

Lethicia Ouro de Almeida Marques de Oliveira

Da *Mímesis* Divina à Humana:

**um breve estudo sobre as noções de pintura e escultura
nos diálogos *Sofista*, *Timeu* e *Leis* de Platão**

Tese de doutorado

Tese apresentada como requisito parcial para
obtenção do título de Doutor pelo Programa de Pós-
Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia
da PUC-Rio.

Orientadora: Profa. Maura Iglésias
Coorientadora: Profa. Luisa Buarque

Rio de Janeiro
Agosto de 2015



Lethicia Ouro de Almeida Marques de Oliveira

**Da *Mímesis* Divina à Humana:
um breve estudo sobre as noções de pintura e escultura
nos diálogos *Sofista*, *Timeu* e *Leis* de Platão**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Centro de Teologia e Ciências Humanas PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo assinada.

Profa. Maura Iglésias

Orientadora

Departamento de Filosofia – PUC-Rio

Profa. Luisa Buarque

Coorientadora

Departamento de Filosofia – PUC-Rio

Profa. Irley Franco

Departamento de Filosofia – PUC-Rio

Prof. Danilo Marcondes

Departamento de Filosofia – PUC-Rio

Prof. Fernando Augusto da Rocha Rodrigues

Departamento de Filosofia – IFCS-UFRJ

Prof. Francisco Gonzalez

Department of Philosophy - University of Ottawa

Prof^a. Denise Berruezo Portinari

Coordenadora Setorial do Centro de Teologia e
Ciências Humanas - PUC-Rio

Rio de Janeiro, 25 de agosto de 2015

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem autorização da universidade, do autor e da orientadora.

Lethicia Ouro de Almeida Marques de Oliveira

Concluiu o Bacharelado e a Licenciatura em Filosofia pelo Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ em 2003 e, mestrado, em 2006, pela mesma instituição. Atualmente é professora do Colégio Pedro II. Possui pesquisas nas áreas de Filosofia Antiga, Filosofia da Arte e Educação com diversos trabalhos apresentados em seminários e artigos publicados em periódicos especializados.

Ficha Catalográfica

Oliveira, Lethicia Ouro de Almeida Marques de

Da Mimesis Divina à humana: um breve estudo sobre as nações de pintura e escultura no diálogos Sofista, Timeu e Leis de Platão / Lethicia Ouro de Almeida Marques de Oliveira ; orientadora: Maura Iglésias ; coorientadora: Luisa Buarque. – 2015.

242 f. ; 30 cm

Tese (doutorado)–Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Filosofia, 2015.

Inclui bibliografia

1. Filosofia – Teses. 2. Platão. 3. Pintura. 4. Escultura. 5. Sofista. 6. Timeu. 7. Leis. I. Iglésias, Maura. II. Buarque, Luisa. III. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de Filosofia. IV. Título.

CDD: 100

Em memória de meu pai, meu tio Dinho e minha tia-avó Teta,
que se foram enquanto eu me dedicava a esta tese;
e, especialmente, de meu tio Bismarck de Almeida Penedo,
por sua história.

Agradecimentos

A toda a minha família, especialmente aos meus irmãos, Nathalia, Beto, Enzo e Ingrid, e à minha tia Corinne, que me acolheu em sua casa nos dias de minhas peregrinações pelas obras plásticas clássicas no Louvre.

À Dulce, pelo cuidado com minha casa por alguns anos em que esta tese foi escrita.

Aos meus amigos.

Claudia Bluvol, de escola, única conhecedora de todas as minhas artimanhas de adolescente.

Claudia John von Freyend e James Dunn ou Malkovich, dos tempos de intercâmbio em Los Angeles.

André Braga, Camila do Espírito Santo Oliveira, Elaine Pinto, Germano Nogueira Prado e Leinimar Pires, de graduação no IFCS-UFRJ, interlocutores antigos e muito queridos com quem tenho a sorte de conviver, ainda que, por vezes, à distância.

Admar Costa, Alice Haddad, Antonio Hirsch, Carolina Araújo, Pedro Hussak e Vladimir Vieira, dos tempos de mestrado no IFCS-UFRJ.

Emerson Facão, Flavia Oliveira, Flora Mangini, Gabriela Dunhoffer, Marcus Reis e Silvia Cunha, dos tempos de doutorado na PUC-Rio.

Amanda Nogueira, Flavio Castro, Marília Augusto e Priscila Suemi, da Livraria da Travessa e para toda a vida.

Laura Formigueri, Tatiana Gentile e Libanio Cardoso, os amigos da Camila que se tornaram também meus queridos.

Leonardo Diniz do Couto, pela companhia pelos inúmeros museus com as obras gregas na Itália e na Grécia; e sua família.

Todos os professores, diretores, técnicos e alunos do Colégio Pedro II, campus Niterói; especialmente ao Anderson da Matta e à Rosângela Freitas.

Fernando Maia, Joana Tolentino, Paulo Malafaia e Zulena Silva, do departamento de filosofia do Colégio Pedro II.

Ao grupo de leitura da *Ilíada* e da *Odisseia*, pelas risadas e o critério da descontração, do prazer e da amizade na relação com os gregos. Composto por amigos já citados, somo a eles Cesar Augusto Mathias de Alencar, Filipe Ceppas e Marcelo Guimarães.

A todos os componentes do NUFA e do PRAGMA.

Aos meus professores a quem devo minha formação.

Maura Iglésias, exímia orientadora, pela cordialidade em minha recepção na PUC-Rio e pela coragem de discutir filosofia.

Luisa Buarque, pela leitura minuciosa desta tese, o companheirismo, e a disponibilidade notáveis.

Danilo Marcondes, Irley Franco e Luiz Camillo Osório, por me receberem em suas aulas na PUC-Rio.

Fernando Rodrigues, Fernando Santoro, Gilvan Fogel, Maria da Graça Schalcher, Maria das Graças Augusto, Jacyntho Brandão, Roberto Machado e Ulysses Pinheiro, antigos professores do IFCS e da UFMG.

Francisco Gonzalez, pela gentileza em aceitar participar desta banca.

James Arêas, por seu interesse em ser suplente de minha banca de defesa de tese.

Ana Lucia Curado e Manuel Curado, que muito cordialmente me receberam em Braga e, meu trabalho, na Universidade do Minho.

André Alonso, meu rigoroso e excelente professor de grego na UFF.

Ingrid Müller Xavier, notável professora regente em meu estágio no Colégio Pedro II, campus Humaitá.

A todos os meus ex-alunos e, em especial, aos que enveredaram suas vidas para a filosofia, Luiz Eduardo, estudante de Platão na UFF e Carmel, de Espinosa no IFCS; e Gabriel, meu orientando em monografia sobre o caráter revolucionário da *República* de Platão na EPSJV-Fiocruz.

À Edna e à Diná, pela atenção em relação às minhas dúvidas e meus processos na Secretaria do Departamento de Filosofia da PUC-Rio.

A todas as instituições que acolheram meu trabalho ao longo de meus sete anos de sala de aula: Colégio Pedro II, Faculdade de São Bento, EPSJV-Fiocruz e Colégio Estadual Antônio Maria Teixeira Filho.

À PUC-Rio e à Capes, pelas bolsas de isenção ao longo de meu doutoramento.

Ao Centro Cultural Europeu em Delfos, pela oportunidade única de participar do Curso de Língua e Literatura Gregas em 2012, e estar perto das obras plásticas gregas e seus antigos locais de culto.

Resumo

Oliveira, Lethicia Ouro de Almeida Marques de; Iglésias, Maura (Orientadora). **Da *mímesis* divina à humana: um breve estudo sobre as noções de pintura e escultura nos diálogos *Sofista*, *Timeu* e *Leis* de Platão**. Rio de Janeiro, 2015. 242p. Tese de doutorado – Departamento de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

A harmonia e a beleza expressas pelas obras de arte plásticas gregas elevaram-nas a um patamar modelar ao longo da história da arte. Apesar disso, não foram muitos os intérpretes que se voltaram para a questão das artes plásticas na literatura deste mesmo período histórico. Em Platão, por exemplo, outros temas, como das artes poética e sofística, são notavelmente mais trabalhados pela literatura secundária. Isto provavelmente se deve ao fato das artes plásticas aparecerem timidamente nos diálogos, sendo usadas, na maior parte dos casos, em comparações, analogias ou metáforas. Neste trabalho preferimos o tema marginal e voltamo-nos ao estudo das noções de pintura e escultura no contexto do pensamento de Platão. Com a intenção de obter uma visão alternativa à da *República* no que diz respeito às artes miméticas, investigamos sobre a questão das artes plásticas no que se costuma considerar como último desenvolvimento do pensamento de Platão. Segundo a interpretação mais difundida, no último livro da *República* Platão condena e expulsa os artistas de sua cidade ideal. Esta mesma apreciação negativa das artes imitativas seria mantida ou modificada em diálogos posteriores? Partimos de uma leitura das ocorrências das noções de pintura e escultura no *Sofista*, onde encontramos a distinção das artes miméticas em divina e humana. A partir desta distinção, abordamos os aspectos divinos e humanos das artes plásticas, por meio de uma interpretação de sua presença em dois outros diálogos, a saber, o *Timeu* e as *Leis*. No *Timeu* as artes plásticas são usadas para retratar o trabalho do deus demiurgo do mundo; nas *Leis*, são as obras produzidas pelos homens que são abordadas, principalmente quanto à sua função na cidade construída pelos personagens. Delineamos a percepção de Platão a respeito destes gêneros artísticos, e buscamos compreender o lugar que as artes plásticas ocupam no seu pensamento.

Palavras-chave

Platão; Pintura; Escultura; *Sofista*; *Timeu*; *Leis*.

Abstract

Oliveira, Lethicia Ouro de Almeida Marques de; Iglésias, Maura (Advisor). **From human to divine *mímesis*: a brief study on the notions of painting and sculpture in Plato's *Sophist*, *Timaeus* and *Laws***. Rio de Janeiro, 2015. 242p. Doctoral Thesis – Departamento de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Greek plastic art's harmony and beauty made it a model throughout history. In spite of that, only a few scholars have researched about these arts in Greek literature. In Plato, for example, other themes such as the poetic and the sophistic arts are usually more approached. This probably occurs because Plato rarely refers to the plastic arts and uses it mostly in comparisons, analogies or metaphors. Even so, in this thesis we have chosen to research the plastic arts in Plato's thought. The main text on mimetic arts in Plato's dialogues is *Republic X*. In this book the mimetic arts are condemned and banished from the ideal city. With the purpose to obtain an alternative view about these arts from Plato, we've decided to study some dialogues considered posterior to the *Republic*, generally considered to represent the ultimate development of Plato's thought. Will this condemnation remain or will his view be modified in his late works? We begin by an analysis of the *Sophist*, where we find the distinction between two kinds of mimetic art: the divine and the human. According to this distinction, we've approached the divine and the human aspects of the plastic arts. To do that, we have considered the uses of the arts of painting and sculpture in other two dialogues: the *Timaeus* and the *Laws*. In the *Timaeus* the plastic arts are used to describe the work of the god demiurge who creates the universe; in the *Laws*, the characters talk about painting and sculpture as men's works, and mostly about their function in the city imagined in the dialogue. According to the passages which we have interpreted, we have outlined Plato's view about these arts, and other than that, we have attempted to understand the place of these arts in Plato's thought in general.

Keywords

Plato; Painting; Sculpture; *Sophist*; *Timaeus*; *Laws*.

Sumário

1 Introdução	13
1.1 A origem desta pesquisa	13
1.2 A questão geral	15
1.3 A questão específica	19
1.3.1 As noções de pintura e escultura	21
1.4 Os diálogos	29
1.5 O método	30
2 Μίμησις como divina ou humana no <i>Sofista</i>	31
2.1 Antes da digressão: breve análise dos passos 233d-236e	33
2.1.1 A pintura enquanto exemplo paradigmático da μίμησις	33
2.1.2 Ἡ τέχνη εἰκαστική	39
Reprodução?	40
Arte egípcia?	41
Pintura?	43
Estilo mimético exposto paradigmaticamente nas obras de Policleto	45
Analogia com a cidade ideal	49
2.1.3 Ἡ τέχνη φανταστική: estilo mimético exposto paradigmaticamente nas obras de Fídias	51
2.2 Depois da digressão: breve análise dos passos 265e-267c	56
2.2.1 A comparação entre pintura e sonho	57
2.2.2 Pintura e escultura como simulacros feitos por meio de instrumentos	60
2.3 Conclusão parcial	60
2.3.1 Rememoração das ocorrências	60
2.3.2 A pintura mostra que uma imitação não é o original	61
2.3.3 A pintura, como o λόγος, pode facilmente representar todas as coisas	63

2.3.4 Crítica ao ilusionismo pictórico?	63
2.3.5 Estilos escultóricos ilustram tipos de discurso	64
2.3.6 <i>Ut pictura poiesis</i>	71
2.3.7 <i>Sofista explicita República</i>	74
2.3.8 Filosofia como artes pictórica e escultórica	76
 3 Pintura e escultura divinas no <i>Timeu</i>	 78
3.1 Antes do mito: a pintura no proêmio do <i>Timeu</i>	79
3.1.1 A cidade ideal como pintura	79
3.1.2 A memória bem conservada como pintura encáustica	94
3.2 A pintura e a escultura no mito de Timeu	101
3.2.1 Os usos da imagem da pintura	101
Céu como pintura	101
A condição para sonhos proféticos como pintura no fígado	113
Breve conclusão parcial sobre a noção de pintura no <i>Timeu</i>	123
3.2.2 Os usos da imagem da escultura	127
O mundo como ἄγαλμα	127
A imagem da modelagem para explicar o que é a χώρα	135
Breve conclusão parcial sobre a noção de escultura no <i>Timeu</i>	142
3.2.3 O uso de atributos de ambas as artes, pictórica e escultórica	143
O modelo do mundo	144
O mundo é comensurável	152
3.3 Conclusão parcial	156
3.3.1 A imobilidade e a insuficiência pictóricas	156
3.3.2 <i>Ut pictura philosophia</i>	157
3.3.3 O poder pictórico e escultórico de conservação	157
3.3.4 Pintura como imitação que se mostra como imitação	158
3.3.5 A força das imagens sobre nossa alma	159

3.3.6 Estátua como oferenda e causa de alegria	159
3.3.7 O princípio do mundo como remodelação escultórica	160
4 Pintura e escultura humanas no Livro II das <i>Leis</i>	163
4.1 O elogio à manutenção dos mesmos cânones na arte egípcia	167
4.1.1 O uso de obras plásticas no projeto educacional das <i>Leis</i>	167
4.1.2 A arte egípcia	171
4.1.3 Unicidade ou pluralidade da beleza e do bem em obras plásticas?	175
4.1.4 O que representariam as pinturas e esculturas modelares?	179
4.2 Pintura e escultura enquanto modelos para o coro	184
4.2.1 Educação como imitação coral da imitação pictórica ou escultórica	184
4.2.2 A representação do belo em obras plásticas	186
4.2.3 A educação como “movimento mágico” do imóvel	195
4.3 Conclusão parcial	200
4.3.1 A imitação pictórica ou escultórica reta para a virtude	200
4.3.2 Pinturas e esculturas podem imitar as ideias	202
4.3.3 O poder modelar das imagens pictóricas e escultóricas	202
4.3.4 A imobilidade das ideias e das obras plásticas	203
5 Conclusão	
O divino e o humano na arte segundo o Livro X das <i>Leis</i>	206
6 Referências Bibliográficas	229

1

Introdução

Amigos, tentarei louvar Sócrates recorrendo a imagens (εἰκόνες). Ele certamente pensará que isso leva ao risível, mas porei a imagem a serviço da verdade e não do ridículo. Asseguro que ele é muito semelhante a esses silenos expostos nas oficinas dos escultores, esculpidos com pífaros ou flautas, os quais, abertos de par em par, exibem estátuas de deuses (ἁγάλματα θεῶν) em seu interior. (...) Passa a vida brincando e ironizando pessoas. Mas quando fica sério, quando se abre, aparecem as estátuas guardadas lá dentro. Alguém já as viu? Eu já. Divinas, áureas, tão extraordinariamente belas que o que quer que Sócrates mandasse eu faria no mesmo instante.

Platão, *Banquete*, 215a,b;216e. Tradução de Donaldo Schüler.

1.1

A origem desta pesquisa

“Quando o pai percebeu vivo e em movimento o mundo que ele havia gerado, escultura (ἄγαλμα) dos deuses eternos, regozijou-se, e na sua alegria determinou deixá-lo ainda mais parecido com seu modelo”¹ (Ὡς δὲ κινήθην αὐτὸ καὶ ζῶν ἐνόησεν τῶν αἰδίων θεῶν γεγονὸς ἄγαλμα ὁ γεννήσας πατήρ, ἠγάσθη τε καὶ εὐφρανθεὶς ἔτι δὴ μᾶλλον ὅμοιον πρὸς τὸ παράδειγμα ἐπενόησεν ἀπεργάσασθαι.) diz o personagem Timeu, no diálogo de Platão que leva seu nome, para seus amigos Crítias, Hermócrates e Sócrates. Neste diálogo, Timeu apresenta o principal mito cosmogônico de Platão², segundo o qual um artesão divino, chamado de pai na passagem acima, confecciona o mundo. Ele se refere à obra divina com o termo *escultura* que, mais adiante, saberemos ser pintada: “Da combinação restante, a quinta, utilizou-se a divindade para pintar (διαζωγράφω) o mundo (τὸ πᾶν).”³ (Ἐτι δὲ οὕσης συστάσεως μιᾶς πέμπτης, ἐπὶ τὸ πᾶν ὁ θεὸς αὐτῇ κατεχρήσατο ἐκεῖνο διαζωγραφῶν.) O contexto é pitagórico; trata da

¹ PLATÃO, *Timeu*, 37c. Tradução de Carlos Alberto Nunes um pouco modificada. Preferimos *escultura* em lugar de *à semelhança* para traduzir ἄγαλμα. O sentido dessa passagem será desenvolvido no terceiro capítulo desta tese, dedicado ao *Timeu*, especificamente na seção 3.2.2.1.

² O mito narrado por Timeu ocupa quase a totalidade do diálogo e desenvolve os detalhes da confecção divina do mundo, diferentemente, por exemplo, do breve mito cosmogônico do *Político* que narra os ciclos criativos e destrutivos do universo.

³ *Ibid.*, 55c. Tradução de Carlos Alberto Nunes modificada. Preferimos *pintar* ao invés de *configurar* como tradução de διαζωγράφω para ressaltar o radical ζωγράφω do termo, que nos interessa neste estudo sobre a noção de pintura. Usamos pintura aqui num sentido lato, sem nos restringirmos à ideia de se colorir o céu, por exemplo, que, como veremos adiante, não nos parece ser o caso nesta passagem. Outras traduções são possíveis, como configurar ou desenhar, sobre as quais refletiremos na seção 3.2.1.1. desta tese.

estrutura geométrica presente na natureza. A quinta combinação citada corresponde ao quinto sólido regular, que é apresentado por Timeu após a descrição da formação dos quatro outros que expõem a forma dos quatro elementos usados na confecção do corpo do mundo: fogo, terra, água e ar.⁴ Depois de pirâmide, octaedro, icosaedro⁵ e cubo⁶ terem sua composição narrada, o demiurgo usa o dodecaedro para pintar as constelações no céu.⁷

Essa descrição do mundo como escultura e pintura intriga. Por que Platão opta por expor a ἀρχή do mundo como o trabalho de pintor e escultor, além de usar outras imagens artesanais?⁸ Haveria algo na pintura e na escultura que provém da Inteligência, νοῦς, que configura o que ocorre pelo acaso e desordenadamente, χόρρα, de acordo com o paradigma ideal? Sabemos que esse é, em pouquíssimas palavras, o enredo do *Timeu*. O diálogo narra a origem do mundo como um embate entre dois princípios: o ordenador, νοῦς, e o errante, χόρρα. Sendo assim, poderíamos afirmar que na confecção de obras pictóricas e escultóricas, esse embate também – e quem sabe de forma mais evidente – seria visível, daí o uso de suas imagens para retratar o princípio do mundo? Haveria alguma relação de semelhança entre o processo produtivo do κόσμος e a produção humana de representações pictóricas e escultóricas? Qual seria ela? Que desdobramentos traria à nossa compreensão do pensamento platônico? Que elementos somaria à incessante tarefa filosófica de aproximação da compreensão da condição humana, especificamente do sentido da atividade que hoje chamamos de artística?

Perplexidades como essas – quiçá os gregos chamá-la-iam de θαύματα – deram origem à presente investigação. Segundo o pensamento grego antigo, a

⁴ Essa é a ordem em que os elementos são apresentados no diálogo. Cf. PLATÃO, *Timeu*, 31b-32b.

⁵ Esses nomes não foram empregados por Platão, mas nos *Elementos* de Euclides. Cf. xi. Def. I2, 26, 27 e TAYLOR, A. E., *A commentary on Plato's Timaeus*, p. 375 e 376.

⁶ A pirâmide ou tetraedro é a forma geométrica designada ao fogo; o cubo, à terra; o octaedro, ao ar; e, por fim, o icosaedro, à água. Cf. RIVAUD, A., *Notice*. In: PLATON, *Timée*, p. 79.

⁷ Alguns afirmam que se trata da pintura dos doze signos do zodíaco. Cf., por exemplo, TAYLOR, A. E., *op. cit.*, p. 377 e ARCHER-HIND, R. D., *The Timaeus of Plato*, p. 190. Para Brisson, trata-se de todas as constelações. Cf. PLATON, *Timée*, Traduction par Luc Brisson, p. 254, nota 420. Trataremos mais demoradamente desta passagem do *Timeu* na seção 3.2.1.1 desta tese.

⁸ Sobre as diversas imagens usadas, cf. BRISSON, L., *Le même et l'autre dans la structure ontologique du Timée de Platon: un commentaire systématique du Timée de Platon*, 1. Le demiurge.

filosofia sempre surge de um espanto ou uma perplexidade, um θαῦμα.⁹ No caso do presente estudo, não ocorreu tão diferentemente de há tantos séculos atrás. Da inquietude proveniente dessas questões pontuais, que irromperam da leitura de passagens específicas dos diálogos platônicos, especialmente do *Timeu*, nosso olhar foi levado a perceber uma questão geral, espécie de pano de fundo das demais. Como talvez ocorra quando nos ocupamos com qualquer tema em Platão, as ideias apareceram em nosso percurso investigativo.

1.2

A questão geral

Fomos levados a perguntar: o que seriam as ideias, que compõem o paradigma do trabalho do demiurgo divino, tão presentes e, ao mesmo tempo, ocultas nos diálogos de Platão?¹⁰ Pois mesmo sendo elas a base ou fundamento do sensível, constituindo a própria realidade em seu grau máximo, ao mesmo tempo não são definidas ou examinadas detidamente nos diálogos. Numa das mais importantes obras de Platão, a *República*, por exemplo, quando o personagem Gláucon pede a Sócrates para que faça uma exposição sobre a ideia do bem, ele responde que tal tema é grandioso demais para ser desenvolvido naquela situação.¹¹ Somente um diálogo parece ter como tema central explícito as ideias, ainda que talvez possamos tomar todos eles como uma tentativa de evidenciá-las. Esse único diálogo é o *Parmênides*. Quando os diálogos platônicos foram agrupados em tetralogias por Trásilos, provavelmente no início de nossa era¹², o diálogo *Parmênides* apareceu com o subtítulo *ou Sobre as Ideias: lógico*, ἢ περὶ ἰδεῶν λογικός. Todavia, como sabemos, o diálogo conta como o personagem Parmênides levanta diversos problemas relativos à teoria das ideias, para os quais o jovem Sócrates não encontra solução. Sendo assim, no único diálogo em que esperávamos encontrar a exposição da metafísica platônica feita diretamente,

⁹ Cf. PLATÃO, *Teeteto*, 155c e ARISTÓTELES, *Metafísica*, 982b.

¹⁰ A necessidade lógica de tal questão para o desenvolvimento dessa investigação tornar-se-á clara na continuação desse subtítulo.

¹¹ Cf. PLATÃO, *República*, 506e. No passo referido, usa-se somente o termo bem (ἀγαθός). Contudo, dado o contexto do diálogo, somos levados a concluir que se trata da ideia de bem.

¹² Cf. LAERCIO, D., *Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres*, III, 56-62 e CORDERO, N.-L., *Introduction*. In: PLATON, *Le Sophiste*, Traduction par Nestor L. Cordero, p. 19, nota 13.

temos, em certo sentido, o contrário: uma indicação de que as ideias não existem, de que o fundamento último do mundo não é.¹³

Talvez Platão ofereça uma resposta para o Parmênides, diálogo e personagem dele, salvaguardando as ideias, no *Sofista*, ao tratar da questão do ser e do não-ser.¹⁴ Talvez a temática aí seja outra, dado que o Estrangeiro de Eleia, que conduz a discussão neste diálogo, prefere o termo γέννη e não εἶδος ou ἰδέα em sua argumentação.¹⁵ De toda forma, Platão certamente deixa a cargo do leitor dos diálogos a resposta para essa e muitas outras questões. Neste trabalho trataremos de apenas uma, dentre tantas indagações suscitadas pelos diálogos. Pretendemos compreender a relação entre as ideias e dois gêneros¹⁶ artísticos específicos: a pintura e a escultura. Será que por meio deles podemos alcançar as ideias¹⁷, ou, ao contrário, somos por eles lançados para longe da verdade e da realidade? Essa questão, já há tanto tempo discutida e controversa, será por nós retomada; nós a tomaremos como a questão geral que moverá esse estudo.

¹³ Esta é uma leitura bastante genérica e, além disso, questionável, dada a complexidade das problemáticas apresentadas no diálogo. Não é nossa intenção desenvolver seus detalhes e pormenores aqui, pois desviaríamos demasiadamente do tema de nossa pesquisa. Ainda assim, gostaríamos de ao menos indicar o caráter genérico de nossa colocação nesta nota, além de reconhecer a existência de outras possibilidades interpretativas.

¹⁴ Essa é a interpretação de Cornford. Cf. CORNFORD, F. M., *Plato's Theory of Knowledge: the Theaetetus and the Sophist*, p. 11.

¹⁵ Cf., por exemplo, PLATÃO, *Sofista*, 253b. Sobre essa mudança de vocabulário e seu papel na leitura do pensamento platônico como um todo, cf. IGLÉSIAS, M.; RODRIGUES, F., *Apresentação do diálogo*. In: PLATÃO, *Parmênides*, Tradução de Maura Iglésias e Fernando Rodrigues, p. 8.

¹⁶ Utilizaremos o termo *gênero* artístico para nos referir à escultura, à pintura e a outras manifestações artísticas tais como foram classificadas na Renascença. Já *estilo* adotaremos para tratar de tendências baseadas em técnicas e motivações específicas desses gêneros artísticos, que se transformam com o tempo e a região, como, exemplificando, o estilo grego clássico; e, também, para nos remeter à maneira de trabalhar própria a um escultor ou pintor, como podemos falar do estilo de Policleto, por exemplo. Assim, utilizaremos o termo em sentido estabelecido por Winckelmann em *Storia dell'arte nell'antichità*. Ressaltamos ainda que não há correspondente em grego para *estilo*, e até mesmo *stilus* em latim possui significado diverso. Sendo assim, não deixa de ser anacrônico seu uso no contexto da antiguidade. Anacronismo, todavia, útil na designação de grupos de obras que compartilham as mesmas características. Sobre isso, cf. d'ANGELO, P.; CARCHIA, G., *Dicionário de estética*, verbete *estilo*.

¹⁷ A hipótese interpretativa de que a arte mimética dá acesso às ideias porque pode imitá-las já foi defendida por diversos autores, com K. Flash e H. F. Bouchery. Cf. KEULS, E., *Plato and Greek Painting*, p. 48-51. A autora também cita Gombrich, mas, a nosso ver, se trata de uma leitura distorcida do que ele defende. O autor não afirma que a arte egípcia copia ideias, como diz Keuls, mas que está mais próxima da carpintaria, que o faz, que da imitação de aparências fugidias. Cf. GOMBRICH, E. H., *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*, p. 108. Por fim, ela afirma que J. Tate também defende uma posição em, por exemplo, TATE, J., *Imitação na República de Platão*. In: Kléos, n. 11/12, p. 143-154. Importa salientar que, contudo, neste artigo, Tate diz que a poesia capaz de imitar as Ideias é a própria filosofia. As obras escultóricas são metáforas das filosóficas no livro V da *República*. Sendo assim, também discordamos da autora quanto a esta última consideração.

A primeira possibilidade de resposta pode a princípio parecer despropositada e até completamente errônea em relação ao pensamento de Platão. Se consideramos o texto que se tornou o maior clichê na obra desse filósofo, a Alegoria da Caverna, tendemos a localizar a pintura e a escultura no último grau de realidade enquanto essas seriam sombras dos seres sensíveis que já se encontram abaixo dos inteligíveis. Aliás, se um dos termos gregos referentes a pintura, a σκιαγραφία, significar especificamente, como se sugere, uma técnica pictórica em que se delineiam as sombras (σκίαι) dos objetos¹⁸, a Alegoria pode usar a própria pintura ou contorno de sombras no fundo da caverna como ilustração da ilusão de que são vítimas os homens em geral. Essa se tornou a leitura tradicional do pensamento sobre a arte em Platão. Com foco na famosa expulsão dos poetas da cidade utópica e na gradação mimética do Livro X da *República*, Platão foi epitetado de “inimigo das artes”, filósofo cuja teoria estética precisaria ser superada. Depois de, nos Livros II e III da *República*, eliminar da cidade ideal partes da poesia tradicional grega, por serem, segundo a personagem Sócrates, mentirosas e inúteis para a educação dos guardiões da cidade¹⁹, no último livro do diálogo ele rejeitaria toda a mimética em geral por já ter explicitado os perigos das imagens, εἰκόνες – presentes em toda imitação ou representação, μίμησις – pois correlacionadas à parte apetitiva da alma, ἐπιθυμητικόν, que, segundo a argumentação do Livro IV do mesmo diálogo, deve obedecer à parte racional, λογιστικόν²⁰:

... a pintura (γραφική) e, de modo geral, a arte de imitar (μιμητική), executa suas obras longe da verdade, e, além disso, convive com a parte de nós mesmos avessa ao bom-senso (φρονήσεως), sem ter em vista, nesta companhia e amizade, nada que seja são ou verdadeiro.

— Exatamente.

— Se o medíocre se associa ao medíocre, a arte de imitar só produz mediocridades.

— Assim parece.

¹⁸ Cf. essa concepção da σκιαγραφία em KEULS, E., *op. cit.*, p. 72 e SCHUHL, P-M., *Platon et l'art de son temps*, p. XIV. Ressalta-se que Keuls criticará essa interpretação do sentido de σκιαγραφία.

¹⁹ Cf. PLATÃO, *República*, 386c.

²⁰ É certo que o uso do termo *razão* como tradução de λόγος pode não ser apropriado quando se tem em vista o sentido que o termo abarcará no âmbito da filosofia moderna, como fundamentadora da ciência e da técnica, por meio da qual o homem poderá explorar e controlar a natureza. Como tradução de λόγος, razão quer dizer, de forma bastante genérica, o sentido pertencente ao todo do cosmos – desde as especulações pré-socráticas – e que caracteriza especificamente o homem enquanto pode abarcá-lo pelo pensamento no uso da linguagem.

“ἡ γραφικὴ καὶ ὅλος ἡ μιμητικὴ ἀπεργάζεται, πόρρω μὲν τῆς ἀληθείας ὄν τὸ αὐτῆς ἔργον ἀπεργάζεται, πόρρω δ’ αὖ φρονήσεως ὄντι τῷ ἐν ἡμῖν προσομιλεῖ τε καὶ ἑταῖρα καὶ φίλη ἐστὶν ἐπ’ οὐδενὶ ὑγιεῖ οὐδ’ ἀληθεῖ. Παντάπασιν, ἧ δ’ ὅς. Φαύλη ἄρα φαύλῳ ξυγγιγνομένη φαῦλα γεννᾷ ἡ μιμητικὴ. Ἔοικεν.”

Platão, *República*, 603b. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira.

Esta leitura que atrela a crítica de Platão à arte mimética como um todo é feita desde Plotino²¹, é defendida por intelectuais de renome²², e, por fim, se tornou dominante no âmbito dos manuais de estética.²³ Ela certamente contribui como causa parcial de nosso grande estranhamento ao lermos, no *Timeu*, que o demiurgo do mundo trabalha como pintor e escultor. Como a causa de imagens e sombras convém para que se exponha sobre a causa do mundo? Para compreendermos isso, é necessário, portanto, tomarmos a questão da relação entre as obras miméticas e as ideias. Se as produções imitativas fossem em tudo desprovidas de valor, serviriam para retratar a origem do universo? A realidade última em Platão não é constituída de ideias? Como estas relacionar-se-iam, portanto, com obras miméticas?

Por meio de um estudo demorado e cuidadoso dos diálogos, fomos incapazes de disfarçar a evidência de que a problemática não é tão simples. Até mesmo a Alegoria da Caverna que citamos como exemplo da distância entre obras miméticas e ideias é, ela própria, chamada ou qualificada como imagem, εἰκών, pelo personagem Sócrates.²⁴ O fato de Platão usar uma imagem como a da caverna para explicitar aspectos de sua metafísica e epistemologia parece indicar um estatuto diferente para as imagens em seu pensamento. Além disso, diversas outras passagens dos diálogos menos focadas, quando não ignoradas, por alguns comentadores por elas desinteressados, se opõem a essa leitura e indicam um estatuto diferente para, por exemplo, os gêneros artísticos aqui em questão. Duas dessas passagens foram citadas no início desta introdução.²⁵ O desconforto dos

²¹ Cf. PANOFKY, E., *Idea: a evolução do conceito de belo*, p. 8.

²² Cf., por exemplo, HAAR, M., *A obra de arte: ensaio sobre a ontologia das obras*, 1. A depreciação platônica da arte, VERNANT, J-P., *Image et apparence dans la théorie platonicienne de la mimesis*. In: *Journal de Psychologie*, v. 72, p. 133-160 e LICHTENSTEIN, J., *A cor eloquente*, Da toalete platônica.

²³ Cf., por exemplo, OSBORNE, H., *Estética e teoria da arte: uma introdução histórica*, p. 81 e 82.

²⁴ Cf. PLATÃO, *República*, 517 a,b.

²⁵ Já que presentes num diálogo de Platão considerado tardio, o *Timeu*, e porque evidenciam o uso da pintura e da escultura para expor tema tão metafísico como da ἀρχή de todo o mundo, notamos que essas passagens se opõem à leitura de que a depreciação platônica da arte mimética aumentaria

estudiosos frente ao mundo ser considerado escultura e pintura por Platão no *Timeu* faz-se evidente desde um simples levantamento das opções de tradução para ἄγαλμα e διαζωγράφω. Ao invés de traduzir ἄγαλμα por escultura ou estátua, a maioria prefere *imagem*.²⁶ Já para διαζωγράφω encontramos das mais diferentes traduções²⁷, o que evidencia certa hesitação dos tradutores em optar pelo sentido de se pintar o céu.

1.3 A questão específica

Essa hesitação, esse desconforto, é também nossa. Por isso, intentamos explicitar o sentido dessas passagens, além de outras que selecionaremos, percebendo o papel da escultura e da pintura nos diálogos. Como o filósofo as usa? O que esse uso nos diz sobre sua visão desses gêneros artísticos?

Pierre-Maxime Schuhl propõe uma resposta a essas questões em *Platão e a arte de seu tempo (Platon et l'art de son temps)*. Ele afirma que Platão condena a tendência estilística escultórica e pictórica de seu tempo enquanto enaltece os estilos arcaico, egípcio e de Policleto. Por meio de uma leitura da totalidade dos

em seus últimos diálogos, como afirma Ernst Cassirer em *Eidos und Eidolon*, 21, *apud.*, KEULS, E., *op. cit.*, p. 56, 57.

²⁶ *Imagem* (image) é a opção de Martin, Archer-Hind, Chambry e Rivaud. Cornford, Robin e Moreau preferem *santuário* (shrine, sanctuaire), Bury, *objeto de alegria* (thing of joy), Brisson, *representação* (représentation) e, Nunes, *à semelhança de*. Segundo Chantraine, em ático, dialeto da língua grega usado por Platão, ἄγαλμα quer dizer estátua, oferecida a um deus, que geralmente o representa e pela qual é adorado. Esse parece ser o contexto da passagem do *Timeu*, já que se trata de ἄγαλμα τῶν θεῶν. Cf. CHANTRAINE, P., *Dictionnaire étymologique de la langue grecque: histoire des mots*, p. 7, verbete ἀγάλωμαι. Por fim, Vernant defende que, dentre outros, o termo ἄγαλμα significa a aparição do invisível, no caso, na estátua. Somente μύμημα e εἰκὼν adquiririam o sentido de imagem a eles vinculado pelo próprio Platão. Cf. VERNANT, J.-P., *Mito e Política*, Da presentificação do invisível à imitação da aparência. Keuls também segue essa linha interpretativa. Cf. KEULS, E., *op. cit.*, p. 2. Ainda assim, a maioria prefere traduzir ἄγαλμα por *imagem*, como vimos, tradução que, aliás, não chega a ser totalmente isenta de problemas, dada a famosa leitura da desqualificação platônica das imagens. Chamar o mundo inteiro de imagem, não somente seu corpo, mas também sua alma, demandaria, a nosso ver, explicitações interpretativas. Desenvolveremos o sentido do termo no cap. 3 desta tese, especificamente em 3.2.2.1.

²⁷ Eis o levantamento de traduções para διαζωγράφω que fizemos: Martin: *traçar o plano* (tracer le plan); Robin e Moreau: *desenhar o plano* (dessiner l'épure); Chambry: *concluir o desenho* (achever le dessin); Archer-Hind: *embelezando-o com signos* (embellishing it with signs); Rivaud: *desenhou* (a dessiné); Cornford: *fazendo um arranjo de figuras animais nele* (making a pattern of animal figures thereon); Bury: *usou-o em sua decoração* (used it in his decoration); Nunes: *configurar*; Brisson: *pintado de figuras animais* (peignit des figures animales). Schuhl opta por *escultura* para ἄγαλμα e *pintar* para διαζωγράφω na sua interpretação do diálogo em SCHUHL, P.-M., *op. cit.*, p. 65 e 66. Trataremos deste passo na seção 3.2.1.1 desta tese.

diálogos, Schuhl argumenta que Platão critica, usando as palavras do comentador, o realismo exacerbado das obras a ele contemporâneas.²⁸ Pois, em muitos diálogos, é rigoroso tanto com as ilusões, por exemplo, da sofística, como ocorre, como diz o autor, no *Górgias* e no *Sofista*; quanto com a definição do prazer como critério do juízo acerca das obras de arte, como encontramos nas *Leis*. Segundo seu ponto de vista, as prazerosas ilusões deveriam ser substituídas por medida, cálculo, regra e proporção. Nesse sentido, Platão seria amante de uma estética desprovida de imitação; de obras belas pela pureza de traços, como nas formas geométricas descritas no *Timeu*, e pela pureza das cores, tal como diz no *Filebo*. A arte egípcia, a arte grega arcaica e o estilo do escultor Policleto encontram-se mais próximos desses traços e cores, assim como o que hoje chamamos de arte abstrata – a qual, aliás, segundo o comentador, não seria condenada por Platão.

Eva Keuls, em *Platão e a pintura grega (Plato and Greek Painting)*, discorda. Segundo ela, o uso platônico das hoje consideradas artes plásticas é majoritariamente metafórico, sendo as obras assim libertas do olhar crítico do filósofo. Ela afirma que Platão não se interessa pelas artes visuais²⁹; ele somente usa a pintura, assim como a escultura, como imagens para retratar o mundo fenomênico, assim como a poesia, entre outros temas.³⁰ Além disso, segundo ela, Platão nunca cita em seus textos a inovação pictórica mais importante da arte grega, tão determinante em sua caracterização ilusionista: a técnica da perspectiva – seja escorço ou perspectiva linear.³¹ Por meio de um estudo dos diálogos platônicos como um todo, assim como da literatura, principalmente clássica e helenística, referente às artes visuais, a autora insiste, em praticamente todos os capítulos de seu livro, em refutar a tese de Schuhl que, como ela mesma diz, é a que prevalece nos meios acadêmicos.³² Ela defende que a revolução na arte grega,

²⁸ Cf. p. XIX.

²⁹ Segundo afirma, ela segue a tese de Wilamowitz. Cf. KEULS, E., *op. cit.*, p. 4 e 28.

³⁰ Na mesma linha interpretativa segue TRIMPI, W., *The early metaphorical uses of skiagraphía and skenographía*, In: Traditio (Studies in Ancient and Medieval History, Thought and Religion), p. 29-73 *apud.*, OLIVEIRA, A. L. M., *O fingidor e o filósofo: breve ensaio acerca do ut pictura poesis*, In: Artefilosofia, n. 2, p. 63-70. Ambos Trimpi e Keuls publicam essa leitura em 1978.

³¹ Cf. KEULS, E., *op. cit.*, p. 36. É certo que várias passagens dos diálogos retratam a capacidade ilusionista da pintura. A comentadora parece se remeter à descrição do escorço (não há termo grego ou latino referente) e da perspectiva linear (talvez o sentido de σκηνογραφία) em seus detalhes específicos.

³² Cf. sua aceitação por, por exemplo, VERDENIUS, W. J., *Mimesis: Plato's doctrine of artistic imitation and its meaning to us*, p. 20: “Ele (Platão) critica incisivamente a arte ilusionista, que por meio de um uso técnico da perspectiva e da policromia tenta criar a impressão de um segundo

caracterizada pelo advento de técnicas ilusionistas, ocorreu pelo menos uma geração antes do período em que viveu Platão³³ – o que mostraria que tal transformação não seria determinante no seu pensamento.

Dados esses dois posicionamentos interpretativos, somos levados a refletir se algum deles teria razão. Caso sim, em que medida? Em nosso texto pretendemos avaliar essas duas posições a partir de uma investigação acerca da pintura e da escultura, não no *corpus* platônico como um todo, como eles fizeram, mas sim em diálogos específicos, como veremos adiante. Suas teses se sustentam em análises menos generalistas, que se voltam sobre pequenas passagens dos diálogos em que há referência aos gêneros artísticos que nos interessam?

1.3.1

As noções de pintura e escultura

Perceber com clareza o que Platão diz sobre essas artes não é em nada fácil. Em primeiro lugar é necessário lembrar algumas diferenças históricas, para que não se cometa anacronismos, ou, ao menos, para que estes não passem despercebidos – e sim vistos como necessários para o tipo de investigação aqui em questão.³⁴ Sabemos que os conceitos de pintura e escultura, tais como os conhecemos atualmente – ainda que tenham sofrido mudanças com as radicais rupturas estilísticas contemporâneas³⁵ –, formaram-se no período da Renascença, quando se reivindicou o lugar dessas formas artísticas entre as artes então, e desde a Idade Média, consideradas livres: gramática, dialética, retórica, geometria, aritmética, astrologia e música. Estas faziam parte da educação dos aristocratas, dos homens livres, cujo ócio lhes permitia o estudo. A pintura e a escultura eram consideradas artes mecânicas, próprias do homem servil, além de agricultura,

original.”, SPIVEY, N., *Understanding Greek Sculpture: ancient meanings, modern readings*, p. 26 e 27, GOMBRICH, E. H., *op. cit.*, p. 99, 118 e 126 e VERNANT, J.-P., *Image et apparence dans la théorie platonicienne de la mimesis*, In: *Journal de Psychologie*, v. 72, p. 148.

³³ Cf. posição diferente sobre os períodos históricos da arte grega em GOMBRICH, E. H., *op. cit.*, p. 108.

³⁴ Cf. o mesmo cuidado em BUARQUE, L., *É possível falar de uma estética platônica?* In: VISO, n. 1, p. 1.

³⁵ Sobre esse tema, cf., por exemplo, DANTO, A., *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*, p. 16: “... não havia uma forma especial para a aparência das obras de arte em contraste com o que eu havia designado ‘coisas meramente reais’... no que se refere às aparências, tudo poderia ser uma obra de arte...” e GULLAR, F.; PEDROSA, M.; CLARK, L., *Lygia Clark*, p. 30, 1966: Nós Recusamos...: “Recusamos o espaço representativo e a obra como contemplação passiva; (...) Recusamos a obra de arte como tal e damos ênfase ao ato de realizar a proposição.”

caça, pesca, medicina, engenharia, arquitetura, navegação, olaria, carpintaria, marcenaria, fiação e tecelagem. Sabemos que na Grécia Antiga o escultor e o pintor não eram estimados tal como os poetas e os sofistas.³⁶ Acreditava-se que os poetas eram inspirados diretamente pelas divindades, pelas Musas, que habitavam as montanhas e lhes revelavam a verdade.³⁷ Os sofistas recebiam muitíssimo dinheiro por seus longos e sedutores discursos, e pelas suas aulas de oratória. Já em relação a pintores e escultores não sabemos se eram tidos como inspirados pelos deuses, e temos evidências de que recebiam pouca quantia em dinheiro por seu, por vezes árduo, trabalho.³⁸ A distinção entre as artes livres e as mecânicas, que se estabeleceu na Idade Média, sendo pela primeira vez delineada no período do helenismo por Varrão³⁹, encontra, portanto, seu fundamento na própria cultura grega. Assim, quando falamos de pintura e escultura no mundo grego antigo, não podemos perder de vista seu contexto próprio, o tímido reconhecimento social do pintor e do escultor, além do uso prático das obras em rituais religiosos como casamentos, funerais, apresentações teatrais, festividades em honra aos deuses etc, e em utensílios da vida cotidiana, como vasos e portas-incenso, além de pinturas murais. Se atualmente classificamos tais objetos vendo neles pinturas e esculturas próprias para serem mantidas entre as quatro paredes dos museus, na antiguidade não possuíamos nem mesmo um só termo para designar exatamente e exclusivamente o que entendemos por pintura ou escultura.

Isso evidencia que nossa pesquisa não optou pela investigação de um conceito presente na cultura grega à época de Platão que encontramos constantemente nos seus diálogos como, por exemplo, uma investigação sobre o sentido de λόγος – pesquisa essa que possui sua própria complexidade. Nossa busca pretende capturar algo cujo conceito não era elaborado à nossa maneira moderna, algo cuja existência no mundo grego antigo não se resume a uma só

³⁶ Sobre esse tema, cf. AUSTIN, M.; VIDAL-NAQUET, P., *Economia e sociedade na Grécia Antiga*.

³⁷ Ver a invocação às Musas no início dos poemas épicos gregos, assim como os diálogos platônicos *Íon* e *Fedro* que ressaltam o saber por inspiração divina do poeta, em oposição ao conhecimento técnico. Cf. também SÓLON, frag. I, Elegia de Salamina, onde o canto é oposto à prosa (ᾠοπή) em artifício usado pelo estadista e poeta para veicular caráter sagrado às suas palavras, que incitavam os atenienses a retomar a guerra em Salamina. Cf. PLUTARCO, *Sol.* 8. 1-3 *apud.* LEÃO, D. F., *Sólon: ética e política*, p. 255, 256, 264 e 403-406.

³⁸ Cf. a irônica comparação entre os salários do sofista Protágoras e do escultor Fídias em PLATÃO, *Mênon*, 91d.

³⁹ *Disciplinae* [Disciplinarum libri IX] *apud.*, MORA, J. F., *Dicionário de Filosofia*, Varrão.

palavra, mas que se apresenta ao pensamento e ao discurso por meio de diversos termos que expõem seus diferentes aspectos. O que pretendemos salientar com essa breve ressalva é que nossa pesquisa não parte de um conceito grego antigo específico, mas busca, diferentemente, as origens das noções de pintura e escultura nas obras de um filósofo tão determinante no curso do pensamento sobre a arte.⁴⁰ Como pintura e escultura eram caracterizadas antes mesmo de serem catalogadas em conceitos, que começam a se distinguir com a progressiva laicização de tais obras gregas, após o domínio do Império Romano sobre a Grécia? Isso posto, devemos reformular a questão específica antes apresentada. Ao invés de pesquisar como Platão caracteriza pintura e escultura em seus diálogos, melhor diríamos: o que diz Platão sobre o que hoje chamamos de pintura e escultura, evidenciando-nos, assim, um primeiro olhar que, de certa forma, apresentou alguns suportes fundamentais para a construção desses conceitos tão modernos?

Pode-se dizer que é com Plínio, o Velho, que viveu de 23 a 79 d.C., que as noções de pintura e escultura, como conhecemos hoje, começam a ser claramente esboçadas. Em sua obra *História Natural*, ele conta diversas anedotas sobre a vida e o trabalho de diferentes pintores e escultores. Posteriormente, os sofistas Filóstrato, o Velho, e Calístrato inauguram o gênero poético de descrições de obras, relatando os detalhes de, respectivamente, pinturas e esculturas.⁴¹ Temos, assim, uma abordagem mais extensa e preocupada aos detalhes estéticos das obras, como não se havia feito anteriormente.⁴² Mas é certo que a Antiguidade Grega Clássica não se calou frente a esses gêneros artísticos. Nela podemos encontrar as origens e primeiros olhares sobre pinturas e esculturas. Dessa forma,

⁴⁰ Croce, por exemplo, chega a afirmar que o problema estético, isto é, este campo investigativo da filosofia que trata do belo e das obras de arte, começa com Platão. Cf. CROCE, B., *Aesthetic as Science of Expression and General Linguistic*, I. Aesthetic ideas in Graeco-Roman Antiquity.

⁴¹ Cf. ELDER PHILOSTRATUS, *Images*; CALLISTRATUS, *Descriptions*. É certo que encontramos descrições de obras na literatura anterior, como a descrição da taça de Nestor e do escudo de Aquiles em HOMERO, *Iliada*, Canto XI, v. 632-7 e Canto XVIII, v. 478-608, ou de ornamentos presentes em naus em EURÍPIDES, *Ifigênia em Áulis*, v. 267-291. Também Luciano e Apuleu tomaram como tema pinturas e esculturas. Contudo, somente com Filóstrato, o Velho, e Calístrato possuímos obra descritiva e, de sua forma, crítica, envolvendo diversas pinturas e esculturas. Cf. FAIRBANKS, A., *Introduction*, In: ELDER PHILOSTRATUS, *Images*, xvi, xvii, LICHTENSTEIN, J. (Org.), *A pintura: textos essenciais*, vol. 1, p. 28 e OSBORNE, H., *op. cit.*, p. 62.

⁴² Paralelamente, pinturas e esculturas gregas passam a ser reproduzidas e expostas nas casas e jardins de homens cultos, apreciadas por suas beleza e fama – por seu caráter estético, como ocorreu em Pompeia. Cf. GOMBRICH, E. H., *op. cit.*, p. 120.

intentamos que nosso estudo possa, além de mudar de lugar as perplexidades suscitadas pelos diálogos platônicos nos amantes das artes, saindo do enfoque na poesia, no canto versificado, para acolher o silêncio das obras plásticas, delinear uma re33sposta às questões apontadas anteriormente, oferecendo, assim, uma abordagem acerca dos fundamentos teórico-filosóficos desses gêneros artísticos. Afinal, de onde vêm os conceitos de pintura e de escultura? Com que palavras essas artes eram expressas? Que qualidades ressaltadas? Para que tipo de metáfora eram usadas? Como Platão as apresenta e a que outras noções foram articuladas?

Foi Benveniste quem afirmou que os gregos não possuem um só termo para designar o que hoje chamamos de estátua ou escultura.⁴³ Dada a lacuna, Jean-Pierre Vernant apresentará uma considerável lista de diferentes termos que se referem à escultura.⁴⁴ No caso da pintura, o radical γραφ- pode ser tomado como base semântica para a maior parte dos termos que a designam, diferentemente do que ocorre com a noção de escultura. As diversas combinações são próprias do grego, e indicam especificações ausentes em nossa língua. Além disso, o termo γραφή significa tanto pintura quanto escritura. Isto é: não há um termo grego que contemple completamente e exclusivamente o sentido moderno e atual de pintura.

⁴³ *Le sens du mot κόλσος et les noms grecs de la statue* In: Revue de Philologie, 6, p. 133 *apud.*, VERNANT, J.-P., *Entre Mito e Política*, 31. Da presentificação do invisível à imitação da aparência.

⁴⁴ *Entre Mito e Política*, 31. Da presentificação do invisível à imitação da aparência. Temos expressões que se referem a esculturas de ídolos não icônicos: βαίτυλος (pedra provida do céu e vista como sagrada), δόκανα (pedaços de madeira paralelos, ligados por outros transversais, símbolo da união de Castor e Pólux), κίων (coluna funerária); teriomorfos ou monstruosos: Γοργώ, Σφίγξ, Ἄρπυιαι; figuras antropomórficas, dentre as quais encontramos ídolos arcaicos, com pés e pernas juntos ao corpo, como βρέτας (estátua de madeira), ξόανον (figura talhada na madeira ou na pedra, ou estátua, especificamente de divindades), Παλλάδιον (estátua de Atena), os famosos κοῦροι e κόραι dos quais muitos exemplares se encontram atualmente no Museu da Acrópole, em Atenas; e grandes estátuas cultuais, como ἕδος (estátua de um deus), ἄγαλμα, εἰκών (escultura ou pintura) e μῖμημα. Sabe-se que εἰκών e μῖμημα possuem um campo semântico mais abrangente que os termos anteriores pois denotam, respectivamente e de forma geral, imagem e cópia. Como eles também são usados para esculturas (e pinturas), foram incluídos nesta listagem. Quanto à pintura, por mais que não tenhamos feito um levantamento vocabular exaustivo, já poderíamos citar os termos γραφή (pintura ou escritura), ζωγραφία (pintura de animais), σκιαγραφία (pintura de sombras), εἰκονογραφία (pintura ou desenho de retratos), σκηνογραφία (pintura de cenários ou pintura com perspectiva linear⁴⁴), ὑπογραφία (esboço), περιγραφία (esboço concluído), διαγραφία (configuração ou bordado), ἀπεργασία (obra acabada), εἰκών, μῖμημα e πίναξ (quadro). A substantivação de participios do verbo γράφω, como γεγραμμένος, por exemplo, também envolvem em seu sentido a noção de pintura. Os significados entre parênteses não pretendem dar conta de forma exaustiva do sentido dos termos gregos, mas somente indicar uma concepção bastante geral e, muitas vezes, etimológica das expressões.

Por vezes, no texto platônico, podemos não encontrar nenhum elemento do vocabulário relativo à escultura e à pintura e sim uma referência a esses gêneros artísticos por meio de descrições ou apontamentos de suas propriedades. Por isso, estamos abertos para incluir todas as indicações que contribuam na construção de um apanhado crítico e reflexivo de alguns dos primeiros usos dessas artes na literatura filosófica.⁴⁵ Nossa atenção voltar-se-á para tamanha riqueza vocabular e de sentido, e também, e sobretudo, ao papel que cabe a essas referências no contexto dos diálogos tendo em vista o pensamento platônico, tal como se constrói nas cenas dialogais de cada uma das suas obras que aqui analisaremos.

Assim, feita essa ressalva introdutória, para que nossa pesquisa seja possível, continuaremos a empregar as expressões *pintura* e *escultura* no contexto dos diálogos, apesar de terem nascido, como dissemos, na Renascença. Pedimos que o leitor se mantenha atento às especificações históricas apresentadas, pois assim escaparemos de esquecer os anacronismos.

Todavia, desde já nos vemos frente a um impasse: como investigar sobre pintura e escultura nos diálogos platônicos, sem que se parta de alguma concepção dessas artes? Essa concepção não seria moderna e, assim, esse estudo, despropositado? Uma investigação totalmente cega ao objeto investigado

⁴⁵ Também alguns filósofos pré-socráticos se referem a essas artes, portanto no contexto do nascimento do pensamento abstrato e conceitual. Cf. HERÁCLITO, frag. 5: “... dirigem também suas orações a estátuas, como se fosse possível conversar com edifícios, ignorando o que são os deuses e os heróis.” [Καὶ τοῖς ἀγάλμασι δὲ τουτέοισιν εὔχονται ὁκοῖον εἴ τις δόμοισιν λεσχηνεύοιτο, οὐ τι γινώσκων θεοὺς οὐδ’ ἥρωας οἵτινές εἰσι.] Tradução de Gerd Bornheim, e EMPÉDOCLES, frag. 23: “Assim como quando pintores, homens que, por habilidade, são bem peritos na sua arte, decoram oferendas – quando, de fato, tomam em suas mãos pigmentos de muitas cores, misturando harmonicamente mais de uns e menos de outros, produzem a partir deles formas que se assemelham a todas as coisas, ao criarem árvores e homens e mulheres, feras e aves e peixes que nas águas se criam, e também deuses de longa vida, superiores em honrarias: assim também não permitas que o engano subjogue a tua mente e te leve a pensar que há uma qualquer outra fonte de todas as incontáveis coisas mortais que claramente se vêem, mas fica a saber isto bem, já que a narração que escutas provém de um deus.”

[ὥς δ’ ὅποταν γραφεὲς ἀναθήματα ποικίλλωσιν
 ἄνδρες ἀμφὶ τέχνης ὑπὸ μήτιος εὖ δεδαῶτε,
 οἷτ’ ἐπεὶ οὖν μάρψωσι πολύχροα φάρμακα χερσίν,
 ἁρμονίῃ μείζαντε τὰ μὲν πλέω, ἄλλα δ’ ἐλάσσω,
 ἐκ τῶν εἶδεα πᾶσιν ἀλίγκια πορσύνουσι,
 δένδρεα τε κτίζοντε καὶ ἀνέρας ἡδὲ γυναικάς
 θήρας τ’ οἰωνοὺς τε καὶ ὕδατοθρέμμονας ἰχθῦς
 καὶ τε θεοὺς δολιχαίωνας τιμῇσι φερίστους·
 οὕτω μὴ σ’ ἀπάτη φρένα καινύτω ἄλλοθεν εἶναι
 θνητῶν, ὅσσα γε δῆλα γεγάκασιν ἄσπετα, πηγῇν,
 ἀλλὰ τορῶς ταῦτ’ ἴσθι, θεοῦ πάρα μῦθον ἀκούσας.]

Tradução de Carlos Alberto Louro Fonseca da versão inglesa de Kirk, Raven e Schofield.

certamente não teria por onde começar. A famosa ἀπορία a respeito do conhecimento presente no *Mênon* de Platão é exemplar a esse respeito: como buscar conhecimento se não se sabe nem mesmo o que se busca, e como adquirir conhecimento, quando já se sabe?⁴⁶ Sem tomarmos as noções modernas de pintura e escultura este estudo não seria possível, mas partindo de nossa compreensão delas já delineamos as caracterizações que delas poderíamos encontrar. Para desviarmos dessa ἀπορία, que aqui não nos cabe solucionar, propomos um meio-termo, um terceiro caminho. Como dissemos, para que comecemos essa pesquisa, é necessário adotar alguma definição desses gêneros artísticos – ainda que nos encontremos abertos para ter de modificar o sentido que de início tomaremos, se assim se fizer necessário. Isto é: não pretendemos que os princípios dos quais partiremos, as definições, sem as quais não podemos nos fazer entender, restrinjam de alguma forma o que aqui buscamos e impeçam essa pesquisa. É certo que não podemos desconsiderar que todo princípio leva a determinada direção, conduz o pensamento a campos determinados. Mas arriscamos aqui poder recomençar, e quem sabe, inspirados num diálogo da juventude platônica, percorrer diversas definições, sem as quais não se alcançaria a conclusão final – ainda que ela seja aporética. Por isso, não nos cabe adotar uma concepção teórica das artes plásticas que fosse fruto de uma elaboração demorada e comprometida com pontos de vista específicos, que estiveram em disputa ao longo das reflexões sobre a arte de nossa cultura ocidental. Assim, por exemplo, não adotaríamos a visão de Leonardo da Vinci ou Hegel, que privilegiam a pintura frente à escultura devido a razões que, aqui, nessa introdução, certamente não nos interessam. Além disso seria possível que ela nos levasse a caminhos errôneos quando temos em vista a Grécia Antiga. É por isso que optamos por noções mais simples e, assim, mais próximas do que geralmente compreendemos por essas artes. Partimos, destarte, propositadamente, de definições encontradas em manuais, que expressam as noções mais gerais e comuns desses gêneros artísticos.

Compreendemos uma obra escultórica como “uma massa tridimensional que ocupa espaço, e que só pode ser apreendida pelos sentidos vivos para seu

⁴⁶ Cf. PLATÃO, *Mênon*, 80d,e.

volume e peso (*ponderability*), assim como para sua aparência visual”⁴⁷ (Read, 1956, p. ix), de caráter representativo. Como indicamos acima, definições encontradas nos textos de importantes filósofos ou artistas ou se comprometem com seu próprio sistema de pensamento, como é o caso de Hegel e Schelling, ou se comprometem com antigas querelas sobre a superioridade de um ou outro gênero artístico, como acontece com Leonardo da Vinci e Michelangelo. É por isso que, como dissemos, ousamos aqui preferir o ponto de vista do manual que, duplamente, satisfaz nosso entendimento comum do que é, nesse caso, uma obra escultórica, e nos proporciona a abertura teórica indispensável em nossa pesquisa. Pois, o que aqui intentamos é compreender como o próprio Platão caracterizaria esses gêneros, perceber como eles são retratados nas obras platônicas que aqui analisaremos.

Já para pintura, tomemos que “a representação pictórica é um fenômeno perceptivo, estritamente visual”⁴⁸, no qual percebemos a própria representação, assim como o objeto representado.⁴⁹ A pintura não apresenta a terceira dimensão. Ela só pode ser, assim, apreendida pela visão, e não pelo tato, como é possível no caso da escultura. Portanto, a diferença em relação à escultura é a exclusividade da recepção visual no caso das obras pictóricas. E essa percepção possui duplo aspecto: ela é a percepção da obra, assim como do que é representado nela. Parece-nos que essa é uma definição bastante intuitiva da arte da pintura, que aqui podemos, então, tomar como um princípio investigativo.

Nossa intenção é que contribuamos numa visão desses conceitos, ou melhor, das origens desses conceitos no pensamento ocidental, em específico, nos diálogos platônicos com os quais trabalharemos. As origens das definições desses gêneros artísticos, a nosso entender, tornarão as próprias definições mais complexas e, dessa forma, elucidadas e claras à medida que nos debruçamos sobre cada uma das referências presentes nas obras escolhidas em nossa análise. Afinal, por mais que esses conceitos não existissem na Grécia Antiga tal qual desde a

⁴⁷ “... a three-dimensional mass occupying space and only to be apprehended by senses that are alive to its visual appearance.”

⁴⁸ GERWEN, R. V., *Richard Wollheim on the art of painting: art as representation and expression*, p. 13.

⁴⁹ Cf. *Ibid.*, p. 6. No caso das pinturas abstratas, como, por exemplo, no contexto grego, as geométricas, podemos supor que representam ou, como outra tradução possível de μίμησις, expressam algumas relações ou proporções, por exemplo.

Modernidade, com as investigações renascentistas, não há quem não reconheça a exemplaridade das produções gregas nesse campo, que se tornaram modelos para culturas posteriores, e sob cujo padrão foram confeccionadas inúmeras obras que até os dias de hoje podemos encontrar nas praças públicas de qualquer cidade, exercendo uma função a elas atribuídas pelos gregos: a conservação da memória de um homem ilustre ou de um evento de importância política, por exemplo. Há quem tenha afirmado que verdadeiras esculturas somente existiram na Grécia Antiga, e que, após o aniquilamento da cultura e, até mesmo, de muitíssimas obras gregas, no período de ascensão do poderio cristão na Idade Média, esculturas em seu ideal e perfeição nunca mais foram produzidas. Essa é a visão de grandes filósofos como os já citados Schelling e Hegel.⁵⁰ Há os que não compartilham dessa visão tão apaixonada pela arte grega, mas que não deixam de reconhecer seu lugar de destaque; veem suas obras como paradigmáticas, podendo ser alcançadas por artistas modernos, que copiam sua grandiosidade. Assim compreendem, por exemplo, Vasari, que chega a afirmar que Michelangelo supera os antigos, e Winckelmann, por exemplo.⁵¹ Isso nos torna claro o papel de destaque da Grécia Antiga no próprio trabalho moderno de definição desses gêneros artísticos. Sendo assim, parece-nos certamente apropriado um estudo que pretenda compreender o pensamento dos próprios gregos sobre esculturas e pinturas gregas de seu tempo, que, certamente, é muitas vezes realizado em comparação com estilos próprios a outras culturas, como veremos.

⁵⁰ Cf. SCHELLING, F. W. J., *Filosofia da arte*, Escólio do §124, p. 252: “No tocante, portanto, à execução artística, o que se pode fazer até agora é apenas recomendar ao aprendiz de arte a observação empírica das proporções adotadas nas obras mais belas da Antiguidade, dado que no mundo moderno jamais se formou novamente uma verdadeira escola de arte ou um sistema da arte como entre os antigos.” e HEGEL, G. W. F., *Curso de estética: o sistema das artes*, Segunda seção: a escultura, Capítulo primeiro. 3. A escultura, arte do ideal clássico.

⁵¹ Cf. VASARI, G., *The lives of the artists*, Preface; The life of Michelangelo. Sobre a superioridade de Michelangelo, cf. p. 471, 472. Ele também afirma que Rafael levou a arte da pintura à sua mais alta perfeição, o que nos faz crer que ele também superou os gregos. Cf. *Ibid.*, p. 337. Cf. também WINCKELMANN, J. J., *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura*, p. 78: “Nosso único caminho para sermos grandes, mais ainda, para sermos, se é possível, inimitáveis, é a imitação dos antigos...”, p. 95. Ele chega a afirmar que os modernos superam os gregos na arte pictórica. Cf. p. 105.

1.4

Os diálogos

Vejamos agora quais os diálogos com os quais trabalharemos e a razão desse recorte no *corpus platonicum*.

Porque partimos da tentativa de compreensão da afirmação de Timeu de que o mundo é escultura e pintura, tomaremos como instrumentos de pesquisa, além do *Timeu*, dois outros diálogos que poderão complementar nossa abordagem. O primeiro deles é o *Sofista* que, além de especificar formas diferentes de esculpir e pintar, divide a produção mimética, em que se encontram escultura e pintura, em divina e humana. A escultura e a pintura divinas, como sabemos, encontraremos no *Timeu*; as humanas, no último diálogo de Platão, as *Leis*. No intuito de perceber o papel dessas artes nos diálogos platônicos, tomamos três deles, como dissemos, *Sofista*, *Timeu* e *Leis*, que fazem parte do que se considera seu último pensamento, por três motivos: em primeiro lugar, porque contribuem na evidenciação do sentido das passagens do *Timeu*, como dito. Em segundo, porque neles encontramos aspectos da pintura e da escultura ocultos na *República* – diálogo considerado central na temática da produção mimética⁵² e que, em geral, como vimos, é tido como referência da depreciação platônica da arte imitativa. Com uma abordagem alternativa à da *República*, pretendemos enriquecer essa leitura geral, precisando-a e complementando-a.⁵³ Assim, perguntaremos: podemos observar uma transformação no pensamento de Platão a respeito da pintura e da escultura nos últimos diálogos? Sua postura é diferente da que apresenta na *República*? Por fim, porque nosso trabalho poderá complementar os estudos dessa temática no pensamento platônico, ele opta pela reflexão e pela demora em diálogos pouco trabalhados quanto a esse tema. Isso nos permitirá a revelação de nuances e detalhes imperceptíveis a abordagens mais generalistas, como as que se debruçam sobre a totalidade dos diálogos, tais quais de Schuhl e Keuls.

⁵² Sabe-se que na *República* a pintura e a escultura possuem caráter duplo, já que, além da depreciação da μίμησις no Livro X, outras passagens usam o trabalho do pintor e do escultor como metáfora do filosófico. Cf. PLATÃO, *República*, 484c, 500c, por exemplo. Sobre isso, cf. a seção 3.1.1 desta tese.

⁵³ Segundo Eva Keuls, algumas passagens do *Sofista* são um refinamento da questão da μίμησις no Livro X da *República*, o que justifica nossa análise, ao menos no que diz respeito ao primeiro diálogo. Cf. KEULS, E., *op. cit.*, p. 113.

1.5

O método

No intuito de direcionar uma resposta a tantas questões com as quais já nos deparamos, e quem sabe permitir ainda o surgimento de outras mais, agora veladas, percorreremos as principais ocorrências das noções de pintura e escultura nesses diálogos. Como dissemos, estaremos atentos aos vocábulos arrolados anteriormente próprios ao que hoje chamamos de artes visuais, pintura e escultura, assim como a possíveis referências indiretas a essas artes. Por meio de uma visão da caracterização platônica desses gêneros artísticos em cada um dos diálogos de nossa análise, o que será uma resposta à nossa questão específica, poderemos nos posicionar quanto à leitura dos principais comentadores desse tema e, dessa forma, responder às perguntas e perplexidades que ficam em aberto nessa introdução e, tal qual faz a filosofia, naturalmente nos deparando com novos questionamentos. Acima de tudo, como nos propomos, ser-nos-á possível ao menos desenvolver e, possivelmente, clarificar os paradoxos a respeito da relação entre pintura, escultura e as ideias, indicando um direcionamento para a questão geral anteriormente apresentada.

Assim justificado nosso tema de pesquisa, e elucidadas as questões que nos movem, começemos, então, pela análise das referências ao que hoje chamamos de pintura e de escultura no *Sofista* de Platão.

2

Μίμησις como divina ou humana no Sofista

Tenho em andamento duas paisagens, vistas tomadas das colinas, uma é o campo que vejo da janela de meu quarto. No primeiro plano um campo de trigo devastado e atirado ao chão após uma tempestade. Uma cerca e além do verde cinzento de algumas oliveiras, cabanas e colinas. Enfim, no alto da tela, uma grande nuvem branca e cinza imersa no azul.

É uma paisagem de uma extrema simplicidade – inclusive de coloração. Ela ficaria bem como pendant daquele estudo de meu quarto que se estragou. Quando a coisa representada está totalmente de acordo quanto ao estilo com a maneira de representar não é isto que faz a elegância de um objeto de arte?

É por isto que um pão caseiro, no que diz respeito à pintura, é especialmente bom quando pintado por Chardin.

Agora, a arte egípcia, por exemplo, o que a torna extraordinária não é o fato de que estes serenos reis calmos, sábios e doces, pacientes, bons, parecem não poder ser diferentes do que são, eternamente agricultores adoradores do sol? Os artistas egípcios, portanto, tendo fé, trabalhando por sensibilidade e instinto, exprimem todas essas coisas inatingíveis: a bondade, a infinita paciência, a sabedoria, a serenidade, por meio de alguns traços hábeis e proporções maravilhosas. Isto para dizer mais uma vez que, quando a coisa representada e a maneira de representar estão de acordo a coisa tem estilo e porte.

Vincent Van Gogh, *Cartas a Théo*, Carta 594. Tradução de Pierre Ruprecht.

