

MOVIMENTO E METAMORFOSE ERÓTICA: CONSIDERAÇÕES SOBRE A KATÁBISIS EM ALCESTE E A ASCESE NO BANQUETE

Rummenigge Santos da Silva

Resumo

O artigo se propõe a uma análise do movimento erótico de *katábasis* e ascensão na Alceste de Eurípides e no Banquete platônico, tomando por referência a personagem homônima do drama euripídico e a sacerdotisa do encômio platônico. A análise deverá ser pautada em conceitos pertinentes como os de *katábasis*, *metamórphosis*, *mýesis*, *teleté* e *theoría*, com o objetivo de melhor conduzir o leitor a uma compreensão mais aprofundada do movimento erótico presente nas duas obras supracitadas.

Palavras-Chaves: *Alceste; Ascese; Banquete; Katábasis; Metamorfose.*

Abstract

The article is intended to analyze the erotic movement of *katábasis* and ascension in Alcestis of Euripides and platonic Symposium, taking the homonymous personage of the Euripidian drama, and the platonic encumbered priestess as a reference. The analysis should be based on relevant concepts such as *katábasis*, *metamorphosis*, *mýesis*, *teleté* and *theoría*, in order to guide the reader to a deeper understanding of the erotic movement presented in the two texts mentioned above.

Keywords: *Alcestis; Ascent; Katábasis; Metamorphosis; Symposium.*

Introdução

Antes de iniciarmos nossa investigação sobre os movimentos de Eros na tragédia euripídiana e no belo encômio platônico, devemos esclarecer alguns termos aqui utilizados para melhor guiar o leitor no viés por nós estabelecido. Κατά, como preposição em grego, possui uma rica utilização no idioma, onde uma parte considerável exprime a noção de movimento. O verbo βαίνω, que na forma substantivada βάσις compõe o vocábulo Κατάβασις, tanto pode ser intransitivo como transitivo. Ambas as formas implicam numa ação motora de “fazer ir” ou de “caminhar”. Na primeira forma verbal é literalmente “apartar as pernas para andar”. Em conjunto, Κατάβασις significa uma ação de descer, um descenso

O nosso vocábulo Metamorfose deriva do grego μεταμόρφωσις. À semelhança de Κατάβασις, o termo é composto pela preposição μετά que, em composição com o verbo μορφώ (“formar”), derivado de μορφή (“forma”), possui o sentido de “além da forma” ou em “comunidade com a forma”. O vocábulo se aproxima com o de “transformação” em língua portuguesa. No latim a preposição trans, no acusativo, tem o significado de “além de” (como no μετά grego) ou “para o outro lado de”. Para nós é preferível uma união entre os dois sentidos, pois, como o grego μορφή diz respeito tanto ao aspecto externo do corpo, como a sua determinação, o que está do outro lado deste é metamorfose; no entanto não devemos descuidar que, o que está do outro lado da forma (seja ela uma figura ou uma determinação), ainda assim permanece em comunidade com ela, mantendo uma relação necessária.

Eudoro de Sousa nos apresenta brilhantemente o tema da *katábasis* e da metamorfose. Para ele, uma implicaria na outra, uma vez que *katábasis* não é propriamente uma descida ao Averno, mas o reconhecimento de uma alienação do homem frente ao mundo. Noutra, é passagem da comum experiência do homem a outra. É, neste ponto, intermediária, pois é necessário que no “limite de um mundo, se veja o limiar de outro” (SOUSA, 1988, p. 26). Nessa “transcensão”, como diz Eudoro de Sousa, da experiência comum, em que *katábasis* é uma passagem, é também “[...] sinal de conversão ou reversão; em todo o caso de metamorfose” (SOUSA, 1988, p. 27).

Iniciação é outra palavra com sentido importante. Há duas formas que podemos encontrar em grego para o sentido de “iniciação”, porém com certo cuidado. Μύησις e τελετή. O primeiro deles, μύησις, deriva do verbo μύω “iniciar nos mistérios”. O termo também pode ser traduzido isoladamente como mistério ou como iniciação. Em Platão, por exemplo, no Banquete 209e – 210a nós temos a seguinte frase de Diotima a Sócrates: “Até esta altura, Sócrates, dos mistérios do amor, tu também, decerto, poderias ser iniciado (μυηθείς)...”. Na Carta VII 341 c-d, quando Platão fala sobre a relação entre Dion e dois irmãos que haviam se tornado amigos não apenas pela filosofia, mas também por vínculos de hospitalidade “e pela participação nos mistérios (μυστήριον)...”, o termo se justapõe a ἐποπτεύειν, “visão suprema”.

