos, até ao fim do terceiro discurso — salienta a importância da poesia para se compreender a realidade de *erōs*, tudo contribui para que a perspectiva da poesia lírica e, em particular, as suas imagens de *erōs* valham como base para a reflexão filosófica que o diálogo encena.¹⁶

16 Cf. Elizabeth E. Pender, “Sappho and Anacreon in Plato’s Phaedrus”, pp. 10-12 (p. 11: “if the poets are completely ignorant about reality, then why does the text spend so much time

Nada disto quer dizer, porém, que os dois discursos de Sócrates, em particular o segundo, se limitem a repetir ou corroborar a concepção de *erōs* expressa na lírica de Safo ou de Anacreonte. Há sobretudo duas grandes diferenças entre esta concepção e a de Sócrates. Primeiro, ambos os discursos de Sócrates fazem um elogio da temperança, do autocontrole, do ser senhor de si mesmo, que é estranho à lírica. O primeiro exprime a mesma ideia que o de Lísias: a temperança é uma possibilidade alternativa a *erōs*, e é preferível a *erōs*. No segundo, temos algo diferente — algo que só a imagem da tripartição da alma permite conceber de um modo que não é simplesmente contraditório: *erōs* é descontrolado, mas ao mesmo tempo é temperança, *erōs* é loucura, mas uma loucura divina que acaba por tornar possível uma afeição recíproca duradoura entre os amantes e, sobretudo, a subordinação do desejo sexual ao desejo de saber. Na lírica, um *erōs* temperado é inconcebível, e nenhuma alternativa a *erōs* é concebida.

recreating poetic discourse on love?”), e Andrea Capra, *Plato's Four Muses: The Phaedrus and the Poetics of Philosophy*, pp. 80-87. As interpretações modernas do *Fedro* que reconhecem que o texto faz uso das imagens de *erōs* da poesia lírica e implica uma visão positiva (ou pelo menos parcialmente positiva) dos poetas — portanto, difícil de compatibilizar com aquela que geralmente se atribui a Platão — começam com Léon Robin, *Platon, Oeuvres Complètes IV. 3: Phèdre*. (Paris: Les Belles Lettres, 2ª ed., 1950), ad 235c etc; William W. Fortenbaugh, “Plato Phaedrus 235c3”, *Classical Philology* 61 (1966), pp. 108-109; e Anne Lebeck, “The Central Myth of Plato's Phaedrus”. Já citámos vários dos estudos mais relevantes que adoptam esta linha de leitura: além dos de Elizabeth E. Pender e Andrea Capra, o de Anne Carson, *Eros, The Bittersweet*, o de Andrea Wilson Nightingale, *Genres in dialogue. Plato and the construct of philosophy*, e o de Claude Calame, *L'Éros dans la Grèce antique*. Refira-se ainda a colectânea organizada por Pierre Destrée e Fritz-Gregor Herrmann, *Plato and the Poets*, (Leiden & Boston: Brill, 2011), com destaque para os artigos de Francisco J. Gonzalez, “The Hermeneutics of Madness: Poet and Philosopher in Plato's *Ion* and *Phaedrus*”, pp. 93-110, e de Elizabeth E. Pender, “A Transfer of Energy: Lyric Eros in *Phaedrus*”, pp. 327-348; e o estudo de Elizabeth S. Belfiore, *Socrates' Daimonic Art: Love for Wisdom in Four Platonic Dialogues* (Cambridge: Cambridge University Press, 2012).

A segunda grande diferença é mais complexa, ainda que apenas diga respeito ao segundo discurso. O facto de Sócrates e Fedro se acharem num “prado erotizado” semelhante aos da lírica é um elemento importante do texto, mas, no segundo discurso de Sócrates, esse prado é, por assim dizer, projectado para fora do mundo sensível e recriado como a “planície da verdade” (248b) que o mito imagina como um “lugar supraceleste” (247c). No próximo capítulo, discutiremos se esta transformação de uma planície das margens do Ilisso numa planície exterior ao mundo sensível tem ou não um carácter apenas simbólico — ou, noutros termos, se ela de facto implica a existência real de um mundo metafísico, transcendente ao mundo sensível, ou se é apenas uma forma poética, mitológica, de formular uma determinada concepção do mundo sensível e não tem, portanto, essa implicação. Mas, por enquanto, atendemos somente à letra do texto mitológico, e registamos a diferença entre os prados erotizados da lírica e a planície da verdade do *Fedro*. A lírica representa os seus prados erotizados como divinos — lugares de epifania, de presença de Eros e de Afrodite, bem como da divindade da pessoa amada e dos prazeres eróticos —, mas enfatiza que têm um carácter sensível. São visíveis, tangíveis, carnis, nada neles é suprassensível. E isso tem uma implicação muito importante. Quando Safo diz que a sua amada é “igual a uma deusa que todos conhecem” e Anacreonte que os seus amados “são deuses”,¹⁷ falam de epifanias que não os remetem para um além. O que vêem de divino em quem amam é a própria visibilidade de quem amam, a sua tangibilidade,

17 Cf. Safo fr. 96, *Greek Lyric I*, p. 120; Anacreonte *Testimonia* 7, *Greek Lyric II*, p. 28.

o seu corpo sensível — e nada além disso. Na palinódia de Sócrates, pelo contrário, quando o texto diz que o apaixonado reverencia o seu amado como a um deus (251a, 252d), há uma ambiguidade nessa reverência. A divindade do rapaz é um vislumbre da “beleza de lá”, e não existiria se a visão do seu corpo não suscitasse na alma do apaixonado outra visão: a do inteligível e de toda a “planície da verdade”. Se *erōs*, mesmo sendo uma forma de loucura, pode ser sinónimo de autocontrole, temperança e duradoura afeição recíproca (*philia*) é justamente porque o seu objecto de desejo último é a “planície da verdade”, não a pessoa amada. Na perspectiva do mito platónico, é por isso que, nesta vida, *erōs* é intrinsecamente doloroso. Por mais próximo e duradouro que seja o contacto com a pessoa amada, o amor por ela remete para um objecto de desejo — um valor supremo — que está sempre em falta, pois tem o carácter de um “para lá” desta vida, um além. Na perspectiva da lírica, a falta diz respeito ao que um corpo sente por outro corpo.¹⁸

Contudo, estas diferenças não nos devem distrair do ponto fundamental. O que os dois discursos de Sócrates dizem de diferente relativamente à lírica, dizem-no *através da transformação das mesmas imagens* que a lírica usa para se referir a *erōs*. Não o dizem na linguagem puramente conceptual, não-imagética da “ciência dialéctica”.

Podemos compreender melhor a natureza desta transformação se considerarmos três imagens cuja origem na lírica de Safo e Anacreonte ainda não referimos nem analisámos:

¹⁸ Sobre estes elementos de diferenciação entre a lírica e os discursos de Sócrates, veja-se o estudo de Andrea Capra, *Plato's Four Muses: The Phaedrus and the Poetics of Philosophy*, pp. 81-82, que segue uma linha de argumentação semelhante.

a imagem dos cavalos alados e do carro que eles fazem voar pelos céus, a imagem das rédeas e do auriga, por fim a do brilho da beleza.

O prado erotizado do fragmento 96 de Safo é uma “pradaria onde pastam os cavalos”. Um dos mais célebres poemas de Anacreonte — o fragmento 417 — é sobre uma “poldra da Trácia” que habita outro prado erotizado, onde ela “pasta”, “brinca” e “dá coices levianos”, sem nunca ter sido domada. A associação, tão central no mito do *Fedro*, entre o prado erotizado e os cavalos que levam a alma até ele vem, portanto, da lírica. Ou, talvez mais exactamente, a imagem platónica da alma humana como “um jugo de cavalos alados e de um auriga também alado” (246a) liga a imagem de uma alma alada com a dos cavalos pastando e brincando num prado erotizado. A ideia de que estes cavalos são alados lembra o deus Hélio, o sol, e a deusa Eos, a aurora, que viajam pelos céus em carros puxados por cavalos alados. Mas lembra também o fragmento 1 de Safo, que imagina a deusa Afrodite descendo dos céus num carro puxado pelas asas de um bando de “belos e velozes pardais”. A imagem do *Fedro* — que começa por ser uma imagem das almas dos deuses — substitui os pardais por cavalos alados.¹⁹

Noutro poema célebre de Anacreonte — o fragmento 360 —, é introduzida a imagem das “rédeas da alma”:

19 Sobre a substituição dos cavalos por pardais, talvez seja de notar que, na cultura grega, o pardal é, por excelência, a ave de Afrodite por ser considerado uma ave especialmente lasciva (talvez devido ao facto de, na primavera, os pardais copularem cerca de quarenta vezes por dia): cf., por exemplo, W. Geoffrey Arnott, *Birds in the Ancient World from A to Z* (London and New York: Routledge, 2007), p. 331. No texto de Platão, a imagem da alma requer que haja um cavalo nobre, não apenas um cavalo vil (ou lascivo).

Jovem de olhar inocente
procuro-te no meio de outras pessoas,
mas tu não reparas,
pois não sabes que deténs as rédeas da minha alma.²⁰

Na lírica, as rédeas e as asas são, respectivamente, imagens de controle e de falta de controle. A alma alada é a alma descontrolada do apaixonado, as rédeas são o controlo que a pessoa amada detém sobre a alma do apaixonado, que perdeu o autocontrole. A imagem da poldra brincando livre no prado erotizado também inclui a imagem das rédeas, mas evoca outro tipo de controle:

Fica sabendo que lindamente
eu te poria o freio;
e com as rédeas nas mãos
te faria virar no poste da corrida.²¹

O tema aqui é, obviamente, a iniciação sexual e o controle que o poeta apaixonado imagina que poderia exercer sobre a pessoa amada nesse contexto. Não é esse o sentido da imagem das rédeas no *Fedro*. Mas podemos ver que o prado erotizado, os cavalos, o carro que voa pelos céus puxado por seres alados e as rédeas que o auriga controla são o fundo imagético que Platão usa no *Fedro* para criar uma imagem da alma humana. Colocando no lugar dos pardais um jugo com um

20 Cf. Safo fr. 1, *Greek Lyric I*, pp. 52, 54; Anacreonte fr. 360, *Greek Lyric I*, p. 58, fr. 417, *Greek Lyric II*, pp. 94, 96; cf. as traduções de Frederico Lourenço, *Poesia Grega*, pp. 76-79, 118-119, 124-125.

21 Anacreonte fr. 417, *Greek Lyric II*, pp. 94, 96, tradução de Frederico Lourenço, *Poesia Grega*, p. 125.

cavalo nobre e um cavalo vil, Platão cria a imagem de uma alma apaixonada pelo inteligível e capaz de *controlar* o seu desejo sexual.

Em todas as imagens poéticas deste fundo imagético algo que é visível, tangível, apreensível através dos órgãos sensoriais é usado para evocar a natureza, ou o ser, a essência, do que é pensado quer no poema lírico, quer no mito platônico: a essência da alma. Ora, é por isso que se pode dizer que, *ao contrário do que a República propõe*, tais imagens *não* são meras “imitações”. *Não são uma mimesis do sensível*. O que elas “imitam” — *i.e.*, aquilo a que são análogas, ou que metaforicamente evocam, ou cuja presença simulam — é a essência da alma, e esta, segundo o mito do *Fedro*, pertence à ordem do inteligível, não do sensível.

Podemos ver o mesmo também no caso da imagem do brilho da beleza. É através desta imagem que o mito platônico exprime a ideia-chave de um primado da beleza. No além, antes de a alma nascer e ficar aprisionada num corpo, ela podia ver, a uma “luz purificada”, o intenso brilho de todas as formas inteligíveis, mas agora, nesta vida, só as coisas sensíveis que são semelhantes à beleza têm um brilho suficientemente intenso para lembrarem a alma da sua forma inteligível, ou Ideia (250a-b). Essas coisas sensíveis — as “semelhanças” da “beleza de lá” — são os corpos daqueles por quem a alma se apaixona nesta vida, especialmente “um rosto divino” ou “alguma outra parte visível do corpo na qual a imitação da beleza tenha sido bem-sucedida” (251a). Ora, Safo, no poema dedicado a Anactória, refere “o brilho refulgente do seu rosto” e, noutro poema, compara a luminosidade do rosto e de todo o corpo da sua amada à da lua “quando na sua plenitude ela

ilumina/ a terra”.²² Também Anacreonte vê o corpo da pessoa amada “brilhando com o encanto do desejo”.²³ A imagem do brilho da beleza da pessoa amada tem, portanto, a sua origem nestes e noutros passos da lírica — mas, enquanto neles evoca apenas a beleza do sensível, no mito platónico passa a evocar o brilho do inteligível, *i.e.*, a funcionar como uma imagem das Ideias e da sua apresentação sensível. Longe de fechar no sensível, a imagem poética articula a própria distinção entre o sensível e o inteligível.

É deste ponto de vista que devemos ler o único passo da palinódia que parece corroborar a visão negativa da poesia expressa na *República*. Ao hierarquizar as almas que, ao deixarem de conseguir acompanhar o cortejo dos deuses e a sua viagem pelos céus, caem na Terra e entram num corpo humano, Sócrates coloca a alma do poeta em sexto lugar, ficando o primeiro para o filósofo e o nono e último para o tirano. Até as almas “de um amante do esforço físico, um ginasta, ou de alguém que venha a ser médico”, ou “de um vidente, [248e] ou de um iniciado nos mistérios”, ficam à frente da do poeta “ou de algum outro que se harmonize com a imitação [μίμησίν]” (248d-e). Pode ser que a razão de uma tão drástica desvalorização seja o facto de os poetas líricos fazerem um elogio de *erōs* que, ao contrário do de Sócrates, implica a sua incompatibilidade com a temperança e o autocontrolo. Mas há outra possibilidade, que devemos considerar mais fundamental. O poeta merece essa desonra se as suas imagens forem, de facto, *mimēsis* no sentido da *República*,

22 Cf. Safo fr. 16, *Greek Lyric I*, p. 66, e fr. 34, *Greek Lyric I*, p. 82, traduções de Frederico Lourenço, *Poesia Grega*, pp. 83 e 85.

23 Cf. Anacreonte fr. 444, *Greek Lyric II*, p. 110; cf. Elizabeth E. Pender, “Sappho and Anacreon in Plato’s *Phaedrus*”, p. 32, que remete também para os fragmentos 380 e 451.

mera reprodução do sensível, não uma evocação da *essência* do sensível. Mas o poeta não merece essa desonra se for como as “fontes” do discurso de Sócrates. É provavelmente por isso que, neste mesmo quadro, o mito designa a alma do filósofo como a daquele que é “um amante do belo, ou um ‘músico’ [μουσικοῦ τινος, lit.: alguém que pertence às Musas] ou alguém tomado por *erōs* [φιλοκάλου ἢ μουσικοῦ τινος καὶ ἐρωτικοῦ]” (248d). Tal como num famoso passo do *Fédon* (60c-61a), a filosofia é aqui a mais elevada forma de *mou-sikē* — de “música”, sim, mas isso significa: de poesia, de arte inspirada pelas Musas, e, em especial, de poesia composta e proferida por um *philokalos*, “alguém que ama o belo”, e um *erōtikos*, “alguém tomado por *erōs*”, como Sócrates ao longo de todo o *Fedro*. A alma do filósofo e a do verdadeiro poeta são irmãs, são essencialmente a mesma alma e ocupam o topo da escala proposta pelo mito. O passo que coloca a alma do poeta mais próxima da do tirano do que da do filósofo só pode ser uma redução irónica do poeta à condição que ele tem na *República* — a de um mero imitador do sensível —, visto que lhe nega a condição que, de facto, alcança no terceiro discurso do *Fedro*: a de ser a fonte das imagens que tornam possível que o pensamento humano pense o inteligível.

VII.

O facto de, no *Fedro*, Sócrates estar transformado em poeta está muito longe de ser algo necessariamente negativo. Só seria se valesse no *Fedro* a visão negativa dos poetas expressa na *República*. Os dois diálogos constroem visões diferentes da poesia, o que significa também que, no *Fedro*, a contradição entre a autocaracterização de Sócrates como porta-voz da pura racionalidade dialéctica é uma construção literária deliberada. Talvez seja até o principal elemento de ironia platónica presente no *Fedro*. E, tal como em todos os outros diálogos de Platão que têm Sócrates como personagem principal, é evidente que essa ironia não está presente no texto *apesar* de Sócrates, como se este não tivesse consciência dela. A ironia platónica é, pelo contrário, mediada pela ironia socrática — pela ironia que é intrínseca a Sócrates como personagem dos diálogos.

Em diversos momentos do *Fedro* — por exemplo, nos elogios que Sócrates faz inicialmente ao discurso de Lísias, bem como ao júbilo que a sua leitura provoca em Fedro (234d) —, essa ironia socrática deve ser óbvia para o leitor. Mas há, pelo menos, um momento em que ela tende a passar despercebida, e que, contudo, é importante destacar. Esse momento é o passo, que antes referimos, sobre a importância crucial da transição do primeiro discurso de Sócrates para o segundo. A questão aí em causa é a *definição* de *erōs* nos seus dois discursos. O que Sócrates afirma é que, pelo menos, a definição dada no primeiro permitiu fazer decorrer dela, de forma clara e coerente, todo o resto do discurso, ainda que ela fosse falsa (265d). Essa definição foi um momento de genuína seriedade. Se se trata de alcançar a verdade, a seriedade não pode residir

senão num esforço de clareza e coerência que leve à formulação de uma definição do assunto de que se trata — uma definição que, nos termos de Platão, delimite um *eidos* sem recorrer a qualquer “semelhança” ou imagem sensível dele, ou, nos termos da filosofia moderna, uma definição a que possamos chamar puramente conceptual. Se o primeiro e o segundo discursos devem ser criticados por estarem cheios de “brincadeira”, *paidia*, é porque o entusiasmo poético de Sócrates o levou para além do estritamente conceptual, excepto no momento da primeira definição de *erōs*. Ora, a ironia, aqui, é que essa primeira definição de *erōs* *brinca* com a etimologia dessa palavra — derivando-a falsamente de *rōmē* e *errō-menōs* —, e, ademais, é uma definição que se baseia na *imagem* de uma força que ataca as suas vítimas como uma doença, e que impulsiona a *hybris* dos glutões e dos bêbados, não apenas a dos apaixonados. Se há momento do diálogo que exemplifica o uso de “brincadeira”, é esse momento expressamente designado como sendo sério. Talvez a “brincadeira”, a *paidia*, em jogo no *Fedro* seja a ironia, e talvez *tudo* no *Fedro* se ache, afinal, cheio de *paidia* (cf. 276d), incluindo a própria declaração de que, ao lê-lo, é preciso distinguir o que é sério do que é apenas *paidia*.²⁴

Por isso, o seu leitor não deve, de facto, deixar de se interrogar se tudo o que Sócrates diz sobre estar inspirado e enlouquecido não será fingimento e ironia, ou, fazendo uso do vocabulário de Michael Fried, “teatralidade” entendida como o oposto de “absorção”.²⁵ Sócrates não se conhece

24 Sobre o uso do termo *paidia* ao longo de todo o *Fedro* e a questão da ironia platónica e da ironia socrática, veja-se o Capítulo 7.

25 Cf. Michael Fried, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot* (Chicago & London: The University of Chicago Press, 1980).

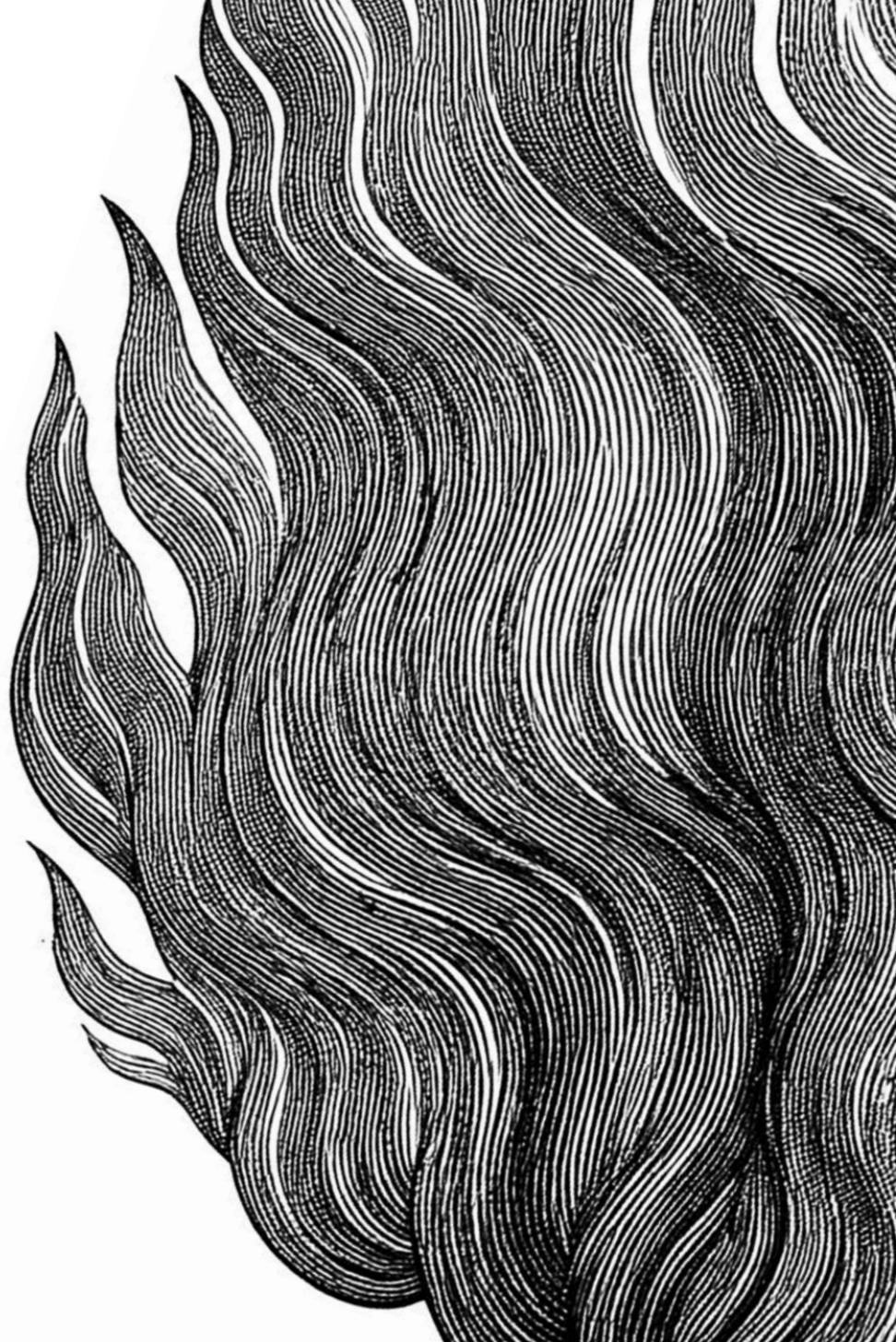
a si mesmo, não sabe se é um Tifão ou outra criatura mais mansa, e nós, leitores, não sabemos se, ao falar como poeta, ele está autenticamente absorto no que diz e é, portanto, um verdadeiro poeta, ou se apenas finge sê-lo e a sua verdadeira perspectiva é a de um filósofo dialéctico, ao qual nada importa na poesia senão o conteúdo racional, ou puramente conceptual, que, supostamente, se pode extrair dela. A situação dramática do diálogo é, por isso, problemática para o leitor. Sócrates sujeita Fedro a um exame da sua existência, um exame que afirmámos que mostra que Fedro é uma questão para si mesmo. Mas não é claro de que perspectiva é levado a cabo esse exame. Não podemos passar por cima do facto — como se nada fosse — de que Sócrates não se conhece a si mesmo. Nós também não sabemos quem é Sócrates no *Fedro* — se, ao contrário do que acontece nos outros diálogos, ele, aqui, se transforma genuinamente em poeta, de forma que o essencial do seu exame à existência de Fedro se encontra no que dizem sobre *erōs* os discursos e mitos poéticos que ele profere, ou se tudo o que há de poético nesse exame é apenas “brincadeira”.

Pode argumentar-se que há uma razão forte para se excluir que Sócrates esteja simplesmente a fingir a sua aparente absorção nos discursos que profere: esses dois discursos, bem como os outros mitos que Sócrates narra no *Fedro*, contam-se entre os passos mais inspirados de toda a obra de Platão. Os discursos e os mitos proferidos por Sócrates são o discurso de Platão sobre *erōs*, e a sua beleza e autenticidade poéticas são evidentes. No *Fedro*, não é apenas Sócrates que se acha “fora dos muros” e fala de *erōs* na qualidade de poeta, mas também o próprio Platão. Ele esconde-se por detrás da ironia socrática, mas também se revela através dela.

Ele outorga a Sócrates o papel de porta-voz do seu discurso poético sobre *erōs*, e Sócrates, por sua vez, num gesto teatral, diz-se mero porta-voz de uma fonte de inspiração que o transcende: o próprio *erōs* como “loucura divina”. Esta teatralidade, porém, não anula a absorção de Sócrates no seu discurso poético sobre *erōs*, mas sobretudo não anula a de Platão. Tal teatralidade parece ser, pelo contrário, o veículo da expressão desta absorção.

Mas isso significa que o texto de Platão apresenta como problemático o estatuto dos seus discursos acerca de *erōs*. O seu leitor vê-se forçado a perguntar que natureza deve ter um discurso sobre *erōs* para que possa ser verdadeiro, ou, por outras palavras, se a realidade de *erōs* — aquilo que ele é, o seu “ser”, a sua *ousia* — pode e deve ser apreendida no plano puramente conceptual da dialéctica, ou se requer a imagem poética. Pode a dialéctica dispensar o discurso poético sobre *erōs*? Ou, para pensar a realidade de *erōs*, a dialéctica, *i.e.*, a filosofia, tem de permanecer para sempre presa às imagens sensíveis que a poesia lhe oferece? Se sim — porquê?

É a este problema que o diálogo conduz, e é para o pensarmos que, no que se segue, reflectimos sobre as interpretações do *Fedro* de Hegel e Heidegger.



3

PLATÃO AO CONTRÁRIO

I.

Para Hegel, a obra de Platão é o momento da história da filosofia em que esta descobre o seu verdadeiro conceito: a filosofia é “a consciência do suprassensível”.¹ Tal não quer dizer, porém, que ela se ocupe de algo realmente transcendente ao sensível — de seres situados numa região “supraceleste” —, mas apenas que se ocupa de algo que não vem dos sentidos, não pode ser dado na sensibilidade. No seu sentido filosófico (não religioso, como Hegel diz), a “consciência do suprassensível” é “a consciência da Ideia”, e esta “Ideia” — o *eidos* ou *idea* — “não é nada senão o universal”.² Portanto, a filosofia, para Platão, é já, como será para Hegel, a “ciência do que é em si universal”,³ *i.e.*, do *conceito*, daquilo que o pensamento não pode não pensar para poder pensar algo de determinado, um objecto. O domínio do conceito é o domínio do “pensamento puro” — de facto, do “suprassensível”, se isso significa o puramente inteligível, ou aquilo que o pensamento, sem recorrer a um dado empírico, se autoriza a si mesmo a pensar como necessária e universalmente válido para todo o conhecimento de objectos. “Pensamentos puros” são, por exemplo, “ser e não-ser (τὸ ὄν, τὸ οὐκ ὄν), o uno e o múltiplo, o infinito (ilimitado) e o limitado (limitante)”.⁴ O pensamento não pode não pensar estes pensamentos, fazer estas distinções, formar estes conceitos, pois, sem estes, seria vazio, não pensaria nada, não poderia pretender conhecer qualquer objecto, ou sequer procurar

1 G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie II*, p. 35.

2 G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie II*, p. 38, 40.

3 G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie II*, p. 38.

4 G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie II*, p. 67.

fazer sentido da sua experiência sensível. Esses conceitos são as “categorias”. Na idade moderna, foi Kant quem primeiro demonstrou o seu carácter “puro”, “não-empírico”, mas a descoberta das categorias remonta a Platão e à caracterização da “Ideia” como “suprassensível”. Quando, no *Fedro* (265d-266c, 269b-c, 276e, 277b-c), Sócrates chama à filosofia “dialéctica”, o que tem em vista, segundo Hegel, é um diálogo do pensamento consigo mesmo em que “os pensamentos puros” são “considerados em si e para si”, um “movimento” que segue um curso “necessário” e conduz ao “puro conceito”.⁵ Noutros termos, isso significa que tem em vista o conhecimento das categorias. A dialéctica faz da filosofia investigação categorial.

É igualmente neste sentido que Hegel crê que devemos entender a caracterização platónica da filosofia como um “conhecer-se a si mesmo”. O ser-humano é pensamento — “alma” (*psychē*) na terminologia de Platão, “espírito” (*Geist*) na de Hegel —, portanto o autoconhecimento é a actividade na qual o pensamento se conhece a si mesmo, conhece a sua própria possibilidade, conhece o “universal” sem o qual ele não é, de todo, possível.⁶ Ser e não-ser, uno e o múltiplo, infinito e finito são momentos de autoconhecimento. As categorias são a forma do pensamento.

Esta forma, porém, é simultaneamente a forma das coisas. É ao pensar ser e não-ser, uno e o múltiplo, infinito e finito, bem como as demais categorias, que o pensamento pensa o que as coisas são. O autoconhecimento é, assim, a “verdadeira ciência”, aquela na qual a alma “vê o que

5 G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie II*, pp. 62, 67.

6 G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie II*, pp. 43-44.

é (τὸ ὄν) e vive na contemplação do verdadeiro”, i.e., das “Ideias”.⁷

Mas se, por um lado, os diálogos de Platão são o momento em que a filosofia alcança, pela primeira vez, uma concepção adequada de si mesma, por outro verifica-se, diz Hegel, que eles são marcados pela “impotência do pensamento”. Neles, “o pensamento ainda não é livre”.⁸ Ainda não se libertou inteiramente do sensível e, portanto, ainda não é livre para pensar apenas o inteligível. Nos diálogos de Platão, o pensamento já se pensa a si mesmo — já pensa “pensamentos puros” —, mas não pode evitar pensá-los e apresentá-los no “modo da representação” (*Vorstellung*). Não consegue pensá-los e apresentá-los puramente no “modo do conceito” (*Begriff*). É por isso que os textos de Platão são diálogos, não tratados de filosofia sistemática: neles, o pensamento vê-se forçado a “partir de determinadas oportunidades, das concepções particulares dos indivíduos, do círculo das suas ideias”, ou seja, da particularidade de certas personagens e da situação dramática em que Platão as coloca. Mas, sobretudo, vê-se forçado a recorrer *ao mito e à imagem poética*: a “uma apresentação que faz uso dos sentidos, que traz consigo imagens vindas dos sentidos”.⁹ Que um filósofo nos “narre um certo mito

7 Cf. G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie II*, p. 50. Sobre a concepção do “pensamento puro” em Hegel e a identidade entre a forma do pensamento e a forma do ser, cf. Robert B. Pippin, *Hegel's Realm of Shadows, Logic as Metaphysics* (Chicago & London: The University of Chicago Press, 2019). Sobre o modo como se relacionam, na obra de Hegel, a questão do pensamento puro e a questão da dispensabilidade ou indispensabilidade da representação estética (i.e. da arte) para a filosofia, cf. Robert B. Pippin, *Philosophy by Other Means, The Arts in Philosophy & Philosophy in the Arts* (Chicago & London: The University of Chicago Press, 2021). Sobre a identidade entre pensar e ser em Platão, cf. Irad Kimhi, *Thinking and Being* (Cambridge, Massachusetts & London, England: Harvard University Press, 2018).

8 G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie II*, p. 30.

9 G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie II*, pp. 29-30.

como se fôssemos crianças”, é um procedimento criticado nos diálogos de Platão,¹⁰ contudo é igualmente um procedimento que eles não conseguem descartar inteiramente. Em muitos momentos decisivos — como o terceiro discurso sobre *erôs* no *Fedro* — recorrem a esse procedimento, e tornam-se poesia. Por isso, escreve Hegel, Platão critica, mas também “elogia a apresentação mítica das ideias filosóficas”.¹¹

Só a consciência de que, nos diálogos platônicos, a relação entre filosofia e poesia — ou entre puro conceito e imagem poética — tem este carácter problemático permite distinguir o que pertence realmente ao pensamento de Platão do que não pertence, ou, na terminologia de Hegel, o que é “especulação” platónica — termo que tem um sentido positivo e significa: pensamento teórico — do que é apenas “representação”, termo que designa o modo meramente poético de apresentar a “especulação”:

Cabe-nos a nós distinguir entre o que é especulação e o que é representação. Se não se sabe o que é o conceito, o que é especulação, então pode-se retirar uma série de teoremas dos diálogos [de Platão] e fazê-los passar por filosofemas platônicos, que definitivamente pertencem apenas à representação, ao modo da representação. Estes mitos têm sido a causa de muitas proposições serem apresentadas como proposições filosóficas, quando por si mesmas não o são. Mas, ao saber-se que elas pertencem à representação como

10 Cf., no *Sofista*, o passo em que o Estrangeiro critica Parménides e cada um dos outros filósofos que tratam do número e da natureza dos entes: “cada um me parece narrar-nos um certo mito, como se fôssemos crianças” (μῦθόν τινα ἕκαστος φαίνεται μοι διηγεῖσθαι παισὶν ὡς οὔσιν ἡμῖν, 242c).

11 G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie II*, p. 29.

tal, sabe-se que não são o essencial. Assim, por exemplo, no *Timeu*, Platão, ao falar da criação do mundo, usa esta formulação: Deus imaginou o mundo e os demónios também se ocuparam do processo (41); di-lo inteiramente no modo da representação. Mas se isto for tomado como um dogma filosófico de Platão — que Deus criou o mundo, que os demónios, seres superiores de um tipo espiritual, existem e deram uma mãozinha na criação do mundo por Deus —, de facto pode dizer-se que isso é literalmente o que Platão afirma, e ainda assim não pertence à sua filosofia.¹²

O que Hegel diz aqui sobre o *Timeu* e a criação do mundo diz igualmente sobre o *Fedro* e os temas centrais do terceiro discurso sobre *erōs*, isto é, sobre as Ideias, a anamnese e a essência da alma. Se, na leitura hegeliana, “a ideia não é senão o universal” é porque, no plano da “especulação”, a Ideia não é um ente transcendente ao pensamento humano, não existe realmente num “mundo metafísico”, num “lugar supraceleste”. É só no plano poético-mitológico da “representação” que se pode dizer que as Ideias são “as coisas que se situam fora do céu” (τὰ ἔξω τοῦ οὐρανοῦ, 247b), ou que são “padrões das coisas sensíveis”.¹³ Na verdade, as Ideias são algo que é pensado — o “universal”, o “conceito” —, não são, de todo, “um tipo de coisa”, ou uma “substância fora de nós”.¹⁴

Por outro lado, as Ideias, para Platão, também não são um mero ideal da nossa razão — padrões de inteligibilidade apenas nossos, categorizações sem outra realidade senão a de

12 G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie II*, p. 30.

13 G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie II*, p. 30.

14 G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie II*, p. 40.

serem pensadas por nós. Elas são “reais”, não são meras projeções subjectivas: “só elas são o ser”, escreve Hegel.¹⁵ O que verdadeiramente pertence à filosofia de Platão é a descoberta de que “o mundo intelectual não está para além da realidade-efectiva, no céu, noutro lugar, mas é o mundo efectivamente real”.¹⁶ O texto platónico formula esta descoberta, mas não consegue dar-lhe outra forma que não seja a poética, a forma de um mito cuja letra diz que o mundo intelectual *está* para além do mundo sensível, *está* no céu, *está* noutro lugar que não aquele que percebemos nesta vida.

O que isso quer dizer — para lá da mera letra do texto — é que a forma do pensamento é simultaneamente a forma das coisas. As categorias são os conceitos que o pensamento tem de pensar para pensar algo de determinado — são a forma do pensamento —, mas são também as próprias determinações das coisas — o que elas, em última instância, são, a sua forma. A forma das coisas é a inteligibilidade das coisas: ser é ser pensável, inteligível. Ou — como Hegel também diz —, quando Platão concebe a dialéctica, a “verdadeira ciência”, como sendo a ciência das Ideias, concebe-a como a ciência que não se ocupa “daquilo a que chamamos coisas”, mas sim daquilo que “na verdade é em si e para si mesmo (τὸ ὄντως ὄν)”,¹⁷ i.e., das Ideias entendidas como um “mundo efectivamente real”, que, não sendo sensível, mas sim inteligível, é *a forma do mundo sensível* (e não um outro mundo *transcendente* ao sensível).

Num certo sentido, Hegel, ao ler Platão deste modo, coloca-se mais perto dele do que de Kant. Segundo a

15 G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie II*, p. 41.

16 G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie II*, p. 39.

17 G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie II*, pp. 50-51.

interpretação hegeliana do pensamento de Kant, este concebe as categorias como sendo simultaneamente a forma do pensamento e a forma *dos objectos dos sentidos* — *i.e.*, apenas das coisas enquanto “fenómenos”, não enquanto “coisas em si”. As categorias são o nosso modo meramente *subjectivo* de compreender o que nos é dado na sensibilidade. A sua “objectividade” não é irrestrita: elas valem para os objectos espaço-temporais, mas estes só são espaço-temporais porque o espaço e o tempo são a forma da *nossa* sensibilidade. São, portanto, objectos que existem apenas “para nós”, ou que são meros “fenómenos”. Hegel rejeita a distinção kantiana entre fenómeno e coisa em si e, portanto, concebe as categorias como sendo simultaneamente a forma do pensamento e a forma *das coisas elas próprias* — tal como fazem, segundo crê, Platão e Aristóteles. É neste sentido que as Ideias são o efectivamente real (τὸ ὄντως ὄν): longe de serem meras representações subjectivas — e ainda mais longe de se acharem “cravadas dentro das nossas cabeças” —, são a forma das coisas elas mesmas.¹⁸

18 Cf. G.W.F. Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften I, Werke 8* (Frankfurt: Suhrkamp, 1986), §142 Zusatz, pp. 280-281: “[...] as ideias não são, de forma alguma, coisas apenas cravadas dentro das nossas cabeças, e a ideia em geral não é algo que seja tão impotente que a sua realização só possa efectivar-se ou não em função do nosso querer; a ideia é, antes, algo que produz absolutamente efeitos e que é efectivamente real”. Segundo Hegel, a crítica de Aristóteles a Platão não significa que a ideia não seja “o verdadeiro”, ou que a “realidade efectiva” seja o sensível. Ambos concordam em que o verdadeiro é a ideia: “A polémica de Aristóteles contra Platão consiste precisamente em que a ideia platónica é caracterizada como simples δύναμις [‘potência’, ‘possibilidade’], e contra isso Aristóteles faz valer que a ideia — a qual é reconhecida igualmente por ambos como todo o verdadeiro —, tem de ser considerada essencialmente como ἐνέργεια [‘actividade’, ‘ser-em-acto’, ‘ser-em-obra’], isto é, como o interior que está absolutamente fora, portanto como a unidade do interior e do exterior, ou seja, como a realidade efectiva no sentido enfático da palavra, aquele de que se trata aqui” (*ibidem*). Cf. também *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie II*, pp. 152-168. Note-se, por outro lado, que o regresso de Hegel a Platão e Aristóteles é mediado pelo pensamento de Kant. Para Hegel, só a descoberta kantiana da espontaneidade do Eu da apercepção transcendental torna possível que a investigação categorial se torne “ciência” e toda a “impotência do pensamento” seja superada: cf.