Na cena dramática do diálogo *Sofista* de Platão, encontramos uma conversa que acontece principalmente entre os personagens Estrangeiro de Eleia e Teeteto. Dramaticamente, trata-se da continuação do colóquio de que nos fala o texto do *Teeteto*.⁵⁴ No *Sofista*, o novo personagem, o Estrangeiro, aceita o desafio de encontrar a definição do alvo de tantas críticas platônicas em diálogos considerados anteriores, o sofista.⁵⁵ Mas de fato, como é dito no diálogo, este é escorregadio⁵⁶, não é facilmente agarrado, como o é, por exemplo, o pescador com anzol, cuja definição é facilmente encontrada logo no início do diálogo, ao fim da primeira vereda de divisões percorrida. Já a do sofista demandará sete começos, os personagens deverão percorrer sete caminhos investigativos diferentes, que levarão a sete retratos do mesmo.⁵⁷ Aplicando o método da divisão

⁵⁴ Cf. DIÈS, A., *Parménide* (1923), p. xii *apud.*, CORNFORD, F. M., *op. cit.*, p. I.

⁵⁵ Sobre as críticas aos sofistas, cf., por exemplo, *Hípias Maior*, *Eutidemo*, *Górgias*, *Protágoras*, *Fedro* e Livro I da *República*.

⁵⁶ ὀλισθηρός. PLATÃO, *Sofista*, 231a.

⁵⁷ A expressão *retrato* (portrait) é empregada por Villela-Petit, inspirada em Cornford, ao expor sobre as sete aparições (πέφανται) do sofista. Cf. VILLELA-PETIT, M. P., *La question de l'image*

exemplificado na busca pela definição do pescador com anzol, os personagens do diálogo encontrarão o sofista por caminhos que seguem entre a análise de diversas artes, como a arte da aquisição por troca ou captura e a arte da separação⁵⁸, por sucessivas especificações alcançadas desde repetidas distinções conceituais. Assim, o sofista será encontrado em diversas definições. Por exemplo: na arte da aquisição, ele será caçador de jovens ricos, negociador de discursos sobre a virtude e erístico mercenário; já na arte da separação, refutador que purifica a alma.⁵⁹ Todavia, nenhuma dessas aparições do sofista parece aos personagens suficiente para evidenciar quem ele é completamente. Por isso, outro caminho precisa ser trilhado, o sofista exerce um tipo de arte ainda não analisado: a arte da produção.

Tal como apresentado na introdução, neste capítulo pretendemos analisar as passagens dessa conversa, dessa caça ao sofista, em que as noções de pintura e de escultura são referenciadas.⁶⁰ No caso do diálogo *Sofista*, que abre essa investigação, as referências a esses gêneros artísticos aparecerão na fala do Estrangeiro, principalmente quando a arte de produção, τέχνη⁶¹ ποιητική, estiver em questão, no último caminho trilhado para a busca da definição do sofista.⁶² É nesse caminho, nessa vereda, que os personagens encontrarão um impasse – trata-se da ἀπορία que levará o Estrangeiro e Teeteto à famosa digressão sobre o não-ser e o diálogo com a interpretação platônica de Parmênides.⁶³ A digressão dividirá nosso texto em duas partes, já que tanto antes quanto depois dela encontraremos considerações sobre as artes de pintar e esculpir, em meio às

artistique dans le Sophiste, p. 56. Sobre o problema a respeito do número de definições do sofista, cf. nota 49 da tradução de Cordero do *Sofista*.

⁵⁸ Διακριτική (266c), substantivo da mesma família semântica do adjetivo διακριτικός: capaz de distinguir, separar.

⁵⁹ J. Paleikat e João Cruz Costa, em sua tradução do *Sofista*, resumem as seis primeiras definições do sofista assim: 1) caçador interesseiro de jovens ricos; 2) comerciante em ciências; 3 e 4) pequeno comerciante de primeira ou segunda mão; 5) erístico mercenário; 6) refutador.

⁶⁰ Essa análise não se pretende exaustiva.

⁶¹ Optaremos pela tradução de τέχνη por arte, em lugar de técnica. Ressaltamos que o termo τέχνη não se restringe às belas artes, mas nomeia toda atividade técnica orientada por um conhecimento, que em grego se diz ἐπιστήμη. Reservaremos o termo *técnica* para tratar das técnicas artísticas específicas, como a técnica da perspectiva na pintura, por exemplo.

⁶² Encontramos somente uma exceção: na construção da segunda definição do sofista, em que ele aparece como comerciante de discursos e ensinos relativos à virtude, a pintura (γραφική) é citada como exemplo de “produto” para comércio relativo à alma. Cf. PLATÃO, *Sofista*, 224a.

⁶³ Sobre as diferenças entre a retratação platônica do pensamento parmenídico e a própria filosofia de Parmênides, cf. PLATON, *Le Sophiste*, Traduction par Nestor L. Cordero, Annexe III. Segundo Cordero, a apropriação platônica foi construída por influência da leitura de Parmênides feita por seus discípulos, principalmente Zenão e Melisso.

divisões do método dialético empregado no diálogo. Em nosso estudo sobre a concepção platônica da escultura e da pintura em algumas obras da última fase do pensamento de Platão, veremos que, no *Sofista*, essas aparecem, de forma geral, como formas de evidenciar propriedades do discurso, do λόγος. Vejamos como isso ocorre por meio de uma abordagem de cada uma das referências a esses gêneros artísticos que selecionamos. Começamos junto ao início do último caminho percorrido para o encontro da definição do sofista, na análise da arte da produção.

2.1

Antes da digressão: breve análise dos passos 233d-236e

2.1.1

A pintura enquanto exemplo paradigmático da μίμησις

A arte de produção começa a ser analisada no passo 233d.⁶⁴ Trata-se de um desenvolvimento da percepção do sofista enquanto contraditor, ἀντιλογικόν, presente na penúltima definição encontrada até então, a saber, a quinta definição.⁶⁵ Os sofistas se dizem e aparecem aos olhos dos jovens como capazes de discutir sobre, e contradizer, todos os assuntos. Mas como isso seria possível? Como um só homem poderia ter adquirido conhecimento sobre todos os temas, inclusive sobre as artes em que não é especialista? O absurdo dessa posição é óbvio para o Estrangeiro e para Teeteto. É preciso que se trate de alguma brincadeira, παιδιά⁶⁶, ou que haja alguma magia, γοητεία⁶⁷, para que um só homem pareça conhecer todas as coisas. Essa será a conclusão dos personagens. O sofista faz parte do gênero mágico, ilusionista. Trata-se de um uso da arte mimética, τέχνη μιμητική, que, apesar de ser somente *uma* arte, se mostra como capaz de *tudo* produzir. Pelo uso de uma sinédoque, o Estrangeiro apresenta a arte mimética como arte pictórica, e aqui temos a primeira passagem que nos interessa no *Sofista*:

⁶⁴ Ela havia aparecido na busca do pescador com anzol, mas fora deixada rapidamente de lado, pois não se enquadrava à pesca. Cf. PLATÃO, *Sofista*, 219b.

⁶⁵ Cf. *Ibid.*, 225b, 226a.

⁶⁶ *Ibid.*, 234a.

⁶⁷ *Ibid.*, 235a.

Assim, o homem que se julgasse capaz, por uma única arte (τέχνη), de tudo produzir, como sabemos, não fabricaria, afinal, senão imitações (μιμήματα) e homônimos das realidades (τῶν ὄντων). Hábil, na sua técnica de pintar (τῇ γραφικῇ τέχνῃ), ele poderá, exibindo de longe suas pinturas (γεγραμμένα), aos mais ingênuos meninos, dar-lhes a ilusão de que poderá igualmente criar a verdadeira realidade, e tudo o que quiser fazer.

“Οὐκοῦν τὸν γ’ ὑπισχνούμενον δυνατόν εἶναι μὴ τέχνῃ πάντα ποιεῖν γινώσκομέν που τοῦτο, ὅτι μιμήματα καὶ ὁμώνυμα τῶν ὄντων ἀπεργαζόμενος τῇ γραφικῇ τέχνῃ δυνατός ἔσται τοὺς ἀνοήτους τῶν νέων παίδων, πόρρωθεν τὰ γεγραμμένα ἐπιδεικνύς, λανθάνειν ὥς ὅτι περ ἂν βουληθῇ δρᾶν, τοῦτο ἰκανώτατος ὢν ἀποτελεῖν ἔργον.”

Platão, *Sofista*, 234b. Tradução de Jorge Paleikat e João Cruz Costa ligeiramente modificada.⁶⁸

Um produtor de imagens, como o sofista, por exemplo, trabalha tal qual um pintor, portanto.⁶⁹ Note-se que, nesse ponto do diálogo, tal sinédoque não surpreenderá o leitor. Já anteriormente a pintura e a sofística foram aproximadas. Um dos exemplos apresentados pelo Estrangeiro de artigo comercial destinado à alma, como será designado o discurso sofístico no desenvolvimento da segunda definição do sofista, é a pintura, γραφική.⁷⁰ Mas não se trata de uma identidade, obviamente. Poderíamos elencar diversas especificidades das duas artes. Por exemplo: uma diferença óbvia entre elas é o material usado por cada uma. Enquanto o sofista usa o discurso, o λόγος, em sua τέχνη, o pintor usa cores e linhas retas e curvas que geram imagens semelhantes ao modelo retratado.

Aqui, desde essa primeira ocorrência da arte pictórica, γραφική, que analisamos no diálogo, já encontramos o uso do exemplo da pintura – no caso expondo a τέχνη μιμητική – para elucidar o poder do λόγος, que percebemos na fala sofística. Pois, nessa passagem, os personagens refletem sobre o discurso sofístico, aquele que exhibe um pretenso conhecimento de todas as coisas.

É nesse desenvolvimento da quinta definição do sofista, do sofista sobre tudo conhecedor, que, como vimos, surge o tema da arte mimética. Como se faz claro no desenvolvimento argumentativo do diálogo, e como anteriormente dissemos, a passagem é uma apresentação da τέχνη μιμητική pois se trata da

⁶⁸ Para ressaltar a presença da noção de pintura na passagem, preferimos “pinturas” a “desenhos” para traduzir γεγραμμένα, uma substantivação de uma forma participial do verbo γράφω que, como vimos, dentre outros sentidos, quer dizer também pintura.

⁶⁹ A nosso ver, essa passagem atesta que o próprio Platão colocou pintor e sofista em paralelo. Nesse sentido, discordamos da afirmação de Guicheteau de que não haveria paralelismo entre os dois em Platão. Cf. GUICHETEAU, M., *L’art et l’illusion chez Platon*, p. 225.

⁷⁰ Cf. PLATÃO, *Sofista*, 224a.

elucidação do sofista como um μιμητής, um imitador.⁷¹ A semelhança entre sofista e pintor se baseia na compreensão da pintura enquanto arte paradigmática ou melhor exemplo para exhibir o que é a μίμησις. O pintor grego retrata a natureza, os homens, os deuses, os heróis, caracteres⁷² e até indica o movimento em cenas de ação. Sua obra é majoritariamente narrativa, e episódios famosos da mitologia podem ser conhecidos por meio da contemplação de vasos pintados ou pinturas murais. Em pinturas de vasos encontramos cenas como, por exemplo, o rapto do corpo do filho de Zeus, Sarpédone, narrado no canto XVI da *Ilíada*⁷³, ou a preparação de atores para uma peça satírica, que seguram máscaras e se fantasiam, tendo Dioniso e Ariadne na audiência.⁷⁴ De fato, a pintura é capaz de imitar tudo, até mesmo a própria imitação, como a teatral: o pintor é capaz de produzir uma imagem de todas as coisas, ao menos dentre as que nos são apresentadas fenomenicamente.

Também no Livro X da *República* a pintura é escolhida quando se busca caracterizar a μίμησις.⁷⁵ Para evidenciar o caráter mimético da poesia, o personagem Sócrates recorre ao exemplo da pintura. Trata-se do mesmo tema do *Sofista* – ainda que em cada diálogo o objetivo último da argumentação seja diferente.⁷⁶ O tema é a possibilidade de um artesão, δημιουργός, produzir todas as coisas, segundo diz Sócrates na *República*, “o Sol e os astros no céu, (...) a Terra, (...) ti mesmo e os demais seres animados, os utensílios, as plantas (...)”⁷⁷ (ἥλιον... τὰ ἐν τῷ οὐρανῷ... γῆν... σαυτόν τε καὶ τᾶλλα ζῶα καὶ σκεύη καὶ φυτὰ...). O exemplo apresentado de um desses artesãos é exatamente o exemplo do pintor, ζωγράφος.

⁷¹ Repare na semelhança entre essa passagem do *Sofista* e o passo 430b do *Crátilo*, onde a μίμησις é dividida em dois tipos: a que é feita com as palavras e a que é feita com as imagens – essa última exemplificada pela arte pictórica.

⁷² Sobre isso, cf., por exemplo, a conversa entre Sócrates e Parrásio em XENOFONTE, *Ditos e feitos memoráveis de Sócrates*, 10.

⁷³ Cf. Cratera pintada por Eufrônio em torno de 510 a.C. em Nova Iorque, no *The metropolitan museum of art*.

⁷⁴ Cf. Cratera de Pronomos do final do séc. V a. C., no Museu Arqueológico de Nápoles.

⁷⁵ Janaway indica a semelhança entre os dois textos, mas não desenvolve o tema. Cf. JANAWAY, C., *Images of excellence: Plato's critique of the arts*, p. 170.

⁷⁶ Na *República*, o objetivo é mostrar a inadequação da poesia para a educação; enquanto no *Sofista*, ele é definir o sofista.

⁷⁷ PLATÃO, *República*, 596d. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira.

A nosso ver, o uso da pintura como exemplificação da μίμησις tanto no *Sofista* quanto na *República* é um indício de que esta arte é, de fato, o exemplo paradigmático da arte mimética aos olhos de Platão.

Como dissemos, ela é mais de uma vez usada para ilustrar a μίμησις em geral, e se o filósofo tem como alvo crítico os versos do poeta, como é o caso da *República*, ou as contraditas do sofista, como ocorre no diálogo homônimo, sendo ambos produtores de imagens pelo uso de palavras, poder-se-ia pensar que sua crítica recairia sobre a própria μίμησις. Assim, ele rejeitaria também a pintura, exemplo paradigmático da arte de criar imagens. Quer dizer: à primeira vista Platão pode parecer ser crítico da arte mimética em geral, e, certamente, da pintura, dado que esta é citada como exemplo, aparecendo explicitamente em seu texto. Se Platão desmerece a poesia e a sofística porque essas são imitações como a pintura, ele não desmereceria também a pintura?

Todavia, uma leitura mais demorada e atenta aos pormenores do texto percebe o caráter superficial e, assim, impreciso de tal interpretação. Além de se poder ressaltar a ênfase educacional da discussão na *República*, que exime Platão de ter realizado uma condenação estética da poesia⁷⁸, convém a este estudo repensar sobre o papel da arte pictórica, pois é essa que aqui nos interessa. Platão a utiliza nos diálogos citados para evidenciar que os versos da poesia e as refutações da erística sofística são imitações, o que, de fato, não nos parece óbvio. Aliás, no próprio *Sofista*, os personagens só chegam à conclusão de que o sofista é um imitador quando frente à perplexidade dele se apresentar como conhecedor de todas as coisas. Além disso, na *República*, só se conclui que a poesia em geral é mimética, e não somente a que usa o discurso direto, no último livro do diálogo. Na Grécia Antiga e, também, na contemporaneidade, grandes poetas e oradores eram e são reverenciados como possuidores de uma sabedoria especial, superior à dos homens em geral. Eles não são vistos como simples possuidores de uma τέχνη, a τέχνη μιμητική, tal qual o agricultor que possui a τέχνη de cultivar o campo ou o médico que aplica sua τέχνη de curar o corpo humano. Mais que isso, sua arte não é de nenhuma forma caracterizada como uma diversão ou brincadeira

⁷⁸ Cf. esse ponto de vista em, por exemplo, LODGE, R. C., *Plato's theory of art*, p. 265, JAEGER, W., *Paideia: a formação do homem grego, A República III* e RIBEIRO, L. F. B., *Sobre a estética platônica*.

(παιδιά), nem mesmo como magia, como o faz Platão. Já no que diz respeito ao pintor, não me parece que o mesmo possa ser dito. É tão manifesto que o pintor possui uma técnica representativa, que exhibe somente uma imagem do que copia, que Platão chega a se servir da imagem de sua arte para expor o que é a μίμησις. A pintura é uma imitação que se mostra como imitação, e não como exposição da verdade ou da realidade completa de seu modelo – como frequentemente ocorre no caso dos poemas e discursos sofísticos.⁷⁹ Diferentemente do pintor, o poeta e o sofista apresentam-se como sábios, conhecedores sobre todos os assuntos, sem realmente os conhecerem. Eles imitam aqueles que de fato conhecem, produzindo um discurso semelhante ao do verdadeiro conhecedor. Basta-lhes obter uma ou outra informação que, por meio da arte mimética que trabalha com o discurso, fazem parecer ter um conhecimento igual ou, até mesmo, maior que o do próprio especialista. Eles exibem como verdade o que não o é. Já no caso da pintura, o que ela exhibe o faz deixando perceber mais facilmente que se trata de uma imagem do modelo, não o próprio. Aliás, esse aspecto da arte pictórica já aparecia na própria definição de pintura da qual partimos em nossa análise na introdução desse texto. É por isso que, a nosso ver, a pintura escapa do olhar crítico do filósofo que, nos diálogos citados, se dirige, como dissemos, à poesia e à sofística.

Pierre-Maxime Schuhl, em *Platão e a arte de seu tempo (Platon et l'art de son temps)*, e todos os intérpretes que com ele concordam poderiam alegar que, à época em que viveu Platão, as artes pictórica e escultórica gregas viviam uma transformação notável ao serem trabalhadas por meio de técnicas ilusionísticas, hábeis em enganar o espectador quanto ao caráter fictício de suas criações. São muitos os relatos anedóticos de, por exemplo, Plínio, o Velho, nos quais pássaros, cavalos e até mesmo homens são iludidos de que a pintura que veem não é pintura, e sim realidade: os pássaros bicam as uvas pintadas por Zeuxis; os cavalos relincham frente à representação pictural de cavalos de Apeles; Zeuxis pede que Parrasio abra as cortinas que pintou, sendo derrotado por ele na disputa quanto à excelência na arte de pintar medida quanto à sua capacidade de iludir. Estas anedotas, por mais que possam constituir relatos fictícios e não história,

⁷⁹ Estes podem conferir aspecto verídico a afirmações falsas, enquanto as obras pictóricas mais facilmente se fazem ver como sendo cópias ou imitações do modelo. Perceber a veracidade de um discurso é mais difícil do que perceber que a pintura não é o próprio modelo retratado.

mostram a admiração dos gregos pelos pintores capazes de representar o seu modelo de forma a enganar o espectador – e o mesmo repetir-se-á no caso dos escultores. Elas comprovam, portanto, o uso de técnicas ilusionistas. Segundo elas, a pintura, diferentemente do que defendemos, não se mostra como μίμησις, como cópia de um modelo; ao contrário, enganam quem a contempla.

Entretanto, somaríamos a essas divertidas e curiosas anedotas que, diferente de como ocorre com poemas e discursos onde acreditamos residir o saber, o instante do engano propiciado pelas artes pictórica e escultórica é sempre curto. Aves, cavalos e homens rapidamente dão-se conta de seu erro: basta que as aves não consigam desfrutar das uvas pintadas, as pinturas dos cavalos não se movam ao relinchar dos cavalos enganados, que o próprio Zeuxis mudasse a perspectiva de seu olhar para saber que as cortinas que vê são a pintura de seu adversário, Parrásio.⁸⁰ Poderíamos também, como Sócrates supõe ironicamente, arriscar começar uma conversa com um homem pintado, e nos depararíamos com um homem mal educado, que continuaria em silêncio.⁸¹ Sendo assim, por enganar somente brevemente, parece-nos de fato que, dentre as diversas artes miméticas, a pintura é a imitação que melhor se expõe como imitação, tal como expusemos anteriormente. Este detalhe parece ter passado despercebido por Schuhl quando ressalta o caráter ilusionista das obras citadas, sem pormenorizar a diferença entre a ilusão pictórica e aquela proporcionada pelo discurso. Para que tenhamos clareza sobre o poder do discurso sofístico, Platão propõe que imaginemos que uma ilusão, tal qual a pictórica, fosse estendida temporalmente, e é esta extensão que lhe parece perigosa. Sendo assim, não se trata, a nosso ver, de uma condenação da pintura ilusionista, tal como interpreta o citado comentador francês.

Isso posto, voltemos ao desenrolar da argumentação no *Sofista*. A esta primeira referência à arte pictórica no diálogo, é preciso somar as outras, presentes em caminhos diferentes, separadas pela central digressão acerca do não-ser. Tratemos dessas ocorrências na ordem em que aparecem no diálogo e, dessa forma, desenvolvamos essa nossa primeira observação acerca da arte pictórica.

⁸⁰ Cf. PLÍNIO, *História Natural*, XXXV.

⁸¹ Cf. PLATÃO, *Fedro*, 275d.

2.1.2

Ἡ τέχνη εἰκαστική

Após perceberem que o sofista é, como o pintor, um produtor de imagens, é preciso, seguindo o método da divisão, procurar saber se essa arte de criar imagens, a mimética, possui duas partes. Ao Estrangeiro parece que sim. Em algumas obras miméticas, em algumas imitações, o artesão reproduz as proporções, συμμετρίαι, entre largura, comprimento e profundidade do paradigma que tem em vista:

Vejo nesta a arte ‘eikastika’ como uma [das duas]. E ela existe acima de tudo sempre que, de acordo com as proporções do modelo em largura, comprimento e profundidade e ainda, além disso, acrescentando as cores apropriadas a cada uma, alguém leva a termo a produção do que é imitado.

“Μίαν μὲν τὴν εἰκαστικὴν ὁρῶν ἐν αὐτῇ τέχνην. Ἔστι δ’ αὕτη μάλιστα ὁπόταν κατὰ τὰς τοῦ παραδείγματος συμμετρίας τις ἐν μήκει καὶ πλάτει καὶ βάθει, καὶ πρὸς τούτοις ἔτι χρώματα ἀποδιδούς τὰ προσήκοντα ἐκάστοις, τὴν τοῦ μιμήματος γένεσιν ἀπεργάζεται.”

Platão, *Sofista*, 235d-e, Tradução de Adriano Machado Ribeiro.

Já em outras produções miméticas, as proporções verdadeiras, ἀληθῆς συμμετρία, dão lugar a proporções aparentes, δοξοῦσα συμμετρία.⁸² Isto ocorre em obras de grandes dimensões, ou em obras posicionadas em lugares altos, como as esculturas colocadas sobre colunas. Afinal, se o artesão mantivesse as proporções de seu modelo em, por exemplo, obras colossais, as partes superiores das estátuas pareceriam menores do que o são aos espectadores, que as veem de baixo, assim como as inferiores pareceriam maiores do que o são – é preciso abrir mão da cópia verdadeira para resguardar a aparência de cópia.⁸³ Ao primeiro tipo de produção de imagens o Estrangeiro dará o nome de τέχνη εἰκαστική, arte de copiar. O segundo tipo, que se preocupa mais com a aparência do que com a verdade, é chamado de τέχνη φανταστική, arte do simulacro.⁸⁴

⁸² PLATÃO, *Sofista*, 236a.

⁸³ Ainda que a afirmação do Estrangeiro seja genérica ao atribuir o caráter ilusionista às obras de grande porte, nem todas as obras colossais empregam essa técnica. Há obras egípcias e gregas arcaicas de grande dimensão que mantêm as proporções do modelo e não aplicam distorções. Ver, por exemplo, as esfinges egípcias e as estátuas que representam os irmãos gêmeos Cleobis e Biton no Museu Arqueológico de Delfos. Platão se refere a produções do seu tempo, da arte grega no período clássico, como as de Fídias, por exemplo. Cf. KEULS, E., *op. cit.*, p. 115.

⁸⁴ Nessa primeira parte de nosso texto, adotamos para εἰκαστική e φανταστική as traduções propostas por Jorge Paleikat e João Cruz Costa na edição do *Sofista* da coleção *Os Pensadores*.

Teeteto não levanta objeções ao Estrangeiro e parece compreender bem essa distinção. Diferentemente acontece conosco, leitores modernos dos diálogos. Essa divisão da mimética gera-nos muitas questões, dentre as quais: como é possível imitar sem simular ou sem nos ocuparmos prioritariamente com as aparências? O que seria uma cópia verdadeira das *συμμετρία* de um modelo? Qual o sentido do termo *εἰκαστική*? Que importância esse tipo de imitação teria no pensamento platônico? Faz-se necessário esclarecer a questão do sentido da *εἰκαστική*. Para isso, analisaremos criticamente as propostas interpretativas de alguns comentadores, sugerindo ponderações que se baseiam em informações históricas sobre as produções miméticas da época de Platão, como veremos.

Reprodução?

Segundo Cornford, por *τέχνη εἰκαστική* Platão entende a reprodução de objetos, dado que a define como imitação fiel das proporções de um modelo. Ele traduz *εἰκόν* por “likeness” com a seguinte justificativa:

O termo ‘likeness’ significa uma reprodução ou réplica, como a confecção de uma segunda cama concreta que reproduz exatamente a primeira cama feita pelo marceneiro. Se construo um molde de gesso de um molde de gesso, não há diferença entre a cópia (likeness) e o original. Ambos são idênticos (exactly alike) e cada um pode ser chamado a imagem exata (very image) do outro.

Francis MacDonald Cornford, *Plato’s Theory of Knowledge: the Theaetetus and the Sophist*, p. 198.

Dessa forma, a *εἰκαστική* como arte de reproduzir ou copiar⁸⁵ escaparia do gênero mimético, três vezes afastado do real e sempre enganador para Platão segundo o Livro X da *República*, argumenta o comentador inglês. A *εἰκαστική* não produziria imagens, mas réplicas, já que “uma imagem é mais ou menos semelhante ao original, conquanto não inteiramente como ele, não uma reprodução.”⁸⁶

A nosso ver, esta última observação de Cornford evidencia a inconsistência de sua leitura. Dado o desenvolvimento analítico do *Sofista*, é impossível que a arte de copiar não participe da *μιμητική*, que não seja produtora

⁸⁵ A tradução de *τέχνη εἰκαστική* por arte de copiar será colocada em questão ao longo do texto.

⁸⁶ CORNFORD, F. M., *op. cit.*, p. 198. A mesma questão é levantada no contexto do *Crátilo* em SCHUHL, P.-M., *op. cit.*, p. 48.

de imagens. Afinal, ela aparece na exata divisão em dois da arte mimética. De fato, Cornford tem razão ao dizer que um duplo, isto é, dois exemplares idênticos e equivalentes de um mesmo tipo, deixa de ser uma imitação. Isso nos atesta o *Crátilo*. Nesse diálogo, Sócrates levanta a hipótese de que se produzisse uma cópia exata, um duplo, do próprio Crátilo. Se um deus confeccionasse outro Crátilo, idêntico ao primeiro, esse deixaria de ser uma obra mimética, para se tornar um duplo.⁸⁷ O problema aqui é que, se a εἰκαστική é um gênero da μιμητική, não poderia produzir algo outro que imagens.

Sendo assim, parece-nos que a posição de Cornford não se sustenta e a questão sobre o sentido da εἰκαστική permanece em aberto. Se não se trata de uma reprodução ou um duplo, o que seria uma imagem fiel às proporções de seu modelo?

Arte egípcia?

Se a definição de τέχνη εἰκαστική remete às três dimensões do modelo que imita, temos um indício de que Platão possa se referir a obras tridimensionais: esculturas.

Na antiguidade egípcia, por exemplo, um escultor criava estátuas que seguiam proporções de feições em total repouso, de acordo com uma simetria matemática fixa que exhibe simplicidade e austeridade. Segundo a ciência histórica, a arte egípcia segue esse padrão desde a Proto-história⁸⁸; segundo Platão, quem sabe há dez mil anos da época em que viveu.⁸⁹ É de conhecimento geral sobre a arte egípcia que o escultor, e também o pintor, não intencionava exibir o movimento, o fugidio, os sentimentos passageiros, ou um instante da ação de um lançador de discos, por exemplo. Ele não simulava, por exemplo, o movimento, nas produções imagéticas. No Egito, a arte surgiu para a manutenção da vida do faraó – e, posteriormente, de toda a nobreza egípcia –, já que os

⁸⁷ PLATÃO, *Crátilo*, 432b,c.

⁸⁸ VERCOUTTER, J. Bas-relief et peinture. In: *Le temps des Pyramides: de la Préhistoire aux Hyksos*, p. 121.

⁸⁹ PLATÃO, *Leis*, 656e. Em grego, o termo μυριοστόν, empregado por Platão nas *Leis* para qualificar a antiguidade da arte egípcia, provém de μυρίος, que pode significar dez mil ou, de forma mais geral, muitíssimo.

egípcios acreditavam que, após a morte, sua alma continuaria a viver no próprio corpo mumificado, assim como na escultura que representa a imagem do homem que morrera. Um bom exemplo é a estátua feita entre 2551 e 2528 a.C., nomeada *Cabeça*, que se encontra atualmente em Viena, no Kunsthistorisches Museum. Nela vemos o delineamento dos traços essenciais de um rosto, em expressão austera imóvel. Talvez essa simplicidade nos traços representativos, esse desprendimento em relação às aparências naturais e à sedução do nosso olhar esteja ligado ao fato de que esse tipo de escultura não foi feito para ser visto. A arte egípcia possui caráter simbólico, para usar a terminologia de Hegel, ou mágico, para usar a de Benjamin⁹⁰, não ilusionista ou feito para a exposição.⁹¹ A *Cabeça*, assim como grande parte das esculturas egípcias, ficava dentro de uma pirâmide, ao lado de um túmulo que abrigava o cadáver de um dos membros da nobreza. Suas características, que acima rapidamente descrevemos, são adequadas para qualificar as obras de arte egípcias antigas em geral. Escultores e pintores egípcios retratavam somente os aspectos mais marcantes do que copiavam, sendo fiéis às proporções do modelo. Pelas razões acima, percebemos que a arte escultórica egípcia se enquadra no que o Estrangeiro chama de εἰκαστική, o que, ressaltamos, não implica que Platão a tivesse em mente ao escrever sobre esse tipo de μίμησις. Não nos parece possível desvendar os pensamentos do filósofo ao escrever esta passagem do diálogo, o que, todavia, não nos impede de buscar exemplos possíveis que ilustrem o sentido da arte de que tratamos.

Discordando da leitura de Cornford e vinculando-nos a esta vertente interpretativa, preferimos agora traduzir εἰκαστική por, em lugar de “arte de copiar”, como havíamos feito, “arte de produzir ícones”⁹² ou “arte icástica”. Isso porque, no que se refere ao vocabulário grego antigo, uma das palavras usadas para indicar uma escultura, assim como uma pintura, era εἰκών, donde provêm tanto εἰκαστική quanto ícone.

Essa leitura, que identifica a escultórica egípcia à τέχνη εἰκαστική, foi feita por Michel Haar: “... a arte da cópia é a arte egípcia, hierática, desdenhosa do

⁹⁰ Cf. HEGEL, G. W. F., *loc. cit.*, e BENJAMIN, W., *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*.

⁹¹ O caráter, poderíamos dizer, “invisível” da arte egípcia, soa interessante se confrontado ao pensamento platônico, que joga metafisicamente com graus de realidade entre ideias invisíveis e imagens visíveis.

⁹² Seguimos assim a tradução proposta por Marcelo Marques em *Platão, pensador da diferença*.

espectador, e que guardou durante milênios os mesmos cânones.”⁹³ Todavia, notemos que o autor não se refere exclusivamente às esculturas egípcias, mas abrange também suas pinturas. Ele diz: “O artista egípcio esforça-se por identificar-se com as figuras pintadas ou esculpidas, que são representadas em uma proximidade sem distância.”⁹⁴ Se ele tem razão, além das esculturas, as pinturas também poderiam participar da arte produtora de ícones. Isso nos traz o seguinte problema: será que pinturas, bidimensionais, podem participar de um gênero mimético definido em referência a três dimensões?

Pintura?

Como Michel Haar, Ana Lúcia de Oliveira afirma que a εἰκαστική pode ser pictórica. Ela usa o termo “desenho” – que, como a pintura, é tradução possível para o grego γραφή – ao se referir às divisões da mimética no *Sofista*:

Para definir o sofista como produtor de imagens falsas, ou seja, que não reproduzem acuradamente as proporções do original, o Estrangeiro recorre ao paradigma do desenhista. Em primeiro lugar, este pode produzir desenhos exatos ou inexatos de seu tema, o original da imagem.

Ana Lucia M. de Oliveira, *O fingidor e o filósofo: breve ensaio acerca do ut pictura poesis*, In: *Artefilosofia: Filosofia, Teatro, Música*, n. 2, p. 68.

Havíamos afirmado que a escultórica melhor convinha na retratação da arte de produção de ícones porque ela trabalha com as três dimensões citadas na passagem do *Sofista* que analisamos. Dissemos que uma obra pictórica é bidimensional: possui somente largura e comprimento. No entanto, não ressaltamos que, por mais que pinturas sejam bidimensionais, muitas delas retratam não só a largura e o comprimento do que representam, mas também a profundidade. Sendo assim, haveria abertura para a inclusão da arte pictórica na espécie mimética icástica? A profundidade não seria necessariamente ilusória, tornando este tipo de pintura ilusória e por isso não icástica, mas simuladora,

⁹³ HAAR, M., *op. cit.*, p. 24.

⁹⁴ *Id.*

seguindo o outro gênero de mimética, a φανταστική, sobre a qual falaremos mais à frente?

Como dissemos, a arte pictórica egípcia segue o mesmo padrão da escultórica: a similitude quanto aos traços essenciais é característica marcante. Em grande parte das pinturas, as cores eram fiéis às encontradas no original. Assim, por exemplo, é tarefa fácil aos ornitólogos reconhecer cada espécie de pássaro presente nas representações picturais egípcias. Eles, assim como os outros animais, são retratados com minúcias em traços e colorido. A profundidade é representada quando, por exemplo, bois são delineados: suas patas são traçadas umas na frente das outras, respeitando, nesse sentido, as proporções do modelo.

No que diz respeito à pintura grega, sabemos da influência egípcia nas produções do período arcaico. Dado isso, de forma bastante geral, o raciocínio acima também se aplica à pintura grega arcaica. Já os pintores gregos do período clássico inovaram em relação aos seus predecessores pelo uso da técnica da perspectiva. Por meio de sombreados e do desenho de seres, mais comumente homens, sob ângulos antes nunca retratados, os pintores aproximam-se mais ainda dos escultores exibindo a profundidade. Isso é fruto do que os historiadores chamarão de “revolução”, “milagre grego”, ou ainda “descoberta da natureza”⁹⁵, cuja produção, aliás, seria alvo crítico de Platão segundo Schuhl, como vimos na introdução. Como sabemos, essa revolução caracterizou-se pela famosa produção artística específica da pintura e da escultura da Grécia no período clássico de copiar os seres tais como se apresentam fenomenicamente na natureza, geralmente em movimento, o que foi possível por um correlato avanço de técnicas ilusionísticas. Sendo assim, dada a ênfase no caráter ilusionista, com o intuito de simular o movimento, as pinturas gregas da época de Platão escapam do que ele chama de εἰκαστική.

Segundo Eva Keuls, toda pintura seria φανταστική.⁹⁶ Pois, diz a comentadora, a profundidade é sempre retratada de forma ilusória, dado que a pintura é uma obra bidimensional. Todavia, é possível distinguir dois tipos de produção pictórica: por um lado, a que é fiel às proporções do modelo, como

⁹⁵ Designações propostas por, respectivamente, Ernst Gombrich em *Art and Illusion*, Waldemar Deonna em *Du miracle grec au miracle chrétien* e Emmanuel Loewy em *The rendering of nature in early greek art*. Cf. SPIVEY, N., *op. cit.*, p. 19 e 20.

⁹⁶ Cf. KEULS, E, *op. cit.*, p. 114.

ocorre com parte da pintura grega e com a egípcia; por outro, a pintura que hoje chamamos de *trompe-l'oeil*, que deforma as proporções do modelo para aparentar – segundo determinado ponto de vista – representá-lo fielmente. Trata-se de uma técnica bastante conhecida e frequente no período da Renascença, como nos atestam, por exemplo, as pinturas na cúpula da Igreja de Santo Inácio de Loyola, em Roma. Dados os desenvolvimentos em procedimentos ilusionistas da arte grega clássica, provavelmente técnicas semelhantes ao que hoje chamamos de *trompe-l'oeil* já existiam à época de Platão.⁹⁷ Por mais que não tenhamos provas históricas, já que as pinturas murais e muitos tratados de pintura do período grego clássico se perderam, o próprio filósofo diz que grande parte da pintura é feita pela τέχνη φανταστική, tendo-a definido como a que engana segundo certo ponto de vista. Assim, por meio dessa distinção entre dois procedimentos pictóricos, pensamos que Keuls está enganada quanto a esse detalhe, e que a pintura pode sim participar da εἰκαστική – afinal, Platão afirma que grande parte (πάμπολυ... τὸ μέρος⁹⁸) da pintura é φανταστική, deixando-nos conjecturar que outra parte respeita as proporções do modelo, sendo εἰκαστική.

Estilo mimético exposto paradigmaticamente nas obras de Policleteo

De acordo com o que desenvolvemos até aqui, tudo indica que a distinção entre as artes εἰκαστική e φανταστική corresponde à diferença entre os tipos artísticos egípcio e grego clássico. Para que isso se sustente no que diz respeito à arte de produzir ícones, seria preciso que nenhum pintor ou escultor grego do período clássico confeccione obras de forma fiel às proporções de seu modelo. Entrementes, esse não é o caso.

Maria Villela-Petit defende que o melhor exemplo da arte de produzir ícones é especificamente escultórico e pertence, na história da arte grega, justamente ao período clássico em que viveu Platão: o cânone de Policleteo. Ela afirma:

⁹⁷ Cf. o uso da expressão para falar de obras gregas em, por exemplo, VILLELA-PETIT, M. P., *op. cit.*, p. 64 e SCHUHL, P.-M., *op. cit.*, p. xvi e 36.

⁹⁸ PLATÃO, *Sofista*, 236c.

E se fosse justamente o cânone de Policleto que melhor exemplificasse esse ramo da mimética que Platão chama icástica, a qual se caracterizaria pela observação fiel da verdadeira συμμετρία do modelo? Tal suposição (...) foi reforçada, se não plenamente corroborada, (...) após um recente e remarcável estudo do Canon de Policleto.

Maria da Penha Villela-Petit, *La question de l'image artistique dans le Sophiste*, In: *Études sur le Sophiste* de Platon, p. 80.

Esse escultor era um estudioso das proporções do corpo humano, tendo colocado por escrito suas descobertas na obra hoje conhecida como seu *Canon*, da qual só nos restaram fragmentos por meio de citações feitas por Galeno. Essas proporções matemáticas, que compõem uma progressão geométrica, foram alcançadas por meio de estudos dos corpos.⁹⁹ Elas eram aplicadas na confecção de suas esculturas, que exibiam um corpo humano harmônico, ao mesmo tempo matematicamente exato e belo. Plínio, o Velho, afirmou que os escultores contemporâneos a Policleto consideravam que seu cânone teria sido aplicado em sua obra escultórica chamada de *Dorýphoros*.¹⁰⁰ A obra original foi perdida, mas nos foi legada uma cópia romana, atualmente no Museu Nacional de Nápoles. Dado o exposto, Policleto reproduz em suas esculturas as proporções do corpo humano, que é o seu modelo; sua obra é εἰκαστική. Com efeito, a εἰκαστική não se restringe à maneira egípcia de pintar ou esculpir, como supomos anteriormente.

Dito isto, há de se estranhar nosso desenvolvimento argumentativo: arte egípcia, pinturas gregas arcaicas e egípcias, esculturas de Policleto... Platão teria todos eles em mente ao escrever sobre a arte de produzir ícones no *Sofista*? Parece-nos óbvio que não, e esse caminho expositivo que optamos percorrer tem como intuito ressaltar que a τέχνη εἰκαστική é, como vínhamos dizendo, um gênero de mimética, uma maneira de se imitar que podemos encontrar em diversas obras. Toda obra que copia seu modelo respeitando suas proporções pode ser considerada εἰκαστική. Assim, poderíamos continuar esse estudo de casos

⁹⁹ “Propõe-se que Policleto tenha escolhido um membro específico do corpo humano, a falange distal do dedo mínimo, como o módulo básico para seu sistema, e depois de ter estabelecido o comprimento e a largura dele *baseando-se na observação da natureza*, ele os usou como ponto de partida para a determinação de todas as proporções da figura humana” TOBIN, R., *The Canon of Polykleitos*, p. 307; “Ele (Policleto) representava os homens como são de fato” Ibid., p. 313. Grifo e tradução nossos.

¹⁰⁰ Cf. PLÍNIO, *História Natural*, XXXIV, 55. Cf. a tradução desta passagem de Plínio em RICHTER, G., *The sculpture and sculptors of the Greeks*, p. 189.

indefinidamente, percebendo aspectos icásticos em diversas obras que nos propuséssemos analisar.

Mas essa observação não exclui o fato de que para todo gênero, inclusive de mimética, existe um exemplar que melhor o ilustra. Parece-nos claro, assim, que as obras de Policleto ilustram, melhor que a arte egípcia e que as pinturas gregas arcaicas, o que se quer significar. Concordamos com Villela-Petit quando afirma que as esculturas de Policleto são o *melhor exemplo* da τέχνη εἰκαστική.¹⁰¹ Como apresentamos, por mais que pinturas possam também retratar a profundidade, certamente a escultura o faz de forma mais óbvia e clara, da forma digna de um exemplo paradigmático. Além disso, ainda que a arte egípcia também seja construída de acordo com um cânone e tendo em vista a similitude com o modelo, a rigidez de suas cópias faz com que não sejam tão bem executadas como o fez Policleto, quando temos como critério a imitação εἰκαστική. Isso porque a arte egípcia tende a uma idealização esquemática que acaba por corromper as proporções corpóreas do modelo que tem em vista. Por exemplo: muitas esculturas que retratam nobres egípcios apresentam traços característicos do faraó reinante naquele período histórico. A imitação é subjugada pela idealização, corrompendo o caráter icástico dessas obras. Além disso, vale lembrar que os deuses egípcios eram representados visualmente como uma mistura de animal e homem, como a deusa da verdade, da justiça e do equilíbrio, Maat, que foi pintada com a forma de uma mulher com asas de um pássaro azul.¹⁰² Esse dado evidencia um aspecto definitivamente simbólico da arte egípcia, ausente nas obras gregas do período clássico que primavam pela representação dos fenômenos, seguindo as curvas e cores dos seres retratados. Nesse sentido, convém lembrarmos da sistematização da história da arte proposta por Hegel, segundo a qual a arte egípcia seria um dos melhores exemplos históricos da arte simbólica.¹⁰³

Ao nos aprofundarmos um pouco nas características da arte pictórica egípcia, encontraremos ainda outros fatores que comprovam a superioridade da arte de Policleto no que diz respeito à fidelidade quanto às proporções dos corpos

¹⁰¹ Cf. VILLELA-PETIT, M. P., *op. cit.*, p. 81.

¹⁰² Cf. a pintura parietal na tumba de Nefertari.

¹⁰³ Cf. HEGEL, G. W. F., *op. cit.*, Primeira seção, Capítulo primeiro. Hegel analisa pinturas e esculturas como subordinadas às construções arquitetônicas, como as pirâmides, por exemplo. Cf. p. 40.

retratados. Os pintores egípcios abriam mão do respeito a uma só perspectiva – à qual nos limita nossa percepção visual – para exibir, por exemplo, nas pinturas de figuras humanas, cada parte do corpo segundo o ponto de vista que a melhor revela. Repare que, na representação de um homem de perfil, seu olho é traçado segundo o ângulo frontal. Em grande parte das composições pictóricas, a hierarquia social era demarcada pelo tamanho da imagem de cada homem representado: os homens mais poderosos eram desenhados como maiores que seus subordinados, como esposa, filhos e servos. Todas essas características ressaltam ainda mais o caráter simbólico da arte egípcia.

Assim, evidencia-se outra razão para traduzir εἰκαστική por “arte de produzir ícones”. Isso porque as estátuas de Policeto eram regra, cânone, modelo para os demais escultores, e o termo *ícone* possui também esse sentido. Costumamos dizer, por exemplo, que Os Beatles são um ícone do rock. Os Beatles são para os roqueiros o que o cânone de Policeto foi para escultores gregos a ele posteriores: um modelo a ser seguido. Policeto alcançara a expressão da forma humana perfeita, tornando-se esta exemplar, paradigmática, enfim, um ícone escultórico.

Dado o exposto, discordamos de todas as interpretações que afirmam que, ao apresentar a arte de produzir ícones no *Sofista*, Platão tinha em mente um tipo artístico específico que bastaria ou completaria o grupo referido. Platão fala de um gênero de μίμησις, que pode ser encontrado nas mais diversas obras que, de uma ou outra forma, seguem as proporções do modelo retratado. Poderíamos, por exemplo, levantar a hipótese de que alguma obra escultórica ou pictórica possa apresentar algumas características próprias à εἰκαστική, enquanto outras se referem à φανταστική. Por exemplo: tomemos uma escultura que representa uma mulher, em tamanho natural, em movimento. Se fosse colossal, necessitaria de uma desproporção que trouxesse a ilusão de proporção quando vista à distância, seguindo a arte do simulacro; sendo ela de tamanho natural, seria feita à maneira εἰκαστική. Todavia, sabemos que uma escultura é estática, e que, quando representa o movimento, engana a percepção do espectador por meio de técnicas de ilusão, como as sucessivas dobras nas túnicas femininas. Nesse caso, temos uma considerável preocupação com a aparência, a intenção de enganar os olhos que, se reparassem em cada uma das dobras separadamente, não teriam a

impressão de movimento. Além disso, a túnica de uma mulher em movimento não apresentaria o mesmo número de dobras. Numa fotografia, capaz de captar uma imagem, um fenômeno, sob determinado ponto de vista e em certo recorte, de forma fiel, as dobras seriam menos numerosas. Na estátua, a multiplicação de curvas na túnica é uma infidelidade em relação ao modelo, com a finalidade de apresentar uma aparência fugidia, não estática. Assim, parece-nos que uma obra como essa, tão recorrente na cultura grega, possui aspectos de ambas as espécies miméticas diferenciadas no diálogo – o que não tira em nada o valor do texto. Ao contrário: seu valor é compreendido quando se percebe que as divisões do *Sofista* não dizem respeito a grupos específicos de objetos ou seres, mas a tipos, que muitas vezes podem estar misturados e confundidos no mundo múltiplo e enganador dos corpos com os quais convivemos. Platão não trata de obras específicas, mas de maneiras de trabalhar esculturas, pinturas, e outras obras miméticas. Estes gêneros miméticos podem se apresentar de forma mais preeminente nas obras de um ou outro escultor, mas, certamente, podem ser encontrados nas mais diversas obras miméticas, que podem imitar de uma e/ou outra maneira.

Analogia com a cidade ideal

Um detalhe escapou à nossa investigação. Lembremos de que, ao apresentar a arte icástica, o filósofo não fala somente da manutenção das proporções do modelo, mas também das cores deste: “... acrescentando as cores apropriadas a cada uma (das partes)...” (... πρὸς τούτοις ἔτι χρώματα ἀποδιδούς τὰ προσήκοντα ἐκάστοις...). Se numa análise restrita ao *Sofista* este detalhe parece ser irrelevante, visto em paralelo a uma passagem de outro diálogo faz-se merecedor de nossa atenção.

No início do Livro IV da *República* encontramos outra referência ao colorido de estátuas. Trata-se da defesa de Sócrates de que cada parte da cidade ideal criada no diálogo recebe a felicidade que lhe convém. A felicidade não é exclusiva a somente uma parte, como sugeriu o personagem Adimanto quando estranhou a falta do luxo tão comumente encontrado entre os governantes das cidades históricas. A cidade deve ser como uma escultura. Ao colorir uma

escultura, não se deve aplicar as cores mais belas em suas partes mais belas, mas usar em cada parte a cor apropriada para que a obra como um todo se torne bela. O colorido de cada parte segundo o que convém ao todo é usado por Platão para expor sobre a felicidade em seu ideal de cidade.¹⁰⁴ Platão utiliza uma analogia: a cor para a escultura é como a felicidade para a cidade.

Assim, a primeira ocorrência que analisamos da arte escultórica no *Sofista* nos mostra uma possibilidade da μίμησις ainda oculta na exposição mais geral da τέχνη μιμητική, quando a pintura foi usada como exemplo. Quando se imita de forma conveniente, em que cada parte tem em vista o todo, a cópia parece estar mais próxima de um ideal¹⁰⁵, como a cidade delineada na *República*, do que de uma sombra ou imitação distante da realidade. Aspectos da μίμησις começam a se fazer ver, juntamente à presença da arte escultórica no *Sofista*.

A εἰκαστική, que por ora nos ocupou, não será, contudo, de interesse dos personagens do diálogo. Como sabemos, é o sofista que orienta seu olhar enquanto objeto de análise. Após a digressão acerca do não ser, que desfaz a ignorância sobre como é possível que haja ilusões como as produzidas pela mimética, o tipo de mimética em que se encontrará o sofista é a φανταστική. Será consenso que o sofista produz simulacros, não ícones.

Se os personagens desviam seu olhar, alguns leitores podem permanecer reflexivos, e pensar nas consequências a que nos pode levar o texto. Pois, se nas produções com o λόγος, o sofista seria o melhor exemplo de uso da φανταστική, como desenvolveremos adiante, quem, se não o filósofo, melhor exemplificaria a arte icástica? O ponto de semelhança com a descrição da felicidade na cidade ideal também não apontaria para isso? Afinal, quem afirmaria que o filósofo, como apresentado nos diálogos de Platão, se ocupa prioritariamente com as aparências em detrimento da verdade, da expressão fiel? Certamente isso não é verdade. Se, ao menos em linhas gerais, esse é ponto incontroverso, não nos parece arbitrário associar a atividade filosófica ao tipo da arte de produção de ícones, como o fez também Villela-Petit.¹⁰⁶

¹⁰⁴ Cf. PLATÃO, *República*, 420c.

¹⁰⁵ Por *ideal* queremos dizer aquilo que se encontra próximo a uma ideia, como a cidade utópica da *República*, que exprime a ideia de justiça, sem se confundir com ela. Assim, distinguimos em nosso texto *ideal* de *ideia*.

¹⁰⁶ VILLELA-PETIT, M. P., *op. cit.*, p. 84-90.

É certo que podemos supor que a filosofia possa também ser exercida pelo uso da φανταστική. Podemos citar como exemplo a mentira útil que faz parte da educação na cidade ideal platônica, como os mitos, educação esta determinada pelos guardiães filósofos.¹⁰⁷ Além dela, o personagem Sócrates tido como irônico, aquele que sabe mas finge não saber para levar seu interlocutor a se contradizer, revelando sua ignorância sobre o assunto tratado. Assim o vê e disso o acusa, por exemplo, o personagem Trasímaco no Livro I da *República*.¹⁰⁸ Cabe ressaltar que desta forma se construiu sua fama na posteridade, tornando-se ponto comum a referência à ironia socrática. Pensaríamos, assim, em recursos usados pela filosofia, cuja finalidade última seria a produção de uma imagem icástica do real. Sendo esta, a icástica, que agora nos interessa, perguntamos:

Quais seriam os pontos de encontro, as semelhanças, entre a arte de Policeto e a filosofia? A filosofia deve ser compreendida também como produtora de obras miméticas? A possibilidade de reprodução da συμμετρία do modelo poderia nos dizer algo sobre o que chamamos de verdade? Pretendemos desenvolver essas hipóteses na conclusão deste capítulo.

Feitas essas indicações, partamos para a análise do tipo mimético onde se encontrará, certamente, o sofista: a arte do simulacro.

2.1.3

Ἡ τέχνη φανταστική: estilo mimético exposto paradigmaticamente nas obras de Fídias

Assim como ocorre com a arte de produzir ícones, a arte do simulacro também será descrita tendo a arte escultórica como exemplo paradigmático. Pois Platão a apresenta pela propriedade de infidelidade quanto à proporção, συμμετρία, entre suas três dimensões. Agora a escultura é de grandes dimensões, ou posicionada acima, à distância dos olhos que a contemplam. Os exemplos são diversos na arte grega, dentre os quais se destacam as famosas esculturas colossais de Fídias, Atena do Párthenon e Zeus de Olímpia, ambas perdidas¹⁰⁹, assim como,

¹⁰⁷ Cf. PLATÃO, *República*, por exemplo, 414b.

¹⁰⁸ Cf. *Ibid.*, 337a.

¹⁰⁹ Sobraram-nos cópias somente em moedas romanas. Cf. RICHTER, G., *op. cit.*, p. 168.

no que diz respeito à arquitetura, as colunas do Parthenon.¹¹⁰ As esculturas φανταστικοί abrem mão das proporções reais, e optam por proporções que farão com que nós, homens, vendo-as de baixo, sejamos enganados ao percebê-las como harmônicas. As colunas do Parthenon nos parecem simétricas – isto porque Fídias comandou a realização de pequenos desvios no eixo das colunas, desde a estilobata até o entablamento. As proporções não copiam mais o modelo que têm em vista de forma fiel, mas imitam-no aparentemente¹¹¹: expõem proporções óticas.¹¹²

É certo que não possuímos provas históricas de desproporções no que diz respeito especificamente às obras escultóricas colossais de Fídias, já que, como dissemos, essas se perderam. As descrições que nos foram legadas por autores antigos, como Plínio, Pausânias e Plutarco¹¹³, contam-nos somente do que foi representado em cada parte da escultura. Por exemplo: Pausânias afirma que a Atena do Parthenon segurava, numa mão, a divindade Nike e, na outra, uma lança. Eles nada relatam acerca de desproporções propositais em suas obras. Todavia, sabemos que é exatamente com uma obra arquitetônica de Fídias, que coordena a reconstrução do Párthenon após a vitória dos gregos sobre os persas, destruidores do templo antigo, que a arte grega clássica origina-se – talvez, por essa vitória, objetivando distinguir-se do estilo arcaico orientalizante, como o persa, por exemplo. A arte grega define-se pela retratação do movimento e do momentâneo, por técnicas ilusionistas e de perspectiva. Além disso, como uma técnica φανταστική foi aplicada às colunas do templo, em que há deformações em seus círculos, não vemos por que ela não seria aplicada também às esculturas colossais. No friso e nas métopes do templo de Atena encontramos representações de cenas de muito movimento, como a Gigantomaquia, a Centauromaquia, a guerra de Troia, a batalha dos atenienses liderados por Teseu contra as Amazonas, e uma

¹¹⁰ Keuls também cita Fídias ao retratar a τέχνη φανταστική, mas não como exemplo paradigmático, como faremos aqui. Cf. KEULS, E., *op. cit.*, p. 112.

¹¹¹ Segundo Eva Keuls, essa passagem é a única que atesta esse tipo de técnica artística no período clássico. Cf. *Ibid.*, p. 111. Uma observação: sabemos que o próprio Policleto teria esculpido uma obra colossal, a escultura de Hera, do templo de Heraion. Ela é descrita por Pausânias (II. 17.4). Contudo, nada foi encontrado nas escavações de 1892, e somente possuímos a imagem da escultura da deusa provinda de cópias em moedas gregas e romanas. Cf. RICHTER, G., *op. cit.*, p. 192. Assim, não é possível saber se ele teria usado a τέχνη φανταστική.

¹¹² Eva Keuls chega a afirmar que Fídias provavelmente inventou a técnica das proporções óticas em esculturas colossais. Cf. KEULS, E., *op. cit.*, p. 90 e 111-115.

¹¹³ Cf. RICHTER, G., *op. cit.*, p. 169.

procissão das Panatenaicas. Algumas dessas esculturas em baixo-relevo foram conservadas – encontramos-las no Museu Britânico, em sua maioria, mas também no Museu da Acrópole, no Museu do Louvre e no Museu de Palermo. Não precisamos de comentários detalhados para perceber a veracidade do que é dito num dos guias do Museu da Acrópole, sobre a procissão dos cavaleiros rumo ao Párthenon, no seu friso, que teria sido esculpida pelo próprio Fídias; ele diz que se trata de um “retrato do momentâneo”.¹¹⁴ Além disso, as túnicas de Afrodite, Eros e um herói, do sexto bloco do friso do Párthenon, com suas múltiplas dobras, indicam um movimento leve, sereno. Em todos esses casos, trata-se da retratação do movimento pelo uso de uma técnica φανταστική. Por fim, uma anedota antiga conta-nos da disputa entre Alcámenes e Fídias na confecção de uma estátua de Atena que seria colocada em um local elevado. De perto, a escultura de Alcámenes parecia lindíssima; enquanto, a de Fídias, desproporcional: a boca de sua Atena estava muito aberta e, seu nariz, torto. Contudo, ao serem colocadas no alto, a obra de Alcámenes pareceu ridícula frente à de Fídias, conhecedor da ótica e da geometria.¹¹⁵ A anedota o retrata como um especialista na arte do simulacro, para a confecção de uma estátua. Por todas as razões citadas, pensamos que Fídias seria o exemplo paradigmático da τέχνη φανταστική.

Nesse ponto, discordamos de Villela-Petit que defende que Platão tinha em vista Lysipo.¹¹⁶ A autora provavelmente abraça esta tese pois, como sublinha Tobin¹¹⁷, Lysipo deformava suas esculturas para que parecessem maiores do que eram, e teria dito que esculpia os homens como pareciam ser, não como são tal qual os escultores antigos.¹¹⁸ Contudo, Platão não fala de esculturas deformadas para parecerem maiores do que são, mas das que são desproporcionais para parecerem harmônicas quando à distância de nosso olhar. A nosso ver, Villela-Petit provavelmente não reconhece Fídias nessa passagem do *Sofista* pois lhe pareceria estranho que o filósofo, amante de suas obras¹¹⁹, depreciá-lo-ia. Todavia, ressaltamos que suas esculturas são apenas imagens que ilustram um

¹¹⁴ *Acropolis and Museum: brief history and tour*, p. 41.

¹¹⁵ Cf. Tzetzés (escritor bizantino do séc. XII) em *Chiliades* VIII. 353-69 *apud.*, VILLELA-PETIT, M. P., *op. cit.*, p. 78; Franciscus Junius, *A pintura dos antigos*, *apud.* GOMBRICH, E. H., *op. cit.*, p. 162; SCHUHL, P.-M., *op. cit.*, p. 29.

¹¹⁶ Cf. VILLELA-PETIT, M. P., *op. cit.*, p. 84.

¹¹⁷ TOBIN, R., *op. cit.*, p. 321.

¹¹⁸ Cf. PLÍNIO, *História Natural*, XXXIV, 61-66.

¹¹⁹ Cf. um elogio a Fídias em PLATÃO, *Mênnon*, 91d.

gênero que será compartilhado pelos sofistas – esses sim, alvos de crítica platônica. Isto é: Platão não critica Fídias, nem a τέχνη φανταστική em geral. Concordamos com Eva Keuls de que essa diferenciação não se baseia em um juízo estético de Platão. Platão não tem em vista o prazer ou a beleza, mas tem o próprio sofista como critério de suas divisões, isto é, seu objetivo é definir o sofista e não avaliar obras de arte.¹²⁰

Assim como ocorreu no caso das esculturas de Policleto que não esgotam mas melhor retratam a arte de produzir ícones, nos parece ser o caso das obras de Fídias em relação à arte do simulacro. A τέχνη φανταστική não se resume às obras de Fídias. Podemos encontrar seus traços em obras de diferentes escultores, assim como pintores, e em outras imitações. Sempre que uma obra for feita desproporcionalmente, causando ilusão de proporção; sempre que ela referir a atenção mais à aparência que à forma verdadeira de um corpo, poderíamos dizer que ela simula, que se trata, em algum grau, do emprego da τέχνη φανταστική.

A atenção à aparência dos seres e às técnicas ilusionistas é característica que distingue as obras gregas clássicas das arcaicas, influenciadas pelo estilo oriental, como o egípcio. Platão percebe essa diferença e usa a técnica da desproporção para uma aparência de proporção, a técnica da ilusão ótica, como exemplo da importância concedida aos artesãos ao fato de que o ponto de vista do olhar determina nossa impressão sensível dos objetos; de que a apreensão sensível dos corpos pode ser controlada; de que é possível seduzir com ilusões. É isso o que nos mostram as obras que foram conservadas, assim como as diversas anedotas relatadas por Plínio, em que pássaros, cavalos e homens são iludidos ou enganados por pinturas. Por mais que, no que tange à pintura, não tenhamos provas, além dos relatos anedóticos, do uso desse tipo de deformação ilusionista na época clássica, é certo que um dos métodos pictóricos de criação¹²¹ por meio da gradação de cores segue o mesmo princípio φανταστική: os pintores quebravam superfícies, cada uma com uma cor básica, em pequenos pedaços que, quando misturados e vistos a certa distância, não são percebidos como

¹²⁰ Cf. KEULS, E., *op. cit.*, p. 113.

¹²¹ Usamos o verbo criar para falar de confecções pictóricas e escultóricas, seguindo a forma corrente. Todavia, ressaltamos que muitas vezes se trata de uma imitação, e não criação, *strictu sensu*.

separados.¹²² Além disso, testemunhas posteriores afirmam que pinturas em perspectiva linear eram compostas para os cenários teatrais. Estas foram feitas com atenção ao ponto de vista do espectador no teatro, que a viam a certa distância.¹²³ Assim, elas podem constituir mais um exemplo de pintura simuladora, φανταστική.

Note-se que tanto Policleto quanto Fídias tiveram suas obras ou seu estilo copiados por outros escultores de seu tempo, e da posteridade.¹²⁴ Eles foram, portanto, tidos como escultores paradigmáticos – foram modelos de dois estilos diferentes, o que é coerente com nossa leitura, e traz mais uma evidência da consistência da posição que defendemos. Seguindo nossa linha de leitura do *Sofista*, Platão teria sido o primeiro a tomá-los como paradigmas de estilos miméticos. Além disso, desconsiderando o criador mitológico da arte escultórica, Dédalo, Policleto e Fídias são os únicos escultores citados no *corpus* platônico¹²⁵, o que confirma o interesse do filósofo pelos seus estilos artísticos.

Sendo assim, no *Sofista*, dado o próprio método empregado no diálogo, temos, até aqui, uma divisão da arte escultórica, enquanto exemplo paradigmático dos tipos de τέχνη μιμητική; temos uma distinção entre duas maneiras de esculpir que ilustram os estilos de mimética especificados no diálogo. Enquanto uma é fiel ao modelo, a outra somente aparenta sê-lo – exhibe uma fantasia, ilusão, simulacro.

Mas para afirmar que existe tal técnica de produção de simulacros, onde mais adiante será dito que se refugia o sofista, o Estrangeiro precisa se desvencilhar do pensamento filosófico de sua terra natal, Eleia. Segundo a leitura platônica de Parmênides, este não encontrava nenhum ser na ilusão, somente não-ser. E se o que não é, não é, impossível ser uma arte que produz não-ser, simulacro. O caminho percorrido por Estrangeiro e Teeteto é interrompido. Estes estão em ἀπορία¹²⁶, pois racionalmente não lhes está claro como há falsidade,

¹²² Cf. KEULS, E., *op. cit.*, p. 61, 62.

¹²³ Cf. *Ibid.*, p. 63-66 e GOMBRICH, E. H., *op. cit.*, p. 112.

¹²⁴ Cf., por exemplo, a referência ao cânone de Policleto em WINCKELMANN, J. J., *op. cit.*, p. 78; a admiração do pintor Ingres por Fídias em OSBORNE, H., *op. cit.*, p. 81; o elogio de Goethe à escultura da cabeça do cavalo de Selene ou Nix do pedimento oriental do Párthenon de Fídias: ele afirma que se trata da própria Ideia de Cavalo (Urpferd), portanto modelo, não só para os demais escultores, mas para os próprios cavalos! Cf. SPIVEY, N., *op. cit.*, p. 17.

¹²⁵ Cf. KEULS, E., *op. cit.*, p. 90. Dédalo aparece em *Íon*, 533b, *Hípias Maior*, 282a, *Leis*, 677d, *Eutifron*, 11c e 15b e *Mênon*, 97d; Policleto, em *Protágoras*, 328c, 311c; e Fídias em *Mênon*, 91d e *Protágoras*, 311c.

¹²⁶ PLATÃO, *Sofista*, 236e.

engano, ilusão, aparência. Para continuarem à caça do sofista, precisam refutar o fundador da escola eleata cujo pensamento daria base à prática sofística: se o falso não é, se a ilusão não existe, o sofista não poderia ser um falsário produtor de simulacros como parecem estar certos o Estrangeiro e Teeteto. É preciso, então, realizar o parricídio de Parmênides¹²⁷, o que ocorrerá na digressão central do diálogo.

Após muitas dificuldades e impasses, sabemos, em linhas gerais, que a refutação de Parmênides, ou melhor, da leitura platônica do filósofo pré-socrático, ocorrerá pela conceituação do não-ser como outro. Sendo outro, ele é; somente não é aquilo de que se diferencia.¹²⁸ Aqui, essa digressão não nos interessará diretamente. Importa ressaltar que as conclusões ontológicas alcançadas sustentarão a continuação das remissões à escultura e à pintura, objetos de nosso estudo. Agora que o Estrangeiro prova o ser da ilusão, que a aparência e a ilusão existem, retoma, como era de se esperar, a divisão que havia deixado de lado anteriormente.

2.2

Depois da digressão: breve análise dos passos 265e-267c

Mas o retorno não volta ao exato ponto de partida. Após a digressão metafísica do diálogo, era natural que o Estrangeiro se lembrasse da técnica de produção divina, diferente da humana: “... as obras ditas da natureza são obras de uma arte divina, e aquelas que os homens compõem, com elas, são obras de uma arte humana.” (... τὰ μὲν φύσει λεγόμενα ποιεῖσθαι θεία τέχνη, τὰ δ’ ἐκ τούτων ὑπ’ ἀνθρώπων ξυνιστάμενα ἀνθρωπίνη...) ¹²⁹ E, diferentemente do que talvez pudéssemos esperar, segundo o Estrangeiro, deus não produz somente as coisas mesmas, mas também a imagem delas.

¹²⁷ Não pretendemos aqui colocar em questão se houve ou não o parricídio de Parmênides, por não se tratar de tema importante para nossa investigação. Sobre o tema, cf. a introdução de Cordero à sua tradução do *Sofista*.

¹²⁸ Para um tratamento mais detalhado da questão da alteridade, incluindo as relações de posse, nas predicções usadas pelo Estrangeiro, cf., por exemplo, FREDE, M., *Plato's Sophist on false statements*, p. 12, 13 e 15. Quando dizemos que *Grande não é pequeno*, temos um caso de alteridade. Já ao afirmarmos que *Ele não é pequeno* queremos dizer que ele não possui uma qualidade. Segundo o autor, Platão inclui ambos os casos em sua análise no *Sofista*.

¹²⁹ PLATÃO, *Sofista*, 265e. Tradução de Jorge Paleikat e João Cruz Costa.

Depois de num sentido dividir a arte de produção em produção divina e humana, noutro, o Estrangeiro a divide em arte de produção das coisas mesmas, αὐτοποιητική, e arte de produção de imagens, εἰδωλοποιική. Interessa-nos notar que nessa passagem do diálogo, o próprio Estrangeiro parece proceder como um escultor: “... depois de haver dividido a produção em toda sua largura (κατὰ πλάτος), divide-a, agora, em todo seu comprimento (κατὰ μῆκος).” (Οἷον τότε μὲν κατὰ πλάτος τέμνων τὴν ποιητικὴν πᾶσαν, νῦν δὲ αὖ κατὰ μῆκος.)¹³⁰ Na largura temos a divisão entre arte divina e humana; no comprimento, entre arte de produção de originais e de cópias. É por meio de uma arte divina (θεία τέχνη) que são feitas as coisas mesmas, “os seres vivos e seus princípios componentes – fogo, água e substâncias congêneres” (...τᾶλλα ζῶα καὶ ἐξ ὧν τὰ πεφυκότ’ ἐστί, πῦρ καὶ ὕδωρ καὶ τὰ τούτων ἀδελφά...); e, por um artifício divino (δαιμονία μηχανή), as imagens delas, como sonhos (ὕπνοι)¹³¹, sombras e reflexos.¹³² Se Villela-Petit afirma que são produzidos retratos do sofista, como dissemos, poderíamos, a partir desse detalhe do texto, afirmar que, metaforicamente, encontraríamos a feitura de uma escultura por meio de entalhe. Cada divisão faria com que vislumbrássemos os traços do sofista.

2.2.1

A comparação entre pintura e sonho

A mesma divisão se aplica à produção humana, diz o Estrangeiro. O homem também produz as coisas mesmas e a imagem dessas coisas. O arquiteto constrói uma casa, já “pela arte do pintor (γραφική), uma outra casa, como um sonho (οἷον ὄναρ) apresentado pela mão do homem a olhos despertos”¹³³

¹³⁰ PLATÃO, *Sofista*, 266a.

¹³¹ *Id.*

¹³² Seria interessante pensar se também a artimanha divina de produção de imagens poderia ser dividida em icástica e simuladora. Para não nos desviarmos de nosso estudo que pretende se voltar mais diretamente para as ocorrências das noções de pintura e escultura nos diálogos, deixamos aqui a hipótese em aberto para a reflexão de algum leitor curioso que desejar desdobrar e desenvolver este estudo que pode ter como base, por exemplo, as teorias sobre os sonhos e os reflexos no *Timeu*.

¹³³ *Ibid.*, 266c. Tradução de Jorge Paleikat e João Cruz Costa ligeiramente modificada. Preferimos *como um* e não *espécie de* para ressaltar o caráter comparativo do termo οἷος.

(γραφικῇ δέ τιν' ἑτέραν, οἷον ὄναρ ἀνθρώπινον ἐγρηγορόσιν ἀπειργασμένην), é criada.

Nessa bela passagem do *Sofista*, a pintura é descrita por meio de uma comparação com um sonho, imagem criada por deus, como vimos há pouco. A comparação é explícita pelo uso do termo comparativo οἷος. Parece haver, contudo, uma diferença entre o sonho criado por deus e o criado pela pintura humana: nessas passagens que analisamos, no grego, dois termos diferentes são empregados para indicar o sonho: ὕπνος no caso do sonho criado por deus, e ὄναρ no caso da imagem do sonho utilizada para descrever a pintura humana. Essa diferença, todavia, não é suficiente para impedir que estabeleçamos um vínculo entre as duas passagens, pois nos é evidente que os termos são empregados no mesmo sentido em ambas. O sentido principal de ὕπνος é sono, enquanto o de ὄναρ, sonho. Contudo, como Platão fala da criação divina de imagens, conclui-se que ele se refere aos sonhos que nos aparecem enquanto dormimos. O sono não se constitui necessariamente por imagens; o sonho, sim. Dado isso, temos que o sonho é uma imagem, produzida por deus, que se assemelha à pintura, obra humana. Assim como quando dormimos podemos ver e experimentar, como real, o que não o é, ao contemplar uma pintura entramos num mundo ilusório – ainda que acordados.