Por sua vez, o substantivo τελετή, do verbo τελέω, possui uma variação semântica importante. A princípio ele significa o cumprimento de uma ação, sem qualquer conotação religiosa. Já no âmbito religioso, o que de fato nos interessa, τελετή é “celebração” ou “cerimônia”, não necessariamente relacionada aos mistérios ou a iniciação. A articulação do vocábulo servindo a fins diversos nos alerta para a utilização e a interpretação deste nos textos. No caso de Platão, tanto o verbo μύω como τελέω portam-se distintamente segundo uma determinada finalidade. Dever-se-á, então, não partir do pressuposto segundo o qual a mera presença de tais vocábulos virem a servir, necessariamente, a fins órficos ou

eleusinos, ou mesmo aos mistérios de uma forma geral. O problema da transposição de tais termos está no sentido específico e na finalidade dadas pelo autor. Assim teremos em Platão, por exemplo, formas diversas de se tratar a mesma palavra, o que nos obrigará a discernir seu uso.

Em Platão, a utilização das τελεταί é diverso, como nos explica Alberto Bernabé.

Mesmo que Platão não seja muito explícito, podemos obter de seus testemunhos alguns dados sobre os componentes das teletai. Alguns deles são superficiais e se referem a aspectos externos dos ritos, outros são mais profundos e se referem a seu sentido ou a sua intenção. (BERNABÉ, 2011, p. 338).

Este uso pode referir-se a ritos coribáticos ; a ritos de uma forma geral, sem relação com um mistério específico ; ou mesmo em sentido figurado, mas com valor filosófico . Há também citações diretas às τελεταί órficas . Como fora visto, há uma variedade de utilização do termo que merece nosso cuidado e, no que tange a Platão, deve estar claro que a transposição do termo se situa também fora do orfismo, tocado apenas figurativamente ou por meio de um plano filosófico contextualizado, o que ocorre em muitos poetas clássicos .

O último termo a ser analisado diz respeito à “contemplação”. O saber como algo visionário é comum tanto nas cerimônias dos mistérios eleusinos, como na filosofia platônica. O recurso à visão torna-se caro ao filósofo quando tomamos a teoria das Formas como exemplo. Εἶδος é a forma substantivada de εἶδω significando este “olhar”, “observar”. No entanto εἶδω é um verbo derivado de οἶδα, que nos remete a um saber por ter visto, ou seja, a um saber prático. Este saber de ordem prático se relaciona, em seu sentido e utilização, com o de θεωρία.

Andrea Nightingale irá analisar minuciosamente o termo. Para a autora este vocábulo remete a uma passagem, um deslocamento. Θεωρία é literalmente “ver um espetáculo”. Este se processa em três momentos: i) sair de casa ou da cidade; ii) contemplar um espetáculo; iii) retornar a casa ou a cidade. A ideia principal é a de um percurso que o indivíduo se presta para poder ver um espetáculo. Segundo a autora, Platão criou a teoria filosófica através de uma apropriação do modelo das cerimônias religiosas . Esta apropriação pode ser vista em alguns exemplos principais.

Na República, a presença da θεωρία é clara. Há a ideia de uma peregrinação argumentativa em busca do conceito de Justiça; no mito de Er, presente no último livro, a personagem é um legítimo θεωρός, pois faz uma viagem ao além (katábasis) e retorna com um novo conhecimento que dirige aos homens (theoría).

No Fedro, o mito da paelha alada, há metáforas de viagem, contemplação e retorno. No Banquete, as ascensões do Amor, com as suas diferentes caracterizações, traz-nos a ideia de um processo. Segundo a autora, Platão teria insistido em fazer do filósofo um novo tipo de θεωρός . Para ela, a θεωρία é uma transformação psíquica que orienta a alma do filósofo para o divino, tornando-o também um ser divino. No entanto, esse percurso torna-se mais afim ao sábio que ao filósofo, pois enquanto que aquele consegue fazer o percurso de maneira completa, este o faz de maneira incompleta, na medida em que é acometido pela άπορία (dificuldade para passar) e pela άτοπία (o sentimento de não estar em casa).

Katábasis erótica em Alceste

O primeiro registro que temos do elogio a Alceste remonta a Homero. Na *Ilíada* II, vv.

712-714, o aedo cita seu nome no meio de tantos valorosos guerreiros. O recorte implica, dentro de uma cultura baseada nas virtudes heroicas (como é em um poema de guerra), numa significação aparentemente atípica dentro da sociedade androcêntrica arcaica. Ao referir-se a sua excelência, o aedo a chama de εἶδος ἀρίστη; em contraposição, Admeto, rei de Feres, é dito apenas que fora o filho amado do rei. Por si só, este pequeno recorte já poderia ser o terreno fértil para a importância de Alceste; no entanto precisamos estar atentos quanto a esta análise e isso ficará mais evidente quando nos detivermos no drama de Eurípidés.

A tragédia euripidiana aborda o sacrifício de Alceste para salvar a vida do seu esposo, Admeto, rei de Feras. No entanto, o drama se apresenta como um desenvolvimento ulterior de outro drama que encerra as mesmas características de morte/vida presentes no núcleo da tragédia.