De acordo com a interpretação de Hegel, também no que respeita à anamnese aquilo que o *Fedro* diz literalmente “não pertence à filosofia de Platão”. A tese de que “aprender é recordar” não pode ser entendida no seu “primeiro sentido”, que é apenas o seu “sentido empírico”.¹⁹ Tomada neste sentido — como um mito, uma narrativa, uma história —, ela implica que “a alma já existia antes do nascimento do ser humano”, e reduz o aprender à reprodução de “uma representação que já se tinha possuído noutra tempo”.²⁰ Mas a conversão do mito em pensamento teórico revela que esta redução da aprendizagem à reprodução de representações anteriores é aparente. A tese da anamnese implica, pelo contrário, uma revisão do conceito de aprendizagem segundo a qual a alma humana só aprende e, portanto, só conhece o que ela desenvolve a partir de si mesma. Aprender não é, como o vulgo crê, acolher na consciência pensante algo que lhe fosse alheio (*Fremdes*), uma multiplicidade situada fora dela, mas sim, pelo contrário, *interiorizar* o que começa por parecer exterior ou alheio, dar unidade pensante, *i.e.*, conceptual, ao que aparece, primariamente, como mera multiplicidade exterior.²¹ É assim que Hegel interpreta a afirmação de que apren-

sobretudo, o estudo seminal de Robert B. Pippin, *Hegel's Idealism: The Satisfactions of Self-Consciousness* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989). Veja-se também a interpretação clássica de Alexandre Kojève, *Introduction à la lecture de Hegel* (Paris: Gallimard, 1947), pp. 530-538. É a ideia de espontaneidade que leva Hegel a conceber a subjectividade humana como “negatividade” — *i.e.*, como uma subjectividade que dá a lei à natureza, de tal modo que a nega e, ao negá-la, a “suprassume”, ou assimila, dando-lhe um sentido histórico, já não natural. O que distingue o pensamento de Hegel, como pensamento moderno, do pensamento de Platão e Aristóteles é justamente esta ideia de uma subjectividade humana capaz de *constituir* o real. O pensamento antigo assentava na crença em que as coisas tinham uma essência eterna, portanto a-histórica.

19 G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie II*, p. 45.

20 G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie II*, pp. 30, 44.

21 G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie II*, pp. 43-46.

der é anamnese porque é “compreender segundo um *eidos*” (συνιέναι κατ’ εἶδος, 249b). O *eidos* é o universal através do qual o pensamento dá unidade a uma multiplicidade que começa por confrontá-lo como se lhe fosse alheia. A etimologia da palavra alemã para recordação, *Er-innerung*, ajuda a compreender o “sentido profundo” da tese de Platão: aprender é *Sich-innerlich-machen*, *Insichgehen*, ou seja, penetrar no seu próprio interior para se apropriar de todo o exterior, interiorizar todo o real.²² A alma humana é tudo menos uma *tabula rasa* que se limitasse a acolher e inscrever passivamente conteúdos vindos de fora. Ela é pensamento, e o pensamento *produz* os conceitos — os universais — nos termos dos quais compreende o real. Isso não significa que o pensamento projecte sobre as coisas um conteúdo apenas subjectivo. O que ele “projecta” permite-lhe pensar o que há de pensável nas coisas, o que é inteligível no que elas são, a sua inteligibilidade. É assim que ele se apropria delas, as “interioriza”, mas isso quer dizer: é assim que *aprende* o que elas *são*. Se não “interiorizarmos” o que é ser e não-ser, uno e múltiplo, ilimitado e limitado não podemos aprender o que é uma coisa, tal como no diálogo *Ménon* o escravo interrogado por Sócrates não pode compreender a figura geométrica desenhada na areia se não “recordar” — *i.e.*, pensar por si mesmo — as propriedades genéricas dessa figura, *i.e.*, o que ela *pode ser* para um pensamento que a compreenda e, assim, se aproprie dela. Na terminologia de Hegel, a anamnese é a descoberta da verdadeira natureza da consciência, ou da subjectividade: esta é espírito, e o espírito “é em si o que se torna objecto para si”, ou seja, é o pensamento na medida em que este, pensando-se

22 G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie II*, p. 44.

a si mesmo — produzindo o seu próprio conteúdo —, se apropria de todo o real como objecto pensado.²³

Por fim, também o que o mito do *Fedro* diz sobre a natureza alada da alma, a sua queda no mundo sensível e a sua imortalidade deve ser lido como um conjunto de “parábolas e semelhanças”.²⁴ Segundo a interpretação de Hegel, o cerne do mito é a tese de que “a alma é o que pensa”, “o pensante” (*das Denkende*).²⁵ Esta tese define a essência da alma, e traduz para o plano conceptual, “especulativo”, a imagem da alma alada. Esta imagem não diz senão que a alma é *erōs*, pois, por um lado, *erōs* é um “entusiasmo” raro, mas, por outro, é o entusiasmo que se manifesta sempre que a alma se reencontra com a sua “direcção” (*Richtung*) natural. O pensamento tem, por natureza, uma determinada direcção: é dirigido “às Ideias”.²⁶ Pensar é ser movido por um *erōs* cujas asas querem voar em direcção às Ideias, ou seja, pensar é *querer* ou *desejar* conhecer as Ideias (é “vontade de verdade”, na expressão de Nietzsche que também já conhecemos).

A imagem poética da “queda” da alma complementa esta concepção da sua essência. O que ela significa é que não há pensamento sem corpo. A alma tem de “cair” na matéria para poder ser alma, ou seja, para poder ser pensamento dirigido às Ideias. Mesmo o “pensamento puro” — dirigido às Ideias enquanto tais — é uma “interiorização” *do sensível*, *i.e.*, uma anamnese da sua forma inteligível, uma “interiorização” que torna possível a apropriação do sensível no plano do pensamento. Para exprimir esta tese, Platão precisa

23 G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie II*, pp. 43, 44.

24 G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie II*, pp. 51, 46-54.

25 G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie II*, p. 46.

26 G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie II*, p. 47.

de imaginar uma alma que já existia antes desta vida, e que depois caiu na matéria e se uniu a ela, ficando manchada por ela, *i.e.*, perdendo a sua pureza enquanto pensamento. A razão disso, segundo Hegel, é que os antigos nunca souberam “discutir com profundidade” esta questão: dispunham de “duas entidades abstractas, a alma e a matéria”, e exprimiam a sua ligação “somente sob a forma de uma queda da alma”.

No caso de Platão, o mito diz ainda que, depois de cair na matéria, a alma está destinada a libertar-se novamente dela no momento da morte, ainda que manchada por ela. Segundo a interpretação de Hegel, isso significa que o pensamento “se realiza a partir de si mesmo”: ele precisa de se “fazer corpo” para se realizar, mas o curso da sua realização é endógeno.²⁷ A tese que atravessa todo o mito do *Fedro* é a de que alma é pensamento, mas é também a tese de que “o pensamento é livre por si mesmo”.²⁸ A anamnese implica a “liberdade do pensamento”,²⁹ ou seja, a tese de que o pensamento não é limitado por um objecto a que tenha de corresponder. Os conceitos que o pensamento tem de formar para ser pensamento — os universais, as Ideias — não são representações de um objecto que lhes fosse exterior. O pensamento produz *livremente* o seu conteúdo, “realiza-se *a partir de si mesmo*” (*aus sich selbst*). As coisas sensíveis é que se conformam ao pensamento — são elas que se “orientam” por ele, como diz a metáfora kantiana —, não o contrário.

27 G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie II*, p. 49.

28 G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie II*, p. 46: Daß die Seele das Denkende und das Denken frei für sich sei.

29 G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie II*, p. 48: die Freiheit des Denkens.

Esta concepção da essência da alma — “a alma é pensamento”, “o pensamento é livre” — tem uma implicação muito importante: a alma não é uma coisa. A alma não é a “coisa pensante”, pois uma “coisa” é, por definição, o suporte de uma multiplicidade de propriedades, o substrato que permanece enquanto as suas propriedades mudam. Mas o pensamento não é uma “propriedade” da alma neste sentido. O pensamento, diz Hegel, é a própria “substância” da alma. Não pode mudar e tornar-se outra “propriedade”, não poderia desaparecer da alma sem que, com isso, a alma deixasse de ser alma. A alma é “o que pensa”, é pensamento que se faz corpo e interioriza o sensível, é anamnese, é pensamento que se realiza “a partir de si mesmo”. É esta a sua substância.³⁰

Ora, segundo Hegel, é isso que Platão quer dizer quando diz, no *Fedro*, que a alma é “imortal” (245c). O texto platónico deriva esta imortalidade da liberdade do pensamento. A imortalidade exprime apenas o facto de a alma, sendo pensamento, ser uma substância que realiza livremente a sua natureza. É isso que significa a sua definição, no *Fedro*, como “o que se move a si mesmo” (τὸ αὐτὸ κινῶν, 245c), aquilo que, gerando o seu próprio movimento, é “sempre-móvel” (ἀεικίνητον) e, por isso, é, por natureza, imune à morte, “imortal” (ἄθάνατον, 245c). A alma é imortal na medida em que o pensamento, a sua substância, é “a actividade do universal”.³¹ “Actividade” significa aqui “ser-em-acto”, o movimento no qual uma potencialidade interna a algo X — neste caso, ao “universal”, *i.e.*, às Ideias — se actualiza.

30 G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie II*, pp. 47-48.

31 G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie II*, p. 48: die Tätigkeit des Allgemeinen.

O pensamento faz com que as Ideias não sejam uma mera potencialidade, mas venham a ser, antes, em acto. Na medida em que esta passagem a acto é livre, espontânea, não condicionada por um exterior — na medida em que é “autovolvimento” —, Platão concebe-a como “imortal”. A alma “imortal” é a alma que é “identidade consigo mesma”:

Há mudança quando algo se torna outro, não permanece em si mesmo no outro. A alma, pelo contrário, é o preservar-se a si mesmo no outro, por exemplo: na intuição, relaciona-se com algo de outro, com uma matéria externa, mas, ao mesmo tempo, permanece em si mesma. A imortalidade não tem, portanto, para Platão um interesse religioso, como tem para nós [modernos]. A questão é a natureza do pensamento — a liberdade interna do pensamento [...].³²

32 G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie II*, p. 48. Sobre o sentido de “atividade” em Hegel, especialmente no contexto da interpretação da filosofia antiga, cf. Alfredo Ferrarin, *Hegel and Aristotle* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), pp. 15-27. Ao declarar que, no *Fedro*, o pensamento é “a actividade do universal”, Hegel torna o pensamento de Platão praticamente idêntico ao de Aristóteles. “Actividade”, *Tätigkeit*, é o termo que Hegel usa para traduzir o termo-chave da filosofia de Aristóteles: ἐνέργεια. O pensamento é “a actividade do universal” porque a *Wirklichkeit*, a realidade-efectiva, o que é “em acto”, a ἐνέργεια, não é o sensível, mas sim a “ideia”, o universal que é forma do sensível. Cf. acima, a nota sobre o §142 da *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften*.

II.

A interpretação hegeliana do *Fedro* oferece-nos um exemplo perfeito do que significa a conversão das imagens poéticas do mito em discurso dialéctico. Hegel realiza a tarefa proposta por Sócrates quando este parece falar como porta-voz da dialéctica e não como poeta inspirado (265b-c). Todo o sensível é “suprassumido” (*aufgehoben*), o pensamento eleva-se ao plano da pura conceptualidade, as imagens poéticas do mito tornam-se proposições teóricas, “especulativas”, proposições susceptíveis de serem integradas num sistema em que se trate de expor, simultaneamente, a forma do pensamento e a forma das coisas (como pretende fazer o sistema hegeliano). O espírito da interpretação de Hegel reproduz, inclusivamente, o de Sócrates nos momentos em que este distingue “brincadeira” (*paidia*) de “seriedade” (*spoudē*). Os mitos, escreve Hegel, são algo de que o conceito já não precisa “quando se torna adulto” — são, portanto, semelhantes a uma brincadeira de crianças. A beleza e o encanto dos mitos platónicos são inegáveis, mas não fazem mais do que conferir ao texto valor “pedagógico”. A ideia de que os mitos poderiam compensar, de alguma forma, a ausência de pensamento conceptual é ingénua: “Platão diz muitas vezes que, sendo difícil falar de um determinado assunto, se pode criar um mito acerca dele; e assim é certamente mais fácil”.³³ Aos olhos de Hegel, a filosofia não pode deixar de aspirar a superar a “impotência do pensamento”. Mas a resposta de Platão a essa impotência não mede o peso que ela tem. É demasiado leve. Carece daquilo a que a *Fenomenologia do Espírito* chama “a seriedade do con-

33 G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie II*, p. 30.

ceito”, uma seriedade que é inseparável também da “dor, da paciência e do trabalho” implicados no esforço que a elevação do pensamento ao plano do puro conceito requer.³⁴

Esta pretensão de seriedade inerente à filosofia assenta na pretensão de *verdade* que — numa perspectiva como a de Hegel — só as proposições filosóficas podem reclamar para si. Que as Ideias platônicas existam realmente como “padrões das coisas sensíveis” num mundo transcendente ao nosso, que a alma tenha existido nesse mundo metafísico antes de “cair” num corpo humano, que aprender seja recordar “no sentido empírico”, que ao morrer a alma regresse àquele mundo “supraceleste”, etc. — tudo isso são representações mitológicas cuja verdade não pode ser, de forma alguma, comprovada, nem sequer racionalmente discutida. Mas as proposições filosóficas que Hegel retira dessas representações podem e devem sê-lo. A sua interpretação da obra de Platão, em particular do *Fedro*, não pretende fazer menos do que justamente isso: revelar quais são as proposições filosóficas verdadeiras que se acham escondidas por detrás da aparência poético-mitológica do texto.

Mas, se nos lembrarmos agora de todos os aspectos considerados nos capítulos 1 e 2, dificilmente poderemos deixar de considerar problemática a interpretação de Hegel — e talvez essencialmente por três razões. A primeira é que, no caso do *Fedro*, essa interpretação trata exclusivamente do terceiro discurso sobre *erōs*: não leva em linha de conta nem a situação dramática do diálogo, nem os dois primeiros discursos. Sobretudo, não leva em linha de conta a relação entre o

34 G.W.F. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, Werke 3 (Frankfurt: Suhrkamp, 1986), §4, p. 14, §19, p. 24.

terceiro e o segundo. Dado que estes são ambos de Sócrates — ou dado que são, em conjunto, o discurso de Platão sobre *erōs* —, e dado que ambos são proferidos por um Sócrates-poeta, que é também um coribante, um adivinho e um apaixonado, dado, na verdade, que o diálogo *Fedro* é todo ele poesia e que o único argumento em favor da verdade do seu mito central — que o deus Eros não pode ser mau etc. — é também ele mitológico, a interpretação do diálogo não pode considerar apenas o terceiro discurso e descartar o segundo. A meditação acerca da relação entre estes dois discursos é fundamental. E essa meditação tem de passar também pelas questões já introduzidas no discurso de Lísias e, sobretudo, pela reflexão acerca da contradição entre os dois discursos de Sócrates.

Em segundo lugar, mesmo sendo verdade que a eliminação dos elementos literários do diálogo serve, por um lado, o objectivo de nos fazer compreender o sentido do mito do segundo discurso de Sócrates — ou, pelo menos, uma parte desse sentido —, por outro ela deixa-nos perante um enorme vazio. Tudo o que é dito, desde o início do discurso de Lísias até ao final da palinódia, sobre *erōs* como paixão de uma pessoa por outra desaparece. *Erōs* é reduzido a uma palavra usada para designar o carácter desejante da alma humana, o suposto facto de ela ser, por definição, um desejo de verdade e de saber, que se manifesta sob a forma de um “entusiasmo”. Sem asas, bigas, cavalos e auriga, sem a perseguição do cortejo dos deuses pelos céus, sem o brilho da beleza sensível e a sua remissão para um lugar supraceleste — em suma, sem uma *imagem* da alma —, o que é pensado sobre *erōs* perde não apenas vivacidade, mas também alcance. Dito de outro modo, o tema-chave que o discurso de Lísias introduz e ambos os discursos de Sócrates exploram — *erōs* como *epimeleia*, uma

forma de cuidado com o mundo — volatiliza-se no ar. O tema do *Fedro* passa a ser apenas a alma na sua relação com a verdade, como se a alma fosse o assim-chamado “eu teórico”. O tema deixa de ser a vida, a existência.

Por fim, a tese de que Platão crê que o mito é “mais fácil” do que o puro pensamento dialéctico e pode substituí-lo sem que nada se perca não se aplica certamente ao *Fedro*. Toda a nossa análise do diálogo como ficção literária — não como tratado de filosofia — convergiu para a demonstração de que, nele, o estatuto do mito e da imagem poética é *problematizado*. A perspectiva de Platão é tudo menos ingénua. É o próprio diálogo que, pela voz de Sócrates, desvaloriza o mito como mera “brincadeira” e aponta para a necessidade de o superar através do puro pensamento dialéctico. E é o mesmo diálogo que, por outro lado, nos obriga a tomar essa voz de Sócrates por uma voz poética, inspirada pelas Musas, Apolo, Dioniso e Eros. Interpretar o *Fedro* requer reflexão sobre esta contradição performativa — isto é, sobre a visão ambígua da relação entre filosofia e poesia que a ironia platónica nele constrói.

Acresce a isso que esta ambiguidade não é construída de um modo apenas performativo. O início do segundo discurso de Sócrates inclui um elogio explícito da poesia. A poesia é *erōs*, portanto é loucura, mas uma “loucura divina”. Esta transporta a alma do poeta para o “frenesim báquico requerido pelas canções corais e pelos outros géneros poéticos” (245a), mas isso não é um defeito que se lhe deva apontar. Pelo contrário, é isso que torna os poemas do inspirado superiores aos de quem apenas possui o saber poético, como uma *technē* entre as outras:

Se alguém chega às portas da poesia sem a loucura das Musas, convencido de que será realmente um bom poeta apenas com base no saber fazer poemas [ἐκ τέχνης], ele próprio, enquanto não iniciado, e a sua poesia, enquanto poesia de um homem temperado, serão eclipsados pela poesia dos loucos. (245a)

Se os passos sobre o saber dialéctico fazem supor que a inspiração e o frenesim báquico impedem o acesso à verdade, este passo sugere o contrário.

E o mesmo se verifica noutro passo-chave. Quando Sócrates, no início do seu segundo discurso, introduz a imagem da alma como uma biga alada, apresenta uma razão para o fazer, e essa razão não é, de todo, que seja “mais fácil” recorrer ao mito do que elevar-se ao plano do puro pensamento dialéctico. A razão é, antes, que dizer “como é” (οἷον μὲν ἔστι) a alma requereria uma exposição “divina e longa”, ao passo que dizer “aquilo com o qual ela se parece” (ὥ δὲ ἔοικεν), *i.e.*, pensar a sua natureza através de uma imagem poética, é próprio de uma exposição “humana e curta” (246a). Esta declaração é por vezes interpretada como significando que o mito central do *Fedro* não fornece “a verdade literal”, e que, por isso, não se lhe deve dar uma importância excessiva. Mas, na realidade, formula uma ideia muito mais forte e interessante do que essa. Em primeiro lugar, sugere que a imagem poética é *indispensável* aos seres humanos para poderem pensar a natureza da alma e a natureza de *erōs*. Se uma exposição não imagética é “divina”, então é uma exposição a que os humanos não têm acesso — e que não podem sequer saber se é possível. O mito assenta todo ele justamente numa oposição entre a perspectiva dos deuses — que vêem o

“realmente real” tal como é em si mesmo — e a perspectiva dos seres humanos — que só vêem o “realmente real” através dos seus órgãos sensoriais. Portanto, a poesia parece ser aqui apresentada como uma forma de falar da alma e de *erōs* que, além de ser indispensável para os seres humanos, é *a mais apropriada* aos seres humanos.³⁵ Se, noutros passos, Sócrates sugere que o saber dialéctico dá acesso a uma verdade proposicional merecedora do nome de “ciência” (*epistēmē*) e autonomia do recurso a toda e qualquer imagem poética, neste sugere, pelo contrário, que, pelo menos para a perspectiva humana, há algo como uma verdade poética, e que, quando se trata de conhecer a alma humana e, através dela, a natureza de *erōs*, esse é o único tipo de verdade a que os humanos têm acesso.

35 Cf. a discussão deste passo em: Daniel S. Werner, “Plato’s *Phaedrus* and the Problem of Unity”, *Oxford Studies in Ancient Philosophy* 32 (2007), pp. 91-137, pp. 104-105, e Daniel S. Werner, *Myth and Philosophy in Plato’s Phaedrus* (Cambridge: Cambridge University Press, 2012), p. 55-58.

III.

A leitura hegeliana do *Fedro* é fundamental para que se possa alcançar uma interpretação correcta e profícua da distinção platónica entre o discurso dialéctico e o discurso poético. O primeiro é o discurso puramente conceptual; o segundo, o discurso imagético. A dialéctica é o movimento no qual o pensamento pensa a sua própria forma, pensa o que tem de pensar para poder pensar o real — pensa “o conceito” —, a poesia é, por contraste, o domínio da “representação”, o domínio no qual a intuição produz imagens do real e, desse modo, “metáforas dos pensamentos”, *i.e.*, dos conceitos.³⁶ A questão platónica é, portanto, a de saber se estas “metáforas” podem e devem ser dispensadas, convertidas em puros conceitos — em momentos de “pensamento puro” —, ou se, pelo contrário, são indispensáveis para que se possa pensar a natureza de *erōs*. Ao contrário do que Hegel sugere, a possibilidade de elas serem suficientes — de dispensarem o pensamento puro — parece ser excluída por Platão. Mas a possibilidade de a imagem poética e o pensamento puro serem *complementares*, não.

Contudo, a meditação sobre esta possível complementaridade requer o aprofundamento de um ponto em que Hegel toca, mas não desenvolve. A alma “não é uma coisa” e, sendo *erōs* algo da alma — ou talvez mesmo a realização da sua essência —, não pode, portanto, ser pensado de uma forma que o reifique, ou objectifique. Um discurso sobre *erōs* não pode ser um discurso sobre uma “coisa”, um “objecto”.

³⁶ Esta fórmula é da *Enciclopédia*: cf. G.W.F. Hegel, *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften I*, §3, p. 44: Metaphern der Gedanken.

Este problema é levantado no passo do *Fedro* que acabámos de citar acima. É somente a respeito da alma que Sócrates declara que os seres humanos não podem dizer “como ela é” (οἶον μὲν ἔστι), só podem dizer “aquilo com o qual ela se parece” (ὥ δὲ ἔοικεν, 246a). Parece ser somente nesse caso que a imagem poética é realmente necessária.

Na sua interpretação deste passo, Charles L. Griswold sustenta que ele implica que não há um *eidos* ou *idea* da alma. O autoconhecimento — o conhecimento da alma — não tem a mesma natureza que o conhecimento da beleza ou da justiça. Para Platão, a beleza e a justiça são *objectos* de conhecimento, e é por isso que o mito as caracteriza como imutáveis, estáveis, eternas, separadas de mundo onde há gênese e perecimento, isto é, de todo o movimento. A alma, pelo contrário, é movimento, processo — é “o que se move a si mesmo” (τὸ αὐτὸ κινουῦν, 245c), o automovimento dirigido à “visão” das formas. O mito — a imagem poética — tem a capacidade de apreender e comunicar este movimento. A definição do conceito — a objectificação de uma essência — não tem.³⁷

37 Cf. Charles L. Griswold, Jr., *Self-knowledge in Plato's Phaedrus*, pp. 89-99, p. 150: “In the palinode, Socrates wants to explain the nature of the soul in terms that do not reify it, [...] as a process of motion, there being no Idea of this process, and if myth (allegory, simile, metaphor, and imagery being part of myth) is able simultaneously to convey the motion as a whole without committing itself to the view that the soul possesses a formal metaphysical nature of a certain sort, the myth is well suited to the psychology in question.” Uma boa parte da discussão deste tema no livro de Griswold consiste na tentativa de explicar por que razão o uso da expressão *idea tēs psyches* em 246a não implica que haja, afinal, uma *idea*, ou *eidos*, de alma — isto é, uma “ideia” no “sentido técnico” do termo. Griswold sustenta que *idea tēs psyches* significa simplesmente o mesmo que “a natureza da alma”, e que, no *Fedro*, os termos *eidos* e *idea* não têm nunca aquele “sentido técnico”, isto é, não designam as formas, os “seres supracelestes”, como a beleza ou a justiça. Mas, em primeiro lugar, o mito do *Fedro* chama *eidē* aos “seres supracelestes” em 249b (συνιέναι κατ’ εἶδος); em segundo, é uma simplificação da questão sustentar, como Griswold faz, que é preciso distinguir entre “o sentido comum e algo indeterminado de *eidos* ou *idea*” como “natureza, figura, aspecto, articulação” e “o sentido técnico”: “ideia” ou “ser supraceleste”. Este

A discussão deste problema não pode deixar de passar pela consideração do pensamento de Martin Heidegger e da sua interpretação da obra de Platão, em particular do *Fedro*.³⁸ É verdade que a tese de que um ser humano “não é uma coisa” desempenha um papel muito importante na filosofia de Kant e, depois, nas de Fichte, Schelling e Hegel. É a essa tese que conduz a noção-chave do idealismo alemão: “autoconsciência”. Ainda que de maneiras muito diferentes, Kierkegaard e Nietzsche aprofundam esta distinção noutra direcção: a impossibilidade de colocar no princípio da filosofia a teoria do conhecimento e de pensar a existência humana no quadro das pretensões fundacionalistas e sistemáticas da metafísica. Daí que Kierkegaard e Nietzsche sejam considerados os “pais do existencialismo”. Mas, de facto, é somente na obra de Heidegger que toda esta questão vem a ser adequadamente

suposto sentido técnico é, na verdade, apenas o sentido *mitológico*. Hegel tem razão em que as ideias não são senão “o universal”, a “natureza” das coisas considerada na sua inteligibilidade. Portanto, é verdade que *idea tēs psyches* significa apenas “a natureza da alma”, e é verdade que o texto de Platão distingue claramente entre os universais que a alma só pode conhecer se os objectificar — *i.e.*, se os considerar como algo fixo, imutável — e a própria alma como um movimento que não pode ser objectificado do mesmo modo. Mas isto significa que a universalidade (ou inteligibilidade) em causa na “natureza da alma” é diferente da universalidade das outras formas, como a beleza ou a justiça. Contudo, esta diferença não é traçada nem discutida por Platão.

38 No que se segue, referimo-nos fundamentalmente à interpretação do *Fedro* exposta no primeiro dos dois volumes sobre Nietzsche que Heidegger publicou em vida: Martin Heidegger, *Nietzsche I, Gesamtausgabe (GA) 6.1* (Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, 1996), pp. 190-202. Na sua origem está o curso leccionado no semestre de Inverno de 1936/37: Martin Heidegger, *Nietzsche: Der Wille zur Macht als Kunst, Gesamtausgabe (GA) 43* (Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, 1985), §26, pp. 231-248. A obra de Heidegger contém outra longa discussão do *Fedro*, exposta no curso do semestre de Inverno de 1924/25: Martin Heidegger, *Platon: Sophistes, Gesamtausgabe (GA) 19* (Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, 1992), pp. 308-352. Mas esta outra discussão tem como foco a segunda parte do *Fedro* — a relação entre retórica e dialéctica —, e o seu contexto é a interpretação do *Sofista*. Por razões que se tornarão claras na continuação, o que nos interessa aqui é a interpretação heideggeriana do mito do *Fedro* que reflecte sobre a relação entre Platão e Nietzsche, e que está intimamente ligada com a interpretação da *República* e a discussão da questão da verdade.

conceptualizada. A “analítica existencial do *Dasein*” analisa o que significa “existência” (*Existenz*) como um “modo de ser” distintivamente humano — “existência” enquanto o modo de ser do ente que nós próprios somos e, assim, enquanto um modo de ser distinto quer do modo de ser dos objectos do conhecimento, quer do das coisas que usamos como apetrechos no quotidiano (*Existenz* enquanto modo de ser distinto do “ser-perante”, *Vorhandenheit*, dos objectos, e do “ser-à-mão”, *Zuhandenheit*, dos apetrechos). O esclarecimento do “sentido do ser em geral” começa pela tentativa de esclarecer o sentido de “ser” enquanto “existir”, *i.e.*, “ser” no modo do *sum*, “eu sou”, “eu existo”, o que quer dizer: eu sou “aí” (sou um *Da-sein*), habito um mundo e partilho-o com outros ocupando nele uma perspectiva de primeira pessoa. Não ocorro nele como um objecto ou uma coisa.

Assim, a tarefa primeira da filosofia deixa de ser a procura das *categorias* — *i.e.*, das determinações da objectividade, dos conteúdos que o pensamento tem de pensar para poder pensar o ser dos *objectos* do conhecimento —, e passa a ser a procura dos *existenciais* — *i.e.*, das estruturas que constituem a existência enquanto tal, das condições de possibilidade do “eu sou”, do “ser aí” num mundo.³⁹ Mesmo quando a tradição filosófica se mostrou capaz de distinguir entre o ser do eu e o ser dos objectos — por exemplo, entre “pessoa” e “coisa”, como na filosofia prática de Kant —, nunca deixou, segundo Heidegger, de atribuir primazia às categorias da objectividade. Por exemplo, a “metafísica dos costumes” de Kant é, por um

39 Veja-se a distinção entre o sentido “categorial” e o sentido “existencial” de “ser” em *Ser e Tempo*: Martin Heidegger, *Sein und Zeit* (Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1927), §9, §12, §64, §77, também: §23 (p. 105), §26 (pp. 118, 119), §31 (pp. 143-144), §40 (p. 188), §43 c) (p. 211).

lado, uma “ontologia da pessoa” que identifica verdadeiros existenciais: a pessoa é um fim para si mesmo, é também um fim em si mesmo, é inteligência, espontaneidade absoluta, etc. Kant reconhece inclusivamente que as categorias da *Crítica da Razão Pura* (substância, causa, etc) não são adequadas para determinar o que seja um eu que pensa e age. O que pode ser pensado através dessas categorias não é suficiente para que se pense o que é ser uma pessoa, apenas o que é ser uma coisa. Pensar o que é ser uma pessoa — “existir” na terminologia de Heidegger — requer as “categorias da liberdade” enunciadas na *Crítica da Razão Prática*. Mas, por outro lado, a questão ontológica, para Kant, é a de saber se determinações como “fim em si mesmo” ou “inteligência” — em última instância, “causalidade pela liberdade” — podem “valer para coisas em si”, ou se são apenas representações nossas. Assim, os existenciais não são colocados, sequer, ao mesmo nível que as categorias, muito menos se lhes reconhece qualquer tipo de primordialidade. Que seja necessário pensar as condições de possibilidade do ser-pessoa e distingui-las das condições de possibilidade de ser-coisa não garante sequer, para Kant, que o ser-pessoa seja realmente um modo de *ser* distinto do ser-coisa, pois não garante que as pessoas sejam realmente reais. No plano do “em si”, as pessoas podem ser, afinal, apenas outras “coisas”, antes que em nada diferem daqueles que conhecemos como sendo regidos, no mundo sensível, pela causalidade natural.⁴⁰ Semelhantemente, em Hegel,

40 Cf. Martin Heidegger, *Die Grundprobleme der Phänomenologie, Gesamtausgabe (GA) 24* (Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, 1997), pp. 207-209 (um texto fundamental sobre a “insuficiência do problema do eu em Kant”, a incapacidade de Kant de compreender a “necessidade de uma interpretação ontológica livre da tradição” e de “avançar para a pergunta fundamental acerca do modo de ser da pessoa”).

a interpretação do *Fedro* conclui, como vimos, que já para Platão a alma — o pensamento que se realiza no modo do “eu penso, eu existo” — “não é uma coisa”, mas, por outro lado, Hegel não reconhece nem atribui a Platão o reconhecimento de outras determinações ontológicas que não sejam as categorias da objectividade, *i.e.*, as determinações das *coisas* enquanto possíveis *objectos* de conhecimento: ser e não-ser, uno e múltiplo, finito e infinito, etc.

Ora, segundo Heidegger, a incapacidade de toda a tradição filosófica ocidental de pensar a distinção entre o categorial e o existencial (e, assim, de fundar numa analítica existencial do *Dasein* a interrogação acerca do sentido do ser em geral) radica no modo como a questão da verdade foi colocada desde Platão — não apenas na célebre alegoria da caverna da *República*, mas igualmente no mito central do *Fedro*. Neste mito, o conceito de verdade desempenha um papel fundamental, pois, segundo a leitura de Heidegger, o seu cerne é a definição da diferença específica do ser humano como sendo a relação intrínseca da alma com a verdade: o “ver a verdade” (249b), que o texto platónico apresenta como sinónimo de “ter visto o ser das coisas [τὰ ὄντα]” (249e).⁴¹ É à luz desta definição da alma humana que deve ser lida a definição de filosofia como um *erōs* que, através da anamnese, tem como objecto a “planície da verdade” (248b).

Nestes passos, “verdade” traduz a palavra-chave da interpretação heideggeriana da filosofia grega: *alētheia* (τὸ ἀληθείας ... πεδίον, 248b; ἰδοῦσα τὴν ἀλήθειαν, 249b).⁴² A verdade, para os Gregos, é *a-lētheia*. O prefixo da palavra

41 Cf. Martin Heidegger, *Nietzsche I*, pp. 195-198, 201

42 Cf. também 247c: todo o mito é um discurso περὶ ἀληθείας, sobre a *alētheia*.

grega é um alfa privativo: a verdade é o privar X de estar oculto, roubá-lo à *lēthē*, ao esquecimento a que seria votado se existisse na obscuridade. Ou seja: verdade, *alētheia*, significa a desocultação do real (*Unverborgenheit*), o seu patentear-se e tornar-se compreensível — inteligível. Originariamente, em Homero, em Hesíodo, em toda a tradição poética dos Gregos, mas também em todos os escritos dos primeiros filósofos até Platão e Aristóteles, a *alētheia* não é uma propriedade da palavra, do discurso sobre o real, nem, mais genericamente, da apreensão do ente, mas sim “um traço essencial do próprio ente”.⁴³ A verdade pertence às coisas, é, por assim dizer, a “verdade das coisas”, e não é, de todo, algo que possa existir — como na concepção moderna — apenas “para os seres-humanos”. Não é o modo como certas proposições formuladas pelos seres humanos representam, com objetividade, o que as coisas são em si mesmas. Não é a verdade proposicional. A verdade enquanto *alētheia* é a desocultação do real independentemente do humano — é o próprio facto de as coisas mostrarem o que são, estarem patentes, acessíveis à compreensão, serem inteligíveis, mesmo se nenhum mortal ou imortal atende a isso que elas mostram de si, ou seja, à desocultação do seu ser.

É por isso que, naqueles passos-chave do mito do *Fedro* (248b, 249e), a *alētheia* não é designada como algo que possa ser pronunciado, *i.e.*, dito num juízo ou numa proposição, mas sim como algo que é *visto* pelos humanos: uma “planície”, todo um horizonte no qual as Ideias se mostram

43 Martin Heidegger, “Platons Lehre von der Wahrheit”, in: *Wegmarken, Gesamtausgabe (GA) 9* (Frankfurt a. M., Vittorio Klostermann, 1976), pp. 202-238, p. 231: ein Grundzug des Seienden selbst.

e, assim, a forma do mundo sensível — o “ser do ente”, na linguagem de Heidegger — se torna visível. A *alētheia*, sendo a “planície” a que a anamnese dá acesso, é o horizonte de visibilidade no qual se situam — e no qual são visíveis para o “olho da alma” — as formas essenciais do ente. Ou seja, a *alētheia*, no *Fedro*, não é senão o conjunto de todas as Ideias, na medida em que estas não são apenas a forma das coisas, o que as coisas são, o seu “ser”, mas igualmente a forma da sua “visibilidade” — o horizonte da sua inteligibilidade.

Ora, segundo Heidegger, a concepção da verdade como “desocultação” é crucial para a compreensão do que possa ser a “existência” como um “modo de ser” distinto dos outros. Existir é “estar-a-ser-em-um-mundo” (*In-der-Welt-sein*). Mas o “ser-em” (*In-sein*) implicado neste “estar-a-ser-em-um-mundo” não significa estar situado num determinado espaço — ser um corpo que ocupa um determinado lugar num mundo —, também não significa apenas ter de viver numa dada situação e lidar com uma dada circunstância histórica, mas sim *desocultar* o mundo onde essa situação e essa circunstância são vividas. O próprio facto de existirmos é, em si mesmo, um veículo da desocultação de um mundo — faz com que o mundo em que estamos em causa, em que se joga a nossa vida apareça, se dê a pensar e a viver. Este é o ponto-chave da concepção heideggeriana de “existência”, *i.e.*, de “estar-a-ser-em-um-mundo”. O nosso modo de nos relacionarmos com as coisas é desocultante — um abrir-se a elas. Os nossos juízos, percepções, memórias, planos, ocupações, acções são, na expressão de Platão e Aristóteles, um *dēloun*: tornam as coisas patentes para nós, evidenciam-nas, mostram o que elas são. Este *dēloun* não é, primariamente, um conhecer as coisas, mas sim um vivê-las. A desocultação que está

em jogo nas nossas actividades quotidianas, mesmo naquelas em que a consciência de nós mesmos desempenha um papel decisivo — abrir uma porta, pregar um prego, fazer um juízo sobre uma obra de arte, contar o número de pessoas numa fila, seja o que for — é um tornar as coisas relevantes, significativas (*bedeutsam*) para nós, um fazer sentido delas relativamente a um contexto que é sempre o do que estamos a *fazer* de nós mesmos: a entrar numa aula, a consertar uma estante, a visitar um museu, a pagar as compras do supermercado, etc. Mas, além disso, cada desocultação particular pressupõe já uma desocultação anterior, primordial, originária, fundadora de toda a nossa consciência de nós mesmos e das coisas: a desocultação do mundo a que pertencemos e a que pertence tudo isso que é desocultado. A nossa abertura a nós mesmos e às coisas pressupõe sempre já a nossa abertura prévia à própria situação primordial de estarmos colocados num mundo, “lançados” (*geworfen*) nele. O estarmos “aí” nesse mundo e ele ser o “aí” em que se joga a nossa vida é o pressuposto de tudo o que dizemos ou fazemos. A desocultação desse mundo e do sermos nele é sempre já o pano de fundo de todo o nosso discurso e de todas as nossas acções, o horizonte a que não prestamos atenção enquanto tal, mas a que pertence tudo aquilo a que prestamos atenção. Existir é habitar a *alētheia*, ou seja: habitar a desocultação de um mundo.