Essa aproximação entre pintura e sonho não aparece exclusivamente no *Sofista*. Encontramo-la em outro diálogo platônico: o *Timeu*. Se no *Sofista* a pintura é descrita como “um sonho apresentado ao homem de olhos despertos”, como vimos, no *Timeu*, a pintura é que será usada, aparentemente como metáfora, para ilustrar a possibilidade de sermos tomados por sonhos proféticos, que anunciam bem ou mal no futuro, no passado, ou no presente.¹³⁴ No *Timeu*, não se trata da pintura feita por mãos humanas. A parte racional da alma¹³⁵ é que pinta, ἀποζωγράφω, com um sopro doce, imagens, φαντάσματα, em nosso fígado: “... um sopro doce, oriundo da inteligência, pinta no fígado imagens...”¹³⁶ (... φαντάσματα ἀποζωγραφοῖ πρῶτος τις ἐκ διανοίας ἐπίπνοια...), diz Timeu. Segundo ele, o fígado é um órgão, simultaneamente, amargo e doce. Quando sua disposição é excessivamente amarga, causa-nos náuseas e dores. Para curá-las, ele

¹³⁴ Cf. PLATÃO, *Timeu*, 72a.

¹³⁵ *Ibid.*, 71c.

¹³⁶ *Id.* Tradução de Carlos Alberto Nunes.

deve receber impressões, formas e cores tais como as picturais, da δίανοια, que formam imagens capazes de

... restituir a todas as partes sua posição direita, o brilho e a liberdade, [o sopro doce] deixa alegre e serena a porção da alma alojada ao redor do fígado, permitindo-a passar calmamente à noite e entregar-se, durante o sono (ύπνος), à adivinhação, visto como não participa da razão nem do entendimento.

“... πάντα ὀρθὰ καὶ λεῖα αὐτοῦ καὶ ἐλεύθερα ἀπευθύνουσα, ἰλεών τε καὶ εὐήμερον ποιοῖ τὴν περὶ τὸ ἦπαρ ψυχῆς μοῖραν κατῳκισμένην, ἔν τε τῇ νικτὶ διαγωγὴν ἔχουσιν μετρίαν, μαντεῖα χρωμένην καθ’ ὕπνον, ἐπειδὴ λόγος καὶ φρονήσεως οὐ μετεῖχε.”

Platão, *Timeu*, 71d. Tradução de Carlos Aberto Nunes.

Aqui a pintura aparece, à primeira vista metaforicamente, como o processo de ordenação de nossa alma. Ela restitui cada parte de nossa alma a seu lugar próprio, propiciando-lhe brilho e liberdade, além do alcance profético e irracional da verdade por meio dos sonhos.

Esse uso da arte pictórica nessa passagem do *Timeu* contribui para nossa investigação sobre a pintura no *Sofista*. A que tudo indica, a comparação da pintura humana com um sonho neste diálogo não aparece, como poderíamos pensar numa primeira leitura, como um mero ornamento linguístico ou técnica retórica, mas como característico da compreensão platônica da arte pictórica, já que se repete nos seus diálogos. Guardemos por ora essas comparações, que serão desenvolvidas em momento oportuno, quando tratarmos do *Timeu* no cap. 3 desta tese, especificamente sobre o sonho profético na seção 3.2.1.2. Voltemos agora ao que neste momento interessa, à argumentação do *Sofista*.

Na continuação do texto, temos que a arte mimética ou arte de produção de imagens, seja divina ou humana, é descrita como a produção de certas semelhanças (ὁμοιώματα).¹³⁷ E, como sabemos, ela fora dividida, antes da digressão, em arte de produção de ícones e arte do simulacro. Agora, essa divisão é retomada e a arte do simulacro, onde se reconhecerá a prática sofística, será tomada como próximo material para nova divisão.

¹³⁷ PLATÃO, *Sofista*, 266d.

2.2.2

Pintura e escultura como simulacros feitos por meio de instrumentos

Segundo o Estrangeiro de Eleia, a arte do simulacro, φανταστική, pode ser realizada de duas formas. Podemos simular usando nós mesmos, nosso corpo e voz, como materiais dessa simulação, ou tomando instrumentos, ὄργανοι, como meio. Quem usa corpo e voz para simular é o rapsodo, o dançarino e cantor de um coro, o ator, o sofista, e também, ressalta-se, um tipo de filósofo, pois é somente com corpo e voz que, em sedução e ironias, filosofa Sócrates; quem usa instrumentos é o pintor, o escultor e talvez pudéssemos acrescentar aqui, também, a figura do escritor, seja ou não filósofo, que não encena suas obras.

Aqui encontramos a última referência a esses gêneros artísticos, pintura e escultura, nesse nosso levantamento do diálogo. Para encontrar a definição do sofista, sétima e derradeira, muitas outras divisões serão feitas, já que uns imitam objetos que conhecem e, outros, não; dentre os que não conhecem, há quem proceda ingenuamente e quem o faça ironicamente; dados os irônicos, encontramos os que produzem longos discursos em reuniões públicas para multidões, e os que levam seu interlocutor a se contradizer em reuniões particulares. Aí, em disputas discursivas particulares, se encontrará o sofista.

2.3

Conclusão parcial

2.3.1

Rememoração das ocorrências

Chegamos ao fim de nossas breves apresentação e análise dos contextos em que as nascentes noções de pintura e escultura são referenciadas no *Sofista*.

Vimos que a pintura, γραφική, é usada como exemplo paradigmático da arte mimética e que, mais adiante, é comparada a um sonho, apresentado a olhos despertos.

Além disso, nesse diálogo, segundo nossas análises, a arte escultórica é usada para exemplificar de forma paradigmática dois tipos de imitação: esculturas

de Policleto são exemplos de ícones, εἰκόνες, pois exibem as proporções do objeto que copiam de forma fiel; diferentes dos simulacros, φαντάσματα, exemplificados por obras colocadas em locais altos ou de grandes dimensões, tais quais as famosas colossais de Fídias.

Soubemos ainda que a produção de imagens é feita por deus e pelo homem: o primeiro, como é dito no *Timeu*, pinta sonhos e, como enumerado no *Sofista*, sombreia e reflete; o segundo pinta, esculpe, e usa o corpo e o discurso, λόγος, de muitas maneiras. Por fim, vimos que escultura e pintura se distinguem de outras formas de imitação pelo uso de instrumentos em sua confecção.

Relembrados das ocorrências das noções de pintura e escultura que estudamos, retomemos nossa questão inicial: de que forma o uso dessas noções caracteriza os gêneros artísticos que nos interessam? O que diz Platão sobre a pintura e a escultura nesse diálogo? O que há de relevante nesse levantamento de ocorrências para a caracterização desses gêneros artísticos? Por fim, que lugar estes gêneros artísticos ocupam no pensamento de Platão dado seu uso no *Sofista*?

2.3.2

A pintura mostra que uma imitação não é o original

O uso da pintura como exemplo paradigmático da τέχνη μιμητική nos instiga a saber quais características desse gênero artístico fundamentam o seu uso como exemplo. Ao longo de nosso texto supomos que Platão a usa porque ela exhibe uma aparência da coisa representada em estrutura bidimensional, desde um só ponto de vista¹³⁸; assim, ela deixa facilmente ver que a cópia não é o mesmo que a coisa copiada. A escultura não seria tão conveniente já que, por ser tridimensional, engana um pouco mais, dificultando a percepção da diferença entre cópia e original ou modelo. A escultura apresenta uma imagem do original desde diversos pontos de vista: frente, trás, lados, desde muitos ângulos. A τέχνη μιμητική é a arte de expor a imagem de algo, imagem essa que não reproduz o modelo como ele realmente é, não faz uma cópia exata ou duplicação, mas

¹³⁸ Por mais que possamos contemplá-la de vários. O importante é que o pintor privilegia somente um ponto de vista para contemplar e copiar seu modelo. Obviamente pensamos na pintura à época de Platão. Está excluída a prática cubista de apresentar, numa mesma obra pictórica, o modelo desde múltiplos pontos de vista.

somente exhibe uma aparência dele, uma imagem – seja ela εἰκαστική ou φανταστική; sendo assim, a imagem é diferente do original, e não deve, portanto, ser confundida com ele.¹³⁹ Platão usa a pintura como exemplo para sublinhar que a imitação ou representação, μίμησις, é diferente da coisa representada.

Isso, que pode parecer óbvio, nem sempre o é. Sabemos que os gregos tomavam o conteúdo da poesia épica como verdade; no mito, ficção e realidade se entrelaçam. Além disso, se nos lembrarmos, por exemplo, da forma apaixonada com que os gregos se envolviam com as encenações teatrais, como diz Aristóteles, cheios de piedade e terror, percebemos que eles pareciam se esquecer, ao menos em algumas cenas, de que o teatro é somente uma forma de imitação.¹⁴⁰ Talvez o contexto religioso dos festivais onde ocorriam as encenações fazia com que eles tomassem as obras de arte como aparições do divino. Além disso, no caso da linguagem, percebemos que quando alguém afirma que algo é belo, por exemplo, não percebe que o belo em si não pode se misturar com entes particulares: não se percebe a diferença entre original, o Belo, e a imagem ou a cópia, a beleza em algum objeto. Essa confusão entre universais, realidades, e particulares, imagens, é alvo das ironias e críticas socráticas nos primeiros diálogos platônicos.¹⁴¹

Dado isto, podemos vislumbrar uma primeira caracterização platônica da arte pictórica: ela é, dentre todas as imitações, μιμήσεις, a que mais se mostra como imitação, que se revela como sendo o que é.¹⁴² Percorremos assim os primeiros passos na tarefa de nos aproximar de uma compreensão da natureza desse gênero artístico, segundo Platão – gênero esse que, como sabemos, só se manifesta autonomamente e de forma completa na modernidade.

¹³⁹ Também no *Crátilo* Platão ressalta a diferença entre modelo e cópia. Cf. PLATÃO, *Crátilo*, 432b-d.

¹⁴⁰ Sobre este tema, cf. NEHAMAS, A., *Plato on imitation and poetry in Republic 10*.

¹⁴¹ Cf. IGLÉSIAS, M., *A relação entre sensível e inteligível: methexis ou mimesis?*, p. 91.

¹⁴² Esse é um motivo para que a pintura não seja objeto da crítica de Platão, voltada à poesia, na *República*, segundo POLLITT, J. J., *The ancient view of Greek art: criticism, history and terminology*, p. 37. Seu comentário se estende também à escultura.

2.3.3

A pintura, como o λόγος, pode facilmente representar todas as coisas

Além disso, poderíamos levantar a hipótese de que Platão tenha escolhido a pintura para caracterizar a μίμησις porque ela facilmente imita todas as coisas, como apontamos em nosso texto. Como sabemos, o objetivo do Estrangeiro é caçar o sofista e, para isso, seu discurso em suas especificidades. O sofista fora definido anteriormente como aquele capaz de discursar sobre, e contradizer, todos os assuntos. A pintura, mais facilmente que a escultura, é capaz de representar, também, todas as coisas, na simplicidade de seus traços, sombras e cores. Essa facilidade na representação de todo e qualquer objeto é, provavelmente, mais um fator que justifica a sinédoque da pintura no tratamento da μίμησις. Ao que parece, tudo no mundo fenomênico pode ser imitado, ou, de tudo é possível que seja produzida uma imagem. Assim, no que diz respeito à arte pictórica, somamos à característica da transparência de seu caráter mimético, a facilidade na representação dos seres, ao menos os que se nos apresentam sensivelmente.

2.3.4

Crítica ao ilusionismo pictórico?

Continuemos nossa interpretação com parcimônia. Porque o Estrangeiro usa o exemplo da pintura para expor o que é a mimética, não nos parece correto afirmar que, nessa passagem, ele reprova o ilusionismo pictórico, como afirmou Villela-Petit, provavelmente influenciada pela leitura de Schuhl.¹⁴³ A nosso ver, trata-se de um erro interpretativo. É certo que Platão ressalta, em relação à arte pictórica, seu caráter enganador, que atinge crianças, quando à distância. Como sabemos, a arte pictórica grega antiga é, em geral, representativa e, assim, remete a um objeto diferente dela mesma. É possível que Platão, ao escrever esse passo do *Sofista*, tenha se inspirado nas obras pictóricas que exibem perspectiva dos cenários teatrais, feitas por Agatharcos para Ésquilo ou Sófocles¹⁴⁴, ou no uso de sombras que oferecem a aparência de terceira dimensão às pinturas, ou ainda,

¹⁴³ Cf. VILLELA-PETIT, M. P., *op. cit.*, p. 59, 60.

¹⁴⁴ Cf. nota 122.

quem sabe, a uma mistura de pigmentos de tinta semelhante à usada pelos pintores impressionistas.¹⁴⁵ Provavelmente ele tinha em mente as técnicas ilusionistas das pinturas de seu tempo. Mas isso não seria suficiente para nos levar a crer que se trata de uma crítica a essas técnicas e seus resultados ópticos. Parece-nos que, em relação a esse passo do *Sofista*, é mais importante perceber que: 1) Platão expõe uma característica comum à pintura grega antiga, seja ela arcaica ou clássica: ela é majoritariamente representativa e, assim, constitui-se essencialmente como remissão ao original por meio da exposição de sua imagem. A pintura é ela própria, em certo sentido, uma ilusão, pois é aparência daquilo que não é. 2) Platão não critica aqui a pintura ou as suas técnicas ilusionistas: ele usa a primeira como um exemplo para expor a μίμησις, tendo como objetivo retratar a arte sofística, sendo esta sim, em muitos diálogos, por ele repudiada.

Dado o exposto, o sentido da noção de pintura no *Sofista* começa a ser apresentado aos nossos olhos. Ela é a imitação que se mostra claramente como imitação – daí sua escolha como exemplo paradigmático da τέχνη μιμητική. E, além disso, é em si mesma a remissão ou apontamento para o que ela não é. Lembremo-nos da definição de pintura da qual partimos na introdução do nosso texto: ela é objeto de dupla percepção: de seu caráter representativo e do objeto representado. Essa característica da pintura, segundo esse desenvolvimento, já aparece, portanto, no pensamento platônico. E, por fim, ela pode tomar como modelo qualquer ente fenomênico: a arte da pintura facilmente representa todas as coisas.

2.3.5 Estilos escultóricos ilustram tipos de discurso

Quanto ao pensamento de Platão acerca do que chamamos de escultura, percebemos que o filósofo a usa no *Sofista*, principalmente, como exemplo paradigmático de maneiras de usar o λόγος, à forma sofística, filosófica, e, parece-nos, também segundo toda outra maneira, como a poética e a de nosso cotidiano

¹⁴⁵ A maioria dos comentadores compreende a σκιαγραφία como pintura de sombras. Já Keuls defende que se trataria de uma mistura de pigmentos de tinta. Cf. KEULS, E., *op. cit.*, Cap. IV.

mais banal. A arte escultórica lhe serve de modelo para tratar de um tema mais difícil do que ela mesma, o tema do λόγος.¹⁴⁶

Ressaltemos que o objetivo último de Platão no diálogo é definir o sofista. O que ele pretende é perceber as diferenças entre tipos de discurso de forma a apanhar o sofista em suas especificidades, as artimanhas de sua fala. O problema de Platão é, portanto, com o λόγος, especificamente o sofístico, e é tendo em vista compreendê-lo que usa a arte escultórica como exemplo das γένη μιμητικοί. Um tipo escultórico nos ajuda a compreender uma característica do λόγος ocultamente presente na fala sofística: ele é verdadeiro somente em aparência e leva em conta o ponto de vista da alma que o escuta. O sofista usa a φανταστική. Seu discurso é semelhante às obras colossais de Fídias, que aparentam apresentar as coisas como são, mas que, se analisadas mais de perto e com o uso do cálculo, mostram-se desproporcionais, ou melhor, compostas com uma proporção das aparências ou óticas, segundo medidas que nos levam a vê-las como cópias proporcionais, apesar de assim não o serem. Além disso, poderíamos conjecturar que a φανταστική, dentro do âmbito do λόγος, seja também a arte do poeta, como de Homero que versifica sobre todas as artes ainda que não seja conhecedor delas¹⁴⁷, ou de todo discurso falso, que não exhibe as coisas como de fato são. Por fim vimos que podemos conjecturar sobre a existência também de um filósofo que aplique a φανταστική. As ironias socráticas, os mitos platônicos e as mentiras úteis da cidade ideal da *República* talvez possam exemplificar simulações que façam parte de um processo de educação filosófica.¹⁴⁸ É evidente que, tal qual um escultor que distorce sua estátua de acordo com o ponto de vista do observador, o

¹⁴⁶ Trata-se a nosso ver de um exemplo do que diz M. L. Gill: “Esses diálogos (*Teeteto*, *Sofista* e *Político*) utilizam cada vez mais modelos – exemplos simples mas reveladores ou de algum modo casos mais simples – para mostrar em menor escala como resolver um problemas mais difícil.” Cf. GILL, M. L., *Philosophos: Plato’s missing dialogue*, Introduction, p. 6.

¹⁴⁷ Cf., por exemplo, PLATÃO, *República*, 600e, onde Sócrates diz que o poeta não apresenta uma imagem (εἶδωλον) fiel da verdade.

¹⁴⁸ Nesse mesmo sentido argumenta Gonzalez quanto ao uso de imagens na *República*: “Especificamente, como se poderia justificar a alegação de que as imagens do Navio e da Caverna na *República* são ‘semelhanças’ que reproduzem fielmente o original em suas proporções corretas, em vez de ‘aparências’, que distorcem de muitas maneiras e acrescentam material estranho aos originais com o objetivo de aumentar a capacidade de persuasão e o apelo intuitivo?”, afinal “... o filósofo nesse diálogo é continuamente confundido com ou, pelo menos, não distintamente ou claramente diferenciado do sofista.” GONZALEZ, F., *Imagem e transcendência: paradigma erótico vs paradigma produtivo em Platão*. In: MARQUES, M., (org.), *Teorias da Imagem na Antiguidade*, p. 176.

filósofo, como o sofista, deve ter consciência do ponto de vista do seu discípulo, daquele que pretende formar: aos jovens se adequam mitos; a cada interlocutor de Sócrates nos diálogos convém certos argumentos etc.

Mas é certo que a atividade filosófica não se esgota em simulações e desproporções. Na *República*, por exemplo, Platão ou o seu personagem Sócrates ou o personagem de Sócrates governante-rei, distribui a felicidade na cidade maximamente justa analogamente à coloração de uma obra εἰκαστική. Seu discurso se baseia num estudo do real, estudo esse exemplificado em sua fala – tal qual fazia Policlete em seu cânone aplicado numa de suas estátuas mais famosas, *Dorýphoros*. A felicidade na cidade ideal da *República* é análoga às cores de uma escultura de Policlete. O filósofo também trabalha com a μίμησις, seu discurso copia a realidade.¹⁴⁹ A diferença em relação ao discurso sofístico é que ele não tem como finalidade última *aparentar* exhibir a verdade, mas esforça-se por fazê-lo de forma fiel, ao menos a um interlocutor preparado.

Além do discurso filosófico que pertence à τέχνη εἰκαστική, pensamos que qualquer proposição verdadeira também o faz.¹⁵⁰ Sempre em que o λόγος trabalha para exprimir o real, aquele é análogo a uma obra mimética εἰκαστική. Uma opinião verdadeira, por exemplo, também pertenceria a essa divisão da μίμησις.

É interessante notar como no próprio diálogo *Sofista* encontramos o uso de ambas artes miméticas, φανταστική e εἰκαστική. Por exemplo: o Estrangeiro emprega o termo φάντασμα para caracterizar as definições do sofista alcançadas ao longo do diálogo.¹⁵¹ O Estrangeiro constrói imagens do sofista, portanto, pelo uso da τέχνη φανταστική. Como dissemos, o filósofo também trabalha com imagens ilusórias, com simulacros, mas certamente seu objetivo é-lhe único: transformar todas as φαντάσματα do sofista em um εἰκόν, em uma imagem εἰκαστική; por meio de um vislumbre de diversas aparências, ainda que simuladas, do sofista, é que é possível apreendê-lo de forma mais próxima ao que ele de fato é. Como quando nos aproximamos de uma estátua colossal da espécie φανταστική, a aproximação filosófica do λόγος sofístico passa por simulacros até alcançar a percepção de suas proporções distorcidas. Essas proporções serão a

¹⁴⁹ Cf. essa mesma posição interpretativa em BUARQUE, L., *O animal mimético: sobre a mimesis em Platão e em Aristóteles* (tese de doutorado), p. 114.

¹⁵⁰ Essa relação entre a retitude numa representação visual, no caso, uma pintura, e a verdade nos discursos já fora traçada em PLATÃO, *Crátilo*, 430d-434c.

¹⁵¹ Cf. *Id.*, *Sofista*, 223c.

imagem “icônica” ou “verdadeira”, isto é, fiel, do sofista. Em sua definição filosófica, portanto de acordo com o real, encontramos que ele é um simulacro, uma fantasia.

Feita essa observação, voltemos ao desfecho de nossa argumentação. Será que, dessa diferença geral entre, por um lado, o λόγος sofístico, poético, também filosófico e falso, e, por outro, o filosófico e verdadeiro, feita pelo uso, como exemplo, da distinção entre tipos escultóricos poderíamos concluir que Platão prefere as obras de Policleto às esculturas de proporções óticas, como as de Fídias, por exemplo? Será que essa passagem do *Sofista* atestaria que Platão exalta os estilos mais próximos da harmonia arcaica, enquanto desmerece as inovações ou técnicas ilusionísticas de seu tempo, como afirma Pierre-Maxime Schuhl?¹⁵² Retomemos o que dissemos esparsamente, anteriormente: há de se sublinhar que Platão, ou o personagem Estrangeiro de Eleia, nessa distinção, não tem em vista avaliar estilos artísticos, ou falar sobre suas preferências, mas encontrar a definição do sofista.¹⁵³ A intenção do Estrangeiro ao tratar de tipos escultóricos é encontrar o que esses possuem em comum e em que divergem da sofística. Sendo assim, poderíamos dizer que, em certo sentido, a escultórica é usada como ilustração ou exemplo de gêneros miméticos para que compreendamos melhor o caráter do próprio λόγος, de uma *performance* discursiva, que entra em questão na caça ao sofista. Portanto, a nosso ver, não se trata de uma preferência platônica por um ou outro estilo artístico.¹⁵⁴

Notemos que, enquanto a arte pictórica serviu de exemplo ao Estrangeiro da μιμητική em geral, a escultórica foi usada para ilustrar dois tipos de mimética: a que é fiel às proporções do modelo e a que é fiel à aparência das proporções do modelo. Não pensamos que essa escolha seria casual. A nosso ver, algumas propriedades da arte escultórica fazem com que ela tenha sido escolhida como exemplo, nessa passagem. Vejamos, então, quais são elas.

¹⁵² SCHUHL, P-M., *op. cit.*, Prefácio à segunda edição, V: “Tinha então desenvolvido, sob influência da pintura de decoração, uma espécie de impressionismo ilusionista que visava apenas ao *trompe l’oeil* (os pássaros, dizia Plínio, vinham bicar na própria cena as uvas pintadas por Zêuxis!), impressionismo que Platão critica *por sua afinidade com a sofística*, e a ação que ele exerce sobre a sensibilidade, sobre todos os elementos irracionais.” Tradução de Adriano Machado Ribeiro. O grifo é nosso. Cf. também II. Prestígios.

¹⁵³ Nesse ponto, concordamos com as análises de Eva Keuls em *Plato and Greek Painting*.

¹⁵⁴ Afinal, ele mostra ser admirador das obras de Fídias em *Mênon* 91d, como apontamos anteriormente.

Lembremos que o elemento fundamental usado por Platão nessa distinção que nos fez ver em seu texto uma indicação de alusão à escultura é a referência às três dimensões: comprimento, largura e profundidade. Por trabalhar necessariamente com essas três dimensões, numa obra escultórica temos, em relação a uma pictórica, uma ampliação dos pontos de vista possíveis de contemplação; temos uma maior gama de variáveis disponíveis ao nosso olhar. Assim, existem obras que se apresentam com características aparentemente conflitantes, dependendo da perspectiva dos nossos olhos. Esse é o caso das esculturas φανταστικοί: vemo-las proporcionais à distância e, desproporcionais, quando próximas.

Já as obras εἰκαστικοί, como as de Policleto, determinadas a serem localizadas proximamente aos nossos olhos, simplesmente aparentam ser proporcionais; não são distorcidas com o fim de iludir o olhar. Além disso, exibem uma mesma razão, um mesmo λόγος, entre suas partes e, dessas, em referência ao todo.

Essa última observação é a conclusão do estudo de Richard Tobin em seu artigo *O Canon de Policleto (The Canon of Polycleitos)*. O autor argumenta que o cânone do escultor grego apresenta a concepção de que o corpo humano é a expressão de uma mesma razão (λόγος) das suas partes entre si, e em referência ao todo. Essa mesma razão tem como base o número geométrico¹⁵⁵ da pequena falange do dedo mínimo. Esse número repete-se em todas as partes do corpo e no corpo como um todo, em proporções diferentes. O *Dorýphoros* de Policleto foi feito a partir de uma progressão geométrica: “A razão (λόγος) entre a falange primeira ou distal (do dedo mínimo) e a segunda é a mesma que a razão entre a segunda falange e a terceira. Assim ele (Policleto) estabeleceu uma proporção verdadeira por meio de uma razão constante.”¹⁵⁶ Isto é: uma mesma razão se repete, atualizando-se progressivamente. O autor chega a afirmar que se as intempéries da história nos houvessem legado somente uma parte da escultura *Dorýphoros*, poderíamos, ainda assim, reconstruí-la inteira, por meio do cânone.

¹⁵⁵ Ou número espacial. Essa é uma terminologia própria à geometria pitagórica. Os pitagóricos consideravam os números como entidades geométricas, que possuíam identidade espacial. Cf. TOBIN, R., *op. cit.*, p. 307.

¹⁵⁶ *Ibid.*, p. 308.

Essa propriedade da progressão geométrica de repetir uma mesma unidade numa multiplicidade era conhecida por Platão, como nos atesta o *Timeu*:

... de todos os laços o melhor é o que por si mesmo e com elementos conectados constitui uma unidade no sentido amplo da expressão, sendo que faz parte da proporção geométrica progressiva conseguir esse resultado de maneira perfeita.

“Δεσμῶν δὲ κάλλιστος ὅς ἂν αὐτὸν καὶ τὰ συνδούμενα ὅτι μάλιστα ἔν ποιῇ, τοῦτο δὲ πέφυκεν ἀναλογία κάλλιστα ἀποτελεῖν”.

Platão, *Timeu*, 31c. Tradução de Carlos Alberto Nunes.

Será que ele tinha essa informação em vista ao escrever sobre a εἰκαστική no *Sofista*? Notemos: também a filosofia trata de um mesmo que perpassa o múltiplo: o princípio, ἀρχή, do universo dos filósofos da natureza ou pré-socráticos; a Ideia do Bem de Platão; o universal segundo Aristóteles; a Razão ou o Absoluto para Hegel etc.¹⁵⁷ Será que Platão pensara na semelhança de natureza entre o que é expresso nas obras escultóricas de Policeto e o que se busca na investigação filosófica ao escrever sobre a εἰκαστική? Se nos lembrarmos da referência à escultórica no Livro IV da *República* que comentamos anteriormente, teremos uma indicação positiva. A cidade governada pelo filósofo-rei é feliz como uma escultura εἰκαστική é colorida: em ambas, no que diz respeito às cores e à felicidade, a parte se refere ao todo. Dessa forma, a relação analógica entre a filosofia e a estátua “icônica” é feita pelo próprio Platão. Além disso, como afirmou J. J. Pollitt em seu estudo dos termos técnicos das hoje chamadas artes visuais na Antiguidade Grega, a συμμετρία, noção tão importante no universo de produção escultórica e também na divisão da mimética do *Sofista* que é nosso tema, é também conceito filosófico: a filosofia busca a ordem e a medida, espécie de συμμετρία, no caos. Pollitt cita os filósofos jônicos, a metrética do *Filebo* de Platão e a visão geométrica do mundo dos pitagóricos.¹⁵⁸ Por essas razões concluímos que, assim como as obras de Policeto, em especial seu cânone exposto exemplarmente na estátua Dorýphoros, são exemplares para retratar a εἰκαστική, a filosofia é exemplar quando se fala da fidelidade ou verdade nas

¹⁵⁷ Reconhecemos o caráter bastante generalista desta afirmação. Todo pensamento, seja ele pré-socrático, platônico, aristotélico ou hegeliano, não pode ser reduzido, classificado ou esquematizado desta forma. Nossa afirmação, todavia, só pretende exemplificar, ainda que reconhecendo seu caráter impreciso, o desejo filosófico de encontrar a unidade na multiplicidade.

¹⁵⁸ Cf. POLLITT, J. J., *op. cit.*, p. 14-22.

produções com o discurso, λόγος, ao menos enquanto se esforça para construí-lo e transmiti-lo, ainda que se utilize, nesta trajetória, de artimanhas simuladoras. Essa fidelidade, portanto, diz respeito à percepção de uma mesma razão ou forma de relação, um mesmo λόγος, que perpassa o todo quando nos dispomos ao encontro do ser em preferência ao aparecer. E para fazer ver, iluminar tal relação, a filosofia, tendo por vezes que usar a simulação, pode ser entendida não só como uma cópia reprodutora com exatidão do real, mas também como o que faz ver, revela, o oculto. Deixemos, por ora, essa pequena digressão por aqui e voltemos a analisar as razões da alusão à arte escultórica no tratamento dos gêneros miméticos.

Além do caso de Policlete, paradigmático quanto à εἰκαστική, poderíamos ainda refletir sobre uma obra de estilo “icônico” de grandes dimensões, ou que, por acaso, fosse situada em local alto. Nesse caso, teríamos uma consequência contrária à das obras φανταστικοί: de longe as esculturas pareceriam desproporcionais enquanto, de perto, mostrar-se-iam fiéis quanto às proporções do modelo.

Essas observações nos levam a supor que Platão ressalta a necessidade de uma reflexão prolongada sobre um discurso, de modo a se perceber seu tipo; se nele encontramos uma indicação da verdade. Ora, também uma obra εἰκαστική, como a φανταστική, pode não parecer ser o que é: é necessário estudá-la. É preciso que sobre um tema proposto por um θαῦμα ou um Sócrates sejam vislumbrados vários pontos de vista, como, afinal, ocorre nos diálogos de Platão. Esses pontos proporcionarão uma aproximação e um “olhar capaz de alcançar, plenamente, tão vastas proporções” (...δύναμιν δὲ εἶ τις λάβοι τὰ τηλικαῦτα ἱκανῶς ὁρᾷ...).¹⁵⁹ Olhar esse que não se contentará com múltiplas imagens, mas submetê-las-á ao cálculo, ao raciocínio, à argumentação.

Por fim, o caráter “matemático”, ou melhor, “geométrico” das esculturas parece também estar em questão aqui. Platão chama atenção para o fato de que elas são confeccionadas de acordo com as proporções e medidas geométricas aplicadas aos materiais usados – e descobertas nos próprios corpos. Além disso, a arte escultórica de seu tempo é consciente da possibilidade de se manipular as aparências – ela se constrói para ser vista, diferentemente da arte egípcia

¹⁵⁹ PLATÃO, *Sofista*, 236b. Tradução de Jorge Paleikat e João Cruz Costa.

enclausurada no subterrâneo de pirâmides. E, ademais, pode privilegiar a visão do espectador em sua confecção. Assim começa a caracterização platônica da escultura no primeiro diálogo que analisamos neste estudo.

2.3.6

Ut pictura poesis

Temos, assim, de forma geral, alusões a esses gêneros artísticos, pintura e escultura, no *Sofista*, para ressaltar que: o λόγος é uma μίμησις.¹⁶⁰ Como uma obra escultórica, podemos nos impressionar com ele e, com tempo, investigação e acuidade de olhar, saber se ele exhibe uma proporção distorcida da realidade ou uma imagem da realidade como ela de fato é. Como havíamos dito anteriormente, podemos estudar o λόγος como estudamos uma obra escultórica: mas é certo que o conhecimento das proporções da última é mais fácil de ser apreendido. Daí a razão pela qual o filósofo a usa como exemplo, trata-se de uma escolha didática.

Platão dá continuidade à tradição do pensamento sobre o discurso que o compreende como uma obra pictórica, seguindo a tradição de Simônides¹⁶¹, e sendo seguido por Aristóteles, que equaciona a pintura à poesia.¹⁶² A célebre expressão da *Epístola aos Pisões* de Horácio¹⁶³, *ut pictura poesis*, nasce também da semente platônica, e vigorará nas reflexões estéticas e retóricas até a atualidade. Quando a arte retórica é retomada pelos humanistas no período do Renascimento, ela é compreendida em paralelo à pictórica.¹⁶⁴ Aliás, é essa aproximação entre o que se considerará artes plásticas e artes poéticas o que proporcionará às primeiras o título de artes liberais, antes designativo das segundas. Vimos na introdução de nosso texto que era uma prática sofística de,

¹⁶⁰ Também encontramos uma alusão a essa tese em *Crítias*, 107c-e. Cf. também IGLÉSIAS, M., *A relação entre o Não Ser como Negativo e o Não Ser como Falso no Sofista de Platão*, p. 36 e 37 e BUARQUE, L., *O animal mimético: sobre a mimesis em Platão e em Aristóteles* (tese de doutorado), p. 111. Por fim, um paralelo entre pintura e, especificamente, escrita, é tecido em *Fedro* 275d.

¹⁶¹ “A fala é a imagem (εἰκόν) das ações.” SIMÔNIDES, Frag. 190bBergk. Plutarco precisa: “Simônides chama a pintura de poesia silenciosa e a poesia de pintura que fala.” *de glor. Athen.* 346f; *Quest. Conviv.* 748a, *apud.* VERNANT, J.-P., *Image et apparence dans la théorie platonicienne de la mimesis*, In: *Journal de Psychologie*, v. 72, p. 143.

¹⁶² Cf. ARISTÓTELES, *Poética*, 1447a.

¹⁶³ Cf. 55.

¹⁶⁴ Cf., por exemplo, LICHTENSTEIN, J., *O paralelo das artes*, In: *Pintura: textos essenciais*, vol. 7.

por exemplo, Filóstrato e Calístrato, de um período posterior ao de Platão, a minuciosa descrição de pinturas e esculturas. Quer dizer: o paralelo platônico se conservou em diversas práticas e teorias. Coube somente a G. E. Lessing, filósofo do período iluminista, o início da busca de conceitos que tratassem exclusivamente das obras de cada tipo específico, plásticas e poéticas.¹⁶⁵ Lessing propõe uma distinção em *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*: a pintura recorre a figuras e cores no espaço e a poesia a sons articulados no tempo.¹⁶⁶ Tal distinção é seguida, contudo, de uma análise das duas formas artísticas em paralelo. O filósofo reflete sobre o que caracteriza o que se chama de “pintura poética” baseando-se, principalmente, em Homero. Isso nos mostra como o esforço de demarcação das diferenças entre esses gêneros artísticos ocorre no seio da percepção do seu paralelismo, como apontamos, presente já no *Sofista* de Platão.¹⁶⁷ Isso ocorre porque ambas são compreendidas como obras miméticas, como imagens. Já com o advento da arte moderna tanto a poesia quanto a pintura passam por processos de autonomia. Com Mallarmé o referencial do poema é ele mesmo, a arte tem valor por si mesma: *l’art pour l’art*; o movimento pictórico do impressionismo também dá um passo nesse sentido quando objetiva exibir a tinta usada na confecção de suas obras. Isto é: cada gênero artístico tem seu próprio meio e pretende exibi-lo, não mais representar um modelo externo. Isso foi o que Ortega y Gasset chamou de caráter propriamente estético da arte em *A desumanização da arte*. A estética só existiria quando a arte fosse autônoma. Já com o movimento cubista e os movimentos de vanguarda há uma nova ruptura: os meios de cada arte se misturam. Os cubistas usam colagem no que antes só era

¹⁶⁵ O famoso crítico americano Clement Greenberg aponta Lessing como o responsável pela distinção entre os gêneros artísticos. Cf., por exemplo, GREENBERG, C., *The Collected Essays and Criticism*, 42. The Impressionists and Proust. Review of *Proust and Painting* by Maurice Chernowitz, p. 95 e 119. The New Sculpture, p. 344 e *Rumo a um mais novo Laocoonte*. In: FERREIRA, G.; MELLO, C. C. (org.), *Clement Greenberg e o debate crítico*, p. 47.

¹⁶⁶ Sobre o início desse vocabulário comum entre pintura e poesia, cf. KEULS, E., *op. cit.*, p. 61.

¹⁶⁷ Cf. LESSING, G. E., *Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia* e SELIGMANN-SILVA, M., *Introdução/Intradução: mimesis, tradução, enárgeia e a tradição da ut pictura poesis*. In: LESSING, G. E., *op. cit.*, p. 55: “Lessing apesar de ter redigido o seu *Laocoonte* contra a doutrina do *ut pictura poesis* não se liberta totalmente dela justamente devido à sua fidelidade com relação ao princípio mimético das artes.”

criado por tinta, numa tela pictural.¹⁶⁸ Cada obra é identificada por seu meio próprio, singular, e não mais por um gênero. Isso poderia nos levar a crer que a tradição da *ut pictura poesis* estaria completamente superada. Todavia, por mais que tenha ocorrido um verdadeiro distanciamento dela pelas investidas artísticas explícitas de superação desse paralelo, parece-me coerente reconhecer junto a Jacques Rancière que o processo de autonomização das artes acontece junto ao surgimento e o crescimento da crítica artística. Isto é: a obra de arte autônoma precisa de um discurso crítico que a sustente como valorosa. Assim, o filósofo contemporâneo reconhece que a tradição da *ut pictura poesis* não foi totalmente superada: as obras pictóricas estão em paralelo às retóricas¹⁶⁹ – ainda que de uma forma bastante diferente do período renascentista. Greenberg, crítico americano, defensor do valor da arte abstrata, diz: “uma espécie de confusão das artes é algo que sempre existiu, existe e existirá”.¹⁷⁰ Sendo assim, por mais que Platão se limite a usar as imagens da escultura e da pintura para construir metáforas ou analogias no *Sofista*, isto é, comparando-as com formas discursivas, ele, ainda assim, revela aspectos característicos desses gêneros artísticos que definirão seu entendimento na posteridade, pois é pela própria comparação que eles serão compreendidos.

Vale a pena acrescentar a importante observação de que as imitações feitas pelo λόγος têm caráter distinto daquelas realizadas pela pintura ou pela escultura. Nestas percebemos a semelhança entre original e cópia. A pintura de uma cama é semelhante a uma cama confeccionada por um marceneiro e é essa semelhança o que proporciona a remissão da obra do pintor à do carpinteiro. Já no caso da linguagem não ocorre o mesmo. O caráter convencional das palavras testemunhado pela multiplicidade das línguas que nomeiam um mesmo objeto diferentemente evidenciam que não há uma relação de semelhança entre nomes e coisas, fatos, ou seja o que for designado. Além disso, no contexto do pensamento platônico, dado que as Ideias são incorpóreas, não nos parece razoável afirmar que elas poderiam ser semelhantes a algo corpóreo, como os signos linguísticos que se

¹⁶⁸ Braque, por exemplo, cola na superfície de um desenho um pedaço de papel imitando veios de madeira em 1912. Cf. GREENBERG, C., *A revolução da colagem*. In: FERREIRA, G., COTRIM, C., *Clement Greenberg e o debate crítico*. p. 95.

¹⁶⁹ Cf. RANCIÈRE, J., *O destino das imagens*, A pintura no texto.

¹⁷⁰ GREENBERG, C., *Rumo a um mais novo Laocoonte*, In: FERREIRA, G., COTRIM, C., *op. cit.*, p. 45.

estruturam em espaço e tempo.¹⁷¹ Essa diferença radical entre modelo e cópia na imitação do λόγος é também própria à relação entre Ideias e entes sensíveis, como sublinha Maura Iglésias em *A relação entre sensível e inteligível: methexis ou mimesis?*¹⁷² Como explica a autora, essa diferença é o que permite à ontologia platônica dos seus últimos diálogos, do terceiro período do seu pensamento, esquivar-se do argumento do terceiro homem levantado no *Parmênides*. Se houvesse semelhança entre modelo e cópia, entre Ideia e aquilo que participa ou o que é cópia da Ideia, seria necessária uma terceira Ideia que os unificasse; e, ainda, uma quarta Ideia que unificasse as três, e assim sucessivamente. Para não cair nessa inconsistência lógica é preciso perceber que a relação entre Ideias e suas cópias não é feita pela semelhança. Nisso, a μίμησις pela linguagem difere consideravelmente da μίμησις pictórica ou escultórica.

2.3.7 **Sofista explicita República**

Finalmente, notamos que as considerações que encontramos no *Sofista* não parecem destoar das do Livro X da *República*, em que a pintura é usada como exemplo da arte mimética, naquele contexto, para caracterizar a poesia.¹⁷³ As artes escultórica e pictórica são exemplos que nos fazem melhor discernir as obras

¹⁷¹ É interessante notar como esta concepção representativa ou mimética da linguagem acompanhará a história do pensamento sobre o discurso, seja ao reinterpretá-la, seja ao contestá-la. No que diz respeito à reinterpretação, veja-se, por exemplo, Descartes que concebe a linguagem como uma expressão do pensamento. Críticas a essa visão são as, a nosso ver, interessantíssimas abordagens contemporâneas de, para citar somente dois exemplos, a teoria dos jogos de linguagem de Wittgenstein, segundo a qual a linguagem significa de acordo com o jogo ou o contexto de que faz parte, e não referencialmente, e Austin, que defende o caráter performativo da linguagem, a fala como meio de ação, e não de representação. Cf. DESCARTES, R., *Discurso do método*; WITTGENSTEIN, L., *Investigações filosóficas* e AUSTIN, J. L., *Quando dizer é fazer*.

¹⁷² Cf. principalmente a página 111: “E o Estrangeiro não se limita a provar, por argumentação, que imagens são possíveis, uma vez que o não ser, de alguma forma, é. Ele mostra que imagens existem: o discurso é imagem. E, o que é mais importante: não é uma imagem qualquer; a relação que ele tem com aquilo de que ele fala é um exemplo privilegiado da relação modelo/imagem tal como Platão a concebe para a relação inteligível/sensível: não só modelo e imagem são coisas de natureza radicalmente distinta, como a relação entre eles não remete a nenhum tipo de semelhança que os sentidos poderiam detectar, como no caso da semelhança entre uma coisa e sua imagem produzida pelo pintor.”

¹⁷³ Por outro caminho argumentativo, concordamos com a posição de VERNANT, J.-P., *Image et apparence dans la doctrine platonicienne de la mimesis*, In: *Journal de Psychologie*, v. 72, p. 139.

feitas com o discurso, seja esse poético, sofístico, filosófico, ou outro discurso qualquer. A pintura em específico é também escolhida no *Sofista* para ilustrar a μιμητική. Sendo assim, não nos parece que Platão tenha mudado sua posição a respeito desses gêneros artísticos da *República* ao *Sofista*, como afirma Villela-Petit, por exemplo.¹⁷⁴ Ao contrário, podemos dizer que, de forma geral, o fim último de seu uso é o mesmo, já que se trata da explicitação do que é a μίμησις, tendo como objetivo o tratamento do λόγος. Dessa forma, até aqui concordamos com a interpretação de Janaway ao afirmar que a posição de Platão não muda a respeito das artes em seus últimos diálogos, como alguns defenderam.¹⁷⁵ Ao menos quando temos em vista o *Sofista*, podemos dizer, segundo o que foi apresentado até esse ponto de nosso texto, que com ele concordamos. Acrescentaríamos a essa constatação que, ainda que Platão não tenha mudado seu pensamento, ele certamente explicita especificações da μίμησις sobre as quais não fala na *República*. Se tomarmos o Livro X como uma reformulação do que fora dito nos Livros II e III como afirma ser o caso o próprio Sócrates¹⁷⁶, é manifesto que na conclusão desse diálogo não encontramos um tratamento direto ou explícito de duas espécies miméticas. Assim, não pensamos que nos dois diálogos encontramos reflexões idênticas, mas sim uma explicitação do que antes foi mantido oculto ou do que não se falou em sua conclusão, no Livro X. Tal explicitação certamente acontece, a nosso ver, por demanda do tema do diálogo: se o tema é o sofista, as artimanhas miméticas não poderiam passar sem uma reflexão mais atenta aos detalhes que no diálogo considerado anterior. Pois, na *República*, é possível e justo considerar o tema mimético da poesia secundário em comparação à questão do Bem e da justiça.

Podemos afirmar que tanto na *República* quanto no *Sofista* Platão parece estar procurando definir melhor, de forma mais acurada, o que quer dizer μιμητική. Que artes incluem-se nesse gênero? O *Sofista* diz que podemos chamar de μίμησις, propriamente (μάλιστα), a imitação que é feita pelo próprio corpo: o trabalho do sofista, do aedo, do dançarino e do ator.¹⁷⁷ A pintura e a escultura são

¹⁷⁴ Cf. VILLELA-PETIT, M. P., *op. cit.*, p. 89. Segundo a autora, no *Sofista* Platão corrigiria sua desqualificação mimética da *República*. Segundo nosso ponto de vista, não há tal desqualificação na *República*; ela é restrita à poesia para o processo educativo, não se dirige à μίμησις em geral.

¹⁷⁵ JANAWAY, C., *op. cit.*, p. 12.

¹⁷⁶ Cf. PLATÃO, *República*, 595a.

¹⁷⁷ Cf. *Id.*, *Sofista*, 267a.

excluídas dessa definição do que é, acima de tudo, μίμησις, diferenciando-se do trabalho poético e sofístico. Na *República*, Sócrates chama de μιμητής somente o que copia as aparências das coisas, como o que vê ao contemplar uma cama fabricada pelo marceneiro – ora, por que ele não emprega o termo μίμησις quando diz que o marceneiro baseia-se na ideia do que for confeccionar?¹⁷⁸ Parece-me que se trata da explicitação platônica do que é, realmente, a μίμησις – e não nos esqueçamos de que o objetivo dele no Livro X da *República* é nos mostrar o que faz o poeta.¹⁷⁹ Todos sabemos que uma pintura não é a coisa mesma representada – a não ser quando se é por algum breve momento iludido. Mas, retomando o que já foi dito, muitas vezes não percebemos essa diferença quando se trata do poeta ou do sofista. Ao ouvir um belo discurso pensamos que o orador realmente possui conhecimento sobre os temas de que trata. Um belo discurso nos convence de que seria verdadeiro. Ele finge ser o que não é. Escultura e pintura são usadas para explicitar esse aspecto, oculto, nos discursos poético e sofístico. Assim, compreendemos a escolha dessas τέχναι para exemplificar a μίμησις. Concluímos que não se trata de uma condenação da μίμησις em geral, da pintura ou de um estilo escultórico específico, mas de uma maneira de explicitar o que é o λόγος e de que formas ele é usado.

2.3.8

Filosofia como artes pictórica e escultórica

Entretanto, seria correto concluir que Platão não se interessa pela pintura, somente quanto à esfera educacional de que fala nas *Leis*, já que a usa em geral de forma metafórica, como afirma Eva Keuls?¹⁸⁰ A nosso ver, não. Isso porque Platão usa a sua imagem em momentos cruciais da construção de seu pensamento. O conceito de μίμησις, que é exemplificado pela pintura, compreendido de forma mais geral, é importantíssimo no pensamento platônico, pois fala da estrutura do próprio mundo – sabemos que este é uma imagem das ideias criada pelo demiurgo

¹⁷⁸ Cf. PLATÃO, *República*, 597b-e. O termo μιμητής é reservado para o pintor. Gonzalez também sublinha essa diferença dizendo que “o contraste operacional é entre o imitador e o fabricante.”. GONZALEZ, F., *op. cit.*, p. 170 e 171.

¹⁷⁹ Isso é sublinhado em NEHAMAS, A., *loc. cit.*

¹⁸⁰ Cf. KEULS, E., *op. cit.*, p. 58.

divino, segundo o mito do *Timeu* – assim como da nossa possibilidade de interpretá-lo, compreendê-lo e apresentá-lo com palavras. Tratamos da totalidade do mundo e da nossa possibilidade de conhecer o real, temas máximos da filosofia. Ainda que Platão use pintura e escultura, em muitas passagens, metaforicamente, analogicamente ou como exemplos de gêneros miméticos, escultura e pintura aparecem em ilustrações de questões cruciais, como se pudéssemos afirmar que Platão é um pintor ou escultor do pensamento. Seus diálogos são ricos em comparações e imagens, pelas quais transpõe concepções tradicionais às referências do que percebe como verdade e realidade.¹⁸¹ Por exemplo: o próprio termo μίμησις, antes restrito ao domínio das artes teatral, pictórica e escultórica, abrange um campo mais amplo na filosofia platônica, sendo aplicado, entre outros, a produções divinas, como vimos, de sombras, sonhos e reflexos.¹⁸² A imagem das artes escultórica e pictórica parece-nos, assim, valiosa no pensamento platônico, e desenha uma filosofia que se coloca ao lado do lugar sagrado das obras dos rituais gregos. O trabalho do filósofo-rei na *República* é comparado ao de um pintor¹⁸³; as divisões feitas pelo Estrangeiro no *Sofista* são metaforicamente expostas como os cortes realizados por um escultor: o personagem diz que divide os conceitos em largura e comprimento; nesse mesmo sentido, a busca por uma definição será comparada à arte da escultura no *Político*¹⁸⁴; a felicidade na cidade ideal é como as cores numa escultura εἰκαστική; as obras de Policlete exibem um mesmo λόγος em todas as suas partes, como o pensamento filosófico que busca uma unidade na multiplicidade, a ordem e a medida no caos: a filosofia é compreendida como uma construção escultórica, pintada, capaz de nos mostrar uma imagem fiel do real, sendo o filósofo, junto a muitos outros artistas, um produtor de obras miméticas.

¹⁸¹ Cf. DIÈS, A., *Autour de Platon*, Livre IV, Chap. 1: la transposition platonicienne.

¹⁸² Cf. VERNANT, J.-P., *Image et apparence dans la théorie platonicienne de la mimesis*, In: *Journal de Psychologie*, v. 72, p. 134, 135.

¹⁸³ Cf. PLATÃO, *República*, 500e-501c.

¹⁸⁴ Cf. *Ibid.*, 277a,b.

3

Pintura e escultura divinas no *Timeu*

O próprio Giacometti faz sempre de novo. Não se trata, porém, de uma progressão infinita; há um termo fixo a alcançar, um problema único a resolver: como fazer um homem com pedra sem petrificá-lo? É tudo ou nada: se o problema é resolvido, a quantidade de estátuas pouco importa. Se eu pelo menos soubesse fazer uma diz Giacometti, poderia fazer milhares... Enquanto isso não ocorre, não há estátua nenhuma, mas apenas esboços que só interessam a Giacometti na medida em que o aproximam da sua meta. Ele quebra tudo e refaz mais uma vez. De quando em quando, seus amigos conseguem salvar do massacre uma cabeça, uma jovem, um adolescente. Ele não liga e se põe de novo a trabalhar.

Jean-Paul Sartre, *A busca do absoluto*, p. 18. Tradução de Célia Euvaldo.

Como vimos, no *Sofista*, Platão distingue a arte de produção divina (θεία τέχνη) da arte de produção humana (ἀνθρωπίνη τέχνη).¹⁷⁴ Ele espelha a criação artesanal humana a nível cósmico e vê a natureza como produto de um artesão divino. Em seus diálogos, o maior exemplo desta produção divina encontra-se no *Timeu*.¹⁷⁵ É nesta obra que encontramos os pormenores de como o deus demiurgo produz o mundo, segundo o mito verossímil (εἰκός) contado pelo personagem homônimo, Timeu. Nessa produção do mundo, o demiurgo usa diversas técnicas, como metalurgia, construção, cerâmica, e também, como sabemos desde a introdução, pintura e escultura.¹⁷⁶

Seguindo um método semelhante ao que empregamos ao tratar do *Sofista*, analisaremos as ocorrências das noções de pintura e escultura no *Timeu*, de forma a explicitar como esses gêneros artísticos adquirem caracterizações que aprofundam nossas conclusões baseadas no diálogo anterior e que, além disso, oferecem novos direcionamentos para as questões centrais que norteiam este estudo: a visão platônica destas artes e o papel que exercem em seu pensamento. Dado que o *Timeu* é composto, principalmente, por um mito, e não por

¹⁷⁴ PLATÃO, *Sofista*, 265e.

¹⁷⁵ Vários comentários remetem essa passagem do *Sofista* ao *Timeu* e vice-versa. Cf., por exemplo, CORNFORD, F. M., *Plato's Cosmology: the Timaeus of Plato*, p. 25 e MARQUES, M. P., *Platão, pensador da diferença: uma leitura do Sofista*, p. 344, nota 32.

¹⁷⁶ Cf. a lista de artes ou técnicas exercidas pelo deus demiurgo do mundo em BRISSON, L., *loc. cit.*

encadeamentos analíticos ou argumentativos, preferimos, para expor mais claramente o que aqui intentamos, abrir mão da ordem em que as citadas artes aparecem no texto, ordem essa respeitada em nossas análises do *Sofista*, e tratar da pintura e da escultura autonomamente – localizando, de toda forma, o contexto de cada passagem à medida que aparece em nosso texto. Assim, tornar-se-á mais fácil perceber suas especificações. Em primeiro lugar trataremos das ocorrências de ‘pintura’ e, em segundo, de ‘escultura’ ainda que algumas destas apareçam no mito antes de algumas daquelas.

No que diz respeito à arte pictórica, tomaremos como instrumento de pesquisa a seleção que realizamos dos empregos dos substantivos γραφή, que possui como sentido possível “pintura”, e ζωγραφία, que significa pintura exclusivamente, ao longo do diálogo como um todo. Estivemos atentos aos termos gregos correlatos que aparecem na forma de particípio verbal, na forma verbal, e no resultado da incorporação de dois prefixos ao termo principal, muitas vezes usados como preposições, διά e από. Já no que tange à escultura, analisaremos o uso dos termos: ἄγαλμα, cujo primeiro sentido é escultura, τύπος, que quer dizer molde, ἐκμαγεῖον, matriz, πλάττω, verbo vinculado à produção escultórica, que significa moldar. Por fim, abordaremos o emprego de noções referentes tanto à pictórica quanto à escultórica: συμμετρία, proporção, e παράδειγμα, modelo.

Ao reunirmos, em primeiro lugar, as referências à noção de pintura no *Timeu*, curiosamente notamos dois empregos preliminares inusitados. A pintura aparece no proêmio do diálogo, na boca dos personagens Sócrates e Crítias, nos pequenos discursos que proferem antes de Timeu tomar a palavra. Introduzamos nosso estudo abordando essas primeiras ocorrências da arte pictórica no *Timeu*.

3.1.

Antes do mito: a pintura no proêmio do *Timeu*

3.1.1.

A cidade ideal como pintura

A cena dramática do início do *Timeu* é composta por uma reunião dos personagens do diálogo, Sócrates, Crítias, Timeu e Hermócrates, que conversam no intuito de decidir o assunto do qual tratarão nesse dia de encontro. Trata-se da

continuação de um colóquio iniciado no dia anterior, quando Sócrates expôs sobre a melhor constituição possível e os homens que deveriam executá-la¹⁷⁷, em provável alusão à cidade ideal, construída em palavras na *República*.¹⁷⁸ Ele diz que está insatisfeito com sua exposição; que seu sentimento em relação a ela é como o de um homem ao contemplar uma pintura, γραφή, de belos animais, ou esses mesmos animais em repouso: Sócrates deseja ver a cidade ideal e seus habitantes em movimento, assim como um espectador pictórico sente vontade de contemplar os animais delineados movimentando-se.¹⁷⁹

O desejo de que fala Sócrates de se contemplar os movimentos do que é pintado corresponde ao seu próprio desejo de saber como os homens da cidade ideal se comportariam em guerras ou disputas; como agiriam depois de terem sido educados na virtude. Crítias satisfaz parcialmente seu desejo narrando, introdutoriamente, como a cidade ancestral de Atenas, em muitos aspectos semelhante à cidade ideal “pintada” por Sócrates na *República*, derrotou a grande e luxuosa potência de Atlântida. Antes de Crítias narrar esse feito em pormenores, o que fará no diálogo que leva seu nome, caberá a Timeu, como sabemos, tratar do início do mundo, chegando até o nascimento do homem, o que fará na forma de um mito.

Para compreender o sentido e o alcance deste primeiro uso da imagem da pintura no proêmio do *Timeu* que coloca em paralelo uma obra pictórica e uma

¹⁷⁷ Cf. PLATÃO, *Timeu*, 17c.

¹⁷⁸ Sobre a controvérsia a respeito dessa referência, cf., por exemplo, CROMBIE, I., *An examination of Plato's doctrines*, p. 197-199; RIVAUD, A., *op. cit.*, p. 19-20 e VIDAL-NAQUET, P., *Atlântida: pequena história de um mito platônico*, p. 26. A nosso ver, dado que as características da cidade de que fala Sócrates também são da cidade ideal da *República*, temos ao menos uma remissão a esse diálogo. Resumidamente, as diferenças entre o resumo de Sócrates no *Timeu* e o texto da *República* alegadas que impediriam ver a cidade ideal no proêmio do *Timeu* são: os personagens da cena dramática do *Timeu* diferem dos da *República*. Todavia poder-se-ia levantar a hipótese de que Sócrates, no dia antecedente ao encontro narrado no *Timeu*, relatara aos personagens deste diálogo sobre a conversa a respeito da cidade ideal que ocorrera na casa de Céfalos; a festa que ocorria na cena dramática do *Timeu* era as Panatenaicas (cf. RIVAUD, A., *op. cit.*, p. 19), enquanto a da *República* era a Bendidías, festa de uma divindade estrangeira (segundo a hipótese que levantamos acima, essa observação também perde sua relevância); os temas somente relatam o que fora discutido dos Livros I a V da *República* (todavia, como o que interessará a Sócrates é o tema da cidade, é natural que se lembre dos livros em que ela é construída, e não dos posteriores, que tratam da educação do seu governante, comparam sua constituição às demais, e o nível de felicidade dos homens que dirigem cada uma delas).

¹⁷⁹ Cf. PLATÃO, *Timeu*, 19b,c.

obra filosófica, neste caso, a pintura de animais e a cidade ideal, resgataremos algumas passagens de outros diálogos platônicos, nas quais a arte pictórica aparece em diferentes relações comparativas não só com a cidade ideal, mas com a própria filosofia, como veremos. Uma pergunta, então, impor-se-á: qual(is) o(s) ponto(s) comum(ns) entre obras filosófica e pictórica que permite(m) a analogia realizada por Platão? Assim, desenvolveremos a analogia entre obras visuais, como a pintura, e filosóficas, já presente no *Sofista*, como vimos. Para começar, olhemos com mais cautela para o contexto do passo que aqui primeiramente nos interessa, em que Sócrates usa a imagem da pintura, logo no início do *Timeu*.

Retomemos: o sentimento de Sócrates em relação à sua exposição sobre a melhor constituição possível, da cidade ideal, é o mesmo que se experimenta ao contemplar uma pintura de belos animais, ou os próprios animais em repouso. A pintura e a cidade ideal compartilham o estado de total repouso, a imobilidade, frente à qual podemos desejar, ansiar, como diz Sócrates, sermos espectadores do movimento. Eis as exatas palavras que Platão coloca na boca de Sócrates, logo depois da recapitulação dos principais temas discutidos no dia anterior à cena dramática do *Timeu*, objeto de nossa análise:

Então, ouve o que eu sinto a respeito da constituição por nós descrita. Meu sentimento (πάθος) se assemelha ao de quem contemplou alhures belos animais (ζῶα), ou se trate de pintura (γραφῆ) ou mesmo de seres vivos, mas em posição de repouso (ἡσυχία), e fosse tomado do desejo de vê-los executar os movimentos de luta que parecem mais condizentes com sua constituição somática.

“Ἀκούοιτ’ ἂν ἤδη τὰ μετὰ ταῦτα περὶ τῆς πολιτείας ἣν διήλθομεν, οἷόν τι πρὸς αὐτὴν πεπονθῶς τυγχάνω. Προσέοικεν δὲ δὴ τινὶ μοι τοιῷδε τὸ πάθος, οἷον εἴ τις ζῶα καλὰ που θεασάμενος, εἴτε ὑπὸ γραφῆς εἰργασμένα εἴτε καὶ ζῶντα ἀληθινῶς ἡσυχίαν δὲ ἄγοντα, εἰς ἐπιθυμίαν ἀφίκοιτο θεάσασθαι κινούμενά τε αὐτὰ καὶ τῶν τοῖς σώμασιν δοκούντων προσήκειν κατὰ τὴν ἀγωνίαν ἀθλοῦντα...”

Platão, *Timeu*, 19b. Tradução de Carlos Alberto Nunes um pouco modificada.¹⁸⁰

Logo à primeira vista percebemos que a imagem da pintura é utilizada nessa passagem devido a uma de suas propriedades intrínsecas: especificamente a da imobilidade, chamada de repouso no caso dos animais, ἡσυχία em grego, que

¹⁸⁰ Preferimos *constituição* a *sociedade* como tradução de πολιτεία; e *que parecem* em lugar de *um simulacro de* para traduzir δοκούντων.

também engloba os sentidos de sossego, calma, tranquilidade, ou ainda estado de paz. Sócrates é tomado pelo desejo de ver o movimento da cidade ideal, como quem contempla uma pintura de belos animais, ou os vê diretamente, sossegados. É por que em repouso e paz que o desejo de Sócrates é atiçado, pelo movimento, pela competição (ἀγών), pelas lutas, pela guerra. Essa característica da pintura ressaltada por Sócrates é, de fato, óbvia: o pintor, mesmo ao retratar uma cena onde haveria movimento, só consegue, no máximo, sugeri-lo pela justaposição de seus elementos¹⁸¹: a pintura é imóvel. Lembremos que a pintura é pela primeira vez diferenciada dos outros gêneros artísticos exatamente por seu caráter estático e espacial e não movente e temporal, com Lessing, como vimos no capítulo anterior. No contexto artístico ou, para usar as palavras de Platão, das artes miméticas, a imagem em movimento só surgirá com o advento da arte cinematográfica, na contemporaneidade. Já seres em repouso – que indicam ou não o movimento – podem ser retratados pela pintura sem demasiadas dificuldades. Essa característica intrínseca da pintura, o fato de ser imóvel, vem acompanhada do que podemos chamar, de acordo com o que diz Sócrates no passo citado do *Timeu*, de promessa: trata-se de um repouso ou sossego que aponta para, ou nos faz desejar, a vida e o movimento, como sugere essa passagem do *Timeu*. Nesse sentido, podemos dizer que o discurso filosófico da cidade ideal ou utópica é como uma promessa ou uma esperança, a descrição de algo que queremos ver acontecendo em vida, em movimento.

É interessante notar que o sentimento de Sócrates parece refletir a própria etimologia do termo grego específico para pintura. Se γραφή designa tanto pintura quanto escrita, ζωγραφία diz somente a primeira. Nesse passo, Platão emprega γραφή e se refere a ζῷοι; acaba por descrever especificamente a ζωγραφία. Este substantivo feminino é formado pela junção de dois nomes: ζῷον que quer dizer animal ou vivente, e γραφή, que tem como um de seus primeiros sentidos *traçar*, *gravar*. E o que caracteriza a vida – de forma paradigmática, a animal – é o

¹⁸¹ No caso da pintura grega, o movimento foi sugerido, de forma geral, de duas maneiras: pela convenção sinóptica, que compõe elementos de vários momentos de um acontecimento numa figuração econômica, usada principalmente no final do período geométrico; e, como já sabemos, pelo desenvolvimento de técnicas ilusionistas e da preocupação com o detalhe na época clássica, que causam a ilusão do movimento num momento específico. Sobre isso, cf. SNODGRASS, A., *Homero e os artistas*, p. 94 e 236.

movimento.¹⁸² Etimologicamente podemos dizer que, em grego, pintura significa o traçado do vivente, do que se move. Sócrates sublinha esse aspecto, afinal ele se sente como de frente à γραφή, ao traçado, de ζῶοι, de viventes ou animais. Propositadamente ou não, essa passagem do *Timeu* se constitui como espécie de apresentação do sentido etimológico da arte pictórica. Segundo Sócrates e a etimologia, a pintura, imóvel, em certo sentido sempre em repouso e sossegada, indica, paradoxalmente, o movimento e a vida.

Segundo o próprio Sócrates nessa passagem do *Timeu*, a descrição da cidade utópica compartilha dessa característica das obras pictóricas. Ela sugere um movimento e uma vida. Em si mesma, tal como foi legada para a posteridade, não é nada mais que um texto escrito, imóvel, que, como todos, não possui o movimento próprio ao diálogo oral, não responde caso lhe dirijamos alguma pergunta.¹⁸³ No caso do relato escrito sobre a cidade utópica, esse caráter imóvel é ainda mais marcante, pois o texto não conta um mito rico em tramas, reviravoltas, com nós, desenlaces e peripécias como, por exemplo, ocorre na *Ilíada* de Homero, mas descreve uma cidade como se de fato esta estivesse sendo “desenhada” ou “pintada” frente aos nossos olhos, em total repouso.¹⁸⁴ Por meio da rememoração dessa constituição feita por Sócrates no início do *Timeu*, sabemos, como dissemos, que se trata de uma referência à cidade idealizada na *República*, onde cada classe executa sua função própria e os homens são educados para a virtude. A descrição da cidade ideal realiza-se sob a forma ou o estilo de uma narrativa mista, combinando narrativas simples e discursos miméticos.¹⁸⁵ Além disso, esses discursos ocorrem numa cena dramática específica, em encontro de amigos na casa de Céfalo. Isso parece aproximar o texto da *República* dos versos homéricos. Todavia, em relação especificamente à cidade utópica e seus habitantes, não encontramos a construção de cenas nem de diálogos. A cidade foi apresentada em

¹⁸² Sobre isso cf. PLATÃO, *Fédon*, 105c,d e ARISTÓTELES, *De anima*, 432b.

¹⁸³ Cf. PLATÃO, *Fedro*, 275d.

¹⁸⁴ Apesar de Sócrates usar o termo mito para se referir a ela no *Timeu* (26c), é notável a diferença deste em relação aos homéricos, como desenvolveremos a seguir.

¹⁸⁵ Cf. *Id.*, *República*, 392c-398b. Uma diferença relevante é que, enquanto o próprio Homero narra em parte de seus versos, as narrativas simples da *República* (como, por exemplo, a transposição do episódio do Canto I da *Ilíada* em que Crises pede o resgate de sua filha aos gregos no Livro III, 393e-394a, e o mito da origem do homem no interior da terra, também no livro III, 415a-c) são sempre feitas por algum de seus personagens.

repouso, em paz; sua constituição foi descrita, mas nenhuma situação prática possível foi narrada, nenhuma guerra relatada, ou qualquer negociação. Afinal, a apresentação do que é, do ser, distingue-se da conjectura sobre como se mostraria esse ser no mundo de incessantes transformações e situações diversas. Sabemos que a cidade foi descrita para que se vislumbrasse nela o que é, qual o ser, da justiça.¹⁸⁶ Não se tratava de descrever como se deve agir justamente numa ou noutra situação prática.

Essa analogia que encontramos no próêmio do *Timeu* entre a cidade ideal e a pintura não é novidade para quem já leu a *República*, assim como, de forma mais geral, o paralelo entre filosofia e pintura aparece também em outros diálogos, além da indicação do *Sofista* sobre a qual já falamos. Apesar de neste estudo trabalharmos especificamente com diálogos da última fase do pensamento de Platão, pensamos que as obras anteriores podem oferecer indicações que somem à nossa leitura, como, aliás, vínhamos fazendo ao, por exemplo, nos remeter à *República*, desde a introdução, e ao *Crátilo*, no capítulo anterior. Tendo em vista o levantamento de ocorrências de γραφή e seus correlatos no *corpus* platônico realizado por Pierre Louis em *Les métaphores de Platon*¹⁸⁷, ao se somarem as passagens onde há os diversos tipos de relação analógica entre cidade ideal e pintura, assim como filosofia e pintura e, por fim, filósofo e pintor, encontramos o número considerável de vinte ocorrências. A nosso ver, isto torna estranho que a pintura tenha recebido a fama de companheira exclusiva da poesia também no contexto do pensamento platônico que leva ao *ut pictura poiesis*, do qual tratamos no capítulo anterior; o paralelo entre pintura e poesia, segundo o levantamento de Louis, foi realizado explicitamente por Platão somente duas vezes, exatamente no Livro X da *República*, clássico quanto à questão da μίμησις no pensamento platônico – provavelmente por isso tenha permanecido como legado na tradição. É certo que, para compreendermos devidamente o alcance dessas relações, o recurso numérico não é suficiente. Por isso, apresentaremos ao menos o tema geral em cada passagem dos diálogos em que filosofia e pintura aparecem em paralelo. As ocorrências se encontram em *República*, Livros IV, V,

¹⁸⁶ Cf. PLATÃO, *República*, 368e-369a.

¹⁸⁷ LOUIS, P., *Les métaphores de Platon*, p. 210.

VI e VIII, *Teeteto*, *Político* e *Leis*, Livros IV, V, VI, IX e XI. Nossa intenção será evidenciar a pertinência, e não simples casualidade ou ornamentação, desse paralelo, assim como questionar sobre o seu sentido numa leitura genérica.

Encontramos o paralelo tanto enquanto metáfora, quanto como analogia. Já que é o passo 19b do *Timeu* que aqui fundamentalmente nos interessa, optamos por não analisar de forma mais acurada cada uma das passagens; bastar-nos-á apontar de forma mais geral o paralelo realizado pelo escritor Platão.