Este drama é descrito logo na primeira fala de Apolo, em sua conversa com Thánatos. Ao sair do palácio de Admeto, com arco em punho e aljava, Febo inicia o drama contando o seu próprio drama. Este, por ter matado os Cíclopes, artífices do fogo de Zeus, fora obrigado, por ordem do soberano dos deuses, a servir a um mortal. Ao chegar à terra de Feras, Apolo se afeiçoou ao rei Admeto e, por conta disso, o livrou da morte, embriagando as Parcas. Todavia, para que Admeto se livrasse da morte, fora necessário que à Morte se pagasse. Eis o contexto do drama de Eurípidés: Alceste paga com a vida para salvar Admeto da morte.

Porém esta relação antitética do par vida/morte ocorrera no drama que Apolo inicia nos primeiros versos da tragédia de Eurípidés. No entanto, este só deverá ser devidamente entendido na fala do Coro que diz:

Só ele, o filho de Febo, se ainda visse a luz do dia, a poderia fazer regressar das moradas sombrias e das portas do Hades, porque ele ressuscitava os mortos, antes de o raio dardejante de fogo, lançado por Zeus, o atingir. Poderei agora alimentar ainda alguma esperança de vida? (EURÍPIDES, Bacas, vv. 121-130).

Esta é a causa dos dois dramas. Com base nisso, Ordep Serra nos diz o seguinte:

O primeiro a aparecer em cena é o deus Apolo. Dele se ouve uma história que corresponde a uma preliminar do drama. Febo explica a razão pela qual foi reduzido à condição de servidor do rei Admeto: conta que Zeus fulminou-lhe o filho, Asclépio, e que ele, Apolo, vingou-se matando os cíclopes, fabricantes do raio. Seu castigo, determinado pelo Rei do Olimpo, implicou em degredo e degradação: o exílio em Feres, a sujeição a um senhor humano. Apolo não nos diz, mas o público ateniense conhecia bem a razão pela qual Zeus matou o filho do filho: o ousado médico ressuscitara um mortal. A morte de Asclépio "pagou" a vida de outro homem. (SERRA, 2015, p. 57-58).

De acordo com Apolodoro, não fora Asclépio o responsável por ressuscitar um morto, mas sim um tal de Poliido, filho de Cerano. A história se passa da seguinte forma. Quando Glauco, filho de Minos e Pasífae, era ainda muito jovem, caiu em uma vasilha com mel ao perseguir um rato e morreu. Minos, então, querendo saber do filho, consultou os Curetes que lhe disseram para selecionar uma vaca com três cores. Quem, dentre os adivinhos, soubesse descrever melhor a cor da vaca, seria o salvador de Glauco. Poliido, por sua vez,

descreveu a vaca como sendo da cor de uma amora preta e fora obrigado a encontrar o jovem Glauco. No entanto, ao achá-lo morto, Minos disse a Poliido que ele deveria também ressuscitar seu filho; por conta disso, o trancou junto ao cadáver, até que o jovem pudesse ser ressuscitado. Poliido percebeu que próximo ao cadáver havia uma serpente e, por medo que ela ferisse o corpo de Glauco, matou-a com uma pedra. Logo após, outra cobra apareceu e trouxe com ela um pouco de grama com que cobriu o corpo da cobra morta; com isso, imediatamente a cobra que havia morrido tornou a vida. Ao ver isso, Poliido fez o mesmo com o corpo de Glauco e este fora, então, ressuscitado.

Higino, nas Fábulas, irá seguir tanto a tradição mais próxima daquela que Eurípides descreve, como a de Apolodoro. Ele irá atribuir a ressuscitação de Glauco e de Hipólito a Esculápio, filho de Apolo, acrescentando que este fora o motivo pelo qual o filho do deus fora fulminado por Júpiter. Além disso, nas fábulas que se seguem a esta (isto é, L e LI), Higino tratará, respectivamente, de Admeto e Alceste, demonstrando uma cronologia aproximada do desenvolvimento do drama, tal como em Eurípides. No entanto, ao tratar dos que regressaram dos infernos por permissão das Parcas, Higino dirá que quem resgatou Glauco fora Poliido, como conta Apolodoro.

Voltemos, no entanto, ao drama de Eurípides. Serra evidencia uma redundância, bem comum, aliás, nas peças do tragediógrafo:

...Tanto na história de Asclépio – preliminar do enredo que a fala apolínea anuncia – como na trama principal levada à cena, dá-se um jogo de trocas de morte por vida, envolvendo a nota paradoxal da ressurreição. Asclépio ressuscita um homem, mas por isso mesmo tem de morrer: sucumbe por que reviveu um defunto, falece por ter beneficiado outro humano com o retorno à vida. Sua morte ‘paga’ a volta do finado à luz. Analogamente, Alceste morre por outro, ‘paga’ com sua morte a sobrevivência do esposo e também na sua história ocorre uma ressurreição: ela é devolvida à luz. (SERRA, 2015, p. 58-59).