Tal como Heidegger sugere de múltiplas maneiras, entre os Gregos a reflexão pré-platónica sobre a *alētheia* é poética — mesmo ainda em Parménides, por exemplo — porque é existencial, não categorial. A própria ideia de *a-lētheia* se prende com a natureza da existência humana. A privação da *lēthē* é a privação de um “esquecimento” que os Gregos pensam como sinónimo da obscuridade de onde vêm e para

onde vão os seres humanos: a obscuridade do não-ser anterior ao nascimento e posterior à morte. Nós, seres humanos, somos “os mortais”. A nossa vida joga-se entre o nascimento e a morte. Por isso, o ser do ente que nós somos, a existência, é um habitar a *alētheia*, mas um habitar que é um ser “lançado” (*geworfen*) nela como “mortal”. A existência é um “lançamento em direcção à morte” (*Geworfenheit in den Tod*). Existir é dar consigo mesmo a atravessar “o caminho da vida” como uma vereda que começa com a saída da obscuridade (*lēthē*) — com o nascimento —, e necessariamente termina com o regresso à mesma obscuridade — à morte. A cada passo, essa vereda é rodeada e delimitada pela possibilidade do regresso a tal obscuridade. O ser dos mortais é um provisório e precário habitar a não-*lēthē*, é, por assim dizer, um estar provisória e precariamente do lado da desocultação das coisas, não do lado da sua ocultação. Ou, fazendo uso da linguagem dos trágicos, para os mortais viver é estar do lado do mundo em que se “vê o dia”, mas sem nunca deixar de caminhar em direcção ao lado em que não há dia — em direcção ao Hades. Desde Homero até Parménides e Heraclito, não há reflexão poética sobre a *alētheia* que não evoque o existencial a que *Ser e Tempo* chama “ser em direcção à morte” (*Sein zum Tode*), e que não seja, portanto, uma reflexão sobre o carácter finito da existência.⁴⁴

Em suma: originalmente, a cultura grega compreende o que significa as coisas mostrarem-se, aparecerem a partir da experiência da finitude humana. É por isso que designa o aparecimento das coisas como *a-lētheia*, não, por exemplo, como

44 Cf. Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, p. 251 (*Geworfenheit in den Tod*); cf. a célebre análise do “ser-em-direcção-à-morte” nos §§46-53, §§72-75, §81.

apparitio, ou “fenómeno”. O seu olhar é de raiz existencial. A sua forma de conceber a verdade e a falsidade, bem como a linguagem, a percepção, ou o pensamento, está nos antípodas da moderna. O olhar objectificante do “conhecimento” e da “ciência” — genericamente, o olhar “categorial” — não se formou ainda. Reaprender e aprofundar — o que também significa explicitar conceptualmente — o olhar originariamente poético-existencial dos Gregos é fundamental para a compreensão do que significa a existência como “estar-a-ser-em-um-mundo”. O “ser-em” (*In-sein*) aqui em jogo é um desocultar que não é objectificante. É de raiz, e é primordialmente, um “existencial”.⁴⁵

45 Os primeiros textos de Heidegger em que começa a surgir a questão da *alētheia* são sobre o pensamento de Platão e Aristóteles acerca da questão da verdade, mas também sobre a necessidade de interpretar esse pensamento à luz da noção husserliana de “intuição categorial”. Um juízo de percepção (enquanto “acto categorial de síntese”, no vocabulário de Husserl) — como, por exemplo, “há dez pessoas na fila para pagar” — destaca o que já se achava previamente dado em pano de fundo. A percepção, antes desse juízo, já dava a ver uma fila de pessoas. Mas o novo “destaque” (*Abhebung*) modifica o que é efectivamente visto, sem que o conteúdo sensorial dado se altere. Esse “destaque” é um “descer-rar” ou “desvendar” as coisas de uma forma nova (um *neu erschließen*). Desoculta um novo aspecto do que as coisas são. Antes via-se apenas um número indeterminado de pessoas em fila, agora vê-se, num acto de “intuição categorial”, “uma fila de dez pessoas”. É isso o *dēloun* (δηλοῦν, ou ὀληθεύειν) em causa nas obras de Platão e Aristóteles. Para Heidegger, a tarefa filosófica fundamental — que escapou inteiramente a Platão e Aristóteles e, por outras razões, também a Husserl — consiste em tematizar a desocultação primordial que constitui a existência enquanto tal, a desocultação anterior a todas as desocultações articuláveis em juízos como o do nosso exemplo: a própria desocultação de um mundo enquanto pano de fundo e horizonte de toda a nossa acção e todo o nosso pensamento judicativo (o *In-der-Welt-sein* que constitui o *Dasein* como *Dasein*). Esta desocultação primordial não é uma forma de cognição, não é uma mera percepção, não é, de todo, uma representação. O mundo que ela desoculta é, de raiz, um horizonte de relevância/ significância (*Bedeutsamkeit*), não um horizonte de representação, ou de cognição de objectos. Sobre a importância da “intuição categorial” e sobre *dēloun* (δηλοῦν) como termo-chave para a compreensão da noção de *alētheia*, cf. Martin Heidegger, *Prolegomena zur Geschichte des Zeitbegriffs*, 2., *durchgesehene Auflage, Gesamtausgabe (GA)* 20 (Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, 1988), §6 (p. 84: *neu erschließen*); *Logik: Die Frage nach der Wahrheit, Gesamtausgabe (GA)* 21 (Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, 1976), §§11-14, §37, especialmente pp. 72, 131, 133, 142, 148, 181, 193, 414-415.

Em *Ser e Tempo*, a análise da existência comprova a primordialidade do “estar-a-ser-em-um-mundo”, enquanto estrutura não categorial, portanto também o carácter primordialmente existencial da *alētheia*. Na “quotidianidade” — no modo como “primariamente e o mais das vezes” somos —, a nossa relação com o mundo que se acha desocultado para nós e no qual se desenrola a nossa vida não é, de facto, cognitiva: não é a relação de um sujeito cognoscente com possíveis objectos de conhecimento. Os entes que vêm ao nosso encontro e com os quais lidamos no curso dos nossos afazeres quotidianos não são objectos. Um objecto é tudo aquilo que pode ser conhecido por um sujeito cognoscente no interior de um mundo. No quotidiano, entes como portas ou martelos não são objectos neste sentido preciso do termo. Quando abro uma porta, não a objectifico, não actuo como um sujeito a quem coubesse a tarefa de conhecer as propriedades que objectivamente inerem a um objecto colocado diante de mim. Conhecer a porta como um objecto requer a adopção de outra atitude: a atitude teórica, ou cognitiva. No quadro desta outra atitude, a porta pode ser estudada, por exemplo, pela física, ou pela química, ciências que dão conta das suas propriedades materiais. Nesse caso, sim, a porta é objectificada, e, deste modo, é considerada e conhecida como um objecto. Ora, se no quotidiano os entes intramundanos não são objectificados, o próprio mundo e a sua desocultação são-no ainda menos. A existência enquanto tal — o “estar-a-ser-em-um-mundo” — não é, de forma alguma, o foco da nossa atenção. A quotidianidade é, pelo contrário, uma “fuga de si mesmo”, *i.e.*, uma fuga do confronto com a existência, e esta é, simultaneamente, uma “fuga da morte”, *i.e.*, do

confronto com a finitude do nosso “lançamento” (*Geworfenheit*) na *alētheia*.⁴⁶

O facto de vivermos nesta fuga revela que, primordialmente, o que preside à nossa relação com o mundo é uma “preocupação” ou “cuidado” (*Sorge*) connosco mesmos, de forma alguma a vontade de conhecer objectos. No quotidiano, este cuidado connosco mesmos tem a forma de um evitar confrontarmo-nos com o próprio facto de existirmos e de a nossa existência ser finita. Fazêmo-lo entregando-nos a tarefas mundanas que nos absorvem. Cuidamos apenas do que temos para fazer, sem tematizar e questionar o que seja o próprio existir enquanto tal. Assim, tornamo-nos o que fazemos. Somos lançados, ou projectados, num “projecto” (*Entwurf*) que esgota tudo o que somos, e que, contudo, não é escolhido por nós, ainda que acreditemos que é. O que motiva o nosso lançamento nesse projecto são as “disposições” (*Stimmungen*) em que damos connosco mesmos a ser um feixe de relações afectivas com outros, com o mundo e com a nossa própria existência nesse mundo que partilhamos com os outros. No quotidiano, essas disposições fazem-nos viver imersos num projecto, ou numa forma de vida, em que a fuga de nós mesmos está assegurada. Necessariamente, o conteúdo desse projecto que nos constitui e absorve são possibilidades disponíveis no mundo histórico que partilhamos com os outros. “Somos o que fazemos” significa: somos o que “a gente” pode ser nesse mundo, o que “se” faz nele, o que também outros fazem e podem fazer nele (mesmo que uns o possam fazer melhor ou pior que outros). A vida quotidiana consiste em fazer parte desse “neutro” colectivo — “a gente”,

46 Cf. Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, §40, §51 e pp. 44, 260, 276, 390, 424-425.

hoi polloi, a “multidão”, a que Heidegger chama “*das Man*” (substantivando o pronome impessoal *man*).

Enquanto forma de vida colectiva, não apenas individual, a quotidianidade inclui a organização de todo um discurso que justifica a fuga ao confronto com a existência e ao seu questionamento. Na lida quotidiana com o mundo, toda a gente sabe dizer para si mesma, por exemplo, “sim, hei-de morrer um dia, mas por enquanto ainda não”, fugindo, assim, de pensar na sua finitude. Este discurso é a superfície de uma fuga de si mesmo que se joga nas profundezas do nosso ser — isto é, que constitui a própria desocultação quotidiana do mundo em que está em causa a nossa vida. Por isso, mesmo quando pensamos explicitamente na nossa finitude, tendemos a fazê-lo no modo do auto-engano, ou, na terminologia de Heidegger, de um modo “ambíguo”.

Ora, é esta fuga que torna possível que, no quotidiano, o mundo seja apenas o pano de fundo atemático de todo o nosso discurso e acção. Toda a nossa relação com as coisas, connosco mesmos e com os outros pressupõe sempre já a desocultação do mundo em que ela se dá, mas, no quotidiano, esta desocultação é justamente isso: um pressuposto, que nunca é considerado enquanto tal. O mundo é um “horizonte”, não um objecto. É o que tem de estar já desocultado para que todo e qualquer ente (incluindo nós mesmos) possa ser também desocultado, venha ao nosso encontro, mostre o que é, o seu “ser”. Mas esta sua desocultação não chama a atenção para si mesma, muito menos desoculta quaisquer entes e o seu “ser” como possíveis objectos de conhecimento.

Contudo, não vivemos sempre dominados pela “quotidianidade”. Há nela uma angústia latente que, por vezes, deixa de ser apenas latente e nos assalta, por exemplo, sob

a forma de uma intensa angústia perante a possibilidade da nossa morte. Esta “disposição” — este modo de sentirmos a nossa própria existência, de sermos receptivamente (não deliberadamente) afectados por ela — dá-nos um vislumbre do mundo e da sua desocultação *enquanto tais*. A nossa absorção no quotidiano perde-se. A existência, o nosso “estar-a-ser-em-um-mundo”, aparece-nos então como um problema. Nesses momentos, atendemos à nossa vida como um todo — desde o nosso nascimento até à nossa morte — e, com isso, é o próprio mundo que, por assim dizer, vem a nosso encontro e se torna visível. A sua desocultação, a *alētheia*, é o lugar onde habitamos, mas, nesses momentos, a *alētheia*, ao manifestar-se enquanto tal, manifesta-se como um lugar inóspito (*unheimlich*), um lugar que nos é estranho, em que não estamos em casa.⁴⁷

O mesmo acontece nos momentos em que é o tédio que subitamente nos avassala. O que então irrompe das profundezas do nosso ser e interrompe o quotidiano é o sentimento de que *tudo*, incluindo nós mesmos e todos os afazeres que habitualmente nos absorvem, é indiferente, é em vão. Também neste caso, a desocultação do mundo em que se joga a nossa existência deixa de ser o pano de fundo da nossa vida quotidiana com as coisas e passa para o primeiro plano. E o que se manifesta nesta outra “disposição fundamental” (*Grundstimmung*) não é apenas o mundo que estamos acostumados a habitar e a compreender como o lugar familiar daquela vida quotidiana, mas “o ente no seu todo”.⁴⁸ Existir,

47 Cf. Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, §40, §50, §68 b).

48 Cf. a análise do “tédio profundo” em: Martin Heidegger, *Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt — Endlichkeit — Einsamkeit, Gesamtausgabe (GA) 29/30* (Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, 1992), p. 207 e sgs., §§29-38.

enquanto “estar-a-ser-em-um-mundo”, é viver exposto a esta manifestação da “totalidade do ente no seu ser”. A abertura a um mundo é a abertura a esta totalidade. E é este o sentido pleno da palavra *alêtheia* como Heidegger a entende: ela é a desocultação da totalidade do ente no seu ser.

Nos momentos de “tédio profundo”, a desocultação explícita, e já não apenas latente, dessa totalidade faz aparecer o seu “ser” como um inexplicável “em vão”. O que, assim, passa para o primeiro plano e se torna um problema é o “ser enquanto tal”, “o sentido do ser em geral”, ou seja: não apenas o sentido de tudo o que costuma fazer sentido no quotidiano, mas o sentido da totalidade do que poderia fazer sentido — de tudo o que poderia interpelar-nos, ser relevante e significativo (*bedeutsam*) para nós. Toda a possível “significância” (*Bedeutsamkeit*) do que há se torna problemática, o “ser” do ente no seu todo revela-se “*frag-würdig*”, “digno de questionamento”, interrogável. Aquilo mesmo que é desocultado — o ser da totalidade do ente — recusa tornar-se familiar, realmente compreensível, conhecido. E nenhum ente pode eliminar essa recusa. Nenhum ente que se conceba (nem mesmo Deus ou o *Big Bang*) pode explicar o ser (o sentido) da totalidade em cuja desocultação nos achamos “lançados”, pois nenhum ente pode ser situado fora dessa totalidade, fora do horizonte do que nos interpela ou poderia interpelar como significativo — portanto, fora do que haveria a explicar. (Se dizemos que existimos porque Deus nos criou, a pergunta é então por que existe Deus; se dizemos que é porque houve o *Big Bang*, temos de incluir o *Big Bang* na totalidade do ente e perguntar por que houve o *Big Bang*, etc). O que se dá a pensar numa experiência como a do tédio profundo caracteriza-se por uma inesgotável interrogabilidade (*Fragwürdigkeit*).

A sua recusa em deixar-se esclarecer e tornar-se familiar — o seu carácter enigmático — é inexorável. Neste sentido, habitar a *alētheia*, “estar na verdade”, é sinónimo de “estar na inverdade”: “a essência da verdade, *i.e.*, da desocultação [*Unverborgenheit*], é dominada por uma recusa. [...] A verdade é na sua essência in-verdade [*Un-wahrheit*]”.⁴⁹

A angústia e o tédio não são as únicas “disposições fundamentais”. Também, por exemplo, na alegria e no amor pode haver “autenticidade”. Também essas disposições podem gerar uma verdadeira sintonia com a existência, com o “modo de ser” que é sempre já o nosso, mas que, no quotidiano, não se realiza realmente, ou só se realiza “inautenticamente”. Existir autenticamente significa ser realmente si mesmo, viver expressamente a condição de ser na primeira pessoa, no modo do “eu sou”. Mas isso implica encontrar-se consigo mesmo numa disposição em que a *alētheia* não seja apenas um pano de fundo, mas se manifeste e se dê a pensar enquanto tal — em que o *meu* lançamento (*Geworfenheit*) na *alētheia* seja expressamente vivido como meu.

A poesia, seja a de Homero ou de Sófocles, a de Hölderlin ou Rilke, é, para Heidegger, a actividade humana que dá voz às disposições fundamentais, ou seja, à autenticidade enquanto sintonia com a existência enquanto tal. Na poesia, o próprio existir — o ser num mundo na primeira pessoa e partilhar com outros a sua desocultação — é evocado pela palavra:

49 Martin Heidegger, “Der Ursprung des Kunstwerkes”, in: *Holzwege, Gesamtausgabe (GA)* 5 (Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, 1977), pp. 1-74, p. 41. Sobre a interpretação da pergunta pelo “sentido do ser” como pergunta pela “significância” (*Bedeutsamkeit*) de todo o sentido, cf. Thomas Sheehan, *Making Sense of Heidegger: A Paradigm Shift* (London & New York: Rowman & Littlefield, 2015) e Robert B. Pippin, *The Culmination: Heidegger, German Idealism, and the Fate of Philosophy* (Chicago & London: The University of Chicago Press, 2024).

A poesia não é nada senão o elementar vir-à-palavra, *i.e.*, o ser posto a descoberto, da existência enquanto estar-a-ser-em-um-mundo. O que é pronunciado [na poesia] torna, pela primeira vez, visível para os outros — que até então estavam cegos — o mundo.⁵⁰

A poesia é, por assim dizer, uma aproximação à existência. Através da palavra, a poesia faz *sentir* a existência enquanto tal e, com isso, provoca o seu questionamento. E, para Heidegger, toda a arte é poesia neste sentido: “a essência da arte é a poesia”, como diz *A Origem da Obra de Arte*.⁵¹ Podemos pensar na beleza como o que “acontece” ou “vem a ser” (*west*) através da arte, mas só se recusarmos a concepção moderna da beleza e não a entendermos como o prazer na contemplação da forma de um objecto. Segundo Heidegger, a beleza é, em vez disso, “um modo como a verdade enquanto desocultação acontece [*west*]”.⁵²

Todos estes pontos são importantes para que se possa compreender a interpretação heideggeriana do *Fedro* e, mais genericamente, da obra de Platão. Heidegger interpreta a concepção de *erōs* exposta no mito do *Fedro* à luz da ideia de autenticidade. O que o mito quer dizer é que *erōs* é um sair para fora de si mesmo — um ir além de si e maravilhar-se com a beleza — em que se é “atraído pelo ser ele próprio”.

50 Martin Heidegger, *Die Grundprobleme der Phänomenologie*, GA 24, p. 244: “Die Dichtung ist nichts anderes als das elementare Zum-Wort-kommen, d.h. Entdecktwerden der Existenz als des In-der-Welt-seins. Mit dem Ausgesprochenen wird für die Anderen, die vordem blind sind, die Welt erst sichtbar.”

51 Martin Heidegger, “Der Ursprung des Kunstwerkes”, GA 5, p. 63: das Wesen der Kunst ist die Dichtung.

52 Martin Heidegger, “Der Ursprung des Kunstwerkes”, GA 5, p. 43: *Schönheit ist eine Weise, wie Wahrheit als Unverborgenheit west.*

É só através do poder de *erōs*, ou seja, através da experiência da beleza, que o homem se torna capaz de “pensar o ser ele próprio e superar o esquecimento do ser”.⁵³ O “ser”, porém, é o que é desocultado pelo facto de habitarmos a *alētheia*. Ser atraído pelo ser ele próprio significa, portanto, ser atraído pela *alētheia* enquanto tal. Esta atracção torna-nos o que realmente, autenticamente somos. O mito di-lo claramente: o que somos é um ente cuja alma é, intrinsecamente, uma relação com a *alētheia*, e só *erōs* activa essa relação que nos constitui. *Erōs* é sinónimo de autenticidade. Através dele, a *alētheia* deixa de ser um mero pano de fundo da experiência quotidiana. Deixa de estar “atrás das nossas costas”, como na alegoria de caverna, e passa a ser a “planície” para onde a nossa alma quer regressar. O que nela se desoculta, o ser do ente como um todo, deixa de estar esquecido. É expressamente recordado. Os cavalos e o auriga recuperam as suas asas, a alma deixa de ser uma relação inerte com a *alētheia*, e passa a ser um “voo” em direcção a ela.

Platão explicita, assim, a concepção grega da existência humana como o habitar a *alētheia* no modo da finitude — ser lançado, enquanto “mortal”, na desocultação da totalidade do ente no seu todo. O problema, porém, é que, ao mesmo tempo, esta explicitação é a primeira *objectificação* da *alētheia* na história do pensamento ocidental. O que permite

53 Cf. Martin Heidegger, *Nietzsche I*, p. 198: “Dieses Über-sich-hinweg-gehoben- und vom Sein selbst Angezogenwerden ist der ἔρωζ. Nur soweit das Sein in bezug auf den Menschen die “erotische” Macht zu entfalten vermag, nur so weit vermag der Mensch an das Sein selbst zu denken und die Seinsvergessenheit zu überwinden.” Já na interpretação do *Fedro* do semestre de Inverno de 1924/25, Heidegger havia formulado (e colocado em itálico) a definição do *erōs* do mito platónico como “*a pulsão para o ser ele próprio*” (*der Drang zum Sein selbst*): Martin Heidegger, *Platon: Sophistes*, GA 19, p. 315. Cf. também: Martin Heidegger, *Nietzsche: Der Wille zur Macht als Kunst*, GA 43, pp. 240, 242, 243, 246, 247.

a Platão pensar a *alētheia* enquanto tal é o facto de ser capaz de pensar *erōs* e a autenticidade humana como um ser atraído pelo ser ele próprio — mas “o ser ele próprio” é, para Platão, o *eidōs*, a *idea*, e tanto quer dizer: é um *objecto de conhecimento*. Ao distinguir o *eidōs* das suas instâncias sensíveis — a forma inteligível das muitas coisas que ela pode tornar inteligíveis, compreensíveis —, Platão descobre e explicita a “diferença ontológica”: a diferença entre o “ser” e os “entes”. Contudo, formulada deste modo, a diferença ontológica é a diferença entre a forma da cognoscibilidade das coisas e as coisas que podem ser conhecidas através dela. A Ideia é o que o pensamento tem de pensar para pensar o que as coisas são, o seu ser — mas isso quer dizer: para as conhecer objectivamente. O ser é pensado como um objecto que permite conhecer outros objectos — um objecto inteligível que permite conhecer os objectos sensíveis. Assim o “sentido do ser” é interpretado como sinónimo de “ser cognoscível”. O ser dos entes é reduzido à cognoscibilidade dos entes, uma redução que vem a tornar-se o pressuposto de toda a cultura ocidental, portanto a primeira semente da era tecnológica em que vivemos hoje: a era da objectificação de tudo como recurso para o exercício de domínio sobre a Terra.

Que, para Platão, a Ideia é um objecto, parece resultar, de facto, bem claro do mito do *Fedro*. Nos passos em que a alma humana é definida como sendo uma relação com a *alētheia*, as Ideias — as formas que são desocultadas na planície da *alētheia* — são designadas como *ta onta* (249e), expressão que significa, literalmente, “as coisas que são”, “os entes”. As formas são o *ser* dos entes, contudo o mito platónico imagina-as como *entes* — outras *coisas* que não as coisas sensíveis que podem ser conhecidas através delas. Elas são como

estátuas que os deuses vêem quando viajam pelo lugar supra-celeste onde elas se situam. E esse ver é *conhecer*: é representar adequadamente um *objecto* — ainda que este seja uma “essência”, uma Ideia, uma “forma categorial” — e obter a sua definição, *i.e.*, uma delimitação do seu sentido. Esta permite classificar correctamente todos os outros *objectos* — as muitas coisas sensíveis — que são instâncias dessa forma e, por isso, são compreensíveis através dela. As Ideias são, portanto, os *objectos* por excelência, os *objectos* cujo conhecimento permite conhecer todos os outros *objectos*. O mito não lhes chama apenas “entes”, mas até *to ontōs on*, “o efectivamente real”, “o ente que é realmente ente”, “o ente por excelência” (τὸ ὄν ὄντως, 249c, cf. 247c, 247e). É certo que o mito apresenta *erōs* como sinónimo de autenticidade e a beleza como a forma que desperta a pergunta pelo ser⁵⁴ — mas, ao fazê-lo, interpreta a autenticidade como a superação da passividade cognitiva da “multidão” (*hoi polloi*) e a conquista da atitude teórica. Com Platão, a autenticidade passa a ser a activação de uma relação *cognoscente*, portanto objectificante, com a *alētheia*.

Consequentemente, a concepção da *alētheia* na obra de Platão caracteriza-se pela ambiguidade: por um lado, permanece ainda fiel à tradição grega pré-metafísica e pensa a *alētheia* como “um traço essencial do próprio ente”; por outro, começa a deslocá-la do ente para a *proposição* — pensa-a também como *orthotēs*, a correcta *apreensão* do ente, a correcção das proposições que dizem de forma adequada

54 Cf. Martin Heidegger, *Nietzsche I*, pp. 199-200; Martin Heidegger, *Nietzsche: Der Wille zur Macht als Kunst*, GA 43, p. 240, 241-243.

o que é o “efectivamente real”.⁵⁵ O lugar da verdade deixa de ser o ente para passar a ser a linguagem, mais especificamente a proposição. É assim que começa a desenhar-se, na cultura ocidental, a concepção da verdade como “adequação entre o intelecto e a coisa”, ou como “verdade proposicional”. O espantoso desenvolvimento das ciências na modernidade tem a sua origem remota neste deslocamento do lugar da verdade, pois é este deslocamento que torna possível o olhar objectificante da ciência. Mas, na medida em que este olhar não se torna complementar do anterior e, antes, o substitui progressivamente, há um forte elemento de perda no seu surgimento. *Alētheia*, segundo Heidegger, é o sentido originário de verdade, não só por ter surgido primeiro, mas porque a representação correcta das coisas pressupõe a desocultação prévia do mundo em que elas ocorrem. Essa representação e a sua fixação em proposições são, na realidade, uma *desocultação* do intramundano que pressupõe já a desocultação do mundo. E esta desocultação originária do mundo tem a forma do cuidado com o mundo, não da cognição. A sua compreensão requer a perspectiva da poesia, a aproximação “poético-pensante” à existência como “estar-a-ser-em-um-mundo”.

Tudo isto significa também que a história do Ocidente vem a ser, segundo Heidegger, a história de como a ideia de verdade vai deixando de ter qualquer relação com a ideia de autenticidade — *i.e.*, com o ser *verdadeiramente* si

55 E.g., Martin Heidegger, “Platons Lehre von der Wahrheit”, *GA* 9, p. 231. Cf. também: Martin Heidegger, “Vom Wesen der Wahrheit”, in: *Wegmarken, Gesamtausgabe (GA)* 9 (Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, 1976), pp. 177-202; *Vom Wesen der Wahrheit, Zu Platons Höhlengleichnis und Theätet, Gesamtausgabe (GA)* 34 (Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, 1988), pp. 201-238.; e *Sein und Wahrheit, Gesamtausgabe (GA)* 36/37 (Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, 2001), §4, pp. 95-98.

próprio entendido como um habitar plenamente a *alêtheia* no modo da finitude. É assim que a *alêtheia* vai deixando de ser uma dimensão da existência, e vai passando a ser apenas a verdade proposicional, a fixação judicativa do que objectivamente se verifica, o conhecimento das propriedades intrínsecas dos entes que estão efectivamente presentes perante nós, incluindo de nós mesmos enquanto entes presentificáveis — enquanto outros entes intramundanos, já não enquanto existentes, pessoas, veículos da desocultação do mundo. Tudo se torna, assim, “coisa”, objecto.

O modo como Platão transforma o conceito de verdade determina que a filosofia se separe da poesia. A filosofia não chega nunca, no Ocidente, a reconhecer a anterioridade da existência relativamente à relação cognitiva com as coisas, não reconhece sequer a existência como um modo de ser distinto dos outros, muito menos compreende a necessidade de procurar os existenciais como condições de possibilidade da existência e de interrogar a essa luz o sentido do ser em geral. Em lugar disso, torna-se “metafísica” — uma “metafísica da presença”. Nesta, o ser não é interrogado enquanto tal, mas sim reduzido à cognoscibilidade dos entes, reduzido, na verdade, a outro *ente* — seja a *Idea* de Platão, ou o Deus dos medievais, ou o Espírito absoluto em Hegel — que passa por ser exemplar e, assim, por ser aquilo que é capaz de explicar quer a essência, quer a existência da totalidade do ente. A inesgotável interrogabilidade do ser enquanto tal é esquecida, completamente perdida de vista.

IV.

Vimos que, segundo Hegel, devemos censurar o *Fedro* de Platão por defender que a filosofia pode ser poesia, não precisa de ser dialéctica, uma ciência do pensamento puro. Vemos agora que, segundo Heidegger, pelo contrário, devemos censurar o *Fedro* de Platão por defender que a filosofia deve ser ciência — deve ser metafísica —, não poesia. Não podem ter ambos razão. Obviamente, Hegel lê Platão de uma perspectiva muito particular — a perspectiva hegeliana —, e Heidegger de outra — a heideggeriana. Um e o outro têm concepções diferentes da filosofia e da poesia, e ambos têm a preocupação, ao interpretar o *Fedro*, de estabelecer a relação histórica entre o pensamento de Platão e o seu. Ambos reconhecem a grandeza de Platão, mas a ambos preocupa identificar o que há na obra de Platão que só na filosofia deles vem a ser superado, particularmente no que respeita à concepção da filosofia e da poesia, bem como à relação entre elas. O nosso dever, enquanto leitores do *Fedro*, é, porém, levarmos em linha de conta as interpretações de Hegel e Heidegger sem nos fixarmos num compromisso dogmático seja com a perspectiva hegeliana seja com a heideggeriana. A questão, não havendo tal compromisso, é onde nos conduzem essas duas interpretações se as considerarmos em conjunto. Até que ponto são justas com o *Fedro*, e como se relacionam com os aspectos de interpretação do texto platónico expostos nos dois capítulos iniciais deste livro?

A interpretação de Hegel é única — e devia ser muito mais estudada e difundida — enquanto explicação do que significa, para Platão, a conversão da imagem poética em pensamento dialéctico. Não há, porventura, interpretação mais radical na identificação do que é apenas mito, imagem,

alegoria, metáfora no texto platónico e, por isso, “não pertence à filosofia de Platão”, apenas à “representação”. Mas, acima de tudo, esta radicalidade obriga a distinguir entre o tipo de metafísica da transcendência que é comum atribuir a Platão e um outro tipo de metafísica, a que podemos chamar, talvez, “imaneente” (“transcendental” ou “lógica” seriam outras possibilidades). O pensamento dialéctico, como Hegel o entende, é “pensamento puro” porque pensa apenas a própria forma do pensamento, as “categorias” entendidas como as determinações genéricas que o pensamento tem de pensar para ser capaz de pensar algo, um objecto. As Ideias platónicas são justamente essas categorias. São simplesmente “o universal”, não são entidades transcendentais ao mundo sensível. A reflexão dialéctica sobre as categorias é “metafísica” apenas na medida em que, ao pensar as determinações genéricas de todo e qualquer objecto, pensa o que genericamente há, ou existe — que objectos são realmente possíveis. Mas estes objectos são imanentes ao pensamento. Não são um “em si” situado fora do pensamento, além do mundo sensível. São o mundo sensível pensado quanto à sua forma inteligível (e o mundo sensível, em última instância, significa para Hegel: a História, “o espírito que se exterioriza no Tempo”).⁵⁶

Mas a interpretação de Hegel tem o defeito de não atender à razão por que o mito do *Fedro* declara a sua própria indispensabilidade — a indispensabilidade da imagem poética. O pensamento não pode pensar a sua forma, as categorias, sem se pensar a si mesmo como um ente que pensa as categorias. Para Hegel, este ente é o eu; para Platão, a alma, a *psychē*. Mas a alma não se deixa objectificar como deixam as

56 G.W.F. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, §808, p. 590.

categorias e os entes sensíveis que podem ser compreendidos através delas. Dizer o que é a alma requer uma imagem poética. Meros mortais como nós não podem fazer mais do que tentar uma aproximação à natureza da alma através da composição de um discurso sobre “aquilo com o qual ela se parece” (ὧ δὲ ἔοικεν, 246a). Como vimos, Hegel reconhece uma parte do problema aqui em causa: a alma “não é uma coisa”. O que não reconhece é a parte do problema que o pensamento de Heidegger faz pensar: a distinção entre o categorial e o existencial. A alma “não é uma coisa” porque o seu modo de ser é a existência, e esta não se deixa pensar em termos categoriais. Pensar a existência como um modo de ser distinto dos outros implica a radical rejeição da concepção da alma como um sujeito que conhece um objecto. A sua abertura a um mundo é anterior à sua abertura a objectos que ocorram nesse mundo, e não é uma abertura primariamente objectificante ou cognitiva. Tal abertura não é, por isso, a relação entre duas *coisas* — uma que fosse o mundo, o objecto conhecido, outra que fosse alma, o sujeito cognoscente. A poesia é a forma humana de acesso — ou de aproximação pela palavra — à existência enquanto tal, o que significa também: à sua anterioridade relativamente à cognição. Quando, por exemplo, Safo diz “eu”, di-lo de um ponto de vista que é anterior ao da relação sujeito-objecto:

A Lua já se pôs
E as Plêiades — é a meio
Da noite, o tempo vai-se,
E eu [ἔγω δὲ] deito-me sozinha.⁵⁷

57 Safo, fr. 168, *Greek Lyric I*, p. 172: δέδουκε μὲν ἃ σελάγνα / καὶ Πληΐαδες· μέσαι δὲ / νόκτες, παρὰ δ' ἔρχετ' ὥρα, / ἔγω δὲ μόνα κατεύδω.

A Lua, para Safo, é uma deusa titã, Selene, não um satélite da Terra; e as Plêiades são divindades, as sete filhas do titã Atlas e da ninfa Pleione, filha de Oceano, não um aglomerado estelar de uma entre muitas constelações estudadas na astronomia. Se, na noite em que se deita sozinha, Safo se sente interpelada pela Lua e pelas estrelas, é por estas marcarem a passagem do tempo e a sua solidão. Não são pensadas na sua cognoscibilidade, não a interpelam enquanto objectos que ela poderia conhecer. “E eu deito-me sozinha” é uma evocação do “lançamento” de Safo no *mundo* que é o seu — uma problematização do seu “estar-a-ser-em-um-mundo”, da “significância” da sua solidão diante da Lua, das Plêiades e de tudo o mais que há.

Todavia, é justamente a enunciação destas ideias-chave do pensamento de Heidegger sobre a poesia e a existência que faz ver que a sua interpretação de Platão, em particular do *Fedro*, é também, como a de Hegel — mas por razões diferentes —, muito problemática. Heidegger censura Platão por transformar a filosofia em ciência e separá-la da poesia, mas essa censura não é justa se aplicada ao *Fedro*. Este é um texto que não só tem de ser interpretado como obra literária — não diferindo, nesse ponto, dos outros escrito platônicos —, mas, além disso, está todo ele construído como um longo discurso *poético*. Especialmente na interpretação do seu mito central, tudo deve ser lido como poesia. Os passos em que, por exemplo, as Ideias são designadas como “entes” — *ta onta, to ontōs on* — têm um carácter poético, não são proposições teóricas (como Hegel bem viu). O seu contexto é a formulação poética-mitológica de uma ideia-chave que implica a anterioridade da existência relativamente à cognição: a ideia de que só a experiência de *erōs* enquanto experiência

da beleza de outrem pode desencadear a anamnese da planície da *alētheia* e levar a alma a interrogar-se acerca das Ideias enquanto tais. No *Fedro*, aquilo a que Heidegger chama o “ser atraído pelo ser ele próprio” é *derivado* de um *erōs* — ou de um ser previamente atraído pela beleza — que nada tem de cognitivo ou objectificante, e que o texto insiste que tem de permanecer vivo para que a alma possa ser atraída “pelo ser ele próprio”, *i.e.*, pelas Ideias.

Este reconhecimento da anterioridade da existência é construído desde o início do diálogo. Já no discurso de Lísias, a reflexão sobre *erōs* assenta na ideia de que o estar apaixonado e o não estar apaixonado são duas formas de *epimeleia* — o que significa: duas formas de *cuidado* com o mundo. O apaixonado oscila permanentemente entre o prazer e a dor, vive a maior parte do tempo perdido num mundo de prazeres imaginários, não é sequer capaz de pensar no que é “o melhor” para si. A saliência das coisas no seu mundo é relativa à relevância que têm para a satisfação ou frustração do *erōs* que o domina. O não-apaixonado, por contraste, preocupa-se com o conhecimento. Mas vive dominado pelo cuidado com os seus interesses mundanos, de forma que o conhecimento é, para ele, apenas um instrumento para alcançar o bem-estar. Não só o conhecimento que ele busca não é teórico, como, sendo instrumental, não é ele que molda o modo como o não-apaixonado se relaciona com o seu mundo. Também para este as coisas não são objectos de conhecimento — não são o dado de uma relação sujeito-objecto —, mas sim fontes de prazer ou desprazer.