Apresentemos as passagens em categorias de usos semelhantes. Os diversos tipos de relação comparativa tecidos entre filosofia e pintura aparecem nos diálogos em dois níveis: no nível dramático da conversa entre os personagens das obras; e no nível dos temas discutidos entre esses personagens. Em relação aos temas, podemos ainda distinguir dois tipos de ênfase: a filosofia como hoje a compreendemos e o governo filosófico defendido, como sabemos, por Platão na *República*. Sistemáticamente, as ocorrências às quais nos remetemos podem ser classificadas como a relação comparativa estabelecida entre:

(i) A investigação ou a construção de uma cidade realizada pelos personagens dos diálogos e a confecção de uma pintura. Esse seria o que aqui chamamos de primeiro nível, o nível dramático, isto é, da conversa entre os personagens do diálogo. As referências são: na *República*, Livro V, 472c-e, na apresentação do homem mais justo possível; Livro VI, 504d, quando só se alcançou até o momento um esboço (ὕπογραφή) da virtude (enquanto para o Bem é necessária obra a mais acabada); Livro VIII, 548d, em que Sócrates apresenta um esboço¹⁸⁸ da timocracia, sem seus pormenores; no *Teeteto*, 171e, no esboço da tese de Protágoras construído por Sócrates; no *Político*, passo 268c, no qual os personagens esboçam a figura do rei sem que se tenha ainda um retrado fiel (ἀκριβεία); nas *Leis*, Livro IV, 769a,b, ao se tratar da necessidade de contínua reformulação das leis de uma cidade; Livro V, 734e, 737d, quando se começa a esboçar as leis, após o seu prelúdio nos livros anteriores; Livro VI, 768c, referindo-se ao esboço da legislação (agora, que ele fora concluído, ὑπογραφή é

¹⁸⁸ Daqui a diante usamos “esboço” como correspondente do grego ὑπογραφή.

substituído por περιγραφή¹⁸⁹); 770b, comparando legislador e pintor; 778a,c, quando se trata da descrição (διαγραφή) das habitações da cidade; Livro XI, 876e, propondo que se faça um novo esboço de um caso específico de legislação; 934c, quando se deve construir um esboço das punições próprias a cada caso de violência ou roubo.

(ii) O rei ou legislador das cidades construídas nos diálogos e o pintor. Aqui temos o segundo nível, isto é, o nível dos temas que são discutidos entre os personagens. Todas as passagens das *Leis* citadas acima também servem para ilustrar esse caso, já que os personagens do diálogo e os legisladores da cidade são muitas vezes identificados.¹⁹⁰ Ainda nas *Leis*, somamos o passo 711b no Livro IV, quando se afirma que para um governante mudar os regimes de sua cidade, esboçando novos costumes, ele deve começar por suas próprias ações e pela distribuição correta de honras e censuras; por fim, na *República*, Livro VI, 484c, quando se diz que o guardião-rei deve olhar para o paradigma da verdade absoluta que possui na sua alma, como um pintor contempla o seu modelo.

(iii) O filósofo como tema de uma discussão e o pintor das obras mais belas. Também estamos no segundo nível. Sabemos que, na *República*, a figura do filósofo é idêntica à do rei da cidade ideal. Ainda assim, parece-nos interessante notar que a relação comparativa estabelecida com a pintura aparece tanto quando se tem em vista apresentar o filósofo de forma geral, quanto ao se tratar da sua função enquanto governante. No caso do filósofo especificamente, todas as referências estão no Livro VI da *República*: em 500e, pois o filósofo utiliza um modelo divino, e em 501 a-c, por ele ser um pintor de constituições, compondo homens segundo suas funções.¹⁹¹

De uma forma geral, é possível identificar tais relações comparativas, afirmando que elas não são mais que uma: os personagens dos diálogos realizam uma busca filosófica construindo a legislação ou a forma de governo das melhores cidades possíveis (a legislação proposta nas *Leis* é própria à segunda melhor

¹⁸⁹ Ambos são traduzidos por *esboço* por Carlos Alberto Nunes, Édouard des Places (*esquisse*) e G. Bury (*sketch*).

¹⁹⁰ Cf., quanto aos passos das *Leis* citados, 470a, 778a,b, 876d e 934c.

¹⁹¹ Repare na proximidade dessa definição do filósofo com seu caráter legislativo ou governante, apontado anteriormente. Nessa passagem da *República*, trata-se, contudo, de definir o filósofo em geral. A ele não basta modelar-se a si mesmo, mas também, quando necessário, ocupar-se com os outros. Cf. PLATÃO, *República*, 500d.

cidade possível, como é dito no diálogo¹⁹²). Como dissemos, especificamente nas *Leis* os personagens do diálogo, que constroem as regras legais da cidade, são continuamente identificados com os futuros legisladores, que deverão guardar e, se necessário, reformular e ajustar tais regras com o passar do tempo. De toda forma, julgamos útil tal distinção para que possamos perceber o alcance do uso platônico da imagem da pintura para retratar as obras filosóficas, nas diferentes perspectivas em que a figura do filósofo aparece, mergulhado na complexidade dos textos platônicos.

A obra filosófica é como a obra pictórica, pois, segundo o levantamento que realizamos, alguns procedimentos usados em ambos os casos são os mesmos: a contemplação de um paradigma, a construção de uma obra a mais acabada possível, começando por um esboço – tanto quando temos em vista os personagens dos diálogos platônicos, quanto em relação ao filósofo-rei ou o legislador e seus procedimentos políticos. Há também, na pintura e na filosofia, a evidência do caráter inacabado, imperfeito ou insatisfatório de suas obras. Charles Kahn afirma que para compreendermos o sentido filosófico dos diálogos da juventude *Laques*, *Cármides*, *Eutifron* e *Protágoras* é preciso ler a *República*¹⁹³; segundo os sentimentos de Sócrates no *Timeu*, o texto da *República* só satisfaz ao lermos o *Crítias*, diálogo, sublinhemos, inacabado... Pierre Vidal-Naquet levanta a hipótese de que essa incompletude seja proposital e lembra a tese de Lukinovich de que a característica da incompletude está presente desde o início do *Timeu*, em que Sócrates pergunta pelo quarto convidado, que falta ao encontro.¹⁹⁴ Esta leitura é irmã da nossa, que chega a essa conclusão pela análise da primeira ocorrência da arte da pintura no prólogo do *Timeu*, amparada por outros diálogos. Nas referências que citamos notamos a frequência do termo ὑπογραφή, rascunho ou esboço, que corrobora esse caráter frágil, insuficiente e que, por isso mesmo, nos enche de mais desejo pelo saber, dos discursos filosóficos.¹⁹⁵

¹⁹² Cf. PLATÃO, *Leis*, 807b.

¹⁹³ KAHN, C., *Plato and the Socratic dialogue: a philosophical use of a literary form*, p. XV.

¹⁹⁴ Cf. VIDAL-NAQUET, P., *op. cit.*, p. 26, que cita LUKINOVICH, A., *Un fragment platonicien: le Critias*, p. 72-79. Sobre a relevância dessa ausência, cf. também SCHALCHER, M. G. F., Mito e participação no *Timeu* de Platão, In: *Kléos*, v. 1, n. 1, p. 157-165.

¹⁹⁵ Sobre a fragilidade do λόγος em geral, cf. PLATÃO, *Carta Sétima*, 342e-343e. Fica aqui em aberto a questão sobre se é ou não possível que a filosofia construa uma obra acabada. No Livro V da *República*, Sócrates diz que em relação ao Bem é necessário construir a obra mais acabada,

Falamos aqui da filosofia, genericamente; todavia salta aos olhos a evidente preponderância da imagem da pintura na *República* e nas *Leis*, os exatos diálogos que propõem constituições políticas. A nosso ver, isso nos indica o valor e a relevância do estudo da analogia, presente no *Timeu*, entre cidade ideal e pintura. Não se trata de uma comparação fortuita, mas de um paralelo recorrente nos diálogos. Em relação ao tema das cidades, a imagem da pintura, seja ou não em esboço, é usada no contexto da exposição, segundo o levantamento de ocorrências que arrolamos, do homem que governa essa cidade, do que são as virtudes, das diferenças dessa constituição em relação às demais, das leis, das habitações, da distribuição de honras e censuras, dos costumes e, de forma geral, de constituições.

De fato, as cidades platônicas são “desenhadas” ou “pintadas”, duas traduções possíveis para γραφή, pelo discurso, λόγος: na *República*, vemos quais são suas partes, que virtude cabe a cada uma delas, que funções, e nas *Leis*, como são suas habitações, seus costumes e onde há honra e censura. É certo que na *República* não se fala sobre o espaço ou o território da cidade¹⁹⁶, mas, certamente, Sócrates expõe uma configuração ou disposição de funções e virtudes. Sendo assim, o discurso filosófico-político parece se mostrar, como já se fazia ver no que diz respeito à filosofia quando estudamos o *Sofista*, imagético.

Haveria algum valor ou sentido maior nessa conclusão? O *Timeu* traria alguma indicação nesse sentido? Sabemos que as produções filosóficas não são

τελεωτάτην ἀπεργασίαν (504d). Além disso, no *Político*, o Estrangeiro afirma que, até aquele momento, ainda não se alcançou um retrato fiel (ἀπειργασμένοι... ἀκριβείας) do rei (268c). Isso parece apontar para a possibilidade da filosofia construir obras acabadas. Além disso, se Platão fala repetidamente em esboços, parece somente por isso apontar à possibilidade de construção de uma obra acabada. Segundo as análises que realizamos até o momento, não nos parece, contudo, ser possível ter certeza sobre a existência de obras filosóficas acabadas. Entrementes, mesmo que essas possam ser executadas, pensamos que o que defendemos sobre o caráter insuficiente da filosofia se mantém. A analogia com a pintura também pode indicar que suas obras partem de um ponto de vista específico, o que, a nosso ver, poderia ser entendido no caso da filosofia como tomar um caminho argumentativo determinado. Um pintor, ao retratar seu modelo, o contempla desde um ponto de vista. Ele pode construir vários esboços até chegar à obra acabada. De toda forma, essa obra apresentará o modelo desde somente uma perspectiva. No caso da filosofia, poderíamos considerar que, na *República*, por exemplo, os personagens chegam à definição da justiça pela exposição da cidade mais justa possível; eles poderiam ter investigado pelo viés do homem mais justo, o que não fazem por ser um caminho mais difícil. Assim, poderíamos supor a possibilidade de construção de duas obras acabadas da justiça. Outras ainda poderiam ser construídas, o que mostra o caráter insuficiente ou precário das obras filosóficas.

¹⁹⁶ Cf. VIDAL-NAQUET, P., *op. cit.*, p. 29.

contempladas pelos olhos do corpo. Por isso, além e talvez melhor que o termo imagem, poderíamos falar em configuração, esta, como a obra pictórica, segundo o passo de nossa presente análise, imóvel, sossegada, em repouso. É possível afirmar que a configuração ou disposição de conceitos numa obra filosófica é como a ordenação de elementos numa obra pictórica. Afinal, já Parmênides poetizava juntando a imobilidade ao objeto de amor filosófico: o ser.¹⁹⁷

Eric Havelock, em *Prefácio a Platão*, afirma que as obras homéricas e as platônicas divergem pelo caráter imagético ou visual das primeiras e o abstrato ou invisível das segundas.¹⁹⁸ Uma diferença entre épica e filosofia se dá, como aliás já havia dito Nietzsche¹⁹⁹, entre, respectivamente, o uso de imagens e a ausência dessas. Havelock afirma que os versos homéricos, quando recitados, eram também encenados e tinham o poder de controlar inconscientemente o rapsodo e o espectador.²⁰⁰ O último não tinha tempo de fazer perguntas ou refletir sobre o que estava sendo declamado, sendo controlado pelas imagens poéticas, no que se poderia hoje chamar, segundo o comentador, de entretenimento ou diversão²⁰¹ – tal como ocorre no cinema, segundo analisa o filósofo contemporâneo Adorno.²⁰² Por mais anacrônica que seja essa observação, ela não parece totalmente incoerente quando lemos os versos homéricos. Vejamos um episódio exemplar. A *Odisseia* nos conta que, logo após seu retorno a Ítaca, Ulisses se esconde no casebre do porqueiro Eumeu. Este recebe a visita de Telêmaco, que chega da viagem de busca a notícias do pai:

*Entretanto no casebre Ulisses e o divino porqueiro
tinham feito lume, ao nascer do sol, para preparar o almoço,
depois da partida dos pastores com as varas de porcos.
Em torno de Telêmaco saltaram os cães amigos de ladrar,
mas não ladraram à sua chegada. Apercebeu-se o divino Ulisses
dos cães a saltar e aos ouvidos lhe chegou o som dos passos.
Logo dirigiu a Eumeu palavras apetrechadas de asas:*

¹⁹⁷ Cf. PARMÊNIDES, frag. 8 (DK), v. 26.

¹⁹⁸ Cf. HAVELOCK, E., *Prefácio a Platão*, p. 203-205.

¹⁹⁹ Cf. NIETZSCHE, F., *A filosofia na idade trágica dos gregos*, III.

²⁰⁰ Cf. HAVELOCK, E., *op. cit.*, p. 170. O comentador parte do diagnóstico do próprio Platão sobre o poder das declamações poéticas em, por exemplo, *República*, 595a-608b e *Íon*, 535b-d.

²⁰¹ Cf. HAVELOCK, E., *op. cit.*, p. 41 e 160.

²⁰² Cf. seu conceito de indústria cultural em ADORNO, T.; HORKHEIMER, M., *Dialética do Esclarecimento*: fragmentos filosóficos, p. 112-114.

*“Eumeu, deverá ser um companheiro teu que se aproxima,
ou outra pessoa conhecida, visto que os cães não ladram,
mas saltam em seu redor. Oíço o som dos seus passos.”*

*Não acabara ainda de proferir a palavra, já o seu filho amado
se encontrava na soleira da porta: e levantou-se o porqueiro,
espantado, e das suas mãos caíram os recipientes nos quais
estava a misturar vinho frisante. Foi ao encontro do amo,
beijou-lhe a testa, os lindos olhos e ambas as mãos.
Dos olhos vertia lágrimas abundantes.*

τὰ δ' αὖτ' ἐν κλισίῃ Ὀδυσσεὺς καὶ δῖος ὕφορβος
ἐντύνοντο ἄριστον ἄμ' ἠοῖ, κηαμένω πῦρ,
ἔκπεμψάν τε νομῆας ἄμ' ἀγρομένοισι σύεσσι·
Τηλέμαχον δὲ περισσαινὸν κύνες ὕλακόμωροι,
οὐδ' ὕλαον προσιόντα. Νόησε δὲ δῖος Ὀδυσσεὺς
σαίνοντάς τε κύνας, περί τε κτύπος ἦλθε ποδοῖν.
αἶψα δ' ἄρ' Εὐμαίων ἔπεα πτερόεντα προσηύδα·
Εὖμαι', ἥ μάλα τίς τοι ἐλεύσεται ἐνθάδ' ἑταῖρος
ἦ καὶ γνώριμος ἄλλος, ἐπεὶ κύνες οὐχ ὕλαουσιν,
ἀλλὰ περισσαίνουσι· ποδῶν δ' ὑπὸ δοῦπον ἀκούω.
οὐ πῶ πάν εἴρητο ἔπος, ὅτε οἱ φίλος υἱὸς
ἔσθῃ ἐνὶ προθύροισι. ταφῶν δ' ἀνόρουσε συβώτης,
ἐκ δ' ἄρα οἱ χειρῶν πέσον ἄγγεα, τοῖς ἐπονείτο,
κιρνὰς αἶθοπα οἶνον. ὁ δ' ἀντίος ἦλθεν ἄνακτος,
κύσσε δέ μιν κεφαλὴν τε καὶ ἄμφω φάεα καλὰ
χεῖράς τ' ἀμφοτέρας· θαλερὸν δέ οἱ ἔκπεσε δάκρυ.”

Homero, *Odisseia*, Canto XVI, v. 1-16. Tradução de Frederico Lourenço.

A nosso ver, essa narração da chegada de Telêmaco aparenta seguir os passos de um roteiro cinematográfico. Aqui, usamos o cinema como paradigma por duas razões: porque, na atualidade, ele exerce o papel de controle dos espectadores apontado por Adorno, também pertencente à recitação e dramatização dos versos épicos segundo Havelock; e, além disso, porque ele é a arte constituída por imagens em movimento – é como se conferíssemos o caráter móvel a pinturas, que são imóveis, ou fotografias, que lhe vieram substituir em algumas funções, como na dos retratos, por exemplo. É claro que, no contexto da Grécia Clássica, seria mais apropriado vincular a poesia homérica ao teatro trágico como, aliás, o fez Platão ao afirmar que Homero fora o mestre e guia dos poetas trágicos, o primeiro dos tragediógrafos, o corifeu da tragédia.²⁰³ Aqui, diferentemente, usamos a arte cinematográfica pelas razões apresentadas acima. Aliás, inúmeros foram os filmes produzidos em inspiração homérica, sobre tramas

²⁰³ Cf. PLATÃO, *República*, 595b, 598d e 607a.

da *Iliada* e da *Odisseia*.²⁰⁴ Já sobre diálogos de Platão, o número é bastante reduzido, e referente, em relação às películas de nosso conhecimento, à Alegoria da Caverna, à vida de Sócrates, e ao diálogo *Banquete*.²⁰⁵ Isso não acontece por acaso. É fácil transpor os versos homéricos para a dramatização, inclusive a cinematográfica, o que não é o caso da filosofia platônica. É possível descrever esse episódio da chegada de Telêmaco como se se tratasse de uma cena num filme, ainda que a estranheza dessa tentativa a faça um pouco risível a nossos olhos. De toda forma, poderíamos imaginar o cenário, o casebre do porqueiro Eumeu. Enquanto ele e Ulisses preparam o almoço, a câmera enfocaria a porta, onde o jovem Telêmaco aparece cercado de cães que o recebem alegremente. Logo em seguida, é o rosto do herói Ulisses que aparece em *close*: ele percebe que há alguém, um amigo, à porta. Chama então a atenção do porqueiro que, ao ver e beijar Telêmaco, não consegue conter as lágrimas. Se enquanto apresentação de cenas de ação, de imagens em movimento, o cinema, nesse sentido, nasce da semente homérica, a pintura, enquanto configuração de elementos em repouso, parece estar em Platão: segundo as referências apresentadas nesse texto, o caráter abstrato da filosofia envolve configurações, ordenações, “desenhos”, pinturas.

²⁰⁴ Cf. *Helena de Troia* de Robert Wise (1956), *Helena de Troia, paixão e guerra* de John Kent Harrison (2003), *Troia* de Wolfgang Petersen (2004), *Odisseus* de Fritz Lang, *Ulisses* de Mario Carnerini (1954), *A Odisseia* de Andrei Konchalovsky (1997), e *E aí meu irmão, cadê você?* de Joel Coen e Ethan Coen (2000). Em relação a outros mitos gregos, ainda temos *Jasão e os argonautas*, *Orfeu Negro*, *A fúria dos Tiãs*, *Persy Jackson*, *Hércules*, *Malpertius*, *Hércules em Nova Iorque*, dentre outros.

²⁰⁵ Cf., por exemplo, *Sócrates* de Roberto Rossellini (1970), *O conformista* de Bernardo Bertolucci (1970) que numa cena expõe a Alegoria da Caverna, e *O Banquete* de Marco Ferreri (1989). Note-se que a estrutura do interior da caverna de Platão é semelhante ao teatro de sombras do Extremo Oriente (cf. PRZYLUSKI, M., *Le théâtre d'ombres et la caverne de Platon*, apud. SCHUHL, P.-M. *Études sur la fabulation platonicienne*, p. 60 e 61) que, por sua vez, lembra bastante o cinema. Além disso, numa sala de cinema, os espectadores encontram-se de certa forma presos – o que nos remete aos prisioneiros da caverna platônica, que só olham para a frente, para a “parede-tela” onde sombras são projetadas. Segundo essa leitura, é possível levantar a hipótese de que o interior da caverna platônica do Livro VII da *República* tenha sido construído para retratar as práticas poéticas de sedução e controle da alma dos espectadores. Nesse sentido, a libertação das sombras pode ser entendida como esclarecimento sobre o que é a poesia; a percepção de que o poeta não possui conhecimento sobre os temas acerca dos quais versifica. Como sabemos, Homero pode ser qualificado de “educador da Grécia”. O conteúdo de sua poesia era a autoridade maior sobre todos os assuntos (sobre isso, cf., por exemplo, JAEGER, W., *op. cit.*, Homero como educador, p. 61-84. e HAVELOCK, E., *op. cit.*, A enciclopédia homérica, p. 79-104). Assim, os gregos viveriam como se estivessem presos numa caverna, sendo guiados por ilusões poéticas. Com a abertura dessa possibilidade de leitura, não descartamos, todavia, a aplicabilidade da alegoria a todo e qualquer contexto de passagem da vida baseada em opiniões à que se sustenta em conhecimento, ἐπιστήμη, além da conhecida possibilidade de alusão aos ritos dos mistérios. Sobre esta última, cf. SCHUHL, P.-M., *Études sur la fabulation platonicienne*, p. 58.

Esse desenvolvimento pode, contudo, parecer estranho para os conhecedores da pintura grega. Ora, esta parece ter como tema principal a retratação visual de episódios mitológicos, como os descritos nos versos homéricos.²⁰⁶ Não ignoramos esse fato nessa interpretação. O que nos levou a ela foi a ênfase dada por Sócrates ao caráter imóvel da pintura no passo do *Timeu* que analisamos. É certo que as obras pictóricas podem narrar mitos pela justaposição de suas imagens, mas o próprio movimento é somente indicado e não diretamente apresentado, como o faz a arte cinematográfica. Se os poemas homéricos fossem perdidos, ser-nos-ia talvez impossível compreender completamente alguns mitos indicados na pintura de vasos, por exemplo. Sabe-se que, em alguns casos, a iconografia nos auxilia na apreensão de mitos de cujos relatos só nos sobraram fragmentos, ou que simplesmente não tenham sido escritos.²⁰⁷ Todavia, é certo que a trama poética cumpre o papel mais determinante na compreensão dos mitos que a iconografia pictórica, quando àquela temos acesso. Daí ser possível a distinção sugerida por Sócrates e aqui desenvolvida entre a pintura, imóvel e, por outro lado, segundo nossa leitura, as tramas dos mitos poéticos, por exemplo, em movimento.

Dado o exposto, reflitamos sobre o que dizem Nietzsche e Havelock. Seguindo o que desenvolvemos, diríamos que a filosofia: i) não possui como característica principal o que aqui estamos chamando de imagem em movimento, isto é, narrativas ou mitos como os homéricos ou trágicos; ii) a “imagem filosófica” não pode ser vista com os olhos do corpo, mas somente pela alma, pelo uso do pensamento. Poderíamos afirmar que a filosofia é produtora de

²⁰⁶ Repare-se que tal retratação não reflete fielmente o texto do poeta. Não há uma dependência entre os dois registros, como afirmam SNODGRASS, A., *Homero e os artistas* e TAPLIN, O., *The pictorial Record*. In: EASTERLING, P. E. (Ed.). *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, p. 80. Sendo assim, não podemos nem mesmo afirmar com segurança que um dos dois registros, escrito ou visual, seja anterior e referência do outro. Sobre esse tema, cf. também BRANDÃO, J. L., *Relações assimétricas: imagens e textos na Grécia Antiga*, In: MARQUES, M. P. (org.). *Teorias da imagem na Antiguidade*.

²⁰⁷ Cf., por exemplo, na iconografia relativa a Hércules: a ânfora ática de figuras vermelhas de cerca de 470 a.C. no British Museum, a *πελίκη* ática de figuras vermelhas, de cerca de 480 a.C. no Museu do Louvre; a *πελίκη* ática de figuras vermelhas do início do séc. V a.C. no Staatliche Museen de Berlim, e o lécito ático de figuras negras do início do séc. V a.C. de uma coleção particular alemã (Schloss Fasanerie, Adolphseck) que retratam o herói combatendo uma personagem interpretada como a velhice. Esse episódio não consta na tradição textual grega. Cf. SARIAN, H., *A expressão imagética do mito e da religião nos vasos gregos e de tradição grega*, In: PINTO, N. F.; BRANDÃO, J. L. (org.) vol. 6, *Anais do I Congresso Nacional de Estudos Clássicos*, p. 27-35.

configurações ou ordenações inteligíveis, invisíveis aos olhos. Por serem invisíveis, a nosso ver, segundo as presentes análises, não deixam de ser de algum modo semelhantes às imagens pictóricas; o filósofo expõe configurações, disposições, relações determinadas e delimitadas entre partes de um todo. Por exemplo: segundo é dito na *República*, numa cidade temperante, o governo é exercido de forma harmônica, isto é, cabe aos filósofos dirigir e aos outros habitantes obedecer quase que naturalmente²⁰⁸; da mesma forma, também um pintor ordena os elementos que compõem uma representação imagética.

Alguém poderia objetar o que afirmamos, acusando-nos de não distinguir entre as ideias inteligíveis e invisíveis ao corpo e as obras filosóficas. Sabemos que as ideias não foram produzidas por filósofos nem por nenhum homem, como insiste Platão; elas são, segundo descreve o filósofo, a realidade última e, se confeccionadas, somente por um deus.²⁰⁹ Todavia, estamos conscientes dessa diferença. Ainda assim, pensamos que a obra filosófica, por ser cópia ou aspiração de exibição ou indicação das ideias, compartilha sua característica da invisibilidade. O que caracteriza a filosofia, e a distingue da poesia, é o tratamento de conceitos e suas relações²¹⁰ – o sentido do seu discurso não pode ser apreendido pela contemplação de uma ou outra imagem visual ou material qualquer.

Assim, finalizamos nossas reflexões baseadas na analogia estabelecida entre pintura e cidade ideal no preâmbulo do *Timeu*. Prossigamos agora no estudo das outras referências, mantendo em pensamento nossas considerações anteriores. Após o estudo de todos os passos em que a imagem da arte pictórica aparece, retomaremos todas as nossas observações no intuito de construir uma conclusão única acerca desse gênero artístico no *Timeu*. Partamos agora para a análise da segunda referência à pintura, feita ainda no preâmbulo do diálogo.

²⁰⁸ Cf. PLATÃO, *República*, 430d-432a.

²⁰⁹ Cf. *Ibid.*, 597c.

²¹⁰ É certo que a filosofia também usa imagens construídas pelo discurso, usa metáforas, símiles, narra mitos, etc. Todavia, a nosso ver, esta forma de proceder é própria não somente da filosofia, especialmente a platônica, mas também da poesia. A característica específica do filósofo é a articulação de conceitos, a argumentação, que em Platão vem acompanhada, também, do que talvez pudéssemos chamar de ‘poética filosófica’.

3.1.2.

A memória bem conservada como pintura encáustica

Como vimos, depois de relembrar os seus interlocutores dos principais pontos de seu discurso proferido no dia anterior, Sócrates expõe o que deseja ouvir como recompensa, exatamente na passagem do *Timeu* que acabamos de analisar: ele quer ver a cidade “pintada”, em repouso, em movimento. Ao caminhar retornando para os seus aposentos após a conversa do dia antecedente, o personagem Crítias já havia percebido que a cidade ideal descrita por Sócrates é bastante semelhante a uma cidade sobre a qual seu avô há muito tempo lhe relatara. Crítias era então bastante jovem, tinha em torno de dez anos, e, seu avô, noventa. Tal relato em seus pormenores será refeito pelo personagem no diálogo que leva seu nome, o *Crítias*. E, no intuito de convencer Sócrates da semelhança que ele mesmo viu entre as duas cidades, sendo a estória de que se recorda o pôr em movimento da cidade em repouso, Crítias apresenta no prólogo do *Timeu* um resumo da narrativa. E será em sua fala que encontraremos a segunda referência à pintura no *Timeu*.

O episódio relatado por Crítias é encantador. Segundo diz, lembra-se de que estava com seu avô num festival, no dia das Apatúrias, dedicado às crianças, e todas elas recitavam poemas e recebiam prêmios de seus pais. Após escutar um grande elogio a Sólon, seu avô também chamado de Crítias decide contar a narrativa que ouvira do seu pai Drópides, que, por sua vez, a escutou de seu parente e amigo Sólon – sendo que este, por fim, a ouvira de um sacerdote, na cidade egípcia chamada Saís. Trata-se de um relato sobre os feitos da cidade ancestral de Atenas, há nove mil anos!

Nesse relato de Crítias, pode parecer estranho que Sólon, estadista e poeta ateniense, conheça o passado do seu próprio povo por outro, pelos egípcios. Todavia, segundo o personagem de Platão, os egípcios o conheciam porque, diferente dos gregos, conseguiram sobreviver a todas as catástrofes naturais por eles sofridas, como dilúvios e aquecimentos atmosféricos, e, somando-se a isso, guardavam o relato dos feitos da Atenas de outrora por escrito em seus templos.

Crítias contara a seu neto que esta cidade grega ilustre, pois regida pela melhor legislação e habitada pelos homens mais belos, nobres e corajosos,

mostrou seu valor quando derrotou um império em expansão, a cheia de insolência, ὕβρις, Atlântida. Esta ilha prepotente ambicionava escravizar todos os povos da Europa e da Ásia. A antiga Atenas, mesmo após ser abandonada por todos os seus aliados, consegue impedir o domínio atlanta e libertar os que foram escravizados.

Diferente da cidade ideal de Sócrates, cujo relato detalhado do dia anterior Crítias confessa talvez ter esquecido, a estória da vitória ateniense sobre Atlântida não se perde em sua memória. Na data dramática do diálogo, Crítias é um ancião; por isso, segundo ele, os discursos escutados recentemente, como no dia anterior, são facilmente esquecidos, enquanto aqueles conhecidos há muito tempo, as memórias de juventude, permanecem em sua mente. Além disso, aos dez anos, naquele festival, ele estava tão alegre ao ouvir o relato, e, por outro lado, seu avô o fazia com tanto entusiasmo, que lhe bastou uma noite para reavivar na memória tudo o que lhe contara. E é exatamente quando se trata do tema da memória que a imagem da pintura aparece, pela segunda vez, no proêmio do *Timeu*:

Tão grande foi a curiosidade com que eu ouvia o velho naqueles dias, e tal sua boa vontade ao responder a todas as minhas perguntas, que sua narrativa se me gravou tão indelevelmente como se fosse uma pintura (γραφῆ) encáustica (ἐγκαῦμα).

“ἦν μὲν οὖν μετὰ πολλῆς ἡδονῆς καὶ παιδιᾶς τότε ἀκουόμενα, καὶ τοῦ πρεσβύτου προθύμως με διδάσκοντος, ἅτ’ ἐμοῦ πολλάκις ἐπανερωτῶντος, ὥστε οἷον ἐγκαύματα ἀνεκπλύτου γραφῆς ἔμμονά μοι γέγονεν”

Platão, *Timeu*, 26b,c. Tradução de Carlos Alberto Nunes um pouco modificada.²¹¹

Uma pintura encáustica é uma pintura feita pelo uso do calor. O termo grego καῦμα, donde provém encáustico, quer dizer calor. Essa técnica de confecção pictural consiste no uso da mistura da tinta em cera aquecida. Esta era aplicada a uma superfície e fixada pelo uso de um bastão em brasa. Seus tons aproximam-se dos adquiridos pela pintura a óleo, desconhecida dos gregos. Era usada em esculturas e construções arquitetônicas no séc. VI a.C. e, posteriormente, foi adotada em pintura de painéis.²¹² Plínio, o Velho, no Livro XXXV de sua obra *História Natural*, dedicado às anedotas sobre os pintores

²¹¹ Retiramos “no espírito”, pois os termos ψυχή ou νοῦς não aparecem na passagem.

²¹² Cf. COOK, R. M., *Greek Art: its development, character and influence*, p. 60.

gregos, afirma que, na Grécia Antiga, a técnica encáustica de pintura era conhecida e usada em madeira e em marfim, assim como na pintura de naus – já que resistia ao sol, ao sal e ao vento.²¹³ É esse caráter duradouro e persistente da pintura encáustica que Crítias sublinha ao usá-la como imagem para retratar a memória indelével da narrativa de seu avô que persiste em sua alma.²¹⁴

Retomando o que dissemos: Crítias talvez tenha se esquecido do que disse Sócrates, sobre a cidade ideal; segundo ele, somente as estórias da juventude são como pinturas encáusticas em nossa memória – principalmente quando associadas ao prazer do ouvinte e ao entusiasmo do narrador. Apesar de não ser dito pelo personagem, é possível supor ainda outro aspecto: a narrativa da cidade ideal não parece ser uma estória para jovens, que se deleitam com cenas heroicas de ação, tal como na narrativa da guerra entre Atlântida e Atenas. A cidade de que nos fala Crítias no próêmio do *Timeu* está em movimento – exatamente como desejava Sócrates. E talvez as estórias “de ação” conhecidas na juventude sejam mais facilmente guardadas em nossa memória que descrições conceituais sobre a virtude e seus lugares numa cidade utópica. Nós muitas vezes nos identificamos com os personagens das narrativas dramáticas e, assim, experimentamos com eles tudo o que fazem e sofrem – é como se estivéssemos vivendo sua estória. Isto fica claro ao notarmos a reação dos espectadores numa encenação teatral, por exemplo. Frente às tragédias, Aristóteles diz que os gregos são tomados de terror e piedade, por exemplo.²¹⁵ Já naquilo que caracteriza os discursos como filosóficos, o trabalho com reflexões, conceitos e argumentos, o espectador ou leitor poderia se encontrar a certa distância a respeito do que é dito. É certo que a filosofia, certamente a platônica, pode englobar a vivência de uma trama, mas o que a distingue da poesia é a percepção racional de conceitos e suas relações, tal como desenvolvemos na seção anterior. Parece natural e sensato afirmar que a vida ou a experiência, mais que as teorias, nos deixam marcas e recordações.²¹⁶

²¹³ Cf. PLÍNIO, *História Natural*, XXXV, 149.

²¹⁴ Para um desenvolvimento maior do tema, ver o *Teeteto* onde a memória é também descrita pelo uso da imagem da gravação numa cera. Cf. PLATÃO, *Teeteto*, 192d,e.

²¹⁵ Cf. ARISTÓTELES, *Poética*, 1449b.

²¹⁶ É certo que como a filosofia, principalmente a platônica, também trabalha com mitos, cenas, imagens em geral, ela, dessa forma, nos deixa marcas e recordações. Além disso, a filosofia não se resume a um discurso teórico, mas envolve práticas, ações políticas e educativas, por exemplo.

A narrativa de Crítias pretende, como dissemos anteriormente, aplacar a frustração de Sócrates frente ao que expôs sobre a cidade ideal. Ela é, no que diz respeito à cidade da *República*, o aspecto “homérico”, em movimento, “cinematográfico” de Platão, segundo o que desenvolvemos na seção anterior. É como se a cidade ideal, antes somente descrita em repouso, entrasse em guerra e vencesse uma potência expansionista. O filósofo reescreve a tradição propondo uma ascendência desconhecida para os atenienses. Eles não proviriam, como a civilização grega em geral, do arrogante²¹⁷ Agamemnon e do colérico Aquiles, honrados nos versos de Homero – mas sim de homens virtuosos que viveram sob uma bela constituição; que se defendem dos excessos dos que desejam escravizá-los. O filósofo tem, todavia, consciência da superioridade poética de Homero em relação ao relato de Sólon sobre a Atenas primeva. Mas o justifica elogiando o segundo poeta: essa superioridade dar-se-ia por uma questão de tempo: Sólon não teria tempo suficiente para se dedicar a seus versos acerca dessa batalha pois estava virtuosamente ocupado com questões práticas relativas ao governo.

De toda forma, por meio do relato de Crítias, é possível que Platão tenha pretendido que sua pintura da cidade ideal pudesse ser facilmente lembrada e, também, contada para os jovens: a cidade em movimento é o relato de uma estória de guerra, como nos poemas de Homero. Ao ouvi-la, experimentamos, nos sentimos dentro da cidade ideal. Assim, de fato, Platão conseguiu, em certa medida, marcar nossa memória. Talvez seja possível dizer que o mito da Atlântida permanece na memória coletiva de nossa cultura tanto quanto a guerra de Troia. Todos conhecem a estória, imaginam o desenho dessa ilha, e até, acreditando em sua veracidade histórica, buscam descobrir sua localização geográfica. A cidade pintada de fato recebeu uma técnica encáustica, tornando-se indelével em nossas almas.²¹⁸

Todavia, apesar do que já desenvolvemos, o uso da imagem da pintura por Crítias pode suscitar o seguinte problema: se Crítias compara a memória dessa

²¹⁷ ὑπεροπλία. Cf. HOMERO, *Ilíada*, Canto I., v. 205. Aquiles o caracteriza como arrogante ao conversar com a deusa Atena. Cf. também a importância dada ao qualificativo em KITTO, H. D. F., *Os Gregos*, p. 82.

²¹⁸ Ainda que não a vitória ateniense, mas sim a Ilha Atlântida ocupe o primeiro lugar no imaginário popular.

narrativa sobre os feitos da cidade virtuosa com uma pintura que, como sublinhamos na seção anterior, é imóvel, como ela pode relatar a cidade em movimento, em guerra? Como a imagem da pintura pode ser usada para tratar de uma cidade em movimento? Para percebermos a inconsistência dessa dificuldade, basta atentarmos para o fato de que o caráter imóvel da pintura está na memória da cidade em movimento, e não na própria cidade. Pois a memória é indelével, duradoura, imóvel.

Além desse problema, nossa análise das duas primeiras referências à pintura no *Timeu* pode ainda levantar a seguinte dúvida: se tanto a *República*, o prólogo do *Timeu* e o *Crítias* são textos filosóficos escritos por Platão, por que usamos somente a *República* para tratar do caráter da filosofia? Por que, segundo esta interpretação, a cidade em repouso é filosófica e não a cidade em movimento? É certo que as duas cidades são fruto de reflexões filosóficas e são, a nosso ver, pertinentemente consideradas como obras filosóficas. Todavia, parece-nos que a filosofia tal como campo investigativo que nasce pela sua distinção do saber poético e mitológico está mais presente na *República*, que tem como objetivo conhecer racionalmente o ser da justiça, do que no prólogo do *Timeu* ou no *Crítias*, que contam uma narrativa próxima às míticas²¹⁹ baseada na cidade construída no primeiro diálogo. Enquanto a narrativa do personagem Crítias está mais próxima da tradição poética, a cidade ideal, descrita por Sócrates, apresenta a essência do que pensadores posteriores a Platão vieram a considerar como filosofia: além da trama dramática e da narrativa de mitos, há o uso propriamente filosófico de argumentos racionais para conhecer o real, a unidade na multiplicidade. É certo que Platão também constrói mitos e que, aos seus olhos, estes possam ser considerados tão filosóficos quanto os momentos mais argumentativos dos diálogos. Nosso intuito é somente ressaltar que o que faz dos mitos de Platão filosóficos, a nosso ver, é a relação destes com seu próprio pensamento, com as construções argumentativas dos diálogos.²²⁰

²¹⁹ Cf. BRISSON, L., *Les mots et les mythes*, p. 22 apud., DETIENNE, M., *A escrita de Orfeu*, p. 135.

²²⁰ Sobre isso, cf., por exemplo, minha dissertação de mestrado *Uma leitura do mito de Er: da relação entre imortalidade da alma, eternidade e vida*, na qual defendo que este mito apresenta imagicamente conclusões argumentativas alcançadas ao longo da discussão da *República*.

Mais que poética, a narrativa de Crítias aproxima-se também do discurso histórico. Sabe-se que Saís, cidade egípcia onde Sólon toma conhecimento do passado glorioso de Atenas, era um local privilegiado para comércio entre gregos e egípcios, a cidade egípcia que frequentemente recebia e hospedava os gregos viajantes.²²¹ Além disso, mais precisamente, segundo Heródoto de fato Sólon estivera no Egito de onde, por exemplo, copiara uma das leis compondo a reforma legal que promoveu em Atenas.²²² Sendo assim, no próêmio do *Timeu*, ao afirmar que Sólon fora ao Egito, Platão se remete a um evento que é, entre os gregos, tomado como histórico e, mais do que isso, faz de Sólon um exemplo da prática herodoteana: assim como fizera o historiador grego quando viajou ao Egito, Sólon interroga os sacerdotes egípcios em busca de conhecimento sobre o passado de sua civilização milenar.²²³ Por fim, além da proximidade com a narrativa herodoteana apontada acima, sublinhamos que nas primeiras páginas do *Timeu*, repete-se cinco vezes que Crítias conta, não um mito, mas uma história verdadeira.²²⁴ Isso evidencia que Platão tem a intenção de que sua narrativa seja tomada como histórica. Assim, conclui-se que se deve somar ao caráter poético da narrativa de Crítias o caráter pretensamente histórico.

Como dissemos anteriormente, segundo Platão, essa “história-mito” fora conservada pelo uso egípcio da arte da escrita. Pode-se afirmar que, diferentemente dos gregos, a cultura egípcia é centrada nas artes da escrita, da pintura e da escultura, além, obviamente, da arquitetura piramidal. Enquanto os

²²¹ Cf. JACOB, C., Introduction, In: HÉRODOTE, *Égypte: Histoires II*, Traduction par Philippe-Ernest Legrand, p. xii.

²²² Cf. HÉRODOTE, *Histoires*, I, 30 e II, 177. Historicamente esta viagem é suspeita. Heródoto relata que Sólon vai ao Egito durante o reinado do faraó Amasis, e é deste que imita uma das leis. Todavia, o arcontado de Sólon (594-593a.C.) é mais de vinte anos anterior do início do reino de Amasis. Sobre isso, cf. JACOB, C., *op. cit.*, p. xiii.

²²³ François Pradeau analisa o vocabulário do diálogo que desenvolve o relato sobre a Atenas originária, o *Crítias*, e o percebe como tipicamente herodoteano, o que é único dentre os diálogos platônicos. Trata-se, portanto, de mais um indício da proximidade deste relato com os escritos históricos de Herodoto. Cf. PRADEAU, J.-F., *Le monde de la politique: sur le recit atlante de Platon*, p. 154-79.

²²⁴ Cf. PLATÃO, *Timeu*, 20d, 21a, e, 26c, e. Apesar do relato apresentar muitas características próprias aos mitos. Cf. nota 219. Que a estória é tida como verdadeira já fora apontado por VIDAL-NAQUET, P., *op. cit.*, p. 27. Ressaltamos que muitos helenistas encontram semelhanças entre o relato de Crítias e fatos ou acontecimentos da história grega. Alguns identificam a Atenas histórica à Atlântida, e veem uma crítica do filósofo à ganância da cidade em que vive. Cf. essa leitura em *Id.*, p. 35. Sobre o imperialismo ateniense, cf. TUCÍDIDES, *História da guerra do Peloponeso*, Livro Segundo, 56-66.

egípcios caracterizam-se pelo registro visual de conteúdos simbólicos referentes às suas crenças, como da imortalidade da alma, por exemplo, e aos seus rituais festivos assim como funerários, os gregos, como se sabe, se unificaram numa tradição essencialmente oral transmitida pelos versos poéticos.²²⁵ A consagração de templos aos deuses e a oferta de estátuas são, dentre outras, práticas que os gregos aprenderam com os egípcios, como afirma o historiador de Halicarnasso.²²⁶

Comparada à tradição do país do Nilo, a cultura helênica parece “esquecida”. Por mais que os rapsodos e os jovens que aprendiam os versos homéricos exercitassem, acima de tudo, a memória, enquanto a cultura grega permaneceu essencialmente oral, os conteúdos versificados glorificaram um passado próximo. Os sacerdotes egípcios riem ao ouvir o que Sólon considera como os antepassados gregos mais longínquos baseando-se no saber mitológico: Faroneu, Níobe, Deucalião e Pirra.²²⁷ Tal ascendência é recente se comparada ao conhecimento egípcio de muitíssimas gerações anteriores: eles conservavam estátuas colossais de trezentos e quarenta e cinco ancestrais, trezentos e quarenta e cinco gerações.²²⁸ Sem o registro gravado, escrito, pintado ou esculpido dos feitos do passado em local seguro, toda catástrofe natural dizima inteiramente uma civilização, como aquela sofrida por Atenas e Atlântida, segundo o discurso de Crítias.²²⁹ Isso teria acontecido com os atenienses se não tivessem sido admirados pelos egípcios, e, por isso, conservados por eles.

²²⁵ Sobre a unidade grega conferida pela tradição oral homérica, cf., por exemplo, SNELL, B., *A Cultura Grega e as Origens do Pensamento Europeu*, p. 159 e HAVELOCK, E., *op. cit.*, Cap. 3: A poesia como comunicação conservada; sobre a centralidade de escrita, pintura, escultura e arquitetura piramidal na cultura egípcia, basta ressaltarmos a função dessas artes nos ritos relacionados à crença tipicamente egípcia da imortalidade e transmigração das almas, assim como o uso privilegiado delas para a conservação de sua tradição. Sobre isso, cf., por exemplo, JACOB, C., *op. cit.*, p. x; e VERCOUTTER, J., *loc. cit.*. Sobre a oposição entre as duas tradições, cf. JACOB, C., *op. cit.*, p. xxvi-xxix.

²²⁶ Cf. HÉRODOTE, *Histoires*, II, 4. Não se trata de uma observação nova ou especial: todos sabemos da influência egípcia na arte grega arcaica. Sobre isso, cf. qualquer manual de arte grega ou, por exemplo, AZEVEDO, M. T. N. S., *Platão: helenismo e diferença*, raízes culturais e análise dos diálogos, p. 309. O historiador da arte Gombrich diz que “os mestres gregos foram à escola com os egípcios.” GOMBRICH, E. H., *A história da arte*, p. 55.

²²⁷ Cf. PLATÃO, *Timeu*, 22a,b.

²²⁸ Cf. HÉRODOTE, *Histoires*, II, 143.

²²⁹ Ressaltamos que, além de registrarem sua cultura nas hoje chamadas artes visuais, estas mantinham o mesmo padrão estético há séculos. A arte egípcia não se transforma, e a diferença

Dado o exposto, de forma bastante genérica, conclui-se que Platão sublinha, por meio do uso da imagem da pintura encáustica que presentemente analisamos, o caráter “guardião”, a capacidade de conservar, da arte pictórica. E isto é feito no contexto mítico-histórico em que, como uma pintura, os relatos míticos que fazem parte da educação dos jovens são gravados indelevelmente na alma. Retomaremos esse tema na conclusão. Por ora, voltemos ao *Timeu* e, agora, no mito relatado pelo personagem principal, vejamos como a noção de pintura é usada e o que tais usos nos dizem sobre o caráter desse gênero artístico e seu lugar no pensamento de Platão.

3.2.

A pintura e a escultura no Mito de Timeu

3.2.1.

Os usos da imagem da pintura

Céu como pintura

Após tratarmos das referências à pintura no proêmio do *Timeu*, em que sua imagem aparece para retratar, em primeiro lugar, a cidade ideal e, em segundo, a memória bem conservada de Crítias, como vimos, falta-nos analisar os usos da imagem da pintura no discurso mítico de Timeu. Neste, a imagem da pintura é empregada duas vezes: primeiramente num paralelo ao céu e, em segundo lugar, à formação de sonhos proféticos. Tratem-se dessas duas referências à pintura na ordem em que aparecem no mito, começando, então, com a compreensão do céu como uma pintura. Para isso, introduzamos o assunto e o tom da narrativa mítica que agora nos interessa.

Sabemos que o discurso do personagem Timeu desenvolve um tema essencialmente filosófico: a ἀρχή, o princípio, do κόσμος, de tudo (πᾶν). Consciente da dificuldade ou quicá impossibilidade de discorrer sobre tal tema por meio de argumentos – o que no contexto platônico melhor diríamos

entre os períodos históricos só pode ser determinada pela retratação do perfil de diferentes faraós, e não quanto ao estilo. Sobre isso, ver PLATÃO, *Leis*, 656e e VERCOUTTER, J., *loc. cit.*

dialeticamente –, Platão nos oferece um mito verossímil no qual um artesão divino confecciona o mundo artisticamente.

Disso poder-se-ia supor uma predileção platônica pela cosmogonia mitológica dos poetas frente à cosmologia do nascente pensamento lógico-racional dos primeiros filósofos, hoje chamados de pré-socráticos.²³⁰ Todavia, é preciso que não nos deixemos levar pelas aparências da escolha de Platão pelo mito em detrimento do nascente pensamento “racional”. Em relação a ambos, o filósofo nos deixou testemunhos de admiração e de discórdia. Aliás, a intensidade de sua reverência espelha-se nas suas críticas, pois um filósofo só se ocuparia em criticar aquilo que lhe parecesse relevante. Platão tem, por exemplo, como alvo crítico tanto as seduções dos versos homéricos na *República* quanto, ainda que indiretamente, a desvinculação de moral e física em Demócrito²³¹ no *Timeu* e no Livro X das *Leis*. Aliás, em muitos momentos do próprio mito sobre o início do mundo do *Timeu*, Platão se apropria e repetidamente critica concepções dos poetas e dos primeiros filósofos. Ainda que o mito dê o formato matricial de seu discurso no *Timeu*, este é composto pela mistura de elementos tanto mitológicos quanto relativos ao estudo da natureza, φύσις, oriundos dos primeiros pensadores, nomeados por Aristóteles de investigadores da natureza, φυσιολόγοι.²³²

Esta relação imbricada entre mito e ciência, imaginação e razão, apesar de não nos concernir diretamente nesta pesquisa, estará presente como pano de fundo desta seção.²³³ Pois refletiremos sobre a alusão à imagem da arte pictórica para

²³⁰ Sabe-se que os filósofos pré-socráticos também utilizavam, com certa frequência, figuras mitológicas em suas construções teóricas, e que, por outro lado, a poesia grega é a semente da forma classificatória e sistêmica do pensamento racional. Trazemos esta distinção entre mito, μῦθος, e razão, λόγος, de forma caricatural no intuito de tratar do caráter da cosmogonia platônica. Esta distinção somente se clarifica na história do pensamento posteriormente a Platão. Sobre isso, cf., por exemplo, VERNANT, J.-P.; VIDAL-NAQUET, P., *La Grèce ancienne, 1. Du mythe à la raison*.

²³¹ A escola atomista compreendia a natureza, φύσις, de forma puramente mecânica. Sobre isso, cf., por exemplo, ROBIN, L., *La pensée grecque*, p. 139, 140.

²³² Cf., por exemplo, ARISTÓTELES, *De Anima*, 426a.

²³³ Os comentadores de Platão se dividem quanto a considerar seu discurso no *Timeu* essencialmente mitológico ou “científico”. Taylor interpreta o mito do *Timeu* semelhantemente à ciência moderna, pois defende que se trata do discurso mais próximo da realidade física possível, exatamente como objetiva a pesquisa científica pressupondo uma verdade acerca do mundo físico. Cf. TAYLOR, A. E., *op. cit.*, p. 59-61. Para Cornford, que lê o *Timeu* em paralelo à Linha Dividida da *República*, não há conhecimento ou verdade a respeito do mundo físico; por isso,

ilustrar o trabalho do demiurgo divino ao confeccionar o mundo geometricamente. O uso de imagens é característico da poesia; e o mundo terá uma forma própria às que encontramos nas teorias “científicas”: de um poliedro regular de doze lados, o dodecaedro, quinta e última combinação de polígonos formadora de um poliedro. O personagem Timeu diz: “Da combinação restante, a quinta, utilizou-se a divindade para pintar o universo”²³⁴ (Ἐτι δὲ οὐσῆς συστάσεως μιᾶς πέμπτης, ἐπὶ τὸ πᾶν ὁ θεὸς αὐτῇ κατεχρήσατο ἐκεῖνο διαζωγραφῶν).

Antes de tratarmos especificamente do uso da imagem da arte pictórica neste momento do mito de Timeu, faz-se necessário primeiramente clarificar o sentido geral da passagem. Afinal, o que Platão quereria dizer quando afirma que o deus demiurgo do mundo confecciona o céu por uma pintura que se baseia na forma do dodecaedro?

Esta passagem do *Timeu* é de influência pitagórica. Platão usa da então nascente ciência, a estereometria, para compreender a natureza dos elementos que compõem o corpo do mundo e o mundo em geral.²³⁵ Estereometria é um ramo da geometria que se volta ao estudo dos sólidos, espécie de geometria tridimensional, já referenciada por Platão no Livro VII da *República*.²³⁶ No mito do *Timeu*, fogo, ar, água e terra possuem, cada um, a forma de um poliedro regular; respectivamente pirâmide ou tetraedro, octaedro, icosaedro e cubo ou hexaedro.²³⁷ Já o mundo como um todo, como dissemos, foi composto pela forma do quinto e último poliedro regular elencado por Platão, o dodecaedro.

Em geral, os comentadores do diálogo compreendem essa associação do universo à forma do dodecaedro, que, aliás, foi retomada atualmente como

Platão apresenta um mito ou, como ele diz, um discurso poético, sobre ele. Cf. CORNFORD, F. M., *Plato's Cosmology: the Timaeus of Plato*, p. 29.

²³⁴ Tradução de Carlos Alberto Nunes ligeiramente modificada. Preferimos ‘pintar’ a ‘configurar’ como correlato de διαζωγράφω. PLATÃO, *Timeu*, 55c.

²³⁵ Segundo Ps.-Jâmblico, foi o pitagórico Filolau quem descobriu que os cinco poliedros regulares podem ser inscritos na mesma esfera. Cf. MATTÉI, J.-F., *Pitágoras e os pitagóricos*, p. 92 e 117. O estudo dos poliedros regulares, assim como a compreensão matemática do mundo são próprias dos pitagóricos.

²³⁶ Cf. PLATÃO, *República*, 528b-d. Ela só recebe esse nome com Aristóteles e foi inventada por Teeteto. Cf. comentário em nota a esse passo da *República* de Maria Helena da Rocha Pereira na sua tradução deste diálogo.

²³⁷ Cf. RIVAUD, A., *op. cit.*, p. 79. Dada a descrição da formação destes quatro sólidos regulares, naturalmente o quinto é o dodecaedro, como é consenso na tradição comentarista.

substituta da concepção de que o universo seria infinito²³⁸, como uma referência aos astros e estrelas celestes, às constelações. Segundo o pensamento pitagórico, analogicamente seus doze lados podem referir-se, espacialmente, aos doze signos do zodíaco, aos desenhos de suas constelações²³⁹ e, temporalmente, aos doze meses do ano.²⁴⁰ Nessa linha interpretativa, mas desligando-se da referência pitagórica e simbólica ao número doze, Luc Brisson, nos comentários à sua tradução do *Timeu*, afirma que Platão se refere a todas as constelações.²⁴¹ Estas seriam ou pintadas, ou bordadas, ou configuradas, pelo deus demiurgo. Pois pintar, bordar e configurar são todas traduções possíveis para o verbo empregado na passagem, διαζωγράφω.²⁴²

Apesar de em geral os tradutores do *Timeu* não optarem por *pintar* como correspondente de διαζωγράφω, parece-me de todo relevante notar e sublinhar que Platão combina δια, que em geral quer dizer *com* ou *através de*, usada então como prefixo, ao verbo que significa única, exclusivamente, pintar, ζωγράφω. Etimologicamente, portanto, o termo quer dizer “pintar com” ou “pintar através de”; nesta passagem do *Timeu* que estudamos, de acordo com o que dissemos, “pintar com o dodecaedro”, ou “pintar através” ou “pela forma do dodecaedro”. Não tendo sido empregado pela literatura grega antes de Platão, tudo indica que, no *Timeu*, o filósofo cria a associação de δια a ζωγράφω, o verbo διαζωγράφω.

Segundo Chantraine, δια comumente se combinava a um outro termo oriundo do verbo γράφω, o termo γράμμα. Nesse caso, διαγράμμα designa o traçado geométrico, como o seu correspondente na nossa língua portuguesa, diagrama. Nesse sentido, ao associar δια não a γράμμα mas a ζωγράφω, pintar, Platão parece combinar o contexto geométrico e “científico”, já indicado pela figura do dodecaedro e esperado pela conhecida associação de δια a um termo

²³⁸ Cf., por exemplo, os artigos da Revista Nature intitulada “Is this the shape of the universe?” no link <http://www.nature.com/nature/links/031009/031009-1.html>. Sobre a forte influência do texto do *Timeu* ao longo de toda a Idade Média e o Renascimento em especulações matemáticas, físicas, cosmológicas e também políticas, cf. KAHN, C., *Pitágoras e os pitagóricos: uma breve história*, Cap. IX, O legado pitagórico, 3. A matemática, a música e a astronomia.

²³⁹ Cf. TAYLOR, A. E., *op. cit.*, p. 377 e ARCHER-HIND, R. D., *op. cit.*, p. 190.

²⁴⁰ Cf. MATTÉI, J.-F., *op. cit.*, p. 125.

²⁴¹ Cf. nota 420 de sua tradução do *Timeu*.

²⁴² Sobre o levantamento de traduções para διαζωγράφω que fizemos, cf. nota 27 desta tese.

derivado de γράφω, ao pictórico e “artístico”. O filósofo fala do mundo como uma obra de arte, uma pintura, construída matematicamente, pela geometria espacial.

Notemos que esta é a única referência à arte pictórica que encontramos no mito no que diz respeito à confecção do mundo como um todo. Como dissemos, uma outra alusão à pintura aparece somente na descrição, bastante posterior, após a criação dos homens pelos deuses que serão criados pelo demiurgo divino, da formação dos sonhos proféticos.

A nosso ver, o fato de se tratar de uma única referência à arte pictórica para abordar a confecção divina do universo não quer dizer esta seja irrelevante. Pois, se Platão cria um novo verbo, parece indicar a relevância deste nesse passo do *Timeu*. A que tudo indica, ele ressaltaria que se trata da ação de pintar, ζωγράφω, tendo como referência a forma geométrica do mundo.

Todavia, por que Platão emprega um termo correlato a pintar, a uma tarefa exercida em tela bidimensional, se esta seria realizada em todo o céu, portanto em três dimensões, se, afinal, ele se refere à sua forma como uma figura tridimensional, o dodecaedro? A imagem da arte escultórica, por exemplo, não conviria melhor que a pictórica à formação tridimensional de um mundo com doze lados pentagonais?

Talvez por esta dificuldade Carlos Alberto Nunes, por exemplo, prefere “configurar” e não “pintar” como tradução de διαζωγράφω. É fácil compreender e imaginar um artesão, próximo então da figura de um arquiteto, talvez, mas que não só planejasse a construção do mundo pelo desenho da sua forma como um dodecaedro, mas que construísse o próprio mundo, o configurasse de fato, tridimensionalmente. O sentido do verbo estaria mais próximo, assim, de uma configuração, não de uma pintura, *strictu sensu*.

Entrementes, apesar desta dificuldade, a nosso ver algo da arte pictórica permanece nisto que se pode dizer “configurar” o universo. A figuração deste, a ζωγραφική, que, seguindo os comentaristas renomados, refere-se à forma das constelações, não se anula, seu sentido continua a vigorar na expressão de Platão. Afinal, as constelações formam figuras, desenhos ou pinturas, como, por exemplo,

dos animais zodiacais.²⁴³ Aliás, como desenvolvemos na seção 3.1.1, etimologicamente, pintura, ζωγραφή, quer dizer traçado, γραφή, de viventes ou animais, ζῷον. De acordo com este sentido, os animais do zodíaco, assim como toda outra forma composta pelas demais constelações, são traçados, desenhados pelo artesanato do κόσμος.

Dado isto, a nosso ver, a alternativa mais consistente para compreender o sentido do verbo διαζωγράφω neste passo do *Timeu* parece-nos ser pensar numa pintura, ζωγραφή, feita através, δια, da forma de um dodecaedro, configurando-o. Desta forma, ainda que “configurar” seja uma boa tradução para διαζωγράφω, não nos parece que se elimine a alusão à arte pictórica presente no verbo. O emprego vocabular num texto qualquer não se limita necessariamente a uma significação única, mas pode possibilitar uma abertura semântica, na qual duplos ou múltiplos sentidos são transmitidos. Parece-me ser este o caso neste passo do *Timeu*. Platão poderia ter optado por διαγράφω, por exemplo, para significar “configurar” estritamente. A preferência por διαζωγράφω parece remeter a alguma propriedade da pintura que interessa ao filósofo indicar quando trata da formação do céu, do κόσμος. Mas qual seria ela? Por que as constelações são apresentadas como pinturas?

Talvez o objetivo do filósofo ao indicar uma configuração com algum caráter pictórico seja simplesmente a de nos fazer rir. Sabe-se que Platão utiliza-se com certa frequência de elementos da comédia nos seus diálogos. Não seria este também o caso aqui? Não é engraçado imaginar um demiurgo pintando o céu, ou, quem sabe, de forma caricatural, como se usasse um rolo de pintor, colorindo o universo? Se sim, o uso de διαζωγράφω não se trataria de um pastiche platônico sem valor filosófico algum?²⁴⁴

²⁴³ O zodíaco já fora esboçado à época de Platão pelo pitagórico Filolau, antecessor de Arquitas, sendo este contemporâneo a Platão. Cf. MATTÉI, J.-F., *op. cit.*, p. 115, 116. Ele era conhecido pelos egípcios e pelos caldeus, chegando deles aos pensadores gregos. Tales, Anaximandro e Pitágoras voltaram-se ao estudo de sua inclinação oblíqua em relação ao plano do Equador. Além disso, as divisões zodiacais coincidiam com os calendários egípcio e grego. Cf. BOUCHE-LECLERC, A, *L'astrologie grecque*, Chap. V – La route des planètes ou Zodiaque.

²⁴⁴ Segundo Christopher Gill, por exemplo, o famoso mito da Atlântida relatado no prelúdio do *Timeu* seria um pastiche da história. Cf. GILL, C., *The genre of the Atlantis History. Classical Philology*, v. 72, 1977, p. xx-xxi, *apud*. VIDAL-NAQUET, P., *op. cit.*, p. 34.

Há, no entanto, alguns motivos para considerar que a alusão à imagem de uma pintura do céu, ainda que soe cômica, mereça nossa atenção. Além de, a que tudo indica, falar das figurações formadas pelas constelações, como as do zodíaco, lembremos que, em primeiro lugar, no mito de Timeu o universo é, de antemão, considerado como belo. O próprio termo κόσμος, que pode ser traduzido por universo, em certo sentido envolve essa característica, pois é usado para tratar, além do universo ordenado, de, por exemplo, ornamentos femininos.²⁴⁵ No mito do Timeu, a beleza do mundo é pressuposta para o reconhecimento da excelência (ἀγαθός) do demiurgo divino. Se o mundo é belo, só poderia ser obra de um bom artesão. Dada a beleza do universo, o verbo “pintar” soa conveniente para retratar sua confecção. Não nos esqueçamos de que estamos no contexto grego no qual as produções miméticas prezavam pela beleza oriunda da harmonia e da proporção. Se no Canto XVIII da *Iliada* Homero fala da modelagem do mundo por Hefestos no escudo de Aquiles, por que no *Timeu* Platão não poderia “metaforizar” tal concepção e apresentar o início do universo com alguma referência à criação pictórica?

Em segundo lugar, parece-nos que devemos levar a sério a alusão à pintura do céu no *Timeu* porque uma imagem semelhante é usada algumas vezes por Platão em outro diálogo. No Livro VII da *República*, fala-se de uma variedade de cores, ornamentos ou bordados, ποικίλματα, do céu, referindo-se aos astros errantes e às estrelas. Repare-se, aliás, que o termo ποικιλία está mais próximo do que entendemos por “pintura” do que “desenho” ou “configuração”, o que contribui na fundamentação do sentido pictórico no uso de διαζωγράφω na confecção do céu no *Timeu*. Em *República* VII, Platão repete o termo ποικιλία nesse mesmo sentido três vezes, o que indica que não se trata de uma imagem casual, empregada fortuitamente e, por isso, possivelmente sem importância. Além disso e mais diretamente, também nesta passagem da *República*, estabelece uma relação analógica entre o céu e uma pintura ou escultura de Dédalo: o céu, uma pintura e uma escultura são belíssimos, mas a contemplação destes não é suficiente para o conhecimento da verdade de suas proporções.²⁴⁶

²⁴⁵ Cf. os diversos sentidos do verbo κοσμέω em VLASTOS, G., *O universo de Platão*, p. 11.

²⁴⁶ Cf. PLATÃO, *República*, 529c-e.

Por fim, como última razão, ressaltamos que essa passagem do *Timeu* da qual tratamos foi seriamente considerada quanto ao sentido pictórico inerente a διαζωγράφω por helenistas de renome como, por exemplo, Luc Brisson e Pierre-Maxime Schuhl.²⁴⁷

Não pretendemos, contudo, deixar de lado e nos esquecer da impressão cômica que a referência à pintura possivelmente deixa no leitor. Dado que os motivos apresentados anteriormente para reconhecer sua relevância se nos mostram suficientes para justificar a coerência do presente estudo, pretendemos compreender com mais clareza por que Platão se refere à arte pictórica para retratar a confecção do céu. Posteriormente, poderemos então investigar se, como suspeitamos, há uma razão para extrair elementos cômicos desta passagem do *Timeu*.

Para isso, levantaremos algumas hipóteses interpretativas acompanhadas de breves análises. Neste percurso, retomaremos algumas questões clássicas do pensamento platônico, como veremos, revisitando temas centrais da filosofia, desde Platão.

Podemos compreender a referência à arte pictórica em alguns sentidos. Em primeiro lugar, ao se apropriar da imagem da pintura para tratar, segundo os comentadores mais renomados, especificamente do céu, onde se contemplam as constelações, Platão pode ter em vista algumas especificidades. Quando contemplamos o céu, fazemo-lo semelhantemente à contemplação de um quadro: vemos algo que se encontra a certa distância e, além disso, como numa tela, em plano bidimensional. Se Platão fala da configuração do mundo pela pintura das constelações celestes, fala do que só podemos ver à noite. Em geral, vemos as estrelas e os astros errantes como se fossem imóveis, como se estivessem em repouso, mesmo que estes últimos estejam em movimento cíclico, em percurso elíptico.²⁴⁸ Sendo assim, olhar o céu assemelha-se a olhar uma obra pictórica. Lembremos que o filósofo conhecia as cores dos planetas, como descreve na apresentação da estrutura do mundo no Mito de Er que finaliza a *República*. Sublinhe-se que as cores remetem à pintura, não a um desenho ou uma

²⁴⁷ Cf. BRISSON, L., *op. cit.*, p. 47 e SCHUHL, P.-M., *Platon et l'art de son temps*, p. 65, 66.

²⁴⁸ O percurso elíptico, aliás, só é descoberto por Kepler como salienta KAHN, C., *Pitágoras e os pitagóricos*, p. 206.

configuração. Sendo assim, Platão pode ter em vista, ao escrever esse passo do *Timeu*, nossa experiência contemplativa, a maneira como as constelações se nos manifestam fenomenicamente: imóveis, à distância, bidimensionais e coloridas. Esta é uma razão pela qual Platão pode ter optado por se referir à imagem do trabalho do pintor para retratar a confecção do céu.

Além da própria experiência contemplativa, outra questão deve ser considerada. Talvez Platão indique já nesse passo do *Timeu* uma função que será atribuída ao céu mais à frente, no decorrer do diálogo. O filósofo dirá que o céu deve ser tomado como paradigma para a alma humana. Os movimentos dos nossos pensamentos e das nossas emoções devem almejar assemelhar-se aos movimentos astrais, sendo constantes, regulares e ordenados.²⁴⁹ Sabemos que na Antiguidade Grega, diferentemente do que ocorre na modernidade pelo uso de aparatos técnicos como o telescópio, concebia-se, em geral, o movimento circular dos astros como perfeitamente regular.²⁵⁰ Essa é a razão de Aristóteles classificar o céu como uma região distinta por natureza da região dos corpos da Terra. Para ele, há a região supra-lunar, celeste, composta por movimentos regulares; e a região sub-lunar, dos movimentos irregulares dos corpos com os quais convivemos mais proximamente.²⁵¹

Segundo Platão afirma no Livro II das *Leis* do qual trataremos no capítulo seguinte, as pinturas, assim como as esculturas, podem ser tomadas como paradigmas num processo educacional.²⁵² Na antiguidade, elas determinam as posturas que devem ser imitadas pelos jovens quando são educados pela dança e pelo canto nas festividades religiosas. Platão enaltece este costume, refere-se ao seu uso no Egito, e propõe que a cidade dos magnetos, cujos costumes são

²⁴⁹ Cf. PLATÃO, *Timeu*, 47b,c. Ver também 34a, onde Timeu afirma que o movimento circular é o que melhor condiz com a inteligência (νοῦς) e a prudência (φρόνησις).

²⁵⁰ Os cosmólogos, e também Platão, buscavam uma lei ou regularidade para explicar até mesmo o percurso celeste dos astros errantes, os planetas. Sobre isso, cf. VLASTOS, G., *op. cit.*, 2. O cosmos de Platão, I. A teoria dos movimentos celestes. Platão, todavia, ao mesmo tempo reconhece que os astros não poderiam girar em regularidade perfeita porque, como repete em muitos momentos e, paradigmaticamente, na Linha Dividida (*República* VI), não há conhecimento, ἐπιστήμη, que pressupõe regularidade e objetividade, relativo ao que é corpóreo e, por isso, irregular, cambiante e subjetivo.

²⁵¹ Sobre isso, cf. CHÂTELET, F., *Uma história da razão*: entrevistas com Émile Noël, p. 55 e 56 e KAHN, C., *Pitágoras e os pitagóricos*, p. 206, 207.

²⁵² Cf. PLATÃO, *Leis*, 656d-657b.

delineados nas *Leis*, se inspire nele – ele se refere, principalmente, à manutenção egípcia do mesmo cânone artístico, do mesmo modelo educativo, nas construções plásticas.

Se a pintura serve como paradigma para a educação e o céu é como uma pintura, não há nenhuma estranheza quando o céu se torna paradigma educacional no decorrer do *Timeu*. Platão sugere que tomemos como modelo para nossa vida uma “pintura” superior às humanas, pois divina, o próprio céu. A harmonia, a proporção do céu, tal qual a presente em obras pictóricas, devem ser impressas na alma humana para que haja educação e virtude.

Por fim, uma terceira razão parece-nos mais relevante e responder melhor a questão que levantamos. Sabemos que Platão tem consciência de que os fenômenos celestes, o que vemos ao contemplar o céu, não nos expressam a realidade cósmica. No Livro VII da *República*, o filósofo condena os investigadores dos astros, os cosmólogos, por imergirem numa pesquisa acerca do cosmos sem fim e, por isso, infrutífera, de fenômeno em fenômeno. Segundo Vlastos, essa era a tendência dos cosmólogos contemporâneos ao filósofo.²⁵³ Para Platão, proceder dessa forma é como tentar, por exemplo, adquirir conhecimento sobre um homem pela simples contemplação de sua imagem – o que só ocorre na fantasia wildiana do *Retrato de Dorian Gray* ou, ainda, na adivinhação profética que se atribuiu a Plotino, famoso por desvendar o caráter dos homens pelo estudo de suas feições.²⁵⁴

Não se conhece a alma somente pela imagem corpórea como não se conhece o universo ao se limitar à visão de suas luzes noturnas. Esta concepção, já indicada na *República*, parece ser desenvolvida no *Timeu*. No Mito de Er, que conclui o primeiro diálogo, ao descrever a contemplação da estrutura do universo feita pelas almas após a morte, Platão oferece, segundo Albert Rivaud, um modelo de compreensão do céu, que será modificado e desenvolvido pelo modelo alternativo que encontramos no mito do *Timeu*.²⁵⁵ Um modelo de compreensão distingue-se do que hoje em geral se entende como uma conclusão científica sobre

²⁵³ Cf. VLASTOS, G., *op. cit.*, p. 33.