Morte/vida perpassam a peça que terá seu desfecho na figura de Alceste. Cabe à esposa de Admeto tirar-lhe o quinhão da morte, trazendo-o da eminência de um destino funesto. Apolodoro nos conta que a causa da morte de Admeto ocorrera devido uma ofensa cometida contra Ártemis. Feres, vendo que sua filha Alceste tinha muitos pretendentes, resolveu impor a eles uma prova: aquele que conseguisse reunir em um mesmo carro duas feras (um leão e um javali) teria o direito de desposar sua filha. Apolo, que na ocasião servia à Admeto, ajudou-o nessa empreitada. No entanto, nos conta Apolodoro que, no dia do casamento, Admeto, ao oferecer sacrifícios, esqueceu-se de fazê-lo à Ártemis e, por isso, ela colocou, no seu leito conjugal, serpentes que o envenenaram.

Nas Fábulas CCLI, Higino enumera diversos nomes de personagens que fizeram a *katábasis*. Dentre os personagens temos Hércules. Como se sabe, Hércules já havia descido ao Averno como um dos doze trabalhos ao qual fora submetido. Na peça de Eurípides, ele será o responsável por resgatar Alceste do mesmo *destino funesto* ao qual Admeto estava submetido. Na personagem, o par vida/morte se dá, não por uma desmedida com relação ao divino, mas sim pela sua própria virtude. O simbolismo é claro. Ao morrer pelo marido, Alceste retorna à vida. A “nova vida” a traz tanto a mortalidade como a imortalidade: Alceste deverá ser lembrada pelo seu feito. Ao contrário dela, o destino funesto de Admeto o traz de volta como um ἄτιμος, um desonrado por ter deixado que sua esposa perecesse por ele.

Admeto, ao ser conivente com a *katábasis* de Alceste, possibilitou, satiricamente

, que ela passasse pela transformação necessária àqueles que descem aos infernos: a metamorfose. Muito embora a heroína tenha se transformado em mulher ideal a partir de uma percepção androcêntrica, como nos lembra Serra (SERRA, 2015), a ação de descer ao Averno pelo esposo a pôs em antítese com o mundo ao qual vivia. Em suma, Alceste não apenas transformou a si mesma ao fazer uma *katábasis*, mas terminou, também, consequentemente, por transformar seu próprio mundo.

Segundo Eudoro de Sousa, *katábasis* “é sinal de conversão ou reversão, em todo caso, de metamorfose” (SOUSA, 1988, p. 27), é tanto uma iniciação (em seu sentido religioso), como um ritual de passagem. E acrescenta que:

‘Metamorfose’ diz que a iniciação e a passagem transmutam a forma interna de quem se inicia e se reiniciou, de quem passa e voltou a passar do que foi ou é, para o que será. Mas lembremo-nos, homem e mundo são solidários, projeções do mesmo Projeto. De modo que ‘iniciação’ nos põe a caminho de um mundo para outro; ‘passagem’ é o de um mundo para o outro, e ‘metamorfose’ minha é também metamorfose do mundo. Se me enviam em outro início, se me fazem passar outro limite, se, pelo início e pela passagem, mudo de forma, da mesma forma de forma o mundo muda; mas se, iniciado, me ultrapassei, sou outro que não era, e outro é o mundo em que vim a ser outro. Não há mudança de forma, mas alteração que vem das próprias raízes do ser do que eu sou e do ser do que o mundo é (SOUSA, 1988, p. 27).

O caso se mostra ainda mais atípico, uma vez que, ao que parece, não fora apenas o eu de Alceste e o *mundo* que é seu e que faz parte dela mesma que veio a mudar, ou seja, que se metamorfoseou pela *katábasis*; mas a própria forma androcêntrica do *mundo* se transformou na metamorfose do eu e do mundo da heroína. Uma vez que, como disse Homero, Alceste é εἶδος ἀρίστη, o modelo tipicamente varonil se metamorfoseou através da mudança no eu e no *mundo* de uma mulher, mesmo que esta mudança tenha se dado sob um pressuposto masculino.

Neste ponto, o Eros fez o movimento tipicamente maníaco. O eu de Alceste saiu de si em função da alteridade que pressupõe uma relação amorosa (ou seja, que possibilita que o amante, por exemplo, saia de si e vá ao encontro do amado, o que não deixa de ser um tipo de *morte*); retornando como outro eu que caracteriza o movimento da *katábasis*. Assim também, o mundo ao qual o eu de Alceste pertencia, metamorfoseou-se em outro mundo. Entre o eu e o mundo há o Eros que impeliu a esposa ao sacrifício e à *katábasis*, sendo, então, aquele, um intermediário que induz o movimento, ou, como se diz em filosofia, uma causa motriz.

A parecença com o tema órfico salta aos olhos, não só pela *katábasis*, mas, como demonstra Serra, pela aproximação entre Hércules e Orfeu. Eis as razões apresentadas:

i) conforme o deus profeta prediz a Thánatos, aquele que virá tomar-lhe a presa (Hércules) é humano (caberia acrescentar: e muito próximo da divindade. Tal como Orfeu.); ii) ambos foram argonautas; iii) ambos desceram vivos aos infernos; iv) ambos empreenderam resgates de mortos, de cativos do Hades. Por fim, tanto um como o outro se ligaram a Mistérios: v) Orfeu, iniciado pelos Cabiros (OT 105 K), instituiu vários cultos místicos (OT 90-104 K); vi) Hércules iniciou-

se em *Elêusis* antes de ir ao Hades em busca de Cérbero... (SERRA, 2015, p. 59-61).