Quer já nesse discurso, quer nos dois subsequentes, a reflexão sobre *erōs* nada tem que ver com uma objectificação

metafísica da alma enquanto sujeito cognoscente. É, pelo contrário, uma reflexão poética sobre a existência que reconhece e procura fazer jus à anterioridade do cuidado com o mundo relativamente à “vontade de verdade”, ou a toda e qualquer relação cognitiva com objectos. Os três discursos concebem *erōs* como um estado que convulsiona a tábua de valores que antes estruturava o mundo do apaixonado. Um novo cuidado arrasa e substitui o anterior, e isso modifica os valores que regem a vida do apaixonado. No terceiro discurso, a modificação destes valores através da entronização do amado transforma a relação do apaixonado com a verdade. Os valores que estruturam o seu mundo — ou as Ideias enquanto “as coisas que têm valor [τίμια] para as almas” (250b) — tornam-se um problema para ele, aparecem-lhe como “a verdade”, sim, mas como a verdade ainda por descobrir, como um ponto de interrogação. É neste sentido que, tornando-se *philosophos*, o apaixonado passa a ter perante si a *alētheia* como “planície”. Vive agora numa expectativa de sentido de que faz parte o querer compreender a *alētheia* por si mesma, já não instrumentalmente. O mundo dos particulares, ou dos negócios humanos, já nada lhe diz, torna-se-lhe indiferente. Mas isso que agora passou a querer compreender por si mesmo, a *alētheia*, era antes o pano de fundo da sua imersão no mundo dos negócios humanos. A alma humana define-se pela sua relação com a *alētheia* porque *antes* de esta poder ser objectificada actua já, em pano de fundo, como a desocultação do mundo no qual toda e qualquer ocupação com particulares intramundanos — e, por maioria de razão, toda e qualquer objectificação — vem a ser possível. A relação do *philosophos* com a verdade, a “vontade de verdade”, é uma *modificação* da existência, não uma relação originariamente constitutiva da existência. Não

há alma humana sem uma relação com a verdade — mas, fora da experiência de *erôs*, essa relação é um “esquecimento” da verdade, um deixar a *alētheia* em pano de fundo, “atrás das costas”. Não é uma vontade de a possuir.

A personagem Fedro funciona, no diálogo, como símbolo desse esquecimento. A sua existência é a exposição a uma multiplicidade de questões *que ele não levanta* — e que, mesmo depois de explicitadas por Sócrates, continua a não perseguir, se é que chega a entendê-las. Fedro é uma questão para si mesmo, mas esquecido de ser uma questão para si mesmo. Nem o facto de estar apaixonado — pelo discurso de Lísias e pelo próprio Lísias — o perturba o suficiente para sair do seu adormecimento.

Sócrates, pelo contrário, é um símbolo da autenticidade. Corporiza o despertar do adormecimento, a reminiscência, o questionamento, a procura da verdade. Mas já sabemos que, aqui, no *Fedro*, esta autenticidade não é a de um puro filósofo dialéctico que se desligue do corpo. No *Fédon*, por exemplo, Sócrates é todo ele “ascese”, “purificação”, a corporização de uma “exercitação para a morte” (μελέτη θανάτου) na qual se trata de procurar, na medida do possível, não ser *nada* do que se é enquanto se existe aqui na Terra — por isso, antecipar em vida o que possa ser estar morto, ter morrido, *τεθνάναι* (64a-68b, 81a). Mas, no *Fedro*, não é assim. Aqui, Sócrates é “loucura divina”, profecia, iniciação dionisíaca, inspiração poética, paixão erótica. E, até ao final, é tudo isto de um modo fundamentalmente indeterminado. Ao longo do diálogo, nada acontece que altere a situação inicial — aquela que o obriga a admitir que não consegue conhecer-se a si mesmo “como manda a inscrição em Delfos”. A pergunta que faz sobre si mesmo — se é um Tifão

ou um animal mais manso, cuja natureza participa do divino — nunca obtém resposta. As perguntas que Sócrates formula — o que é *erōs*? O que é a beleza? O que é um discurso?, etc. — poderiam ser entendidas como perguntas teóricas, de uma *pura* vontade de verdade. Mas, aqui, no *Fedro*, têm um carácter existencial. São as perguntas a que a existência de Fedro está exposta — e a de Sócrates também. O que é *erōs*? O que é a beleza? O que é um discurso? Quer dizer: o que deve tudo isso *significar para nós*? E o que deve significar *para mim*? No *Fedro*, a autenticidade de Sócrates consiste, em suma, num descobrir-se a si mesmo como questão para si mesmo — num conhecer-se a si mesmo como desconhecido.

V.

Mas podemos ir até um pouco mais longe na reflexão acerca de como a questão da existência — e da relação entre existência e a *alētheia* enquanto desocultação de um mundo — está presente no *Fedro*. Sendo certo que o texto platônico não traça uma distinção *conceptual* entre o existencial e o categorial, não deixa, por isso, de a traçar — mas de uma forma que é literária, ou poética, e que radica no modo como Platão faz, em geral, uso de mitos etiológicos.

Tal como os outros grandes mitos etiológicos dos diálogos de Platão, o mito etiológico do *Fedro* vive da oposição, que ele próprio estabelece, entre uma vida vivida num além e *esta* vida, a que levamos *aqui* e *agora*. A abordagem mais comum aos mitos platônicos consiste em tomá-los por formas poéticas de expressar a crença naquele além e nas entidades que o mito lá coloca: as formas que existiriam num “lugar supraceleste”, as almas que seriam imortais e teriam uma determinada forma de vida antes de encarnarem num corpo e ainda outra depois da morte. Não há necessidade de negar que Platão tinha essas crenças. Talvez as tivesse, e talvez o facto de, nos seus escritos, as expressar sempre poeticamente e nunca as tentar demonstrar dialecticamente não signifique que descesse da possibilidade da sua fundamentação filosófica. Não se pode excluir que acreditasse que, no diálogo oral, no espaço da Academia, essa fundamentação fosse possível. Mas também podemos abstrair inteiramente dessas considerações e, por assim dizer, *ler Platão ao contrário*, isto é, procurar compreender o que, por contraste com a descrição do além, o mito diz poeticamente sobre “esta vida”, sobre o “aqui e agora” — sobre a imanência, a facticidade histórica em que

o mito assenta, em suma, *a existência*. Foi esta a nossa abordagem desde o Capítulo 1.

Consideremos, por exemplo, este enunciado poético: “Pois outrora a alma era toda ela alada” (πᾶσα γὰρ ἦν τὸ πάλαι πτερωτή, 251c). Do ponto de vista categorial, podemos entendê-lo como uma imagem tanto da essência da alma humana, quanto do modo como a alma supostamente existe, enquanto substância imortal, quando está no além e não se acha presa a um corpo. Portanto, podemos parafrasear esta imagem poética como querendo dizer que a essência da alma — a propriedade essencial desta substância — é a sua relação com a verdade, e podemos igualmente parafraseá-la como querendo dizer que, no além (seja “outrora”, seja depois da morte), a alma existe em sintonia com a sua verdadeira natureza: liberta do corpo, é, simplesmente, uma relação com a verdade. Supostamente, estas paráfrases convertem a imagem em proposições verdadeiras, ou que Platão crê serem verdadeiras.

Mas será que essas paráfrases esgotam o sentido da imagem poética? Esta não diz algo também sobre o que a alma *não* é enquanto vive “esta vida” — e, assim, indirectamente, sobre a existência?

Sim, a imagem diz também que os seres humanos *não* são almas aladas, *não* procuram a verdade, pois as opiniões que herdamos passivamente uns dos outros no interior de uma determinada comunidade humana os fazem julgar que já a possuem. Quando, na experiência de *erōs*, a verdade se ergue perante os seus olhos como uma “planície” — *i.e.*, como um horizonte de inteligibilidade ainda por interrogar —, espantam-se, como se sentissem as asas das suas almas a voltar a crescer. Este espanto fá-los, pela primeira vez,

procurar a verdade, mas de um modo muito imperfeito, como se olhassem para o alto “à maneira dos pássaros” (249d), e não tivessem asas para o voo que agora sentem vontade de fazer. Segundo o mito, só depois de três encarnações em vidas dedicadas à filosofia, e depois de um ciclo de três mil anos, pode uma alma humana recuperar as suas asas e voltar a voar, livre, em direcção à verdade. E esse voo ocorrerá, então, numa outra vida em que a alma voltará a não ter corpo e a não se ocupar do mundo sensível (249a-c, 256b). Até lá, enquanto existir aqui e agora, numa dada circunstância histórica, a alma *não* é uma pura relação com o inteligível.

Ao mito etiológico platónico é inerente uma *ambiguidade fundamental*. Por um lado, o seu sentido é categorial, por outro é existencial. O seu sentido categorial consiste nas proposições que dele podem ser extraídas, e que, através das categorias da objectividade — como substância ou essência —, pretendem dizer o que as coisas são. Estas proposições formulam ou uma metafísica imanente, como Hegel sugere, ou uma metafísica que atribui ao puramente inteligível — às formas e à alma imortal — o estatuto não apenas de realidade transcendente ao mundo sensível, mas também de verdadeira realidade (o “realmente real”, τὸ ὄντως ὄν). Nesta metafísica, o plano imanente da existência humana é um não-ser, μὴ ὄν — não é realmente real. Mas o mito não se dá a ler apenas deste ponto de vista categorial. Ao representar o transcendente como o realmente real, o mito circunscreve, implicitamente, o plano imanente da existência humana. Circunscreve-o pela negativa — como que numa teologia apofática. Assim, o que diz sobre ela só pode ser parafraseado em juízos infinitos (no sentido kantiano do termo), *i.e.*, em juízos que dizem o que algo *não* é, sem dizerem o que o algo é, como, por exemplo:

“a alma *não* é uma pura relação com o inteligível”. O que a imagem poética diz sobre a existência não pode ser parafraseado em proposições que pretendam fixar, em termos gerais, a sua natureza, a sua essência. O que a imagem poética diz sobre a existência não a determina — apenas a interroga.

Consideremos um segundo exemplo: quando o mito do *Fedro* diz, sobre as almas dos deuses, que “estas contemplam as coisas que se situam fora do céu” (αὶ δὲ θεωροῦσι τὰ ἔξω τοῦ οὐρανοῦ, 247b), uma leitura guiada pela ideia de uma metafísica da transcendência concluirá que, para Platão, as formas inteligíveis são objectivamente reais, existem realmente num horizonte de inteligibilidade transcendente à totalidade do mundo sensível, e o conhecimento divino, perfeito, absoluto, é a apreensão directa dessas formas, uma apreensão a que se pode chamar “intuição intelectual”. A leitura poético-existencial, pelo contrário, dirá: através do mito, Platão faz ver que existir *é não* ter uma vida como se pode imaginar que é a dos deuses, *é não* contemplar, no modo da intuição intelectual, formas inteligíveis transcendentais ao mundo sensível. As formas inteligíveis estão presentes e são visíveis no plano imanente da existência humana, mas apenas como um dado que é interrogável. A sua visibilidade *não* as torna conhecidas como podemos imaginar que seriam conhecidas pelos deuses num lugar supraceleste. Vê-las é espantar-se com elas, como quando, na percepção que temos da pessoa amada, nos espantamos com a aparição da “verdadeira beleza”. Mas compreendê-las o suficiente para se espantar com elas *não* é conhecê-las no modo da intuição intelectual, *não* é poder decifrar o universo à sua luz.

De certo modo, as apófases implícitas no mito colocam as Ideias a uma grande distância de nós. Só os deuses as

conhecem como elas são. Mas, se não trocarmos a imagem poética por uma proposição metafísica, essa distância não é a de uma realidade transcendente ao mundo da existência. O que ela significa é, antes, que a nossa relação mais imediata com as Ideias não é cognitiva, ou objectificante, e que, quando procuramos conhecê-las, elas não se deixam definir e decifrar. Só se mostram na sua interrogabilidade. Não as conseguimos *conhecer*, como podemos imaginar que os deuses conseguiriam se elas se situassem num lugar supraceleste. A sua interrogabilidade é inesgotável. É isso que o carácter aporético dos diálogos platônicos sinaliza. Aqueles que *parecem* não ser aporéticos — como a *República* ou o *Górgias* — na verdade culminam nas suas alegorias e mitos etiológicos, portanto culminam na *aporia* que é a relação entre filosofia e poesia.⁵⁸

A explicitação do sentido categorial destas alegorias e mitos etiológicos — seja pela via hegeliana da pura investigação categorial, seja pela via mais comum da metafísica da transcendência — pretende ser a conversão da imagem poética num conjunto de proposições supostamente verdadeiras, a tentativa de a reduzir a uma suposta verdade proposicional. A explicitação do sentido existencial, pelo contrário, implica a preservação da imagem poética, a recusa da proposição. Aqui as paráfrases não excluem novas metáforas, e se pretendem alcançar alguma verdade, essa será uma

58 No caso do *Sofista* — outro diálogo aparentemente sistemático —, Platão evita “contar um mito”, “narrar uma história” (246c). Mas como não ver que todo o diálogo assenta em “divisões dialécticas” que são pura *paidia*, “brincadeira”, “jogo irónico”? E, se o são, não significa isso que tudo o que acaba por ser afirmado no diálogo — sobre o ser e não-ser etc — é ainda aporético, pois precisa de ser revisto à luz da ironia em que assenta? Além disso, tudo o que há de simplesmente sério e até “técnico”, ou puramente “dialéctico”, no *Sofista* — bem como, por exemplo, no *Parménides* ou no *Filebo* — pode ser entendido como uma exploração da possibilidade do pensamento puro, não como a formulação de uma metafísica da transcendência. É isso que demonstra a interpretação hegeliana de Platão.

“verdade poética”, não mais do que uma aproximação imagética à existência. Não será um conhecimento de um objecto. Tal verdade terá de se entender a si própria como mais incerta do que as verdades das ciências, como uma verdade mais precária, provisória, meramente interrogativa. Mas, por outro lado, será também uma verdade *anterior* às das ciências, mais primordial do que estas. A verdade científica é válida e importante (e, nos dias de hoje, voltou a ser urgente defendê-la). Mas a questão é que, para ser procurada e encontrada — para que, de todo, se verifique a objectificação que ela pressupõe —, é preciso que *já antes exista alguém* a quem ela importa; que exista, num dado mundo histórico, uma comunidade científica que dê valor à verdade sobre as propriedades objectivas das coisas, e que existam determinados indivíduos que a procurem e descubram. A verdade poética é uma aproximação a isto que é anterior à procura e à descoberta da verdade proposicional: o preocupar-se, o cuidar de um mundo, o próprio existir humano na sua anterioridade relativamente à fixação de qualquer conhecimento de objectos em proposições verdadeiras. Dito de outro modo, se podemos falar de uma “verdade poética” como aproximação à existência enquanto tal, teremos de a entender como uma evocação da *alêtheia* — da verdade no sentido originário do termo. A verdade proposicional é derivada da *alêtheia*. A desocultação alcançada pela verdade proposicional é necessariamente precedida da desocultação de um mundo que ela não tematiza, mas deixa em pano de fundo. A “verdade poética”, pelo contrário, retira a *alêtheia* do pano de fundo em que esta habitualmente se encontra e faz com que ela autenticamente se manifeste como condição de possibilidade da existência e, assim, como o horizonte onde esta se joga.

VI.

Se lermos Platão “ao contrário”, o que procuramos no mito etiológico é a sua verdade poética, não uma verdade proposicional. A medida dessa verdade é a autenticidade com que ele traz, ou não, à palavra uma “disposição fundamental” — uma sintonia com a existência enquanto tal. No caso do mito etiológico sobre *erōs* — mas igualmente no caso do primeiro discurso de Sócrates inspirado pelas Musas —, a questão fundamental que se coloca não é o sentido categorial que se possa retirar das palavras poéticas de Sócrates, mas sim a autenticidade com que elas exprimem, ou não exprimem, a vivência de *erōs* na primeira pessoa, ou seja, se o que elas dizem sobre *erōs* consegue evocar poeticamente a própria existência — se se aproxima dela e permite pensá-la *do ponto de vista de erōs* enquanto “disposição fundamental”.

Podemos formular esta questão em termos platônicos — não heideggerianos — se pensarmos o mito do *Fedro* em conjunto com a discussão da poesia no livro III da *República*. Aqui, a poesia é *mimēsis* na medida em que o poeta é aquele que imita as ações e as paixões humanas “como se fosse outro” (ὥς τις ἄλλος ὢν, 393c) — como se fosse, por exemplo, as personagens trágicas que as praticam e sentem. Quanto mais *autêntica* for esta imitação poética, quanto mais o poeta for bem-sucedido no “assemelhar-se a outrem” (τό γε ὁμοιοῦν ἑαυτὸν ἄλλῳ, 393c), quanto mais se revelar “um homem capaz de, pela sua sabedoria, tomar todas as formas e imitar todas as coisas” (398a), mais a poesia contagiará os seus ouvintes. É essa a natureza de todas as imitações: contagiam, passam para os outros as disposições e os modos de ser que imitam. Se se persevera nelas desde a

infância, moldam “o corpo, a voz e o pensamento”, geram os “hábitos” que nos constituem e até uma segunda “natureza” (395d). Se, por exemplo, a poesia imitar uma mulher doente cuja doença seja *erōs* (395e), ou se imitar aqueles que enlouquecem — aqueles que são tomados pela *mania* (396a-b) —, isso comporta um enorme risco para a cidade ideal que a *República* pretende desenhar: os cidadãos que forem expostos a tais imitações tenderão a tornar-se conformes com elas. Por isso, Sócrates e os seus interlocutores expulsam os poetas da cidade ideal (389a-b), e Sócrates faz questão de se distinguir expressamente deles: “eu não sou um poeta”, diz (οὐ γὰρ εἶμι ποιητικός, 393e). Mas já sabemos que, pelo contrário, no *Fedro* ele é, precisamente, um poeta — e por isso imita a *mania* dos que são tomados por *erōs*, imita o orador Lísias e o apaixonado que finge não estar apaixonado para conquistar o seu amado, imita os poetas líricos, inclusivamente Safo, uma mulher tomada por *erōs* como se por uma doença. É, de facto, a autenticidade destas imitações que o leitor do *Fedro* tem de avaliar — tanto mais que todas elas assentam noutra: *Platão* imita um Sócrates inspirado pelas Musas, por Apolo, por Dioniso e pelo próprio deus Eros. É através desta imitação — numa sucessão de três discursos — que Platão constrói o *seu* discurso sobre *erōs*.

O modo como este discurso não apenas reflecte sobre a natureza de *erōs*, mas também levanta a questão de saber o que deve ser um discurso sobre *erōs* conduz à pergunta pela “existência” como um “modo de ser” distinto dos outros. É certo que Platão não tem uma palavra equivalente a “existência”, que lhe permitisse designar o modo de ser humano e distingui-lo dos outros modos de ser possíveis. Mas já conhecemos os termos em que o texto platónico, pelo menos,

adumbra a diferença entre o existencial e o categorial. O discurso sobre *erōs* é sobre a alma humana considerada como um ente que, sendo em si mesmo movimento — um automovimento dirigido à *alētheia*, *i.e.*, às Ideias —, não pode ser conhecido como as Ideias podem ser conhecidas, mas apenas através de uma imagem poética, um mito (“algo com o qual ela se parece”). Nisso se distingue de todos os outros entes. Pensar a sua natureza implica representá-lo. Trazer a sua essência ao plano do conceito implica recorrer à *mimēsis* dos poetas. Esta não é, porém, uma mera imitação do sensível, mas sim um fazer ver o inteligível através do sensível — neste caso, fazer ver a essência da alma. Mas esta, ao ser pensada no modo da representação, apresenta-se de uma forma ambígua ao pensamento: por um lado, como se pudesse ser a essência de um ente puramente inteligível — uma substância mental —, por outro como a essência de um ente que pertence ao mundo sensível, ainda que se distinga de tudo o mais que é sensível por ser, em si mesmo, a abertura à *alētheia* — *i.e.*, à desocultação do mundo sensível e da sua forma inteligível. Para que a *mimēsis* poética revele a essência da alma neste segundo sentido — no sentido “existencial” —, tem de ser bem-sucedida no “assemelhar-se a outrem” referido no livro III da *República*, isto é, como simulação de acções e paixões, por exemplo: das acções de um apaixonado e do que *erōs* faz sentir. Para tal, é provavelmente necessário que a imagem poética tenha uma dimensão narrativa — ou “mitológica”, no sentido etimológico do termo. Precisa de contar uma “história” (*mythos*) que represente o movimento da alma, *i.e.*, um determinado modo de ela questionar os seus *timia* (250b), “as coisas que têm valor” para elas, as Ideias. Mas, sobretudo, é necessário que a imagem poética faça jus ao que está em

causa no “assemelhar-se a outrem”, a saber: colocar-se numa dada perspectiva de primeira pessoa, encenar e dar expressão a uma determinada forma de *dizer eu e ser eu* num mundo partilhado com outros — de “existir”. A simulação do ser-outro tem de ser autêntica, e isso quer dizer: tem de exprimir o que significa ser autenticamente si próprio.⁵⁹

No *Fedro*, a reflexão filosófica sobre *erôs* é *mimēsis* poética no sentido do livro III da *República*. É certo que o *Fedro* não é um texto em verso, não é um texto musical: não pode ser cantado, como toda a poesia grega era. Não é poesia no sentido estrito do termo. Mas, nele, a *mimēsis* poética, longe de ser expulsa da cidade ideal, é adoptada como base da reflexão filosófica e apresentada com outra forma, que Platão lhe imprime. Esta forma é o “diálogo socrático”: a dramatização de uma conversa filosófica liderada por Sócrates. Trata-se de uma forma que é anterior a Platão, e que continuou a existir depois dele.⁶⁰ Platão transformou-a de muitas maneiras, sendo uma delas a inclusão do mito, portanto da poesia, como elemento-chave do diálogo filosófico. Mas no caso do *Fedro* a inclusão da poesia tem, de facto, um alcance maior do que nos outros diálogos. Aqui, a *mimēsis* que todo o diálogo socrático implica (logo por ser uma *mimēsis* de Sócrates) é eminentemente poética, pelas razões que já conhecemos:

59 Note-se que, nos livros II e III da *República*, Sócrates não refere a poesia lírica, apenas a épica, trágica e cómica. Estritamente falando, o poeta lírico não imita acções e paixões humanas “como se fosse outro” (*ὡς τις ἄλλος ὢν*, 393c), pois imita *as suas próprias* acções e paixões, não as de uma personagem. E, contudo, se Platão crê que também o poeta lírico “imita” acções e paixões, então crê que ele, ao compor um poema, faz de si mesmo um outro, o que, a ser assim, significa que, nas entrelinhas, o texto platónico incita a pensar em temas eminentemente modernos: o *car je est un autre* de Rimbaud, a tese nietzschiana de que o actor é o “artista primordial”, o poeta como fingidor em Pessoa, etc.

60 Cf. Charles H. Kahn, *Plato and the Socratic Dialogue, The Philosophical Use of a Literary Form* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), pp. 1-35.

porque Sócrates se encontra transformado em poeta, porque os discursos sobre *erôs* imitam a poesia lírica, porque o centro do diálogo é um mito sobre a natureza da alma. No *Fedro*, a filosofia não é pura dialéctica, mas sim aquilo a que a tradição filosófica chamou, desde o primeiro romantismo alemão, um “pensar poético”. Se o *Fedro* não é simplesmente poesia — se não é em verso, como um poema de Safo —, é porque nele a imagem poética serve um esforço de conceptualização que é estranho à poesia em sentido estrito. Mas este esforço não leva o diálogo para fora da esfera da poesia. Trata-se, antes, de um esforço que faz da filosofia uma *continuação*, ou *desenvolvimento conceptual*, da “aproximação imagética à existência” em causa na poesia. No *Fedro*, é, sem dúvida, a imagem poética que anima o pensamento — que o põe em marcha e lhe dá um conteúdo para ele pensar. Sem a narrativa poética dos dois discursos de Sócrates — sem a *mimēsis* do estar apaixonado e o acesso que ela dá a *erôs* de um ponto de vista de primeira pessoa —, o diálogo nada conseguiria dizer sobre *erôs* e, portanto, sobre o que é a alma “nesta vida”. O *Fedro* encarna o princípio de que há e pode ser alcançada uma verdade filosófica que diz respeito à existência humana — mas também de que ela não pode ser mais do que uma extensão, ou mesmo uma variação, da verdade poética.

VII.

A partir de meados dos anos 30, depois de ministrar os primeiros cursos sobre Nietzsche, Heidegger adoptou o pensar poético — a que chamou “pensar meditativo” (*besinnliches Denken*) —⁶¹ como o seu modo de fazer filosofia, opondo-o ao pensamento metafísico e recusando a própria ideia de uma “filosofia científica” (o que, sublinhe-se, de forma alguma implica a recusa do rigor conceptual e da honestidade intelectual). No importante curso *Problemas Fundamentais da Fenomenologia*, proferido em 1927, o ano da publicação de *Ser e Tempo*, Heidegger ainda defendia que a ideia de uma “filosofia científica” é “tautológica”: a filosofia é científica por definição, pois a filosofia é a “ciência do ser”.⁶² Mas, desde o primeiro dos cursos sobre Nietzsche — o curso intitulado “A vontade de poder como arte”, onde está inserida a interpretação do *Fedro* aqui em discussão —, Heidegger não apenas inflecte o seu modo de compreender o que é a filosofia, mas passa a esforçar-se por demonstrar que a metafísica começa com as pretensões de objectividade e sistematicidade em jogo na obra de Platão e culmina e chega ao fim com as mesmas pretensões na de Nietzsche. A dimensão literária de ambas as obras é elidida, dir-se-ia até que sonogada ao leitor. A possibilidade de, em Platão e Nietzsche, o filosofar ter um carácter “poético-pensante” (*dichterisch-denkend*) e ser um “pensar meditativo” não é sequer considerada.

No que respeita ao *Fedro*, a omissão dessa possibilidade é particularmente chocante. Na sua primeira interpretação

61 Cf. Martin Heidegger, “Gelassenheit”, in: *Reden und anderen Zeugnisse eines Lebensweges, Gesamtausgabe (GA) 16* (Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, 2000), pp. 517-533, p. 520.

62 Martin Heidegger, *Die Grundprobleme der Phänomenologie, GA 24*, §§1-3 e *passim*.

do diálogo, no curso leccionado no semestre de Inverno de 1924/25, Heidegger havia defendido que o seu tema central é “o discurso” (*das Reden*) entendido como uma “modalidade da existência”.⁶³ É por isso que o diálogo culmina na discussão da escrita (274b-278b), que Heidegger entende como uma discussão existencial, não categorial, da própria forma que Platão dá ao seu texto e do que significa um diálogo entre pessoas, antes que “existem”. O que está em causa no *Fedro* é, portanto, “a existência do ser humano”.⁶⁴ Mas, na interpretação dos anos 30, tudo isso é esquecido. O *Fedro*, juntamente com a alegoria da caverna no livro VII da *República* e a discussão da relação entre *mimēsis* e *alētheia* no livro X, passa a marcar o início do modo de pensar metafísico. É com estes textos que a filosofia se torna a tentativa de alcançar uma verdade proposicional, objectiva, científica, capaz de explicar a totalidade do ente — de *dizer o que é* a totalidade do que efectivamente há, a essência do real. O pensamento de Platão é reduzido à tese metafísica de que a essência do real é a *Idea* e a totalidade do ente é a participação do sensível na *Idea*; e o pensamento de Nietzsche, à tese de que a essência do real é a “vontade de poder”, e essa essência realiza-se, tem existência, como “eterno retorno do mesmo”. Toda a riqueza literária do *Fedro*, bem como da *República* e da obra de Nietzsche, é posta de lado. O facto de, no *Fedro*, Sócrates falar como poeta não é considerado, e menos ainda o facto de as perguntas do diálogo constituírem um exame da vida de Fedro e, portanto, uma aproximação à sua existência. Nunca a possibilidade de o texto platónico conter verdadeira ironia, ou uma dimensão retórica,

63 Martin Heidegger, *Platon: Sophistes*, GA 19, p. 315: *Existenzweise* (em itálico no original).

64 Martin Heidegger, *Platon: Sophistes*, GA 19, pp. 315, 319: *die Existenz des Menschen*.

é sequer levantada. Também na interpretação de 1924/25 faltam estes elementos, ainda que ela sustente que o tema do diálogo é a *Existenz*. Já nesse tempo Heidegger lia os diálogos de Platão como se fossem tratados de Aristóteles.

VIII.

Toda esta reflexão sobre as interpretações de Hegel e Heidegger do *Fedro* é essencial para a clarificação dos aspectos que considerámos nos capítulos 1 e 2. Mas deixa ainda muitas questões em aberto. Em seguida, a reflexão sobre a interpretação do *Fedro* presente em *A Morte em Veneza*, de Thomas Mann, pretende ajudar-nos a considerar essas questões do ponto de vista do resultado a que chegámos neste capítulo: no *Fedro*, o filósofo platónico é um “pensar poético”. Por um lado, pretende ser uma elevação ao plano da “seriedade do conceito”, mas, por outro, não abandona o plano da imagem poética, ou da *mimēsis* da existência, mas pretende, em vez disso, explorá-lo e explicitá-lo.

A primeira de entre essas questões é a relação entre o primeiro e o segundo discursos de Sócrates — entre os dois discursos inspirados pelas musas (Capítulo 4). A segunda será a relação entre o *Fedro* e a *República*, em particular o modo como um e o outro diálogos pensam a relação entre *mimēsis* e *alētheia* ou, noutros termos, entre, por um lado, a beleza e a arte, por outro, a verdade (Capítulo 5). Este tema levar-nos-á de volta à reflexão sobre as interpretações de Hegel e Heidegger. Por fim, a terceira grande questão é o sentido dos dois mitos incluídos na segunda parte do *Fedro* e a sua relação com os três discursos sobre *erōs*: o mito das cigarras (Capítulo 6) e o mito sobre a origem da escrita (Capítulo 7).

4

***A MORTE
EM VENEZA***

I.

A Morte em Veneza, de Thomas Mann, é, em parte, uma reflexão sobre o *Fedro* de Platão. A sua personagem principal, Gustav von Aschenbach, é um escritor célebre que “não recusou um título de nobreza” concedido por um príncipe alemão (de onde o “von”), e que, aos 50 anos, vive em Munique “rodeado pela consideração burguesa”.¹ Contudo, quando uma súbita vontade de viajar o leva a instalar-se no Hôtel des Bains, no Lido de Veneza, apaixonou-se por um belo rapaz polaco, Tadzio. Esta sua paixão — vivida à distância, sempre da perspectiva de um observador — fá-lo meditar sobre o *Fedro*, especialmente sobre o que o mito etiológico diz acerca da relação entre a beleza e a verdade. E essa meditação não surge certamente do nada. O belo rapaz é um adolescente semelhante aos “favoritos” de que se fala no *Fedro*, e quando Aschenbach o vê de perfil, sente, como o apaixonado do terceiro discurso, “espanto” e um calafrio de assombro face à sua “beleza verdadeiramente divina”.² Só que esta sua paixão é também como a do apaixonado do primeiro discurso de Sócrates, pois é marcada por uma diferença de idades que é suficiente para que Aschenbach sintisse como impossível a sua consumação. Por isso, Aschenbach ama Tadzio como os lobos gostam de cordeiros, todo ele é sensualidade e desejo de posse, mas ama também sem esperança. Para sua grande surpresa, vê-se invadido pelo excesso de sensualidade, o descontrolo sem pudor a que o texto de Platão chama *hybris*, bem

1 Thomas Mann, *A Morte em Veneza*, trad. Isabel Castro Silva (Lisboa: Relógio d'Água, 2004), p. 25 / *Der Tod in Venedig* — *Novelle* (Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1992), p. 29. No que se segue, citamos a tradução de Isabel Castro Silva com modificações nossas.

2 Thomas Mann, *A morte em Veneza*, p. 47 / *Der Tod in Venedig*, p. 57.

como por uma pura e dolorosa falta. *Erōs* é a compulsão que o faz existir neste excesso e nesta falta. E, dada a juventude do rapaz, é também uma compulsão pela qual se sente culpado. *Erōs* rejuvenesce-o e, simultaneamente, fá-lo sentir-se como um velho decadente, incapaz de controlar as pulsões do seu corpo. O espanto, o assombro, a exaltação com a “beleza verdadeiramente divina” de Tadzio são acompanhados por um penoso sentimento de culpa e, sobretudo, pela consciência da idade, do tempo — da morte.

As duas caracterizações platónicas do apaixonado no *Fedro* — a negativa e a positiva, aquela que, no primeiro discurso de Sócrates, problematiza o que *erōs* tem de terrível e aquela que, no segundo, celebra o que *erōs* tem de divino — fundem-se numa só personagem.

Na sua reflexão sobre o mito etiológico, *A Morte em Veneza* reitera, dirigindo-se imaginariamente à própria personagem Fedro, a grande lição do diálogo. Escreve Mann, mais ou menos a meio do livro:

Apenas o belo, querido Fedro, é amável e visível a um tempo: é a única forma do espírito, ouve bem!, que os nossos sentidos podem apreender, que os nossos sentidos podem suportar. Pois o que seria de nós se o divino, a razão, a virtude e a verdade nos aparecessem através dos sentidos? Não perceríamos, não seríamos fulminados pelo amor, como outrora Sémele por Zeus?³

E, no final, Mann retoma o tema: “Fedro, ouve bem, apenas o belo é divino e visível a um tempo” — e, por isso, “o caminho

3 Thomas Mann, *A Morte em Veneza*, p. 71 / *Der Tod in Venedig*, p. 86.

para o espírito passa pelos sentidos”.⁴ Não há espírito, não há procura da verdade, não há aquilo a que Platão chama *philosophia* sem a experiência do brilho com que a beleza aparece ao apaixonado quando este é tomado por *erōs* — o brilho que faz perguntar pela beleza “em si” e, assim, abre a alma ao inteligível, pondo perante ela toda a planície da verdade.

Mas, por outro lado, *A Morte em Veneza* termina com uma afirmação do valor da arte como um valor superior ao do conhecimento. E esta afirmação é delineada em termos que implicam a exaltação do que há de mais indigno, vergonhoso, pecaminoso, decadente — “hubrístico” — na experiência que Aschenbach faz do sensível no seu amor à distância por Tadzio. “O caminho para o espírito passa pelos sentidos”, sim, mas, para os poetas, em geral para os artistas, esse caminho não pode deixar de ser uma imersão no que há de mais problemático nos “sentidos”:

Vês agora [, Fedro], que nós poetas não podemos ser sábios nem dignos? Que necessariamente erramos, necessariamente permanecemos licenciosos, permanecemos uns aventureiros dos sentimentos? Que a mestria do nosso estilo é a mentira e a loucura [...]?⁵

Tomado por *erōs* em Veneza — e já muito longe de se achar confortavelmente “rodeado pela consideração burguesa” em Munique —, Aschenbach descobre o que é realmente ser poeta e, em geral, artista. O artista não é como um filósofo dialético que pudesse libertar-se dos sentidos e dedicar-se à

4 Thomas Mann, *A Morte em Veneza*, pp. 109-110 / *Der Tod in Venedig*, p. 135.

5 Thomas Mann, *A Morte em Veneza*, p. 110 / *Der Tod in Venedig*, p. 135.

procura da verdade no plano do puro pensamento. Se, como o *Fedro* ensina, mesmo um tal filósofo só pôde ter começado a ser filósofo depois de descobrir os sentidos através de *erōs* e da experiência da beleza que este implica, já o artista nunca pode libertar-se desta experiência sem deixar de ser artista. É verdade que, para ser artista, não pode ser *apenas* como o apaixonado do primeiro discurso de Sócrates: “o homem ímpio e vil, incapaz de pensar o belo ao ver a sua imagem, incapaz de veneração”.⁶ Tal como o filósofo do segundo discurso, tem de ser “sensível”, atreito a sentir “o medo sagrado que invade o homem nobre quando contempla uma face divina, um corpo perfeito” — “como então estremece e sai fora de si, mal ousando olhar, e como venera aquele que é belo, sim, como ofereceria sacrifícios a este ídolo se não receasse parecer ridículo aos olhos dos homens”.⁷ Mas, para ser artista, também não pode domar o “cavalo hubrístico” e passar a venerar a verdade acima da “beleza dos corpos”:

Tens de saber [, Fedro,] que nós poetas não podemos percorrer o caminho do belo sem que Eros nos acompanhe e se imponha como guia; queremos pensar que somos heróis nós também e castos guerreiros, mas mais não somos do que mulheres, pois a paixão é o nosso sustento, e o nosso desejo permanece amor.⁸

Esta descoberta justifica, segundo Mann sugere, uma inversão da tábua de valores do *Fedro*. O que o artista sabe, ou tem

6 Thomas Mann, *A Morte em Veneza*, p. 71 / *Der Tod in Venedig*, p. 86.

7 Thomas Mann, *A Morte em Veneza*, p. 71 / *Der Tod in Venedig*, p. 86.

8 Thomas Mann, *A Morte em Veneza*, p. 110 / *Der Tod in Venedig*, p. 135.

obrigação de saber — contra o filósofo —, é que a ascensão a que este aspira é autodestrutiva, a sua evasão dos sentidos e o seu voo em direcção a uma verdade puramente inteligível são, na realidade, um mergulho no abismo:

Recusamos assim o conhecimento analítico, pois o conhecimento, Fedro, não tem dignidade nem rigor: é da sua natureza ajuizar, compreender, perdoar, mas não conhece contenção nem forma, tem simpatia pelo abismo, é o abismo. Resolutos o condenamos, aspiramos doravante ao belo apenas, à simplicidade, à grandeza e à nova exactidão, à segunda inocência e à forma.⁹

As alusões ao pensamento de Nietzsche são, aqui, inequívocas. Que o “conhecimento analítico” seja o abismo sugere que a prevalência da vontade de verdade sobre a vontade de arte — a prevalência da vontade de tudo analisar e conhecer sobre a vontade de se expor ao belo através dos sentidos — conduz ao “nihilismo”, à morte do desejo resultante da convicção de que nada tem uma finalidade última, um sentido, um valor intrínseco, e de que, portanto, o mundo é nada, *nihil*. A defesa da “contenção” e da “forma” parece ser, aqui, idêntica à defesa nietzschiana do “permanecer corajosamente à superfície, na dobra, na pele, adorar a aparência, acreditar em formas, sons, palavras, em todo o Olimpo da aparência!” (GC Prefácio 4). A expressão “segunda inocência” vem certamente da *Genealogia da Moral*, de Nietzsche (GM II 20), e parece exprimir a ideia de uma aspiração à recuperação da “inocência do devir” (CI Erros 8) — a uma

9 Thomas Mann, *A Morte em Veneza*, pp. 110-111 / *Der Tod in Venedig*, pp. 135-136.

“grande libertação”, que liberte do tipo de moral que passa por ter origem e fundamento em Deus, mas que, na realidade, é produzida pela razão humana — ou pelo “conhecimento analítico” —, e que, juntamente com a ideia de Deus, funciona, na civilização ocidental, como uma verdadeira “objecção contra a existência” (CI Erros 8).¹⁰

Contudo, seria precipitado crer que estas alusões à obra de Nietzsche pretendem valer como uma interpretação do seu pensamento, ou que visam estabelecer uma oposição entre o pensamento de Platão no *Fedro* e o pensamento de Nietzsche. É verdade que a adesão do artista à arte e a *erōs* como rejeição do “conhecimento analítico” é um tema nietzschiano. É também certo que, em *A Morte em Veneza*, Mann pensa essa adesão não apenas através da visão poética de *erōs* no *Fedro*, mas também através da ideia de “embriaguez dionisíaca”: *Rausch*, um termo-chave do *Nascimento da Tragédia*, de Nietzsche. Mas, enquanto as referências do texto de Mann ao *Fedro* de Platão são explícitas, o nome de Nietzsche nunca é mencionado. E, sobretudo, a embriaguez dionisíaca a que Mann alude é aquela que Nietzsche *não* associa ao que vê de admirável no culto grego de Dioniso, mas sim às festas orgiásticas da Babilónia (NT 1, KSA 1.29) e a outras versões orientais do dionisismo, supostamente originárias da Trácia e anteriores ao culto grego. É a embriaguez dos “Bárbaros dionisíacos”, não a dos “Gregos dionisíacos” (NT 2, KSA 1.31) — uma embriaguez apenas sensual, não ainda espiritual, como

10 Excepto se expressamente indicado, todos os textos de Nietzsche são aqui traduzidos por mim e citados segundo a KSA: Friedrich Nietzsche, *Kritische Studienausgabe*, 15 vols., ed. G. Colli, G./M. Montinari (Berlín: Walter de Gruyter, 1980; reimp. 1988). Usam-se as abreviações dos títulos em português tornadas canônicas pela revista *Cadernos Nietzsche*. As notas póstumas são citadas como NL (= *Nachlass*) com a indicação da data e da numeração da KSA.

a da época trágica dos Gregos. Isso é claro no momento em que Aschenbach tem um “sonho terrível”, que o faz passar por uma “experiência física e espiritual” dos “mistérios dionisíacos”.¹¹ Na sua imaginação onírica, estes mistérios são uma verdadeira orgia na qual toda a racionalidade e toda a dignidade moral são espezinhas e a loucura da identificação extática com o deus do vinho leva, inclusivamente, ao incesto e à automutilação. A rejeição da procura da verdade — ou do “conhecimento analítico” — é vivida como entrega absoluta à sensualidade.¹²

Com as devidas cautelas — pois o texto de Mann não é, de modo algum, um tratado de filosofia —, talvez possamos dizer, apesar disso, que, através destas alusões aos êxtases da embriaguez dionisíaca, a reflexão de *A Morte em Veneza* sobre *erōs* e a beleza introduz uma cisão entre o sensível e o inteligível. Nisso segue a letra do mito do *Fedro*; contudo, como já vimos, também parece propor uma inversão da tábua de valores do *Fedro*. Aschenbach, o artista embriagado por *erōs*, é levado a valorizar o sensível acima do inteligível, a sensualidade erótica acima da procura da verdade. Esta inversão, por sua vez, parece implicar a ideia de uma subordinação. Aschenbach escapa ao abismo do “conhecimento analítico”

11 Cf. Thomas Mann, *A Morte em Veneza*, p. 102 e sgs./ *Der Tod in Venedig*, p. 125 e sgs.

12 Cf. Ritchie Robertson, “Classicism and its Pitfalls: *Death in Venice*”, in: Ritchie Robertson, *The Cambridge Companion to Thomas Mann* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), pp. 95-106, p. 104. Robertson refere que a fonte do “sonho terrível” não é o *Nascimento da Tragédia*, de Nietzsche, mas sim o estudo *Psyche*, do amigo de Nietzsche, Erwin Rohde, em particular a descrição que este faz do culto orgiástico de Dioniso na Trácia, de onde supõe terem tido origem todas as versões gregas do mesmo culto. Sobre a oposição que Nietzsche faz entre a versão “bárbara”, “oriental” do dionisismo e a sua “espiritualização” (*Vergeistigung*) entre os Gregos, cf. Jochen Schmidt, *Kommentar zu Nietzsches Die Geburt der Tragödie* (Berlin/ Boston: Walter de Gruyter, 2012), p. 127. Sobre a complexa relação de Mann com a obra de Nietzsche, cf. ainda: Paul Bishop, “The Intellectual World of Thomas Mann”, in: Ritchie Robertson, *The Cambridge Companion to Thomas Mann*), pp. 22-42.

subordinando o valor da verdade ao valor da arte — ou, o que é o mesmo, subordinando a filosofia e a procura da verdade à afirmação dos sentidos na experiência de *erōs* e da beleza.