²⁵⁴ Segundo Porfírio. Sobre isso, cf. SOMMERMAN, A., *Apresentação*. In: PLOTINO, *Tratados das Enéadas*, p. 13.

²⁵⁵ Cf. RIVAUD, A., *Le système astronomique de Platon*, In: *Études platoniciennes*, p. 5.

a disposição e o movimento dos astros, como reveladora da verdade objetiva do universo. Platão rejeita esta última possibilidade e vê que nossa apreensão dos fenômenos celestes só é possível por um modelo anterior orientador dos estudos cosmológicos.²⁵⁶ Isso leva o comentador francês citado a ver em Platão um filósofo esclarecido quanto às verdadeiras possibilidades da razão e da ciência na compreensão do real no que diz respeito ao mundo físico. Nesse sentido, sua posição é próxima a de contemporâneos filósofos da ciência como Popper que trata da falseabilidade das teorias científicas em *A lógica da pesquisa científica* e Khun que em *A estrutura das revoluções científicas* ressalta sua mutação histórica.²⁵⁷

Afinal, salta aos olhos o fato de que este filósofo grego compreenda o mundo como uma obra de arte, o céu referindo-se a uma pintura, uma aparência que não necessariamente transparece o real. É como se, seguindo a sugestão do filme “Vanilla sky”, o céu tivesse a cor de baunilha das pinturas de Monet, não nos revelando a diferença entre o que é real e o que é ficção, sonho, tal qual no drama psicológico do personagem principal da trama. Que o que vemos no céu não transparece a realidade da estrutura do universo se faz evidente no mito de Timeu sobre a confecção artística do mundo e, além disso, no uso corrente do verbo imitar, μιμοῦμαι, para falar da relação entre as ideias, o sumamente real no pensamento platônico, e o mundo corpóreo, verbo que prevalece no que se considera como último pensamento de Platão. O uso do modelo artístico para falar do sensível e sua relação com as ideias no último pensamento de Platão fica claro pelo levantamento vocabular e as análises do Sir David Ross em *Plato's Theory of Ideas*. Afinal, como sabemos, no contexto do pensamento platônico, o vocabulário relativo à imitação, μίμησις, é próprio paradigmaticamente às reflexões sobre as hoje chamadas obras de arte.

Nesse sentido, o caráter cômico que suspeitamos estar presente neste passo do *Timeu* se faz verossímil. Se é de fato ridículo pensar num artesão divino

²⁵⁶ Tal leitura é consoante à tradicional interpretação de Cherniss do caráter hipotético das ideias no pensamento platônico. Elas constituiriam o modelo mais simples para a compreensão do sensível. Cf. CHERNISS, H. F., *A economia filosófica da teoria das ideias*. In: O que nos faz pensar, n. 2.

²⁵⁷ Um, dentre outros exemplos que fogem a esta tendência, é o realismo de Hacking em *Representar e intervir*.

pintando o céu, é porque Platão troça de todos aqueles que consideram os fenômenos celestes como a própria realidade do céu; dos cosmólogos, já criticados no Livro VII da *República* por essa mesma razão, como vimos anteriormente.²⁵⁸ O que vemos no céu é somente como uma pintura, não deve ser levado a sério para compreender a realidade do universo. Estudá-lo unicamente por seus fenômenos é como optar investigar, por exemplo, o caráter de um homem unicamente por pinturas que representem o seu corpo: é risível.

Dado isto, pensamos que a estranheza que provém do sentido pictórico inerente ao verbo διαζωγράφω, agora se dissipa. Como vimos, há algumas razões possíveis para esta alusão à pintura. Algumas são bastante óbvias e retratam aspectos banais de nossa contemplação dos astros. Outra mostra que a imagem da pintura faz sentido quando pensamos no papel do paradigma no processo educacional. Por fim, a razão mais sólida, provável e coerente convém no contexto geral do pensamento platônico quanto ao estudo dos astros, que não deve se limitar a seus fenômenos.

Sabemos que podemos tomar como modelo ou paradigma tanto produções divinas quanto humanas; que um modelo visual imóvel, como pinturas ou esculturas, ou que parece imóvel, como o céu, pode ser tido como base para os movimentos de nosso corpo e nossa alma; e que, por fim, essas imagens tomadas como paradigmas são, na verdade, ilusórias: a realidade em si, para Platão, é invisível, quer falemos de formas ou ideias ou, no caso da constituição do corpo, de poliedros regulares. O céu é como uma pintura, como um conjunto tridimensional de desenhos coloridos de constelações que formam um dodecaedro: afinal, o mundo é cópia das ideias; ele não mostra a realidade como é; o céu se vê de longe em plano bidimensional; ele serve de paradigma para as nossas ações. A arte pictórica ocupa lugar complexo no pensamento platônico, imiscuindo-se nos diversos campos investigativos que se misturam nos diálogos.

²⁵⁸ Talvez pudéssemos supor também uma gargalhada crítica frente a um pensamento que se restringisse à teoria, ignorasse a prática política, como, por exemplo, é desenhada na anedota em que uma serva trácia ri do grande sábio e filósofo Tales, pois este cai num buraco enquanto contempla e estuda o céu. A nosso ver, a questão da contemplação do céu é riquíssima no pensamento de Platão, e pode levar a muitos desdobramentos coerentes e interessantes.

A condição para sonhos proféticos como pintura no fígado

Como apresentamos no início deste capítulo, no mito contado por Timeu a imagem da pintura é usada para retratar, num primeiro momento, o céu e, em seguida, a condição para que o homem receba, durante o sono, sonhos proféticos. Vejamos agora o contexto dessa segunda referência à pintura no mito.

Retomando e desenvolvendo uma crença da tradição grega e, no que diz respeito ao pensamento platônico, uma teoria introduzida na *República*²⁵⁹, Platão expõe no *Timeu* as condições necessárias para que tenhamos sonhos premonitórios e, além disso, a abordagem apropriada para que se compreenda a mensagem por trás do que é visto e ouvido no sonho.²⁶⁰ A descrição das condições para se obter um conhecimento por meio dos sonhos é, aos nossos olhos modernos, um tanto estranha. Pois o personagem principal, Timeu, apresenta uma inesperada explicação fisiológica de caráter ligeiramente poético do funcionamento do órgão envolvido no processo de formação dos sonhos proféticos; não o cérebro, como talvez supuséssemos, mas o fígado.

Não esperaríamos explicações de teor “biológico-científico” permeadas de metáforas envolvendo órgãos corpóreos inusitados para o que há muito foi compreendido seja, segundo o pensamento grego antigo, como a recepção privilegiada de uma mensagem divina; seja, segundo Freud e a ciência contemporânea da psicanálise, como um acesso a conteúdos mentais inconscientes latentes, reprimidos pelo superego.²⁶¹ Que o sonho profético é mesmo um contato com o divino, de caráter irracional e concernente à parte da alma desprovida de razão – que corresponderia, num paralelo generalista, ao inconsciente freudiano – é o que dirá Timeu; além disso, segundo este personagem, trata-se de um

²⁵⁹ Cf. PLATÃO, *República*, 571c-572b. Em linhas gerais, o personagem Sócrates, que começa a analisar o homem tirânico, trata dos prazeres e desejos não-necessários, provindos da parte animal e selvagem da alma humana, pelo exemplo dos que nos ocorrem nos sonhos. Estas conturbações precisam ser acalmadas pela razão para que se tenha sonhos proféticos. Esta concepção será retomada e desenvolvida no *Timeu*, como veremos.

²⁶⁰ Cf. *Id.*, *Timeu*, 45e;71c-72b.

²⁶¹ Freud discorda de que os sonhos sejam fruto de estímulos sensórios e somáticos, que ativam determinadas regiões do cérebro, sem ter nenhuma relação com as atividades psíquicas, como afirmavam os médicos em sua época. Cf. FREUD, S., *Sobre os sonhos*, II.

resultado da possibilidade da razão ordenar o que é irracional. Cada passo dessa ordenação é descrito à maneira dos textos médicos hipocráticos ou dos filósofos da natureza, posteriormente nomeados pré-socráticos: a origem do que hoje chamamos de ciência, de uma construção teórica que usa um discurso racional e se baseia na natureza – que, no presente caso, tal qual acontece comumente nos textos platônicos, misturar-se-á a imagens poéticas, como dissemos.

Platão afirma que, para termos sonhos mânticos, precisamos dormir calmamente²⁶²; para alcançar a calma, segundo o *Timeu*, é preciso que um sopro doce, provindo do entendimento, pinte, ἀποζωγράφω, o fígado ordenando os movimentos da parte apetitiva da alma localizada corporalmente entre o umbigo e o diafragma. Essa pintura “racional”, pois provinda do entendimento, διάνοια, propicia brilho e liberdade a uma parte da alma acostumada à prisão pois constantemente acorrentada pelas amarras da razão, dado que sua natureza é tal qual a de um animal selvagem.²⁶³ *Timeu* diz:

... quando um sopro doce, oriundo da inteligência, pinta no fígado imagens contrárias e atenua seu amargor, porque lhe repugna despertar imagens contrárias opostas à sua própria natureza, ou tocá-las de algum modo, preferindo atuar sobre a alma apetitiva com uma doçura de natureza muito próxima da do fígado, para, com isso, restituir a todas as partes sua posição direita, o brilho e a liberdade, deixa alegre e serena a porção da alma alojada ao redor do fígado, permitindo-a passar calmamente à noite e entregar-se, durante o sono, à adivinhação, visto como não participa da razão nem do entendimento.

“φαντάσματα ἀποζωγραφοῖ πραότητός τις ἐκ διανοίας ἐπίπνοια, τῆς μὲν πικρότητος ἡσυχίαν παρέχουσα τῷ μήτε κινεῖν μήτε προσάπτεσθαι τῆς ἐναντίας ἑαυτῇ φύσεως ἐθέλειν, γλυκύτητι δὲ τῇ κατ’ ἐκεῖνο συμφύτῳ πρὸς αὐτὸ χρωμένη καὶ πάντα ὀρθὰ καὶ λεῖα αὐτοῦ καὶ ἐλεύθερα ἀπευθύνουσα, ὕλεών τε καὶ εὐήμερον ποιοῖ τὴν περὶ τὸ ἥπαρ ψυχῆς μοῖραν καταγκισμένην, ἔν τε τῇ νυκτὶ διαγωγὴν ἔχουσιν μετρίαν, μαντεία χρωμένην καθ’ ὕπνον, ἐπειδὴ λόγου καὶ φρονήσεως οὐ μετεῖχε.”

Platão, *Timeu*, 71c,d. Tradução de Carlos Alberto Nunes.

A libertação da parte “irracional” da alma, daquela que não participa da inteligência, φρόνησις, nem do pensamento, νοῦς, como é dito no *Timeu*²⁶⁴, é

²⁶² Cf. PLATÃO, *República*, 572a; *Timeu*, 71d.

²⁶³ Cf. *Ibid.*, 571c; *Id.*, *Timeu*, 70e. Na *República* o filósofo afirma, além disso, que esta parte da alma pode fazer da alma como um todo escrava dos seus desejos corpóreos.

²⁶⁴ Cf. 71d.

condição de possibilidade para que, durante o sono, ela receba imagens e sons, concedidos por uma divindade²⁶⁵, que revelam bem ou mal em futuro, passado ou presente, quando bem interpretados.

Para que possamos esclarecer o sentido do uso da imagem da pintura nessa passagem, parece-nos necessário, num primeiro momento, aproximarmo-nos do tema geral desse momento do diálogo, dos sonhos proféticos. Além disso, um detalhe desse passo merece nossa atenção propedeuticamente.

Convém refletir sobre o sentido do vínculo entre alma e corpo pressuposto quando se diz que, por um lado, o entendimento produz um sopro que atinge a parte apetitiva da alma; e que, por outro, todas as partes da alma possuem uma localização corpórea determinada. Os conhecedores da “psicologia platônica” podem estranhar esta mistura corpo-alma. No *Fédon*, por exemplo, defendendo a imortalidade da alma, Sócrates sublinha, ao contrário, a separação entre alma e corpo. Todavia, parece-nos que a teoria platônica do *Timeu* que vincula alma e corpo especificando órgãos para funções psíquicas determinadas, apesar de, como dissemos, parecer estranha a outros momentos do pensamento platônico, fazia parte do senso comum teórico grego da passagem do séc. V ao IV a.C. Para compreender melhor o próprio texto do *Timeu*, vejamos dois exemplos de discursos, respectivamente, médico e pré-socrático, precursores desse tipo de vínculo.

Nos tratados hipocráticos, o fígado, o órgão citado por Timeu no passo que analisamos, está diretamente ligado à condição de nossa alma. Para os médicos, ele é o órgão responsável pela produção da bile, o humor que pode vir a causar transtornos mentais e emocionais, como o delírio e a melancolia. Trata-se de um exemplo de vínculo entre alma e corpo na literatura hipocrática, que, como dito, trata do órgão envolvido na formação de sonhos proféticos segundo Platão, órgão, para o filósofo, limítrofe entre duas partes da alma, a irascível e a apetitiva, sendo responsável pela comunicação entre elas. Outro fator que evidencia a união alma-corpo nos textos médicos é a tese de que a alma era composta dos mesmos elementos que o corpo: fogo, água, terra e ar. Ademais, diziam que ela percorria todo o corpo durante o sono, realizando suas funções e livremente exercendo suas

²⁶⁵ Cf. PLATÃO, *Timeu*, 71e.

atividades próprias. Eles também afirmavam que os sonhos podem ser mânticos quando bem interpretados, como repete Platão. Além desse ponto de encontro no que diz respeito aos sonhos proféticos, os pensamentos hipocrático e platônico se posicionam de forma crítica em relação aos adivinhos da tradição; afinal, dizem, algumas vezes estes eram charlatães. Por fim, os médicos valorizavam os sonhos porque, segundo eles, podem conter signos de transtornos corpóreos; dessa forma, possibilitariam a prevenção de doenças.²⁶⁶

Já de acordo com a teoria atomística democritiana, que também vincula alma e corpo, nossa alma, enquanto pensamento, é composta de emanações, δείκελα, advindas dos objetos, semelhantes a eles, captadas pelos poros de nosso corpo, pela sensação. Nossos olhos, por exemplo, recebem emanações como um espelho figura seus simulacros. Nossa alma é composta de átomos sutis e rápidos que exercem pressão rodopiando no ar ou sobre os corpos, o que explica, por exemplo, a respiração. Temos, assim, uma descrição corpórea da alma e a explanação de um de seus mecanismos usando a figura do espelho em comparação analógica, que, como veremos adiante, aparece de forma semelhante no passo que estudamos no *Timeu*. Por fim, no que diz respeito aos sonhos, Demócrito também acredita na existência de profecias oníricas. Ele as descreve racionalmente: os sonhos mânticos surgem por meio de simulacros ou eflúvios, δείκελα, que são transmitidos de uma causa externa até a alma que dorme.²⁶⁷

Voltemos agora ao *Timeu* de Platão. Para falar do estado geral da alma, do que é preciso para que ela não fique conturbada e turbulenta como aquelas que, segundo a medicina grega, possuem distúrbios relacionados ao humor bilioso produzido no fígado, Platão diz que a διάνοια produz um sopro, ἐπιπνέω, doce ou bom, πρώτης, capaz de marcar, pintar, de longe, ἀποζωγράφω, o fígado. Os deuses que criam o homem no *Timeu* confeccionaram este órgão liso e brilhante qual um espelho para que pudesse receber e refletir as imagens, φαντάσματα,

²⁶⁶ HIPÓCRATES, *Do Regime*, Quarto Livro. 86. In: *Conhecer, cuidar, amar: O Juramento e outros textos*, p. 103, 104.

²⁶⁷ Sobre isto, cf. MOREL, P-M., *Imagens e Projéteis: Aristóteles VS Demócrito no Tratado Da adivinhação no sono*. In: MARQUES, M. P. (Org.), *Teorias da imagem na Antiguidade*. Sobre a teoria de alma em Empédocles, cf. ROBIN, L., *op. cit.*, Chap. VI. Segundo Platão, também Empédocles fala de emanações (ἀπορροαί) provenientes dos seres, que penetram em nossos poros, como no caso da visão. Cf. PLATÃO, *Mênon*, 76c, d.

provenientes da parte racional da alma; como nossos olhos que vêem refletindo imagens segundo Demócrito. Platão transpõe um mecanismo externo para o interior do corpo humano. Ele combina saberes provenientes das tradições hipocrática, no que diz respeito à função do fígado, e atomística, quanto ao uso do espelho para explicar mecanismos corpóreos.

Por fim, no que diz respeito às possíveis influências na concepção de alma do *Timeu*, vale ressaltar que desde Homero a alma é concebida como um sopro que, segundo a concepção poética, abandona o corpo no momento da morte; lembremos também que esta concepção é retomada por muitos pensadores pré-socráticos como Anaxímenes, Anaximandro, Anaxágoras, Xenófanes e pitagóricos como Arquélau.²⁶⁸ De fato, a “alma-sopro” poética e de sabedoria arcaica pode também ter influenciado Platão quando escreveu o passo do *Timeu* do qual tratamos, dado que o filósofo ateniense fala de um sopro que vai de uma a outra parte da alma.

Isso posto, compreendemos as teorias precursoras da concepção do vínculo entre alma e corpo exposto nesse passo do *Timeu*, que, a nosso ver, por se tratar de uma teoria bastante difundida, sabemos que merece ser levada a sério: no *Timeu*, ela indica a retomada e a releitura de saberes gregos tradicionais. O que, assim como a pintura do céu de que tratamos na seção anterior, pode até parecer cômico para nós, modernos, a formação de sonhos proféticos por um sopro que perpassa nosso corpo enquanto dormimos, a que tudo indica, seria tomado com naturalidade para o leitor grego da época de Platão. Dito isso, voltemos ao tratamento mais próximo do passo do *Timeu* que nos interessa, e ao tema primeiro desta investigação, a pintura do fígado.

Segundo conta o personagem Timeu, quando o fígado é pintado pelo entendimento recebemos sonhos proféticos. A pintura é usada para ilustrar o processo de ordenação da alma, que, como diz o personagem, possibilita o alcance

²⁶⁸ Cf., por exemplo, sobre Homero, SNELL, B., *op. cit.*, O homem na concepção de Homero, p. 9; no que diz respeito aos pré-socráticos, Anaximandro, dox. 18; Anaxímenes, frag. 1; Xenófanes, dox. 9; Pitágoras, dox. 4, In: BORNHEIM, G., *Os filósofos pré-socráticos*. Até mesmo René Descartes alude à ideia de que a alma seja um sopro, concepção que descartará ao longo das *Meditações*. Cf. DESCARTES, R., *Meditações*, Segunda Meditação, §5.

da verdade sem a razão, pelo sonho bem interpretado. O sonho advém da pintura, usada metaforicamente.

Ambos, sonho e pintura, são simulacros, o ponto de encontro é evidente e já fora indicado por Platão. Numa bela passagem do *Sofista* sobre a qual falamos brevemente no capítulo anterior, Platão, pelo personagem Estrangeiro de Eleia, diz que a pintura é como um sonho para olhos despertos.²⁶⁹

Assim, seguindo os passos de Platão, interessa-nos agora tratar paralelamente desses dois tipos de imagem que aparecem no passo 71c do *Timeu*: o sonho, principalmente o profético, e a pintura. Teremos como pano de fundo a tradição grega da qual o pensamento platônico se alimenta. Pois para compreender, em primeiro lugar, o que Platão diz a respeito dos sonhos no passo do *Timeu* que nos interessa, é preciso antes ter em mente a concepção grega tradicional acerca dos sonhos proféticos.

Como dissemos anteriormente, os gregos acreditavam na possibilidade de se ter acesso ao futuro, conhecê-lo, dentre outros meios, como pela interpretação do voo dos pássaros e por consultas oraculares, via nossos sonhos. No que diz respeito a esta última maneira, é preciso atenção pois, segundo a tradição estabelecida por Homero, existem dois tipos de sonho.

Por um lado, há sonhos enganadores. Como exemplo temos o enviado por Zeus a Agamemnon no início do Canto II da *Ilíada*: o Sonho²⁷⁰, na figura de Nestor, conselheiro de confiança do Atreide, disse ao rei dos gregos que era o momento oportuno para avançar sobre os troianos. Assim, Agamemnon imagina que naquele dia derrotaria seus opositores; ele não suspeitou que o sonho era enganador e compunha o plano de Zeus para restituir a honra a Aquiles, atendendo ao pedido de Tétis. Zeus planejava a morte de muitos gregos, que lutavam sem seu mais corajoso e vigoroso herói, o Peleide, filho de Tétis. O mais poderoso dentre os deuses queria mostrar aos gregos que sem Aquiles seriam derrotados e dizimados em Troia, evidenciando o valor deste herói; e isso se torna claro ao avançarem sobre o inimigo sem estratégia guerreira, sob a indicação de um simples sonho, enganador.

²⁶⁹ Cf. PLATÃO, *Sofista*, 266c e a seção 2.2.1 desta tese.

²⁷⁰ Nos poemas homéricos o Sonho (ὄνειρος) aparece como uma divindade que se apodera dos homens à noite.

Por outro lado, há os sonhos que indicam verdades, premonitórios. Em *Os Persas* de Ésquilo, por exemplo, a rainha persa Atossa prevê a mensagem de derrota do exército de seu povo que invadira a Grécia. A rainha sonhou com a imagem de uma jovem, vestida à maneira grega, que não se deixava enlaçar; rompia os laços que tentavam capturá-la.²⁷¹ Citamos ainda o sonho do rei Lídio Cresus prenunciando a morte de seu filho por uma ponta de ferro, segundo relata Herodoto em suas *Histórias*.²⁷²

Num estudo mais amplo, outros exemplos poderiam ser listados dos dois tipos de sonho. No caso da presente investigação, tendo em vista seus objetivos próprios, as referências apontadas nos são suficientemente elucidativas dos dois tipos de sonho elencados pela tradição literária da Antiguidade Grega que nos propomos ilustrar.

Alguém poderia supor que, por serem relatos mitológicos, tais narrativas não teriam valor investigativo. Além dos cantos épicos e trágicos, sabemos que até mesmo as *Histórias* de Herodoto discorrem sobre fatos históricos entrelaçados por mitos e anedotas. Contrariando esta suposição, ressaltamos que nenhum desses mitos precisa corresponder à história para ser material válido nesta breve pesquisa. Poetizando ou não a exata história, a narrativa mítica nos aponta as crenças difundidas no senso comum grego, e são exatamente essas que por ora nos interessam.

Pois, se, como é de conhecimento comum, os gregos acreditavam em sonhos proféticos, não é pura troça, nem mesmo estranho ou inovação que o tema apareça no *Timeu*. E, vale notar, esse não é o único momento em que ele é referido nos textos de Platão. Além da *República* à qual aludimos anteriormente, ele é recorrente nos diálogos socráticos, encontrando-se, por exemplo, no *Cármides*, na *Apologia*, no *Crítion* e também num diálogo considerado do período da maturidade do pensamento platônico, o *Fédon*.

Após tratarmos sumariamente do olhar poético grego sobre os sonhos premonitórios, para nos aproximarmos, de forma mais generalista, do olhar platônico a respeito do mesmo tema, visando compreender com mais

²⁷¹ ÉSQUILO, *Os Persas*, v. 176-200.

²⁷² Cf. HÉRODOTE, *Histoires* I, 34-45.

embasamento o passo do *Timeu* que nos interessa, se há algo nele de novo e específico que o destaque dos demais e mereça maior atenção, vejamos brevemente de que forma ele aparece nos diálogos acima arrolados.

No *Cármides*, Sócrates retoma a distinção tradicional da qual falamos entre dois tipos de sonho. Ele afirma que alguns sonhos são provenientes das portas de chifre; outros, das de marfim: sonhos que, respectivamente, revelam uma verdade ou são enganadores. Esta distinção, à qual já aludimos anteriormente por meio de diferentes exemplos, aparece, sob a imagem de tipos de portas, originalmente em Homero, no Canto XIX da *Odisseia*.²⁷³ Penélope vê, num sonho, uma águia que extermina os gansos brancos comedores de trigo. Seria esta uma imagem que prevê o retorno de Odisseu e a matança dos pretendentes? Viria o sonho das portas de chifre ou das de marfim?, reflete Penélope conversando com um velho mendigo, o próprio Odisseu disfarçado. Já no diálogo de Platão, o personagem Sócrates conta a seu interlocutor Cármides um sonho que tivera. Sonhara que um homem conhecedor do que é a temperança seria necessariamente um homem temperante, agindo sempre de acordo com essa excelência.²⁷⁴ Sendo todos os homens desse tipo, teríamos uma cidade justa e feliz. Sócrates se pergunta sobre a validade do seu sonho: seria verdadeiro ou enganoso, viria de qual dentre as duas portas? Para responder a esta questão e saber se o conhecimento do que é a virtude é suficiente para nos tornar virtuosos, procede dialeticamente até o fim do diálogo.²⁷⁵

Na *Apologia*, como se sabe, Sócrates apresenta diversos argumentos para provar sua inocência frente às acusações que lhe foram feitas no tribunal ateniense. Um desses argumentos baseia-se numa crença sua. Ele acredita que foi um deus quem lhe ordenou a investigar sobre a sabedoria – investigação esta que o levou ao tribunal, pois o fez contrair diversos inimigos dentre homens ilustres que interpretaram seu costumeiro método maiêutico como corrupção da juventude, descrença nos deuses da tradição e inserção de novos deuses. Segundo relata, Sócrates soube que seu destino era buscar o saber por várias fontes, pelas

²⁷³ Cf. v. 535-569.

²⁷⁴ Cf. PLATÃO, *Cármides*, 173a-d.

²⁷⁵ Para uma análise mais demorada dessa passagem, cf. SCHMITT, A., *A cidade sonhada: filosofia, utopia, sonho e adivinhação*, In: Kléos, v.16-17, n.16-17.

diversas maneiras que os deuses enviam mensagens aos homens: pela consulta de seu amigo Querofonte ao oráculo de Delfos; por vozes imperativas provenientes de uma divindade intermediária entre deuses e homens, um δαίμων²⁷⁶; e, por fim, pela via que aqui mais nos interessa, por meio de seus sonhos.²⁷⁷

Já no *Críton*, o mesmo personagem, Sócrates, diz que soube por meio de um sonho que o navio enviado em honra ao deus Apolo em peregrinação a Delos retornará a Atenas no dia seguinte determinando o dia em que deverá morrer bebendo a cicuta. Sonhara com uma mulher vestida de branco que lhe trouxera a informação.²⁷⁸ Esta passagem do *Críton* retoma a comparação entre Sócrates e Aquiles já tecida na *Apologia*, quando Sócrates diz que, como Aquiles, pauta suas ações na justiça, na coragem e na honra, e não no risco da morte que domina os covardes.²⁷⁹ No *Críton*, a bela mulher de branco dos sonhos de Sócrates cita-lhe uma adaptação do verso 363 do Canto IX da *Ilíada*: “no solo fértil de Ftia estaremos no dia terceiro” (ἡματί κεν τριτάτῳ Φθίην ἐρίβωλον ἴκοιο).²⁸⁰ O contexto épico é aquele em que o maior herói grego, Aquiles, melancólico e sem ver um sentido na guerra sob o comando de um chefe injusto, diz, respondendo ao pedido de Odisseu de que voltasse à guerra, que pretende em três dias estar de volta à sua terra pátria, Ftia. No caso de Sócrates, o terceiro dia é o dia seguinte à data dramática do Críton, e sua morte é, nesse sentido, comparada a um retorno à sua pátria. Além disso, talvez Platão faça essa alusão à melancolia de Aquiles frente à cegueira²⁸¹ que faz de Agamemnon injusto na *Ilíada* para apontar o caráter injusto da condenação de Sócrates – quem sabe se também fruto de uma cegueira dos seus acusadores e daqueles que votaram pela sua condenação.

Por fim, no início do *Fédon* Sócrates explica a Cebes a razão de ter composto, quando preso e à espera da morte, um hino a Apolo e versificado algumas fábulas de Esopo: ao longo da vida, sob imagens diferentes, visitara-lhe um sonho ordenando que compusesse a arte das Musas, μουσική. Sempre pensou que a divindade que o visitava referir-se-ia à filosofia, fruto da inspiração da mais

²⁷⁶ Assim ele é caracterizado em PLATÃO, *Banquete*, 202e.

²⁷⁷ Cf. *Id.*, *Apologia*, 33c.

²⁷⁸ Cf. *Id.*, *Críton*, 44a,b.

²⁷⁹ Cf. *Id.*, *Apologia*, 28b-29a.

²⁸⁰ *Id.*, *Críton*, 44b. Tradução de Carlos Alberto Nunes.

²⁸¹ ἄτη em, por exemplo, HOMERO, *Ilíada* XIX, v. 88.

bela, a nona Musa; agora, frente à morte, foi tomado pelo receio de ser mau intérprete do sonho: para não correr o risco de ser desobediente ao deus, versificava sob inspiração das Musas vinculadas à poesia.²⁸²

Como vimos, a crença no valor e na veracidade dos sonhos premonitórios é difundida nos diálogos e na tradição grega. Nos diálogos, encontramos, em geral, indicações do destino de Sócrates. O sonho revela o que deve ocorrer no futuro. Especificamente no *Timeu* encontramos a concepção de que a parte apetitiva de nossa alma não é convencida por argumentos, somente por imagens. Ela se deixa seduzir por estas durante o dia e a noite. As imagens, encantando-nos, têm o poder de nos guiar, de direcionar nosso futuro. Nota-se que, dentre todas as referências aos sonhos nos diálogos, a ênfase no caráter imagético dos sonhos é exclusividade do *Timeu*. As outras referências aos sonhos no *corpus platonicum* focam vozes, ditos recebidos por Sócrates, com exceção do *Críton*, em que a premonição de Sócrates a respeito da chegada do momento de sua morte sai da boca de uma mulher vestida de branco. Todavia, o dito, que remete à *Ilíada*, se faz mais relevante que a imagem. O caráter imagético dos sonhos não é o foco de nenhum outro diálogo. Temos, assim, no *Timeu*, um enfoque novo quando comparado às outras referências aos sonhos. É exatamente este enfoque que permite a Platão a comparação, o paralelo, entre sonho e pintura, ou melhor, o uso da imagem da pintura para ilustrar o processo formativo inicial dos sonhos proféticos. Além disso, a pintura é usada para retratar um processo de ordenação por meio de imagens. Os sonhos proféticos, que nos advêm quando adormecemos com a alma serena, acontecem por imagens que nos visitam seguindo determinada ordenação.

Notemos que esse poder das imagens sobre a parte apetitiva da alma, evidente quando tratamos dos sonhos, reaparecerá também no caso de pinturas e esculturas, tal como retratadas em outro diálogo, considerado posterior ao *Timeu*. Como as imagens oníricas à noite, as imagens miméticas nos influenciam quando estamos acordados, segundo Platão desenvolve nas *Leis*, objeto de nosso comentário no próximo capítulo.

²⁸² Cf. PLATÃO, *Fédon*, 60e-61b.

As artes, hoje chamadas de visuais, dispõem os elementos que as compõem, as suas partes, de determinada maneira. Para Platão, é segundo dada disposição de imagens no nosso fígado que atenua os movimentos de nossa alma desejante, desde uma pintura “inteligente”, feita pela *διάνοια*, que temos sonhos proféticos. Tais sonhos revelam aspectos ocultos para nós, mas já traçados pelo destino; quando bem interpretados, tornam-se guias confiáveis para o futuro. Já nos sonhos enganadores, que vêm pelas portas de marfim, como o enviado por Zeus para levar Agamêmnon à imprudência estratégica na guerra, temos outro exemplo da influência, do poder, do sonho sobre o porvir. As pinturas são como sonhos: imagens que, desprovidas de realidade, têm o poder sedutor sobre nossa alma, nos levando a pensar e a agir de determinada maneira.

Assim, percebemos claramente um poder atribuído por Platão às imagens, e o ponto de encontro das que nos advêm em sonho ou acordados: o poder de guiar o homem; o poder do irracional²⁸³, do que Freud chamará de inconsciente que se manifesta nos sonhos e na arte, que se vê também e muito anteriormente nos diálogos de Platão.

Breve conclusão parcial sobre a noção de pintura no *Timeu*

Apresentadas as passagens em que a imagem da pintura é usada no *Timeu* e desenvolvidas nossas reflexões sobre cada um desses usos, resgatemos, em resumo, nossos apontamentos tendo em vista aproximarmo-nos dos objetivos principais que norteiam este trabalho: explicitar i) como Platão compreende esta arte, isto é, quais de suas características ressalta; ii) em que lugar os usos da imagem da pintura no *Timeu* colocam a arte pictórica, no contexto do pensamento de Platão em geral.

Como vimos, a arte pictórica se encontra em quatro momentos diferentes do diálogo. Os dois primeiros estão no proêmio, onde sua imagem aparece nos

²⁸³ No caso dos sonhos proféticos, a pintura é delineada no fígado pela *διάνοια*, portanto o racional, é certo, exerce algum papel. Todavia, depois que a pintura é realizada, é ela quem comanda o sonho. Este conjunto de imagens oníricas tem poder sobre a nossa alma, conduzem nossas ações futuras. Então, é o irracional que nos guia.

discursos proferidos por dois personagens diferentes, respectivamente Sócrates e Crítias.

Logo no início do diálogo a imagem da pintura é usada por Sócrates para se referir, a que tudo indica, à cidade ideal da *República*, construída em palavras na conversa do dia anterior à data dramática do *Timeu*.²⁸⁴ Sócrates almeja ser espectador do movimento desta cidade, considerada em repouso, como que pintada, tal qual descrita na *República*. Vimos que neste uso da imagem da pintura, no que diz respeito à caracterização desta arte, Platão, propositalmente ou não, ressalta o sentido etimológico do termo ζωγραφία: a pintura é imóvel e, paradoxalmente, aponta para o movimento e a vida, sendo o traçado (γραφή) do vivente (ζῶον), do que se move. Além disso, em certo sentido, ela é sempre insuficiente, pois não consegue retratar o modelo que copia de forma perfeita ou impecável. É como se o pintor pudesse, como disse o escultor e pintor suíço Giacometti, retratar a mesma paisagem de uma janela durante toda a vida: a paisagem mesma escapa à representação pictórica, e o pintor é consciente do caráter precário de suas obras.²⁸⁵

Quanto ao lugar indicado à pintura na filosofia platônica segundo este uso, uma conclusão de nossas análises do *Sofista* confirma-se. Em nossa leitura da analogia tecida por Sócrates no preâmbulo do *Timeu* entre pintura e cidade ideal resgatamos passagens dos demais diálogos de Platão onde, de forma geral, a imagem da pintura é usada para ilustrar a filosofia, o que, como vimos, ocorre com muito mais frequência que para retratar a poesia. Esta proximidade entre filosofia e pintura exige que o episódio da dita expulsão da arte mimética da *República* que, aliás, culmina com o uso da pintura para exemplificar o que são as obras miméticas no Livro X, seja lido tendo em vista as complexidades e nuances do todo da obra. Afinal, a pintura aparece em outros livros da *República*, além de em outros diálogos, em usos bastante diversos deste último, como ressaltamos. Por fim, vale lembrar que, além do pintor, outras imagens são usadas para retratar

²⁸⁴ Cf. nota 178.

²⁸⁵ Cf. o catálogo de sua exposição no MAM em 2012: *Alberto Giacometti*: coleção da Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris, 8. Catálogo da exposição no Museu de Arte Moderna, no Rio de Janeiro, 18 jul.-16 set, 2012.

o filósofo.²⁸⁶ Não se trata de identificar pintura e filosofia, ou afirmar que somente a primeira é semelhante à segunda; diferentemente, o que se tornou evidente é que a pintura retrata melhor a filosofia que a poesia – e aqui vamos um passo além de nossas conclusões no *Sofista*. O famoso *ut pictura poiesis*, em Platão, melhor se diria *ut pictura philosophia*! É possível afirmar que, para Platão, a filosofia seja compreendida como produtora de “configurações invisíveis imóveis”, isto é, disposições de conceitos; e, além disso, é como um esboço pictural: sua investigação é sempre insuficiente ou insatisfatória, pois nunca completamente conclusiva. Juntas, essas duas caracterizações pictóricas da própria filosofia demandam uma breve explicitação: o caráter imóvel da filosofia é, rigorosamente falando, de repouso: por não esgotar totalmente os temas abordados, a filosofia deverá “se mover”, aprimorando o que já fora dito, o que, em Platão, ocorre pelo embate de posições de todos os personagens que ilustram seu pensamento construído pela disputa ou competição, *ἀγών*, entre discursos, *λόγος*, o próprio processo dialético; ou, ainda, à contemplação da cidade que repousa como modelo talvez no céu, como diz Sócrates no fim do Livro IX da *República*²⁸⁷, seguem-se práticas que podem ser entendidas como posturas e ações justas no contexto das cidades históricas, por exemplo.²⁸⁸ Há, portanto, movimento filosófico no diálogo, na contínua necessidade de esclarecimento das teses ou arcabouços conceituais já erigidos e, também, na vida prática que segue em conformidade com os pensamentos a que nos levou a teoria.

Como vimos, a imagem da pintura é, logo em seguida, retomada por Crítias, quando termina de relatar o que contara seu avô, também chamado de Crítias, sobre a cidade ancestral de Atenas, semelhante à cidade utópica: tal como se tornou famoso, o “mito de Atlântida”. Vimos que o uso da imagem da pintura nessa passagem se dá devido ao caráter conservador, duradouro, de uma obra pictórica – o mesmo, segundo o personagem, das memórias da juventude. Assim, neste uso da imagem da pintura, encontramos uma valorização desse gênero

²⁸⁶ Cf. as diversas imagens usadas para a dialética filosófica em LOUIS, P., *op. cit.*, p. 42-75.

²⁸⁷ Cf. PLATÃO, *República*, 592b.

²⁸⁸ Nesse sentido, a filosofia é irmã do movimento, do cinema e do gesto, sendo essencialmente política, como afirma o filósofo contemporâneo Agamben em AGAMBEN, G., *Notas sobre o gesto*. Sobre a relação entre filosofia e cinema, ver principalmente DELEUZE, G., *A imagem-tempo*.

artístico, o reconhecimento de sua capacidade de guardar a história de uma civilização; há, em certo sentido, um elogio da civilização egípcia que se erige e se mantém sobre o simbolismo de suas pinturas e esculturas. A crítica direcionada à escrita, γραφή, no *Fedro*, pois formadora de almas esquecidas, é ignorada no *Timeu*; pois o que se ressalta é seu poder de conservação do passado longínquo, no caso o de Atenas, segundo a descrição pretensamente histórica de Platão. Escrita e pintura, γραφαί, são qualificadas positivamente no proêmio do *Timeu*. Assim, a arte pictórica, a que aqui nos interessa, novamente se desvia da leitura tradicional sobre Platão e as artes. Não há crítica, não há expulsão: antes a pintura é necessária para a conservação de uma tradição, para a manutenção da memória de gerações. Ela possui um sentido civilizatório essencial ao homem enquanto tal.

Após o preâmbulo entramos no mito de Timeu sobre a confecção divina do mundo. Logo no início de seu relato mitológico sobre o princípio de tudo, o personagem afirma que o demiurgo divino pinta, borda ou configura, διαζωγράφω, as constelações no céu, usando o dodecaedro.²⁸⁹ A metáfora da arte pictórica para falar da confecção do céu pode remeter ao caráter contemplativo de nossa recepção das obras pintadas: admiramos uma pintura a certa distância e esta, imóvel, se apresenta numa tela bidimensional; é de forma semelhante que contemplamos também o céu. Além disso, pintura e céu não exibem nenhuma realidade: a pintura é diferente do que retrata como as luzes noturnas que admiramos no céu não nos mostram a realidade cósmica como é. Novamente, como no *Sofista*, o filósofo indica a diferença entre cópia e original, o caráter mimético das confecções pictóricas. A pintura é usada para retratar o céu na compreensão platônica do que é o κόσμος como visto em luzes noturnas; adquire, assim, papel significativo na elaboração da metafísica platônica.

Por fim, há ainda um último contexto em que analisamos o uso da arte de pintar, também no mito de Timeu. Depois de na cidade ideal e na ancestral de Atenas, na memória de Crítias, no céu e seus astros, a pintura aparece na descrição da condição de se receber sonhos proféticos. A pintura é então usada para retratar o processo de ordenação da alma apetitiva pela alma racional. É essa ordenação o que possibilita a calma necessária para a recepção de sonhos mânticos, segundo

²⁸⁹ Cf. PLATÃO, *Timeu*, 55c.

explica Timeu. Em nossa breve apresentação da visão grega dos sonhos, tanto na poesia quanto nos diálogos platônicos, vimos a percepção grega da força do sonho sobre a alma. Essa força é a mesma que se encontra nas imagens em geral; são estas que seduzem e conduzem os nossos apetites, pois estes não se deixam ordenar pela pura razão – somente por esta quando acompanhada de uma imagem. As imagens e sons oníricos preveem o futuro, quando provindos de sonhos premonitórios, e também, quando se fala dos sonhos em geral, influenciam o mesmo. Novamente o fator mais importante aqui é a força das imagens e seu poder de direcionar a alma humana – tanto de forma positiva quanto negativa, em sonhos enganadores. A pintura, assim, novamente, não é tida como irrelevante; ao contrário, possui poder e este, diferentemente do que se costuma ler em Platão, não é simplesmente negativo; se pode nos conduzir ao vício, também leva à virtude.

Assim concluímos nossa abordagem da imagem da pintura no *Timeu*. Partamos, a seguir, ao estudo do uso da arte escultórica como metáfora para a confecção divina e demiúrgica do mundo. O céu é pintado; já o mundo é esculpido: o mundo é obra de arte divina, diz Platão. Vejamos como.

3.2.2.

Os usos da imagem da escultura

O mundo como ἄγαλμα

Iniciemos nosso estudo dos usos da imagem da escultura no *Timeu*, feitos exclusivamente no mito contado pelo personagem homônimo, resgatando e contextualizando uma passagem com a qual abrimos esta tese. Intrigou-nos desde o início que Timeu chame o mundo de ἄγαλμα, um dos termos gregos que se refere ao que chamamos de escultura. Esta é a primeira referência a este gênero artístico neste diálogo. A imagem da escultura é então usada no começo da narrativa mítica, logo depois de o deus demiurgo compor tanto o corpo quanto a alma do mundo, e de entrelaçar esta naquela. É neste momento que o mundo se apresenta aos olhos de seu artesão como uma escultura; e não uma qualquer: uma escultura dos deuses eternos, ἄγαλμα τῶν αἰδίων θεῶν. Olhando para a estátua

que é o mundo, o demiurgo se alegra, regozija-se (ἄγαμαι; εὐφραίνω), diz Timeu: “Quando o pai percebeu vivo e em movimento o mundo que ele havia gerado, estátua dos deuses eternos, regozijou-se, e na sua alegria determinou deixá-lo ainda mais parecido com seu modelo.”²⁹⁰ (Ὡς δὲ κινηθὲν αὐτὸ καὶ ζῶν ἐνόησεν τῶν αἰδίων θεῶν γεγονὸς ἄγαλμα ὁ γεννήσας πατήρ, ἠγάσθη τε καὶ εὐφρανθεὶς ἔτι δὴ μᾶλλον ὅμοιον πρὸς τὸ παράδειγμα ἐπενόησεν ἀπεργάσασθαι.)

Este sentimento de alegria ou regozijo incentiva o pai do κόσμος a criar o tempo, que, segundo diz o personagem, fará com que o mundo se torne ainda mais semelhante ao seu modelo, o Vivente em si, composto de ideias.²⁹¹ Isto porque Timeu definirá o tempo como uma imagem móvel da eternidade²⁹²; sendo assim, o mundo com tempo é uma imagem mais próxima em semelhança das ideias, eternas. No enredo mítico, criar o tempo é também confeccionar os astros, deuses da mitologia tradicional, pois estes são os números da contagem temporal. De fato, é por meio do movimento dos astros que vemos no céu, principalmente do sol e da lua, que contamos o tempo cronológico.

Este detalhe no texto do *Timeu* traz-nos alguns problemas básicos de compreensão. O primeiro deles está simplesmente na apreensão do que o personagem quer dizer ao afirmar que o mundo é uma escultura, ἄγαλμα. O segundo está na compreensão da razão pela qual tal escultura, que é o mundo, ter sido caracterizada como “dos deuses eternos”. Afinal, qual seria o sentido dessa passagem do *Timeu*?

No que diz respeito ao primeiro problema apresentado, poderíamos supor que Platão concebe o mundo como uma escultura pois, como já sabemos, para o filósofo o mundo é formado segundo medidas e proporções matemáticas. É de conhecimento comum e, aliás, já foi dito e repetido em vários momentos neste texto, que as obras escultóricas gregas eram moldadas segundo diferentes

²⁹⁰ PLATÃO, *Timeu*, 37c. Tradução Carlos Alberto Nunes ligeiramente modificada. Substituímos “à semelhança” por “estátua” na tradução de ἄγαλμα.

²⁹¹ O sentido do Vivente em si é duplo no texto do *Timeu*. Primeiro ele é apresentado como um sistema de ideias vinculadas sob a lei do Bem (28a) e, em seguida, indica a alma e o corpo do mundo, composto pelos elementos da natureza ordenados também por ideias (35). Sobre estes dois sentidos do Vivente em si, cf. RIVAUD, *Notice*, In: PLATON, *Timée*, p. 32-36. O que aqui nos interessa é a presença das Ideias em ambas as concepções, marcando o caráter eterno do paradigma do mundo.

²⁹² Cf. PLATÃO, *Timeu*, 37d,e.

cânones, padrões estabelecidos pela aplicação de proporções geométricas, que variavam de acordo com a época, a região da Grécia ou o ateliê onde fossem confeccionadas. Policleto, por exemplo, possuía um cânone próprio, sobre o qual falamos no capítulo anterior. Assim, ao chamar o mundo de ἄγαλμα, Platão talvez tivesse isso em vista; é possível que ele quisesse acentuar a existência de um cosmos matematicamente harmônico, simétrico, usando a imagem de uma obra, como o mundo, tridimensional e paradigmaticamente harmônica e proporcional, a estátua grega.

Todavia, ainda que esta hipótese seja coerente, não nos parece ser a melhor tendo em vista o enredo mítico como um todo. Isso porque Platão usa imagens de diversas outras artes ou técnicas, τέχναι, para retratar o trabalho cosmogônico artesanal divino e algumas destas artes, como a metalurgia²⁹³, por exemplo, também trabalham com proporções matemáticas. Os cortes que um metalúrgico aplica numa superfície lisa qualquer seguem medidas e proporções específicas que fazem com que o objeto fabricado cumpra a função a que é designado com excelência. Um exemplo banal: se não houver uma medida certa na confecção dos quatro pés de uma mesa e na localização destes em relação ao tampo como um todo, a pretensa mesa se desequilibra e não cumpre sua função de apoio e suporte. Assim, deixa de ser, de fato, uma mesa.²⁹⁴ Além disso ressaltamos que o emprego de ἄγαλμα marca a primeira referência à arte escultórica no mito do Timeu. Isto é: o demiurgo divino não emprega este gênero artístico dentre as diversas artes que utiliza para criar o corpo e a alma do mundo. Assim, parece estranho que ele chame o mundo de estátua querendo dizer que o mundo é geometricamente proporcional sem nem mesmo ter empregado a arte escultórica na confecção do κόσμος. Se outras artes usadas por Timeu antes desse ponto da narrativa mítica utilizam proporções geométricas, não parece razoável que o termo ἄγαλμα tenha sido empregado com a finalidade, ao menos exclusiva ou última, de ilustrar a estrutura geométrica do κόσμος. Além disso, se a intenção

²⁹³ O demiurgo trabalha como um metalúrgico ao compor a alma do mundo, segundo BRISSON, L., *op. cit.*, p. 36. Ele se baseia nos cortes realizados para formar os intervalos musicais. A alma do κόσμος é descrita por inspiração na harmonia (ou melhor, melodia) das esferas pitagórica. Sobre isso, cf., por exemplo, TAYLOR, A. E., *op. cit.*, p. 106, 107.

²⁹⁴ Sobre isto, cf., por exemplo, PLATÃO, *República*, 601d-602a.

de *Timeu* é se remeter a uma forma proporcional do mundo ao se remeter a ele pelo termo estátua, por que diria que esta estátua é dos deuses eternos? Não bastaria dizer “estátua”? Sendo assim, não nos parece ser essa a razão do emprego do termo ἄγαλμα neste passo do *Timeu*.

Há outra observação que não podemos deixar de reapresentar aqui. Quando tratamos há pouco da concepção mitológica de Platão da pintura do céu, concluímos que, para o filósofo, o que vemos no céu é ilusório. Seguindo este pensamento, poderíamos considerar que aqui, no passo do *Timeu* que agora nos ocupa, Platão indicaria o mesmo: já que como uma escultura, o mundo seria em algum grau ilusório, uma imagem, uma representação. A única diferença em relação ao contexto anterior é que agora ele não se refere especificamente ao céu. O mito diz que o demiurgo olha para o que criou, para sua obra como um todo como se se tratasse de uma escultura, apesar do mundo, já provido de alma, encontrar-se em movimento. Todavia, se consideramos o mundo ou o universo, κόσμος ou πᾶν, e o céu, οὐρανός, como idênticos, o que muitas vezes parece ser o caso no *Timeu*²⁹⁵, não haveria, então, diferença alguma. Talvez nesse sentido, pensando no mundo como mera ilusão para Platão, que a maior parte dos tradutores do *Timeu*, a saber, Martin, Archer-Hind, Chambry e Rivaud optaram por *imagem* como correspondente ao original ἄγαλμα. Na mesma linha interpretativa seguem as opções *representação* de Brisson e à *semelhança* de de Nunes. Teriam eles, se seguem essa interpretação, razão?

Talvez sim, todavia, não necessariamente. Isto porque no ponto do mito em que o mundo é considerado como escultura o demiurgo cósmico não construiu unicamente o corpo do mundo, mas também sua alma, seu princípio motor; e, em geral, para o filósofo, a alma não poderia ser considerada como algo ilusório. Alma e ilusão são conceitos opostos, não implicados, no âmbito da filosofia platônica. É certo que a alma é confeccionada pelo demiurgo do mundo também segundo um modelo, tal qual o corpo. Neste sentido, ela poderia ser considerada uma imagem. Entrementes, se Platão tivesse a intenção de simplesmente dizer que o mundo é uma imagem, por que empregaria o termo estátua, ἄγαλμα? Seria esta

²⁹⁵ Cf., por exemplo, até o passo que analisamos, κόσμος em 28b, 29a, 30a, 30c; πᾶν em 27c, 28c, 29e; e οὐρανός em 28b, 31a.

somente uma metáfora, um ornamento, insignificativo? Mas, ainda que sim, por que ele não prefere outra arte mimética qualquer, como a pintura, por exemplo? E por que não chamaria o mundo simplesmente de *imagem*? Dado isto, pensamos que Platão não tem em mente referir-se simplesmente a um caráter ilusório do mundo, ao menos nesta passagem. No que diz respeito à metáfora pictórica para retratar o céu que analisamos anteriormente, o mesmo problema não se coloca já que o filósofo poderia se referir ao caráter ilusório do que vemos, das luzes que vislumbramos, ao contemplarmos o céu. Estas sim são, como apresentamos anteriormente, ilusórias.

Sem chegar a uma conclusão final quanto ao primeiro problema, deixemo-lo por ora de lado. Passemos ao segundo ponto que nos causa dúvida nessa afirmação de Timeu, na esperança de que, após refletirmos sobre o segundo, possamos retornar com mais elementos interpretativos que nos auxiliem a compreender a primeira questão. A segunda questão que colocamos foi: por que o personagem afirma que o mundo é, além de uma escultura simplesmente, uma estátua dos deuses eternos?

O mundo seria chamado de estátua dos deuses eternos porque Platão chama as formas, as ideias, modelos do trabalho mimético do deus demiurgo, de deuses? Assim, compreenderíamos que o mundo seria uma cópia, uma imagem, uma escultura, dos deuses eternos, isto é, das formas.

Todos sabemos que para Platão o mundo é uma imagem das formas. As formas são eternas, assim como são chamados os deuses que Timeu relaciona à escultura que é o mundo. Assim se levantou nossa primeira hipótese de que o mundo seria escultura, imagem, das “formas-deuses”. Esta interpretação também poderia justificar a tradução de ἄγαλμα por *imagem*, *representação*, ou à *semelhança de* da maior parte dos tradutores do *Timeu*, citados anteriormente. Além disso, essa hipótese parece seguir o contexto do passo que nos interessa. Como sabemos, ao ver o mundo, estátua dos deuses eternos, o demiurgo deseja fazer com que sua obra se torne ainda mais semelhante ao modelo, criando o tempo. Sabemos que o modelo do mundo é composto de formas. Por fim, notemos que Timeu fala de semelhança, de um conceito do campo semântico da μίμησις, da arte imitativa, como a escultórica. Todavia, um problema considerável nesta

primeira possibilidade interpretativa é que Platão não chama, segundo nosso conhecimento, as formas, ou a própria forma do bem a que talvez pudesse se referir nesta passagem, de deuses; ele se restringe a afirmar que elas são divinas, por exemplo, no Livro VI da *República*²⁹⁶, mas não, insistindo no que dissemos, elas próprias deuses – em nenhum momento de seus diálogos. Quando diz que o mundo é escultura dos deuses, não poderia querer dizer que é, então, imagem das formas. Esta razão nos leva a descartar essa primeira hipótese interpretativa, e a nos voltar, a seguir, às outras.

A insuficiência desta suposição para explicar o que quer dizer cada parte da expressão “escultura dos deuses eternos” indica-nos que é necessário pensar no seu sentido como um todo. Por isso, deixemos de lado a análise das partes para voltarmos-nos à do todo: qual o sentido e o valor de uma escultura dos deuses eternos no âmbito estatutário grego? Qual seria a função ritualística das estátuas dos deuses, ἀγάλματα τῶν θεῶν, na Grécia Antiga? Sabemos que as esculturas gregas, acima de tudo aquelas que representavam os deuses, o que é bastante possível que seja o caso na expressão ἄγαλμα τῶν θεῶν, eram oferecidas aos mesmos. Dentre os diversos temas retratados escultoricamente, como animais e atletas, o tipo de confecção escultórica que agora nos interessa era o mais frequente. Os deuses são os temas primeiros da escultura. Platão, neste passo do *Timeu*, fala, assim, de um tipo escultórico bastante comum na Grécia de seu tempo. Notemos que as obras escultóricas em geral eram ofertadas aos deuses. Mesmo a representação de um atleta vitorioso numa competição, como o auriga de Delfos, por exemplo, tinha como função presentear um deus com o objetivo de agradecer pela vantagem com que, compreendiam os gregos, o próprio deus lhe agraciara. No caso específico que nos interessa, de esculturas que representam os deuses, são ofertadas a eles maneiras ou vias de se presentificarem. Este ato piedoso alegrava-os e, além deles, também quem oferecia, pois este sabia que seria protegido divinamente, recebendo a recompensa por seu ato pio, por sua reverência e reconhecimento da superioridade divina e da inferioridade humana.²⁹⁷ Isso nos é bastante relevante porque o termo usado para escultura no

²⁹⁶ Cf., por exemplo, PLATÃO, *República*, 500d.

²⁹⁷ Ἄγαλμα é também usado neste sentido em *Id.*, *Leis*, 930e-931a.

passo que analisamos, ἄγαλμα, provém de ἄγαμαι, se alegrar. Além disso, e mais importante, é que o texto do *Timeu* diz que o construtor do κόσμος, ao olhar para o “mundo-escultura-dos-deuses”, alegra-se, regozija-se, ἄγαμαι.²⁹⁸ Isto é: o escritor Platão chama atenção, na própria formulação frasal, para o sentido etimológico de ἄγαλμα, sentido este que se relaciona ao contexto ritualístico de oferta das esculturas aos deuses, de alegria de homens devotos e deuses prestigiados. É por isso que, a nosso ver, a melhor interpretação do sentido do uso de ἄγαλμα nesse passo do *Timeu* está diretamente ligada ao contexto ritualístico: é de que, metaforicamente, o mundo está sendo oferecido, qual estátua num templo, pelo deus demiurgo aos deuses-astros. Na narrativa de *Timeu*, o passo que aqui analisamos está exatamente no ponto de ligação da descrição da confecção do mundo pelo artesão divino, de seu corpo e sua alma, para a da gênese dos deuses. A continuação do mito voltar-se-á para as produções realizadas por esses últimos, como a confecção do próprio homem, até que *Timeu* recomece seu mito introduzindo um novo princípio originário do mundo, a χώρα, do qual trataremos na próxima seção.

É certo que, nessa interpretação, nem tudo que envolve o ritual de oferta das ἀγάλματα está envolvido no contexto deste passo do *Timeu*. Sabemos, por exemplo, que este ato de piedade marca o reconhecimento da inferioridade dos homens em relação aos deuses.²⁹⁹ Não nos parece coerente supor que o mesmo fosse o caso quando se trata do demiurgo divino em relação aos deuses-astros da tradição. Antes, o primeiro é superior pois gerador e antecessor dos demais. Todavia, não se descarta a possibilidade de que Platão marcaria a distância ou diferença entre seu deus artesão e os deuses-astros tradicionais, ainda que neste caso quem oferece seja superior. As ofertas escultóricas também demarcavam essa distância, no caso dos rituais gregos, obviamente, entre os deuses e os homens.

²⁹⁸ Segundo Brisson, etimologicamente ἄγαλμα relaciona-se tanto com ἡγάσθη quanto com εὐφρανθεῖς, dois termos semanticamente vinculados a alegria e regozijo empregados por Platão neste passo que analisamos do *Timeu*, 37c.

²⁹⁹ Sobre isso, cf., por exemplo, VERNANT, J.-P., *Entre Mito e Política*, 31. Da presentificação do invisível à imitação da aparência, especificamente sobre o ξόανον, p. 298 e RIBEIRO, A. M., *A tragédia, Ésquilo e Os Persas*, In: ÉSQUILO, *Os Persas*. Tradução de Junito Brandão, p. 288.

Platão compreende a origem do mundo como uma confecção escultórica, e nessa compreensão se refere ao caráter sagrado das estátuas gregas. Neste passo do *Timeu* o que está em jogo não nos parece ser a famosa visão platônica das produções artísticas (no sentido moderno) como miméticas, sendo cópias ou representações.³⁰⁰ Antes, de acordo com o desenvolvimento aqui apresentado, é o vínculo com o divino, a crença na piedade e na força da religiosidade o que motiva o emprego da imagem da escultura, ressalte-se, dos deuses.

Seguindo esta leitura, parece-nos que a tradução *objeto de alegria* (*thing of joy*) para ἄγαλμα de Bury seria, dentre as que consultamos, a que melhor expressa o sentido do termo grego.³⁰¹ É certo que ela não transmite exatamente o sentido de ἄγαλμα. Aliás, nela o sentido de *estátua* desaparece e o que temos é uma repetição da ideia de se causar alegria que aparece logo em seguida, no regozijo do demiurgo. Sua vantagem em relação às demais é não recorrer à noção de imitação, representação ou cópia, que, como vimos, não está em questão nesse momento do mito. Assim, pensamos que Platão não entende que o mundo seria uma representação dos deuses, literalmente, como interpreta a maior parte dos tradutores do *Timeu*. Para ele, o mundo é causa da alegria dos deuses, assim como do deus artesão. Ele é como uma oferenda sagrada, criadora de um vínculo divino. Por essa remissão ao ritual votivo, parece-me que a tradução por ‘estátua’ também não expressaria o sentido de ἄγαλμα. Quando falamos em estátuas remetemo-nos ao objeto, à massa e à forma esculpida tridimensionalmente, e não a rituais gregos que envolviam sua escultórica. Sendo assim, como é bastante comum nas tentativas de tradução de diversos termos gregos, também aqui nenhuma opção é suficiente para transmitir tudo o que está envolvido no emprego do termo ἄγαλμα. Pois Platão aborda o πάθος grego frente às esculturas na realização de práticas votivas. Elas causavam alegria, não como um prazer contemplativo frente ao belo

³⁰⁰ Vernant ressalta que o termo ἄγαλμα, dentre outros, não envolve ideia de semelhança, imitação ou representação figurada, como ocorre com εἰκών e μίμημα. Se Platão emprega ἄγαλμα, temos já aí um indício de que não pretende remeter-nos à questão da μίμησις. Cf. VERNANT, J.-P., *Entre Mito e Política*, Cap. 3.1. Da presentificação do invisível à imitação da aparência, p. 296.

³⁰¹ Não tratamos da opção *santuário* de Cornford, Robin e Moreau porque, a nosso ver, escapa do contexto dos significados correntes de ἄγαλμα. Ela indica que os deuses serão localizados dentro do mundo, como estátuas num santuário. Todavia, foge, como dissemos, dos sentidos do uso de ἄγαλμα na literatura grega. Sobre as diversas traduções para ἄγαλμα que consultamos, cf. nota 26 desta tese.

à moda kantiana, mas por estabelecer uma relação pia e medida com os deuses. O prazer proveniente da arte grega está imerso na experiência sagrada de sua religiosidade.

A imagem da modelagem para explicar o que é a χώρα

Além do uso de ἄγαλμα, é possível encontrar indícios, referências implícitas, da presença da imagem da arte escultórica no mito cosmogônico de Platão. O contexto é das metáforas empregadas por Timeu para descrever a natureza de um dos princípios da gênese cósmica, o terceiro que apresenta, a saber, a χώρα. Na composição de tais comparações metafóricas, Timeu emprega alguns termos que falam de etapas, instrumentos e ações da confecção escultórica que, não podemos omitir, também dizem respeito à atividade do ceramista.

Apesar disto, é certo que, prevalecendo o contexto mimético do sensível como imitação do inteligível, a imagem da escultórica como exemplo paradigmático fica à frente da cerâmica. Sabemos que o vocabulário relacionado à μίμησις para expor a relação entre sensível e inteligível prevalece de forma notável nos últimos diálogos de Platão, como apontou Ross.³⁰² O mito de Timeu talvez possa ser considerado o melhor exemplo disso, já que nele o mundo é uma imagem das formas. E quando falamos em μίμησις no pensamento platônico, pensamos naturalmente no tema das artes miméticas³⁰³; por isso, no presente caso, o que melhor ilustra a teoria platônica é a escultórica e não a cerâmica.

De toda forma convém lembrar que a relação mimética entre inteligível e sensível não é idêntica à relação entre um modelo e sua representação escultórica.³⁰⁴ No primeiro caso não há, como no segundo, uma semelhança visual entre modelo e cópia. O inteligível, afinal, não possui dimensão, retas e curvas que pudessem ser refletidas numa produção que o copiasse. Ainda assim, é certo que Platão usa a imagem da relação mimética em produções plásticas

³⁰² Cf. ROSS, D., *Plato's Theory of Ideas*, p. 230.

³⁰³ Segundo Else, imitar produzindo pinturas ou esculturas é um dentre os três sentidos de μίμησις no período da Grécia Arcaica. Além disso, a primeira vez em que o termo é usado em ático refere-se a uma representação visual (cf. HERODOTO, *Histoires* III, 37). Por fim, é Platão quem cria o gênero das artes miméticas. Sobre isso, cf., por exemplo, POLLITT, J. J., *op. cit.*, Mimesis.

³⁰⁴ Sobre isso, cf. JOLY, H., *Le renversement platonicien*, p. 45-51.

propositalmente, e é por isso que é importante compreender o sentido e a relevância dessa comparação, certamente atentos, também, à diferença entre os dois tipos de imitação.³⁰⁵

Feita essa ressalva inicial, vejamos o sentido das comparações metafóricas em que se nota a presença da noção de escultura no mito de Timeu.

Em primeiro lugar, para evidenciar o que é o terceiro princípio genético do universo, chamado de espécie difícil e obscura do receptáculo, ὑποδοκῆ³⁰⁶, Timeu usa a imagem da modelagem, πλάττω, do ouro em diversas figuras.³⁰⁷ O receptáculo seria como o ouro: capaz de receber diferentes figurações. Timeu diz: “Suponhamos que um artista modelasse (πλάσας) com ouro figuras das mais variadas formas sem parar de passar de uma forma para outra (μεταπλάττων)...”.³⁰⁸ (Εἰ γὰρ πάντα τις σχήματα πλάσας ἐκ χρυσοῦ μηδὲν μεταπλάττων παύοιτο ἕκαστα εἰς ἅπαντα...)

Para que essa passagem seja indicativa de que Timeu esteja se referindo à imagem da arte escultórica, é preciso se perguntar, de antemão, se o ouro era utilizado como material pelo escultor grego. Sabemos que sim.³⁰⁹ Nas grandes esculturas é famoso o uso da técnica criselefantina, com a qual o ouro é figurado nas formas impostas por um molde e a escultura é revestida de ouro e marfim.³¹⁰ Um exemplo famoso na Antiguidade é a escultura colossal de Zeus feita por Fídias para o templo de Olímpia. A escultura original se perdeu, mas foram conservadas cópias de sua figura em moedas romanas e, além disso, moldes de terracota foram descobertos em 1955-56 em Olímpia, usados para moldar o revestimento de ouro da obra de Fídias.³¹¹ Outro exemplo, este conservado e que

³⁰⁵ Sobre isso, cf. as páginas 64 e 65 desta tese que se referem ao artigo de IGLÉSIAS, M., *A relação entre sensível e inteligível: methexis ou mimesis*.

³⁰⁶ Cf. PLATÃO, *Timeu*, 49a.

³⁰⁷ Não ignoramos que Timeu usa diversas metáforas ao expor o que é o receptáculo. Nesse texto, ressaltamos somente uma delas, como convém, sem pretender que seja a única. Cf. a lista das diversas imagens usadas por Timeu em REALE, G., *Para uma nova interpretação de Platão: releitura da metafísica dos grandes diálogos à luz das Doutrinas não-escritas*, p. 450.

³⁰⁸ PLATÃO, *Timeu*, 50a. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Ao comentar sobre esse passo, Taylor afirma: “Para esclarecer o que pretende dizer, Timeu usa uma imagem das artes manuais... Platão evidentemente muito se interessava pelos detalhes das artes artesanais (industrial arts) e era um observador cuidadoso delas.” TAYLOR, A. E., *op. cit.*, p. 321.

³⁰⁹ Cf. PLÍNIO, *História Natural*, XXXIV, 141, *apud*. RICHTER, G., *A handbook of greek art: a survey of the visual arts of ancient Greece*, p. 54.

³¹⁰ Cf. *Ibid.*, p. 55.

³¹¹ Cf. *Ibid.*, p. 55 e 118.

se encontra no Museu Arqueológico de Delfos, são os relevos das feições dos deuses gêmeos Apolo e Ártemis, cujos cabelos são revestidos de ouro.

Para compreender o papel do uso da modelagem, como a escultórica, do ouro nesse momento do mito, é preciso entender a razão pela qual Platão emprega essa imagem. Por que o filósofo usa esta comparação analógica?

A escolha do ouro para expor o que adiante será chamado de $\chi\acute{o}\rho\alpha$, em geral traduzido por “espaço”, a causa errante, não inteligente, do mundo, pode se dever à suavidade e à maleabilidade do material, como sublinha Taylor.³¹² A intenção de Platão nessa construção metafórica é enfatizar que os corpos estão em constante mutação, nascem, morrem, se transformam uns nos outros, de forma que nem mesmo falamos de acordo com a verdade ao nomeá-los.³¹³ Timeu usa um exemplo: não se diz corretamente que um triângulo de ouro é um triângulo quando sabemos que no momento seguinte o ouro será fundido e moldado numa outra figura. O correto seria dizer somente que se trata de ouro e não de um triângulo. Da mesma forma, a respeito dos corpos que nomeamos distintamente de acordo com a forma que apresentam, só poderíamos afirmar que são, na verdade, $\chi\acute{o}\rho\alpha$.

Além disso, nesta concepção do caráter da $\chi\acute{o}\rho\alpha$ expressa pela imagem do trabalho do ourives pode estar implícita uma crítica ao pensamento democritiano. Como se sabe, o filósofo pré-socrático afirmou a existência de elementos primeiros, os átomos, que se combinam para a formação dos corpos. Já falamos da discordância de Platão a respeito desta teoria ao tratar da pintura do céu pelo uso do dodecaedro, passagem do *Timeu* que, aliás, se encontra na sequência da parte do mito que agora estudamos. Sabemos que, diferente da teoria de Demócrito, Platão explicará a formação dos corpos pela associação de triângulos equiláteros que configuram os poliedros constituintes do fogo, do ar e da água, transmutantes. A exceção é a terra, composta de quadrados.³¹⁴ Talvez não se trate de uma simples coincidência que Platão use o exato exemplo do triângulo como a figura moldada

³¹² Cf. TAYLOR, A. E., *op. cit.*, p. 321.

³¹³ O mesmo tema aparece em PLATÃO, *Crátilo*, 439c e *Teeteto* 152d, 157b e 182c-183c. Uma análise comparativa dessas passagens encontra-se em BRISSON, L., *op. cit.*, p. 193, 194.

³¹⁴ Cf. VLASTOS, G., *op. cit.*, p. 55.

no ouro.³¹⁵ O que entra e sai do receptáculo, os corpos, são associações e dissociações dos elementos constituintes, de fogo, ar, água e terra; as características vinculadas a esses elementos, todos os atributos da matéria. Afinal, na sequência do mito, Timeu afirma que existem formas eternas desses elementos cujas cópias são refletidas na *χώρα*.³¹⁶

Se, por um lado, reconhecemos a influência de Demócrito quando Platão fala de constituintes primeiros dos corpos, por outro é evidente sua crítica ao filósofo atomista quando diz que esses constituintes, no seu caso, triângulos equiláteros e quadrados, além de, diferentemente de como pensavam os atomistas, não serem corpos, por não serem tridimensionais, e sim formas geométricas, bidimensionais, não são ou existem em si mesmos, mas têm como natureza aparentarem uma figura, transmutável, já que se trata de uma forma transitória. O que constitui os corpos é, na verdade, a *χώρα*, como dissemos anteriormente. Radicaliza-se, assim, a crítica platônica.

Uma segunda imagem, também relativa à modelagem, é empregada logo na sequência. Timeu fala, como na produção de estátuas, do uso de um molde que imprime figuras no intuito de evidenciar como os corpos são figurados na *χώρα*:

Quanto às coisas que entram e saem [do receptáculo], devem ser consideradas cópias (μιμήματα) da substância eterna, cunhadas sobre esse molde (τυπωθέντα)³¹⁷, por maneira admirável e difícil de explicar.