Além disso, Admeto cita a façanha de Orfeu em descer vivo aos Infernos (vv. 357-362) em busca de sua amada Eurídice. Tal como Perséfone é, para nós, vida e morte, Alceste se mostra nesta ambiguidade e, além disso, ela é mortal e imortal (pela própria lembrança de seu ato). Vejamos então, como se dá esta dualidade, perpassada também por Eros, no *Banquete platônico*, no qual a heroína é também citada.

Ascese erótica no Banquete platônico

O banquete, enquanto uma cerimônia social e religiosa está presente em várias civilizações da história. Existe, desde civilizações antigas, um paralelo entre o banquete dos deuses e o banquete dos humanos, onde não apenas festejos são realizados, mas decisões são tomadas. A presença de hinos, o ato de queimar fragrâncias, podem ser encontrados na Mesopotâmia, em particular no templo de Anu, em Uruk, entre os séculos III e I a. C. Pauline Schmitt Pantel, ao falar do mito de Erisicton, rei da Tessália, nos diz que:

Essa curta história ensina, também, que não pode haver banquete sem o assentimento dos deuses e, a fortiori, que um banquete que despreze deliberadamente as regras que regem as relações entre os homens e os deuses é fadado ao insucesso; e isso quer se trate de um banquete canibal, como o de Tântalo ou de Tiestes, quer se dê em seguida a uma matança de vacas consagradas ao Sol, como no caso dos companheiros de Ulisses, ou que se dê, como aqui, em uma situação em que é denegada a propriedade sagrada (PANTEL, 1998, p 156).

A relação sacrificial nos mostra, também, que toda grande refeição deve ser partilhada com os deuses. Na hecatombe feita por Crises, ao deus Apolo, Marcel Detienne e Giulia Sissa no livro *Os deuses gregos*, nos apresenta a belíssima cena:

Mas, em breve, após o prelúdio verbal, os gestos sucedem-se: espalha-se a cevada sobre a cabeça dos bois, 'os focinhos são erguidos, degolados, decepados, os ossos, separados das coxas e cobertos com gordura, dos dois lados; ao redor, são dispostos os pedaços de carne crua'. Assim é preparada a parte do deus, a primícia, que lhe será servida sob forma de emanações perfumadas. O conjunto de ossos, gordura e carne crua 'é queimado sobre as achas e sobre elas é derramado o vinho de reflexos escuros'. Depois de oferecerem aos deuses o alimento etéreo, os sacrificantes pensam em si: 'depois de queimar os ossos da coxa, come-se a fressura; o resto é picado em pedaços pequenos; em seguida, enfiados nos espetos, esses pedaços são assados com muito cuidado e finalmente retirados do fogo'. Então cozinha-se, ou melhor, procede-se a um cozimento rápido, para o banquete dos mortais. (DETIENNE; SISSA, 1990, p. 86-87).

A presença do vinho é outro elemento constante nos banquetes gregos. Neste ponto, percebemos a relação entre duas divindades que simbolizam tanto o cereal como o vinho: Deméter e Dioniso. Como podemos ver, com relação ao mito de Erisicton, a sua insaciável

fome e sede é o castigo empregado tanto por Deméter, mas também por Dioniso, como expressa Calímaco no seu *Hino a Deméter*:

Una vez dicho esto, procuró sufrimientos a Erisictón; al punto puso en él un hambre cruel, salvaje, ardiente, enorme, y en tan terrible mal se consumía el muchacho. ¡Desdichado! Comía e, inmediatamente, sentía apetito de nuevo. Veinte hombre se afastaban en su comida, doce le escanciaban el vino: también Dioniso participaba de la indignación de Deméter, pues todo lo que irrita a Deméter irrita también a Dioniso (CALÍMACO, Himnos, epigramas y fragmentos, vv. 65-75).

Assim, no banquete, as duas divindades são representadas: no momento que se segue à refeição – o consumo de carnes e cereais – tem-se a aquele que consiste em beber o vinho. Há, então, um paralelo entre a invenção do banquete e o sacrifício cruento, sendo, segundo Pantel, a refeição, um constituinte básico dentro da estrutura social e da sociabilidade.

Segundo Massimo Vetta a cultura do banquete começa na aurora do período arcaico:

O termo symposion é encontrado, pela primeira vez, na poesia de Alceu (630-580 a. C), mas a sua prática era difundida nas ilhas do Egeu e na costa da Ásia Menor, pelo menos no início do século VII. O momento de descanso dedicado somente ao consumo de vinho é de tal forma codificado que a poesia monódica associada a ele não podia ser recitada em qualquer outra circunstância. Os documentos que possuímos datam praticamente do período em que se adota o hábito oriental de participar da reunião deitado em uma kline ('leito') e não sentado (VETTA, 1998, p. 170).