Cisão, inversão, subordinação não são termos de Mann. Mas são termos a que regressaremos no próximo capítulo — quando regressarmos à interpretação heideggeriana de Platão e, por via dela, também à hegeliana. São igualmente termos que permitem fazer sentido do final da *Novelle* de Mann. Nesse final, a voz que se dirige a Fedro sustenta, subitamente, que também a afirmação dos sentidos e a subordinação do “conhecimento analítico” à experiência de *erōs* e da beleza são uma queda no abismo:

Mas a forma e a inocência, Fedro, conduzem à embriaguez [*Rausch*] e à volúpia, conduzem o homem nobre a horri-
veis sacrilégios emocionais — que o seu próprio e belo
rigor rejeita como infames —, conduzem ao abismo, tam-
bém elas o fazem. É a nós poetas que elas conduzem para o
abismo, digo-te eu, por não sermos capazes de ascensões,
só de licenciosidades. E agora vou-me embora, Fedro, ficas
tu aqui; e só quando já não me vires, partirás também.¹³

Mas, se é assim, porquê a adesão a esta forma de cair no abismo e não à outra? Porquê preferir a licenciosidade e os sentidos à ascensão ao reino puramente inteligível do pensamento e da procura da verdade? Por um lado, esta preferência parece surgir aqui como o caminho que o artista tem de seguir para permanecer artista. Por outro, ela parece não ser propriamente uma escolha, mas sim uma fatalidade. O artista é sugado pelo

13 Thomas Mann, *A Morte em Veneza*, p. 111 / *Der Tod in Venedig*, p. 136.

abismo da licenciosidade, só se torna realmente artista na medida em que se afunda nesse abismo — ainda que se sinta culpado por isso e algo de nobre permaneça nele, algo que lamenta não ser capaz de “ascensões” e rejeita “como infames” as licenciosidades para que se vê arrastado. Mas, por outro lado ainda, o texto parece sugerir também que a experiência que Aschenbach faz de *erōs* o leva a descobrir — se podemos insistir no vocabulário da autenticidade — que a vida do filósofo é menos autêntica do que a do artista. Se a vida do filósofo é subordinação da arte à verdade e da licenciosidade ao pensamento, então ela é um empobrecimento da vida, uma diminuição da sua potencialidade, não a realização da “verdadeira natureza” da alma. A verdadeira natureza da alma não é ser alada, não é uma pura relação pensante com a verdade. Não é na procura da verdade pelo pensamento que a alma se torna autenticamente si mesma. A verdadeira natureza da alma é, antes, a que se revela na subordinação da verdade à arte. Como mostra o próprio *Fedro*, o que tira a alma da passividade em que habitualmente vive — seja a passividade dos “muitos” que, na Atenas do século IV, se deixam persuadir por discursos sofísticos nas assembleias, seja a do escritor célebre que se satisfaz com a consideração que lhe concede a burguesia de Munique no século XX — é *erōs*. Uma actividade interrogativa que nascesse sem *erōs* ou se libertasse dele seria uma forma de morte, não de vida, menos ainda de vida autêntica.

À semelhança do filósofo do *Fedro*, também o poeta de *A Morte em Veneza* é um louco divinamente embriagado pela inspiração das Musas, de Dioniso, de Apolo e de Eros, de forma que também ele vive à margem da multidão e da imersão quotidiana nos “assuntos que são tomados por sérios pelos humanos” (249c). Por isso ele diz, sobre si próprio e os

outros artistas, que a “mestria do nosso estilo é mentira e loucura, a nossa glória e prestígio uma farsa, a confiança que a multidão tem em nós altamente risível, a educação do povo e da juventude através da arte uma empresa audaciosa, que deve ser proibida”.¹⁴ Também para ele a opinião do mundo é fundamentalmente indiferente. Mas a razão disso não é que *erōs* o tenha levado a ascender acima do sensível. É neste ponto que ele difere do filósofo do *Fedro*. O poeta não é capaz das ascensões que Platão atribui ao filósofo. Se também para o poeta a opinião do mundo é fundamentalmente indiferente, não é porque *erōs* o faça voar para além do sensível, mas sim porque *erōs*, com a sua licenciosidade, faz com que ele descubra o sensível enquanto tal. A actividade que o caracteriza, e que o liberta da passividade quotidiana, não transforma o cuidado da alma com o mundo num cuidado com uma verdade “em si”, projectada para além do sensível ou concebida como puramente inteligível. O que a actividade do poeta faz é, antes, transformar o cuidado com os assuntos intramundanos num cuidado com a permanente recriação do sensível e, assim, com a potenciação do seu encanto. A actividade do poeta transforma aquele cuidado numa embriaguez capaz de preservar, ou mesmo intensificar, a experiência da beleza inerente a *erōs*. Essa actividade, segundo *A Morte em Veneza*, é a arte.

14 Thomas Mann, *A Morte em Veneza*, p. 110 / *Der Tod in Venedig*, p. 135.

II.

Não é claro a quem pertence esta voz que se dirige a Fedro no final da *Novelle*. Pertence a Aschenbach? Ou é a voz de um narrador que não é Aschenbach? Quem é o narrador do texto, que se refere a Aschenbach na terceira pessoa? Uma outra personagem, que não é Aschenbach, mas também não é Thomas Mann? Certamente devemos distinguir o narrador e o autor do texto. Mas por que razão se dirige esse narrador a Fedro dizendo coisas como “agora vou-me embora, Fedro, ficas tu aqui; e só quando já não me vires, partirás também”? Não será esta a voz de Aschenbach, que vai partir porque vai morrer? Ou será, antes, a de Sócrates — mas de um Sócrates que, ao dirigir-se ao jovem Fedro, inverte as conclusões expressas no diálogo de Platão, um Sócrates que reconhece o seu lado de Tifão e, sobretudo, fala agora como um poeta? Thomas Mann cria um novo Sócrates que já não é o porta-voz de Platão, mas sim o porta-voz de uma inversão dionisíaca de Platão? Um Sócrates-poeta que funciona como seu porta-voz? Thomas Mann, como autor, revela-se através dessa voz que se dirige a Fedro e usa, realmente, Aschenbach como paradigma do que ela exprime? Ou não haverá algo de falhado, até excessivamente prosaico e anti-heróico, na personagem de Aschenbach que torna problemática qualquer identificação com ela e lhe nega o estatuto de porta-voz de uma revolução filosófica, uma inversão dos valores platónicos? Não se mantém Mann à distância de Aschenbach?

Talvez seja importante *não* responder a estas perguntas. Na voz que se dirige a Fedro ecoa toda esta pluralidade de vozes, e devemos saber ouvi-la. Ela já nos trouxe a uma ideia-chave, a ideia que justifica que tenhamos empreendido este

breve estudo da interpretação do *Fedro* em *A Morte em Veneza*: uma mesma personagem pode encarnar as duas visões de *erōs* presentes no *Fedro*. No plano proposicional, os dois discursos de Sócrates são incompatíveis, mas no poético-existencial, não. No plano proposicional, um pretende dizer que *erōs* é vontade de ilusão, o outro que é vontade de verdade; um que *erōs* é um encantamento com a beleza dos corpos, o outro que é um espantar-se com o carácter misterioso da beleza ela própria; um diz que *erōs* é uma adesão ao sensível, o outro uma adesão ao inteligível; um que ele é a *hybris* de um predador, o outro que ele é pura reverência pelo amado; um que ele é desejo de posse, o outro que é um bem-querer. Mas, no plano literário, ou poético-existencial, de *A Morte em Veneza*, Aschenbach é a demonstração de que é perfeitamente possível que numa mesma pessoa coexistam a vontade de ilusão e a vontade de verdade, o encantamento com a beleza dos corpos e o espantar-se com o carácter misterioso da beleza ela própria, a adesão ao sensível e a adesão ao inteligível, a *hybris* do predador e a pura reverência pelo amado, o desejo de posse e o bem-querer.

Erōs é a vivência destas contradições.



5

KĒLĒSIS E ALĒTHEIA

Há um certo sentido em que se pode dizer que o mito do *Fedro* prevê a possibilidade de que uma mesma pessoa viva as contradições de *erōs*: o cavalo vil pode ser domesticado pelo auriga e pelo cavalo nobre. O texto descreve essa domesticação como uma verdadeira *subordinação* da licenciosidade à procura da verdade, do irracional ao racional; em última instância, do sensível ao inteligível. Se esquecermos o primeiro discurso de Sócrates e considerarmos apenas o segundo, a tese do *Fedro* sobre *erōs* parece ser, de facto, a de que ele requer uma subordinação, e na verdade uma subordinação estável e duradoura, do desejo sexual e do encantamento com a beleza sensível. O verdadeiro *erōs* não os exclui, mas controla-os a ponto de suprimir o que há de problemático no *erōs* descrito no primeiro discurso de Sócrates: a vontade de ilusão, a *hybris* do predador, o desejo de posse. Neste sentido, *erōs* não chega a ser a vivência de quaisquer contradições, mas é, pelo contrário, uma forma de harmonia interior.

O exemplo de Aschenbach reabre-nos os olhos para a autenticidade poética do primeiro discurso de Sócrates e para a possibilidade de esse lado problemático de *erōs* não ser menos essencial do que o do espanto, da reverência e do bem-querer. Só que, de facto, também o amor de Aschenbach por Tadzio, tal como Mann o descreve, implica a ideia de subordinação, nomeadamente de subordinação do valor da *verdade*, ou daquilo a que o texto chama “conhecimento analítico”, ao valor da *arte*.

Pode argumentar-se que foi Nietzsche quem, pela primeira vez, interpretou o pensamento de Platão como culminando no estabelecimento de uma tábua de valores segundo a qual a verdade é o valor supremo e a arte e a beleza são valores que lhe devem ser subordinados. Num conjunto de notas

póstumas de 1888 em que reflecte sobre *O Nascimento da Tragédia* — a sua primeira obra, publicada originalmente em 1872 —, Nietzsche escreve que essa obra é um “evangelho de artista”, que defende “que a arte tem mais valor do que a verdade” (NL 1888, 14[21]-[26], 17[3]). O seu pensamento começa com este “evangelho de artista” que defende o oposto do que é defendido por Platão e pelo platonismo. O pensamento de Nietzsche é, neste sentido, uma inversão da tábua de valores platónica. Como se pode ler numa nota póstuma escrita por Nietzsche na fase de preparação de *O Nascimento da Tragédia*, esta pretende ser um “platonismo invertido” (NL 1870/71, 7[156]). O que está em causa nela e, posteriormente, em toda a obra de Nietzsche é, pois, a inversão da hierarquização de valores platónica. Enquanto Platão subordinava a arte à verdade, Nietzsche subordina a verdade à arte.

Esta abordagem ao pensamento de Nietzsche e à sua relação com o de Platão é o ponto de partida — e talvez mesmo o cerne — da interpretação heideggeriana de Nietzsche, especialmente no primeiro curso que Heidegger lhe dedicou, “A vontade de poder como arte”.¹ Do ponto de vista textual, é uma interpretação algo frágil, visto que assenta apenas num pequeno conjunto de notas póstumas (que Nietzsche não escreveu com vista a serem publicadas).² A sua força assenta, porém, na forma como relaciona Nietzsche com Platão, bem como no facto de dar sentido a um conjunto

1 Cf. Martin Heidegger, *Nietzsche I*, GA 6.1, pp. 66-74; *Nietzsche: Der Wille zur Macht als Kunst*, GA 43, pp. 80-89.

2 Heidegger conhece e cita aquelas notas póstumas sobre o valor da arte e da verdade por constarem da compilação apócrifa intitulada *Der Wille zur Macht*, publicada em 1901 (cf. *Der Wille zur Macht*, n.º 853). Quanto à nota sobre o “platonismo invertido”, cita-a a partir da *Großoktavausgabe*, com a referência IX, 190 (cf. Martin Heidegger, *Nietzsche I*, GA 6.1, p. 156).

de autocaracterizações do pensamento de Nietzsche que desempenham um papel-chave nas suas obras publicadas, sobretudo a partir de *Para além do Bem e do Mal*: o que Heidegger tem em vista é certamente o pensamento de Nietzsche como um questionamento do “valor da verdade”, como o “autocancelamento”, ou “auto-superação”, da valorização “incondicional” da verdade, como a tarefa de pôr de pé uma nova “hierarquia de valores” (*Rangordnung*), como uma “transvaloração de todos os valores”. É à luz destas formulações que Heidegger introduz não apenas a ideia de inversão, mas também a de subordinação. Que “a arte tenha mais valor do que a verdade” não significa que só a arte tenha valor e a verdade deva deixar de ser valorizada de todo, mas sim que a verdade deve passar a ser um valor subordinado a outros valores, nomeadamente ao valor da arte, ao valor da beleza, aos valores resultantes da reconcepção da “existência” como só tendo “justificação” “enquanto fenómeno estético” (NT 5, NT 24, NT/TA 5). É nestes termos que, segundo Heidegger, se deve interpretar a explicação que Nietzsche dá para apresentar o seu pensamento como um “platonismo invertido”: “quanto mais longe do que verdadeiramente é, tanto mais puro, mais belo e melhor algo é. O viver na aparência como meta” (NL 1870, 7[156]). Este “viver na aparência” não deve ser interpretado como um viver sem qualquer ligação com a verdade (como se a arte fosse um escapismo), mas sim como um subordinar o valor da verdade ao valor da aparência — isto é, ao valor da experiência da vida sob o prisma da arte e, portanto, da beleza. A valorização incondicional da verdade é a razão de a cultura ocidental ser “nihilista”, uma cultura que se tornou “negadora da vida” por se ter deixado dominar pelo “ideal ascético” criado pelo platonismo e desenvolvido

pelo Cristianismo na era medieval e pelo positivismo na era moderna. O cerne da “transvalorização de todos os valores” é a destruição da incondicionalidade atribuída ao valor da verdade pelo ideal ascético. A nova hierarquia de valores proposta por Nietzsche estabelece, segundo diz Heidegger repetidas vezes, que “a verdade é de facto um valor *necessário*, porém *não o valor mais elevado*”.³

Tudo isto nos importa aqui porque é do ponto de vista desta interpretação do pensamento de Nietzsche e da sua relação com o de Platão que Heidegger interpreta o *Fedro* e, em particular, o modo como nele se relacionam o inteligível e o sensível. Já sabemos que Heidegger pretende mostrar que é na obra de Platão que surge, pela primeira vez no Ocidente, o modo de pensar metafísico. Nesse quadro, a sua interpretação do *Fedro* culmina na afirmação de que, nele, como no livro X da *República*, Platão pensa uma “cisão” entre o sensível e o inteligível que é também uma “cisão” entre a beleza e a verdade. O “lugar da beleza” passa a ser visto como um “não ser” (μὴ ὄν, εἰδωλον), e o lugar da verdade como a “planície” do “realmente real” (τὸ ὄν ὄντως).⁴ É esta cisão — a cisão entre o sensível e o inteligível entendida como distinção entre o horizonte da beleza e o horizonte da verdade —, que transforma o conceito de verdade. A *alētheia* deixa de ser o lugar que o humano habita, a desocultação da totalidade do ente no seu ser, e começa a ser a correcção das proposições verdadeiras. Desta forma, é objectificada: torna-se aquilo que há a

3 Martin Heidegger, *Nietzsche I*, GA 6.1, p. 483, pp. 484-495, 553-564, 573-574; Martin Heidegger, *Nietzsche II, Gesamtausgabe (GA) 6.2* (Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, 1997), §§1-3.

4 Cf. Martin Heidegger, *Nietzsche I*, GA 6.1, pp. 201-202; cf. pp. 173-190; *Nietzsche: Der Wille zur Macht als Kunst*, GA 43, pp. 246-248.

conhecer, o que é procurado na metafísica, o que esta tem de tornar objecto de conhecimento.

Voltamos, assim, à questão da verdade na interpretação heideggeriana do *Fedro* porque *A Morte em Veneza* nos traz de volta a ela, mas de uma nova perspectiva: a perspectiva do *valor* da verdade e da sua relação com o *valor* da arte. Ora, a consideração desta perspectiva sobre a questão da verdade obriga a reflectir agora sobre o livro X da *República* e a sua relação com o *Fedro*. O livro X da *República* é sobre “a antiga querela entre a filosofia e a poesia” (607b).⁵ De entre todos os textos de Platão, é nele que encontramos a mais explícita discussão do valor da verdade — aí identificado com o da filosofia — em comparação com o valor da poesia e, em geral, da arte. Se, como Heidegger sugere, o modo como Platão resolve a questão que aí levanta deve passar pela ideia de uma “subordinação” de uns valores a outros, então a tese do livro X da *República* é a de que o valor da poesia e o valor da arte em geral têm de ser subordinados ao valor da filosofia e ao da verdade. Nesse caso, a tese do livro X da *República* é, de facto, a de que “a verdade tem mais valor do que a arte”, e é a tese oposta à do “evangelho de artista” de Nietzsche: “a arte tem mais valor que a verdade”.

Segundo a interpretação de Heidegger, essa ideia de uma subordinação deriva do facto de o pensamento de Platão, ao abrir uma cisão entre o sensível e o inteligível, gerar um conceito de verdade e um conceito de arte que se opõem, ou que delimitam duas esferas que não se tocam.

5 “Querela” é a tradução de *διαφορά* de Carlos Alberto Nunes, in: Platão, *República*, edição bilingue (Belém: Editora da Universidade Federal do Pará, 2016). Maria Helena da Rocha Pereira, Platão, *República*, 5.^a edição (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1987), traduz por “diferendo”. “Dissensão” seria uma terceira possibilidade.

Já conhecemos esse conceito de verdade. Em Platão — e isso é claro no livro X da *República* —, a verdade é o conhecimento do *eidos*, ou da *idea*. Esse conhecimento é ainda entendido como um *ver* a Ideia, ou Essência, com o “olho da alma”, portanto *ver* a *alētheia* como o horizonte da desocultação do real (como uma “planície”). Mas, neste quadro, a verdade é também já um fixar em proposições verdadeiras aquilo que é visto. A “intuição eidética”, ou “visão de essências” — se podemos usar aqui estas formulações husserlianas, que são tão certas — aspira à “delimitação” ou “definição” da Ideia ou Essência no plano do *logos*, como Sócrates deixa claro, por exemplo, na secção do *Fedro* sobre a dialéctica (265d-266c). A verdade é, assim, a articulação *linguística* do resultado da intuição eidética — ou seja: é a adequação, correspondência, ou correcção de certas *proposições* à forma inteligível das coisas. É através da aquisição destas proposições que tudo pode ser conhecido, que toda a verdade pode ser sabida, pois as muitas coisas sensíveis que “dizemos que são” — árvores, mesas, acções justas, rostos belos — são o que são por “participarem” de Formas, Ideias, ou Essências como a justiça ou a beleza, ou o uno e o múltiplo. Estas não são sensíveis, não têm cor, nem figura, nem são tangíveis, mas são, pelo contrário, o inteligível. Já sabemos que isso significa que são a própria inteligibilidade do sensível. A verdade é, em suma, a correspondência de certas proposições a estas formas inteligíveis, a correcção das proposições que objectificam essas formas (o “ser dos entes”) e, através desta objectificação, objectificam a totalidade do ente. É neste sentido que, com Platão, a verdade deixa de ser a *alētheia* no seu sentido originário e começa a ser a *orthotēs*, a verdade proposicional.

O conceito de arte presente no livro X da *República* é correlativo deste conceito de verdade. A “querela” entre a filosofia e a poesia resulta de a essência de toda a arte, não apenas a poesia, ser a *mimēsis* do sensível. A arte, segundo esta concepção, imita imagens sensíveis das coisas, não a sua essência — imita a sua forma sensível, não a sua forma inteligível, o *eidōs* —, por isso “não toca a verdade” (600e). Só os saberes especializados — *technai* como a do carpinteiro ou a do general —, as ciências — *epistēmai* como a geometria — e, sobretudo, a filosofia — enquanto ciência dialéctica — nos aproximam da verdade. A arte dos artistas, seja a do poeta ou a do pintor, nada acrescenta à inteligibilidade que desejamos que as coisas tenham para nós, nada contribui para que elas mesmas se mostrem e revelem naquilo que *são*. Quando um pintor pinta uma cama, imita certas cores e figuras que apreende através dos sentidos, limita-se a produzir uma cópia do modo como uma cama lhe *aparece*, de uma dada perspectiva e não de outra, na realidade exterior e sensível — sem ter de olhar para o *eidōs* (para o que é ser-cama, a “camidade” de toda a cama, a forma da sua inteligibilidade), portanto sem ter de *compreender* o que seja a *technē* do carpinteiro, sem ter de fazer sentido do que representa, tornar inteligível o que imita. Do mesmo modo, o poeta, usando palavras e frases, limita-se a dar cor às realidades que representa nas suas composições. Essa cor consiste no metro, no ritmo e na harmonia, que são o que confere aos ouvintes, ou aos leitores, a ilusão de que a palavra poética revela a verdade, que ela torna compreensível aquilo a que se refere. Portanto, tudo na pintura ou na poesia é apenas *kēlēsis*: toda a arte é pura sedução, encantamento, uma imitação do sensível que faz com que nos encantemos com as suas formas, cores, figuras, com o metro, o ritmo, a harmonia,

com tudo o que é visível e audível, mas de modo algum com aquilo que há a *pensar* e a *compreender* acerca das coisas. Não há em nenhuma arte um elemento de apreensão do inteligível, *i.e.*, de “intuição eidética” ou “visão de essências”, de que pudesse resultar a formulação de proposições verdadeiras e, portanto, o alcançar da verdade.⁶

Compreendemos assim em que sentido se pode dizer que o pensamento de Platão opõe arte e verdade. A arte é a actividade humana que dá encanto ao sensível; a verdade é a revelação do inteligível nas proposições que se lhe adequam, ou que lhe correspondem. Compreendemos também em que sentido se pode dizer que a obra de Platão opõe poesia e filosofia. Na poesia, a palavra dá encanto ao sensível; na filosofia, apreende o inteligível.

Na *República*, a filosofia é, ou pretende ser, “ciência”, *epistēmē*, e tal quer dizer que se trata nela de um querer-saber, um *philosophēin*, que visa alcançar *toda* a ciência possível. Para Platão, uma ciência do bem, por exemplo, não difere essencialmente da aritmética: em ambos os casos se trata de conhecer determinadas formas inteligíveis com o fito de conhecer *toda* a verdade sobre o real. A arte, sendo *kēlēsis*, está completamente excluída deste domínio: ela nada tem que ver com a verdade, com a ciência, com o verdadeiro conhecimento. Nela, trata-se apenas de dar encanto às coisas e, portanto, da beleza. É esta a sua esfera. A esfera da filosofia, a verdade, e a esfera da arte, a beleza, são completamente separadas uma da outra, em nenhum ponto se tocam ou intersectam.

6 Cf. Platão, *República*, 600c-608b. O termo *kēlēsis* ocorre em 601b; cf. também: 607b. Cf. a interpretação da relação entre arte e verdade no livro X da *República* em: Martin Heidegger, *Nietzsche I*, GA 6.1, pp. 173-190.

A importância que, desde sempre, os estudos sobre Platão deram à *República* torna inevitável que as interpretações do *Fedro* tendam a procurar demonstrar a compatibilidade das suas teses com as da *República*. É, sem dúvida, essa a tendência predominante na literatura secundária. O elogio dos poetas e da poesia no *Fedro* é desvalorizado, ou interpretado como irónico. O pressuposto de que Platão opõe filosofia e poesia — pois, de facto, as opõe no livro X da *República* (pelo menos se excluirmos que o texto contenha ironia) — cega os intérpretes para o facto de todo o filosofar de Sócrates, ao longo do diálogo, ser um “pensar poético”. Nos últimos 20 ou 30 anos, solidificou-se, inclusivamente, a tendência para negar que os três discursos sobre *erōs* sejam o que o diálogo contém de mais importante. O terceiro discurso, a palinódia, deixou de ser considerado o centro e o cerne do *Fedro*, por isso *erōs* deixou de ser visto como o seu tema unificador.⁷ Uma interpretação como a do renascentista Marsílio Ficino — segundo a qual o discurso poético da palinódia oferece um acesso privilegiado aos “mistérios” da filosofia de Platão — caiu em desuso. Nas últimas décadas, há até, na literatura secundária

7 Cf. a sistematização de Daniel S. Werner, “Plato’s *Phaedrus* and the Problem of Unity”. Estudos com abordagens mais semelhantes àquela que se adopta neste ensaio sublinham, pelo contrário, a importância central de *erōs* no diálogo e, sobretudo, procuram demonstrar que (a) os dois discursos de Sócrates estão construídos com base na tradição poética grega, sobretudo na tradição lírica, (b) são, por isso, contínuos com essa tradição, (c) no *Fedro*, Platão não se opõe a ela e, pelo contrário, defende uma certa forma de continuidade, ou complementaridade, entre a poesia e a filosofia. Nesta linha, são particularmente importantes os estudos, já acima citados, de Anne Lebeck, Andrea Wilson Nightingale, Elizabeth E. Pender, Elizabeth S. Belfiore e Andrea Capra; cf. também o livro de Stanley Rosen, *The Language of Love: An Interpretation of Plato’s Phaedrus*. O problema da unidade do *Fedro* é levantado já com grande acuidade pelo escoliasta Hermeias de Alexandria, *In Platonis Phaedrum Scholia*, pp. 10-12, e resolvido com a tese de que o diálogo é sobre “aquilo que é belo de todas as maneiras” (p. 13), isto é, sobre todos os sentidos em que algo deve ser considerado belo, desde as percepções ou a alma até ao discurso ou aos deuses. Também a nossa abordagem pressupõe este foco na beleza — e, com ele, o foco em *erōs* e na relação entre poesia e filosofia.

anglo-americana, um quase consenso em torno da ideia de que, se há um tema que dê unidade ao *Fedro*, esse é a retórica.⁸ Segundo uma interpretação bastante influente, as Ideias, a alma e todos os outros grandes temas do *corpus* platónico têm uma importância subordinada no *Fedro*, e os três discursos sobre *erōs* são, inclusivamente, meros exercícios de retórica: a sua pretensão de verdade não deve ser levada a sério.⁹

Se, porém, não se recusar todo o conteúdo aos três discursos, e se se procurar defender que o terceiro é compatível com a oposição entre arte e verdade do livro X da *República*, será necessário propor uma interpretação muito diferente daquela que defendi nos capítulos 1 e 2. Essa interpretação terá de dizer que *erōs* e a beleza apenas espoletam o processo de metamorfose que devolve as asas à alma e a faz voltar-se de frente para a planície da verdade e procurar voar em direcção a ela. O voo em direcção à verdade terá de ser autónomo em relação ao espanto com a beleza do amado, pois a verdade e a beleza serão, nesse caso, duas esferas que não se tocam. Se o mito concede que *erōs* pressupõe que permaneça activa uma relação sensual entre o apaixonado e o seu amado, essa relação só poderá consistir, de facto, na *subordinação* da beleza à verdade, uma domesticação do cavalo vil que torne possível que o valor da beleza — e, sobretudo, da satisfação do desejo sexual — se manifeste como inferior ao valor da verdade. *Erōs* terá de ser, afinal,

8 Essa interpretação era já a de W.H. Thompson, *The Phaedrus of Plato, English Notes and Dissertations* (London: Whittaker & Co., 1868); cf. também, por exemplo, De Vries, *Commentary*, pp. 22-24 (o escopo do diálogo seria o esboço de uma “retórica científica”); cf. a longa lista de adeptos desta interpretação do diálogo no artigo de Daniel S. Werner, “Plato’s *Phaedrus* and the Problem of Unity”, pp. 95-96, nota 5.

9 Cf. Alexander Nehamas e Paul Woodruff, *Plato: Phaedrus* (Indianapolis: Hackett, 1995), pp. XXVII-XVIII.

“platônico” no sentido comum e ascético do termo — um desligar-se do corpo e tornar-se uma alma que apenas deseja procurar a verdade. Esta, a verdade, nada terá que ver com a poesia e, em geral, com a arte. Será a verdade proposicional, a ciência da inteligibilidade do real. “Pois outrora a alma era toda ela alada” (πᾶσα γὰρ ἦν τὸ πάλαι πτερωτή, 251c) significará: a verdadeira natureza da alma é ser uma pura relação pensante com a verdade; a autenticidade consiste em libertar-se de tudo o que é sensível e realizar aquela natureza — ser *realmente* (e não inautenticamente, como *hoi polloi*) uma pura relação pensante com a verdade.

Apresentámos, acima, múltiplos argumentos que invalidam tal interpretação.

Mas consideremos agora o modo como Heidegger interpreta a relação entre o mito do *Fedro* e o livro X da *República*. O primeiro ponto importante é que os considera dois textos perfeitamente compatíveis. A ideia dessa compatibilidade depende, em primeiro lugar, da tese de que o livro X da *República* não implica uma desvalorização do belo e da arte que lhes retire todo e qualquer valor. O que o texto faz é *subordinar* o valor da arte ao valor da verdade. O que o artista faz através da *mimēsis*, a obra de arte, fica “abaixo” da realidade sensível produzida pelo artesão — pois um pintor apenas imita, por exemplo, uma cama vista de uma dada perspectiva, enquanto o carpinteiro faz uma cama real—, e fica ainda mais “abaixo”, *i.e.*, mais “distante”, da plena manifestação da *alētheia*, *i.e.*, da desocultação do *eidos* de que a realidade sensível participa (o *eidos* em que o artesão tem de poder pensar para poder fazer uma cama, mas que só “o deus” pode fazer existir). Mas estar distante não é estar separado, à margem, excluído. A obra de arte pertence ao reino da *alētheia*, ainda

que ocupe nele a posição mais “subordinada”.¹⁰ Da mesma forma, no *Fedro*, a beleza e a verdade “são, na sua essência, relacionadas com o mesmo”.¹¹ A verdade é a desocultação do ser, *i.e.*, do *eidōs*, e a beleza é o “reluzir” (*aufleuchten*) disso mesmo: do ser, pois a beleza é ela própria um *eidōs*, e um *eidōs* cujo brilho irradia e permite à alma ter um vislumbre de tudo o mais que também é *eidōs*, *idea*, pura inteligibilidade do ente. O que o *Fedro* designa por *erōs* é um “ser atraído pelo ser ele próprio”, uma “disposição fundamental”, ou uma forma de autenticidade, em que se experimenta a unidade da beleza e da verdade. Visto que “a beleza é aquilo a que a arte se ‘refere’”,¹² ou seja, aquilo que a constitui enquanto arte, aquela experiência da unidade da beleza e da verdade é uma experiência da pertença da arte ao reino da verdade, mesmo que se entenda, aqui no *Fedro* como na *República*, que o valor da arte é subordinado ao da filosofia e ao da verdade.¹³

Noutros termos, a tese de Heidegger é a de que ambos os textos introduzem uma cisão entre o sensível e o inteligível, mas, em ambos os casos, Platão não vê a gravidade dessa cisão. Não vê que quebrou para sempre a unidade entre a beleza e a verdade. Crê que o facto de o sensível e o inteligível se acharem agora apartados — ou de a arte passar a pertencer ao sensível e a verdade ao inteligível — não nos deve causar “horror”, mas sim fazer “felizes”, pois “o belo eleva-nos para além do sensível e traz-nos de volta ao verdadeiro”.¹⁴

10 Cf. Martin Heidegger, *Nietzsche I*, GA 6.1, pp. 189-193, 201; *Nietzsche: Der Wille zur Macht als Kunst*, GA 43, pp. 229-230, 232, 248

11 Martin Heidegger, *Nietzsche I*, GA 6.1, p. 201.

12 Cf. Martin Heidegger, *Nietzsche: Der Wille zur Macht als Kunst*, GA 43, p. 244.

13 Cf. Martin Heidegger, *Nietzsche I*, GA 6.1, pp. 201-202; *Nietzsche: Der Wille zur Macht als Kunst*, GA 43, pp. 236-248.

14 Martin Heidegger, *Nietzsche I*, GA 6.1, p. 202; *Nietzsche: Der Wille zur Macht als Kunst*, GA

Há, porém, vários pontos desta interpretação que devem ser contestados. O primeiro é que, se no *Fedro* Platão pensa algo como uma “unidade da beleza e da verdade”, a ideia desta unidade é irreparavelmente incompatível com a oposição entre a arte e a verdade exposta por Sócrates no livro X da *República*. O facto é que o *Fedro* e a *República* são diálogos muito diferentes. Não devemos torcer o sentido de nenhum deles para que se torne igual ao outro. Geralmente, é o *Fedro* que se vê privado do seu entusiasmo pela arte, pelo sensível e pela imagem poética para poder ser lido como se fosse compatível com a *República*. Mas esta está, desde as suas primeiras páginas, fadada a ser incompatível com o *Fedro*. *Erôs* é depreciado, logo no início (329a-d), em termos que lembram o discurso de Lísias e o primeiro discurso de Sócrates no *Fedro*. Céfalo elogia a velhice por nesta se ter visto livre de *erôs*, que não é senão uma tirania e uma *mania*. Esta depreciação nunca vem a ser objecto de qualquer retractação ou palinódia, mas certamente que seria criticada pelo Sócrates do *Fedro* se este se visse confrontado com ela. Como tão bem viu Drew Hyland no seu estudo sobre a finitude e a transcendência em Platão, na *República* a existência é interrogada da perspectiva da justiça, uma perspectiva que é limitada, particular, e que não só retira ao diálogo a pretensão de dizer a verdade absoluta (a verdade proposicional) sobre a existência, como impede, à partida, a atribuição de qualquer valor positivo a *erôs*.¹⁵ O que se pergunta na *República* é o que seria uma *polis* na qual a justiça fosse o valor supremo e subordinasse todos os

43, p. 248.

¹⁵ Cf. Drew A. Hyland, *Finitude and Transcendence in Platonic Dialogues* (New York: State University of New York Press, 1995), pp. 150-151, um estudo cuja abordagem aos diálogos platónicos é muito congenial à nossa.

outros. É nesse contexto que *erōs* começa por ser depreciado e acaba sendo até identificado com a tirania (573b-d). Pelo meio, Sócrates defende, por exemplo, que, na classe dos guardiões, as relações sexuais têm de ser objecto de um rigoroso cálculo prudencial e até de um controle matemático que assegure que o acasalamento ocorra entre os melhores espécimes e nos dias mais propícios. Os guardiões e as guardiãs são “um rebanho” (459e) cuja reprodução tem de servir a realização da justiça na *polis*, e do qual *erōs* e a sua *mania* são, portanto, banidos. Na “cidade ideal” — onde a justiça é tudo — não há *erōs*, tal como não há poesia digna desse nome, nem nenhuma outra manifestação daquilo a que no *Fedro* se chama “loucura divina”.