“τὰ δὲ εἰσιόντα καὶ ἐξιόντα τῶν ὄντων ἀεὶ μιμήματα, τυπωθέντα ἀπ’ αὐτῶν τρόπον τινὰ δύσφραστον καὶ θαυμαστόν, ὃν εἰς αὐτῆς μέτιμεν.”

Platão, *Timeu*, 50c. Tradução de Carlos Alberto Nunes, um pouco modificada³¹⁸

³¹⁵ Essa é a leitura de Baeumker segundo CORNFORD, F. M., *Plato's Cosmology: The Timaeus of Plato*, p. 182. O próprio Cornford discorda porque os triângulos serão introduzidos no mito posteriormente.

³¹⁶ Assim já lia Proclus que vincula esse processo ao descrito em *Fédon* 103e, 104d, *apud.*, CORNFORD, F. M., *Plato's Cosmology: The Timaeus of Plato*, p. 181-185. Já Archer-Hind afirma que aqui temos uma concepção da relação sensível X inteligível diversa da que se encontra na *República* e no *Fédon* e, por outro lado, próxima da teoria sobre os limites no ilimitado do *Filebo*. Cf. ARCHER-HIND, R. D., *op. cit.*, p. 176, 177.

³¹⁷ Particípio do verbo τυπόμαι, marcar, imprimir, relacionado ao termo técnico das artes visuais, τύπος, o que é impresso, o emblema figurado. Cf. CHANTRAINE, P., *op. cit.*, τύπω.

³¹⁸ Preferimos *molde* a *modelo* como correlato de τύπος. Resguardamos *modelo* ou *paradigma* como tradução para παράδειγμα. Sobre *molde* como melhor tradução para o grego τύπος, cf. os argumentos de Gisela Richter em POLLITT, J. J., *op. cit.*, p. 272-293.

Isto é: não só a imagem do material usado, mas também a da maneira de moldá-lo é aquela empregada pelos escultores.

Pois o escultor pode utilizar um molde, τύπος, que fixa seu caráter na matriz.³¹⁹ Timeu diz: “Por natureza, (o receptáculo) é matriz (ἐκμαγεῖον) de todas as coisas.” (... ἐκμαγεῖον γὰρ φύσει παντὶ κεῖται...) ³²⁰ Um ἐκμαγεῖον é uma massa uniforme capaz de receber diferentes τύποι. ³²¹ O termo τύπος designava tanto o molde, quanto a forma final impressa na massa moldada por ele. Uma de suas traduções possíveis é *relevo*, que engloba os dois sentidos acima. ³²²

Os corpos na χώρα são como relevos no ouro ou, segundo a imagem empregada logo em seguida, numa matriz, ἐκμαγεῖον, originária onde são cunhadas formas pelo uso de um molde. Vimos anteriormente que a modelagem escultórica grega do ouro era feita pelo uso de um molde. Assim, uma massa moldável, ἐκμαγεῖον, pode ser constituída por ouro, além de, como se sabe, cera, bronze ou outro material moldável qualquer. Rigorosamente, o ouro e a matriz são duas imagens diferentes para explicar o que é a χώρα; todavia, notemos, passíveis de composição, já que a massa moldável, a matriz, pode ser composta de ouro. Em nossa análise, o importante é ressaltar que πλάττω, τύπος e ἐκμαγεῖον são termos próprios ao trabalho do escultor.

Se pensamos genericamente no processo de confecção do mundo descrito por Platão, percebemos que, como os escultores gregos que “se preocupavam com o problema de como formas puras – massas, linhas e cores – poderiam ser combinadas para formar da maneira mais simples e clara a forma natural desejada – um homem, um cavalo, e daí a diante”³²³, o deus artesão platônico parte, na confecção dos corpos, especificamente de seus elementos constituintes primeiros, fogo, terra, água e ar; de, primariamente, poliedros regulares, como dissemos anteriormente; em última instância, de triângulos que, combinados, desenhavam um ou outro poliedro responsável pela formação de determinado elemento. Aliás,

³¹⁹ Cf. CHANTRAINE, P., *op. cit.*, p. 1145. Verbete τύπω. B.

³²⁰ PLATÃO, *Timeu*, 50c.

³²¹ É possível que Platão se refira a uma matriz de cera, já que ἐκμαγεῖον aparece no *Teeteto* no contexto de explicitação do que é a memória comparando a alma com um bloco de cera. Cf. *Id.*, *Teeteto*, 191c, 196a e PLATON, *Timée*, Traduction par Luc Brisson, nota 352, p. 249.

³²² Sobre isso, cf. POLLITT, J. J., *loc. cit.*

³²³ POLLITT, J. J., *op. cit.*, p. 25.

como dissemos, no passo 50b, objeto de nossa análise, Timeu fala da modelagem em ouro de um triângulo especificamente. O que interessa então provar é que nem mesmo esse triângulo primitivo, responsável pela formação de todos os corpos, de fato é: ele só existe enquanto uma forma que pode ser “derretida” e novamente usada para a impressão de outras figurações. O que está por trás de tudo que surge e é corrompido no visível é a $\chi\acute{o}\rho\alpha$, causa errante, semelhante a uma extensão de ouro, cera ou bronze moldável, material de trabalho do escultor.

Nesse sentido, notamos que Platão indica também nessa passagem a existência de gradação na realidade. Como indica Taylor, o exemplo da cera derretida é empregado na famosa *Primeira Meditação* de Descartes com o exato propósito de mostrar a inconfiabilidade do sensível para a construção de um conhecimento claro e seguro.³²⁴ Há uma diferença entre o que se vê pelo corpo e o que de fato é. As obras de arte, obras miméticas, são então perfeitas na retratação desse caráter dos corpos: elas não são o que mostram ser.

É curioso notar que neste passo a imagem das artes plásticas não aparece devido a seu caráter duradouro, como foi o caso de seu uso no mito da Atlântida, pois capazes de resguardar a memória de uma tradição. O que agora é ressaltado é a capacidade específica das obras escultóricas feitas por meio da modelagem de serem desfiguradas numa massa informe e, por isso mesmo, passíveis a serem redelineadas em múltiplas figurações. Como dissemos, essa é uma característica específica da escultórica, aliás, de uma de suas técnicas; não pertence à produção pictural. Timeu fala da transitoriedade dos corpos, sua contínua mutação, tal qual a modelagem em ouro, cera, bronze ou qualquer outra massa moldável. Uma estátua feita pela modelagem não só pode perder suas formas pelo aquecimento de sua matéria constituinte, mas também adquirir novos contornos num ciclo de refigurações.

Notemos que a imagem da cunhagem na matriz é mais um caso tão frequente nos diálogos, como acontece na modelagem do ouro, do uso de um exemplo sensível para explicar um processo ou conceito inteligível. Vimos, por exemplo, como no *Sofista* diferentes tipos escultóricos exemplificam gêneros ou

³²⁴ TAYLOR, A. E., *op. cit.*, p. 322.

práticas discursivas. Precisamos do visual para compreender uma distinção, na verdade, intelectual. Se a χώρα aparece no *Timeu* para evidenciar a falta de realidade permanente de toda forma corpórea, se ela está por trás, como o texto leva a crer, até mesmo das formas geométricas mais elementares, elas mesmas não corpóreas, tratamos de uma imagem sensível para expor uma característica não-sensível de um dos princípios do κόσμος, o errante.

Além disso, vale notar que figurações da modelagem são usadas no *Timeu* não somente ao se tratar da confecção do κόσμος como um todo, como na passagem comentada acima. Também na narração do processo de confecção do homem, a modelagem, como de uma escultura, é usada como exemplo explicativo.³²⁵ O demiurgo ordena os deuses criados a moldar, πλάττω, os corpos dos homens.³²⁶ Nossa carne foi moldada como modelamos a cera. Timeu diz: “... a divindade que nos modelou como se fizesse em cera (κηροπλάστης)...” (Ταῦτα ἡμῶν διανοηθεῖς ὁ κηροπλάστης...).³²⁷

Como no caso do ouro, também a cera, como dissemos anteriormente, era utilizada em técnicas esculturais da Antiguidade Grega. No caso da cera, temos o uso na confecção de estatuetas, relevos e, também, dos próprios moldes. Na Grécia Antiga, o mais arcaico processo de modelagem das esculturas foi o entalhe. Posteriormente, a fundição foi introduzida, apropriada para estatuetas e não para as esculturas de grande porte. A fundição que produz estatuetas ocas, já aplicada no Egito, passa a ser usada também na Grécia no séc. VII a. C. Dois procedimentos técnicos eram empregados nesse último caso: *cera perdida* e *molde de areia*. Ambos usavam um molde em sua confecção, o primeiro de cera, e o segundo de areia, como os próprios nomes indicam.³²⁸

³²⁵ Cf. o homem como produto de modelagem também em *República* 414d e *Leis* 789e.

³²⁶ Cf. PLATÃO, *Timeu*, 42d.

³²⁷ *Ibid.*, 74c. Tradução de Carlos Alberto Nunes. F. M. Cornford e R. G. Bury traduzem ambas as passagens usando o verbo *modelar* (*to mould*); C. A. Nunes, H. Martin e A. Rivaud também escolhem *modelar* (*modeler*) para a segunda passagem.

³²⁸ Cf. RICHTER, G., *A handbook of greek art: a survey of the visual arts of ancient Greece*, p. 55 e *Id. The sculpture and sculptors of the Greeks*, p. 118. Ressaltemos ainda que, neste mesmo momento do mito de Timeu, o emprego dos verbos misturar, συμμείζας, tornar harmônico, συναρμόσας, e constituir, συνέστησεν, cujos correspondentes latinos foram usados por Plínio (Cf. PLÍNIO, *História Natural*, XXI, 83) para descrever o processo de preparação da cera, como notou BRISSON, L., *op. cit.*, p. 47.

Dado o exposto, podemos concluir que, segundo Platão, a arte escultórica é capaz de exibir características fundamentais e fundantes da φύσις. A arte não aparece então como uma produção muito distante do real mas, ao contrário, como expressão do movimento que instaura o mundo enquanto tal. É possível dizer que a arte, principalmente a escultórica, aparece no *Timeu* como uma forma de expressão da natureza numa de suas características mais originárias: a capacidade de refigurações moldadas que está em destaque no rico imagético de Platão que encontramos no *Timeu*.

Breve conclusão parcial sobre a noção de escultura no *Timeu*

O deus artesão cria o corpo e a alma do mundo, e entrelaça esta naquele. A alma é a fonte do movimento, e este é primitivamente desordenado; é preciso que se imponha ordem aos movimentos da alma. A alma do mundo movimentar-se-á de forma belamente cósmica, ordenada, quando os astros, deuses segundo a tradição grega, forem criados. A ordem nos movimentos cósmicos determina as medidas do tempo.

O pai do κόσμος cria os deuses-astros. Neste momento do mito *Timeu* passa a tratar dos feitos destes deuses, responsáveis pela criação do homem. O processo originário do mundo passa das mãos do artesão divino para as dos deuses. Exatamente nesse momento o mundo é chamado de ἄγαλμα, de estátua. A nosso ver, como expusemos, Platão parece se referir à oferta votiva de estátuas aos deuses. É como se o mundo fosse oferecido aos deuses, causando-lhes alegria, tal como se ofertavam estátuas em seus templos sagrados. A escultura na cultura grega, oferecida a um deus, passa a ser de domínio divino. É como se Platão dissesse que os deuses moram no mundo, na natureza, assim como habitam as estátuas que os representam oferecidas em seus templos. A estátua votiva é causa de alegria do deus e do homem devoto, sendo evidência de contato e, ao mesmo tempo, reconhecimento da diferença hierárquica, entre o deus a que a estátua se dirige e o homem pio que a ofertou. O uso da imagem da escultura acontece devido à função e ao sentido ritualísticos que compõem a religiosidade grega das obras escultóricas.

Além disso, segundo o mito de Timeu, a natureza possui a qualidade das obras esculpidas em ouro, cera, bronze ou outra matéria moldável qualquer. É própria das esculturas feitas pela modelagem a possibilidade de reutilização de seu material para a remodelagem do mesmo em outras formas, a renovada possibilidade de se refazer, se redesenhar. Timeu fala então da constante mutação dos corpos: o caráter mutável dos próprios elementos constituintes da matéria, fogo, ar, água e terra, compostos de triângulos ou quadrados sempre reconfigurados em poliedros que compõem elementos diversos. Mais do que isso, o objetivo nessa altura do mito é introduzir o terceiro princípio originário do mundo. Timeu sublinha que os corpos, como se apresentam aos nossos sentidos, não são; nem mesmo os elementos menores e mais originários como triângulos e quadrados, existem; o que forma os corpos, sua realidade, é a *χώρα*. Esta, como vimos, é comparada a uma massa moldável que se mostra em figuras diversas, desenhadas pelo uso de diferentes moldes, tal qual numa confecção escultórica.

São essas as razões para que Platão pense na escultura como imagem que ilustra a natureza do universo quando descreve sua origem, num mito filosófico. Ele usa características da escultórica: sua função ritualística e seu caráter transmutante. Ele vê o mundo como um presente sagrado, sempre capaz de se refazer de acordo com o desenho do molde que se fixa na massa sempre moldável que é a *χώρα*.

3.2.3.

O uso de atributos de ambas as artes, pictórica e escultórica

Após tratarmos do uso das imagens da pintura e da escultura, separadamente, no *Timeu*, resta-nos abordar a presença de noções relativas a ambas as artes. Nesse estudo, trataremos de duas noções especificamente.

Logo no início de seu mito, Timeu afirma que o demiurgo divino contempla um modelo ou paradigma, *παράδειγμα*, para confeccionar o mundo. Como sabemos, tanto o pintor quanto o escultor costumam trabalhar imitando, seguindo as formas de, um modelo. O uso da noção de modelo no *Timeu* será, assim, nosso próximo objeto de estudo.

Ao longo de seu mito, Timeu afirma que as partes do mundo, tanto de sua alma quanto de seu corpo, são dispostas de forma comensurável, segundo uma proporção, em *συμμετρία*. Esta noção de proporção ou comensurabilidade estava presente de forma exemplar nas obras plásticas gregas, tanto escultóricas quanto pictóricas. O conceito de *συμμετρία* merecerá, por isso, em seguida, a nossa atenção.

O uso destas noções por Timeu parece reafirmar que o mundo, para Platão, surge tal qual uma obra de arte: segue um modelo e é comensurável, disposto de forma proporcional. As artes plásticas seriam, também no uso de *παράδειγμα* e *συμμετρία*, referências na visão platônica da constituição primeira ou fundante do universo? Parece-nos que as produções miméticas escultórica e pictórica – além, como sabemos, de outras artes – lhe serviriam novamente de modelo para explicar a origem do universo.

O modelo do mundo

No início da narração de seu mito, logo depois de invocar a proteção dos deuses, Timeu afirma que o mundo é uma imagem, *εἰκών*, a cópia de um modelo ou paradigma, *παράδειγμα*.³²⁹ Não se trata de uma afirmação fortuita deixada de lado na continuação do mito. Ao contrário, é repetida ao longo de toda a sua exposição subsequente.³³⁰

Sua justificativa é simples: o mundo possui corpo. Tudo que é sensível devém, nasce e morre, e, para existir, precisa de uma causa. Timeu reconhece ser tarefa muito difícil saber o que é essa causa. Ainda assim, ele tem certeza de que sua causa, o que o construiu, o fez como cópia do paradigma eterno, sempre igual a si mesmo, não sujeito à corrupção. Isso porque, diz Timeu, o mundo é o que há de mais belo. E uma obra, para ser bela, segundo o personagem, deve seguir um exemplo imutável. Timeu afirma que se um artesão tomar como modelo algo que devém, algo corruptível, não produzirá obras belas. O artesão do mundo é então

³²⁹ Cf. PLATÃO, *Timeu*, 29a.

³³⁰ Cf., por exemplo, o passo que já analisamos tendo em vista o emprego de *ἄγαλμα*, onde também se fala de *παράδειγμα*, *Ibid.*, 37c.

chamado, nesse momento do mito, de τεκταινόμενος: aquele que trabalha com madeira, carpinteiro, marceneiro, ou, sentido que o termo vem a adquirir, artesão genericamente. Timeu diz:

Outro ponto que precisamos deixar claro é saber qual dos dois modelos (παράδειγμα) tinha em vista o carpinteiro (τεκταινόμενος) quando o construiu [o mundo]: o imutável e sempre igual a si mesmo ou o que está sujeito ao nascimento? Ora, se este mundo é belo e for bom seu artesão, sem dúvida nenhuma este fixara a vista no modelo eterno; e se for o que nem se poderá mencionar, no modelo sujeito ao nascimento. Mas, para todos nós é mais do que claro que ele tinha em mira o paradigma eterno; entre as coisas nascidas não há o que seja mais belo do que o mundo, sendo seu autor a melhor das causas.

“... τόδε δ’ οὖν πάλιν ἐπισκεπτέον περὶ αὐτοῦ, πρὸς πότερον τῶν παραδειγμάτων ὁ τεκταινόμενος αὐτὸν ἀπηργάζετο, πότερον πρὸς τὸ κατὰ ταῦτα καὶ ὡσαύτως ἔχον ἢ πρὸς τὸ γεγονός. Εἰ μὲν δὴ καλὸς ἐστὶν ὅδε ὁ κόσμος ὃ τε δημιουργὸς ἀγαθός, δῆλον ὡς πρὸς τὸ αἰδίων ἐβλεπεν’ εἰ δὲ ὁ μὴδ’ εἰπεῖν τι θεμὶς, πρὸς γεγονός. Παντὶ δὴ σαφὲς ὅτι πρὸς τὸ αἰδίων’ ὁ μὲν γὰρ κάλλιστος τῶν γεγονότων, ὁ δ’ ἄριστος τῶν αἰτίων.”

Platão, *Timeu*, 28e-29a. Tradução de Carlos Alberto Nunes ligeiramente modificada.³³¹

Reparemos que, ao menos num primeiro momento, é a imagem da marcenaria, ou do trabalho do artesão em geral, que prevalece para ilustrar o princípio genitor do mundo, já que o demiurgo do κόσμος é chamado de τεκταινόμενος. Logo em seguida, Platão emprega a noção que aqui nos interessa, παράδειγμα. Como dissemos, afirma que o mundo foi feito como imagem de um modelo, modelo esse não construído, não sujeito ao nascimento e à morte: eternamente existente. Como se sabe, o pintor e o escultor trabalham imitando ou representando um modelo. Isso dado, perguntamo-nos: será que Platão referir-se-ia a esses gêneros artísticos quando escreveu o citado passo do *Timeu*? O demiurgo do mundo contempla um modelo assim como um pintor ou escultor o fazem? Desdobremos os pormenores da imagem do mundo como cópia de um modelo a fim de compreender se há uma remissão às artes pictórica e escultórica nesse passo do *Timeu*, e, caso sim, qual seria sua função. Afinal, que tipo de

³³¹ Preferimos “carpinteiro” a “arquiteto” para traduzir τεκταινόμενος, e “artesão” a “construtor” para δημιουργός.

confeção artesanal Platão teria em vista ao falar da imitação de um modelo eterno por, ressaltamos, um τεκταινόμενος?

Levantemos, de início, uma hipótese interpretativa que se baseia na opção de tradução de Carlos Alberto Nunes. Em sua versão do passo do *Timeu* que citamos, ele escolhe *arquiteto* como correspondente de τεκταινόμενος. Será que, como sugere Nunes, Platão teria em vista a imagem da construção arquitetônica quando fala da produção do mundo como imagem de um modelo?

Sabe-se que os arquitetos gregos, que usavam, dentre outros materiais, madeira em suas construções, sendo assim um exemplo pertinente de τεκταινόμενος não só como *artesão* mas também em seu sentido originário como o que trabalha com madeira, construíam modelos, παραδείγματα, antes de realizarem suas obras. Eles poderiam criar modelos de toda a construção, ou de detalhes desta, usando argila ou madeira. Promoviam-se concursos, disputas entre diferentes modelos para a construção de um templo em determinada cidade, por exemplo. Além de modelos tridimensionais, alguns arquitetos poderiam preferir criar modelos gráficos, pequenos esboços do que pretendem realizar em grande escala. A confecção do modelo era uma das etapas de um projeto arquitetônico padrão na Grécia Antiga, além da listagem de detalhes do projeto que se chamava συγγραφή, e da determinação das medidas, chamada μέτρα.³³²

O fato dos arquitetos usarem modelos indica que Nunes teria acertado em sua tradução para τεκταινόμενος. Todavia, não podemos deixar de reparar que, no passo 29a do *Timeu* de Platão, não se fala de modelos construídos, como o são os arquitetônicos. O paradigma do mundo é, diferentemente, eterno. Como dissemos acima, no que se refere à arquitetura, o termo παράδειγμα era empregado para indicar modelos que eram construídos, não eternos. Já as proporções e medidas de suas construções, que talvez pudessem ser consideradas modelos eternos, eram chamadas, como afirmamos, de μέτρα e não de παράδειγμα. Poderíamos supor a hipótese de Platão utilizar παράδειγμα fora do sentido técnico do âmbito arquitetônico, mas por extensão. Esta suposição seria válida caso não encontrássemos outra possibilidade interpretativa mais óbvia, e que não exigisse

³³² Cf. POLLITT, J. J., *op. cit.*, p. 204-215.

extensões de sentido. Vejamos, portanto, a consistência e coerência de outras possibilidades interpretativas.

Se Platão não se referir à arquitetura, a que outra arte referir-se-ia? De acordo com Cornford, o filósofo usaria, nessa passagem, a imagem específica da carpintaria, como, afinal, o primeiro sentido de τεκταινόμενος leva a crer. O comentador resgata o Livro X da *República* em que Sócrates diz que o carpinteiro confecciona, por exemplo, uma cama, contemplando a ideia de cama. As ideias são eternas, exatamente como é o caso do modelo usado na arte que dá origem ao mundo segundo o passo 28e-29a do *Timeu*. Assim, a que tudo indica, o comentador inglês tem razão e esse parece ser o sentido do texto. Platão parece usar a imagem da carpintaria quando fala da contemplação de um modelo pelo demiurgo do mundo. A princípio, nada nos leva a discordar da sua leitura. Entrementes, a nosso ver, a ela devemos acrescentar uma observação, muito relevante do ponto de vista da nossa pesquisa, não apontada pelo intérprete citado.

Se parece certo que quando contempla um modelo eterno o artesão divino, chamado de carpinteiro (τεκταινόμενος)³³³, é como o carpinteiro (τέκτων)³³⁴ tal qual apresentado no Livro X da *República*, também parece correto afirmar que ambos são pensados por Platão à imagem das produções miméticas, especificamente pictórica e escultórica. A concepção platônica de que o carpinteiro contempla um modelo eterno para fabricar, por exemplo, uma cama, se baseia ou reflete a prática habitual de pintores e escultores de copiar modelos, a princípio, em nosso imaginário mais banal, vivos ou criados. Repare que quando *Timeu* apresenta o modelo contemplado pelo artesão divino precisa enfatizar que este modelo não é algo que devém, sujeito ao nascimento e à morte. Esta observação indica que o exemplo mais costumeiro de modelo é exatamente este, vivo, que devém: do pintor e do escultor, como aparecem em nosso imaginário mais banal. Quando Platão diz que o carpinteiro trabalha contemplando um modelo, ele transpõe uma prática das artes miméticas pictórica e escultórica, a cópia de um modelo, para o plano de confecções artesanais, a princípio, não miméticas, como a carpintaria. Em geral, não se considera que um carpinteiro

³³³ PLATÃO, *Timeu*, 28e.

³³⁴ *Id.*, *República*, 597b.

trabalhe copiando um modelo; sua arte não é representativa. Sendo assim, as artes da pintura e da escultura são o pano de fundo de Platão quando afirma, tanto no *Timeu* quanto no Livro X da *República*, que o carpinteiro, divino ou não, trabalha imitando um modelo.

Além disso, é preciso acrescentar outra observação, esta de caráter crítico, à leitura de Cornford. Nota-se que a distinção entre a contemplação de um modelo eterno e a de um que devém se dá, no *Timeu*, pelo resultado da obra produzida: se feita à medida do modelo eterno, será bela; já se seguir as formas do que devém, carecerá de beleza. Essa diferenciação pautada na presença ou ausência de beleza na obra é específica do *Timeu*, estranha à *República*. Neste diálogo, aliás, a pintura, que aparece como exemplo de obra mimética, μίμησις da μίμησις, é a que mais razoavelmente seria considerada bela enquanto sedutora e atiçadora de nossos apetites, apesar de ser, em grande parte dos casos, cópia de um modelo que devém. Soar-nos-ia estranho e nada razoável que Platão considerasse a cama do marceneiro bela, enquanto sua pintura não. Parece haver, assim, uma incoerência entre os dois diálogos, que nos leva a duas evidências: em primeiro lugar que, apesar de concordarmos com Cornford quando vincula esse passo do *Timeu* à *República X*, é certo que o sentido do texto do *Timeu* é diferente do da *República*: o demiurgo divino está preocupado em construir a obra mais bela, e é por isso que contempla um modelo eterno. Para isso, diz Timeu, ela deve se basear num modelo eterno. Surge, então, uma estranheza: será que Platão quereria dizer que as obras do carpinteiro são belas, enquanto as do pintor, feias? Como dissemos anteriormente, essa hipótese parece bastante incoerente. Frente à improbabilidade dela se sustentar, levantemos outra, que parece melhor que a de Cornford: será que pinturas e esculturas poderiam imitar, não um modelo que devém, mas um eterno? Esse não seria um exemplo melhor do que a carpintaria de imitação de um paradigma eterno que produz uma obra bela?

Para responder esta questão, tratemos dos tipos de modelo usados por pintores e escultores gregos. Começemos abordando os escultóricos. Estes não eram construídos em tamanho natural para as produções em mármore, por exemplo, como se faz desde o Renascimento. Eles confeccionavam modelos de tamanho reduzido, feitos em cera, gesso, ou desenho esboçado. O uso de modelos

vivos, por sua vez, aparece em referências posteriores. Um exemplo: segundo Plínio, o escultor Praxíteles copiara o rosto alegre de Phryne, sua cortesã, numa de suas famosas esculturas.³³⁵

Já em relação aos pintores, sabemos que tomavam, em certo sentido, como modelo temas mitológicos descritos em versos de Homero, por exemplo. Além disso, representavam cenas da vida cotidiana, como uma jovem grega vestindo-se em seu quarto, em lápides funerárias destinadas a guardar a memória do morto em suas atividades prediletas. Cenas dos próprios rituais funerários eram também bastante comuns, especialmente em vasos destinados a guardar as cinzas dos mortos. Quanto ao uso de modelos vivos por pintores, Plínio diz, por exemplo, que Zêuxis examinou diversas jovens nuas, e escolheu cinco delas para reproduzir o mais admirável de cada uma, ao pintar um quadro a ser consagrado no templo de Hera.³³⁶ Não se trata de algo surpreendente: o diferencial pictórico grego de representar os seres segundo os seus ângulos naturais, respeitando a perspectiva, mostra que os pintores eram atentos a modelos vivos e aos detalhes de suas posturas e gestos.

Quando pensamos que o artesão que confecciona o mundo contempla um modelo eterno, isso, de acordo com o que dissemos, parece não se aplicar ao caso da pictórica ou da escultórica. Pois mais comumente supomos que o paradigma do pintor ou do escultor é, como apresentamos acima, ou um modelo construído em material menos nobre, ou um ser sensível, visível e, ressaltamos, cuja cópia é tida como não bela neste passo do *Timeu*. Todavia, este não é o caso. É de conhecimento comum, e a isso já nos referimos nesta tese, que pintores e escultores antigos gregos, e também egípcios, seguiam determinados cânones. Estes eram estabelecidos seguindo proporções específicas que configuram uma relação das partes da obra entre si, e delas com a obra como um todo. Dentre os gregos, um dos mais famosos cânones foi o de Policleto, sobre o qual falamos no capítulo anterior. Nesse caso temos a produção de estátuas, por exemplo o *Dorýphoros*, segundo um paradigma não-sensível; afinal proporções, dimensões

³³⁵ Cf. PLÍNIO, *História Natural*, XXXIV, xix, 70-71.

³³⁶ *Ibid.*, XXXV, xxxvi, 63-65.

comensuráveis, em grego, *συμμετρίαι*, são captadas pelo pensamento, não pela sensação – são inteligíveis³³⁷, não corruptíveis: eternas.

Neste caso específico da confecção do mundo pelo demiurgo divino, podemos pensar na contemplação de dois tipos de modelo inteligível. Em primeiro lugar o texto nos leva a crer que ele fixa seu olhar nas ideias, paradigmas maiores da sua produção cósmica. Em segundo lugar, é certo, pois mais recorrente e explícito no texto do *Timeu*, que o demiurgo tem em mente relações, proporções matemáticas, como pintores e escultores que seguem determinado cânone. A alma do mundo, por exemplo, sob inspiração pitagórica, foi feita seguindo medidas harmônicas musicais. Já o corpo do mundo é formado pela combinação de poliedros, significativa a ponto de serem nomeados platônicos na posteridade, formados pela associação de triângulos ou quadrados.

Esta observação torna patente que Platão constrói uma analogia entre a confecção do mundo e a de uma obra mimética em que a semelhança, o ponto de encontro está não só no fato do demiurgo divino contemplar um modelo, mas deste ser inteligível, também matemático, como acontece com algumas pinturas e esculturas.

Além disso, o mundo é como uma obra de arte pictórica ou escultórica pois é uma imagem, *εἰκών*³³⁸, termo que, aliás, como vimos na introdução, designava pinturas e esculturas. Para compreender, conhecer, o *κόσμος*, precisamos ter em vista o paradigma de que é cópia, precisamos pensar matematicamente e nos remeter às ideias. Sendo seu modelo eterno, diz Timeu, pode ser apreendido pela inteligência, voûς, com ajuda da razão; todavia, como o mundo é cópia corpórea, não poderia ser conhecido unicamente na exatidão própria ao voûς e ao λόγος. Estando sempre sujeito à transformação, a explicação de sua natureza que Timeu oferecerá será às vezes inexata, mais próxima de uma opinião que de um conhecimento verdadeiro. É por isso que Timeu trata do surgimento do universo por meio de um mito, como ele mesmo explicita.³³⁹

³³⁷ Sobre isso, cf. RICHTER, G., *The sculpture and sculptors of the Greeks*, p. 119-121.

³³⁸ Cf. PLATÃO, *Timeu*, 29b.

³³⁹ *Ibid.*, 29c, d.

Dado o exposto, Platão, a que tudo indica e, aliás, como afirmam, por exemplo, Pollitt³⁴⁰ e Schuhl³⁴¹, refere-se, no passo analisado do *Timeu*, às artes representativas que utilizam modelos, à pintura e à escultura. A imagem que melhor ilustra o processo de imitação do modelo eterno pelo demiurgo divino é a da criação pictórica ou escultórica que toma como paradigma cânones, regras de proporção. Esta se mostra, a nosso ver, mais adequada porque possui o qualitativo da beleza de forma mais premente que as obras da carpintaria. Por isso essa leitura nos parece mais pertinente que aquela apresentada por Cornford.

Além disso, essa referência nos leva a supor que haveria uma preferência platônica por este tipo de produção mimética. Platão distingue obras belas de não belas de acordo com qual modelo é representado. Quando este está mais próximo do universal, quando não é algo que devém, é mais digno de contemplação e, diríamos, inspiração. Nesse passo do *Timeu* temos indícios de um pensamento platônico avaliativo sobre a arte. A leitura de Schuhl aqui, sim, dentre as referências que analisamos, parece fazer sentido. Como afirmou o comentador citado, Platão parece preferir certo tipo artístico, o canônico. Todavia, vale ressaltar que o passo não tem como objetivo avaliar obras de arte, mas qualificar a obra que é o mundo, o que parece enfraquecer a possibilidade de uso desta passagem para sustentar a tese de Schuhl.

À guisa de conclusão, vale repetir que a noção de modelo e cópia permeia todo o mito de *Timeu*. Além disso, sua relevância ultrapassa o âmbito da cosmogonia platônica, sendo fundamento da construção de sua própria obra em seu estilo dialogal: toda imagem, seja em metáfora, analogia ou simples comparação, é modelo de que se serve Platão na construção de seu próprio pensamento.³⁴² O modelo é ao mesmo tempo tema e instrumento do estilo literário dos diálogos platônicos. Aqui, concentramo-nos em somente uma referência,

³⁴⁰ Cf. POLLITT, J. J., *op. cit.*, p. 214.

³⁴¹ Cf. SCHUHL, P.-M., *Platon et l'art de son temps*, p. 63.

³⁴² Cf., por exemplo, GOLDSCHMIDT, V., *Le paradigme dans la dialectique platonicienne* e DIXSAUT, M., *Métamorphoses de la dialectique dans les dialogues de Platon*, Chap. V, Troisième leçon: l'usage d'un paradigme. Além disso, Rivaud remarca a preocupação de Platão em conhecer os paradigmas segundo os quais cada coisa é feita. Cf. PLATÃO, *Político*, 277d, 278c; *República*, 500e, 472d; *Leis*, 801b e RIVAUD, A., Notice, In: PLATON, *Timée*, p. 32-34.

contudo sem silenciar o papel considerável que desempenha no pensamento de Platão.

O mundo é comensurável

Como sabemos, Timeu fala que o demiurgo divino, para confeccionar o mundo, contempla um paradigma e, também, constrói seu corpo e sua alma de forma proporcional, fazendo de suas dimensões comensuráveis, pois confere *συμμετρία* ao mundo.

É porque o mundo possui *συμμετρία* que podemos distinguir e nomear, por exemplo, os quatro elementos que compõem os corpos, antes confundidos e misturados. Moldando o mundo, o demiurgo organiza a desordem arcaica. Ele faz com que as dimensões do mundo tenham uma medida comum, que haja comensurabilidade entre as partes, o que quer dizer o adjetivo empregado, *σύμμετρον*.³⁴³ O demiurgo intervém para que o mundo possa ser medido, seja comensurável. A possibilidade de medição significa a abertura para a apreensão epistemológica. Sem *συμμετρία*, o mundo seria, simplesmente, ininteligível. Isso Timeu afirma quando resume o que havia dito até então, espécie de proêmio para introduzir o terceiro princípio do *κόσμος* em seu mito. Timeu diz:

Com efeito, tal como foi dito ao princípio, estando estas coisas desordenadas, o deus introduziu em cada uma delas uma proporção (συμμετρία), de cada uma consigo mesma e umas com as outras, tantas e em quantas era possível serem proporcionais e análogas (ἀνάλογα καὶ σύμμετρα).

“Ὡςπερ γὰρ οὖν καὶ κατ’ ἀρχὰς ἐλέχθη, ταῦτα ἀτάκτως ἔχοντα ὁ θεὸς ἐν ἐκάστῳ τε αὐτῷ πρὸς αὐτὸ καὶ πρὸς ἄλληλα συμμετρίας ἐνεποίησεν, ὅσας τε καὶ ὅπη δυνατὸν ἦν ἀνάλογα καὶ σύμμετρα εἶναι.”

Platão, *Timeu*, 69b. Tradução de Maria José Figueiredo.

Timeu já havia dito que o mundo é o que há de mais belo, já que foi feito por um artesão bom, não invejoso. Segundo Timeu, a beleza provém de certa relação entre as partes de um todo, em que as medidas ou dimensões combinam-se de forma proporcional. A beleza é alcançada quando há *συμμετρία*. Timeu diz: “O

³⁴³ Cf. PLATÃO, *Timeu*, 69b e POLLITT, J. J., *op. cit.*, p. 257.

bem é sempre belo, e ao belo jamais faltará medida. Assim, para que um ser vivo seja belo, ele deve ser bem proporcionado.” (Πᾶν δὴ τὸ ἀγαθὸν καλόν, τὸ δὲ καλὸν οὐκ ἄμετρον’ καὶ ζῶον οὖν τὸ τοιοῦτον ἐσόμενον σύμμετρον θετέον.)³⁴⁴

Salta aos olhos que nos dois trechos em que Timeu emprega as noções relativas às artes plásticas παράδειγμα e συμμετρία, o tema da beleza está em pauta. Segundo afirma o personagem, o mundo é belo porque é cópia de um paradigma eterno e, também, porque é proporcional. A nosso ver, isso indica que, para Platão, pinturas e esculturas, ao menos aquelas que seguiam um modelo eterno, eram consideradas belas. A concepção tradicional de que a beleza provém de um equilíbrio ou harmonia entre as partes e de que, na história da arte, teria se manifestado de forma exemplar na Grécia Clássica existe, ao menos, desde o pensamento de Platão. É certo que aparece em pequenas passagens de seus diálogos e sem o lugar de destaque que lhe ofereceram os textos de estética modernos; todavia, é relevante reparar no uso de Platão de noções relativas às artes da pintura e da escultura para falar exatamente da beleza conferida ao mundo pelo artesão divino.

Além disso, Timeu afirma que como o deus artesão confere proporção ao mundo, o homem deve cultivar a proporção na sua alma, no seu corpo, e entre ambos. O caráter proporcional e belo de pinturas e esculturas é exemplo para tratar não só destas mesmas características presentes no mundo, mas também destas que devem ser cultivadas no homem, em seu corpo, sua alma e entre eles. As artes plásticas ilustram beleza e medida, na natureza e no homem, enquanto disposição ética, relativa ao caráter determinado pela relação entre as partes da alma, e de saúde corpórea.

As produções artesanais que apresentam συμμετρία exemplarmente são as pinturas e as esculturas. É certo que uma cama, por exemplo, possui συμμετρία, é feita de forma proporcional. Poderíamos pensar ainda em diversas outras obras feitas em medidas comensuráveis. Todavia, o caso de pinturas e esculturas é exemplar. Que elas possuam συμμετρία e sejam belas é, se não a principal, uma

³⁴⁴ PLATÃO, *Timeu*, 87c. Tradução de Carlos Alberto Nunes um pouco modificada. Guardamos “proporção” como correspondente de συμμετρία Cf. a mesma concepção em *Id.*, *Político*, 284a,b.

de suas mais importantes características. Já a cama é proporcional para que propicie um bom descanso. Por fim, pinturas e esculturas, porque feitas, dentre outras funções ritualísticas, para serem vistas, manifestam sua *συμμετρία* de forma mais exemplar.

Como dissemos acima, a concepção de que a beleza é o resultado de harmonia e proporção é própria da experiência grega com a arte. Ressalta-se que o pensamento de que a beleza provém de uma boa proporção entre as partes e, também, entres estas e o todo não é somente de Platão; ela é própria de, ao menos, um manual das artes plásticas escultórica e pictórica gregas. Lembremos da citação do Canon de Policleto feita por Galeno:

Crisipo considera que a beleza consiste, não na comensurabilidade dos elementos, mas na comensurabilidade das partes/membros [do corpo]: isto é, na comensurabilidade de um dedo em relação a outro, e de todos os dedos com o metacárpico, e carpo; e desses com o cúbito (antebraço), e do cúbito (antebraço) com o braço (upper arm); e de todos esses com o todo, como é estabelecido no Canon de Policleto

“Τὸ δὲ κάλλος οὐκ ἐν τῇ τῶν στοιχείων, ἀλλ’ ἐν τῇ τῶν μορίων συμμετρία συνίστασθαι νομίζει (Χρύσιππος), δακτύλου πρὸς δάκτυλον δηλονότι καὶ συμπάντων αὐτῶν πρὸς τε μετακάρπιον καὶ καρπὸν, καὶ τούτων πρὸς πῆχυν, καὶ πῆχεως πρὸς βραχίονα, καὶ πάντων πρὸς πάντα, καθάπερ ἐν τῷ Πολυκλείτου κανόνι γέγραπται.”

Galen, *De plac. Hipp. Et Plat.*, 5. Nossa tradução da versão inglesa de Richard Tobin em *The Canon of Polycleitos*.

Interessa-nos notar que as proporções com as quais Policleto confeccionou suas esculturas são aquelas que encontrou nos próprios corpos, no estudo das relações entre as medidas das partes do corpo humano. Há uma unidade nas proporções escultórica e corpórea, “artística” e materialmente “real”. Notemos que no caso da *συμμετρία* do κόσμος de que fala Platão, o âmbito micro de Policleto que estuda o corpo humano é expandido ao macro, ao universal. Afinal, Platão fala da *συμμετρία* do mundo tal qual um pitagórico, vendo no mundo proporções, como as harmônicas musicais.

O pano de fundo pitagórico é certo. O personagem Timeu, que não se sabe ao certo se histórico ou forjado por Platão³⁴⁵, é apresentado como de Locri, cidade famosa pela presença de um círculo pitagórico. Platão indica, desde o título e o principal personagem do diálogo, suas influências. Cabe também lembrar que houve proximidade entre Policleto e o pensamento pitagórico. Não é possível saber quem influenciou quem, se os filósofos inspiraram o artesão ou o inverso, mas, segundo Pollitt, não há dúvida de que eles estiveram em contato.³⁴⁶ Isto evidencia a pertinência de trazermos o exemplo da escultórica, acima de tudo a de Policleto, ao tratar da συμμετρία do mundo, feita pelo deus artesão, no *Timeu*.

Como se sabe, a proporção é fundamental não somente na arte escultórica, mas também na pictórica. Um exemplo: segundo Plínio, o Velho, Parrásio teria sido o primeiro a pintar segundo regras de proporção:

Parrásio nasceu em Éfeso e também foi grande a sua contribuição. Foi o primeiro a dar simetria à pintura e o primeiro a conferir expressividade às feições, elegância aos cabelos e beleza à boca...

“Parrhasius Ephesi natus et ipse multa contulit. Primus symmetrian picturae dedit, primus argutias voltus, elegantiam capilli, venustatem oris...”

Plínio, *História Natural*, XXXV, xxxvi, 67. Tradução de Paulo Sérgio de Vasconcelos.

Por essas razões, Parrásio alcança o ápice das produções picturais, afirma Plínio.

Quando tratamos do *Sofista*, vimos que o Estrangeiro de Eleia, ao distinguir dois tipos de proporção, refere-se a esculturas e pinturas, usadas como exemplos para ilustrar tipos de discurso. A συμμετρία presente em esculturas e pinturas gregas, se antes servira para classificar λόγοι, agora, no *Timeu*, ilustra a estrutura do mundo, o desenho formador do seu corpo e de sua alma. Fala-se então não mais de dois tipos de proporção, mas daquela que confere beleza.

³⁴⁵ Cf. RIVAUD, A., *Notice*. In: PLATON, *Timée*, p. 17 e 18.

³⁴⁶ Cf. POLLITT, J. J., *op. cit.*, p. 20.

3.3. Conclusão parcial

Finda nossa análise do uso das noções de pintura e de escultura no *Timeu* que, como vimos, ocorre na retratação de temas variados, nossa conclusão se faz rica em apontamentos e nuances.

3.3.1. A imobilidade e a insuficiência pictóricas

No que diz respeito à pintura, vimos que esta é comparada à cidade ideal, à memória de eventos da juventude, ao céu e ao fígado quando calmo e sereno, possibilitador de sonhos proféticos. Essas comparações são feitas ao se realçar uma ou outra característica das obras pictóricas.

Platão abusa das características da pintura; ele é também artista, como um pintor, enquanto ousa empregar imagens sob inúmeros ângulos, e não o faz diferentemente quando se trata deste gênero artístico. Como vimos, ao comparar a cidade ideal da *República* a uma pintura, Sócrates sublinha o sentido etimológico de ζωγραφία. Ele quer ver movimento na melhor cidade possível, que lhe parece imóvel, como desejaria ver o movimento de animais pintados. A pintura é caracterizada como o imóvel do movente, o traçado, γραφή, do vivente, ζῶον. O mestre de Platão, personagem do proêmio do *Timeu*, ressalta o caráter imóvel de pinturas que, paradoxalmente, desenhavam algo vivo, que se movimentava.

Por não conseguir retratar o original completamente, por um pintor poder, por exemplo, passar toda uma vida retratando a mesma paisagem numa janela, a pintura se mostra precária. Ela é sempre insuficiente, sempre um esboço quando comparada ao modelo original que retrata.

Estas características da pintura constituem a razão pela qual Sócrates a compara à própria filosofia. Quando coloca a pintura e a filosofia lado a lado, mostra como ambas são traçados imóveis do que é móvel e, por isso mesmo, são sempre insuficientes. Esta insuficiência não deve ser tomada necessariamente como algo negativo: a precariedade do imóvel em relação à mobilidade, à própria vida, desperta nosso desejo. Pinturas e filosofias, imóveis e fixas, nos deixam

desejosos de ver vida e maleabilidade. Sócrates é tomado pelo desejo de ver a cidade ideal em movimento, em negociações e lutas, como deseja acompanhar os movimentos dos animais ao contemplá-los imóveis numa tela.

3.3.2.

Ut pictura philosophia

O uso das citadas características em diversas analogias designa um lugar para a pintura em geral ignorado nas leituras da filosofia platônica, ao menos as mais corriqueiras. Pois percebemos que a pintura é mais frequentemente usada para retratar a própria filosofia que a poesia nos diálogos. Em geral, sublinha-se como a pintura é a imagem escolhida por Platão para expor o caráter da poesia. Os intérpretes que pretendem resgatar Platão e seu pensamento sobre as artes miméticas se baseiam exclusivamente no Livro X da *República*. Talvez Horácio tenha contribuído nesta leitura tradicional da questão da arte em Platão quando fez fama com a expressão *ut pictura poesis*. Que a pintura seja mais usada para tratar da filosofia revolucionária, a nosso ver, o valor que Platão encontra na imagem deste gênero artístico.

3.3.3.

O poder pictórico e escultórico de conservação

A imobilidade pictórica, ainda que precária e insuficiente, faz com que as pinturas possuam um forte poder de conservação. Na antiguidade, sobretudo, pinturas, assim como esculturas, mantinham e transmitiam às novas gerações valores culturais, de uma tradição. O poder conservador de obras pictóricas é ressaltado pelo personagem Crítias, também no prólogo do *Timeu*, pelo uso da imagem da pintura encaústica para retratar sua memória dos eventos marcantes da juventude. Quando uma obra pictórica é confeccionada pela manipulação de cera derretida, isto é, uma pintura encaústica, seu poder de conservação do que é delineado e colorido é ainda maior. Segundo Plínio, como vimos, esta técnica pictórica era empregada na pintura de navios, por exemplo, expostos ao sal e à chuva e que, mesmo assim, mantinham seus desenhos intactos dada a força desta técnica.

O personagem fala somente de pintura encáustica, mas podemos estender seu pensamento às pinturas e esculturas em geral. O poder conservador destas obras é óbvio e evidente, percebido e utilizado pelo exímio filósofo e escritor, Platão. Se, por um lado, a imobilidade nos leva às noções de insuficiência e precariedade, por outro possibilita a conservação ou resguardo da forma traçada. Nestes dois primeiros usos da imagem da pintura no *Timeu*, evidencia-se uma caracterização deste gênero artístico atenta ao que ele é e possui e ao que não é e lhe falta, seus poderes e suas fraquezas.

3.3.4.

Pintura como imitação que se mostra como imitação

O que é conservado, insuficiente e precário, não oculta por muito tempo ser o que é: imitação, representação. Como vimos em nossa leitura do *Sofista* quando a arte pictórica é usada para apresentar a μίμησις em geral, no *Timeu*, a pintura, ainda que se faça como um outro, represente o original modelar, logo deixa transparecer que ela é uma cópia, que não se trata, ela mesma, do original que imita. Neste diálogo, esta mesma característica da arte pictórica é usada por Platão quando seu principal personagem emprega o verbo pintar ou configurar, διαζωγράφω, para descrever a pintura do céu, que, segundo ele, possui a forma de um dodecaedro. De acordo com nossa leitura, existem algumas razões possíveis para que o filósofo descreva a confecção do céu como pictórica. Em primeiro lugar porque uma pintura é feita para ser contemplada, à distância, similarmente a como contemplamos os astros e estrelas à noite. Além disso, ela pode até sugerir o efeito da tridimensionalidade, mas é feita numa superfície, é bidimensional. Temos essa impressão quando olhamos o céu: ele nos parece uma tela, onde são desenhadas as constelações. Por fim, como dissemos, uma pintura não é o que aparenta ser; seu ser é a própria aparência. A nosso ver, esta última característica da pintura é a mais plausível para explicar o uso de sua imagem para descrever o céu. O que vemos neste não é real, é aparência. A evidência de que o que é pintado não é o original, mas somente uma imagem deste é o que provavelmente leva Platão a conceber o céu qual pintura.

Como vimos, é possível que o emprego da metáfora pictórica acompanhe um riso de Platão, que o filósofo ridicularize os cosmólogos de seu tempo que passavam a vida estudando os fenômenos celestes, como se fosse possível conhecer a realidade do céu através destes, somente. Quando chama o céu de pintura, a nosso ver, Platão parece ressaltar o caráter imagético de toda imitação, e chamar os cosmólogos de crianças sem discernimento, incapazes de distinguir imitações de originais, a pintura de um cachimbo e de um cachimbo mesmo, para usar um exemplo foucaultiano.

3.3.5. A força das imagens sobre nossa alma

E isso que aparece, essa imitação, possui força. Mesmo que não sejam originais, as imagens podem se apoderar de nossa alma, controlando-nos desde nossos apetites e nossos desejos. Vimos como a pintura no fígado, que proporciona a recepção de sonhos proféticos, influi em nossas vidas, orientando nossos pensamentos e nossas ações. As imagens são capazes de nos seduzir e nos levar para caminhos virtuosos ou viciosos. Elas possuem força; portanto, não devem ser subestimadas.

3.3.6. Estátua como oferenda e causa de alegria

Em segundo lugar, tratamos da escultura. Vimos que, dentre as diversas metáforas ou analogias técnicas usadas por Timeu para narrar os processos empregados pelo demiurgo para confeccionar o mundo, a técnica ou arte escultórica também aparece. O personagem platônico chama o mundo de escultura, ἄγαλμα. Isso ocorre quando o demiurgo divino finaliza sua confecção, e parte para a criação dos deuses, os astros. Nesse contexto, segundo nossa leitura, Platão refere-se à função ritualística das estátuas gregas. A maior parte delas era feita para ser ofertada aos deuses, como demonstração de reconhecimento da superioridade destes em relação aos homens causando alegria neles e, também, no homem pio que a ofereceu. O mundo, como uma estátua, passa do domínio do

artesão divino para o dos deuses-astros, tal qual um objeto precioso que causa regozijo em quem oferta, e no que o recebe.

3.3.7.

O princípio do mundo como remodelação escultórica

Além disso, como resiste uma massa moldável à forma imposta por um molde usado pelo escultor, foge ou erra a *χώρα* frente ao trabalho da Inteligência demiúrgica. O mundo não é feito com palavras mágicas, como o Verbo divino, como na tradição cristã, mas, para Platão, pela labuta de um artesão que lida com uma matéria que resiste à simetria própria à escultura grega. É preciso, também no mundo, plasmar o princípio errante, a *χώρα*, como uma matriz, pelo uso de um molde, tendo em vista um paradigma. A *ἀρχή* do mundo é-nos exposta como o processo de produção de uma obra escultórica feita pela modelagem.

O uso da imagem da modelagem escultórica para expor o trabalho ordenador sobre o movimento caótico da causa errante se dá devido a uma característica específica da arte escultórica feita pela modelagem: sua capacidade de adquirir diversas formas, pois pode ser moldada e remodelada diversas vezes. A escultura em cera, gesso ou ouro pode sempre ser refeita; suas formas voltam a ser uma massa moldável onde é possível impor novas formas, sucessivamente. Por meio dessa imagem Timeu apresenta-nos o mundo: como uma massa moldável caótica, que está por trás de todas as formas que aparecem e desaparecem continuamente, no movimento próprio à natureza, ao próprio universo.

Temos, portanto, um indício de que a escultura possui princípios ou leis válidos para a compreensão do início de tudo. Sendo assim, a escultura exerce, em Platão, papel metafísico! No *Timeu*, o próprio universo é visto como uma obra de arte. Como vimos, as ideias são comparadas a *τύποι*, moldes que formam, estruturam, o que é caótico e irregular. Platão não fala somente de uma distância entre as ideias e as obras miméticas, mas tece também aproximações. Isto fica claro na leitura que propusemos do *Timeu* e, como veremos, também nas observações sobre as artes na segunda melhor constituição possível que estudaremos no próximo capítulo, no diálogo *As Leis*.

Além disso, quando Timeu afirma que o deus artesão do κόσμος contempla um modelo, παράδειγμα, e dispõe o mundo de forma proporcional, σύμμετρον, usa noções referentes a ambas as artes, pictórica e escultórica. Vimos que nos dois empregos Timeu aborda um mesmo tema: a beleza. Para que o mundo seja belo ele deve ser feito à imagem de um modelo eterno, não um que devém; além disso, ele deve ter dimensões comensuráveis, ser proporcional. Sendo assim, percebe-se que Platão considera pinturas e esculturas belas quando feitas de acordo com um cânone de συμμετρία, modelo inteligível. O início do mito de Timeu, especificamente a definição do belo de acordo com o modelo a ser copiado é um elemento que contribui na fundamentação da leitura da questão das artes plásticas de Schuhl: pois Platão apresenta um indício de que prefere certo tipo de produção pictórica ou escultórica, aquele que não se faz com os olhos nos fenômenos corpóreos, em modelos vivos, mas em relações inteligíveis. Como vimos na introdução, Schuhl defende a tese da predileção platônica por esse tipo específico de arte. Todavia, cabe a ressalva de que esta diferenciação aparece no Timeu para tratar da confecção do mundo, não de obras pictóricas ou escultóricas.

Por fim, as confecções plásticas são usadas para explicar outros trabalhos artesanais. O marceneiro produz, por exemplo, uma cama, imitando sua ideia. Ele imita semelhantemente a um pintor ou escultor que representa seu modelo. Além disso, o mundo é feito com συμμετρία. As artes da pintura e da escultura, exemplarmente dotadas de συμμετρία, são paradigmas platônicos para falar da proporção no mundo, na natureza, e também a que deve existir no homem, em sua alma e seu corpo, assim como entre eles, como vimos.

Pintura e escultura aparecem em múltiplas caracterizações no *Timeu*, que nos oferecem um olhar platônico diferenciado sobre essas artes. Todavia, é preciso enfatizar que os usos destas no diálogo são imagéticos: Platão as utiliza para tratar de outros temas, ele constrói metáforas e analogias, interessando-se principalmente pelo princípio, ἀρχή, do mundo, κόσμος. Seu trabalho é também mimético: ele constrói uma imagem, como uma pintura, da própria pintura ou escultura, tendo como fim chamar atenção para um ou outro aspecto de, sublinhe-se, outro tema: genericamente, o discurso no *Sofista* e, o mundo, no *Timeu*. Será somente na pesquisa sobre esses gêneros artísticos em outro diálogo, nas *Leis*, que

poderemos nos aproximar de uma visão direta, e não metafórica ou analógica, de pintura e escultura no pensamento de Platão. Pois, como veremos no próximo capítulo, estas serão abordadas em si mesmas, tendo em vista seu poder educativo. Vejamos doravante como isso se apresenta.

4

Pintura e escultura humanas no Livro II das *Leis*

Em sua opinião, o que é um artista? Um imbecil que tem apenas os olhos quando é pintor, ou ouvidos quando é músico, ou uma lira em todos os níveis do seu coração se é poeta, ou mesmo, se for um boxeador, apenas os músculos? Pelo contrário, ele é ao mesmo tempo um ser político, constantemente vivo para os acontecimentos comoventes, violentos ou felizes, aos quais reage de todas as formas. Como seria possível não sentir interesse por outras pessoas e, em virtude de uma indiferença ebúrnea, desligar-se da vida que elas lhes oferecem de maneira tão copiosa? Não, a pintura não é para decorar apartamentos. É um instrumento de guerra para ataque e defesa contra o inimigo.

Pablo Picasso em entrevista de Simone Téry, *Picasso n'est pas officier dans l'armée française*.³³⁷

No início desta tese estudamos os diferentes usos das noções de pintura e de escultura no diálogo *Sofista*. Vimos que nesta obra o personagem principal, Estrangeiro de Eleia, além de distinguir dois tipos de produção escultórica e pictórica de acordo com a *συμμετρία* empregada na representação, diferencia produções divinas de humanas, tanto das coisas mesmas quanto de suas imagens. Esta divisão na arte de produção determinou a estrutura de nossa investigação, o esqueleto desta tese, seus capítulos seguintes. Como se sabe, tomamos como tema de nossa pesquisa a questão das imagens pictóricas e escultóricas divinas e humanas no âmbito dos últimos diálogos de Platão, em *Sofista*, *Timeu* e *Leis*.

No *Timeu* encontramos o tema da produção divina, em primeiro lugar, das coisas mesmas, do mundo em corpo e alma, e, em segundo, de imagens, como sombras, reflexos e, por fim, os sonhos – com a observação de que o que chamamos de corpo poderia facilmente também ser considerado imagem, já que sua realidade é a *χώρα*, é informe, sendo todas as formas corpóreas delineadas na *χώρα* imagens passageiras, como vimos.³³⁸ Neste diálogo tratamos, além das alusões às artes plásticas no preâmbulo, das razões e dos sentidos de a produção

³³⁷ *Apud.*, TAVARES, J., *Brennand*, arte e sonho na construção de um novo mundo, p. 27.

³³⁸ Também a alma do mundo pode ser considerada uma imagem no sentido de ter sido confeccionada segundo o paradigma do Vivente em si, composto de ideias, pelo demiurgo divino no *Timeu*. Todavia, sendo esta uma consideração menos comum na totalidade dos diálogos, limitamo-nos a somente indicá-la em nota.

divina do mundo ser apresentada pelo uso da imagem do trabalho do escultor e, do pintor, quando se trata da confecção do céu, realçando aspectos diferentes desta cosmogonia, e, por fim, da formação de imagens oníricas ser apresentada pelo uso da noção de pintura.

Findo o tema das produções imagéticas pictóricas e escultóricas divinas, falta agora tratar, de acordo com a divisão do *Sofista*, das humanas. Quanto às produções plásticas humanas no que se considera como último desenvolvimento do pensamento de Platão que nos interessa neste estudo, é especialmente na última obra que escreveu, nas *Leis*, que encontraremos sua tematização. Assim, para completar esta investigação, neste capítulo trataremos das noções de pintura e escultura como obras humanas no último diálogo de Platão, especificamente onde aparece de forma mais notável, no segundo livro deste diálogo.

No Livro II das *Leis*, as artes da pintura e da escultura aparecem quando os personagens elaboram as normas relativas às atividades educativas. Neste livro do diálogo, estes gêneros artísticos são abordados em si mesmos, isto é, pela primeira vez dentre as passagens selecionadas no recorte textual deste estudo, fora de comparações, analogias, ou metáforas. Nas *Leis*, pintura e escultura não interessam a Platão somente para retratar ou ressaltar características do discurso, como é o caso do *Sofista*, ou do mundo em geral, tal qual ocorre no *Timeu*, mas em si mesmas, no tratamento dos seus poderes, das suas forças. No Livro II, o personagem Ateniense indica que estas obras, além de outros usos possíveis, determinarão e conservarão as formas dos rituais religiosos de canto e dança corais, educativos, como veremos.

Dados os objetivos de nossa pesquisa, em nossas análise e interpretação seguintes do Livro II das *Leis* algumas questões impor-se-ão. Pretendemos investigar: de que forma a produção humana e o uso educativo destas artes contribui para nossa compreensão da postura platônica a respeito desses gêneros artísticos? Que papel estes, tal como aparecem nas *Leis*, desempenham no pensamento de Platão? Para encaminhar uma resposta a estas questões, comecemos aproximando-nos do conteúdo e do teor da última obra que nos interessa neste estudo.

Desmerecido por muitos intérpretes por seu caráter, segundo eles, demasiadamente prescritivo e antimetafísico, o diálogo *As Leis* recebeu da

tradição menos comentários que os demais diálogos platônicos.³³⁹ De fato, parece difícil equiparar a construção de um código legal a reflexões metafísicas sobre as ideias e a imortalidade da alma, por exemplo. Tal desmerecimento, contudo, a nosso ver, desconsidera o valor do aspecto prático numa filosofia tão política como a de Platão. A investigação sobre as virtudes nos primeiros diálogos, a importância da ideia do Bem no período médio, a preocupação com a arte do governo sempre presente são lugares-comuns na filosofia platônica que atestam o valor concedido ao âmbito prático, da *πρᾶξις*, apesar de seu pensamento ser muitas vezes tido como um afastamento ou depreciação deste, do âmbito sensível, corpóreo – das sombras da caverna. Repare-se que o próprio foco temático na virtude, no bem e no governo enfraquece uma leitura metafísica que se pretendesse maior que a política. Não é por acaso que a expressão *amor platônico*, um curioso legado da filosofia de Platão em nosso senso comum mais banal, possa soar como amor cego, que não percebe um palmo à sua frente, tendo os olhos no céu.³⁴⁰ Esta expressão do nosso cotidiano segue a leitura tradicional, a mais difundida, sobre Platão, de que este desvalorizaria o corpo e a vida prática. Os especialistas nos diálogos, contudo, evidenciam a possibilidade de que o amor às ideias possa ser uma etapa ou caminho para amar melhor os próprios corpos com os quais convivemos, por exemplo; de acordo com a alegoria à qual aludimos acima, como uma volta do céu à caverna. No que diz respeito a esta passagem de foco do inteligível ao sensível, das ideias aos corpos, é curioso notar que também acontece no próprio *corpus platonicum*. Por exemplo, no que diz respeito aos diálogos que selecionamos neste estudo, enquanto o *Timeu* a realiza no âmbito físico, *As Leis* o faz no político. Diferentemente do teor dos diálogos anteriores, no *Timeu* encontramos uma pesquisa da corporeidade enquanto tal, da formação e da estrutura dos corpos em geral com detalhes relativos ao corpo humano. Já nas *Leis*, em que os personagens elaboram uma constituição, trata-se dos menores aspectos da vida humana: quanto tempo se deve dormir³⁴¹, como se exercitar³⁴²,

³³⁹ Segundo JAEGER, W., *op. cit.*, p. 1295.

³⁴⁰ A expressão “amor platônico” engloba também o sentido de um amor intelectual ou baseado na alma, no caráter do amado, e não na atração física. O que nos importa ressaltar é a depreciação do corpo presente na expressão. Já sobre a contemplação do céu e seus desdobramentos na filosofia em geral e, especificamente, no pensamento de Platão, vale conferir a seção 3.2.1 desta tese.

³⁴¹ Cf. PLATÃO, *Leis*, 807e-808c.

³⁴² Cf. *Ibid.*, início do Livro VII.

como administrar os bens³⁴³, que educação proporcionar às crianças em suas diversas fases³⁴⁴ etc. De fato, por um lado, seria de todo inútil e, nesse sentido, ridículo, um filósofo que buscasse ser conhecedor metafísico da realidade em seu fundamento último, nomeado por ele de Bem, e deixasse de lado a busca pela melhor maneira de conduzir sua vida e de contribuir no aperfeiçoamento da dos outros. Por outro lado, o tratamento filosófico destas questões “menores” soa também risível. Ao escrever *As Leis*, Platão se expõe ao riso a que se vê submetido aquele que desce, retornando à caverna. Ele trata dos hábitos mais ordinários dos homens que, como diz neste seu último diálogo, são como marionetes dos deuses.³⁴⁵ Dado o jogo de ilusões e o entrelaçamento de forças que nos conduz, como devemos nos portar? Esta resposta será elaborada por Platão nas *Leis* pela construção de uma πόλις formada por homens virtuosos e conveniente à situação histórica política das πόλεις gregas de seu tempo.³⁴⁶

Assim, Platão escreve sua mais extensa obra, colocando na boca de seu personagem principal, cujo nome não é divulgado, sendo referido no diálogo por Estrangeiro de Atenas ou Ateniense, a proposta de sua segunda melhor constituição possível.³⁴⁷ A primeira, exposta na *República*, parece-lhe de difícil realização histórica, como dito neste diálogo, somente fruto de um acaso ou graça divina³⁴⁸, dado seu caráter ideal. E, talvez por esta mesma razão, como dito no prólogo do *Timeu* de que tratamos, como uma pintura, sem vida ou movimento.³⁴⁹ Se nesta melhor constituição a pintura e a escultura não exercem papel de importância na educação dos jovens fundada na ginástica e na poesia, na segunda, de mais fácil realização histórica, tudo indica que seu papel muda notavelmente, como veremos a seguir. Para expormos essa mudança, apresentaremos duas considerações a respeito dos citados gêneros artísticos que encontramos, como dissemos, no Livro II das *Leis*. Vamos a elas.

³⁴³ Cf. PLATÃO, *Leis*, 728e-729b.

³⁴⁴ Cf. *Ibid.*, Livro VII.

³⁴⁵ Cf. *Ibid.*, 644d,e; 803c; 804b.

³⁴⁶ Ele parte de uma reflexão sobre os costumes dóricos. Cf. Livro II das *Leis*.

³⁴⁷ Cf., por exemplo, *ibid.*, 807b.

³⁴⁸ Cf. *Id.*, *República*, 592a.

³⁴⁹ É interessante notar como há um caráter ambíguo na utopia platônica da *República*: por ser a constituição ideal, dificilmente pode ser colocada em prática, é imóvel como uma pintura. Sua qualidade é também seu defeito.

4.1

O elogio à manutenção dos mesmos cânones na arte egípcia

4.1.1

O uso de obras plásticas no projeto educacional das *Leis*

Pode-se dizer que o principal tema das *Leis* é a educação.³⁵⁰ O objetivo de toda lei que compõe a constituição formulada pelos personagens do diálogo é estabelecer procedimentos educativos que convêm a cada uma das fases da vida humana. Os hábitos em geral, nos quais se incluem os rituais religiosos, assim como a determinação da punição que cabe a cada falta cometida fazem parte de um amplo projeto educativo. É certo que os primeiros anos são os mais decisivos na formação de um caráter, mas a educação pode e, em alguns casos, convém que se estenda pela vida inteira.³⁵¹ Platão diz que um homem vicioso deve esforçar-se para se tornar virtuoso ainda que na velhice. Sendo a virtude o único meio para a felicidade, aquela deve ser desejável em todas as fases da vida. Segundo o filósofo, para que os homens sejam orientados à virtude são necessárias leis que forneçam uma diretriz para a vida humana, desde a juventude até a velhice.

As obras plásticas serão relevantes neste projeto legislativo e educativo da segunda utopia platônica, sua segunda melhor constituição possível, pois exibirão padrões de virtude, “fórmulas”, portanto, para a felicidade. Como veremos detalhadamente a seguir, o filósofo recomendará não somente leis, mas também pinturas e esculturas para que o homem se torne virtuoso, isto é, como é dito no diálogo, reprodutor e mantenedor de posturas e ações nobres, belas e boas³⁵², realizadas necessariamente com amor, φιλία³⁵³, numa vida em comunidade.

³⁵⁰ Cf. GOMPERZ, T., *Pensadores Griegos*, p. 632 e JAEGER, W., *op. cit.*, p. 1301.

³⁵¹ Cf. PLATÃO, *Leis*, 665c e TRABATTONI, F., *Platão*, p. 300.

³⁵² É de conhecimento geral que, quando falamos de virtude e bem no pensamento de Platão, não se trata, por razões histórico-culturais óbvias, de um bem compreendido como um dever moral kantiano. Como se sabe, para Kant, agir moralmente, fazer o que se deve, é necessariamente diferente de realizar algo por inclinação, interesse ou prazer: “... o valor do caráter moral, o caráter que, sem comparação, é o supremo: em fazer o bem, não por inclinação, mas sim por dever.” KANT, I., *Fundamentação da metafísica dos costumes*, p. 43. Segundo o filósofo iluminista, mesmo que uma ação siga determinações legais, caso seu motor seja o interesse ou o desejo, esta não poderia ser considerada como realmente livre e moral. Diferentemente, neste passo das *Leis* que estudamos, caso a postura ou a ação correta não seja realizada com júbilo, não venha acompanhada de alegria (χαίρη, PLATÃO, *Leis*, 654c), não se poderia considerá-la como fruto da virtude. Há uma exigência de união e coerência entre razão e emoção inexistente no caso do dever

Toda comunidade unifica-se em costumes, νόμοι, comuns. O termo grego νόμος significa tanto lei³⁵⁴ como costume. O diálogo de que tratamos, *As Leis*, Οι νόμοι, aborda portanto regras que devem ser também compreendidas como hábitos ou costumes de uma comunidade virtuosa, segundo Platão.

Nesta obra Platão seleciona e reúne o que lhe parecem ser os melhores hábitos ou costumes dentre aqueles que poderiam sem muita dificuldade tornarem-se historicamente reais. O código legal das *Leis*, cuja elaboração ocorre, aliás, na cena dramática do diálogo, como forma prazerosa de passar o tempo durante uma caminhada dos personagens na ilha de Creta, de Cnossos à Caverna e Templo de Zeus³⁵⁵, baseia-se em três constituições gregas existentes historicamente: a ateniense e duas dóricas consideradas como os melhores regimes políticos à época de Platão³⁵⁶, a cretense e a espartana. Cada personagem do diálogo contribui com informações acerca de uma, já que Platão atribui a origem de cada personagem a cada uma destas regiões: um é o Ateniense, Clínias é de Creta e, Megilo, da Lacedemônia.³⁵⁷ Além disso, na data dramática do diálogo, Clínias participa de uma comissão de dez homens que trabalha na elaboração da constituição de uma colônia que será fundada em Creta.³⁵⁸ A

moral kantiano. O principal personagem de Platão nas *Leis*, o Ateniense, diz que o que caracteriza a virtude é exatamente isso: o alegrar-se com o que é belo e bom, e o odiar o feio e mau. A virtude consiste, portanto, no que talvez pudéssemos chamar de “unidade psíquica desenvolvida”, na qual a razão, sábia em relação ao bem e ao belo, o desejo e os afetos em geral não se encontram em conflito, mas sim em acordo ou harmonia. Isto se tornaria possível pela convivência com belos exemplos, também nas artes visuais.

³⁵³ PLATÃO, *Leis*, 653b.

³⁵⁴ Pradeau detalha seu sentido legislativo: νόμος pode significar a parte da lei que contém as punições (722e7, 723a1) e aquela com as normas prescritivas (723b1,2). Cf. PRADEAU, J.-F., *La communauté des affections: études sur la pensée éthique et politique de Platon*, p. 115.

³⁵⁵ Cf. PLATÃO, *Leis*, 625b.

³⁵⁶ Cf. JAEGER, W., *op. cit.*, p. 1302 e 1303 e RUTHERFORD, R. B., *The art of Plato*, p. 297.