Ainda segundo Massimo Vetta, o vinho coloca o homem em contato com o deus Dioniso; mas no banquete, que é uma reunião ritual, está sob a invocação de Zeus, bem como de Apolo e das outras divindades, de acordo com sua intenção. E acrescenta:

Enquanto a hesychía ('tranquilidade') indica, ao mesmo tempo, o fim dos conflitos, a interrupção da atividade e a invocação da serenidade a fim de estabelecer uma relação harmoniosa com os deuses, o termo euphrosyne ('alegria') qualifica a euforia provocada pelo vinho e pelo fascínio dos objetos. A euphrosyne provoca o estado emocional que predispõe a uma discussão construtiva e à fruição da poesia. O efeito progressivo da bebida, que cria um estado de euforia seguido por uma lucidez inabitual e, finalmente, pelo olvido, preside as diferentes fases da reunião, em que os participantes estão, a princípio, graves, antes de começar a sentir tudo com mais intensidade e de se abandonar livremente ao erotismo e ao jogo. (VETTA, 1998, p. 173).

Esta cena aproxima-nos do início do Banquete platônico, em que todos os convivas, antes de se entregarem ao encômio a Eros, embriagam-se para estarem à serviço dos efeitos do vinho. Em um artigo intitulado Alcibíades e a rima entre amor e dor, Jovelina Maria Ramos de Souza aproxima a figura de Alcibíades à de Dioniso, pela forma com que Platão apresenta o famoso personagem:

Na sua entrada intempestiva em cena, Alcibíades é o próprio Dioniso, trazendo para o simpósio na casa de Agaton, o vinho, a bebedeira, a alegria, o cortejo. De maneira similar aos cortejos em honra a Dioniso, Alcibíades adentra a casa de Agaton, juntamente com seus companheiros, completamente embriagado, fazendo alarido, além de portar na cabeça 'uma espécie de coroa trufada de heras e violetas, coberta a cabeça de fitas em profusão' (212 d). A coroa de heras é um atributo de Dioniso, usada nos rituais iniciáticos, para representar a união do deus ao homem por meio do êxtase e da loucura. (SOUZA, 2014, p. 79).

Como deus líquido, Dioniso está diluído entre os participantes do Banquete platônico, movimentando o elogio ao Amor. Se esta presença diz respeito a uma cerimônia iniciática ou misteriosa, seja no discurso de Sócrates/Diotima ou na presença de Alcibíades, juntamente com seu elogio a Sócrates, não podemos estar completamente certos.

Após este breve recorte sobre o *banquete* enquanto cerimônia, necessário a nossa discussão, voltemos ao ponto ao qual nos propomos a tratar: o exemplo dual de Alceste no *Banquete* de Platão.

Alceste é citada duas vezes no *Banquete*. Na primeira ela serve de exemplo a uma virtude erótica, onde se equipara à Aquiles, sendo apenas distinguida dele por se tratar de uma amada e não de um amante. Este seria mais divino entre os deuses de acordo com o discurso de Fedro (180b). Todavia, o elogio permanece. A virtude amorosa que impele ao sacrifício é de natureza semelhante àquela inspirada pelos deuses nos heróis (170b). Assim, seu lugar como heroína dentre os heróis permanece naquela analogia comum entre o amor e a guerra. Esta analogia tipicamente heroica caracterizará para Fedro a virtude erótica.

No mesmo discurso (179d), Fedro estabelece uma comparação com Orfeu. O harpista é criticado por não ter tido a mesma coragem de Alceste que morreu por amor, já que, segundo o mito, Orfeu entrou vivo no Hades. Em consequência pela sua falta de coragem, Orfeu retornou do Hades apenas com um fantasma de sua mulher.

Como vimos mais acima, o amor pressupõe um tipo de morte, implicando, ao menos no que podemos depreender das palavras de Fedro, em um movimento de sacrifício de si e no reconhecimento da alteridade do ente amado. Orfeu não “saiu de si”; ao penetrar no Hades de forma astuciosa, consequência de sua falta de coragem, ele fora recompensado com o “simulacro” de Eurídice [φάσμα δείξαντες τῆς γυναικὸς], uma aparência, como fora aparente o seu amor.

O outro discurso em que a personagem aparece é o de Diotima, servindo de exemplo à ascese erótica empreendida pela sacerdotisa de Mantinea. Antes de dar início à exposição de Diotima, Sócrates critica os discursos anteriores, designando-os como uma mera aparência, sem uma preocupação com a realidade (198e-199a). Ao interpelar Agatão sobre o amor, sua característica e natureza, Sócrates já começa a introduzir sua noção de Eros daimônico proposto por Diotima.

O discurso da sacerdotisa começa em 201d. Ela fora responsável, segundo Sócrates, por livrar os atenienses de uma peste que os assolava durante – provavelmente – o início da guerra do Peloponeso. Este fato parece indicar uma presença histórica de Diotima, todavia, como nos diz Dion Davi Macedo, “não há referências a Diotima em outras fontes antigas, muito provavelmente ela é uma invenção mítico-poético-filosófica de Platão” (MACEDO,

2001, p. 66).