Como tantos outros, Heidegger não reconhece a excepcionalidade do *Fedro* no *corpus* platônico. Os termos em que procura torná-lo compatível com a *República* eliminam o que ele tem de diferente, ou de verdadeiramente excepcional. No *Fedro*, não há uma “querela” entre filosofia e poesia. É certo que Sócrates alude a essa querela, pois sabemos que se refere aos seus discursos poéticos como mera “brincadeira”. Mas também sabemos que, pelo menos no que toca a *erōs* e *psychē*, todo o diálogo não é senão essa “brincadeira”. No *Fedro*, o que consubstancia a experiência de uma “unidade da beleza e da verdade” é a própria forma como a filosofia é *praticada* por Sócrates. O pensar, ou dialogar, torna-se um poetar, a procura da verdade através da dialéctica torna-se *mimēsis* e *mythos*, um “assemelhar-se a outrem” que cria uma imagem poética daquilo que o pensamento se propõe pensar, e que, portanto, faz da experiência disso uma experiência artística, estética — uma experiência do belo. Podemos dizer o mesmo de outra forma: no *Fedro*, a procura da verdade acerca de *erōs* torna-se

ela própria *erōs* — torna-se uma procura da verdade que é, ao mesmo tempo, uma experiência da beleza.

Mas a excepcionalidade do *Fedro* tem ainda outra faceta, para a qual nos adverte a interpretação não de Heidegger, mas de Hegel. A “cisão” entre o sensível e o inteligível é poética, mitológica, portanto não é realmente uma cisão, mas apenas um modo de *representar* poeticamente a natureza da alma e de *erōs*. Talvez se deva argumentar que no livro X da *República* a distinção entre o sensível e o inteligível tem outro estatuto, ou seja, que, aí, ela pretende ser genuinamente dialéctica, um momento de pensamento puro, especulativo, não de representação. Mas a interpretação da *República* está fora do âmbito deste livro. Tudo o que queremos sublinhar é que, no *Fedro*, a “cisão” entre o sensível e o inteligível é expressamente apresentada como parte de uma imagem da alma. A função desta imagem no texto é tornar possível a reflexão acerca de *erōs*. Não é distinguir duas substâncias, não é expor uma metafísica sobre “dois mundos”.

Para sermos justos com Heidegger, não podemos deixar de referir uma importante *nuance*. Heidegger defende que, na obra de Platão, se pode ver ainda — apesar da cisão entre o sensível e o inteligível e apesar de ela marcar o início da objectificação do ser do ente como *eidos* e o surgimento da concepção da verdade como adequação da proposição ao real — “um último reluzir da *alētheia*” tomada no seu sentido originário.¹⁶ O que isto quer dizer não é apenas que a concepção platónica da verdade é ainda ambígua, por já a localizar na proposição sem deixar ainda de a conceber como “um traço

¹⁶ Cf. Martin Heidegger, *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis)*, *Gesamtausgabe (GA)* 65 (Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, 1989), p. 359: ein letztes Anscheinen der ἀλήθεια.

essencial do próprio ente”. O “reluzir” do sentido originário de *alētheia* significa, além disso, que Platão conhece ainda — e sabe pensar filosoficamente — uma desocultação do ente anterior a toda a apreensão *cognitiva* do ente. A *alētheia* também é ainda, para ele, um horizonte de inteligibilidade no qual as coisas se mostram e revelam no seu ser sem estarem ainda objectificadas, ou transformadas em possíveis objectos de conhecimento. Esse é o horizonte que os seres humanos primordialmente habitam: aquele em que *existem* antes de se poderem ser “sujeitos” que conhecem “objectos”. É por isso que, para Platão, *erōs* é uma forma de *epimeleia* — de cuidado com o mundo. Mas é também nesse plano ainda não cognitivo — ainda de *epimeleia* — que devemos situar a experiência da *unidade* da beleza e da verdade, ou da *kēlēsis* e da *alētheia*, uma unidade que, compreendemos agora, só pode ser pensada se não concebermos a arte como um encantamento com o sensível cindido da verdade, e se não reduzirmos a verdade a uma apreensão cognitiva do real cindida da arte.

Heidegger sublinha o que o separa de Platão, escondendo muito do que o aproxima e procurando contar a história do Ocidente — a “história do ser”, ou a “história da verdade” — como a história de um processo de decadência de que só a sua filosofia nos poderia salvar. Precisamos de lutar muito contra os encantamentos de feiticeiro que ele lança sobre os textos dos seus grandes antecessores para conseguirmos compreender que, numa obra como o *Fedro*, a *alētheia* no seu sentido originário “reluz” muito mais do que ele nos quer deixar ver. (Os textos anteriores a *Ser e Tempo* e à “viagem” de meados dos anos 30 são, neste sentido, muito diferentes daqueles que nos ocupam aqui, pois, quando tratam de Platão e Aristóteles, procuram salientar, e não esconder,

o carácter existencial da reflexão de ambos sobre “o ser”). Se compreendemos a dimensão existencial do sentido originário de *alêtheia* — se a compreendemos como sinónimo da desocultação primordial que está em jogo no nosso “estar-a-ser-em-um-mundo” —, vemos que ela “reluz” de muitas formas e com grande intensidade no *Fedro*. Ela reluz sempre que é evocada pela imagem poética, mas reluz também ao ser dramatizada, não teorizada, ao longo de todo o texto de Platão enquanto texto literário.¹⁷

Por fim, se o *Fedro* tem este carácter excepcional no *corpus* platónico — se, nele, a filosofia, a procura da verdade, é simultaneamente arte, poesia, e se, nele, a cisão entre o sensível e o inteligível é representação poética, não objectificação metafísica —, então é também uma simplificação a tese de Heidegger (inspirada nas notas póstumas do espólio nietzschiano que citámos) segundo a qual devemos pensar Platão e Nietzsche como opostos: Platão como o pensador para quem “a verdade tem mais valor do que a arte”, Nietzsche como o pensador para quem “a arte tem mais valor que a verdade”. É certo que devemos conceder que esta oposição capta uma tendência, ou dimensão, fundamental da obra de Platão, inclusive do *Fedro*. De facto, faz parte do *corpus* platónico a expressão da aspiração ao conhecimento de uma verdade última sobre as coisas e a concepção da vida filosófica como a vida autêntica, ou, noutros termos, a interpretação do “sentido do ser” como a cognoscibilidade das Ideias e, portanto, a elevação do Ideal (isto é, do que o pensamento

17 Drew A. Hyland defende que essa dramatização se verifica em todos os diálogos de Platão: cf. *Finitude and Transcendence in Platonic Dialogues*, p. 10 e *passim*. O nosso estudo, porém, é focado no *Fedro* e não procura estabelecer qualquer tese sobre a totalidade do *corpus* platónico.

estabelece como o que *deve* ser) à condição do que autenticamente importa na vida humana. Mas estes traços fundamentais do Platonismo são apenas uma das dimensões do *Fedro*. Neste diálogo, a unidade entre a beleza e a verdade não se acha ainda verdadeiramente quebrada. Nele, ainda reluz, de facto, a *alētheia* no seu sentido existencial, e esse reluzir fá-la aparecer como indissociável da beleza. Ou, noutros termos, nele o “sentido do ser” já é repensado como a cognoscibilidade das Ideias, sim, mas não deixou ainda de ser, ao mesmo tempo, o brilho da beleza, como era para Homero e, depois, de diferentes formas, para todos os grandes poetas da cultura grega pré-platónica. A forma de vida mais elevada, “autêntica”, passou a ser a do filósofo, sim, mas este é ainda um poeta dominado por *erōs* e pela experiência da reverência pela beleza, especialmente pela beleza de outrem.

Talvez não seja um exagero ler o *Fedro* como o “evangelho de artista” de Platão. E talvez a sua excepcionalidade baste para que, ao pensarmos o início do pensamento metafísico no Ocidente, tenhamos de “falar em Platonismo e não em Platão”, como Heidegger não deixa de reconhecer, *en passant*, que devemos fazer.¹⁸ Com o platonismo, algo de fundamental muda no Ocidente — surge de facto, a concepção da verdade como objectificação do real, a compreensão do “sentido do ser” transforma-se. Heidegger tem razão neste ponto essencial. E Nietzsche já o havia formulado de outro modo: com o platonismo, perde-se a relação grega com a beleza e o êxtase, ou seja, com *erōs*, com a “embriaguez”, com a experiência da vida “enquanto fenómeno estético”. Mas a obra de Platão é

18 Cf. Martin Heidegger, *Nietzsche I*, p. 153; *Nietzsche: Der Wille zur Macht als Kunst*, GA 43, p. 184.

mais complexa e rica do que o Platonismo. Particularmente no *Fedro* — se o soubermos ler como um “pensar poético” —, podemos ver “reluzir” ainda, com toda a vivacidade e pujança, o mundo histórico que, depois dele, acaba.

6

CANTAM AS CIGARRAS

I.

No filme de Luchino Visconti, *A Morte em Veneza*, Gustav von Aschenbach não é um poeta célebre, mas sim um compositor. A adaptação de Visconti torna a personagem original de Thomas Mann semelhante ao protagonista de outra das suas obras maiores, *Doutor Fausto*, e também a Gustav Mahler, cuja música desempenha um papel central no filme. Esta substituição da poesia pela música permite a Visconti fazer jus a algo muito importante que Thomas Mann escreve a propósito de um dos momentos em que Aschenbach se entrega ao êxtase da contemplação visual do jovem Tadzio: “Estava hoje mais belo do que seria possível dizer, e Aschenbach sentiu dolorosamente, como muitas vezes antes, que a palavra pode apenas louvar a beleza sensível, nunca reproduzi-la.”¹ O segredo do filme é não ter um único plano que não seja belo, sobretudo a partir do momento em que o protagonista chega ao Hôtel des Bains. A cada passo, a imagem na tela confronta-nos com a beleza sensível de um modo que, de facto, a palavra — mesmo a palavra de um Thomas Mann — só pode louvar, nunca reproduzir. O uso, na banda sonora, da música de Mahler, acima de tudo do *Adagietto* da 5ª Sinfonia, introduz no filme uma segunda dimensão da beleza sensível que torna o confronto com ela ainda mais intenso.

A beleza deste *Adagietto* é, porém, melancólica. No filme, a sua fusão com a imagem contribui fortemente para que cada plano de Visconti seja, ao mesmo tempo, uma imagem da beleza e uma imagem da *morte*. A contemplação da beleza sensível exalta-nos, mas também nos mergulha numa

1 Thomas Mann, *A Morte em Veneza*, p. 69 / *Der Tod in Venedig*, p. 96.

tristeza melancólica em que sentimos que tudo é nada, tudo tem a forma da transitoriedade.

A ideia de um laço indissolúvel entre a beleza e a morte faz parte da *Novelle* de Mann e, especificamente, do modo como ela dialoga com o *Fedro* de Platão. A ideia central do mito platónico — de que só a experiência da beleza permite à alma lembrar-se da planície da verdade e olhar para ela de frente (ou só a beleza “conduz ao espírito”, como diz *A Morte em Veneza*) — é transformada por Mann na ideia de que o amor pela beleza de outrem encerra em si a experiência da morte. Tadzio exerce sobre Aschenbach este duplo poder: ao mesmo tempo que o rejuvenesce e exalta, fá-lo sentir-se velho, decadente, já morto em vida. A verdade que a experiência da beleza o leva a descobrir é a da passagem do tempo, da transitoriedade de tudo — é o facto de que irá morrer. Tadzio, a imagem da beleza, funciona, para Aschenbach, também como uma imagem da sua morte.

Veneza é um símbolo desta unidade da beleza e da morte, ou, talvez melhor: da transformação da unidade da beleza e da verdade tal como é pensada no *Fedro* na unidade do amor e da morte. É uma cidade divinamente bela, como Tadzio é um rapaz divinamente belo, mas a sua beleza é uma superfície, cujas profundezas são a sujidade e a fealdade dos canais. Acresce que Aschenbach se instala no Hôtel des Bains num momento em que todas as ilhas da lagoa são assoladas por uma epidemia de cólera, que as autoridades procuram ocultar. Sob a forma bela que os seres humanos deram a Veneza ao longo de séculos, reside a morte. Logo à chegada ao porto, Aschenbach é recebido por um gondoleiro que o leva para o Lido como Caronte leva os mortos para o Hades. O Porto di Lido é o rio da morte, toda a lagoa e os canais são

águas do Hades. Se, no curso da sua estadia, Aschenbach descobre o que é ser verdadeiramente um artista e um poeta, descobre-o através de uma experiência da beleza e do amor que é, de facto, uma experiência da decadência e da morte.

Esta experiência não é meramente contemplativa. Gustav von Aschenbach morre de facto no final da *Novelle*. Veneza é o lugar onde encontra o amor, mas também a morte. Contudo, o preciso momento em que morre é a culminação da sua experiência contemplativa — do êxtase dionisíaco. Sentado na praia do Lido, observa Tadzio de longe. O rapaz parece sorrir-lhe, acenar-lhe, e apontar para o mar como se para uma “imensidão promissora”. Aos olhos de Gustav von Aschenbach, no último instante da sua vida, o belo Tadzio é agora Hermes, o deus que conduz as almas para a morte, o “psicagogo” (*Psychagog*), como diz o texto de Mann, usando um vocabulário presente no *Fedro* (271c). Aschenbach ainda tenta levantar-se para o seguir, mas já não consegue:

Passaram alguns minutos até que alguém acesse a ajudar o homem descaído para o lado na cadeira. Foi levado para o quarto. E nesse mesmo dia um mundo abalado e respeitoso recebeu a notícia da sua morte.²

No filme de Visconti, a unidade da beleza e da morte torna-se musical através do *Adagietto* de Mahler, e torna-se visual de múltiplas maneiras. Ela está, por exemplo, na justaposição da beleza de Björn Andresen, o rapaz que faz de Tadzio, com a aparência doente do rosto de Dirk Bogarde, o actor que faz

2 Thomas Mann, *A Morte em Veneza*, pp. 113-114 / *Der Tod in Venedig*, pp. 139-140.

de Aschenbach. Ela está na beleza da cena final junto ao mar — aquela em que Tadzio é Hermes —, muito particularmente no pormenor dos fios de tinta negra que escorrem pela face de Aschenbach pouco antes de morrer, a tinta com que pintara o cabelo para se apresentar rejuvenescido aos olhos de Tadzio. Todas as imagens do Hôtel des Bains e dos seus hóspedes são extremamente belas, ao mesmo tempo que mostram uma sociedade decadente prestes a desaparecer. Thomas Mann escreve a novela em 1911, sem saber que a guerra eclodirá em 1914. Mas, no filme de Visconti, não podemos deixar de ver o fausto da elite burguesa instalada no Lido como uma forma bela à beira de ser arrasada pela guerra, assim como não podemos deixar de ver São Marcos e os canais ensombrados pela epidemia de cólera e a certeza de que Aschenbach morrerá no final. A música de Gustav Mahler impõe-se-nos como se já contivesse, tomada por si mesma, esta unidade da beleza e da morte, aparecendo-nos simultaneamente como se fosse uma criação do compositor Aschenbach (de outro Gustav) e como se tivesse sido criada de propósito para se fundir com os planos filmados por Visconti.

Tudo isto nos interessa aqui na medida em que permite estabelecer um contraste entre o livro e o filme. O que Mann nos transmite através da figura de um Aschenbach-poeta não é exactamente o mesmo que nos transmite Visconti no filme através da figura de um Aschenbach-compositor. Pode dizer-se que ambas as personagens passam pela experiência da unidade do amor e da morte, mas, no filme, essa unidade é tão imediata como a unidade da beleza e da melancolia na música de Mahler. No livro, por contraste, tudo depende, como vimos, de uma verdadeira luta entre a poesia e a filosofia, entre a arte e a verdade, entre o sensível e o

inteligível, entre a licenciosidade dos sentidos e a racionalidade do conhecimento analítico.

Estas oposições têm origem na leitura que Mann faz de Platão, provavelmente também de Nietzsche. São elas que o levam a conceber duas formas opostas de cair no abismo, cada uma delas um modo diferente de *subordinar* uns aos outros os termos daquelas oposições. O filósofo cai no abismo ao subordinar a arte à verdade, o artista ao subordinar a verdade à arte. Se a verdade é a morte — a finitude humana e a transitoriedade de tudo —, Aschenbach, como poeta, subordina ao valor do amor o valor do confronto veraz com a morte, afirma a licenciosidade dos sentidos e o brilho da beleza experimentada em *erôs* como valendo infinitamente mais do que a verdade que descobre acerca de si mesmo: o facto da finitude. É assim, através desta subordinação, que experimenta a unidade desses opostos e, entregue à embriaguez dionisíaca, se dirige para a morte sem hesitação, como se não visse nela outra coisa senão uma “imensidão promissora”.

No filme de Visconti, porém, os opostos não chegam sequer a separar-se, a unidade é imediata e não implica qualquer subordinação. Ela está dada desde o primeiro minuto em que Aschenbach vê Tadzio e o *Adagietto* de Mahler impregna de encanto musical a nossa experiência dessa visão.

II.

A reflexão sobre o filme de Luchino Visconti, *A Morte em Veneza*, permite-nos, portanto, pensar a ideia de uma unidade imediata da arte e da verdade, e isso deve conduzir-nos agora a outra imagem poética do *Fedro* — que representa, justamente, essa unidade da arte e da verdade, e em que a música, especificamente o canto, desempenha um papel central:

Sócrates: [...] As cigarras que, no pino do calor, cantam e dialogam entre si por sobre as nossas cabeças parecem estar também a olhar para nós de cima para baixo. Ora, se nos vissem a fazer o mesmo que a maior parte das pessoas [τοὺς πολλοὺς] fazem aqui ao meio-dia — que é não dialogarem umas com as outras, mas, antes, adormecerem e, devido à preguiça de pensar, serem encantadas por elas, certamente que se ririam de nós, e com razão, pensando que uns escravos quaisquer tinham chegado ao seu lugarzinho de descanso, e estavam a dormir a sesta do meio-dia, como as ovelhas à volta da fonte. Mas se nos virem empenhados no diálogo e a conduzir a nossa embarcação de modo a passarmos ao largo delas como se imunes ao encanto das Sereias, talvez, maravilhadas, nos dêem o dom que receberam dos deuses para darem aos seres humanos.

Fedro: Que dom é então esse? Creio nunca ter ouvido falar disso.

Sócrates: Mas, realmente, não é apropriado que um homem que é amante das Musas não tenha ouvido falar de tais coisas. Diz-se que, no tempo em que as Musas ainda não tinham nascido, as cigarras eram seres humanos. Quando as

Musas nasceram e apareceu o canto, alguns dos seres humanos que viviam nesse tempo ficaram tão espantados com o prazer de cantar que negligenciavam a comida e a bebida e morriam sem darem conta de que morriam. Deles nasceu então a raça das cigarras, uma raça que recebeu este dom das Musas: que depois de nascerem não têm necessidade de alimento, mas, mal nascem, começam logo a cantar sem terem de comer ou beber, e assim fazem até morrer. E, depois de morrerem, vão anunciar às Musas por quem é honrada cada uma delas aqui em baixo na terra. Anunciam a Terpsícore quem foram aqueles que a honraram participando em coros, e assim os tornam mais queridos para ela; anunciam a Érato quem foram os que a honraram escrevendo poemas sobre Eros, e assim por diante com as restantes, de acordo com a forma de honra que pertence a cada uma. Mas à mais velha, Calíope, e a Urânia, que vem logo a seguir na idade, anunciam quem são os que se dedicam à filosofia e honram o género de música que é próprio delas, pois são elas, de entre as Musas, quem mais se ocupa dos céus e dos discursos divinos e humanos, e quem emite a mais bela palavra sobre isso. Por muitas razões, portanto, devemos dizer alguma coisa e não dormir ao sol do meio-dia.

Fedro: Sim, de facto temos de o fazer. (258e-259d)

Um coro de cigarras pode ser perigoso. As cigarras são seres sobrenaturais, divinos, ou semidivinos — *daimones*, como diz Hermeias —, que, enquanto cantam e dialogam por sobre as nossas cabeças, também nos observam, desprezando-nos e rindo-se de nós quando pertencemos “à multidão”, “aos muitos”, *hoi polloi*. Estes são os que, ao contrário das cigarras, têm “preguiça de pensar” e, por isso, não cantam e, sobretudo,

não dialogam entre si. Ao meio-dia, no pino do calor, as cigarras adormecem-nos com o seu zumbido, o que é um mal por, pelo menos, três razões: significa a vitória da preguiça de pensar, motiva um escárnio justificado por parte do divino, aqui representado pelo próprio coro de cigarras, e ainda impede que se receba destas o “dom” (γέρας, 259b) que têm o poder de ofertar aos mortais. Por isso, é preciso passar ao largo delas e do seu zumbido, como toda a embarcação precisa de passar ao largo do canto das Sereias — se os seus tripulantes as quiserem ouvir sem serem mortos por elas. Esta comparação nada tem de acidental. A brisa em torno da árvore onde vivem as cigarras é “estival e límpida” (λιγυρὸν) porque faz eco do coro das suas vozes (230c). O seu canto coral tem, pois, a mesma natureza do “límpido canto” (λιγυρὴ ἄοιδή) das Sereias na *Odisseia*.³ Essa limpidez é encantatória. O perigo que as pessoas correm ao ouvirem as cigarras é a *kēlēsis*: é “serem encantadas [*kēloumenous*] por elas” (259a). Só as que passam por elas “como se imunes ao encanto [*aklēτους*] das Sereias” (259b) podem receber o seu dom.

Nesta primeira caracterização das cigarras, há vários elementos que levam muitos comentadores a defender que elas são simplesmente um perigo a evitar, e nada têm de admirável aos olhos de Platão. Parecem representar tudo o

3 Cf. Homero, *Odisseia*, XII. 44: λιγυρῆ... ἀοιδῆ, XII. 183: λιγυρὸν... ἀοιδῆν. “Límpido canto” é a tradução de Frederico Lourenço: Homero, *Odisseia* (Lisboa: Cotovia, 2003). Quando Sócrates invoca as Musas antes de começar o seu primeiro discurso, diz que o epíteto delas é “λίγυραι, as de voz límpida” (237a), estabelecendo assim, de forma inequívoca, uma afinidade fundamental entre as Musas, as cigarras e as Sereias. Este é outro sinal de que as cigarras têm no texto um carácter divino e admirável. São figuras que representam algo de positivo, não de negativo (como muitos comentadores sustentam). Note-se que, ao contrário dos autores latinos, os autores gregos têm, em geral, uma atitude de admiração pelo canto das cigarras: cf. Ian Beavis, *Insects and Other Invertebrates in Classical Antiquity* (Exeter: University of Exeter, 1988), pp. 101-102.

que o livro X da *República* encontra de negativo na arte. O seu canto é um mero feitiço, a *kēlēsis* que a sua voz produz prende ao sensível e afasta do inteligível. Mas, segundo creio, só mesmo o pressuposto da compatibilidade do *Fedro* com essa visão negativa da arte pode justificar tal leitura.⁴ As cigarras são divinas e têm um dom, exactamente como as Sereias. De facto, para *hoi polloi* elas não são mais do que um perigo que deve ser evitado, como são as Sereias para os companheiros de Ulisses e para a maioria dos mortais. Mas não é isso que são para Sócrates, como não é isso que as Sereias são para Ulisses. Tal como este se deixa *encantar*, ou enfeitiçar, pelo “límpido canto” das Sereias sem que isso o prejudique e, pelo contrário, seja para ele um imenso prazer e uma aprendizagem, assim também o eco cristalino do canto das cigarras vem a ser para Sócrates uma forma de *kēlēsis* que nada tem de negativo.⁵

Além disso, o que as cigarras são *para si mesmas* também não é o mesmo que são para aqueles que adormecem

4 Os principais detractores das cigarras são: De Vries, *Commentary, ad loc.*; G.R.F. Ferrari, *Listening to the Cicadas*, pp. 25-34; Charles L. Griswold, *Self-knowledge in Plato's Phaedrus*, pp. 165-168; Daniel S. Werner, *Myth and Philosophy in Plato's Phaedrus*, pp. 144-152. A favor do carácter admirável do coro de cigarras, cf., sobretudo, os argumentos de Bruce Gottfried, “Pan, the Cicadas, and Plato's Use of Myth in the *Phaedrus*”, in: Gerald A. Press, *Plato's Dialogues: New Studies and Interpretations* (Lanham MD: Rowman and Littlefield, 1993), pp. 179-196; Rory Egan, “Eros, Eloquence and Entomo-psychology in Plato's *Phaedrus*”, in: Rory Egan e Mark Joval, *Daimonopylai: Essays in Classics and the Classical Tradition* (Winnipeg: University of Manitoba), pp. 65-87; Andrea Capra, *Plato's Four Meses*, pp. 106-117. Para Hermeias, *In Platonis Phaedrum Scholia*, pp. 215, é evidente que as cigarras são não apenas *daimones*, mas “bons *daimones*”. No essencial, Marsílio Ficino, *Phaedrus*, cap. 35 e 38, pp. 170-175, 176-177, segue a interpretação de Hermeias, chamando às cigarras “bons demónios aéreos que vivem do canto”.

5 Cf. Homero, *Odisseia*, tradução de Frederico Lourenço, XII. 44: “mas as Sereias o enfeitiçam [θέλγουσιν] com o seu límpido canto”, diz Circe. Depois, são as próprias Sereias que aludem ao prazer que os mortais sentem quando as ouvem e ao saber que adquirem: “depois de se deleitar [τερψάμενος], prossegue caminho, já mais sabedor” (XII. 188), e é Ulisses que refere o intenso desejo que o seu coração teve de as ouvir enquanto cantavam (αὐτὰρ ἐμὸν κῆρ / ἤθελ' ἀκουέμεναι, XII. 192-193).

debaixo das árvores “como as ovelhas à volta da fonte” (259a). Estes, ao ouvi-las, não ouvem mais do que um zumbido que os adormece. Mas, para si mesmas, como para Sócrates e para as Musas, o que elas são é um coro: elas cantam, não zumbem. E, sobretudo, o que elas fazem ao cantar é “*dialogar umas com as outras*” (ἄλλήλοις διαλεγόμενοι, 259a). Para os Gregos, não há diferença entre a poesia e o canto. “Cantar” não é uma actividade musical desligada da palavra poética. O coro de cigarras canta odes corais, dando voz à palavra poética, e é dessa forma que dialogam.

O que Sócrates aqui diz é, portanto, totalmente surpreendente para quem crê que todos os diálogos de Platão exprimem uma visão negativa da arte e, em particular, da poesia — mas, na verdade, é totalmente consonante com o que encontramos no *Fedro*. Toda a interacção de Sócrates com Fedro demonstra que o dialogar pode ser um cantar, ou seja, pode ser poesia. A *imagem* em que assentam o verso e o mito não tem que impedir o pensamento. Ela pode, pelo contrário, ser também a base do diálogo — *i.e.*, da procura da *verdade* através da actividade de pensar em conjunto com outrem. Sócrates já o havia demonstrado na prática e agora as cigarras são disso um símbolo. A filosofia pode ser, simultaneamente, *poiētikē* e *dialektikē*. No *Fedro*, tudo sugere até que, se a filosofia precisa de pensar a natureza de *erōs*, não pode dispensar a poesia: tem de dialogar — pois é isso o pensar —, mas também tem de cantar. É isso que as cigarras fazem, e é isso que vemos Sócrates fazer desde o momento em que Fedro o leva para fora dos muros da cidade.

Dito de outro modo, no *Fedro* a filosofia é concebida como *mousikē* (259d). Se ela não é literalmente “música”, tem, pelo menos, uma afinidade fundamental com a música e com

tudo o mais que pertence à esfera das actividades tuteladas pelas Musas. No *Fédon*, Sócrates afirma que viveu sempre convencido de que a filosofia é “a forma mais elevada de *mou-sikē*” (60c-61a), e é exactamente isso que, no *Fedro*, é sugerido no final do passo das cigarras. As mais veneráveis de entre as Musas, Calíope e Urânia, tutelam a filosofia (259d), e é assim que esta integra a mesma esfera a que pertencem todas as actividades tuteladas pelas outras Musas, em particular por Terpsícore, que tutela as odes corais, e por Érato, que tutela a poesia lírica dedicada a Eros (259c-d). Desde que Sócrates se reclinou debaixo do plátano junto ao Ilisso para ouvir o discurso de Lísias e dialogar com Fedro, ainda não parou de ser inspirado por todas estas Musas. Mais adiante no diálogo, Sócrates declara-o explicitamente: as cigarras, “os cantores que estão sobre as nossas cabeças”, são “porta-vozes das Musas”, e foram certamente elas que deram a Sócrates e Fedro o “dom” (γέρας) que tornou possível os dois discursos que o primeiro proferiu acerca de *erōs* (262d). Estes só podem ter sido inspirados pelas cigarras — ou então pelas Musas através das cigarras —, pois Sócrates não tem a *technē* do falar bem (262d). “Porta-vozes das Musas” (οἱ τῶν Μουσῶν προφῆται) quer dizer aqui: intérpretes da sua vontade, intermediários da comunicação entre os mortais e as Musas. É nesse sentido que as cigarras são *daimones*: são seres sobrenaturais, ou divinos, mas não são imortais e não têm o poder das Musas que as tutelam, apenas fazem a mediação entre elas e os humanos.

Sócrates está interessado em que esta mediação continue: “devemos dizer alguma coisa e não dormir ao sol do meio-dia” (259d). Para continuarem a receber o “dom” das cigarras, Sócrates e Fedro têm de evitar adormecer ao sol,

como *hoi polloi*, e continuar a falar, mais especificamente a *dialogar*.⁶ Esse dom — que as cigarras receberam das Musas e confiam aos mortais — consiste, em primeiro lugar, em anunciar às Musas “por quem é honrada cada uma delas aqui em baixo na terra” (259c-d); e, em segundo, é o próprio dom da inspiração, pois os mortais recebem-no das Musas através das cigarras.⁷

No seguimento do texto, Sócrates e Fedro prosseguem, de facto, o seu diálogo. Mas, como defendemos no Capítulo 2, Sócrates não deixa também de “cantar”. Permanece um Sócrates-poeta. Só à superfície o diálogo se transforma depois do segundo discurso de Sócrates. Não passa, subitamente, para um plano de pura racionalidade dialéctica. Até ao final, Sócrates continuará a ser um compositor de mitos, inspirado por Apolo, Dioniso, Eros e, sim, pelas Musas. Neste sentido, nunca abandona o papel de “co-coribante” de Fedro — dançando e cantando num *coro* com ele (234e, 235b, 236a), como se ambos fossem cigarras.

Todos estes pontos de interpretação do sentido que o coro de cigarras tem para Sócrates são confirmados no *mito* que ele inventa e narra acerca delas.

Este mito é, no fundo, uma outra versão do mito do seu segundo discurso, pois também ele conta uma história sobre como a experiência da beleza pode levar à loucura — e da loucura ao canto e ao diálogo, isto é, à filosofia. A existência de cigarras e de coros de cigarras, diz o mito, resulta de uma metamorfose — que tem origem no espanto. Quando as

6 Cf. as duas ocorrências de *διαλεγόμενος* em 259a.

7 Cf. a interpretação de Andrea Capra da dádiva ou dom (*γέραξ*) neste passo e em 262d: *Plato's Four Muses*, p. 109.

Musas nasceram, alguns seres humanos “ficaram tão espantados [ἐξεπλόγησαν] com o prazer de cantar que negligenciavam a comida e a bebida e morriam sem darem conta de que morriam” (259b-c). O verbo que Platão aqui emprega é o mesmo a que ocorre duas vezes no segundo discurso de Sócrates para descrever o modo como o apaixonado experimenta a beleza do seu amado: ao ver a beleza sensível, “é recordado da verdadeira”, e o brilho desta semelhança do sensível com o inteligível *enche-o de espanto* (ἐκπλήττονται, 250a, ἐκπλήττει, 255b). É este espanto que faz com que *erōs* seja uma *mania* divina.

No caso das primeiras cigarras — no tempo em que ainda eram seres humanos —, o seu espanto também dizia respeito à beleza, neste caso à beleza do canto, certamente ao modo como o canto, enquanto realidade sensível, lembrava “a beleza ela própria” e, através dela, toda a inteligibilidade do real. Ter a experiência da beleza através do canto, usar a voz e todo o corpo para cantar tornou-se, para aqueles seres primordiais, o único prazer e, na verdade, a única actividade. Não comiam, não bebiam, certamente também não trabalhavam. Pode dizer-se sobre eles o mesmo que a palinódia diz sobre o apaixonado tomado pelo entusiasmo da possessão divina: esqueciam-se das necessidades do corpo, colocavam-se “à parte dos assuntos que são tomados por sérios entre os humanos” e, com isso, “aproximavam-se do divino” (249c).

Esta aproximação transformou também a sua relação com o tempo e a morte. Não eram deuses, continuavam a ser mortais, mas haviam perdido a consciência da morte: viviam no eterno presente do prazer de cantar e, assim, “passavam despercebidos a si mesmos” (ἔλαθον... αὐτούς) na hora

da morte (259c). Aqui, Platão usa novamente o vocabulário “existencial” do cuidado (*epimeleia*) e da negligência (*ameleia*), que atravessa os três discursos sobre *erōs*. No mundo dos homens-cigarras só o prazer e a beleza do canto tinham valor, e tudo o mais era totalmente negligenciado por eles: o trabalho, a *polis*, a comida, a bebida, a própria vida e a morte.

O implícito neste ponto da história é que as Musas se sentiram honradas por esta extrema dedicação ao canto, mas, ao mesmo tempo, não consideraram que esta forma de vida — destituída de pertença a uma comunidade e destituída da consciência da morte — fosse digna de ser vivida. Por isso, premiaram os devotos do canto com uma vida melhor. Libertaram-nos da necessidade de comer e beber (segundo o mito, as cigarras não precisam de o fazer), devolveram-lhes a consciência da morte, e tornaram possível que vivessem em coros nas copas das árvores, como verdadeiras comunidades de seres canoros. Além disso, fizeram deles os “intérpretes”, ou “porta-vozes”, que já conhecemos — seres sobrenaturais que lhes dizem quem merece ser inspirado por elas, e que transmitem magicamente o dom da inspiração a quem elas o concedem.

Mas o ponto principal da sua metamorfose só se compreende à luz do segundo discurso de Sócrates. Neste, diz-se o seguinte:

O poder natural de uma asa é transportar para o alto aquilo que é pesado, fazendo-o viajar nas alturas — lá por onde vive a raça dos deuses —, e de entre as coisas que são corpóreas é o alado que mais comunga da natureza do divino, sendo o divino aquilo que é belo, sábio, bom e tudo o que é deste género. (246d-e)

Durante o tempo em que os primeiros devotos do canto viveram no espanto, enlouquecidos pelo prazer de cantar, aproximaram-se de tal forma do divino — “daquilo que é belo, sábio, bom” —, que quase se tornaram alados, pois, no mundo sensível, o que está mais próximo de ser divino é o que é alado. As Musas salvaram-nos de uma forma de vida indigna oferecendo-lhes as asas que essa aproximação ao divino os fez merecer.

Na natureza, as cigarras são insectos que passam por um longo processo de desenvolvimento até atingirem a vida adulta, o que acontece num momento de verdadeira metamorfose em que se transformam subitamente em insectos alados e brotam do subsolo em bandos de seres esvoaçantes. Quando, na sequência desta metamorfose, formam comunidades nas copas das árvores, acasalam. Se as ouvimos cantar incessantemente é porque, em todas as espécies da família *Cicadidae*, é dessa forma que os machos cortejam as fêmeas. A observação destes processos naturais na antiguidade clássica e, em particular, no tempo de Platão está bem documentada.⁸

Ora, é a estes processos naturais de metamorfose e reprodução sexuada que o mito das cigarras alude — mas remetendo igualmente para o que havia sido dito anteriormente no mito do segundo discurso de Sócrates, e fazendo pensar, portanto, numa fusão dos dois mitos.⁹

Desta fusão resulta a imagem poética que condensa o modo como o *Fedro*, enquanto obra literária — ou enquanto

8 Cf. Malcolm Davies e Jevanaray Kathirithamby, *Greek Insects* (New York: Oxford University Press, 1986), pp. 125-126; Ian Beavis, *Insects and Other Invertebrates in Classical Antiquity*, pp. 91-103.

9 Cf. Rory Egan, “Eros, Eloquence and Entomo-psychology”, pp 76-82.

pensar poético, filosofia sob a forma de poesia — pensa a relação entre beleza e verdade.

É a imagem de uma cigarra e é uma imagem de *erōs*. Os calafrios e os suores, as febres, o sobreaquecimento e a irrigação dos poros por onde começam a crescer as asas da alma do apaixonado quando este se espanta com a beleza da pessoa amada e a deseja¹⁰ — tudo isso deve ser agora reimaginado como a metamorfose de uma cigarra que se torna adulta e adquire as suas asas. Esta cigarra, ao cantar, não experimenta apenas o belo e o bom, mas também o “sábio”, *i.e.*, a verdade. A *kēlēsis* que preenche toda a sua experiência não é um feitiço que a prenda ao sensível e a aparte do inteligível, e a *alētheia* com que se depara não é a da proposição verdadeira, mas antes a do canto — a que se revela na imagem poética, a desocultação da existência que a poesia torna possível, e que a filosofia procura explorar através da produção de conceitos que explicitam o que a poesia descobre. Assim concebida, a verdade filosófica é uma extensão da verdade poética ou, noutros termos, a exploração conceptual da autenticidade poética.

O que resulta do *Fedro* é, em suma, a imagem de um *erōs* que é simultaneamente a experiência da beleza e a experiência de uma verdade existencial anterior a toda a objectificação e pretensão de conhecimento proposicional, ou científico. É a imagem de um corpo sexuado que canta, mas que é uno com uma alma que pensa e interroga. De facto, essa imagem não é a de uma luta entre opostos — nem de relações de subordinação entre opostos —, mas sim de uma unidade entre a poesia e a filosofia, a arte e a verdade, o sensível

10 Cf. 251a-e, um passo citado integralmente no Capítulo 1, secção VI.

e o inteligível, o erotismo e a racionalidade, também entre a música e a palavra, entre a *mousikē* e a *dialektikē*.

7

MÁSCARAS E MULTIPLICIDADES

I.