³⁵⁷ Segundo Gomperz, é a primeira vez na história da filosofia política que se propõe uma combinação de formas constitucionais, viés que se torna essencial principalmente em Montesquieu e sua teoria de divisão dos poderes. Cf. GOMPERZ, T., *op. cit.*, p. 636. Na mistura de constituições que propõe, percebe-se o valor que Platão concede à medida, a uma posição média entre extremos, em seu último diálogo, cuja fama na história da filosofia foi alcançada por meio da ética aristotélica. O filósofo condena a ὕβρις, o exagero unilateral, seja da autoridade, seja da liberdade (Cf. PLATÃO, *Leis*, 693d,e e GOMPERZ, T., *op. cit.*, p. 637). A determinação legal do que é melhor para o homem e toda a cidade trará elogios ao meio termo, à medida atenta a não se exagerar nas diversas atividades: cf. PLATÃO, *Leis*, 728e, 729a, quanto à posição mediana no que diz respeito às qualidades corpóreas e às riquezas; 792d-793a, sobre o estado intermediário entre prazeres e dores; 807d, acerca do equilíbrio entre trabalho e lazer.

³⁵⁸ Cf. *Ibid.*, 702b-d.

intenção do personagem cretense seria de usar as conclusões da conversa deste diálogo na construção da constituição da nova colônia. Os personagens chamam a cidade que viverá de acordo com as leis por eles formuladas de Magnésia, ou cidade dos magnetos. Estas indicações evidenciam que, nas *Leis*, não se trata mais do que seria a melhor cidade possível ou a verdadeira utopia platônica, o que é o caso da *República*, mas da melhor constituição a ser aplicada historicamente numa πόλις grega à época de Platão³⁵⁹, como dissemos.

Não poderia ser diferente no que diz respeito à presença dos temas da escultura e da pintura no diálogo. No Livro II das *Leis*, encontraremos recomendações e prescrições a respeito destes gêneros artísticos baseadas em usos educativos destas artes em constituições políticas históricas de seu conhecimento. O Ateniense procede tal qual um professor ao selecionar o material didático de seus alunos e defende a utilidade de obras escultóricas e pictóricas tradicionais na educação dos homens.

O Ateniense parece indicar que, no projeto educativo então apresentado, estas servirão de modelo para as posturas, os gestos, os movimentos, a voz, as melodias, os ritmos e as harmonias dos coros, danças grupais acompanhadas de canto, da cidade.³⁶⁰ A nós modernos pode causar certa estranheza, mas Platão afirma que um homem bem educado é aquele que sabe dançar e cantar

³⁵⁹ Segundo alguns intérpretes, Platão teria desistido do que concebera na *República*, ideias de um pensamento jovem, quando elogiava a ausência de leis, numa cidade em que todos os homens seriam bons – e, por isso mesmo, não necessitariam de leis direcionadoras ao bem. Na *República*, pouquíssimas regras são prescritas: como se portar perante os mais velhos, os pais, os cortes de cabelo, as vestimentas e as posturas corpóreas (cf. PLATÃO, *República*, 425b). Agora, desiludido das fantasias juvenis, propunha então leis, uma constituição formada por uma lista de regras, as mais excelentes para serem aplicadas numa cidade grega em seu momento histórico, concernentes também às artes, como dissemos. Dentre estes intérpretes, citamos, como exemplo, GOMPERZ, T., *op. cit.*, p. 649. Entretanto, é preciso ressaltar que Platão tem consciência do caráter idealizado da cidade imaginada na *República*. Neste mesmo diálogo afirma, como lembramos anteriormente, que a cidade construída por Sócrates só poderia existir de fato por meio de uma graça divina. Sendo assim, a nosso ver, Platão não teria abandonado a construção teórica da *República*, não desvalorizaria seu próprio pensamento político sumamente utópico, o qual, aliás, como afirmamos na introdução desta tese, é por muitos considerado como o coração, o ponto central, da sua filosofia como um todo.

³⁶⁰ Cf. PLATÃO, *Leis*, 653e, para ritmo e harmonia nos movimentos; 672e, para os mesmos na voz; 654c, sobre a representação do belo por gestos e voz; 654e, no que diz respeito à beleza em posturas e melodias, em conexão com a canção e a dança. Na *República* já se encontra esboçado o vínculo entre pintura e canto, já que em ambos encontramos harmonia, graça e ritmo. Cf. *Id.*, *República*, 400e-401a.

belamente³⁶¹, é o que participa do coro com excelência, que é exímio em conceder movimento a belas posturas imóveis, à virtude pintada ou esculpida.³⁶²

No Livro II das Leis, as obras plásticas imóveis e paradigmáticas têm como função a modelação ou padronização do movimento. É este que educa os homens para viver em comunidade, diz o Ateniense. O movimento é imprescindível quando tratamos da vida humana, da política. Ao homem não basta ser imóvel e mudo, como uma pintura ou escultura; o bem e o belo, que podem ser expostos assim, devem tomar movimento e voz nas práticas humanas.³⁶³ Esta passagem do imóvel ao movente, o uso das obras imóveis como modelos para atividades, portanto, móveis, provavelmente também por meio da dança e do canto, será o ponto central do nosso estudo do Livro II das *Leis*.

Uma breve observação: o coro – assim como a tragédia e o drama em geral –, vetado da educação utópica da *República*³⁶⁴, aparece como o coração do projeto educativo das *Leis*, quando bem determinado, a que tudo indica, por obras visuais, como veremos detalhadamente adiante. Como se sabe, o coro é parte de algumas práticas ritualísticas da Antiguidade Grega. Ele acontece em intervalos ao longo de procissões; mais tardiamente, num tipo de *performance* lírica; e, por fim, como

³⁶¹ Cf. PLATÃO, *Leis*, 654b.

³⁶² A passagem em que se baseia esta leitura, *Leis* 656e-657a, será citada adiante.

³⁶³ Ou tornar-nos-íamos como a personagem Atriz interpretada por Liv Ullmann na película *Persona* de Ingmar Bergman. Ela decide ser tal qual uma escultura ou pintura: fica muda e imóvel, pois só assim consegue a verdade e a serenidade, sem desempenhar papéis, diz. Obras imóveis podem expressar virtudes, todavia a imobilidade deve ceder lugar ao movimento na vida prática e política. Este movimento torna-se educado e virtuoso, segundo Platão, pelo treino em se desempenhar papéis, incorporados pelo coro, como veremos a seguir.

³⁶⁴ No final do Livro III da *República*, Sócrates critica a imitação ou personificação, μίμησις, e elogia a narrativa simples. Todavia, ele abre uma exceção permitindo a imitação de bons caracteres (cf. *Id.*, *República*, 396c,d). Entrementes, no Livro X, como sabemos, ele volta ao tema da imitação e rechaça-a por completo, ao menos segundo a interpretação corrente. Neste livro, são aceitos somente hinos aos deuses e encômios aos varões honestos. Nada se fala especificamente sobre estes serem realizados em *performances* corais. Cf. *Ibid.*, 607a. Quanto aos hinos aos deuses, sabemos que eles eram declamados, e não cantados, pelos rapsodos nas festas que homenageavam o deus (cf. RIBEIRO, W. A., *Introdução*. In: *Hinos homéricos*, p. 40). Em geral, defende-se que encômios a varões honestos poderiam ocorrer, além de em outras *performances* poéticas, em composições líricas corais, por exemplo. Entretanto, há controvérsias a respeito dessa suposição (sobre as duas posições, cf. LOURENÇO, F., *Lírica coral e monódica, uma problemática revisitada*, In: Humanitas). Todavia, como Platão não fala especificamente de coro, enquanto nas *Leis* desenvolve o tema em dois livros, II e VII, nota-se certamente uma mudança relevante no papel do coro na educação. Vale também lembrar da crítica direcionada aos amantes de espetáculos no Livro V na *República*, passo 475d. Segundo Gomperz, Platão “abandonara suas ideias sobre as obras artísticas que expõe na *República*” GOMPERZ, T., *op. cit.*, p. 648.

um personagem na tragédia.³⁶⁵ O coro desempenha um papel, é uma forma de atuação. Isto acontece pela incorporação de personagens³⁶⁶, que usam máscaras, modelam o corpo em posturas e gestos específicos, agem de determinada maneira, dando voz e vida a diferentes caracteres. Esta personificação criticada na *República* e elogiada nas *Leis* compõe, junto ao destaque das artes plásticas, uma mudança notável na teoria pedagógica de Platão.

4.1.2 A arte egípcia

Dado isto, pode-se dizer que, nas *Leis*, o homem é educado quando se habitua a cantar e a dançar belamente, representando um ou, talvez, alguns papéis.³⁶⁷ A educação acontece pela incorporação de personagens provavelmente pintados ou esculpidos. Entretanto, não qualquer um deles. O canto e a dança devem se restringir a posturas, gestos, movimentos, tons, melodias e harmonias belos e bons. Como dissemos, o texto indica que estes seguem modelos pictóricos e escultóricos expostos nos templos. As pinturas e esculturas devem representar somente bons caracteres segundo um mesmo cânone. O personagem que conduz a discussão no diálogo, o Ateniense, sublinha a importância de se evitar qualquer inovação.³⁶⁸

Depois de no *Timeu* e no *Crítias* Platão ter colocado os sacerdotes egípcios como fonte do relato sobre a existência histórica de uma cidade tal qual a idealizada na *República*, a cidade ancestral de Atenas³⁶⁹ cuja constituição teria sido imitada pela cidade egípcia de Saís, na segunda melhor constituição o modelo historicamente ideal em que se baseia Platão no que diz respeito a pinturas e esculturas é o egípcio.³⁷⁰ Mas não nos enganemos. Não se trata de uma

³⁶⁵ Sobre isso, cf. BURCKERT, W., *op. cit.*, 7.3. Danças e hinos.

³⁶⁶ Cf. PLATÃO, *Leis*, 655d.

³⁶⁷ Note-se que esta concepção está de acordo somente com o Livro III da *República*, em que a imitação de bons caracteres é permitida (cf. *Id.*, *República*, 400a-402a). Já no Livro X, como sabemos, toda a *μίμησις* parece ser rechaçada, o que não é o caso nas *Leis*.

³⁶⁸ Cf. *Id.*, *Leis*, 656d-657b e, também, 816c. O controle sobre os artistas miméticos, inclusive pintores, realizado por meio de vigilância e o emprego da força, também aparece em *República*, 401b,c. Proíbe-se a representação do vício, a licença, a baixeza e o indecoro.

³⁶⁹ Cf. *Id.*, *Timeu*. 21b-22b, *Crítias*, 108d e a seção 3.1.2 desta tese.

³⁷⁰ Cf. *Id.*, *Leis*. 656e-657a. Segundo Brisson, as alusões ao Egito nos diálogos platônicos multiplicam-se nas obras da maturidade, nas quais sua importância é também maior, sendo notável no *Timeu*, no *Crítias* e nas *Leis*. Cf. BRISSON, L., *Lectures de Platon*, p. 152.

questão de gosto, de uma preferência estética.³⁷¹ O que admira Platão na arte egípcia é o perdurar, conservar ou resguardar dos mesmos padrões nas confecções pictóricas e esculturais. Vejamos as próprias palavras do principal personagem de Platão nas *Leis*:

... os jovens de uma cidade devem praticar em seus ensaios posturas e melodias belas: estes [os egípcios] prescreviam em detalhe e exibiam nos templos. Fora desta lista oficial era, e ainda é, proibido que os pintores (ζωγράφοι) e todos os outros produtores de posturas e representações introduzam inovação ou invenção nas formas tradicionais, seja nestas produções ou em qualquer outro ramo das artes das Musas. Se você procurar, encontrará que as coisas pintadas ou gravadas (γεγραμμένα ἢ τετυπωμένα) lá há dez mil anos atrás (digo literalmente, e não aproximadamente, dez mil anos) não são nem um pouco melhores ou piores que as produções atuais, mas feitas com a mesma técnica.

“... καλὰ μὲν σχήματα, καλὰ δὲ μέλη δεῖ μεταχειρίζεσθαι ταῖς συνηθείαις τοὺς ἐν ταῖς πόλεσι νέους. ταξάμενοι δὲ ταῦτα ἅττα ἐστὶ καὶ ὅποι’ ἅττα, ἀπέφηναν ἐν τοῖς ἱεροῖς, καὶ παρὰ ταῦτ’ οὐκ ἐξῆν οὔτε ζωγράφοις οὔτ’ ἄλλοις ὅσοι σχήματα καὶ ὁμοῖ’ ἅττα ἀπεργάζονται καινοτομεῖν οὐδ’ ἐπινοεῖν ἄλλ’ ἅττα ἢ τὰ πάτρια, οὐδὲ νῦν ἔξεστιν, οὔτ’ ἐν τούτοις οὔτ’ ἐν μουσικῇ ξυμπάσῃ. σκοπῶν δ’ εὐρήσεις αὐτόθι τὰ μυριοστὸν ἔτος γεγραμμένα ἢ τετυπωμένα, οὐχ ὥς ἔπος εἰπεῖν μυριοστὸν ἄλλ’ ὄντως, τῶν νῦν δεδημιουργημένων οὔτε τι καλλίονα οὔτ’ αἰσχίω, τὴν αὐτὴν δὲ τέχνην ἀπειργασμένα.”

Platão, *Leis*, 656e-657a. Nossa tradução de versão de R. G. Bury.

Platão percebe um perigo nas pinturas e esculturas gregas de seu tempo para o uso educacional. Atente-se ao fato de que neste passo das *Leis*, ao menos, isto não parece decorrer das obras em si. O filósofo vê com apreensão as inovações técnicas radicais, as mudanças que ocorriam na arte grega de seu tempo, e não as obras nelas mesmas.³⁷² É curioso notar como, apesar das críticas de Platão, estas inovações foram importantíssimas na história da arte ocidental, como a invenção da técnica da perspectiva, por exemplo. Vale também relembrar o valor ideal atribuído à escultura e à pintura gregas clássicas a ele contemporâneas, que nascem destas transformações, padrões de imitação por culturas posteriores.³⁷³ Mesmo assim, nas *Leis* o filósofo não apresenta nenhum receio em colocar os egípcios à frente dos gregos e deixa clara a sua intenção.³⁷⁴

³⁷¹ Sobre isso, cf., por exemplo, GOMBRICH, E. H., *Arte e Ilusão*, p. 107 e 108.

³⁷² Cf. PLATÃO, *Leis*, 660b.

³⁷³ Cf. notas 50 e 51.

³⁷⁴ Cabe a ressalva de que o Egito não aparece somente de forma elogiosa nos diálogos de Platão. Para o filósofo, há o que elogiar e o que repreender nesta civilização. No que diz respeito às suas censuras, veja-se, por exemplo, *Leis*, 747b-e, onde Platão diz que o reinado dos egípcios é

O assunto entra em voga antes de se iniciar o processo de criação das leis, numa espécie de preâmbulo que se estende do Livro I até o IV do diálogo, em que se trata de justificar a necessidade de formulá-las ao leitor e também ao habitante da cidade que tomará como diretriz a constituição ali delineada.³⁷⁵ No que diz respeito a pinturas e esculturas, as razões ou justificativas apresentadas pelo Ateniense de sua presença e da manutenção dos mesmos cânones na cidade são simples: para que crianças e jovens possam se beneficiar da sabedoria adquirida pelos mais velhos com sua experiência de vida, é preciso que percebam o respeito à tradição na atitude dos homens também quanto à criação pictórica ou escultórica. Além disso, e ainda mais importante, é o que apontamos anteriormente: que estes gêneros artísticos, além de outros, têm o poder, como paradigmas para o coro em dança e canto, de imprimir determinado caráter, ἦθος, na alma dos jovens. Um bom caráter não deve estar sujeito a mudanças ou inovações. Toda mudança só deve acontecer quando se trata de substituir o que há de ruim e vicioso, pelo bom e virtuoso³⁷⁶ – não no caso inverso. No que diz respeito à constituição das *Leis*, sendo esta, como dissemos, a segunda melhor possível, um bom tipo de obras visuais, formador de um bom caráter, não deve ser alterado, o que a Platão parece ser, mais propriamente falando, uma corrupção. Esta elogiosa manutenção, usando termos modernos, ética via estética, Platão percebia na cultura egípcia.

Quando tratamos do mito da Atlântida no capítulo anterior, vimos como, no escopo do pensamento de Platão, os egípcios cumpriam a função de guardiães da história, não só de sua própria civilização, mas também dos feitos nobres e notáveis dos povos de que tinham notícia. A história ensinava, conhecê-la era um aprendizado para o futuro, para as próximas gerações. Este aprendizado não se dava pelo conhecimento do mal e do bem, de forma a distingui-los e poder, por fim, realizar o bem, como se poderia talvez supor. Os relatos guardados eram somente os notáveis, de feitos grandiosos e honrados.³⁷⁷ A história conservada

consequência de uma má legislação e também de um modo de vida deplorável, e *Político*, 290d-e, em que se critica o regime político egípcio. Sobre isso, cf. BRISSON, L., *Lectures de Platon*, p. 161 e 167.

³⁷⁵ Cf. PLATÃO, *Leis*, 722d, προίμια νόμων.

³⁷⁶ Cf. *Ibid.*, 797d.

³⁷⁷ Cf. *Ibid.*, 24d.

pelos egípcios ensinava pela exibição de modelos de nobreza, por meio de paradigmas.

Um exemplo são as estátuas que imortalizavam as feições dos faraós. Estas, sublinhe-se, seguiam um mesmo cânone representativo. Há um sentido de ordem, de proporção entre as partes, de equilíbrio que pode ser entendido como fonte ou diretriz para a presença dessas características na própria sociedade egípcia. Além disso, regras representativas, como figurar os senhores sempre maiores que seus servos, nitidamente impõem esta estrutura ou ordem na sociedade, pela estratificação social. Evidencia-se, assim, a importância política de sua manutenção. Há padrões tanto de cânones de proporção quanto de temas representados, que se mantêm os mesmos.

A repetição do mesmo nas representações escultóricas e pictóricas é evidência de que o artista não almeja expressar-se como indivíduo, expor sua própria subjetividade ou personalidade. Aliás, o uso destes termos para falar dos egípcios chega a ser um anacronismo. Rigorosamente, os escultores e pintores não podem ser considerados nem mesmo artistas, mas artesãos. Eles servem à sua civilização, são contratados do faraó ou de algum nobre para confeccionar obras específicas, sempre seguindo um mesmo padrão de proporção. As leves mudanças que se pode constatar são bastante restritas: quando os egípcios se encontram sob o reinado de um novo faraó, seu perfil passa a imperar nas produções visuais, e, além disso, pequenas alterações estilísticas podem ser notadas de acordo com o período e a localidade específica em que as obras foram produzidas. Estas pequenas mudanças são certamente irrelevantes quando comparadas às revolucionárias transformações que ocorreram na arte grega e, de forma ainda mais radical, às prezadas desde a modernidade. Dado isto, se, de forma genérica, os egípcios mantêm um mesmo padrão representativo, como poderiam, então, expressarem-se como indivíduos? Aliás, vale ainda lembrar que a própria noção de indivíduo é estranha à antiguidade.³⁷⁸

³⁷⁸ Ela começa a ser esboçada com o Cristianismo e prevalece na modernidade. A noção de livre-arbítrio desenvolvida por, por exemplo, Santo Agostinho como justificativa da existência do mal dada a bondade de Deus pauta-se, de forma genérica, numa compreensão do homem como unidade livre e autônoma. Na modernidade, o individualismo destaca-se em Locke, que defende como naturais ao homem a liberdade e o direito sobre seus bens. Para ele, o indivíduo possui propriedade oriunda de seu trabalho, que o Estado, diferente do que pensavam outros filósofos modernos contratualistas, não pode controlar ou suprimir. Para este filósofo, portanto, o Estado nasce para

Gombrich nos informa que um dentre os diversos termos egípcios usados para designar um artesão é “aquele que mantém vivo”. Segundo explica, o artesão seria compreendido como aquele que mantém vivo porque suas obras vinculam-se à crença egípcia da imortalidade da alma. Para os egípcios, o nobre ou faraó morto continuava a viver: seu corpo conservava-se mumificado, a forma piramidal da construção onde jazia direcionava sua alma ao céu e, por fim, sua imagem, seja em pintura e/ou escultura, estendia-lhe a vida. De acordo com o que desenvolvemos nesta seção, podemos ir ainda além dessa explicação e compreender que o artesão mantém vivas não somente uma alma individual, mas também toda uma tradição, uma estrutura social, relações de poder determinadas, uma forma específica de entender e perceber o mundo, assim como de nele viver. A tradição era então mantida por, dentre outros meios, pinturas e esculturas. Estas exercem papel de controle social, de manutenção dos mesmos padrões. Inovar não fazia parte do tipo egípcio.

Desta forma, torna-se clara a razão pela qual a arte egípcia serve de modelo e inspiração para o projeto pedagógico da cidade imaginada por Platão nas *Leis*. A conservação das histórias de feitos nobres e a manutenção dos mesmos cânones e temas pictóricos e escultóricos exemplificam o respeito à tradição prezado pelo filósofo assim como a manutenção de uma mesma forma política, orientando os egípcios a reviverem o mesmo, continuamente.

4.1.3

Unicidade ou pluralidade da beleza e do bem em obras plásticas?

Isto parece indicar um caráter conservador na filosofia política de Platão³⁷⁹ e seu veto à mudança certamente causa estranhamento numa sociedade como a nossa, que desde o início da modernidade acostumou-se a considerar o novo como melhor³⁸⁰, o gênio como quem se destaca dos demais, o verdadeiro artista como aquele que se liberta dos cânones estabelecidos conseguindo expressar algo de

proteger o indivíduo e suas posses, seus bens. Isto evidencia a valorização da noção de indivíduo na teoria política lockeana. Cf. AGOSTINHO, S., *O livre-arbítrio* e LOCKE, J., *Segundo tratado do governo civil*, especialmente cap. 8, Do começo das sociedades políticas.

³⁷⁹ Assim entende VICAIRE, P., *Platon: critique littéraire*, p. 71.

³⁸⁰ Essa ideia encontra-se, aliás, na própria expressão *modernidade*.

próprio, e, ainda, na contemporaneidade, os movimentos de vanguarda, por exemplo. Afinal, será que realmente existe um padrão de melhor, como parece pensar Platão, e não diversas maneiras de se viver bem e, assim, de se pintar e esculpir de forma bela, podendo existir diversos modelos a serem copiados pelo personagem-coro que canta e dança educando os homens? Se o bem e o belo podem presentificar-se de múltiplas formas, o veto à inovação defendido pelo personagem Ateniese não seria rigoroso demais? Vivemos numa sociedade que se esforça pela defesa do multiculturalismo e pela aceitação e tolerância frente ao diferente como resposta a um histórico de guerras e violências baseadas em diferenças culturais e religiosas.³⁸¹ Afirmando que só existe um padrão de bem, Platão não se mostraria como um pensador de ontem, cujo valor se restringiria à compreensão histórica da filosofia? Se existem muitos tipos de bons caracteres, estes poderiam ser transmitidos aos homens mantendo uma cultura e uma tradição a partir de conjuntos diferentes de pinturas e esculturas, que exaltariam diversos hábitos e ações virtuosos. Haveria espaço para a mudança na representação de um a outros tipos de caráter, ἥθος, virtuoso. A inovação não seria em si mesma má. Sendo assim, Platão estaria, no mínimo, adotando uma postura demasiadamente severa ao elogiar o conservadorismo egípcio.

Entretanto, a nosso ver, é possível que sua crítica à inovação não diga respeito à uniformização ou diversificação de bons caracteres, mas ao perigo de um jovem artesão que coloque o critério do novo acima do que já se mostrou bom aos olhos dos experientes. Trata-se aqui de uma questão ética, sobre como viver bem numa comunidade, assunto de extrema importância. Toda inovação, principalmente em pintura e escultura por serem modelos educativos segundo Platão, envolve um risco, pois ela, por si só, em si mesma, não é boa nem ruim. Ela certamente resultará de um ou outro modo, mas para comprová-lo talvez seja necessária toda uma vida. Pois para se saber se um estilo de vida, relativo a um tipo de caráter, leva ou não à felicidade, é preciso ver o que trouxe de bom para o homem, sua família e cidade, tendo em vista sua vida como um todo.³⁸² Sendo

³⁸¹ Cf., por exemplo, RAWLS, J., *Justiça como equidade: uma reformulação*, p. 57 e CITTADINO, G., *Pluralismo, direito e justiça distributiva: elementos da filosofia constitucional contemporânea*, p. 78.

³⁸² Essa noção é própria ao pensamento grego e aparece nas *Leis* quando o Ateniese diz que não se deve honrar homens quando vivos, pois “...é preciso esperar que um homem tenha percorrido todo o curso da vida, coroando-o com um belo fim” (... πρὶν ἂν ἅπαντά τις τὸν βίον διαδραμῶν

assim, dada uma boa tradição já estabelecida e que se mantém, como se poderia arriscar o novo, exaltá-lo? Talvez por isso Platão descarte a possibilidade de mudança de um a outro bem, de um a outro modelo de virtude, nas representações visuais, e não por ignorar ou rejeitar a possibilidade de diferentes realizações históricas e culturais do bem e da virtude.³⁸³

Há aqui, porém, um pormenor que não se pode ignorar. Como dissemos, segundo Platão, nas *Leis* encontrar-se-ia a descrição da segunda melhor constituição possível. Tratar-se-ia, portanto, dos melhores costumes aplicáveis historicamente de forma mais fácil que aqueles relativos à cidade ideal “pintada” na *República*. Ele não fala de bons costumes, dentre outros possíveis, mas dos melhores. Seguindo este raciocínio, parece que o que afirmamos no parágrafo anterior perde o valor de verdade: os pensamentos platônico e multicultural não seriam passíveis de conciliação. De fato, se Platão fala dos melhores costumes, não parece haver espaço para outros, afinal, o melhor diferencia-se do bom por ser superior a todos os demais.

Todavia, é preciso atentar a um detalhe. Platão diz que a constituição delineada nas *Leis* é a melhor tendo também em vista o critério da facilidade de sua realização histórica. Como apresentamos, suas regras legislativas são compostas a partir de três constituições que vigem na Grécia do séc. IV a.C.: a ateniense, a espartana e a cretense. Além disso, ela seria fundada numa colônia em Creta, pelo personagem Clínias. A nosso ver, não devemos desconsiderar este pormenor. Parece que Platão não pensa, portanto, em uma segunda melhor constituição possível em geral ou de modo universal, mas da melhor a ser aplicada

τέλος ἐπιστήσεται καλόν) Nossa tradução, da versão francesa de Brisson e Pradeau. Cf. PLATÃO, *Leis*, 802a.

³⁸³ Segundo Richard R. Oliveira, a posição de Platão deveria ser compreendida tendo em vista que ignora a concepção moderna da autonomia da arte. Cf. OLIVEIRA, R. R., *Demiurgia política*: as relações entre a razão e a cidade nas *Leis* de Platão, p. 161. Essa observação parece-nos imprópria se consideramos a percepção platônica do poder das imagens sobre a alma humana. A *art pour l'art*, por exemplo, propõe um tipo de fruição alienado de um conteúdo ético, o que, do ponto de vista político, pode representar um desequilíbrio perigoso, já que poderia nos levar ao hábito de sentir prazer com o mal, o que seria prejudicial à cidade. Sendo assim, não nos parece que a postura platônica possa ser considerada ultrapassada, mas antes atenta aos poderes das imagens ou representações sobre a alma humana, seus desejos, escolhas e ações. Ressalte-se que o próprio comentarista citado sublinha este poder persuasivo da arte na continuidade de sua interpretação.

na Grécia de seu tempo³⁸⁴ Afinal, seria de difícilíssima aplicação histórica, por exemplo, nos tempos atuais.³⁸⁵ Dada essa observação, a nosso ver, a leitura de que possam existir tipos diversos e equiparáveis de bem, tanto num homem quanto numa cidade, não parece ser eliminada. Sendo assim, ela nos permite a atenção ao que é dito no diálogo com um interesse maior que da simples compreensão histórica da filosofia, que vai além de um pensamento que poderia ser tido como ultrapassado.

De acordo com o que apresentamos, torna-se claro que o critério platônico de avaliação das obras plásticas nesse passo das *Leis* mostra-se ético, não simplesmente estético³⁸⁶ – lembrando-nos de todas as ressalvas necessárias para o uso deste conceito moderno na abordagem de um autor antigo, sobre as quais falamos na introdução desta tese.³⁸⁷ O que queremos dizer com isso é: a preocupação de Platão não é exclusivamente com o prazer que advém da contemplação de pinturas e esculturas, mas com o encanto da beleza que nos educa para uma vida boa e virtuosa.³⁸⁸ Nesta passagem que estudamos das *Leis*, Platão não prefere as pinturas e esculturas arcaicas de tendência oriental em detrimento das de seu tempo, como uma questão de gosto, ou pelo tipo da obra em si mesma. Seu elogio diz respeito à manutenção egípcia dos mesmos cânones. Platão ressalta a problemática formativa desses tipos artísticos, e, por isso, prefere o que se mostrou bom a uma ou mais gerações ao arriscadamente novo em composições artísticas. Não se trata de uma preferência estética, mas sim da

³⁸⁴ Atente-se, todavia, que a leitura corrente da filosofia política platônica afirma que se trataria da segunda melhor cidade de modo universal. Stalley, por exemplo, diz que “contrariamente à opinião comum, o que é bom não varia de pessoa para pessoa.” em STALLEY, R. F., *An introduction to Plato's Laws*, p. 165.

³⁸⁵ Ainda que esta constituição platônica dificilmente possa ser aplicada historicamente na contemporaneidade, o atual valor político das *Leis* é notável e torna-se evidente ao percebermos como o seu modelo constitucional serviu de base para diversas diretrizes das constituições modernas. Theodor Gomperz lista, por exemplo: a eleição proporcional e a representação; a eleição obrigatória em vários turnos e o princípio do voto único; por fim, o “direito penal”. Cf. GOMPERZ, T., *op. cit.*, p. 651 e 652.

³⁸⁶ Assim também interpreta Gomperz em *Ibid.*, p. 633. Lembramos que Platão identificará belo e bem e, somente neste sentido, poderíamos falar de um critério estético.

³⁸⁷ Sabemos que o termo, com o sentido de estudo do belo e das obras de arte, foi estabelecido por Alexander Baumgarten. O filósofo que empreenderá uma reflexão estética no sentido moderno, como distinta da epistemológica e moral, será Kant, em *Crítica da Faculdade do Juízo*, ainda que não use o termo *estética* no sentido cunhado por Baumgarten. Kant trata do belo e do sublime como tipos de prazer, advindos da contemplação desinteressada de objetos naturais e artificiais.

³⁸⁸ Cf. PLATÃO, *Leis*, 667d-669. Cf. também a crítica ao critério do prazer na música em 655c,d.

importância educacional que nos leva a conservar cânones pictóricos e escultóricos – e, a nosso ver, nada exclui a possibilidade de pensarmos em diferentes cânones capazes de educar o homem para a virtude, diversas formas de vida feliz, como apresentamos.

4.1.4

O que representariam as pinturas e esculturas modelares?

Falamos da manutenção, tal qual a egípcia, dos mesmos padrões representativos sem, todavia, nos perguntar pela sua natureza. Que tipo de pintura e escultura poderia compor o projeto pedagógico da constituição das *Leis*?

Quando o Ateniense trata de pinturas e esculturas, exemplificando pela arte egípcia, o diálogo tem como tema central a educação realizada principalmente pelo coro. Fala-se, portanto, do canto e da dança. Estes devem seguir melodias e posturas, σχήματα, belas, tais quais as posturas, σχήματα, pintadas ou esculpidas. A repetição do mesmo termo, σχήμα, primeiro para referir-se à postura na dança coral e, após, na representação pictórica, na frase seguinte, no passo que citamos na página 172 que analisamos nesta seção, indica e torna provável que o personagem trata do mesmo: as posturas pintadas parecem ser as mesmas que tomarão movimento no coro, ou ao menos uma parte considerável delas. Em outras palavras: o contexto do diálogo indica que o coro imita obras plásticas. Afinal, os pintores produzem, ἀπεργάζομαι, posturas, σχήματα, e, os coreutas, as “corporificam” ou “vestem-se delas”, isto é, ensaiam-nas ou praticam-nas, μεταχειρίζω.

Para que esta possibilidade interpretativa se sustente, é preciso perguntar: que tipo de obras plásticas serviriam de modelo para o canto e a dança corais? Seria possível saber como representações plásticas seriam prescrições para o coro?

No Livro VII das *Leis* o Ateniense volta ao tema do coro, detendo-se especificamente na dança, ὄρχησις, e a aborda mais demoradamente.³⁸⁹ Ele então expõe o que os passos dançantes representariam de acordo com o caráter, ἦθος,

³⁸⁹ Cf. PLATÃO, *Leis*, 814e-817e.

provavelmente desenhado e exibido pelas obras visuais, como vimos. Na cidade dos magnetos, que seria regida pela constituição formada no diálogo, existirão coros relativos a dois gêneros éticos: um que retrata o caráter ou alma viril, *ψυχῆς δ' ἀνδρικῆς*, e, o outro, o temperante, *ψυχῆς σώφρονος*.³⁹⁰ Cada uma destas formas de alma torna-se visível, corporifica-se, em diferentes posturas e gestos descritos pelo Atenense.

O homem exemplar na guerra, o viril, toma vida, reflete-se da postura imóvel à móvel, numa dança chamada de pírrica. Nesta, o coreuta deverá imitar os movimentos de um guerreiro virtuoso em golpes diversos, defesas, saltos, recuos, o lançamento de dados, com membros belamente estendidos ou o apolíneo arco e flecha.

De acordo com esta descrição, talvez pudéssemos imaginar, compondo a possível “coleção” escultórica e pictórica da última utopia política de Platão que orienta o coro, as famosas estátuas gregas que retratam os corpos harmônicos e moventes de atletas vitoriosos nos jogos, assim como as frequentíssimas cenas de disputas, guerras e heróis nos baixos-relevos e nas pinturas. Ressaltamos o caráter hipotético destas sugestões: os personagens das *Leis* não descrevem as formas das artes plásticas, nem mesmo diz como estas poderiam padronizar os coros educativos. Nosso intuito com tais hipóteses ou suposições é somente de tornarmos mais concreto, de acordo com as obras gregas antigas que conhecemos, o que no diálogo é somente indicado ou aludido acerca das obras plásticas de Magnésia.

Segundo a tradição comentarista, a dança do “coro viril” descrita nas *Leis* seria semelhante a uma tradicional da cidade de Atenas.³⁹¹ Nas Panatenaicas, festival em honra à deusa Atena que ocorria nos arredores da, e na, Acrópole, no terceiro ano de toda Olimpíada, dançava-se para a deusa virgem lembrando e reavivando feitos guerreiros e corajosos dos atenienses.³⁹² O coro dava vida em dança e canto ao excelente ἦθος viril deste povo.

A nobreza do caráter ateniense tornara-se exemplar pela expulsão do imperialismo persa que invadia e dizimava as cidades-estado, πόλεις, gregas e, de

³⁹⁰ PLATÃO, *Leis*, 814e.

³⁹¹ Cf. SPALTRO, F. L., *Why should I dance for Athena? Pyrrhic dance and the coral world of Plato's Laws*, p. 15.

³⁹² No Livro II das *Leis*, diferentemente, são Apolo, as Musas e Dioniso que partilham e dirigem o coro. Cf. PLATÃO, *Leis*, 665a.

forma mais ampla, a nobreza dos gregos, na épica vitória sobre Troia, por exemplo, glorificadas, dentre outros meios, por relevos escultóricos do Párthenon. É possível afirmar que nas imagens esculpidas em seus frisos e métopes, a força do povo e da cultura gregos é afirmada e perpetuada, pelo desenho de várias conquistas de seu imaginário mitológico: dos deuses sobre os gigantes, dos atenienses sobre as amazonas, dos gregos sobre os troianos, e, por fim, dos lápitas da Tessália sobre os Centauros. Podemos imaginar, também hipoteticamente, danças corais ao longo do festival ateniense que imitem, representem e movimentem os golpes e demais gestos indicados nas cenas escultóricas do templo listadas acima, o que constituiria a dança pírrica.

Não só a guerra, mas também momentos de paz são glorificados em imagens do Párthenon. Em um de seus frisos há uma representação da procissão que, dentre outros ritos, como jogos e danças, compunha a festa das Panatenaicas. Nesta procissão, os atenienses caminhavam do Cerameus até a Acrópole para ofertar presentes à deusa Atena, como um πέπλος, espécie de lenço que cobria todo o corpo feminino, que provavelmente vestiria uma estátua de madeira que a representava.³⁹³ Os relevos exemplificam, portanto, as práticas e os costumes de um rito festivo, a procissão, nas formas de seus participantes: cavaleiros, hoplitas, tocadores de flauta e lira, anciãos e jovens andantes. Trata-se, aliás, do único tema dos costumes gregos em tempos de paz retratado no templo, já que, como vimos, em todos os outros são a guerra e a luta exaltadas.

O projeto platônico para as artes visuais nas *Leis* mostra-se similar ao do templo ateniense, pois estas exporiam os detalhes do que seria movimentado em dança e canto corais, não só de movimentos virtuosos em situações de disputa, mas também em momentos pacíficos e, por isso, festivos. O personagem Ateniense segue em sua exposição sobre a dança no Livro VII descrevendo a pacífica como a que exalta o bem-estar, o júbilo, menos ou mais ardente. No primeiro caso quando se trata da preservação da paz e, no segundo, de sua recente conquista. Sobre a dança que celebra o caráter temperante dos tempos de paz, o Ateniense não apresenta detalhes temáticos, deixando-nos sem parâmetros mais explícitos em nossas conjecturas.

³⁹³ Cf. SERVI, K., *The Acropolis, The Acropolis Museum, The sculptural decoration of the Parthenon*.

Dadas essas hipóteses figurativas, falta-nos ainda esclarecer como todos estes temas delineados estaticamente movimentar-se-iam no corpo humano tornando-se dança e canto. Em primeiro lugar, no que diz respeito à dança, será que seus passos não poderiam ser indicados, não abstratamente como atividades de guerra e paz, mas de forma mais explícita nas pinturas e esculturas? Isto é: seria possível pensarmos numa retratação destes movimentos virtuosos especificamente como dança?

São de conhecimento geral muitíssimas obras plásticas que retratam posturas dançantes. Podemos pensar, como um primeiro exemplo, na indiana Shiva Natarāja³⁹⁴, em que o poderoso deus Shiva exibe ritmo e harmonia na totalidade de seu corpo e em cada gesto, em postura de equilíbrio numa “dança cósmica”, como diz a tradição hinduísta. É bastante provável que esta escultura, dentre outras, orientasse danças orientais. Muitos detalhes do posicionamento das mãos e da disposição dos dedos do deus, assim como peças de sua vestimenta são tradicionais da dança árabe, cujas raízes também remontam à antiga religião oriental citada.

Além deste exemplo escultórico que, de certa forma, serve de modelo para a dança e retrata um caráter temperante e equilibrado adequado aos momentos de paz, existem muitíssimos outros. Como se sabe, a arte grega também retrata belíssimas cenas de danças, mais comumente mulheres, com pandeiros ou flautas, por vezes em roda, outras em passos coreografados, com túnicas em voo e rodopio.

Dado o exposto, torna-se clara a hipótese que se apresenta aos nossos olhos como a mais razoável no que diz respeito aos paradigmas dançantes das obras plásticas de que provavelmente fala o personagem de Platão, Ateniense, no Livro II das *Leis*. Estas representariam os feitos virtuosos, viris ou temperantes, de guerra ou paz, possivelmente, em si, e, também, em indicações de movimentos de dança semelhantes, por exemplo, às hipóteses levantadas.

Além da dança, é também possível levantarmos a hipótese do uso de modelos visuais para o canto. Uma suposição exemplificativa seriam os desenhos geométricos da arte grega arcaica. Estes expõem espacialmente relações ou proporções que podem ser compreendidas como rítmicas, relações matemáticas

³⁹⁴ Um exemplar encontra-se, por exemplo, no Musée des arts asiatiques Guimet, em Paris.

que estruturam o ritmo de um canto. A literatura especializada em música grega trabalha com o conceito de esquema métrico, uma forma ou figura visual, como significa o grego σχῆμα, que codifica a ordem rítmica ou métrica de uma canção³⁹⁵, mesmo termo usado nos passos 656e-657^a para falar da postura a ser retratada em pinturas e danças. Além disso, convém notar que também o termo μέτρος, relativo à métrica, é de ordem visual, pois diz medida, espaço medido, comprimento.

A dança acompanha o canto, ou vice-versa. Há uma noção de unidade na compreensão grega de canto e dança, aliás. Isto é indicado pela própria expressão “pé métrico”, meio de contagem de tempos numa composição rítmica e poética. O pé, πούς, provavelmente refere-se a um passo realizado pelo dançarino.³⁹⁶ O ritmo e alguns efeitos das melodias, como ecos, isto é, repetições de elementos rítmicos, e efeitos de espelho, a retomada em sentido inverso da combinação de sílabas breves e longas no meio do verso, inspiram passos e movimentos, respectivamente, repetitivos ou invertidos. Neste último caso, “... é como se, em curso do movimento, os coreutas refizessem, na ordem inversa, de uma maneira contínua ou voltando, os passos que acabaram de descrever.”³⁹⁷

A dança e o canto corais possivelmente imitam representações pictóricas e/ou escultóricas de caracteres virtuosos. Por meio de nossas hipóteses, que se reconhecem como sugestões exemplificativas, pretendemos embasar nossa interpretação da provável imitação coral de obras plásticas. O coro, como desenvolvemos, dava vida e movimento às posturas, no tempo rítmico do canto. De fato, não é possível saber exatamente o que Platão proporia a ser representado em suas pinturas e esculturas, modelos pedagógicos, das *Leis*. As breves hipóteses que levantamos servem apenas como tentativas mínimas de apreensão um pouco mais concreta do sentido do texto. Obviamente existem outras possibilidades, muitas outras hipóteses poderiam ser levantadas. Nossa construção é consciente

³⁹⁵ “... a forma ela mesma é, no caso que nos ocupa, uma junção de relações matemáticas (λόγοι) que são realizadas num *percurso*. Nesse sistema da música grega, essa relação de um sistema em repouso, compreendendo todas as possibilidades de relações nesse percurso, com sua realização quando é posto em movimento, foi exposto com uma claridade e uma simplicidade geniais, que correspondem à percepção grega da medida e do equilíbrio.” LOHAMAN, J., *Mousiké et lógos: contributions à la philosophie et à la théorie musicale grecques*, p. 108.

³⁹⁶ Cf. IRIGOIN, J, *Architecture métrique et mouvements du chœur dans la lyrique chorale grecque*, p. 286.

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 291.

do seu caráter fantasioso. O que se sabe ao certo é que se estas pinturas e esculturas modelam o coro, exaltam determinado ἦθος, viril ou temperante, suas cores³⁹⁸ e formas em tempos de guerra e paz. E, como sabemos, para que se mantenha a virtude na cidade, as obras plásticas não devem sofrer alterações.

4.2

Pintura e escultura enquanto modelos para o coro

4.2.1

A educação como imitação coral da imitação pictórica ou escultórica

Como dissemos anteriormente, nas *Leis* Platão afirma que um homem educado é aquele que aprende a dançar e a cantar belamente. Este aprendizado o leva a adquirir ritmo e harmonia no corpo e na alma. Um homem harmônico, educado, é aquele que se habituou a sentir dor e prazer de forma conveniente, dor frente ao mal e prazer com o bem, hábito que será aprovado pela razão, quando esta se desenvolver.³⁹⁹ Como afirmamos, para adquirir esse hábito afetivo, o Ateniense afirma que é necessário ser treinado nos corais⁴⁰⁰, ser um excelente cantor e dançarino grupal; ser, enfim, um bom imitador de pinturas e esculturas belas. Isto ensina a sentir prazer e dor nas situações certas; a saber amar o belo e odiar o feio – o que corresponde a aprender, no canto, a acompanhar o ritmo e a melodia da canção e, na dança, o ritmo, a postura, o gesto e o movimento que correspondem a cada ritmo e tonalidade musical.

A educação se realiza, portanto, na aquisição de certos ritmo, ῥυθμός, e harmonia, ἁρμονία⁴⁰¹, a que tudo indica pictóricos ou escultóricos, que se tornam vivos em movimentos, gestos, posturas dançantes e no canto.⁴⁰² Sua finalidade última é educar a alma, especificamente, instaurar e manter uma relação coerente entre a razão e os afetos. Pois, como dissemos, ser educado, de acordo com o

³⁹⁸ Sobre as cores, cf. PLATÃO, *Leis*, 655a.

³⁹⁹ Cf. *Ibid.*, 653b.

⁴⁰⁰ Cf. *Ibid.*, 654a,b.

⁴⁰¹ PLATÃO, *Leis*, 653e. Já na *República* Platão desenvolve como o ritmo e a harmonia se instauram na alma por meio da poesia. Cf. *Id.*, *República*, 401d.

⁴⁰² Ἀρμονία e ῥυθμός são noções musicais gregas que aparecem frequentemente em par. Cf. LOHAMANN, J., *op. cit.*, p. 71.

último diálogo de Platão, é saber sentir ou ser afetado com retidão dadas as situações que racionalmente percebemos como boas ou más: com prazer e amor ou dor e ódio. Uma alma harmônica e, talvez pudéssemos também acrescentar, rítmica, ama e se alegra com o bem e odeia e sente dor com o mal. Segundo o Ateniense, a harmonia deixa-se ver na alma pela concordância entre razão e emoção.⁴⁰³ Já no que diz respeito ao ritmo, podemos supor que também desempenhe um papel, pois esta concordância torna-se virtude quando, pelo treino coral, o homem adquire o hábito da harmonia entre razão e afetos de forma que esta se manifeste espontaneamente. A vida humana, essencialmente política, exige que as respostas e ações em geral aconteçam no momento oportuno, em ritmo adequado, portanto.

A educação da alma, mais valiosa que a do corpo, não exclui, sublinhe-se, esta. Na dança, a incorporação de harmonia e ritmo nos movimentos e gestos forma a educação que visa à virtude corpórea. A dança, junto à luta, compõe a ginástica⁴⁰⁴ recomendada aos habitantes da cidade dos magnetos, que propicia e mantém o vigor corpóreo.⁴⁰⁵

Platão trata da educação da alma por meio de atividades corpóreas como a dança e o canto que, por sua vez, provavelmente seguem modelos pictóricos e escultóricos, como vimos. Nas *Leis*, a educação parte, se tomarmos como referência a famosa gradação da realidade exposta nos Livros VI e X da *República*, dos graus mais ínfimos aos mais elevados. Pois, de imagens como pinturas e esculturas, vai ao corpo mimético e performativo que dança e canta,

⁴⁰³ Sobre a produção de almas harmônicas, cf. PLATÃO, *Leis*, 655d.

⁴⁰⁴ Cf. *Ibid.*, 795d,e.

⁴⁰⁵ Ao apontar as qualidades harmônica e rítmica da dança coral o texto propicia, a nosso ver, uma compreensão mais ampla da finalidade desta educação do corpo. Se pensarmos na alta velocidade que tiranizou nossas vidas desde a modernidade, magistralmente caricaturada no filme *Tempos Modernos* de Charles Chaplin, se nos torna claro como o ritmo de nossas atividades pode ou não contribuir para a virtude, a felicidade, enfim, uma vida bem vivida. Um proletário como o personagem Carlitos obrigado a repetir o mesmo movimento, maquinalmente, inúmeras vezes e em ritmo frenético apertando parafusos numa linha de montagem, certamente não desenvolve assim a virtude ou excelência corpórea. Carlitos não aprimora os movimentos de seu corpo como um todo, o que o torna carente de harmonia. A noção grega de harmonia significa, de forma generalista, a existência de uma unidade na multiplicidade, e se instauraria no corpo quando este se desenvolve inteiramente. No caso da película citada, a repetição contínua de um mesmo movimento em somente uma parte do corpo exemplifica uma deseducação corpórea, que leva ao esquecimento e à fraqueza de suas outras partes e diferentes movimentos e, assim, do corpo e seus poderes como um todo. A dança, diferentemente, como se diz nas *Leis*, movimenta-o por inteiro (*Ibid.*, 814e), relacionando parte a parte como num jogo, compondo um todo harmônico, também com a melodia que acompanha.

para chegar ao corpo mesmo e, por fim, à alma. Isto é: o belo e a virtude passam do que em *República X* é μίμησις da μίμησις, pinturas e esculturas, à dança e ao canto, também três graus afastados da realidade suprema, para que alcancem primeiro o corpo, mais frágil e corruptível, e, depois, a alma, mais próxima do divino e das Ideias, segundo é caracterizada em geral no *corpus platonicum*. O corpo aparece, portanto, no contexto educativo, como anterior à alma. A música, que educa a alma, o faz por meio do corpo que dança e canta. A famosa divisão platônica entre alma e corpo, e a desvalorização do último que estaria presente, na verdade, de forma mais explícita, em somente um de seus diálogos, o *Fédon*⁴⁰⁶, não aparece nas *Leis*, como também não era o caso no *Timeu*, como vimos na seção 3.2.1.2 desta tese. Neste diálogo, cada parte da alma possui uma localização específica no corpo. Por exemplo, vimos no capítulo anterior como o fígado abriga a parte apetitiva da alma. Agora, nas *Leis*, o hábito corpóreo, incluindo-se aqui também a voz, de ritmo e harmonia, possibilita a formação de uma alma bem ordenada. Corpo e alma estão intimamente vinculados: a virtude de um conduz à virtude do outro: a educação vai de imagens imóveis a móveis, atingindo primeiramente o corpo e, após, a alma.

4.2.2

A representação do belo em obras plásticas

Para cantar e dançar belamente não basta deixar-se conduzir e moldar por qualquer postura. Para que o treinamento nos corais corresponda à educação, ele deve ser feito com melodias e posturas belas, diz o Ateniense. O canto e a dança devem imitar, representar, o belo, τὸ καλόν.⁴⁰⁷

⁴⁰⁶ Leitura, aliás, contestável, como desenvolvo em meu artigo *Filosofia: exercício para a morte ou para a vida?* Comentários de Er acerca do *Fédon*.

⁴⁰⁷ Esta afirmação aparece quando se defende a maior importância de se amar o belo e odiar o feio do que representar tecnicamente bem o belo no coro: “O indivíduo que conhece a beleza das coisas belas e a fealdade das feias e se comporta de acordo com esse conhecimento, não se nos afigura mais bem educado, no que entende como a arte da dança e a da música, do que quem consegue dar expressão satisfatória, por meio da dança ou do canto, ao que ele considera belo, mas é incapaz de comprazer-se com o belo ou de revelar aversão ao que é feio?” “... ἂν τὰ καλά τε ἡγούμενος εἶναι καλά καὶ τὰ αἰσχρὰ αἰσχρὰ οὕτως αὐτοῖς χρήται; βέλτιον ὁ τοιοῦτος πεπαιδευμένος ἡμῖν ἔσται τὴν χορείαν τε καὶ μουσικὴν ὃς ἂν τῷ μὲν σώματι καὶ τῇ φωνῇ τὸ διανοηθὲν εἶναι καλὸν ἰκανῶς ὑπηρετεῖν δυνήθῃ ἐκάστοτε, χαίρη δὲ μὴ τοῖς καλοῖς μηδὲ μισῇ τὰ μὴ καλά...” PLATÃO, *Leis*, 654c. Tradução de Carlos Alberto Nunes.

Nesse ponto encontramos uma observação importante. Como dissemos acima, o canto e a dança podem imitar diretamente o belo. O adjetivo grego καλόν vem acompanhado do artigo neutro singular τό, sendo, assim, explicitamente substantivado: o belo. Por isso, será que poderíamos considerá-lo aqui como ideal, isto é, como a própria ideia do belo? O coro não imitaria um ou outro objeto belo, mas o belo em si?⁴⁰⁸

Lembremos que o Ateniense já havia afirmado, segundo nossa interpretação, que o coro imita pinturas e esculturas. Sendo assim, a nosso ver, parece coerente concluir que o belo, τὸ καλόν, imitado pelo coro não seria o belo em si, como supusemos acima, o coro não imitaria a ideia diretamente, mas o belo representado em obras plásticas.

Se tivermos razão nesta leitura, pinturas e esculturas parecem aproximar-se da realidade ideal, da qual se encontravam três vezes afastadas enquanto imitações de imitações, segundo o esquema do Livro X da *República*. Já de acordo com o Livro II das *Leis*, estas obras aparecem mais próximas do belo, parecem imitá-lo diretamente. Tal proximidade entre obras plásticas e ideias faria com que pinturas e esculturas sejam instrumentos para que o homem, cantando e dançando, se torne, ele mesmo, belo, o que, como sabemos, quer também dizer bom e virtuoso. Mas, no escopo do pensamento platônico, seria possível conceber uma imitação pictórica ou escultórica da ideia do belo?

Na seção 3.1.1 desta tese, remetemo-nos brevemente aos paralelos entre pintura e filosofia nos diálogos de Platão como um todo. Vimos que no Livro VI da *República* a formação dos homens da cidade ideal é apresentada metaforicamente como a confecção de uma pintura. Estes homens, sejam eles artesãos ou guardiães, são caracterizados por Sócrates como confecções ou construções, ποιήσεως, das virtudes que lhes são próprias, a saber, temperança, coragem, sabedoria e, compartilhadas por todos, a justiça.⁴⁰⁹ A confecção dos

⁴⁰⁸ Esta leitura aparece, por exemplo, em BRAVO, F., *As ambiguidades do prazer: ensaio sobre o prazer na filosofia de Platão*, p. 447 e VERDENIUS, W. J., *op. cit.*, p. 18. Repare-se que esta referência a uma ideia tem caráter de exceção nas *Leis*. Em geral neste diálogo elas estão ausentes, sendo possivelmente referidas no Livro XII. Sobre a ausência das ideias nas *Leis*, cf., por exemplo, RUTHERFORD, R. B., *op. cit.*, p. 300, ROBINSON, T. M., *A psicologia de Platão*, p. 198 e SZLEZÁK, T. A., *Platão e a escritura da filosofia*, p. 90.

⁴⁰⁹ “Seguidamente, penso que, aperfeiçoando o seu trabalho, olharão frequentemente para um lado e para outro, para a essência da justiça, da beleza, da temperança e virtudes congêneres, e para a

homens ideais, a produção ou representação direta das virtudes, acontece metaforicamente pelo emprego de um pigmento de tinta usado para representar os homens, chamado ἀνδρεῖκελον.⁴¹⁰ As pinturas filosóficas exibem homens divinos, “semelhantes aos deuses”, como canta Homero retratando Aquiles.⁴¹¹ Os filósofos, tais quais concebidos idealmente por Platão, devem, além de modelar a si mesmos, εἰαυτὸν πλάττειν⁴¹², o que nos remete à noção de escultura, pintar os caracteres dos demais homens. Eles são o princípio da virtude na cidade utópica.

Inspirados nesta metáfora empregada pelo próprio Platão, poderíamos supor, novamente, de forma hipotética, que as representações pictóricas e escultóricas consagradas nos templos da cidade dos magnetos exibiriam os homens tais quais os da cidade ideal, em guerra e em paz, como apresentamos anteriormente ao tratarmos do coro. Eles poderiam ser os modelos ou paradigmas para os homens que vivessem sob a vigência da segunda melhor constituição. Afinal, parece natural que os melhores homens sejam modelo para os demais. Na *República*, Sócrates diz a Adimanto:

— *E umas vezes, julgo eu, apagarão, outras pintarão de novo, até que, até onde for possível, façam simples caracteres humanos tão do agrado dos deuses quanto podem sê-lo.*

— *Seria certamente a mais bela pintura.*

“Καὶ τὸ μὲν ἄν, οἶμαι, ἐξαλείφοιεν, τὸ δὲ πάλιν ἐγγράφοιεν, ἕως ὃ τι μάλιστα ἀνθρώπεια ἦθη εἰς ὅσον ἐνδέχεται θεοφιλῇ ποιήσειαν. Καλλίστη γοῦν ἄν, ἔφη, ἡ γραφὴ γένοιτο.”

Platão, *República*, Livro VI, 501b,c. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira ligeiramente modificada.⁴¹³

Como vimos, no Livro II das *Leis* o critério seletivo de obras plásticas é a beleza ou a nobreza, já que o belo será idêntico ao bem, atribuída à pintura dos homens

representação que delas estão a fazer nos seres humanos, compondo e misturando as cores, segundo as profissões, para obter uma forma humana divina, baseando-se naquilo que Homero, quando encontrou nos homens, apelidou de ‘divino e semelhante aos deuses’”.

“Ἐπειτα, οἶμαι, ἀπεργαζόμενοι πυκνὰ ἄν ἐκατέρωσ’ ἀποβλέποιν, πρὸς τε τὸ φύσει δίκαιον καὶ καλὸν καὶ σῶφρον καὶ πάντα τὰ τοιαῦτα καὶ πρὸς ἐκείνου τεκμαιρόμενοι, ὃ δὴ καὶ Ὅμηρος ἐκάλεσεν ἐν τοῖς ἀνθρώποις ἐγγιγνόμενον θεοειδές τε καὶ θεοεῖκελον.”

PLATÃO, *República*, 501b. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira.

⁴¹⁰ Cf. PLATON, *La République*, nota 97 ao Livro VI de Georges Leroux.

⁴¹¹ Cf. PLATÃO, *República*, 501b e HOMERO, *Iliada*, Canto I, v. 131.

⁴¹² PLATÃO, *República*, 500d.

⁴¹³ Preferimos “a mais bela” a “uma belíssima” como tradução de καλλίστη já que se trata de um superlativo.

ideais pelo personagem Adimanto na *República*. Parece, portanto, possível levantar a hipótese de que os homens da cidade utópica poderiam ser apresentados como modelos para os homens da cidade dos magnetos, seguidora dos costumes desenhados nas *Leis*. Eles ocupariam o lugar de exemplos de homens viris e temperantes, corajosos combatentes na guerra e equilibrados em festividades na paz, cujos movimentos seriam avivados nos passos da dança e no canto corais. Neste sentido, o belo apresentado pelas pinturas e esculturas, modelos para o canto e a dança, diferentes reflexos ou imagens da Ideia de Belo diretamente, de acordo com o bem ou a excelência que reflete em cada virtude, própria a cada tipo de homem bom.

Esta leitura de que os homens idealmente virtuosos poderiam ser apresentados pelas obras plásticas das *Leis*, provavelmente em posturas de dança referentes às práticas de guerra e paz como supomos anteriormente, que tornem visíveis feitos nobres de suas funções e atividades próprias, ganha mais força ao nos lembrarmos de um relato de outro discípulo de Sócrates. Em *Ditos e feitos memoráveis de Sócrates*, Xenofonte relata dois breves diálogos que nos interessam: o primeiro entre Sócrates e um pintor, Parrásio⁴¹⁴, e, logo em seguida, um escultor, Cleíton. A última fala do filósofo para Cleíton responde à questão que conduz toda a conversa. Sócrates o diz: “O escultor, portanto, figura as atividades da alma.”⁴¹⁵ (δεῖ ἄρα εἶναι τὸν ἀνδριαντοποιὸν τὰ τῆς ψυχῆς ἔργα τῷ εἶδει προσεικάζειν), como o destemor no olhar ameaçador dos combatentes e a glória na expressão triunfante da fisionomia dos conquistadores, citados por Cleíton. Sócrates interroga insistentemente seus interlocutores sobre a possibilidade de se desenhar, representar visualmente, caracteres. Na primeira conversa, com o pintor, após Parrásio ter recusado esta hipótese argumentando que só se poderia imitar o que se vê, portanto não a alma e caracteres pois desprovidos de cor e forma visual, por meio do seu famoso método maiêutico Sócrates mostra que ele está errado e que a pintura pode sim representar o que normalmente se pensa como invisível. O filósofo leva o pintor a concordar que a expressão dos olhos transparece amizade e hostilidade; a fisionomia radiante, as

⁴¹⁴ Famoso por ter vencido Zeuxis em disputa quanto ao caráter ilusionista de suas obras. Cf. PLÍNIO, *História Natural*, XXXV, 64-66.

⁴¹⁵ Tradução de Adriano Machado Ribeiro.

venturas, e a sombria, as desventuras; no semblante e nos gestos corporais, seja em repouso ou em movimento, tanto a magnificência, a condição de homem livre e nobre, a prudência e o entendimento, quanto o servilismo e a condição de escravo vil, a insolência e a vulgaridade. Além do que diz Platão no Livro VI da *República* sobre a pintura das virtudes, esta é outra indicação de como o que é relativo à alma, seu caráter e suas atividades virtuosos ou não, o que seria a princípio invisível, como o Belo de que falávamos anteriormente, transparece no corpo, em posturas, colorações e demais expressões.⁴¹⁶

Nesse sentido, convém retomarmos pontualmente o preâmbulo do *Timeu*. Como vimos no capítulo anterior, o personagem Crítias conta que os sacerdotes egípcios guardavam em seus templos, dentre outros relatos de feitos nobres e notáveis, a narrativa sobre a excelência da cidade ancestral de Atenas, semelhante à cidade ideal moldada na *República*. A constituição descrita neste diálogo aparecia, portanto, como modelar ou exemplar, no próprio templo egípcio, sendo, aliás, imitada pela cidade de Saís. Tanto os relatos mantidos nos livros sagrados, que eram conservados numa espécie de biblioteca, quanto as pinturas e esculturas, que compunham, todos eles, o templo, serviam de modelo educativo para os egípcios. Assim, no que diz respeito à cidade egípcia de Saís tal qual aparece no imaginário filosófico de Platão, e o costume egípcio de manter os mesmos cânones em pinturas e esculturas elogiado nas *Leis*, tomados em conjunto, a hipótese de que na segunda melhor cidade platônica as obras plásticas representariam homens ideais, habitantes da cidade utópica, não soa arbitrária ou despropositada, ainda que reconheçamos seu caráter hipotético, já que no próprio texto das *Leis* não temos elementos suficientes que embasem com segurança a sugestão interpretativa que aqui propomos. Segundo nosso ponto de vista, se quando Platão inventa seu Egito a mais perfeita constituição possível é exemplo de relato modelar, por que seus homens, que transparecem virtudes, não poderiam ser apresentados nas representações visuais paradigmáticas? Aliás, na própria *República* Sócrates afirma que a cidade ideal, que somente por um acaso ou graça

⁴¹⁶ No Livro III da *República*, Sócrates afirma que a virtude transparece não só na inteligência (διάνοια), mas também no corpo e na voz. Sua visibilidade corpórea é outro indício de que se possa pintar ou esculpir virtudes. Cf. PLATÃO, *República*, 395d.

divina poderia surgir historicamente, não deixa de ser, por isso, real. Sua realidade é de outra ordem: é de ordem ideal, modelar, paradigmática. É superior.

Dado isto, falta ainda perguntar: como encontrar o que é o belo a ser imitado por pinturas, esculturas e, através destas, pelo coro? Como seriam os homens ideais da *República*? Talvez esta seja a questão mais importante, a questão crucial, para um legislador.⁴¹⁷ Pois, como sabemos, no Livro II das *Leis* o belo é identificado ao bem. A questão do que é o bem, se não é a mais elevada, certamente é de extrema importância no pensamento platônico, de notável cunho político em todas as suas fases. Além disso, a pergunta sobre a natureza do bem não seria, também, a mais fundamental em nossas próprias vidas? Como viver bem, o que é uma vida boa, qual a diferença entre o bem e o mal não são questões que todos nós nos propomos e que mais urgentemente exigem uma resposta, já que em cada escolha, em cada ação, estamos já nos posicionando sobre o que acreditamos ser ou não bom? Um bom legislador, portanto, para compor as normas legais diretrizes das ações humanas, deveria necessariamente conhecer a natureza do bem, o que quer dizer, de acordo com as *Leis*, o belo.

Segundo Platão afirma nas *Leis* por meio de seu personagem Atenienense, a maioria dos homens costuma julgar uma obra como bela se ela lhe causa prazer.⁴¹⁸ O prazer, por sua vez, desenvolve o filósofo, surge quando a obra se nos assemelha, seja quanto às nossas disposições naturais, seja quanto aos hábitos que adquirimos.⁴¹⁹ Todavia, podemos ter disposições ou hábitos viciosos, e quando nos acostumamos a sentir prazer com representações do vício, tendemos a consolidar ainda mais nosso caráter nessa configuração.⁴²⁰ Sendo assim, o prazer por si mesmo não pode ser critério para julgar as obras miméticas, como se conclui. A única exceção seria o caso dos melhores, os homens mais virtuosos. Estes estariam inclinados a sentir prazer com as obras mais belas⁴²¹, por natureza e/ou hábito. Mas como seria possível educar os homens para a virtude, como formar tais homens excelentes sem que se possa distinguir, de outra forma, as

⁴¹⁷ Cf. GOMPERZ, T., *op. cit.*, p. 634.

⁴¹⁸ Cf. PLATÃO, *Leis*, 655c,d.

⁴¹⁹ Cf. *Ibid.*, 655d,e.

⁴²⁰ Cf. *Ibid.*, 655e-656b.

⁴²¹ Cf. *Ibid.*, 658e, 659a.

obras belas das que não o são? Haveria outro meio de perceber a beleza nas representações miméticas?

Como o personagem Ateniese afirma também no Livro II das *Leis*, há um critério alternativo para avaliar e distinguir as obras no que diz respeito à beleza. Não somente os homens mais virtuosos podem fazê-lo. É possível avaliar racionalmente se a obra é ou não bela. O critério de juízo do belo é chamado de retidão, ὀρθότης.⁴²² Retidão ao pintar e esculpir quer dizer copiar de forma fiel o original no que diz respeito à qualidade, a disposição das partes, as cores e os contornos, e à quantidade, a grandeza. Assim diz o texto:

O Ateniese:

— *Que aconteceria então se, no que diz respeito a essas representações, não soubéssemos em que nos basear quanto à natureza dos corpos que são a cada vez imitados? Poderíamos em algum momento conhecer o que é reproduzido nelas de maneira reta? O que quero dizer é: cada parte do corpo é representada em sua grandeza e lugar? A obra recebeu essas quantidades em sua grandeza real, e as partes foram colocadas umas ao lado das outras em ordem conveniente? E ela ainda possui as cores e os contornos desse corpo? Ou será que tudo isso foi realizado de forma confusa? Podemos acreditar que alguém possa descobrir em que se basear se ignora completamente que ser vivente foi imitado?*

Clínias:

— *E como ele poderia?*

O Ateniese:

— *Mas se nós chegamos a reconhecer que o que é pintado ou esculpido é um ser humano, e que o talento do artista concedeu ao homem todas as suas partes, cores e contornos que são os seus, aquele que chegasse a reconhecer isso não seria certamente levado a determinar sem dificuldade se a obra é bela e em que ela eventualmente pode ser privada de beleza?*

Clínias:

— *Nesse caso, Estrangeiro, poderíamos todos, por assim dizer, reconhecer a beleza nas representações figuradas.*

“ΑΘ. Τί οὖν; εἴ τις καὶ ἐν τούτοις ἀγνοοῖ τῶν μεμιμημένων ὃ τί ποτέ ἐστιν ἕκαστον τῶν σωμάτων, ἄρ’ ἂν ποτε τό γε ὀρθῶς αὐτῶν εἰργασμένον γνοίῃ; λέγω δὲ τὸ τοιόνδε, οἷον τοὺς ἀριθμοὺς [τοῦ σώματος καὶ] ἐκάστων τῶν μερῶν τάς <τε> θέσεις ἧ ἔχει, ὅσοι τ’ εἰσὶ καὶ ὅποια παρ’ ὅποια αὐτῶν κείμενα τὴν προσήκουσαν τάξιν ἀπέληφε, καὶ ἔτι δὴ χρώματά τε καὶ σχήματα, ἢ πάντα ταῦτα τεταραγμένως εἰργασται. μὲν δοκεῖ ταῦτ’ ἂν ποτε διαγινῶναι τις τὸ παράπαν ἀγνοῶν ὃ τί ποτέ ἐστι τὸ μεμιμημένον ζῶον;

ΚΛ. Καὶ πῶς;

ΑΘ. Τί δ’; εἰ γινώσκουμεν ὅτι τὸ γεγραμμένον ἢ τὸ πεπλασμένον ἐστὶν ἄνθρωπος, καὶ τὰ μέρη πάντα τὰ ἑαυτοῦ καὶ χρώματα ἅμα καὶ σχήματα ἀπέληφεν ὑπὸ τῆς τέχνης, ἄρα γε ἀναγκαῖον ἤδη τῷ ταῦτα γνόντι καὶ ἐκεῖνο ἐτοίμως γινώσκειν, εἴτε καλὸν εἴτε ὀπὴ ποτέ ἐλλίπεδς αὐτῷ εἶη κάλλους;

⁴²² PLATÃO, *Leis*, 667d.

ΚΛ. Πάντες μεντᾶν, ὡς ἔπος εἰπεῖν, ὃ ξένε, τὰ καλὰ τῶν ζώων ἐγγινώσκομεν.”
 Platão, *Leis*, Livro II, 668d,e. Nossa tradução da versão francesa de
 Brisson e Pradeau, ligeiramente modificada.⁴²³

Nas *Leis*, a cópia fiel das proporções de um original, que se assemelha à τέχνη εἰκαστική a qual abordamos quando tratamos do *Sofista*, é definida como a própria imitação do belo e da virtude. O único detalhe diferente em relação à arte icástica é que há uma substituição do conceito de συμμετρία que aparece no *Sofista* por ἀριθμός e ὅσος, isto é, de ‘proporção’ por ‘grandeza’ e ‘quantidade’. Na caracterização da τέχνη εἰκαστική, a exigência de fidelidade pauta-se na manutenção da mesma proporção, o respeito à συμμετρία do original, o que não é o caso das *Leis*. Todavia, não me parece que esta diferença seja relevante. Pois se, por exemplo, aumentássemos consideravelmente a grandeza de um original, para que sua representação continuasse verossímil seria preciso realizar deformações em algumas de suas partes. Seria preciso empregar a τέχνη φανταστική. Sendo assim, ainda que notemos a troca do conceito de συμμετρία pelo de ἀριθμός, de ‘proporção’ por ‘número’, não nos parece que essa mudança seja relevante para o que está em pauta. A obra que mantém a mesma grandeza de seu modelo e é fiel em cores e contornos seria, certamente, εἰκαστική e manteria a mesma proporção do modelo representado.

Quando tratamos do uso do exemplo das artes plásticas, escultura e pintura, para falar da diferença entre λόγοι tendo como fim apreender as especificidades do sofista no diálogo que leva seu nome, vimos que o discurso filosófico seria aquele que mais se aproximaria de uma exposição mimética do original, no caso da filosofia, o real, como é. Também notamos que, além da sofística, a filosofia pode usar distorções que causam ilusões, como nas construções de mitos e ironias. Todavia, diferentemente do que ocorre no caso da sofística, estas distorções teriam como fim último que se alcance uma imagem fiel do original, enfim, uma obra εἰκαστική.