Sendo ou não uma invenção platônica, é fato que o discurso de Diotima está entre o mítico e o dialético (característica pouco provável de uma sacerdotisa). Parte-se do dialético, numa discussão semelhante à que Sócrates teve com Agatão sobre as características do amor. Segundo Diotima, o amor pertence à classe dos intermediários, não sendo nem belo, nem feio; nem sábio, nem ignorante; nem bom, nem mau. Sob a base dialética, a natureza de Eros passa, então, ao alegórico.

Diotima situa o Amor entre o mortal e o imortal, ou seja, como um daímon. Sua caracterização consiste em transmitir aos deuses o que vem dos homens e aos homens o que vem dos deuses.

...E como está no meio de ambos ele os completa, de modo que o todo fica ligado todo ele a si mesmo. Por seu intermédio é que procede não só toda a arte divinatória, como também a dos sacerdotes que se ocupam dos sacrifícios, das iniciações e dos encantamentos, e enfim de toda adivinhação e magia. (PLATÃO, Banquete, 202e).

O amor enquanto *daímon* propicia as mesmas características que também observamos no *Fedro* com respeito aos diversos tipos de *manía*. Sua natureza intermediária também se expressa na sua genealogia, pois é constituído a partir de uma mescla entre Πόρος e Πενία (duas características antitéticas de Recurso e Pobreza).

Eros possui um movimento natural de ascendência. Como fora gerado no dia do nascimento de Afrodite, Eros tende naturalmente a amar as coisas belas (203c); além do mais, ele tende à sabedoria. Sendo assim, é tendencioso à φρόνησις, ou seja, à disposição para a sabedoria e não propriamente à σοφία, que somente os deuses possuem.

A ascensão erótica, seu movimento natural, se manifesta no próprio desejo que é inerente àquele que é desprovido de algo. Na medida em que carece, se busca. Por isso que, para ser uma causa motriz daqueles que amam, Eros precisa ser carente, imperfeito. O elogio de Diotima ao Amor, que o rebaixa da condição divina a de um ser intermediário, expressa uma lógica de movimento ascendente.

O movimento, grosso modo, parte das manifestações sensíveis ao que é *ἄντὸ καθ'αὐτὸ*. Assim, por exemplo, se passa de um belo corpo a dois, de dois às belas ações, destas ao conhecimento e por último ao Belo em si mesmo (211c).

O caso em que Alceste é citada é justamente o das belas ações. Novamente ela é equiparada a personagens varonis: Aquiles e Codro. Embora ainda relacionado ao amor físico, Alceste pertence também à dimensão imortal. Sua virtude a eleva à esfera da imortalidade, pela própria "memória imortal de suas virtudes".

O movimento erótico da heroína, sua ação virtuosa, a consagrou na memória imortal; sua *katábasis* a levou à presença (παρουσία) do Belo, indicando a imortalidade de que se reveste a ideia de Beleza.

Eros, agente de tal façanha possui seu mistério no último estágio do seu movimento. Como numa relação amorosa, o amado é sempre o receptáculo do mistério ao qual o amante deve, ao sair de si mesmo, contemplar, visto ser o outro a alteridade que guarda em si mesmo seus próprios segredos. Na ascense amorosa do Banquete, o mistério último está na contemplação da Beleza, ao qual só é possível para aquele que for iniciado.

A ascese no Banquete tem um caráter iniciático e educativo e exprime o deslocamento do sentimento amoroso de estágios particulares à universalidade do próprio belo; este deslocamento é a preparação da alma para a revelação da beleza em si mesma (αὐτὸ καθ'αὐτὸ), quando a alma volta-se à plenitude da contemplação do belo. No próprio diálogo esse caráter iniciático é claramente explicitado no início da longa narração de Diotima. (MACEDO, 2001, p. 91).

É preciso que tenhamos um pouco de cuidado com os termos *μυέω* e *τελετή*, onde ambos referem-se às cerimônias mistéricas/iniciáticas ou não, como vimos na introdução ao nosso estudo. Em nota à citação acima, Macedo corrobora com tal colocação, no que se refere ao verbo *μυέω*.

O verbo tem este sentido [de iniciação aos mistérios] em Heródoto, em Demócrito, em Plutarco, mas pode significar também uma iniciação em sentido não-religioso, como, por exemplo, ser iniciado a uma ciência ou a uma arte. Seja como for, é sempre a introdução ao conhecimento de coisas misteriosas ou desconhecidas. (MACEDO, 2001, p. 91-92).

É precisamente a esse aspecto misterioso das coisas do amor que está a finalidade do movimento amoroso que, simbolicamente, se caracteriza como uma morte do indivíduo, numa saída do seu *eu*, para se chegar ao outro, local deste mistério.

Ao tomarmos o exemplo platônico de Alceste e ao compararmos com a *katábasis* presente no seu mito, tentamos evidenciar como estes movimentos provocam uma transformação ou metamorfose, que pode ser traduzida a partir de uma memória imortal, caso específico do mito heroico, ou de uma contemplação (*θεωρία*), caso daqueles que, por meio do movimento ascendente de Eros, são capazes de atingir uma forma de conhecimento que os põe, também, numa comunhão com aquilo que é de caráter imortal.