Nietzsche diz, em *Para além do Bem e do Mal*, que Platão tem uma “natureza esfíngica” (BM 28). É um enigma oculto por detrás das suas personagens — sobretudo por detrás de Sócrates. No período em que escreve *Para além do Bem e do Mal*, Nietzsche deixa de ver Platão como um panegirista de Sócrates — como via no início —, e passa a atender, como escreve Enrico Müller, à “força performativa e dialéctica” do diálogo platónico, favorecendo Platão em detrimento de Sócrates.¹ Este último foi, afinal, apenas “um tema popular e uma canção do povo” que Platão “tomou das ruas, para fazer dela variações até ao infinito e ao impossível, isto é, variações das suas próprias máscaras e multiplicidades” (BM 190). “Eu creio”, escreve Nietzsche numa nota póstuma do mesmo período, “que a magia de Sócrates era ter uma alma e, por detrás dela, ainda outra e, por detrás dessa, ainda outra”, e se o retrato de Sócrates na obra de Xenofonte assentava apenas na primeira, o de Platão assenta “na segunda e na terceira”, mas é, sobretudo, um retrato desenhado por “Platão com a sua própria segunda alma. Platão é um ser humano de muitas profundidades e fachadas” — isto é, de muitas “cavernas escondidas por detrás de outras cavernas” (*Hinterhöhlen*) e de muitos “primeiros planos” (*Vordergründe*) que só aparentemente não escondem profundidades por detrás de si. (NL 1885, 34[66]). O leitor de Platão tem de saber reconhecer nos diálogos a ironia socrática — mas tem de saber ver ainda mais longe e reconhecer, por detrás dela, a ironia platónica.

1 Cf. Enrico Müller, *Die Griechen im Denken Nietzsches* (Berlin: Walter de Gruyter, 2005), pp. 220-244.

Como Nietzsche escreve também numa carta a Resa von Schirnhofer, Platão é como aquele “eremita” que “tem uma caverna, nomeadamente em si mesmo, e muitas vezes por detrás dessa caverna, outra caverna, e por detrás dessa ainda outra” — o que quer dizer que “é difícil conhecer um eremita”.² Recorde-se que, em *Para além do Bem e do Mal*, Nietzsche sugere que todo o filósofo, incluindo ele mesmo, é um eremita, e que “um eremita não crê que um filósofo [...] alguma vez tenha expresso num livro as suas opiniões genuínas e últimas”, pois não crê que um filósofo “possa ter opiniões ‘verdadeiras e últimas’, e que nele não haja, não tenha de haver, uma caverna ainda mais profunda por detrás de cada caverna” (BM 289).³ Em *Para além do Bem e do Mal*, Nietzsche identifica-se com Platão (ainda que não com o Platonismo): ambos são “eremitas” cujos escritos não comunicam opiniões verdadeiras e últimas, antes colocam diante do leitor uma ambígua mistura de brincadeira e seriedade, que provoca o questionamento de todas as opiniões verdadeiras e últimas.

2 Nietzsche, carta a Resa von Schirnhofer, 30 de Março de 1884, in: *Sämtliche Briefe, Kritische Studienausgabe (KSB)*, Band 6, ed. G. Colli / M. Montinari / H. Anania-Heß, 2ª edição (Berlin: Walter de Gruyter, 2003), n.º 500, p. 492. Cf. Enrico Müller, *Die Griechen im Denken Nietzsches*, pp. 233-234.

3 Tradução de Paulo César de Souza, in: Nietzsche, *Além do Bem e do Mal* (São Paulo: Companhia das Letras, 2ª edição, 2003).

II.

Vem tudo isto a propósito do final do *Fedro*, em particular da pequena, mas muito célebre, secção conhecida como “crítica da escrita”.

Com a análise, no capítulo anterior, da fusão das duas grandes imagens poéticas da alma — a do coro de cigarras e a da alma alada que, imersa no mundo sensível, se recorda das formas que viu no mundo inteligível antes de entrar “nesta vida” —, concluímos, no essencial, a nossa leitura do *Fedro*. Consideramos agora a “crítica da escrita” para obtermos uma visão sinóptica do todo. Através dela, tornar-se-á possível pensar, uma última vez, a justaposição dos dois discursos de Sócrates como se fossem duas estrofes de um mesmo poema e considerar todo o *Fedro* enquanto obra de arte, ou, talvez melhor, enquanto um “pensar poético”. Deste modo, surge diante de nós — qual figura que se tivesse tornado novamente visível num palimpsesto — um Platão-poeta que é, ao mesmo tempo, um Platão-filósofo, mas um Platão-filósofo muito diferente daquele em que a leitura isolada do mito do *Fedro*, ou de diálogos como a *República* ou o *Parménides*, faz geralmente pensar.

Se acreditarmos em Proust, essa visão de um Platão-poeta é, de certa forma, mais real do que a de um Platão apenas filósofo:

Só pela arte podemos sair de nós mesmos, saber o que outra pessoa vê deste universo que não é o mesmo que o nosso, e cujas paisagens teriam permanecido para nós tão desconhecidas como as que poderão existir na Lua. Graças à arte, em lugar de vermos um só mundo, o nosso, vemo-lo

multiplicar-se, e quantos são os artistas originais que há, tantos são os mundos que temos à nossa disposição, mais diferentes uns dos outros do que aqueles que rolam no infinito, e que, muitos séculos depois de extinto o fogo de onde emanavam, quer esse fogo se chamasse Rembrandt ou Vermeer, nos enviam ainda o seu raio de luz especial.⁴

Se o *Fedro* não fosse uma obra de arte, não seria o tipo de “aproximação à existência” cuja natureza procurámos estabelecer no Capítulo 3. É a sua dimensão poética (e não proposicional) que nos permite “sair de nós mesmos” e aceder ao *mundo* de Platão — isto é, ao modo único de ver o universo que era o seu. Não são tanto as doutrinas ou teorias expostas no diálogo que nos revelam este “raio de luz especial”, a singularidade de Platão, mas sim o que ele tem de dramático, narrativo e, sobretudo, imagético. É isso que nos faz *imaginar* o mundo visto pelos olhos de Platão e ressuscita perante os nossos olhos a sua perspectiva sobre *erōs* e tudo o mais que está em causa no diálogo. Deste modo, Platão revela-se *no* texto, tal como Rembrandt e Vermeer nas suas telas. Acima de tudo, o que se revela dele não são tanto intenções e crenças quanto uma subjectividade singular, ou um modo de existir, que *interroga* os termos em que se joga, em geral, a existência no seu mundo histórico. É assim — dando vida a uma perspectiva particular — que a poesia, em geral a literatura, mais genericamente ainda a arte, “dá vida ao universal” (para usar a expressão de Hegel). Noutro passo semelhante ao supracitado, Proust escreve que só

4 Cf. Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu VII, Le Temps retrouvé* (Paris: Gallimard, 1989; reimp. 1992), pp. 191-192 / *Em Busca do Tempo Perdido, volume 7, O Tempo Reencontrado*, trad. Pedro Tamen (Lisboa: Relógio d'Água, 2005), p. 217 (tradução ligeiramente modificada).

os artistas nos permitem fazer “a única verdadeira viagem”, tomar “o único banho de Juventa”, que não consiste “em partir para novas paisagens”, mas antes “em ter outros olhos, em ver o universo com os olhos de outro, de cem outros, em ver os cem universos que cada um deles vê, que cada um deles é”.⁵ Ao longo de todo este livro, sublinhámos o carácter interrogativo desta “viagem” em que vemos o universo com os olhos do artista. A revelação de Platão no *Fedro* — especialmente na justaposição dos dois discursos de Sócrates — é a revelação de um modo singular de ser “uma questão para si mesmo”.

Se Platão não teve nunca a intenção de se revelar através dos dois discursos como um poeta que se achasse por detrás de duas estrofes de um poema, isso não diminui, mas apenas *reforça* a ideia de que é dessa forma que ele mais vivamente se dá a conhecer. Aquilo a que Proust chama a “verdade subjectiva” — a verdade sobre o “eu”, a verdade existencial, a verdade sobre a existência tal como se revela na literatura — tem uma natureza involuntária.⁶ Não é uma verdade que se alcança por ser conscientemente procurada, mas sim por *não* o ser. A famosa madalena guarda dentro de si a memória do “eu” que Marcel foi na infância, mas só lhe dá acesso se, amolecida numa colher de chá e apercebida através do cheiro e do sabor, puder deixar essa memória manifestar-se sem o contributo activo da vontade e de um intelecto que conscientemente a buscasse.

Mas, na verdade, podemos perguntar-nos também se Platão não usará voluntariamente o discurso poético para se

5 Marcel Proust, *La prisonnière*, p. 235 / *A prisioneira*, p. 251 (tradução ligeiramente modificada).

6 Cf. Joshua Landy, *Philosophy as Fiction*, pp. 32, 35, 76-77, 82-83, 94, 205 nota 21.

revelar através dos dois discursos de Sócrates. A ambiguidade da escrita é, talvez, o tema central da crítica da escrita no final do *Fedro*. O que esta crítica diz é que o escrito é “verdadeiramente semelhante à pintura”, pois “também as figuras que esta faz nascer se põem de pé como se estivessem vivas, mas, se lhes fazemos uma pergunta, calam-se muito solenemente” (275d). Os escritos parecem revelar o pensamento do seu autor e colocá-lo de pé e em carne e osso perante o leitor, mas, na verdade, são uma coisa morta — papéis pintados com tinta, como diz Pessoa. Dizem sempre a mesma coisa e não podem responder às perguntas que o leitor gostaria de lhes fazer para dissipar a sua ambiguidade. Facultam o acesso a muitas coisas que os leitores podem repetir, mas “sem as ensinarem” (ἄνευ διδασχῆς, 275a). Os escritos são “coisas reles”, “sem valor” (φραῦλα, 278c). Na melhor das hipóteses, um escrito é útil para o leitor que já “persegue o mesmo rasto” (276d) que o autor perseguiu. Mas o que está escrito e não se deixa interrogar não pode conduzir a alma do leitor até à verdade que o autor teria para ensinar. Isso só um mestre pode fazer com um discípulo — quando dispõe de infinito tempo livre para dialogar com ele ao vivo, aplicando, neste diálogo, o “saber dialéctico” (277e-278a).

Ora, segundo daqui resulta, um texto de Platão não é menos ambíguo nem menos incapaz de ensinar do que os outros. Se se distingue de todos os outros, é apenas por ser obra de um autor que tem a seriedade de reconhecer o carácter “reles” dos seus escritos — e que, por isso, entende o que escreve como mera *paidia* (276b, d, 277e). Até aqui, traduzimos este termo por “brincadeira”, vincando que também significa “jogo” e “divertimento”. O verbo da mesma família, *paizein*, ocorre pela primeira vez logo no início do diálogo,

quando Fedro comenta que, no lugar onde se encontram, a água do rio é “deliciosa e pura e transparente, e bem apropriada para as moças brincarem [παίζειν] junto à margem” (229b). Para o autor sério, a escrita é um divertimento como este das moças que aproveitam a flor da idade para fazer jogos nas margens do Ilisso — jogos tão inconsequentes como os “jardins de Adónis” (276b). Estes famosos jardins consistiam em vasos e cestos nos quais as mulheres cultivavam anêmonas, alface, funcho e outras flores e plantas de rápido crescimento e pouca raiz. Não duravam mais do que oito dias, e, no ritual a que pertenciam, simbolizavam, como um belo lamento, a vida breve de Adónis, o favorito de Afrodite e Perséfone, respectivamente o amor e a morte. Os escritos de um filósofo dialético permitem-lhe precaver-se do esquecimento, guardando, para si mesmo, o tipo de “lembretes” que são úteis para quem chega a velho (276d), e talvez sejam, além disso, um simples, mas belo, memorial dedicado à brevidade da sua vida, conforme com o exemplo das mulheres que choravam por Adónis. Mas, ainda assim, não passam de um divertimento, não são o que é sério para ele — não são os conhecimentos que ele semeia e faz brotar na sua alma e na de um verdadeiro discípulo (276e-277a).

Contudo, nesta crítica à escrita, *paidia* designa algo mais do que um divertimento, pois aqui, como noutros diálogos, *paidia* é o termo de Platão para designar aquilo a que chamamos hoje *ironia* — um brincar que implica usar o humor e a dissimulação na relação com um interlocutor.

É no *Fedro* que deve ser particularmente claro que *paidia* tem este sentido, pois Sócrates diz que os seus dois discursos foram um “exemplo de como aquele que sabe a verdade pode induzir os seus ouvintes em erro ao jogar [ou brincar,

ironizar, προσπαίζων] com as palavras” (262d).⁷ Houve dissimulação em ambos os discursos, o recurso à imagem poética foi uma brincadeira irónica (προσεπαίσαμεν, παιδιᾶ πεπαῖσθαι, 265c). Portanto, a ambiguidade do texto platónico, e em especial dos dois discursos de Sócrates no *Fedro*, é ainda maior do que a da maior parte dos outros textos escritos. O texto platónico tem a ambiguidade de que partilham todos os textos escritos, mas tem, além disso, uma ambiguidade deliberada, que é a da ironia. É isso que justifica que se possa falar de “máscaras e multiplicidades” a propósito de Platão — e que se pense na sua natureza como “esfíngica”.

A ironia percorre, de facto, todo o *Fedro*, pois Sócrates é uma personagem irónica. No sentido mais comum do termo, a ironia consiste em “dizer o contrário do que se pensa” em termos que contêm humor, como quando se chama Sansão a um homem fraco, Aristóteles a um idiota, Crespo a um pobre, etc. A ironia socrática, segundo uma interpretação muito difundida — mas divergente daquela que aqui propomos —, teria fins pedagógicos. Ao declarar que nada sabe, Sócrates apenas finge que não sabe o que sabe, de forma a poder ensinar, por via indirecta, o que sabe. A dissimulação, aqui, seria uma forma de modéstia, uma recusa em fazer alarde do que se sabe. Não implicaria mentira, intenção de enganar, insinceridade — visto que não seria ambígua. Se se entende assim a ironia, o sentido do que ela comunica é transparente, inequívoco: é simplesmente o contrário do que é dito. Por estupidez, ingenuidade, ou vaidade, um interlocutor de Sócrates pode ser enganado pela sua ironia — mas, se for atento e perspicaz,

7 Cf. Dietrich Roloff, *Platonische Ironie* (Heidelberg: Carl Winter — Universitätsverlag, 1975), pp. 3-37; sobre *Fedro* 262d, cf. pp. 11-12.

e se, como Sócrates, estiver honestamente empenhado na procura da verdade, não será enganado. O mesmo vale para o leitor dos diálogos socráticos de Platão. O que deve ver neles é o exemplo moral de Sócrates, a sua modéstia e honestidade.

O problema, porém, é que, nos diálogos de Platão, a ironia de Sócrates está muito longe de se reduzir ao jogo de dizer o contrário do que se pensa. Desde logo porque aquela não se reduz ao *discurso*. Kierkegaard terá sido talvez o primeiro grande intérprete de Platão a insistir na ideia de que “a *existência* de Sócrates é ironia”, portanto a entender esta ironia, não como uma característica apenas do que Sócrates diz — ou, pior ainda, de uma pequena parte do que diz —, mas antes como todo o seu modo de ser. Recordemos que, segundo Aristóteles, a ironia é uma “dissimulação em direcção ao inferior”, um fingimento autodepreciativo. É o oposto da *alazoneia*, da “charlatanice”, ou da “jactância fingida” de quem se auto-elogia injustificadamente.⁸ No caso de Sócrates, essa “dissimulação em direcção ao inferior” não se reduz ao discurso — ao uso da lítotes, ou do *understatement* —, mas é também um modo de agir e uma dimensão essencial do carácter.

É disso um bom exemplo o episódio do *Fedro* em que Sócrates cobre a cabeça com o manto e profere o seu primeiro discurso sem dar a cara por ele. Esta acção de Sócrates é irónica — e, sendo irónica, é ambígua. Ela significa qualquer coisa, mas qualquer coisa que tem de ser interpretada pelo observador, e que não é um sentido que possa ser

8 Aristóteles, *Ética a Nicómaco/Nicomachean Ethics*, ed. H. Rackham (Cambridge, Massachusetts & London, England: Harvard University Press, Loeb Classical Library, 1926), IV, vii, 1127a13-b32, pp. 238-245.

inequivocamente designado. O contrário de chamar Sansão a um homem fraco é, inequivocamente, chamar-lhe fraco. Mas a acção de Sócrates não tem um contrário inequívoco. Ora, no plano do discurso, a ironia socrática reveste-se, igualmente, desta natureza de uma dissimulação cujo sentido é ambíguo. É verdade que, por vezes, nos diálogos de Platão, a ironia de Sócrates assume a forma da lítotes — um dizer menos do que se quer dizer —, e é verdade que, por vezes, consiste, simplesmente, em ele dizer o contrário do que quer dizer. Mas quando, por exemplo, Sócrates diz que nada sabe, o que quer dizer com isso não é, não pode ser que, afinal, saiba tudo. O ponto decisivo a que queremos chegar é este: o mais das vezes, a ironia socrática manifesta-se, no plano do discurso, como uma dissimulação em que Sócrates diz algo *diferente* do que quer dizer. O que ele quer dizer não é o mesmo que diz — mas, geralmente, não é o simples contrário do que diz, nem apenas menos do que diz, e sim algo “diferente” disso, portanto algo indefinido, que ocupa um limbo de ambiguidade para lá da letra do que é dito.⁹

Assim se compreende o sentido da palavra *eirōneia* nos diálogos de Platão. Esta palavra é, obviamente, a origem etimológica de “ironia”, mas só figura no texto de Platão como um insulto que os interlocutores de Sócrates lançam contra

9 No essencial, seguimos aqui a interpretação da ironia socrática presente no estudo de Alexander Nehamas, *The Art of Living, Socratic Reflections from Plato to Foucault* (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1998), pp. 51-57. A ideia de que a ironia socrática é um dizer algo “diferente” do que se quer dizer — mas não necessariamente um dizer o contrário do que se quer dizer, nem necessariamente um dizer menos do que se quer dizer — provém de Cícero: cf. *De Oratore/ On the Orator*, ed. E.W. Sutton/ H. Rackham (Cambridge, Massachusetts & London, England: Harvard University Press, Loeb Classical Library, 1942), II. 270-271, pp. 402-403; *On the Orator: Book 3* ed. E.W. H. Rackham (Cambridge, Massachusetts & London, England: Harvard University Press, Loeb Classical Library, 1942), III. 203, pp. 162-163.

ele quando se sentem vexados pela refutação ou exame a que são sujeitos (*Górgias*, 489e; *República*, 337a). O seu sentido é ainda o sentido popular (registado em Aristóteles) de “hipocrisia”. Designa a mera insinceridade ou dissimulação usada com o fito de enganar outrem e de tirar proveito desse engano. Esta dissimulação é vista como implicando um “fazer pouco de outrem”, e portanto também uma atitude de troça, que coloca quem a pratica numa posição de superioridade em relação ao seu interlocutor. Só em Aristóteles e, depois, em Cícero *eirōneia* passa a designar, de forma positiva, o discurso ou o modo de ser de Sócrates.¹⁰

É plausível que, como Sócrates repetidamente indica, a sua intenção, ao ser irónico, seja provocar nos seus interlocutores um questionamento que os leve a libertarem-se de um falso saber e a descobrirem a filosofia como procura da verdade. A ironia socrática não é movida pela hostilidade do sarcasmo, não é uma manifestação nem de ódio nem de desprezo de Sócrates pelos seus interlocutores. Há também em Sócrates, como Aristóteles observa, uma aversão à jactância, que o leva à ironia. Mas não é por acaso que os seus interlocutores se sentem apoucados e troçados por ele, e que o acusam de ser hipócrita. Sócrates, de facto, ao evitar a jactância, *finje* a sua inferioridade. Na sua ironia, há um elemento de dissimulação e igualmente um elemento de humor. E o que torna possíveis esses elementos da ironia socrática é o constante recurso à não-literalidade. Isso faz com que, na verdade, Sócrates, no curso do diálogo, se coloque sempre numa

10 Cf., por exemplo, Melissa Lane, “The Evolution of *Eirōneia* in Classical Greek Texts: Why Socratic *Eirōneia* is Not Socratic Irony”, *Oxford Studies in Ancient Philosophy* 31 (2006), pp. 49-83, e toda a literatura que começa com o artigo de Otto Ribbeck, “Über den Begriff des *Eiron*”, *Rheinisches Museum* 31 (1876), pp. 381-400.

posição que é o contrário da inferioridade: uma posição de superioridade em relação aos seus interlocutores. O exame das pretensões de saber dos seus interlocutores está longe de ser tudo o que deles distancia Sócrates nos diálogos de Platão. A dissimulação e o humor geram igualmente outro tipo de distância entre ele, a personagem irónica, e os seus interlocutores, as vítimas da sua ironia: a distância da ambiguidade.

No caso do *Fedro*, Sócrates reforça esta distância através da ideia de inspiração. Tudo o que ele diz é imagético, não literal, e a fonte do que diz são as Musas, as Ninfas, Dioniso, Safo, Anacreonte, toda uma multiplicidade de vozes divinas e antigas que o transcendem, e que parecem emergir do lugar encantado em que decorre o diálogo. Por isso, seria adequado que Fedro, ao ouvir Sócrates, adoptasse a atitude das pessoas de antigamente, que acreditavam que os discursos divinatórios do santuário de Zeus em Dodona “saíam de um carvalho”, e que, “não sendo sábias como vós os jovens de hoje, se contentavam, por ingenuidade, com escutar um carvalho e uma pedra, desde que estes dissessem a verdade” (275b-c). Sócrates distancia o seu discurso *de si próprio*. É nisso que consiste, ao longo de todo o diálogo, a sua “modéstia”, a “dissimulação em direcção ao inferior”. Sócrates finge que nada vale, que não é ele a fonte das coisas maravilhosas que diz.

Só que esta modéstia também confere ao seu discurso uma autoridade divina, superior à sua ou de qualquer outro mortal. É este procedimento que é verdadeiramente irónico. A dissimulação de inferioridade coloca a personagem irónica numa posição de superioridade.

Por vezes, o interlocutor de Sócrates e o leitor de Platão detectam o humor, sabem que se trata de uma dissimulação. Assim, por exemplo, quando Sócrates dá à sua crítica da

escrita a forma de um mito e confere a Theuth, o deus equivalente a Hermes entre os Egípcios, a invenção da escrita e a Tamos, o faraó, a apreciação negativa dos seus efeitos, Fedro exclama: “Ó Sócrates, com que facilidade crias histórias egípcias ou passadas em qualquer outro lugar que queiras!” (275b).

Mas, se esse é um momento em que a dissimulação e o humor de Sócrates são evidentes, o que predomina, ao longo de todo o diálogo, é a ambiguidade. Paira sempre a dúvida sobre se Sócrates está realmente inspirado pelas Musas ou apenas finge estar. A confiança na autoridade sobre-humana do seu discurso poético anda de mãos dadas com uma auto-desclassificação que a apresenta como contrafeita, fingida, um *Ersatz* fraudulento do fundamento racional que Sócrates diz que o discurso filosófico deveria ter. O estatuto ambíguo da poesia e a contradição performativa em que Sócrates se move ao longo de todo o diálogo são elementos centrais da ironia do *Fedro*. Os discursos poéticos de Sócrates impõem-se ao leitor como sendo *de facto* inspirados e como tendo *de facto* a autoridade que só a “loucura divina” pode conferir à palavra. É assim que, no diálogo, a poesia se impõe ao leitor como o único tipo de discurso a que os mortais podem recorrer para pensar a natureza da alma e de *erôs*. Mas, ao mesmo tempo, Sócrates mantém-se a uma certa distância desse triunfo da poesia — não a uma distância que significasse uma recusa, mas ainda assim a uma certa distância: a da ambiguidade, da ironia. Ou, dito de outro modo, se, através da imagem de um Sócrates inspirado pelas Musas, o *Fedro* faz triunfar o discurso poético acerca da alma e de *erôs*, por outro lado, através da imagem de um Sócrates irónico, retira a esse discurso o estatuto de simples verdade revelada.

A dissimulação, o humor, a não-literalidade, a construção de um espaço de ambiguidade são os instrumentos da ironia socrática. Ela é, em suma, uma forma de *provocação* — quer no sentido de um irritar que mexe humoristicamente com as pretensões de outrem, sobretudo com as suas pretensões de saber, quer no sentido de um forçar a pensar, desafiar a participar na procura da verdade. O *Fedro* interpela o seu leitor através desta provocação, não da exposição de argumentos e proposições num puro pensamento dialéctico. A ironia de Sócrates instiga o leitor a encarar a verdade poética do seu discurso sobre *erōs* como um enigma, um ponto de interrogação ainda a explorar.

Mas a ironia socrática é essencial para que se compreenda, no texto platónico, uma outra forma de ironia ainda mais profunda: a ironia platónica. Esta tem aquela como ponto de partida, mas vai para além dela. Está, de certa forma, escondida por detrás dela. Num diálogo como o *Fedro*, a ironia platónica é um jogo — uma *paidia* — que consiste em levar o leitor a identificar-se com Sócrates, fazendo-o crer, por via dessa identificação, que se encontra numa posição superior à dos interlocutores de Sócrates, quando, na verdade, é ele próprio, o leitor, que está a ser posto em causa no texto.¹¹ A relação entre Sócrates e os seus interlocutores é um espelho da relação entre Platão e os seus leitores. É a estes — é a nós — que se dirige a provocação

¹¹ É para este ponto que conflui a análise da ironia socrática no texto de Alexander Nehamas acima citado, *The Art of Living*, pp. 19-98. Aos meus olhos, o aspecto questionável da abordagem de Nehamas é o pressuposto de um optimismo teórico que me parece incompatível com a “admissão de ignorância” que o texto platónico apresenta como indissociável da figura de Sócrates — e que também deve ser levada em linha de conta no modo como se lê a “teoria das formas” e tudo o mais que, na obra de Platão, parece justificar aquele optimismo.

que atravessa todo o texto platónico, a provocação que um diálogo platónico é.

Ora, se o que Sócrates diz não é literalmente o que Sócrates quer dizer, mas sim o que o coloca num limbo de ambiguidade a uma certa distância de si mesmo e dos seus interlocutores, então o diálogo platónico — como obra literária que ficciona a interação entre Sócrates e os seus interlocutores — é também ele um texto marcado por uma não-literalidade e uma ambiguidade que colocam Platão, o seu autor, num limbo de ambiguidade e à distância de si mesmo e dos seus leitores. Pode argumentar-se, como fizemos acima, que o texto platónico, como texto literário, é uma aproximação poética à existência, e que, por isso, revela o seu autor muito mais do que poderia fazê-lo um tratado filosófico que consistisse apenas em proposições e argumentos. Isso não é, porém, a revelação do que Platão literalmente pensava, mas sim a revelação interrogativa do seu modo de existir — e esta não pode ser traduzida para o plano da literalidade e das proposições verdadeiras. A ambiguidade, a abertura de um espaço de interpretação infinito, não é anulada por essa revelação. É, pelo contrário, instigada por ela.

O facto de o Sócrates do *Fedro* ser apresentado como um poeta inspirado, tomado pelas Musas, bem como por Dioniso, Apolo e Eros, torna este diálogo ainda mais interessante e complexo do que os outros. Se a relação entre Sócrates e Fedro é um espelho da relação entre Platão e nós, os seus leitores, temos de olhar para o diálogo como para um carvalho ou uma pedra que falasse connosco e nos confrontasse com um discurso filosófico destituído da autoridade da pura justificação racional, mas ironicamente imbuído da autoridade da inspiração poética. É dessa forma que o texto se ergue perante

nós enquanto “pensar poético”. Platão imita Sócrates, escreve “como se fosse outro” (ὡς τις ἄλλος ὢν, 393c), entrega-se ao “assemelhar-se a outrem” (τό γε ὁμοιοῦν ἑαυτὸν ἄλλῳ, 393c) que é próprio da poesia — mas esse outro é uma personagem irónica, portanto ambígua. Não é nada senão uma máscara, ou, mais exactamente, uma sucessão de máscaras. É sempre ambíguo o que está por detrás da sua auto-caracterização como aquele que procura conhecer-se a si mesmo, ou aquele que nada sabe, ou aquele que é um “apaixonado por discursos”, ou que é um filósofo dialéctico, ou que é afinal um poeta inspirado. Como diz Nietzsche quando decide ensinar-nos a ler Platão: por detrás da alma de Sócrates há sempre outra alma, e por detrás de cada uma destas há ainda uma segunda alma de Platão, sempre novas “cavernas escondidas por detrás de outras cavernas”, sempre mais multiplicidade por detrás de cada “fachada” e de cada “primeiro plano”. Se no *Fedro* se trata de incitar o leitor a “perseguir o mesmo rasto” (276d) que o seu autor seguiu ao pensar sobre *erōs*, é preciso não perder de vista a natureza “esfíngica” desse autor.

III.

Há, no entanto, um aspecto da secção de crítica à escrita que parece contradizer todo este modo de abordar o texto platónico. Segundo começa por dizer Tamos a Theuth no mito narrado por Sócrates, e conforme é depois repetido e explicado pelo próprio Sócrates, o problema com o texto escrito é que gira pelo mundo “chafurdando” entre os que não o compreendem sem que possa ser defendido pelo “seu pai” quando é interrogado e atacado (275e). É por isso que um escrito nada ensina. O seu autor não está presente junto a ele para dar as respostas às perguntas que ele suscita. Já o diálogo oral, pelo contrário, permite que o mestre conduza o pensamento do discípulo em função das perguntas que este faz a si mesmo e ao mestre, e é isso que torna possível um *logos* que fica “escrito na alma” de quem o acolhe (278a) e não é vertido na tinta preta que se usa para “escrever na água” (276c). Um tal *logos* tem de ser dialéctico e proposicional, pois tudo o que se pode ensinar é o que é lógico: o que pode ser definido e dividido em classes até ao indivisível (277b-c). Ora, isto sugere que um texto escrito, pelo menos se for de Platão, tem sempre um sentido unívoco, não remete para qualquer “limbo de ambiguidade”. Mesmo que seja um texto poético, composto por imagens e mitos, não há qualquer razão de princípio para que o seu sentido não possa ser posto em proposições e formulado de forma literal. No plano prático, o autor não pode, obviamente, socorrer o seu escrito sempre que este for questionado. Mas não há nenhuma pergunta suscitada pelo livro a que ele não possa responder de forma literal e unívoca num *tête-à-tête* com um discípulo.

É interessante fazer passar a resposta a esta objecção pela interpretação hegeliana de Platão. Hegel, nas suas aulas sobre a história da filosofia, reconhece como muito importante o facto de Platão escrever diálogos. Estes são “obras de arte”, nas quais predomina a “apresentação mítica” dos “filosofemas” e é dado espaço a uma multiplicidade de vozes (“diferentes figuras do filosofar”). À semelhança de Nietzsche, Hegel reconhece que Platão se esconde por detrás dos seus mitos e personagens, e “não fala em seu próprio nome”.¹² Estes factos, porém, não podem ser interpretados como se significassem que Platão mostra ao público, através da escrita, uma filosofia de carácter popular, e guarda para si mesmo e para alguns discípulos dilectos a formulação adequada ou correcta — e tanto quer dizer: “especulativa” ou puramente conceptual — dos seus filosofemas. Segundo Hegel, tal possibilidade deve ser excluída por uma razão — não são os pensadores que possuem os pensamentos filosóficos, são os pensamentos filosóficos que possuem os pensadores:

Que ingénuo! Fica-se com a impressão de que o filósofo está na posse dos seus pensamentos, como se de coisas exteriores. Os pensamentos são, porém, algo de completamente diferente. É a ideia filosófica que, pelo contrário, possui o ser humano. Quando os filósofos expõem objectos filosóficos, têm de se orientar pelas suas ideias: não podem guardá-las no bolso.¹³

12 G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie II*, pp. 20-22.

13 G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie II*, p. 21.

Se aquilo que o filósofo quer dizer “tem conteúdo”, então é este conteúdo o seu filosofema, a sua *única* filosofia. Ele não pode ter no bolso uma filosofia oral com um conteúdo que só os seus discípulos podem ouvir e outra nos seus escritos destinada ao público em geral. Se a filosofia que apresenta ao público por escrito não contém aquele mesmo conteúdo comunicado aos discípulos, então já não é a sua filosofia, mas outra coisa. Se o que o *Fedro* diz sobre *erōs* não contém o que Platão realmente pensa que *erōs* é, então isto que ele realmente pensa, a sua filosofia oral, também não é o sentido não ambíguo supostamente oculto por detrás do escrito que conhecemos. Nesse caso, temos simplesmente dois conteúdos diferentes: um não é o que o outro quer dizer (o seu “verdadeiro sentido”), e se um é verdadeiro, o outro é falso. Não podem ser ambos uma filosofia de Platão. Mas, se o que o filósofo escreve sobre *erōs* contém aquele mesmo conteúdo — se o *Fedro* contém o que Platão realmente pensa sobre *erōs* —, então o que o filósofo assim mostra ao público é a mesma ideia que tem para comunicar oralmente aos seus discípulos. O que ele escreve, nesse caso, já é o que ele pensa, e o que ele pensa não está, portanto, escondido em lugar nenhum. Não pode ser guardado no bolso e reservado para os discípulos. Não é ele que possui um pensamento e dele dispõe a seu bel-prazer. É o pensamento que o possui a ele.¹⁴

É verdade que, ao contrastar a escrita filosófica com a oralidade dialéctica, Sócrates faz pensar que, por detrás da composição do *Fedro*, estará um filósofo dialéctico, e que este será um ser soberano, absoluto senhor dos seus pensamentos. Mas esse ser soberano é uma ficção. Se há uma diferença

14 G.W.F. Hegel, *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie II*, pp. 21-22.

entre o discurso escrito e o discurso oral no que respeita à “condução das almas” (ψυχαγωγία, 271c), essa diferença é apenas de grau. De facto, na oralidade aquele que tem uma ideia filosófica a comunicar — por exemplo, uma dada concepção de *erōs* — pode responder às perguntas do seu interlocutor e, sobretudo, como os diálogos socráticos demonstram, pode compreender e tentar ajudar a remover os pressupostos que impedem o seu interlocutor de “perseguir o mesmo rasto” que ele perseguiu. Mas também na oralidade o que é directamente comunicado é ambíguo, e também na oralidade a aprendizagem depende da procura — ou seja, do esforço activo — de quem aprende. Isso é dito clara e expressamente pelo próprio Sócrates num dos passos mais célebres da obra de Platão: no passo do *Teeteto* sobre a maiêutica (148e-151d), Sócrates declara que aqueles que se associam com ele progredem espantosamente no caminho da ignorância para o saber, mas “nunca aprendendo nada comigo, antes descobrindo eles próprios junto de si próprios muitas e belas coisas e dando-as à luz” (150d). Sócrates é como uma parteira: apenas ajuda a “dar à luz” o que os outros descobrem por si mesmos. E o seu método é a provocação irónica, não a pura condução dialéctica do pensamento. A forma da comunicação *oral* de Sócrates — tal como é retratada nos diálogos de Platão — pressupõe o carácter ambíguo de *todo* o *logos*. A própria ideia de ironia socrática pressupõe que há em todo o discurso possível uma ambiguidade que determina que, como se diz no *Banquete* (175d), a sabedoria não possa passar de uma alma para a outra como se de um copo cheio para um copo vazio através de um fio de lã.

No *Fedro*, é certo, por um lado, que a dialéctica é apresentada, primeiro, como o método que é condição de

possibilidade do pensamento puramente conceptual, não imagético, depois como a realização dessa possibilidade, a ideia de um pensamento puramente conceptual que pudesse alcançar um verdadeiro conhecimento da natureza de cada coisa e, em última instância, da “natureza do todo” (270c-271b). A dialéctica é o método daquilo a que a filosofia virá a chamar metafísica, e é também a própria metafísica. Mas, por outro lado, no *Fedro*, a aplicação e a realização da dialéctica só são exemplificadas nos dois discursos de Sócrates sobre *erōs* — onde se *misturam* com a poesia. Como já sabemos, a filosofia é, aqui, uma conceptualização do imagético que não faz sair do imagético, uma prática interrogativa na qual a verdade filosófica é entendida como extensão da verdade poética — mesmo que a personagem Sócrates pareça sonhar, num plano teórico distinto da prática que nos dá a ver, com a possibilidade de um discurso puramente conceptual.

Mas não só isso. Também já sabemos que uma das ideias-chave do *Fedro* é que, nesta vida, só se consegue dizer aquilo com o qual a alma e *erōs* se parecem, não o que são (246a). É da natureza de *erōs* não se deixar compreender, nesta vida, através de uma verdade proposicional que dispense todas as imagens sensíveis que os poetas criam para o pensar. Para conter o mesmo conteúdo filosófico que está *escrito no Fedro*, o discurso do filósofo dialéctico e soberano — do filósofo capaz de se manter à margem da sua escrita e apostado em comunicar o seu verdadeiro pensamento apenas oralmente — teria de conter aquela ideia-chave e as suas implicações. Mas, assim, já não poderia ser, sem se contradizer, a tradução proposicional do discurso poético do *Fedro*, a versão puramente dialéctica, conceptual, não ambígua do

seu conteúdo. Para poder, sequer, existir, o discurso oral teria de ser, então, fundamentalmente igual ao discurso escrito — uma mistura de conceito e imagem, uma verdade filosófica inseparável da verdade poética.

Todos estes pontos desembocam numa mesma conclusão: a secção do *Fedro* sobre a escrita não pode ser interpretada à letra. Ela não se limita a indicar que o diálogo é todo ele *paidia* — mas ela própria é um momento do jogo irónico a que chama *paidia*. De facto, o que ela verdadeiramente ensina não é o que a sua letra diz sobre um para-lá de si mesma, isto é, sobre um para-lá da escrita — que haveria um reino de imaculada oralidade em que os filósofos nada teriam de poetas, dispensariam todas as imagens, e ensinariam os seus discípulos através de um uso puramente conceptual da dialéctica —, mas sim o que ela sugere acerca da escrita sem realmente o dizer: que quando os escritos tratam de temas filosóficos, como, por exemplo, de *erōs*, abrem espaços de reflexão que nunca se fecham. É nesse sentido que eles são como pinturas cujas figuras parecem vivas: eles *forçam* o pensamento a fazer-lhes perguntas a que, verdadeiramente, não podem responder. É evidente que um diálogo de Platão não é *literalmente* uma coisa viva, mas figuradamente é — quer dizer, é “como um animal”, “como um ser vivo” (ὥσπερ ζῴον, 264c), um “organismo” cuja lógica interna, ou “necessidade logográfica” (264b), *provoca* o pensamento e, se o soubermos ler, nos tira da “preguiça de pensar” (259a).

Assim, quando o mito do final do *Fedro* afirma que todos os escritos são coisas reles e sugere que a oralidade é soberana, na realidade ensina algo diferente disso, algo que, não sendo o contrário disso, é, porém, muito mais *ambíguo* do que isso. Primeiro porque não deixa de sugerir que pelo

menos alguns escritos, longe de serem reles, são um bem. Tais são os escritos que fazem parte da classe de coisas que, como diz a *República* (523a-d), “provocam” a alma e a “obrigam” a interrogar e a procurar a verdade. O não responderem a perguntas — mas suscitarem perguntas — fá-los pertencer a este tipo de coisas. Neste sentido, são um bem.

Depois, o mito é também ambíguo no momento em que Tamos declara que a consequência da invenção da escrita será os mortais passarem a descuidar a memória, pois tenderão a confiar no que está escrito fora das suas almas. A escrita, diz Tamos, é um “*pharmakon* da rememoração” (275a). O sentido literal desta fórmula é claro: apesar dos seus efeitos negativos, os escritos são como uma droga ou poção medicinal (*pharmakon*) que permite fazer “lembretes”. Estes, como diz um passo já referido, são úteis para tornar menos grave o esquecimento que a velhice traz consigo (276d). Mas este sentido literal esconde outro não literal, que aponta na direção do *elogio* de um determinado tipo de escritos: aqueles que estão cheios de *paidia*. Tais escritos merecem elogio se a sua *paidia* os faz belos, e se a sua beleza for capaz de suscitar outro tipo de rememoração que não a do mero lembrete: a rememoração a que o mito do *Fedro* chama anamnese. Nesse caso, essa beleza será análoga à beleza da pessoa amada — que nos *lembra* a beleza “ela própria” e, com isso, nos desperta para a “planície da verdade” como para um horizonte de inteligibilidade ainda por interrogar.

8

O TREMENDO PODER DO NEGATIVO (EPÍLOGO)

Mesmo na secção sobre a escrita, o tema do *Fedro* nunca deixa de ser um *erôs* que nos expõe simultaneamente à beleza e à planície da verdade. Mas, se queremos entender correctamente o que isto significa, não nos podemos deixar enganar pela carga exclusivamente positiva que têm em português as palavras “beleza” e “verdade”. Na cultura grega, desde tempos imemoriais que a beleza de Afrodite é vista como sendo tão traiçoeira como a beleza de um mar calmo: na realidade, o mar é a morte.¹ Quanto à verdade, se, para os Gregos, ela é *a-lêtheia*, isso quer dizer que ela é o facto de as coisas estarem privadas da obscuridade e do esquecimento — mas, em última instância, o que isso significa é que elas são visíveis no mundo dos vivos, se manifestam no horizonte de não-obscuridade e não-esquecimento que é habitado por aqueles que *não* estão mortos. Os deuses são imortais, viverão para sempre nesse horizonte, mas nós só habitamos a planície da verdade na condição de mortais. Portanto, o modo como as coisas nos aparecem na planície da verdade é provisório, finito, relativo à nossa breve morada nela.

Também a imagem das cigarras no *Fedro* tem a sua carga negativa, ainda que opere a reconciliação de todo um conjunto de opostos e faça imaginar uma vida humana autêntica. A vida das cigarras é breve, especialmente depois de ganharem as suas asas. Do mesmo modo, pode ser que, de facto, a crítica da escrita contenha, implicitamente, o auto-elogio do *Fedro* como “jardim de Adónis”. Mas os jardins de Adónis não são apenas belos, são também breves, como a vida das cigarras. Se evocam — tal como o mito das cigarras

1 Cf. Bruce S. Thornton, *Eros, The Myth of Ancient Greek Sexuality*, pp. 23-27, 49-50; cf. também: Emily Vermeule, *Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry*, pp. 179-209.

e o mito etiológico da palinódia — algum tipo de unidade da beleza e da verdade, o que contém de verdadeiro é a ideia da brevidade da vida, mesmo da mais bela, como a de Adónis.

A negatividade está por todo o lado no *Fedro*. Ele é central no discurso de Lísias e no primeiro discurso de Sócrates. Ao pensarem *erōs* como *mania* e *hybris*, pensam-no como uma falta, um *não* estar na posse do seu juízo e um *não* encontrar satisfação na pessoa amada. Ambos sublinham também que *erōs* pertence à temporalidade finita (*não* infinita) da existência humana. No de Lísias, a *mania* fecha o apaixonado num limbo temporal no interior do qual lhe parece que não há passado nem futuro, apenas presente, contudo a duração deste fechamento é, por natureza, breve. No de Sócrates, a diferença de idades — em última instância, a consciência da morte — é o que determina que *erōs* seja uma falta impossível de suprir. O facto de estes dois discursos não serem realmente refutados — nem pelo exame de Sócrates, nem pelo terceiro discurso — significa que esta sua negatividade nunca é superada na continuação do diálogo. Ela faz parte do que o *Fedro* diz sobre a existência humana.

No terceiro discurso, a falta que há em *erōs* torna-se um desejo de sentido — já não apenas de posse física —, e isso permite a Platão conceber um ideal de reciprocidade amorosa e de autenticidade existencial. *Erōs* é a possibilidade de a alma ser si mesma na relação com o outro e com a verdade. Mas também aqui a negatividade está presente. A essência da alma humana define-se pelas limitações que determinam que ela não seja como a alma dos deuses, e a sua existência “nesta vida” define-se, por sua vez, pelas limitações que passaram a caracterizá-la depois de cair do mundo inteligível para o sensível. A vida humana é uma queda, o seu

cerne é a perda da possibilidade da plena realização da natureza da alma. Por isso, a autenticidade que nela é possível é excepcional e extremamente precária. É certo que o mito a descreve como resultado de um *erōs* que é, afinal, “loucura divina” e não loucura humana, e não se cansa de exaltar os seus milagrosos benefícios. Mas isso significa, por outro lado, que, nesta vida, as almas que mais se aproximam da autenticidade — de serem si mesmas — são as que, de certa forma, mais arriscam perderem-se de si mesmas, isto é, do seu enraizamento no mundo dos homens. O filósofo, aquele cuja alma é mais autenticamente si mesma, define-se, em primeiro lugar, pela sua *não*-pertença a esse mundo. Ele é o louco que lhe volta costas.

Pode argumentar-se que o filósofo também se define pela positiva como aquele que olha de frente para o inteligível. Só que nessa definição há, igualmente, um elemento de negatividade. O seu olhar vê as formas apenas no modo da interrogação. É certo que ele aspira a possuí-las no modo da cognição, a defini-las, a fixá-las em proposições verdadeiras. Mas tudo no mito sublinha o carácter extremamente difícil dessa tarefa, talvez mesmo a sua impossibilidade “nesta vida”. Qualquer discurso sobre as formas, como sobre *erōs* e a alma, permanece sempre poético, preso ao sensível. A autenticidade, como vimos repetidamente, parece estar no reconhecimento da planície da verdade — e, com ela, da própria existência — como um ponto de interrogação, um motivo de espanto e assombro. Enquanto objecto de cognição, a planície da verdade é apenas almejada, não possuída.

Seria, porém, um erro extrair destas reflexões um juízo negativo sobre a vida humana, uma máxima que resumisse o *Fedro* e exprimisse, em termos gerais, uma apreciação

negativa da existência. Isso seria tão errado como fazer o contrário: elidir a negatividade, enfatizar apenas os aspectos reconciliatórios do elogio de *erōs* e da loucura divina na palinódia, reduzir o mito a uma metafísica da transcendência e a uma esperança no além. Em ambos os casos, o erro consistiria na eliminação da imagem poética e na sua conversão numa pretensa verdade proposicional com validade universal. Se o próprio *Fedro* conduz à conclusão de que um discurso sobre *erōs* não pode dispensar a imagem poética, reduzi-lo a uma “mensagem” essencial é tão deslocado como fazer isso com um poema de Safo. A sua leitura precisa de saber detectar e explorar aquilo a que chamámos a “ambiguidade fundamental” que o caracteriza. O sentido categorial que nele se pode encontrar esconde o seu sentido existencial. Uma leitura que não apenas identifique, mas dê vida a este sentido existencial — e, portanto, se mantenha no plano imagético — terá de procurar evitar a atitude proposicional, a objectificação da realidade intramundana e a fixação de um sentido categorial, bem como privilegiar a interrogação de uma universalidade que seja imanente a uma perspectiva particular sobre o mundo, em lugar de privilegiar a asserção de uma universalidade abstracta.

Esta forma de ler nada tem que ver com uma recusa da tarefa de interpretar. Se interpretar tivesse de consistir em dizer que “X é na verdade A”, ou “o que Y quer realmente dizer é B” — ou seja, “a imagem é na verdade um conceito, o seu verdadeiro sentido é proposicional” —, justificar-se-ia a atitude de considerar toda a interpretação “filitina”, como Susan Sontag no seu texto “contra a interpretação”. Nesse caso, faria sentido substituir a interpretação pelo simples fazer aparecer a obra de arte — fazer brilhar a imagem

poética — como um objecto de interesse, ou mesmo de *erōs*.² Mas interpretar não implica dispensar a imagem poética. Nada impede que uma interpretação se mantenha no plano imagético, e, especialmente, nada impede que uma interpretação filosófica produza conceitos, argumentos e asserções sem deixar de assentar na imagem poética e de permanecer fundamentalmente interrogativa. Se é possível fazer brilhar, dar vida, às imagens do *Fedro* ou de um poema de Safo, é justamente através da interpretação filosófica.

Mas este dar vida requer que nos deixemos interpelar e contagiar por aquilo a que damos vida. Se a interpretação da imagem poética deve ser uma “aproximação à existência”, então deve fazer-nos pensar na primeira pessoa — pensar existencialmente, recusando a “visão de nenhures”, a visão supostamente sem perspectiva, imparcial, universal, onde se trata de alcançar uma determinação categorial e proposicional da realidade. É também isto que o *Fedro* ensina. Só pode filosofar acerca de *erōs* aquele que o conhece na primeira pessoa — e que procura compreendê-lo na primeira pessoa —, o *philosophos* enlouquecido pela experiência da beleza, pelo espanto, o assombro e a reverência que o apaixonam pelo inteligível. Em textos como a *República*, o ideal platónico é, de facto, a transformação desta paixão num conhecimento sistemático e universalmente válido das Ideias ou Formas. A filosofia aspira ao puro conceito, o seu ideal é a objectividade da ciência, a imparcialidade da justiça. Mas não foi isso que encontramos no *Fedro*.

2 Cf. Susan Sontag, “Against Interpretation”, in: *Against Interpretation* (New York: Vintage, 1967), pp. 3-14, p. 8: “the philistine refusal to leave the work of art alone”; p. 14: “Instead of a hermeneutics we need an erotics of art.”

Também no *Banquete* — o outro grande diálogo platônico sobre *erōs* — se diz que a filosofia é *erōs* e *mania*, e em termos que sublinham o carácter pessoal, ou existencial, de tal *erōs* e de tal *mania*. A filosofia é como o ser mordido por uma víbora, pois é uma dor — a dor da falta —, e aquele que a experimenta “não consente revelar como ela é senão aos outros que também tenham sido mordidos”.³ Quando é a filosofia que morde — continua a personagem Alcibíades neste passo —, a dor é ainda mais intensa e dolorosa do que quando é causada pela víbora, pois a filosofia não morde no corpo, mas sim “no coração ou na alma ou no que quer que se lhe chame”. O próprio Sócrates vive com essa dor, mais do que ninguém. E, tal como a dor da víbora leva aquele que a sofre a “fazer e dizer não importa o quê”, assim também a dor da filosofia é uma “loucura e delírio báquico” (*μανίασ τε καὶ βακχείας*), e é partilhada por aqueles que a sofrem e desconhecida dos outros. É esse o efeito de *todos* os “discursos da filosofia” (*ὕπὸ τῶν ἐν φιλοσοφίᾳ λόγων*).⁴ A filosofia é sempre *erōs* e *mania*, mesmo quando não é acerca de *erōs* — ou da alma e de *erōs*, como no *Fedro*.

A vida do espírito, diz Hegel, não é aquela que “tem medo de se colocar diante da morte”, mas, pelo contrário, aquela “que olha o negativo de frente, que se demora nele”. O pensamento é um demorar-se no negativo — a sua essência é a negatividade, a sua “energia” é “o tremendo poder do

3 Platão, *Banquete*, 217e-218a; cf. *erōs* como falta — a dor do desejo insatisfeito — no discurso de Sócrates (200a-b), bem como, implicitamente, em todo o discurso de Aristófanes (189b-193d).

4 Platão, *Banquete*, 218a-218b. Cf. também, no início do diálogo, a caracterização de Apolo como *manikos*: 172a-173d.

negativo” —,⁵ pois é só na medida em que o pensamento nega o que lhe é dado que ele pode pensar-se a si mesmo, suprasumir o plano da mera representação e reconciliar-se consigo mesmo no plano do conceito. Também na *República* de Platão todo o confronto com o negativo é “dialéctico”, pois conduz sempre, em última instância, a uma “reconciliação” no plano conceptual. Mas, no *Fedro* e no *Banquete*, o demorar-se no negativo é uma forma de *erōs*, uma insistência apaixonada, enlouquecida, inexoravelmente pessoal e inexoravelmente interrogativa, uma exposição à beleza e à verdade que, como diria Nietzsche, não pode conduzir a “opiniões verdadeiras e últimas” (BM 289). Todos os momentos do seu movimento são como o inicial:

O amor que deslassa os membros de novo me faz tremer,
criatura doce e amarga, irresistível.

Ἔρως δηῶτέ μ' ὁ λυσιμέλῃς δόνει,
γλυκύπικρον ἀμάχανον ὄρπετον⁶

5 Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, §32, p. 36.

6 Safo, fr. 130, *Greek Lyric I*, p. 146 / *Poesia Grega*, trad. Frederico Lourenço, p. 95.

BIBLIOGRAFIA

- Arnott, W. Geoffrey, *Birds in the Ancient World from A to Z* (London and New York: Routledge, 2007)
- Beavis, Ian, *Insects and Other Invertebrates in Classical Antiquity* (Exeter: University of Exeter, 1988)
- Belfiore, Elizabeth S., *Socrates' Daimonic Art: Love for Wisdom in Four Platonic Dialogues* (Cambridge: Cambridge University Press, 2012)
- Bishop, Paul, "The Intellectual World of Thomas Mann", in: Ritchie Robertson, *The Cambridge Companion to Thomas Mann* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), pp. 22-42
- Burnett, Anne Pippin, *Three Archaic Poets: Archilochus, Alcaeus, Sappho* (London: Duckworth, 1983)
- Calame, Claude, *L'Éros dans la Grèce antique* (Paris: Éditions Belin, 1996)
- Capra, Andrea, *Plato's Four Muses: The Phaedrus and the Poetics of Philosophy* (Cambridge, Massachusetts & London, England: Harvard University Press, 2014)
- Carson, Anne, *Eros the Bittersweet* (Dallas & Dublin: Dalkey Archive Press, 1998; reimpr. 2022)
- Davies, Malcolm/ Kathirithamby, Jevaraney, *Greek Insects* (New York: Oxford University Press, 1986)
- De Vries, G. J., *A Commentary on the Phaedrus of Plato* (Amsterdam: Adolf M. Hakkert — Publisher, 1969)
- Deleuze, Gilles, *Proust et les signes* (Paris: PUF, 1964)
- Destrée, Pierre/ Herrmann, Fritz-Gregor, *Plato and the Poets*, (Leiden & Boston: Brill, 2011)
- Detienne, Marcel, *Les jardins d' Adonis* (Paris: Gallimard, 1972)
- Dodds, E. R., *The Greeks and the Irrational* (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1951)
- Dover, Kenneth J., *Greek Popular Morality in the Time of Plato and Aristotle* (Oxford: Wiley-Blackwell, New Edition, 1994)
- Dover, Kenneth J., *Greek Homosexuality* (London & Oxford: Bloomsbury, 2016)
- duBois, Page, *Sappho is Burning*, (Chicago & London: The University of Chicago Press, 1995)
- Egan, Rory, "Eros, Eloquence and Entomo-psychology in Plato's *Phaedrus*", in: Rory Egan e Mark Joval, *Daimonopylai: Essays in Classics and the Classical Tradition* (Winnipeg: University of Manitoba), pp. 65-87
- Ferrari, G.R.F., *Listening to the Cicadas: A Study of Plato's Phaedrus* (Cambridge: Cambridge University Press, 1987)
- Ferrarin, Alfredo, *Hegel and Aristotle* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001)
- Ficino, Marsilio, *Commentaries on Plato, Volume I: Phaedrus and Ion*, ed. M. J. Allen (Cambridge, Massachusetts & London, England: Harvard University Press, 2008)
- Foley, Helen P., "The mother of the argument": Eros and the body in Sappho and Plato's *Phaedrus*, in: Maria Wyke (ed.), *Parchments of Gender: Deciphering the Bodies of Antiquity* (Oxford: Oxford University Press, 1998), pp. 39-70

- Fortenbaugh, William W., "Plato Phaedrus 235c3", *Classical Philology* 61 (1966), pp. 108-109
- Fried, Michael, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot* (Chicago & London: The University of Chicago Press, 1980)
- Gonzalez, Francisco J., "The Hermeneutics of Madness: Poet and Philosopher in Plato's *Ion* and *Phaedrus*", in: Pierre Destrée/ Fritz-Gregor Herrmann, *Plato and the Poets* (Leiden & Boston: Brill, 2011), pp. 93-110
- Gottfried, Bruce, "Pan, the Cicadas, and Plato's Use of Myth in the *Phaedrus*", in: Gerald A. Press, *Plato's Dialogues: New Studies and Interpretations* (Lanham MD: Rowman and Littlefield, 1993), pp. 179-196
- Griswold, Charles L., *Self-knowledge in Plato's Phaedrus* (University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press, 1986)
- Hegel, G.W.F., *Phänomenologie des Geistes, Werke* 3 (Frankfurt: Suhrkamp, 1986)
- Hegel, G.W.F., *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften I, Werke* 8 (Frankfurt: Suhrkamp, 1986)
- Hegel, G.W.F., *Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie II, Werke* 19 (Frankfurt: Suhrkamp, 1986)
- Heidegger, Martin, *Sein und Zeit* (Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1927)
- Heidegger, Martin, "Platons Lehre von der Wahrheit", in: *Wegmarken, Gesamtausgabe* (GA) 9 (Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, 1976), pp. 202-238
- Heidegger, Martin, "Vom Wesen der Wahrheit", in: *Wegmarken, Gesamtausgabe* (GA) 9 (Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, 1976), pp. 177-202
- Heidegger, Martin, *Logik: Die Frage nach der Wahrheit, Gesamtausgabe* (GA) 21 (Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, 1976)
- Heidegger, Martin, "Der Ursprung des Kunstwerkes", in: *Holzwege, Gesamtausgabe* (GA) 5 (Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, 1977),
- Heidegger, Martin, *Nietzsche: Der Wille zur Macht als Kunst, Gesamtausgabe* (GA) 43 (Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, 1985)
- Heidegger, Martin, *Seminare, Gesamtausgabe* (GA) 15 (Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann, 1986)
- Heidegger, Martin, *Prolegomena zur Geschichte des Zeitbegriffs, 2., durchgesehene Auflage, Gesamtausgabe* (GA) 20 (Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, 1988)
- Heidegger, Martin, *Vom Wesen der Wahrheit, Zu Platons Höhlengleichnis und Theätet, Gesamtausgabe* (GA) 34 (Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, 1988)
- Heidegger, Martin, *Beiträge zur Philosophie (Vom Ereignis), Gesamtausgabe* (GA) 65 (Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, 1989)
- Heidegger, Martin, *Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt — Endlichkeit — Einsamkeit, Gesamtausgabe* (GA) 29/30 (Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, 1992)
- Heidegger, Martin, *Platon: Sophistes, Gesamtausgabe* (GA) 19 (Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, 1992)
- Heidegger, Martin, *Nietzsche I, Gesamtausgabe* (GA) 6.1 (Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, 1996)
- Heidegger, Martin, *Die Grundprobleme der Phänomenologie, Gesamtausgabe* (GA) 24 (Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, 1997)
- Heidegger, Martin, *Nietzsche II, Gesamtausgabe* (GA) 6.2 (Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, 1997)

- Heidegger, Martin, "Gelassenheit", in: *Reden und anderen Zeugnisse eines Lebensweges, Gesamtausgabe (GA) 16* (Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, 2000), pp. 517-533
- Heidegger, Martin, *Sein und Wahrheit, Gesamtausgabe (GA) 36/37* (Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, 2001)
- Hermeias de Alexandria, *In Platonis Phaedrum Scholia*, ed. P. Couvreur (Paris: Librairie Émile Bouillon, 1901)
- Hyland, Drew A., *Finitude and Transcendence in Platonic Dialogues* (New York: State University of New York Press, 1995)
- Kahn, Charles H., *Plato and the Socratic Dialogue, The Philosophical Use of a Literary Form* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996)
- Kimhi, Irad, *Thinking and Being* (Cambridge, Massachusetts & London, England: Harvard University Press, 2018)
- Kojève, Alexandre, *Introduction à la lecture de Hegel* (Paris: Gallimard, 1947)
- Landy, Joshua, *Philosophy as Fiction: Self, Deception, and Knowledge in Proust* (Oxford: Oxford University Press, 2004)
- Lane, Melissa, "The Evolution of *Eirōneia* in Classical Greek Texts: Why Socratic *Eirōneia* is Not Socratic Irony", *Oxford Studies in Ancient Philosophy* 31 (2006), pp. 49-83
- Large, Duncan, *Nietzsche and Proust: A Comparative Study* (Oxford: Oxford University Press, 2001)
- Lebeck, Anne, "The Central Myth of Plato's *Phaedrus*", *Greek, Roman, and Byzantine Studies* 13 (1972), pp. 267-290
- Linforth, Ivan M., "The Corybantic Rites in Plato", *University of California Publications in Classical Philology* 13,5 (1946), pp. 121-162
- MacDowell, Douglas M., "Hybris in Athens", *Greece & Rome* 23 (1976), pp. 14-31
- Mann, Thomas, *A Morte em Veneza*, tradução de Isabel Castro Silva (Lisboa: Relógio d' Água, 2004) / *Der Tod in Venedig — Novelle* (Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1992)
- Müller, Enrico, *Die Griechen im Denken Nietzsches* (Berlin: Walter de Gruyter, 2005)
- Nehamas, Alexander, *The Art of Living: Socratic Reflections from Plato to Foucault* (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1998)
- Nietzsche, Friedrich, *Kritische Studienausgabe*, 15 vols., ed. G. Colli/M. Montinari (Berlin: Walter de Gruyter, 1980; reimp. 1988)
- Nietzsche, Friedrich, *Sämtliche Briefe, Kritische Studienausgabe (KSB), Band 6*, ed. G. Colli / M. Montinari / H. Anania-Heß, 2ª edição (Berlin: Walter de Gruyter, 2003)
- Nietzsche, Friedrich, *Além do Bem e do Mal*, tradução de Paulo César de Souza (São Paulo: Companhia das Letras, 2ª edição, 2003)
- Nightingale, Andrea Wilson, *Genres in dialogue. Plato and the construct of philosophy* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995)
- Nilsson, Martin P., *Geschichte der griechischen Religion, Erster Band* (München: Beck, 1955)
- Onians, Richard B., *The Origins of European Thought, about the Body, the Mind, the Soul, the World, Time, and Fate* (Cambridge: Cambridge University Press, 1951; reimp. 1991)
- Padel, Ruth, *In and Out of the Mind, Greek Images of the Tragic Self* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1992)

- Pender, Elizabeth E., "Sappho and Anacreon in Plato's *Phaedrus*", *Leeds International Classical Studies* 6.4 (2007), pp. 1-57
- Pender, Elizabeth E., "A Transfer of Energy: Lyric Eros in *Phaedrus*", in: Pierre Destrée/Fritz-Gregor Herrmann, *Plato and the Poets* (Leiden & Boston: Brill, 2011)
- Pippin, Robert B., *Hegel's Idealism: The Satisfactions of Self-Consciousness* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989)
- Pippin, Robert B., *Hegel's Realm of Shadows: Logic as Metaphysics* (Chicago & London: The University of Chicago Press, 2019)
- Pippin, Robert B., *Philosophy by Other Means: The Arts in Philosophy & Philosophy in the Arts* (Chicago & London: The University of Chicago Press, 2021).
- Pippin, Robert B., *The Culmination: Heidegger, German Idealism, and the Fate of Philosophy* (Chicago & London: The University of Chicago Press, 2024)
- Proust, Marcel, *À la recherche du temps perdu II, À l'ombre des jeunes filles en fleurs* (Paris: Gallimard, 1988; reimpr. 1992) / *Em Busca do Tempo Perdido, volume 2, À Sombra das Raparigas em Flor*, tradução de Pedro Tamen (Lisboa: Relógio d'Água, 2003)
- Proust, Marcel, *À la recherche du temps perdu V, La prisonnière* (Paris: Gallimard, 1988; reimpr. 1992) / *Em Busca do Tempo Perdido, volume 5, A Prisioneira*, tradução de Pedro Tamen (Lisboa: Relógio d'Água, 2004)
- Proust, Marcel, *À la recherche du temps perdu VI, La fugitive* (Paris: Gallimard, 1989; reimpr. 1992) / *Em Busca do Tempo Perdido, volume 6, A Fugitiva*, tradução de Pedro Tamen (Lisboa: Relógio d'Água, 2004)
- Proust, Marcel, *À la recherche du temps perdu VII, Le Temps retrouvé* (Paris: Gallimard, 1989; reimpr. 1992) / *Em Busca do Tempo Perdido, volume 7, O Tempo Reencontrado*, tradução de Pedro Tamen (Lisboa: Relógio d'Água, 2005)
- Ribbeck, Otto, "Über den Begriff des Eiron", *Rheinisches Museum* 31 (1876), pp. 381-400
- Robertson, Ritchie, *The Cambridge Companion to Thomas Mann* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004)
- Robertson, Ritchie, "Classicism and its Pitfalls: *Death in Venice*", in: Ritchie Robertson, *The Cambridge Companion to Thomas Mann* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), pp. 95-106
- Roloff, Dietrich, *Platonische Ironie* (Heidelberg: Carl Winter — Universitätsverlag, 1975)
- Rosen, Stanley, *The Language of Love: An Interpretation of Plato's Phaedrus* (South Bend, Indiana: St. Augustine's Press, 2021)
- Ryan, Paul, *Plato's Phaedrus: A Commentary for Greek Readers* (Norman: University of Oklahoma Press, 2012)
- Santo Agostinho, *Confissões/Confessions*, ed. W. Watts (Cambridge, Massachusetts & London, England: Harvard University Press, Loeb Classical Library, 1912)
- Schadewaldt, Wolfgang, *Die frühgriechische Lyrik* (Frankfurt: Suhrkamp, 1989)
- Schmidt, Jochen, *Kommentar zu Nietzsches Die Geburt der Tragödie* (Berlin/Boston: Walter de Gruyter, 2012)
- Schopenhauer, Arthur, *Die Welt als Wille und Vorstellung I*, in: *Sämtliche Werke, Band 2*, ed. A. Hübscher (Wiesbaden: Brockhaus, 1946-1950)
- Sheehan, Thomas, *Making Sense of Heidegger: A Paradigm*

- Shift* (London & New York: Rowman & Littlefield, 2015)
- Sontag, Susan, “Against Interpretation”, in: *Against Interpretation* (New York: Vintage, 1967), pp. 3-14
- Taillardat, Jean, *Les images d'Aristophanes. Études de langue et de style* (Paris: Les Belles Lettres, 1962)
- Thornton, Bruce S., *Eros: The Myth of Ancient Greek Sexuality* (Boulder & Oxford: Westview Press, 1997)
- Vermeule, Emily, *Aspects of Death in Early Greek Art and Poetry* (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1979)
- Vlastos, Gregory, “Sex in Platonic Love”, in: *Platonic Studies, Second Edition* (New Jersey: Princeton University Press, 1981), pp. 38-42
- Wasmuth, Ellisif, “ὄσπερ οἱ χορυβαντιῶντες: the Corybantic Rites in Plato's *Dialogues*”, *Classical Quarterly* 65.1 (2015), pp. 69-84
- Werner, Daniel S., “Plato's *Phaedrus* and the Problem of Unity”, *Oxford Studies in Ancient Philosophy* 32 (2007), pp. 91-137
- Werner, Daniel S., *Myth and Philosophy in Plato's Phaedrus* (Cambridge: Cambridge University Press, 2012)

EDIÇÕES DAS OBRAS DE PLATÃO

- Platão, *The Phaedrus of Plato, English Notes and Dissertations*, W.H. Thompson (London: Whittaker & Co., 1868)
- Platão, *Platonis Opera*, ed. John Burnet (Oxford: Clarendon Press, 5 vols., 1900-1907)
- Platão, *Oeuvres Complètes IV. 3: Phèdre*, edição bilingue de Léon Robin (Paris: Les Belles Lettres, 2ª ed., 1950)
- Platão, *Plato's Phaedrus, Translated with Introduction and Commentary*, R. Hackforth (Cambridge: Cambridge University Press, 1952)
- Platão, *República*, tradução de Maria Helena da Rocha Pereira, (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 5ª edição, 1987)
- Platão, *Phaedrus*, ed. Alexander Nehamas/Paul Woodruff (Indianapolis: Hackett, 1995)
- Platão, *Fedro*, edição bilingue, Carlos Alberto Nunes (Belém: Editora da Universidade Federal do Pará, 2011)
- Platão, *República*, edição bilingue de Carlos Alberto Nunes (Belém: Editora da Universidade Federal do Pará, 2016)
- Platão, *Fedro*, tradução de Maria Cecília Gomes dos Reis (São Paulo: Companhia das Letras, 2021)
- Platão, *Lysis — Symposium — Phaedrus*, ed. C. E.-J./W. Preddy (Cambridge, Massachusetts & London, England: Harvard University Press, Loeb Classical Library, 2022)
- Platão, *Fedro*, tradução de José Ribeiro Ferreira (Lisboa: Edições 70, 2024)

EDIÇÕES DE OBRAS DE OUTROS AUTORES GREGOS

- Greek Elegiac Poetry, From the Seventh to the Fifth Centuries BC*, ed. D.E. Gerber (Cambridge, Massachusetts & London, England: Harvard University Press, Loeb Classical Library, 1999)
- Greek Lyric, Volume I: Sappho and Alcaeus*, ed. D.A. Campbell (Cambridge, Massachusetts & London, England: Harvard University Press, Loeb Classical Library, 1982)
- Greek Lyric, Volume II: Anacreon, Anacreontea, Early Choral Lyric from Olympus to Alcman*, ed. D.A. Campbell (Cambridge, Massachusetts & London, England: Harvard University Press, Loeb Classical Library, 1988)
- Heródoto, *Histórias/The Persian Wars, Volume I: Books 1-2*, ed. A. D. Godley (Cambridge, Massachusetts & London, England: Harvard University Press, Loeb Classical Library, 1920)
- Homero, *Odisseia*, tradução de Frederico Lourenço (Lisboa: Cotovia, 2003)
- Plutarco, *Plutarch Moralia, Volume IX: Table-Talk, Books 7-9. Dialogue on Love*, ed. Edwin L. Minar, F. H. Sandbach/W. C. Helmbold (Cambridge, Massachusetts & London, England: Harvard University Press, Loeb Classical Library, 1961)
- Poesia Grega, de Hesíodo a Teócrito*, edição bilingue de Frederico Lourenço (Lisboa: Quetzal, 2020)

SOBRE O AUTOR

João Constâncio é professor catedrático do Departamento de Filosofia da Universidade Nova de Lisboa (NOVA FCSH), onde se doutorou, em 2005, com uma dissertação sobre imagens e concepções da vida humana em Platão, e onde exerce os cargos de director do Instituto de Filosofia da Nova (IFILNOVA) e coordenador do Doutoramento em Filosofia. É autor do livro *Arte e Niilismo: Nietzsche e o enigma do mundo* (Tinta-da-china, 2013), bem como co-organizador de cinco livros sobre Nietzsche — incluindo, com Maria João Mayer Branco e Bartholomew Ryan, *Nietzsche and the Problem of Subjectivity* (Walter de Gruyter, 2015). Tem escrito e leccionado igualmente sobre questões

fundamentais da Estética, da Antropologia Filosófica e da Filosofia da História nas obras de Platão, Kant, Hegel, Schopenhauer e Heidegger. Os seus projectos mais recentes incluem a publicação de um opúsculo sobre *As Tentações de Sant'Antão*, de Hieronymus Bosch (*Sobre o Absurdo*, Documenta, 2024); a tradução e comentário — com uma introdução escrita em colaboração com Luisa Buarque — da peça *Lisístrata*, de Aristófanes (em curso de publicação); e a co-organização, com Simon May, de um volume de ensaios intitulado *Who is Heidegger's Nietzsche?* (também em curso de publicação).

SOBRE A COLEÇÃO

O que se pode fazer, enquanto filosofia e poesia estão separadas, está feito, perfeito e acabado. Portanto, é tempo de unificar as duas.

Friedrich Schlegel

Na tradição ocidental, deu-se por certa a separação entre filosofia e literatura, tendo-se como consequência um entendimento histórico que cindia, de um lado, a mente, a reflexão ou a razão, e, de outro lado, o corpo, a criação ou a emoção. Perdia-se, assim, a possibilidade de um conhecimento que, em vez de separar, aproximasse filosofia e literatura, perguntando-se: mas escritores não filosofam, e filósofos não escrevem?

Os ensaios abertos desta coleção surgiram da vontade de explorar o modo como, apesar da conhecida crítica metafísica que a filosofia dirigiu à literatura, elas não cessaram de se aproximar, em especial desde a Modernidade. Nessa exploração, a forma do ensaio desponta pela sua capacidade de atrelar diferentes áreas, como a política e a

ética, num exercício de escrita que faz a filosofia e a literatura se encontrarem.

A coleção Ensaio Aberto resulta de uma parceria originada no âmbito do Programa de Internacionalização da Capes (Capes-Print) entre a Universidade NOVA de Lisboa e a Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, sob coordenação da investigadora Tatiana Salem Levy (NOVA) e do professor Pedro Duarte (PUC-Rio). O financiamento é realizado pela República Portuguesa através da FCT — Fundação para a Ciência e a Tecnologia, no âmbito do projeto 380 183 do Instituto de Filosofia da NOVA. A seleção de manuscritos se dá por meio de revisão por pares em sistema duplo-cego. A publicação é feita pelas editoras Tinta-da-china, em Lisboa, e Tinta-da-China Brasil, em São Paulo.

A COLEÇÃO

A parte maldita brasileira — Literatura, excesso, erotismo, Eliane Robert Moraes
Não escrever [com Roland Barthes], Paloma Vidal

O mar, o rio e a tempestade — Sobre Homero, Rosa e Shakespeare, Pedro Sússekind

O escândalo da distância — Uma leitura d'A Montanha Mágica para o século XXI, João Pedro Cachopo

© 2025, João Constâncio, IFILNOVA
Edições Tinta-da-China Brasil
e Edições Tinta-da-china

Instituto de Filosofia da Nova (IFILNOVA)
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Universidade NOVA de Lisboa
E-mail: ifilnova@fcs.h.unl.pt
www.ifilnova.pt

Tinta-da-China Brasil/Associação Quatro Cinco Um
Largo do Arouche, 161 sl. 2
República — São Paulo — SP — Brasil
E-mail: editora@tintadachina.com.br
www.tintadachina.com.br

Edições Tinta-da-china
Palacete da Quinta dos Ulmeiros
Alameda das Linhas de Torres, 152 — E.10
1750-149 Lisboa — Portugal
Tels.: 21 726 90 28
E-mail: info@tintadachina.pt
www.tintadachina.pt

Título: *Três Discursos sobre Eros: Meditação sobre o Fedro de Platão*
Autor: João Constâncio

Coordenadores da coleção: Pedro Duarte e Tatiana Salem Levy
Edição: Tinta-da-china
Revisão: Tinta-da-china
Composição e capa: Tinta-da-china (P. Serpa)

1.ª edição: Junho de 2025

ISBN: 978-989-671-903-6
Depósito legal n.º 547302/25

DOI: <https://doi.org/10.34619/8ngj-11es>

O autor escreve segundo a norma ortográfica
de Portugal anterior ao Acordo de 1990.

Este livro foi composto em caracteres CrimsonPro e Tanker.
Foi impresso na Rainho & Neves em papel Coral Book de 80 grs.
durante o mês de Maio de 2025.

Este trabalho é financiado por
Fundos Nacionais através da
FCT — Fundação para a Ciência
e a Tecnologia no âmbito do
projeto UIDP/00183/2020.

Publicação em Acesso Aberto.
Este trabalho está licenciado
com uma Licença Creative
Commons — Atribuição-
NãoComercial 4.0 Internacional.



perplexidade vivenciadas na presença das coisas belas com as quais nos deparamos no mundo. *Fedro* é, assim, um discurso sobre o primado da beleza sobre todas as outras ideias, pois só ela mobiliza a alma para a ‘vontade de verdade’, inspiração divina da atividade filosófica. A meditação sobre *Fedro* é também o espaço e a ambiência espiritual para a dicção própria de Constâncio como filósofo, no trato fecundo com outras perspectivas de recepção do legado platônico, especialmente aquelas de Hegel, Heidegger e Nietzsche, mas também com a literatura de Thomas Mann. Em suma, o leitor tem em mãos um precioso tesouro, que pode frequentar com deleite, cuja leitura — uma fonte de prazer — é capaz de produzir arrebatamento, isto é, aquela loucura ou mania extática, que é condição tanto da filosofia como da poesia, e que pode nos conduzir para o que verdadeiramente somos.”

— Oswaldo Giacóia

Três Discursos sobre Eros é uma meditação sobre o diálogo *Fedro*, de Platão, e especialmente sobre o modo como nele se pensa a dupla natureza de eros: este é uma forma de “loucura” — um desejo de posse e um perder-se num mundo de ilusão —, mas é também “divino”, uma experiência da beleza que desperta a alma para a interrogação da verdade.

O fio dessa meditação é dado pela discussão da relação entre filosofia e poesia, do carácter poético-literário do texto platónico e da origem das imagens platónicas de eros nos poemas de Safo e em toda a tradição poética dos gregos. Esse fio leva também à reflexão sobre múltiplos ecos das questões platónicas em autores como Nietzsche e Proust e, acima de tudo, sobre a interpretação do *Fedro* nas obras de Hegel, Heidegger e Thomas Mann.

Desta forma, o livro faz pensar no eros platónico como uma experiência surpreendentemente moderna de subjectivização e autenticidade — mas, ao mesmo tempo, como uma experiência da beleza e da verdade que devemos questionar se não estará irremediavelmente perdida para nós.



978-989-671-902-8