A *θεωρία* e, por conseguinte, o *θεωρός*, guardam o conhecimento de ordem mistérico. No entanto, vincular esses mistérios a um determinado segmento religioso pode ser problemático, sobretudo no caso do *Banquete*, pois como nos diz Cristóbal (2002, p. 20, n. 87), neste texto, Platão não atribuiu nenhum mistério específico.

Conclusão

Ao abordar a *katábasis* e a ascese do Eros a partir do drama euripídico e do encômio platônico, tomando como personagem comum Alceste, mas também Orfeu e Diotima – no caso do *Banquete* –, buscamos estabelecer uma concepção do Amor como um movimento que culmina numa metamorfose daquele que ama em relação àquele/aquilo que é amado. Sendo assim, mesmo se tratando de um relato escatológico, como é o drama de Alceste e o mito de Orfeu, ou como uma ascese filosófica, o Eros pressupõe uma morte. Eis, em parte, o que se propôs ao se conceituar o termo metamorfose. Articulado nesses dois exemplos, a metamorfose implica na saída de si para se chegar ao amado/a, ou na saída de si para se chegar a um conhecimento. Eis o que é encarado como misterioso: tanto o eu que se metamorfoseia ao se por no lugar do amado, como o eu que se metamorfoseia ao se contemplar a verdade encontram, por meio do Amor, àquilo que é misterioso, isto é, aquilo que é alteridade. Em vista disso, e corroborando com alguns comentadores apresentados, a iniciação e os mistérios ao qual Platão se refere no *Banquete* não corresponderia a uma

manifestação religiosa específica (ao orfismo, como alguns gostam de ver), mas ao mistério do Eros enquanto agente de movimento ou intermediário de um estado comum a outro que permanece misterioso àqueles que não são impelidos ou não foram iniciados. Portanto, um caminho alternativo para a compreensão do Eros é pautá-lo como um agente que impele ao movimento entre extremos: vida/morte, eu/outro, ignorância/sabedoria, em cujo extremo encontramos aquilo que é misterioso.

Referências bibliográficas

1. APOLODORO. Biblioteca. Madrid: Editorial Gredos, 1985.
2. BERNABÉ, Alberto. Platão e o Orfismo. São Paulo: Annablume Clássica, 2011.
3. CALÍMACO. Himnos, Epigramas y Fragmentos. Madrid: Editorial Gredos, 1980.
4. COLLI, Giorgio. A sabedoria Grega. São Paulo: Paulus, 2012, 3 v.
5. CRISTÓBAL, Jiménez San. Rituales Órficos. 2002. 740 f. Trabalho de conclusão de curso (Tese) – Departamento de Filología Griega y Lingüística Indoeuropea, Universidad Complutense de Madrid – UCM, Madrid, 2002.
6. EURÍPIDES. Alceste. Lisboa; São Paulo: Verbo, 1973.
7. _____. Bacas. São Paulo: Editora HUCITEC, 1995.
8. FARIA, Ernesto. Dicionário escolar latino-português. Rio de Janeiro: Campanha Nacional de Material de Ensino, 1967.
9. FLANDRIN, Jean-Louis; MONTANARI, Massimo (ed.). História da alimentação. São Paulo: Estação Liberdade, 1998.
10. HERÓDOTO. Historias. Madrid: Ediciones Akal, 2012.
11. HIGINIO. Fábulas. Madrid: Editorial Gredos, 2009.
12. HOMERO. Ilíada. São Paulo: Arx, 2003, 2 v.
13. MACEDO, Dion Davi. Do elogio à verdade: um estudo sobre a noção de Eros como intermediário no Banquete de Platão. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

14. NIGHTINGALE, Andrea Wilson. Spectacles of truth in classical greek philosophy: theoria in its cultural context. Cambridge University Press, 2009..

15. PEREIRA, Isidro. Dicionário grego-português e português-grego. Rio Grande do Sul: Livraria Apostolado da Imprensa.

16. PLATÃO. O banquete. Belém: Ed. UFFPA, 2011.

17. SERRA, Ordep. Hinos órficos. São Paulo: Odysseus, 2015.

18. SOUSA, Eudoro. Mitologia: mistério e surgimento do mundo. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1988, 2 v.

19. SOUSA, Jovelina Maria Ramos. Alcibíades e a rima entre amor e dor, Fortaleza ARGUMENTOS, ano 6, n. 12, Jul./Dez., 2014.

20. SISSA, Giulia; DETIENNE, Marcel. Os deuses gregos. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

13. MACEDO, Dion Davi. Do elogio à verdade: um estudo sobre a noção de Eros como intermediário no Banquete de Platão. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

9. FLANDRIN, Jean-Louis; MONTANARI, Massimo (ed.). História da alimentação. São Paulo: Estação Liberdade, 1998.

10. HERÓDOTO. Historias. Madrid: Ediciones Akal, 2012.

11. HIGINIO. Fábulas. Madrid: Editorial Gredos, 2009.