A filosofia se esforça para conhecer o real no mundo de sombras e fantasias em que vivemos. Talvez não seja possível conhecê-lo como é completamente, em todas as suas nuances. Sendo assim, o que caracterizaria o

⁴²³ Preferimos “grandeza” a “proporção” para traduzir ἀριθμός, e “quantidade” a “proporção” para ὅσος, já que reservamos “proporção” como correlato de συμμετρία.

filósofo não seria a posse desse conhecimento, mas antes a intenção de alcançá-lo e, também, divulgá-lo. Esta parece ser uma descrição razoável do exercício da filosofia, aliás, atenta também ao sentido etimológico do termo grego φιλοσοφία: não a posse, mas o famoso amor ou hospitalidade, φιλία, relativo ao saber, σοφία.⁴²⁴ A transmissão do que o filósofo vê e conhece é possível pela construção de uma imagem correta, reta, ὀρθή, dele, como argumentamos na conclusão de nossas análises do *Sofista*.⁴²⁵

Mas por que será que Platão afirma que a retidão é a que proporciona, não só um conhecimento tal qual o filosófico segundo vimos no *Sofista*, mas também, de acordo com o Livro II das *Leis*, a produção de beleza? Seria todo original necessariamente belo e virtuoso, de forma que imitar um original qualquer de forma reta seria representar a própria beleza virtuosa?

Esta não nos parece uma hipótese coerente já que, obviamente, é possível tomar como modelo algo desprovido de beleza. Por isso, a nosso ver, nas *Leis*, a construção de uma imagem reta do original seria, de forma rigorosa, a condição para que se possa perceber o que é realmente belo, distinguir o belo do feio.⁴²⁶ Numa representação fiel, o belo se faz ver. Na cidade das *Leis*, somente o que for belo será exibido, imitado, moldado, pintado, coreografado, dançado e cantado. Os modelos baixos, próprios à comédia, convirão somente aos escravos e às pessoas baixas, diz o Ateniese no Livro VII do diálogo.⁴²⁷ Aqui, falamos de representações pictóricas e escultóricas que serviam de modelos educativos para os homens livres e virtuosos. Uma representação fiel do vício, nesse sentido, não seria, a nosso ver, considerada bela, nem poderia ocupar o lugar de exemplo modelar de que se fala no Livro II. Assim, o critério da retidão na criação imagética não se resume a simplesmente copiar ou reproduzir os seres como são. A nosso ver, a beleza vincula-se à retidão pois é somente pela visão reta, clara,

⁴²⁴ Sobre isso, cf. a seção 3.1.2 desta tese.

⁴²⁵ Segundo um caminho argumentativo diferente do nosso, Richard R. Oliveira também chama a atenção de que o conhecimento filosófico subjaz na temática deste momento do Livro II das *Leis*. Cf. OLIVEIRA, R. R., *op. cit.*, p. 178-186. Discordamos deste intérprete, todavia, quando afirma que a pintura não é capaz de representar a virtude, somente a música e a poesia. Para ele, a pintura seria usada nesse passo das *Leis* como uma imagem analógica da representação reta. A nosso ver, esta distinção não se encontra na argumentação do diálogo e se as obras plásticas serão modelos para a música, necessariamente aquelas deverão expressar a virtude.

⁴²⁶ O que, aliás, é indicado no passo 558d do Livro II das *Leis*.

⁴²⁷ Cf. PLATÃO, *Leis*, 816d-817a.

filosófica dos seres, que se pode ver o que há neles de belo, o que há de feio, para elevar como exemplo modelar o primeiro, representando-o fielmente em pinturas e esculturas.

4.2.3

A educação como o “movimento mágico” do imóvel

Na seção anterior, vimos como Platão indica a possibilidade de que pinturas e esculturas imitem o belo ou o bem, desenhando as virtudes ou excelências humanas, sendo cópias de um paradigma ideal. Estas obras provavelmente ocupam o lugar de modelos ou paradigmas para o coro. Segundo diz o Ateniense, a dança e o canto corais, como dissemos, movimentam as posturas, possivelmente pictóricas ou escultóricas, que expressam beleza. Esta imitação é chamada de educação e, também, encantamento, feitiço ou magia, ἐπωδή, para a virtude.⁴²⁸

Como na representação pictórica de um homem corajoso, um jovem que assim é formado manterá uma bela coloração em sua pele num momento de adversidade⁴²⁹; como o faz ao dançar seguindo o ritmo e a harmonia de uma bela canção, será também bela sua postura corpórea durante seus demais afazeres; como quando canta e dança, comportar-se-á de forma conveniente às constantes modificações da vida, como os movimentos dos dançarinos, atentos às subidas e

⁴²⁸ Cf. PLATÃO, *Leis*, 659e-671a. Que o homem se torna virtuoso quando se deixa encantar diz também o personagem Sócrates ao jovem Cármides, em outro diálogo, intitulado pelo nome do segundo. Para curar a dor de cabeça de Cármides, Sócrates afirma que não deve começar focalizando a dor especificamente, mas pelo tratamento da alma do jovem como um todo, o que seria educá-lo para a virtude. Para isso, diz ser preciso encantá-lo; a recuperação da saúde envolve um encantamento, uma magia. Platão brinca com o termo ἐπωδή. Este, que, de forma genérica em Homero e na literatura trágica quer dizer canto ou fórmula mágica usada para curar, é aplicado, nesta introdução do *Cármides* de que falamos, à argumentação filosófica. Pois é por meio de argumentos que Sócrates promete cuidar da alma de Cármides, segundo diz, encantá-lo ou enfeitiçá-lo, de forma que seja possível indicar-lhe, posteriormente, a erva apropriada para sanar sua dor de cabeça (Cf. *Id.*, *Cármides*, 155e-157c). De fato, o canto possui força sedutora natural; ele nos enlaça afetivamente. Tal é o seu poder sobre nossa alma, que pode nos animar e fortificar, assim como nos levar à lamentação, à moleza e à fraqueza. No Livro III da *República*, Sócrates expõe como cada gênero musical interfere e molda nossa alma, de acordo com a teoria do músico Dâmon. Sócrates chega a indicar qual seria o gênero apropriado para cada tipo de homem, de acordo com sua função na cidade idealizada pelos personagens. Cf. *Id.*, *República*, 398c-402d, a referência a Dâmon especificamente em 400b.

⁴²⁹ Cf. *Id.*, *Leis*, 654e-655b.

descidas dos tons de uma canção. É porque encantado, seduzido pela experiência do canto e da dança que realiza com alegria⁴³⁰, que ele se torna divino, na medida da capacidade humana.⁴³¹

As posturas da dança, o ritmo e a melodia no canto, representações de pinturas ou esculturas, tornam-se reais em magias e feitiços: a personificação da virtude torna o homem virtuoso, pois o coro possui papel performático.⁴³² O personagem dramatizado pelos passos da dança e pelo canto magicamente modela

⁴³⁰ Em grego, coro, χορός, e alegria, χαρά, possuem uma mesma raiz etimológica com a qual, aliás, Platão brinca num jogo de palavras no passo 654e do Livro II das *Leis*.

⁴³¹ Esta proposta educativa pode, todavia, não parecer facilmente aceitável. Pois, se ser educado é deixar-se encantar, seduzir, governar pelo belo e pela virtude expostos em pinturas e esculturas, será que Platão não falaria, na verdade, não do que costumamos chamar de educação, mas, sorrateiramente, de formas de manipulação e de alienação? Tratar-se-ia de um recurso tal qual a propaganda de um regime totalitário, como interpreta Popper? (cf. POPPER, K., *A sociedade aberta e os seus inimigos*, Primeiro volume: o sortilégio de Platão. Sobre essa discussão, cf. também BRISSON, L., *Lectures de Platon*, p. 262) Se sim, Platão pensaria que os homens não seriam capazes de governar a si mesmos necessitando de um controle externo como, aliás, poder-se-ia interpretar também do que diz na *República* enquanto crítico da democracia e defensor do governo aristocrático de poucos? Seria a autonomia, tão presente nos discursos sobre a educação da atualidade (cf., por exemplo, FREIRE, P., *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*), estranha ao projeto educativo de Platão? Lembremos que à valorização dos encantos dos movimentos corpóreos e dos tons vocais para a construção de um caráter virtuoso, o filósofo soma a posterior compreensão racional de que o ritmo e a harmonia que envolveram e enfeitiçaram seu corpo e sua alma são bons. A razão é desenvolvida com a maturidade, e só então é possível alcançar o esclarecimento, tomar consciência do valor próprio, adquirido ao cantar e dançar, representando o belo na juventude. Sendo assim, a nosso ver, não se trata de um processo alienante, mas antes de uma preparação ou preâmbulo ao desenvolvimento racional. Tal preparação não é uma inovação de Platão, mas sim a reformulação de uma prática tradicional grega. O coro é parte fundamental dos rituais gregos desde os tempos mais remotos. Aliás, em *Religião grega na época clássica e arcaica*, Walter Burkert afirma que os rituais religiosos presentes nas *Leis* constituem a descrição mais minuciosa que herdamos dos costumes relativos aos deuses gregos. Também a presença do coro neste diálogo inspira-se, como dissemos, além de em costumes egípcios, muito provavelmente também na prática grega tradicional. Segundo Burkert, o ritual da dança e do canto no coro é fundamental na cultura grega desde seus primórdios, pois “pertencer a um grupo arcaico significa aprender as suas danças.” (cf. BURKERT, W., *op. cit.*, p. 212). Nas *Leis*, Platão recomenda a formação de três coros, distintos, não pelo tipo de ritual que compõem como na classificação acima referenciada, mas de acordo com a faixa etária de seus participantes (Cf. PLATÃO, *Leis*, 664c,d). Desde a juventude até a velhice é aconselhável, para sentir prazer com o belo e realizar feitos virtuosos com amor e júbilo, cantar e dançar em conjunto. Para Platão, cantar e dançar deve ser para sempre e para todos.

⁴³² Goffman define a *performance*: “Uma *performance* deve ser definida como toda a atividade de dado participante em dada ocasião que serve para influenciar de alguma forma algum dos outros participantes. Quando um indivíduo ou ator representa o mesmo papel à mesma audiência em diferentes ocasiões, uma relação social provavelmente nascerá. Definindo o papel social como o decreto de direitos e deveres ligados a determinado *status*, podemos dizer que um papel social deverá ser exercido em um ou mais ambientes e que cada um dos diferentes contextos deve ser incorporado pelo ator numa série de ocasiões aos mesmos tipos de audiência ou a uma audiência das mesmas pessoas.” *apud*. SPALTRO, F. L., *op. cit.*, p. 12.

o homem, em corpo e alma, de determinada forma. O coro é a magia, o encantamento, ἐπὶφῶν, que faz brotar virtude no homem, que embeleza sua alma e seu corpo fazendo deles virtuosos. Para Platão, os gestos e as palavras possuem força de “significação-criação” de modos de ser, viver em repetições e treinos contínuos. O coro é uma espécie de *performance* grupal, o que destaca seu caráter comunitário ou político. O vínculo entre “estética” e política neste caso é notável. Vale aqui lembrar o papel político do coro na Grécia de Platão. Enquanto representava um personagem na tragédia, por exemplo, o coro recorrentemente expressava o ponto de vista da πόλις a respeito da trama que se desencadeava.⁴³³ Além disso, as encenações trágicas reuniam todos os cidadãos, e se transformaram no ponto mais alto da vida da cidade.⁴³⁴ No Livro II das *Leis*, a arte de dançar e cantar no coro é responsável pela instauração dos formatos e modos da vida políticos. Dessa forma, o coro pírrico, por exemplo, que representa a coragem na guerra e o coro que movimenta a temperança dos momentos de paz ensinam os homens a representar papéis que formarão seu próprio caráter vivido em conformidade à situação prática específica, guerra ou paz.

Assim acontecia no Egito. No interior de seus templos os pintores e escultores gravavam imagens pictóricas de rituais, tais como do faraó, homem modelo da civilização, em todas as etapas que compõem uma prática de oferenda a um deus. As regras de conduta, as cerimônias de convívio social também eram representadas, assim como os hinos que continham prescrições, diretrizes, regras de vida. Em muitas destas eram os deuses quem exemplificava modelarmente as práticas transmitidas por meio da representação visual de dramas e tramas dos quais eram personagens. O canto e todas as *performances* que formavam tais rituais presentificavam e vivificavam os costumes, a identidade, o espírito, a tradição egípcios. Claude Traunecker em *Os deuses do Egito* afirma: “Os deuses são imanentes, presentes, em um real que não passa de reflexo de sua ação. Mas esse mundo reconhecido e descrito, pelo qual o homem se sente responsável porque conhece seu funcionamento, é frágil. Sua conservação depende do ritual.”⁴³⁵ A constante renovação dos modelos apropriados por meio de rituais,

⁴³³ Cf., por exemplo, como ele é a voz da lei antes da condenação de Antígona em SÓFOCLES, *Antígona*, v. 367-375.

⁴³⁴ Cf. JAEGER, W., *op. cit.*, p. 294.

⁴³⁵ TRAUNECKER, C., *Os deuses do Egito*, p. 25.

cujas regras e etapas eram mantidas seja visualmente, seja textualmente, era imprescindível para a sobrevivência cultural.

Interessa notar que Platão procede em seus escritos como recomenda no que diz respeito à educação na constituição elaborada pelos seus personagens nas *Leis*. Tal qual um pintor, ele é grande artista no emprego de imagens. Abusa de analogias e metáforas, como se atesta, por exemplo, no uso das noções de pintura e escultura de que tratamos nos capítulos anteriores. Nas *Leis*, as figuras de linguagem, os jogos com as palavras, não estariam, também, ausentes. Além do uso de ἐπὶ δὴ para designar educação, de que falamos, o exímio escritor filósofo constrói uma analogia que merece nossa atenção.

No Livro IV, quando o personagem Ateniense esclarece que tudo o que fora dito até então era um preâmbulo às leis, νόμοι, propriamente ditas, ele brinca com os sentidos do termo νόμος. Este termo que, como se sabe, quer dizer lei ou costume, também designa um tipo de canto acompanhado pela cítara. E, segundo a tradição grega, todo canto possui um prelúdio. As leis determinadas no diálogo são comparadas a um canto que acompanha o som da cítara: elas também são introduzidas por um prelúdio que tem como fim que sejam docilmente aceitas, preparar o espectador para que se deixe conduzir pacificamente pelas regras legais, posteriormente expostas. O Ateniense diz:

... todo discurso, ou melhor, tudo o de que a voz participa compõe um prelúdio e, por assim dizer, uma espécie de exercício preparatório que vale como exórdio, de grande vantagem para o que se pretende desenvolver. É assim que as odes com o acompanhamento da cítara, a que damos o nome de nomos ou leis, e as outras composições musicais principiam sempre por um prelúdio admiravelmente trabalhado. Mas, a respeito das leis de verdade, que denominamos leis políticas, nunca ninguém falou em prelúdio, nem nenhum compositor o deu a conhecer, como se, por natureza, não devesse existir. Porém o que nossa conversação de hoje demonstra, me parece, é que existe.

“... λόγων πάντων καὶ ὅσων φωνὴ κεκοινώνηκεν προοίμιά τέ ἐστιν καὶ σχεδὸν οἷόν τινες ἀνακινήσεις, ἔχουσαι τινα ἔντεχρον ἐπιχείρησιν χρήσιμον πρὸς τὸ μέλλον περαίνεσθαι. Καὶ δὴ που κιθαρῳδικῆς ᾠδῆς λεγομένων νόμων καὶ πάσης μούσης προοίμια θαυμαστῶς ἐσπουδασμένα πρόκειται τῶν δὲ ὄντως νόμων ὄντων, οὓς δὴ πολιτικοὺς εἶναί φαμεν, οὐδεὶς πώποτε οὔτ’ εἶπέ τι προοίμιον οὔτε συνθέτης γενόμενος ἐξήνεγκεν εἰς τὸ φῶς, ὥς οὐκ ὄντος φύσει. Ἡμῖν δὲ ἡ νῦν διατριβὴ γεγονυῖα, ὥς ἐμοὶ δοκεῖ, σημαίνει ὥς ὄντος...”

Platão, *Leis*, Livro IV, 722d,e. Tradução de Carlos Alberto Nunes.

Nesse caleidoscópio significativo, tudo o que fora dito é comparado à introdução de uma canção.⁴³⁶ E a razão desta analogia, o ponto de encontro entre ambos, é o poder persuasivo, encantatório. Platão tratava de convencer-nos do valor das regras ali esboçadas e, também, de nos preparar para aceitar com afabilidade as leis que comporão o diálogo até o fim, tal como o coro de Magnésia, que persuade e encanta o homem aos desenhos de uma vida nobre.⁴³⁷

De fato, o canto, como mostra a etimologia, encanta e seduz. Platão conhece os meios e os poderes da sedução, das magias, dos encantamentos. Estes, para além de serem prescritos para a educação, estão presentes em sua própria obra, e mais: o texto em que fala do canto, e também da dança, como encantamento educativo, como movimento mágico do imóvel e presentificação no tempo do que só existia no espaço, é considerado, ele mesmo, como um encantamento educativo! É como se, em sua própria obra, Platão imitasse pinturas ou esculturas da virtude, e cantasse aos nossos ouvidos de forma a nos convencer a sermos bons e justos, neste diálogo especificamente, a seguirmos as leis que, aos olhos do filósofo, nos conduzem a tal.

Vimos que pintura e escultura são provavelmente usadas como modelos para encantamentos que conduzem o homem à virtude. Isto ocorreria quando imitam de forma reta o belo, que dá forma ao coro que encanta para o bem – como o próprio texto das *Leis* nos seduz para o que Platão percebe como bom e belo. O coro instaura e presentifica o belo e o bem, a virtude, enfim, imitando pinturas e esculturas. E aqui falamos de obras plásticas humanas. Se, a princípio, pensaríamos que a cópia da ideia do belo só poderia ser feita pelo Demiurgo divino de que nos fala o *Timeu*, que cria o mundo tendo em vista as ideias, no Livro II das *Leis* entrevemos uma possibilidade de aproximação entre homem e divindade enquanto escultor, pintor, e, também, conseqüentemente, espectador de obras plásticas.

⁴³⁶ Cf. PLATÃO, *Leis*, 722d-723d.

⁴³⁷ Sobre isso, cf., por exemplo, BRISSON, L., *Lectures de Platon*, p. 247, 248.

4.3 Conclusão parcial

4.3.1 A imitação pictórica ou escultórica reta para a virtude

Concluindo este estudo, nossa leitura do Livro II das *Leis* exerce papel fundamental na totalidade desta pesquisa pois neste livro os personagens tratam de obras pictóricas e escultóricas em si mesmas. Pela primeira vez, dentre as obras escolhidas para análise neste estudo, pinturas e esculturas aparecem no texto platônico fora de metáforas e analogias. Além disso, dado que nas *Leis* a intenção de Platão é construir a melhor constituição historicamente aplicável baseada nas que conhecia, temos um indício de que ele fala das obras com as quais convivia, das que contemplou e conheceu. Afinal, ele se refere explicitamente às pinturas e esculturas egípcias, por exemplo. Por essas razões, a visão de Platão sobre obras plásticas em si mesmas tornou-se mais facilmente perceptível. E esta visão evidenciou semelhanças, pontos de encontro, em relação a alguns apontamentos de nossas conclusões parciais dos capítulos anteriores, o que nos indica a coerência da percepção platônica sobre obras plásticas nos diálogos que analisamos, assim como a pertinência de nossa leitura.

Vimos que o critério prescrito no Livro II das *Leis* para a criação de obras plásticas belas é a retidão, ὁρθότης. A descrição desse critério feita pelo Ateniense mostra sua semelhança com a τέχνη εἰκαστική que aparece no *Sofista*. Ao estudarmos este diálogo, vimos que esta forma de imitação, μίμησις, ilustra exemplarmente a filosofia. Filósofo é aquele que pretende transparecer o real ou a verdade em seu discurso e em suas práticas, ainda que use um ou outro artifício ilusionista para tanto. Além disso, possui capacidade perceptiva muito poderosa a ponto de identificar as distorções realizadas pela arte φανταστική. Esta forma reta de olhar, esta acuidade perceptiva aparece nas *Leis*, segundo nossa leitura, como pressuposto para que se represente o belo. Para distinguir o belo do feio é preciso perceber com retidão, formar uma imagem fiel dos objetos. Assim, pode-se, por fim, representar e exibir o belo em pinturas e esculturas que provavelmente servirão de modelo ao coro educativo.

Do *Sofista* às *Leis* percebemos portanto uma continuidade no tratamento do tema das artes plásticas. A questão da fidelidade e da veracidade representativa aparece como fundamental em ambos os diálogos. No *Sofista*, ela ilustra por excelência a prática filosófica. Em *Leis II*, proporciona a representação do belo, que orienta uma formação virtuosa. Isto nos leva a crer que Platão trata do tema das artes plásticas com cautela, que este não lhe era irrelevante. Por mais que o filósofo não se remeta a eles com a frequência com que fala da poesia, por exemplo, nos usos que faz de pinturas e esculturas, ao menos nos diálogos que analisamos, percebemos como sua imagem é relevante para a construção da própria filosofia platônica. No que diz respeito à cópia “reta” ou à representação icástica, vimos que a primeira pode representar o belo em si, a Ideia do Belo, grau mais elevado de realidade, diretamente, como é indicado no Livro II das *Leis*; e, a segunda, que aparece no *Sofista*, ilustra exemplarmente as obras filosóficas, como dissemos acima.

Alguém poderia objetar nosso desenvolvimento argumentativo lembrando que técnicas pictóricas e escultóricas simuladoras também ilustram a sofística e, por isso, nossa leitura que mostra a relação entre estas artes e a filosofia seria inexata. Todavia, ressaltamos que, em primeiro lugar, como afirmamos, também a filosofia pode empregar técnicas simuladoras; e, em segundo, que ainda que desconsideremos este detalhe, é notório que tipos pictóricos e escultóricos sirvam de parâmetro ou crivo para, em última análise, distinguir a filosofia da sofística, o belo do feio: por mais que use artimanhas, o fim último do filósofo é a expressão fiel; e somente por ela é visível a diferença entre o belo e o feio. Além disso, as noções de pintura e escultura retratam a filosofia mais recorrentemente que a poesia e a sofística, como vimos no capítulo anterior.

Pinturas e esculturas fiéis ao original são apresentadas como métodos de distinção entre belo e feio, pois, segundo nossa leitura, somente uma representação reta nos leva a perceber a diferença entre um e outro. Estes gêneros artísticos cumprem um papel semelhante ao da própria razão, pois permitem a distinção e o conhecimento dos seres. Já o acordo entre a razão e as emoções é alcançado pela prática coral de canto e dança. Estes conduzem nossas emoções, que devem ser cuidadas num processo educativo. Pinturas e esculturas distinguem, como que racionalmente, o bem e belo do mal e feio; o coro faz com

que se sinta prazer com o belo e, dor, com o feio. O vínculo entre obras plásticas retas e a razão é notável, e pode levar a outros desdobramentos no parentesco entre esta forma representativa e a filosofia, que apontamos anteriormente.

4.3.2

Pinturas e esculturas podem imitar as ideias

Segundo o Livro II das *Leis*, as obras plásticas parecem poder imitar ideias diretamente: o belo, as virtudes da coragem e da temperança, convenientes aos momentos de guerra e paz, respectivamente. Esta concepção, que soa renascentista e idealista, parece já ser indicada ao menos no último diálogo de Platão. Em geral, costuma-se pensar que ela é antiplatônica, que, para Platão, pinturas e esculturas encontram-se três graus afastadas da realidade ideal como Sócrates afirma no Livro X da *República*, e que não desempenham papel de importância nas utopias que concebera. Atentos às referências a estes gêneros artísticos nos diálogos de que tratamos, tornou-se evidente que este não é o caso: no Livro II das *Leis* o Ateniense parece afirmar que pinturas e esculturas refletem o belo em si. E esta indicação está de acordo com alguns usos metafóricos das artes plásticas em que estas ilustram o exercício da filosofia como, por exemplo, a confecção dos homens virtuosos da cidade ideal no Livro V da *República*.

4.3.3

O poder modelar das imagens pictóricas e escultóricas

Como vimos, as pinturas e esculturas das virtudes podem inspirar os movimentos do coro. O Ateniense recomenda que não haja inovação nestes gêneros artísticos pois eles mantêm padrões éticos que resguardam a excelência e a felicidade dos homens que são por eles influenciados. Segundo nossa leitura, não se trata de uma crítica às obras gregas de seu tempo, como defende Schuhl, mas às inovações em si mesmas. Estas põem em risco padrões éticos, expostos em imagens imóveis inspiradoras de movimentos. Nesse sentido, reafirma-se nas *Leis* uma conclusão a que chegamos anteriormente ao tratarmos da pintura feita pelo voûç no fígado, que precede os sonhos proféticos, no mito do *Timeu*. As imagens

possuem força sobre nossa alma, sendo capazes de nos seduzir e conduzir a uma ou outra direção. Não seria diferente no caso de pinturas e esculturas. A importância do controle sobre estas obras em Magnésia mostra que Platão percebe o poder político da arte, o que já era o caso na vigilância sobre a poesia na cidade ideal da *República*. No que diz respeito a pinturas e esculturas da segunda melhor cidade possível, a vigilância deve ser exercida de forma acentuada já que estas obras são duradouras e provavelmente servem de padrão para outras manifestações que hoje chamamos de artísticas, como a dança e o canto corais.

O coro, exaltado nas *Leis* e proibido na *República*, marcando uma diferença notável entre os dois diálogos no que diz respeito à educação, aponta a necessidade política do movimento. A vida política e prática não se faz sendo virtuoso, imóvel e mudo, como obras plásticas, mas sabendo se movimentar e falar nos momentos apropriados. Pela prática coral se aprende a ter ritmo e harmonia, como pictóricos ou escultóricos, nos movimentos do corpo e da alma em que nos relacionamos politicamente. Pelo canto e pela dança aprende-se a viver de forma nobre e feliz, diz Platão.

4.3.4

A imobilidade das ideias e das obras plásticas

Neste sentido, falamos de uma característica importante na abordagem platônica das obras pictóricas e escultóricas: sua imobilidade. Ela também se destacou no proêmio do *Timeu* quando servira para ilustrar a imobilidade pictórica da utopia platônica na *República* e a forte e conservada memória de Crítias, como pintura encáustica, quanto ao que ouvira na juventude acerca de Sólon, suas viagens e relatos. Já no Livro II das *Leis*, este caráter imóvel das obras plásticas pode ser tido, a nosso ver, como um dos elementos que permite a aproximação entre estas e as ideias.

Em geral as ideias são compreendidas como imóveis e imutáveis, apesar da possível controvérsia gerada pela ideia de movimento, uma dentre os gêneros maiores do *Sofista*. Conscientes deste pormenor cujo tratamento detalhado ultrapassaria nosso âmbito de estudo, optamos, no que diz respeito à nossa compreensão das ideias, por nos ater à concepção clássica acerca das ideias tais

quais usualmente aparecem no todo dos diálogos. Em geral, afirma-se que a eternidade e a imutabilidade caracterizam as ideias. Estas propriedades são encontradas de forma semelhante em pinturas e esculturas. É certo que estas obras não são eternas, mas dentre os gêneros artísticos que conhecemos, são as que mais se aproximariam dado seu caráter conservador, sua fixidez espacial. Além disso, destaca-se que há uma semelhança, não identidade, na imobilidade das ideias e das obras plásticas. Em primeiro lugar é óbvio que estas são historicamente criadas e podem ser eventualmente destruídas. Por fim, como vimos, o bem e o belo podem se apresentar visualmente de muitas formas. A variedade imagética diferencia-se da unicidade da ideia. Apesar dessas diferenças, a nosso ver, a imobilidade das obras plásticas pode ser apontada como razão para sua possibilidade de retratação direta das ideias.

Se, por um lado, a imobilidade das obras plásticas aproxima-as das ideias, por outro distancia-as da vida. Além do positivo, ideal, há também um aspecto negativo na imobilidade: ela não convém à vida, nem à política. A inação e a mudez devem ceder lugar à ação e à fala para que o homem seja homem, haja vida em comunidade, havendo espaço para educação, virtude, o bem, enfim. Este aspecto negativo das obras plásticas já fora anteriormente indicado por Platão numa passagem do *Fedro*, como comentamos ao tratarmos do proêmio do *Timeu*. No *Fedro*, a escrita, que se diz em grego com um mesmo termo que significa pintura, γραφή, é condenada por ser causa do esquecimento. Se um conhecimento ou uma sabedoria forem guardados e mantidos pela escrita simplesmente, poderiam escapar da memória viva, do discurso oral, enfim, da própria alma dos homens – onde, de fato, têm algum valor. Como a escrita, a pintura tem o poder de manter padrões éticos e políticos, mas não sozinha. Sua imobilidade, que por um lado a salvaguarda de erros e desvios aproximando-a do ideal, por outro vincula-a à fraqueza e à morte. É interessante notar como uma mesma característica, a imobilidade, possui aspectos tanto positivos quanto negativos, a depender do critério de avaliação. Se convém na retratação ou indicação do que são as virtudes, são precárias quanto ao seu poder de influência na vida. Este é somente um exemplo do caráter dúbio das artes plásticas segundo nossa leitura de sua presença nos diálogos de Platão que selecionamos neste estudo, como veremos na conclusão final desta tese.

Dado o exposto sobre o Livro II das *Leis*, tornaram-se evidentes as mesmas e também outras características de pinturas e esculturas que se destacaram ao olhar de Platão no último desenvolvimento do seu pensamento: sua imobilidade, seu poder, sua função modelar. Em especial, tornou-se clara sua função no pensamento de Platão, imagem que repetidamente retrata a filosofia, podendo imitar a realidade ideal e motivadora da virtude que, para se tornar vida, precisa, certamente, de encantamentos e movimentos.

5

Conclusão**O divino e o humano na arte segundo o Livro X das Leis**

Os Gregos

*Aos deuses supúnhamos uma existência cintilante
 Consubstancial ao mar à nuvem ao arvoredo à luz
 Neles o longo friso branco das espumas o tremular da vaga
 A verdura sussurrada e secreta do bosque o oiro erecto do trigo
 O meandro do rio o fogo solene da montanha
 E a grande abóboda do ar sonoro e leve e livre
 Emergiam em consciência que se vê
 Sem que se perdesse o um-boda-e-festa do primeiro dia –
 Esta existência desejávamos para nós próprios homens
 Por isso repetíamos os gestos rituais que restabelecem
 O estar-ser-inteiro inicial das coisas –
 Isto nos tornou atentos a todas as formas que a luz do sol conhece
 E também à treva interior por que somos habitados
 E dentro da qual navega indicível o brilho.
 Sophia de Mello Breyner Andresen, *Obra poética*.*

Após tratarmos das noções de pintura e escultura no Livro II das *Leis*, chegamos ao fim desta investigação. Como era nossa intenção, estudamos os aspectos divinos e humanos das artes plásticas em alguns diálogos da última fase do pensamento de Platão, *Sofista*, *Timeu* e *Leis*. A afirmação feita no *Sofista* de que existem imitações tanto humanas, quanto divinas, encontra especificações em diálogos subsequentes, que nos interessaram nesta pesquisa. No *Timeu* estudamos as artes miméticas pictórica e escultórica do demiurgo divino do universo e, no Livro II das *Leis*, as humanas.

Tendo em vista esta divisão da mimética em divina e humana que estruturou este estudo, interessa-nos introduzir a conclusão desta pesquisa tecendo um breve comentário sobre o Livro X das *Leis*, pois neste a pintura é usada como exemplo de arte, τέχνη, caracterizada pelo Atenense como divina e humana, conjuntamente, como veremos. A partir do tratamento do Livro X das *Leis*, pretendemos retomar e encadear nossas conclusões parciais dos capítulos anteriores. Nosso intuito será relacionar cada parte num todo, como numa confecção pictórica ou escultórica, evidenciando a visão de Platão sobre as artes plásticas e o valor que atribui a elas nos diálogos que estudamos. Não é nossa pretensão elaborar uma teoria última sobre o tema, muito menos esgotá-lo. Nossa

conclusão limita-se a apontar algumas direções de resposta para as questões que levantamos na introdução desta tese, que orientaram esta pesquisa que, aliás, se limita ao último desenvolvimento da filosofia de Platão, especificamente aos diálogos selecionados para este estudo.

O Livro X das *Leis* de Platão é composto, em sua maior parte, por um prelúdio ou preâmbulo, *προοίμιον*³³⁷, às regras concernentes aos casos de impiedade.³³⁸ A descrença nos deuses, a posição cética frente a eles, leva o homem a viver e agir como se não houvesse uma razão maior ou um sentido último nos acontecimentos, como se tudo fosse obra não de um deus, mas do simples acaso. Neste livro das *Leis* Platão pretende provar que estas opiniões ou crenças são falsas. Ele posiciona-se contra três tipos de impiedade: a descrença na existência dos deuses, em sua preocupação com a vida humana, e em seu caráter. Sua intenção é intervir, portanto, no fundamento teórico motor dos atos ímpios. Assim, antes de expor os castigos convenientes aos diferentes tipos de impiedade praticados pelos homens, o personagem Ateniese afirma que convém defender, usando razão e mito³³⁹, que os deuses existem, que se preocupam com as questões humanas e que não se deixam subornar por sacrifícios e orações.³⁴⁰

Trata-se de um procedimento pouco comum na cultura grega.³⁴¹ Os ímpios eram condenados e punidos sem que se recorresse a provas ou argumentos que defendessem a existência e natureza, as características, dos deuses. Platão alicerça, assim, um novo formato de religiosidade, que se tornará padrão, influenciando, por exemplo, a filosofia cristã: ele ultrapassa a crença e baseia-se também na argumentação. Além de provar que os deuses existem, ele defende que são bons, simples, justos e incorruptíveis, não se deixando subornar.

A prova da existência e a determinação da natureza dos deuses é mais um exemplo da famosa e antiga contenda entre filosofia e poesia, de que Platão fala na *República*.³⁴² Alguns dentre os primeiros filósofos, como Anaxágoras e

³³⁷ Cf. PLATÃO, *Leis*, 887a.

³³⁸ Cf. *Ibid.*, 887a e 907c-d.

³³⁹ Depois de argumentar a favor da tese de que os deuses existem, o Ateniese afirma que ainda será preciso encantar os jovens de que assim o é. Isso ele faz em *Ibid.*, 903b-905d. Ressaltamos que dentre os proêmios que encontramos nas *Leis*, o do Livro X é o único composto por argumentação, como insiste, por exemplo, BRISSON, L., *Lectures de Platon*, p. 242.

³⁴⁰ Cf. PLATÃO, *Leis*, 885b-d.

³⁴¹ Sobre os antecessores de Platão, cf. DIÈS, A., *Autour de Platon*, p. 532-537.

³⁴² Cf. PLATÃO, *República*, 607b.

Demócrito, hoje chamados de pré-socráticos, discordaram dos poetas defendendo que alguns deuses não existem, que os astros, por exemplo, não são deuses. Platão também travará disputa com os poetas, mas posicionando-se diferentemente destes pré-socráticos. Como os poetas, afirmará a existência dos deuses mas, por outro lado, dirá que eles não são tal qual foram retratados poeticamente. Os poetas os imaginaram semelhantemente aos homens: fracos, mentirosos e corruptíveis.³⁴³ Platão os apresenta de forma bastante diferente: faz deles paradigmas de virtude: bons, simples e justos.

Como será herdada por Aristóteles e, posteriormente, deste por São Tomás, a prova platônica da existência dos deuses terá o movimento como alicerce de sua construção. Para Platão, a busca da origem das coisas encontrará, não os próprios corpos, mas o movimento desses como princípio, isto é, Platão não buscará conhecer a ἀρχή do universo por meio de uma investigação dos elementos da natureza, por corpos, como fizeram filósofos anteriores, mas sim pelo estudo da origem do movimento, formador não só dos corpos complexos com os quais convivemos, mas também dos mais elementares, fogo, terra, água e ar, como já expusera no *Timeu*. Ele segue sua argumentação afirmando que o primeiro dentre todos os movimentos é o que move a si próprio, automotor, o que se chama de alma, retomando assim uma teoria já esboçada no *Fedro*.³⁴⁴

A alma nomeia o princípio do movimento, e o movimento principia tudo o mais. O Livro X das *Leis* reapresenta a tradicional anterioridade ou precedência da alma em relação ao corpo na filosofia de Platão, repetida em vários de seus diálogos, encontrando o seu momento mais alto no *Fédon*. Se, como vimos no capítulo anterior, o corpo é mais importante que a alma no processo educativo da cidade construída nas *Leis*, é porque a educação deve partir do que é mais tangível e, por isso, pode ser mais facilmente influenciado, atingido, moldado. Ela alcança a alma por meio do corpo, e é aquela e não este que lhe interessa primeiramente. A alma tem mais valor que o corpo. Isto se faz claro, dentre outros momentos, no Livro X das *Leis*.

³⁴³ Antes de Platão, Xenófanes já criticava esta retratação poética dos deuses como viciosos tais quais os homens. Cf., por exemplo, os fragmentos 11 e 12 e o comentário de MOGYORODI, E., Xenophanes as a philosopher: theology and theodicy, *apud*. VILLELA-PETIT, M. P., *Platão e a poesia na República*.

³⁴⁴ Cf. PLATÃO, *Fedro*, mito da parelha alada, 246a-250c.

Além disso, a alma, sendo o que ultrapassa ou transcende os corpos, é identificada, em *Leis X*, à divindade. Alma é então sinônimo de deus porque ambos querem dizer o mesmo: o princípio do movimento que é também o princípio de todas as coisas. São os deuses ou, em outras palavras, as almas que fazem tudo ser o que é.³⁴⁵ Sendo assim, os deuses existem. Em poucas palavras, aí estão os principais traços de um esboço introdutório da argumentação de Platão para defender a existência dos deuses.

As almas são anteriores aos corpos. Elas são identificadas aos deuses, portanto, estes realmente existem. Como dissemos, Platão pretende restabelecer a arcaica crença nos deuses³⁴⁶ abalada pelos filósofos materialistas ou naturalistas que afirmavam que o princípio de todas as coisas é corpóreo, que os astros, antes tidos como evidências da existência dos deuses, não passam de uma aglomeração de terra e rocha.³⁴⁷ O Ateniese afirma que homens como esses, que chama de sábios modernos, sempre existiram e existirão.³⁴⁸ Eles estão presos na materialidade das coisas e não acreditam em nenhuma força divina.

O principal personagem das *Leis* expõe assim o pensamento desses sábios modernos:

É desde o acaso de sua respectiva potência (δύναμις) que esses, à medida que encontram outros e se combinaram das formas mais ou menos apropriadas, o que é quente com o que é frio, o que é seco com o que é úmido, o que é mole com o que é duro, em resumo, tudo que, devido à necessidade, pode se combinar por acaso numa combinação em que intervenham os contrários, engendram necessariamente dessa maneira e segundo esse procedimento o céu em sua totalidade e tudo o que nele contém, assim como a totalidade dos viventes e de plantas, por sua vez, já que essas combinações teriam originado todas as estações do ano; e isso, pensam eles, sem nenhuma intervenção do intelecto, nem de qualquer deus que seja, nem da técnica, mas, como dissemos, por ação da natureza (φύσις) e do acaso (τύχη).

Por outro lado, dizemos que a técnica (τέχνη), que surge mais tarde sob ação desses dois fatores, atividade ela mesma mortal e que resulta de coisas mortais, produz, portanto, jogos que pouco participam da verdade e que não são nada mais que imagens semelhantes a essas técnicas mesmas, aquelas que produzem,

³⁴⁵ Há uma discussão na tradição comentarista sobre se Platão fala aqui de uma alma, como a alma do mundo do *Timeu*, ou de várias almas individuais. Sobre isso, cf., por exemplo, BRISSON, L., *Lectures de Platon*, p. 258 e CARONE, G., *op. cit.*, p. 253-256.

³⁴⁶ Revolucionando, todavia, sua natureza para ordenada e boa.

³⁴⁷ Cf. PLATÃO, *Leis*, 886d-e.

³⁴⁸ Cf. *Ibid.*, 888b.

por exemplo, a pintura (εἰδωλον... γραφική), as artes inspiradas nas Musas (μουσική) e todas as técnicas a elas associadas.

“τύχη δὲ φερόμενα τῇ τῆς δυνάμεως ἕκαστα ἐκάστων, ἣ συμπέπτωκεν ἀρμόττοντα οἰκείως πως, θερμὰ ψυχροῖς ἢ ξηρὰ πρὸς ὑγρὰ καὶ μαλακὰ πρὸς σκληρὰ, καὶ πάντα ὅποσα τῇ τῶν ἐναντίων κράσει κατὰ τύχην ἐξ ἀνάγκης συνεκεράσθη, ταύτη καὶ κατὰ ταῦτα κατ’ οὐρανόν, καὶ ζῶα αὖ καὶ φυτὰ σύμπαντα, ὥρων πασῶν ἐκ τούτων γενομένων, οὐ διὰ νοῦν, φασίν, οὐδὲ διὰ τινα θεὸν οὐδὲ διὰ τέχνην ἀλλά, ὃ λέγομεν, φύσει καὶ τύχῃ. Τέχνην δὲ ὕστερον ἐκ τούτων ὑστέραν γενομένην, αὐτὴν θνητὴν ἐκ θνητῶν ὕστερα γεγεννηκέναι παιδιὰς τινος, ἀληθείας οὐ σφόδρα μετεχούσας, ἀλλὰ εἰδὼλ’ ἅττα συγγενῇ ἑαυτῶν, οἷ’ ἢ γραφικὴ γεννᾷ καὶ μουσικὴ καὶ ὅσαι ταύταις εἰσὶν συνέριθοι τέχναι...”

Platão, *Leis*, 889b-889d. Nossa tradução, da versão francesa de Brisson e Pradeau, com uma modificação.³⁴⁹

Dentre estes sábios modernos, os filósofos da natureza ou pré-socráticos dos quais Platão então discorda, o filósofo pode ter em vista os atomistas, como Demócrito, que reduziram a realidade a unidades materiais, os átomos. Além destes, Platão poder-se-ia referir a Anaxágoras, como afirmou Gomperz.³⁵⁰ Pois, ainda que este filósofo afirme que a Inteligência, νοῦς, governa o universo, κόσμος, o que é elogiado pois repetido por Platão no *Timeu*, por exemplo, descreve a causa dos seres como mecanismos corpóreos, o que já fora condenado por Platão na famosa passagem da segunda navegação do *Fédon*, por exemplo.³⁵¹ Nós, leitores atuais, não podemos deixar de pensar em nossa sociedade contemporânea, que, desde a modernidade, colocou a verdade nas mãos da ciência experimental, de bases empiristas. Nós também não acreditamos nos deuses. Como os atomistas, costumamos pensar que enquanto o que advém da natureza é primordial e ocorre pelo acaso da junção de partículas ou elementos cósmicos sobre os quais não exercemos controle, tudo que é produto de uma arte, τέχνη, é obra do homem, como todo trabalho artístico, técnico ou artesanal, incluindo tanto as leis quanto a pintura e a escultura, é posterior e culturalmente relativo.

É curioso notar como, nessa passagem do Livro X das *Leis* em que fala da anterioridade da φύσις em relação à τέχνη, Platão parece referir-se, inclusive, a

³⁴⁹ Preferimos *artes inspiradas pelas Musas* a *música* como correlato de μουσική no intuito de transparecer mais facilmente o sentido do termo grego.

³⁵⁰ Cf. essa leitura em GOMPERZ, T., *op. cit.*, p. 657. Ressalte-se que estes filósofos fundamentam a separação entre φύσις e νόμος própria ao pensamento sofístico, como salienta CARONE, G., *op. cit.*, p. 240.

³⁵¹ Cf. PLATÃO, *Fédon*, 97b-101e.

seu próprio pensamento tal como elaborado em diálogos anteriores. É impossível não lembrar da *República*, da famosa gradação da μίμησις no Livro X, que, como se sabe, fundamenta o que geralmente se entende como a teoria da arte em Platão. Poderíamos supor que, segundo o personagem das *Leis*, o Ateniense, lá o personagem principal da *República*, Sócrates, compreenderia a pintura semelhantemente a um dos sábios modernos³⁵²: ela é apresentada como produto posterior em relação às obras da natureza e também dos outros artesãos, encontra-se três graus afastada da realidade ideal ou natural.³⁵³ O que é real ou verdadeiro, as ideias ou formas para Platão, é apresentado como aquilo que se encontra na φύσις, na natureza.

A citação da pintura como exemplo de τέχνη que esses sábios, que identificamos a pré-socráticos como os atomistas, talvez Anaxágoras, ou ainda, em certo sentido, ao Sócrates da *República*, consideram obras secundárias em relação às obras da natureza faz com que toda refutação posterior desta concepção seja relevante à nossa investigação. Pois se tratará de uma reformulação também do caráter da arte que nos interessa nesta pesquisa, a pintura, citada, ressaltamos, como exemplo, enquanto obra de uma τέχνη.

Se, retomando a argumentação, todo início se encontra no movimento, e não no repouso, e a fonte de todo movimento é a alma, automotora, primeiro dentre os dez tipos de movimento classificados pelo Ateniense³⁵⁴, tudo relativo à alma é anterior ao que diz respeito ao corpo. Assim, pensamento, opinião, reflexão e τέχνη – que é feita com conhecimento, ἐπιστήμη, e tendo um objetivo – são primeiros em relação a tudo que ocorre por mero acaso a que costumamos, dirá o principal personagem de Platão, erroneamente nomear *natureza*.³⁵⁵ Platão afirma que se a natureza é o princípio das coisas, esta é na verdade a alma e suas atividades. A pintura, então, enquanto um tipo de τέχνη, sendo obra da alma, é

³⁵² Note-se que estes não afirmavam a existência de ideias, o que os diferencia do Sócrates platônico da *República*.

³⁵³ Devemos apontar, contudo, uma diferença, já que no Livro X da *República* as obras da natureza são confeccionadas por deus, o que certamente não seria aceito por um filósofo materialista.

³⁵⁴ Cf. PLATÃO, *Leis*, 895b.

³⁵⁵ Cf. *Ibid.*, 892b.

também da natureza ou da divindade.³⁵⁶ No Livro X das *Leis*, portanto, essas três noções são identificadas.

Assim, de acordo com essa argumentação, a pintura e, certamente, também a escultura, enquanto outra τέχνη, sendo atividades humanas, chegam a ser caracterizadas como divinas. Sabemos que no Livro II das *Leis* a escultura e a pintura são tomadas como modelos do coro que educa os homens, exibindo as mesmas posturas e colorações próprias a um belo e bom caráter. Agora tudo leva a crer que essa educação tem origem numa atividade não só humana, mas também caracterizada como divina. Os deuses não somente dançariam e cantariam no coro acompanhando os homens³⁵⁷, como é dito no Livro II, mas são fonte de produção de toda obra da τέχνη, ocupando, o homem que a produz, uma função divina, como é dito no Livro X.

É preciso, todavia, atentar a um detalhe importante. Quando o personagem Ateniese afirma que a arte, a τέχνη, tem origem divina, não parece ter como intenção significar que as artes realizadas por mãos humanas, como pintura ou escultura, sejam, na verdade, obra divina. É certo que podemos supor aqui um espelhamento. Platão parece dizer que quando o homem realiza uma arte, τέχνη, ele procede tal qual um deus. A arte provém de sua alma, no que o homem possui de divino. Parece-nos, todavia, que seu objetivo maior talvez seja afirmar, tal qual fora ilustrado no mito do *Timeu*, que o mundo, obra divina, teria sido confeccionado como uma obra de arte.³⁵⁸

Para o filósofo, segundo o mito do *Timeu*, toda geração e corrupção não ocorre por acaso ou aleatoriamente, mas segundo a orientação de um deus artesão bom, desprovido de inveja. A concepção de que as transformações na natureza, φύσις, são obra do acaso, defendida pelos atomistas, compreende somente o que

³⁵⁶ A nosso ver, no Livro X das *Leis* Platão não defende somente que o mundo é obra de uma τέχνη divina – como, aliás, expõe mitologicamente no *Timeu* –, mas também que toda τέχνη humana é, em certo sentido, divina, pois é obra de nossa alma, identificada ao divino nesse diálogo. Assim, o filósofo defende que as leis da cidade, obras da τέχνη política humana, provêm dos deuses.

³⁵⁷ Cf. PLATÃO, *Leis*, 653e.

³⁵⁸ Nesse sentido, parece coerente a tese de T. M. Robinson quando afirma que é a alma, ψυχή, não uma alma particular, ψυχή τις, como a humana, que está em discussão no Livro X das *Leis*. Cf. ROBINSON, T. M., *op. cit.*, p. 190. Sobre as diferenças entre as almas do mundo do *Timeu* e das *Leis*, cf. p. 194 e 196. Sobre o sentido de alma em *Leis* X, cf. também BRISSON, L., *Lectures de Platon*, p. 258 e CARONE, G., *op. cit.*, p. 253-256.

Platão chamou de espaço, χώρα, a errância como princípio do κόσμος. Vale notar que, no *Timeu*, Platão não nega a existência deste princípio e, neste sentido, concorda com os atomistas, prováveis exemplos do que chama de sábios modernos nas *Leis*, como afirmamos. O que Platão faz é combiná-lo a outro, à Inteligência, νοῦς, princípio ordenador do universo. Sabemos que a Inteligência fora designada como princípio do universo, ἀρχή do κόσμος, por Anaxágoras. Quando adiciona a Inteligência à Errância como forças cosmogônicas, Platão revela a influência que recebeu também deste filósofo pré-socrático. Mas não podemos deixar de lado a sua crítica a ele quando Anaxágoras aponta causas materiais para explicar os movimentos e transformações. Sendo assim, torna-se claro que Platão seleciona, recorta, o que lhe parece interessante no pensamento filosófico arcaico, aproximando-se e distanciando-se deste, conjuntamente. Para Platão, o mundo é construído por forças caótica e ordenadora. Em *Leis X*, reforça este último princípio pois constrói uma prova da existência de uma Inteligência maior, de um deus, enfim, que movimenta o κόσμος. Sendo assim, quando afirma que a arte, a τέχνη, é divina diz que o mundo é tal qual uma obra de arte. Ele não afirma *tout court* que toda e qualquer manifestação artística seja obra exclusivamente de um deus, o que, aliás, seria obviamente irreal.

Como dissemos, a leitura mais provável é de que um homem artista ou artesão desempenha uma tarefa tal qual faz o deus quando confecciona o mundo. Isto é: nas *Leis*, Platão faz do artista um imitador de um deus, já que ontologicamente ou metafisicamente a arte divina antecede a humana – o deus demiurgo do *Timeu* confecciona o mundo em corpo e alma e ordena aos deuses-astros que cria a moldar o homem. O curioso é que o filósofo realiza uma inversão: pois se é ele, Platão, quem constrói seu deus demiurgo à imagem, como cópia ou imitação, do homem artesão, acaba por indicar que é este, o homem, quem, de certa forma, imita o deus.

Desta forma, o que encontramos no Livro X das *Leis* é a ratificação do que fora dito em diálogos anteriores: que a arte, a τέχνη, não é somente uma atividade humana, mas também divina, o que fora dito tanto no *Sofista* quanto no *Timeu*. O que nos parece haver de novo no Livro X das *Leis* é este vínculo, certo espelhamento, da arte divina na humana. Pois se a argumentação do Ateniense começa falando da arte, exemplificada pela pintura, como uma prática humana e

termina com a evidência de que é divina, o personagem não realiza uma separação entre artes humanas e divinas, tal qual ocorre no *Sofista*, mas, ao contrário, uma união. Deus pinta o mundo, os deuses existem e movem toda geração e corrupção do universo, e o homem, quando pinta ou trabalha artesanalmente, espelha o divino, exerce humanamente uma função divina. Afinal, ele é movido, ao pintar, pelo que há de divino nele, sua alma.

Como vimos, segundo o Livro X das *Leis*, as artes, τέχναι, em geral são caracterizadas como obras humanas e divinas. Pois, neste livro, as almas são compreendidas como divinas, sendo toda atividade realizada por elas, tendo-as como causa, obra, portanto, humana e divina. O texto chama nossa atenção porque a arte citada como exemplo é a pintura, que consideraríamos uma das mais afastadas do divino segundo a gradação do Livro X da *República*.

No Livro II das *Leis* já havíamos visto como, segundo nosso desenvolvimento argumentativo, as artes plásticas parecem poder copiar as ideias diretamente. A disposição de seus elementos em determinada ordem, numa forma específica, e a imobilidade desta configuração podem ser características que possibilitam tal aproximação. Como vimos em nossas análises do *Timeu*, o mundo é obra de arte do artesão divino que o confecciona contemplando as ideias. Seguindo procedimentos próprios às artes plásticas, o deus demiurgo cria o mundo de acordo com um modelo, e dispõe suas partes de forma proporcional, seguindo uma συμμετρία. Ele trabalha tal qual o pintor e o escultor, portanto. Sendo assim, as artes pictórica e escultórica podem imitar as próprias ideias em dois sentidos: para confeccionar o mundo pelo artesão divino, o que podemos compreender como uma “metaforização” destas artes, a transposição de seu sentido humano e ordinário a um divino e metafísico; e para criar imagens paradigmáticas das virtudes, como cópias do próprio belo a ser possivelmente movimentado pelo coro educativo e encantatório da cidade desenhada nas *Leis*. De acordo com *Leis X*, podemos compreender estes dois sentidos como um espelhamento ou reflexo: quando um homem cria uma obra plástica, exerce uma atividade divina.

Dado isto, torna-se claro que, nas *Leis*, as artes plásticas se aproximam de um caráter divino e, além disso, cumprem uma função política destacada por Platão. No Livro II, esculturas e pinturas são paradigmas éticos para a educação

dos homens da segunda utopia platônica. Estas obras expressam as virtudes, o que, como dissemos, é outro indício de que podem copiar as ideias diretamente. A virtude, portanto, transparece no corpo, em posturas, gestos e cores. A exibição da forma corpórea da virtude, no caso das *Leis* especificamente da coragem na guerra e da temperança em momentos de paz, propõe, incita ou inspira os homens, desde a juventude até a velhice, a imitá-las, movimentando-as no coro. A dança e o canto que seguem padrões pictóricos e escultóricos educam enfeitando, encantando os coreutas pelo belo e pela virtude. O treino coral forma ou molda os homens com as cores e os traços belos da excelência humana.

Enquanto, segundo a leitura que nos pareceu mais coerente do texto, o belo é paradigma para as obras plásticas, estas são paradigmas para os homens. As obras de arte plásticas ocupam, no âmbito educativo, o lugar das ideias, no âmbito metafísico: o lugar modelar ou paradigmático, para a formação de uma cidade boa, a melhor a ser realizada histórica e humanamente.

Segundo o Livro II das *Leis*, obras pictóricas e escultóricas são poderosas quando postas em movimento, quando se tornam modelos, possivelmente também para a dança e o canto corais, como vimos. Esta mesma concepção sobre o poder das imagens em movimento aparece em nossa interpretação do que se diz sobre os sonhos proféticos no *Timeu*. Neste diálogo, o personagem homônimo afirma que nosso fígado pode ser pintado à distância, por um sopro doce, proveniente do entendimento, da *διάνοια*. O texto sugere que esta pintura é posta em movimento durante o sono, formando sonhos proféticos. Estes revelam a verdade sobre o futuro, o presente ou o passado, irracionalmente. O movimento da forma pintada no sonho é que se apodera da alma de modo a levar aquele que recebeu o sonho a pensar e a agir de determinada maneira. Sendo assim, dados estes dois usos das artes plásticas referenciados acima, parece-nos que o poder influenciador das imagens é intensificado quando estas estão em movimento. Como vimos, o mesmo pensamento aparece em *Leis II*. O coro, que parece movimentar as posturas indicadas pictórica ou escultoricamente, e que enfeitiça e direciona o corpo e a alma do homem para a virtude. É quando pinturas e esculturas se tornam

vivas sendo padrões para sonhos ou coros, quando se movimentam, que adquirem maior poder sobre o homem.³⁵⁹

Cabe aqui uma observação: falamos de sonhos proféticos reveladores da verdade e de representações plásticas de caracteres excelentes, pois nos baseamos literalmente no texto de Platão, nas passagens do *Timeu* e das *Leis* a que nos referimos. Todavia, se as imagens da virtude nos orientam à excelência, imagens viciosas podem também levar à perdição ou desmedida, à ὕβρις. Caso tenhamos como modelo uma representação do vício, tenderemos a conformar nosso caráter segundo ela. Daí a necessidade de se exercer vigilância sobre as criações miméticas, como recomenda o personagem Ateniense nas *Leis*.

Mas como saber se uma representação pictórica ou escultórica expõe a virtude ou o vício, o belo ou o feio? Também segundo o Livro II das *Leis*, o critério está na retidão, ὀρθότης. Quando a representação é fiel em relação ao modelo, como na arte icástica, τέχνη εἰκαστική, de que fala o *Sofista*, é possível perceber as diferenças entre o belo e o feio dos originais imitados. Este tipo de mimética que podemos chamar de reta, de acordo com *Leis II*, ou icástica, segundo o vocabulário empregado no *Sofista*, trabalha como a razão ou a filosofia, possibilitando uma visão privilegiada dos seres dada a fidelidade representativa. O critério da retidão mimética para a distinção entre o belo e o feio indica-nos uma compreensão imagética da percepção humana. As diferenças e categorizações entre os fenômenos são realizadas a partir de imagens percebidas e construídas destes. No pensamento platônico, a questão da imitação ou representação, da μίμησις, é crucial não só na temática das artes e da metafísica, como desenvolvemos, mas também da epistemologia. Isto já se delineava em todos os paralelos construídos por Platão entre as confecções plásticas e o exercício da filosofia tanto no *Sofista* como no preâmbulo do *Timeu*, no primeiro ao retratar a τέχνη εἰκαστική como escultórica e filosófica e, no segundo, ao comparar a cidade utópica, obra filosófica, a uma pintura. No Livro II das *Leis* esta relação entre filosofia e obras plásticas aparece, a nosso ver, de forma ainda mais evidente. A

³⁵⁹ Vale também lembrar aqui da insatisfação do personagem Sócrates no preâmbulo do *Timeu* frente à imobilidade da cidade ideal, de seu desejo de vê-la em movimento. Em sua declaração, parece que o imóvel é tido como simples sugestão para o movimento, incita o desejo pela vida, pela alma, pelo movimento,

relação entre ambas não se pauta mais em comparações, analogias ou metáforas. A representação reta dos seres aparece como critério de percepção ou conhecimento do real, uma das finalidades do filósofo.

No caso do diálogo *Sofista*, as imagens da pintura e da escultura são usadas tendo como fim último caracterizar o discurso, o λόγος e, talvez, a *performance* discursiva como um todo. A pintura é o melhor exemplo para expor o que é a μίμησις, pois de forma rápida e fácil se percebe que a representação pictórica é uma simples imagem do modelo, e não este mesmo. A pintura não esconde seu caráter mimético, é a μίμησις que menos engana. Representando seu modelo, geralmente de três dimensões, numa superfície, portanto em plano bidimensional, revela facilmente a diferença entre sua representação e o original. E, como sabemos, o fim último da análise da μίμησις no diálogo é definir o sofista enquanto produtor de imagens, μιμητής. Por isso o Estrangeiro de Eleia busca as especificidades da arte de imitar dividindo-a em duas, a icástica e a simuladora. Então seria a arte escultórica o melhor exemplo para distinguir obras grandiosas que realizam distorções na proporção, συμμετρία, do original de obras que mantêm a mesma συμμετρία, fielmente. Como vimos, as duas formas de esculpir ilustram exemplarmente o discurso sofístico e o filosófico, respectivamente. Sendo assim, no *Sofista*, as artes plásticas são exemplos miméticos que esclarecem os tipos, os poderes, os recursos do discurso e, possivelmente, suas formas performativas.

Além disso, a diferença entre o original e a imagem, que se faz clara pictoricamente já que o primeiro em geral possui corpo que ocupa três dimensões, enquanto o segundo exibe sua forma desde somente um ponto de vista, uma aparência, em plano bidimensional, como dissemos acima, parece ser a razão, segundo nossa leitura, de Platão usar a imagem da criação pictórica, a que tudo indica metaforicamente, para caracterizar a confecção do céu no mito de Timeu. Contemplar o brilho dos astros à noite é como se deliciar com imagens pictóricas: o que vemos dos astros, planetas e estrelas, são fenômenos, representações, aparências, não a realidade mesma deles. Neste uso da imagem da pintura repete-se a concepção da obviedade de seu caráter fictício, a transparência de seu ser mimético.

Afinal, pelo sentido etimológico do termo ζωγραφία, a pintura é somente o traçado, γραφή, do vivente, ζῷον. Nesse sentido, é semelhante a uma utopia política que pode se tornar viva ou histórica se posta em movimento, como vimos em nossa interpretação do proêmio do *Timeu*. Porque sugere o movimento sem se movimentar, por nunca ser capaz de representar o original completamente, sendo, neste sentido, insuficiente e precária, é também causa de nosso desejo. Sócrates, personagem do *Timeu*, afirma que ao contemplar uma pintura de animais, ou mesmo estes em repouso, é tomado pelo desejo de vê-los em movimento. Assim como a imagem imóvel sugere o movimento, a insuficiência ou incompletude pictóricas atizam nossa vontade de conhecimento da totalidade do modelo representado.

A arte pictórica indica, portanto, algo a ser realizado, sua imobilidade sugestiona o movimento; nisto está seu poder, sendo capaz de conservar ou manter uma tradição, como vimos ao estudarmos tanto o proêmio do *Timeu* quanto o Livro II das *Leis*. De forma exemplar a pintura encáustica, de maior poder fixador de seus contornos e coloridos, mas também pinturas e esculturas em geral, possuem poder mantenedor ou guardião. Na antiguidade egípcia e grega, algumas destas obras, localizadas nos templos, determinavam etapas e pequenas regras de rituais, que vivificavam crenças, modos de pensar, sentir e agir de sua tradição. Nesse mesmo sentido, no Livro II das *Leis*, as obras plásticas parecem cumprir uma função de determinar o ritual do coro, responsável pela educação dos homens na segunda melhor cidade possível de Platão. O valor político de pinturas e esculturas estaria, segundo esta leitura, na determinação e manutenção dos rituais corais, que constantemente re-presentificam valores tradicionais, treinando e habituando o corpo e a alma humanos a formas de vida política específicas. Por isso, o personagem Ateniense afirma que é preciso exercer vigilância sobre pintores e escultores impedindo-os de inovar e, assim, possivelmente corromper o caráter e a excelência dos homens da cidade que formam. Pinturas e esculturas, postas em movimento, possuem força sobre nós, como desenvolvemos anteriormente.

As obras escultóricas gregas, assim como as pictóricas, foram feitas, entre outros fins, para serem vistas. Isto fica claro pelo uso que Platão faz deste gênero artístico para delinear a diferença entre imitações icásticas e simuladoras no

Sofista. Quando confecciona obras colossais, ou a serem localizadas em locais altos, o escultor realiza distorções na proporção do original para que, a determinado ponto de vista, a representação pareça fiel ao modelo. Diferentemente do que acontecia no Egito, em que algumas obras plásticas eram feitas para cumprir uma função mágica ou simbólica e não para serem vistas, como as localizadas no subterrâneo das pirâmides assegurando a imortalidade da alma do faraó, as obras gregas preocupavam-se com o olhar, com a recepção do espectador. Temos, assim, os primeiros traços de características da arte ocidental e moderna: seu valor de exibição, para usar um conceito de Walter Benjamin em *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica* que caracteriza a arte moderna em oposição à antiga.

Todavia, diferentemente do que ocorre na modernidade, este não é o único fim das esculturas gregas. Elas eram também oferendas dos homens aos deuses, marcando a diferença e a hierarquia entre ambos. A oferta votiva causava alegria tanto no deus agraciado, quanto no homem piedoso. Esta prática ritualística é também, segundo nossa interpretação, aludida por Platão quando brinca com as palavras, usando ἄγαλμα, estátua, e ἄγαμαι, alegrar-se, numa mesma frase do *Timeu*. O personagem principal do diálogo chama o mundo de escultura quando, no mito cosmogônico que relata, o mundo passa do domínio do deus artesão ao dos deuses-astros. É como se ele fosse uma oferta votiva, sendo causa de alegria dos deuses.

O mundo é, portanto, para Platão, como uma estátua, porque é causa de alegria e também porque se remodela, muda de formas, continuamente. Estátuas feitas pela modelagem possuem este poder de mutação: uma obra feita em cera, ouro, bronze, ou outro material moldável qualquer, pode sempre ser derretida, voltando a ser a matriz que será remodelada pela impressão de outro molde, τύπος. Tal qual uma escultura moldada, no mundo, os seres nascem, se transformam, e morrem na natureza, em ciclos constantes.

Nos diálogos que tomamos como objeto de nosso estudo, *Sofista*, *Timeu* e *Leis*, estas são as características das artes plásticas que Platão tinha em vista, algumas compartilhadas entre ambas, outras próprias a cada gênero específico. Platão as usou tanto metaforicamente ou analogicamente, para retratar aspectos, em geral, do discurso ou do mundo, quanto as examinou nelas mesmas

evidenciando seu valor político, paradigmático, guardião de uma tradição e expositor do belo e da virtude. Platão compreende pinturas e esculturas em suas particularidades e complexidades. Ao mesmo tempo em que nos traz referências e informações sobre as técnicas escultóricas e pictóricas de seu tempo, fala também dos usos ritualísticos das obras plásticas e seus sentidos na tradição grega, e também na egípcia.

Segundo as passagens que selecionamos neste estudo, vimos que a leitura de Schuhl de que Platão condenaria a arte de seu tempo por seu caráter ilusionista, enquanto exaltaria a arte arcaica, a egípcia, e toda aquela que prezasse pela simplicidade e pureza de traços e cores não se sustenta. No *Sofista*, a diferença entre tipos de imitação icástica e simuladora não fala de preferências estéticas, mas de imagens cujo fim último é a percepção das propriedades do discurso sofístico. Esta observação já fora tecida por Eva Keuls, como afirmamos na introdução desta tese.³⁶⁰ E se a filosofia seria o melhor exemplo, no âmbito discursivo, de imitação icástica, como sustenta a leitura de Villela-Petit com a qual concordamos, acrescentamos a ela que o filósofo também pode utilizar-se esporadicamente de simulacros, da φανταστική, como as ironias socráticas, mitos platônicos ou as mentiras úteis de que se utilizam os reis-filósofos da *República*, o que, aliás, radicaliza a impropriedade da leitura de Schuhl ao se basear neste passo do *Sofista* em sua interpretação. Se a arte simuladora, a φανταστική, também pode ilustrar um procedimento usado pela filosofia, temos mais um motivo para perceber que esta forma mimética não é condenada por Platão.

Vimos que no Livro II das *Leis*, quando o personagem Atenienense se refere e elogia as obras plásticas egípcias, não se trata de uma preferência platônica pelo cânone pictórico e escultórico egípcio, como se concluiria a partir da tese de Schuhl, mas de uma reverência pela manutenção deste cânone por dez mil anos. O feito é em si mesmo louvável, mas o motivo do elogio de Platão da manutenção de um mesmo cânone está no poder que representações plásticas têm de determinar tipos éticos, caracteres, nos homens. Um bom caráter que se mantém por padrões pictóricos e escultóricos, além de rituais como de dança e canto, não deve ser corrompido. Inovações artísticas colocam em risco o próprio formato da

³⁶⁰ Cf. KEULS, E., *op. cit.*, p. 6. O mesmo argumento é usado por Nehamas para o uso da pintura em *República X* na retratação da poesia. Cf. NEHAMAS, A., *loc. cit.*

alma humana, a relação entre suas partes, que tornam-na virtuosa ou viciosa, assim como formatos políticos, relações de poder determinadas. Sendo assim, novamente a leitura de Schuhl não se sustenta.

Além disso, quando neste mesmo livro das *Leis* se exalta a representação reta, ὀρθότης, para a expressão do belo, não se trata, novamente, de uma preferência por esta forma mimética, semelhante à icástica, que convém para qualificar obras egípcias e arcaicas, mas, como se mostrou mais coerente dado o todo da temática de *Leis II*, da maneira de se diferenciar o belo do feio. Somente por meio da construção de uma imagem fiel do original é possível perceber a beleza e, assim, por fim, representá-la. Mais uma vez, portanto, não se trata de uma reverência a um tipo artístico como pensaria Schuhl, mas da determinação de um dos seus poderes, como dissemos, de conhecimento e exposição dos seres.

Por fim, dentre os diálogos que analisamos, a única passagem em que a leitura de Schuhl talvez pudesse se confirmar é na abertura do mito de Timeu, quando o personagem distingue produções belas de não belas pelo tipo de paradigma que têm em vista: modelos eternos propiciam a criação do belo; modelos que devêm, seres sensíveis tomados como paradigmas, produzem a falta de beleza. Todavia, sabemos que esta distinção não é feita no intuito de hierarquizar obras como pinturas ou esculturas, mas para justificar a escolha do deus demiurgo por um modelo eterno para a confecção do mundo, já que é consenso que ele é o que há de mais belo, dentre tudo o que existe, vive. Sendo assim, este passo do *Timeu* não nos parece suficiente para defender a posição do comentador francês citado acerca das artes plásticas em Platão.

Já no que diz respeito à interpretação de Eva Keuls, concordamos parcialmente com sua leitura. Como dissemos acima, estamos de acordo em que em muitas referências às artes plásticas nos diálogos, estas são usadas em metáforas ou analogias. Sendo assim, escapam do alvo crítico de Platão, sendo este direcionado, em geral, vezes à poesia tradicional, vezes à sofística. Todavia, discordamos de sua posição quando conclui sua investigação afirmando que pinturas e esculturas não eram tidas como relevantes para o filósofo, baseando-se simplesmente no fato de que em raros momentos são tematizadas diretamente em seus diálogos. A nosso ver, a isto é crucial acrescentar que a imagem destas artes, como vimos, é muitíssimo valiosa na construção do seu próprio pensamento.

Numa leitura fiel às referências às artes plásticas nos diálogos, isto não poderia passar despercebido ou não dito.

Em primeiro lugar, é preciso também lembrar que a Grécia Antiga se unificou culturalmente numa tradição poética essencialmente oral. Sendo assim, é certo que a poesia é de grande interesse para Platão já que nela se baseia toda a forma de pensar, sentir e agir dos gregos, que o filósofo pretendeu revolucionar, elogiando algumas de suas práticas, e criticando outras. Nesse mesmo sentido, lembramos que pintores e escultores não eram valorizados na antiguidade tais como os poetas, por serem, diferentemente destes, trabalhadores manuais. O contexto cultural em que viveu Platão, onde os discursos e as aulas sofísticas começam a tomar o lugar da mentalidade poética grega, épica, principalmente, obviamente direciona sua atenção, sendo tematizados diretamente em boa parte de seus diálogos em preferência às obras plásticas.

Apesar disso, como vimos, a imagem das artes plásticas serve-lhe de modelo na abordagem de temas centrais do seu pensamento. Sua própria metafísica é construída tendo como um de seus principais alicerces o conceito de imitação, μίμησις, que nasce do campo das artes plásticas. Além disso, a centralidade e a importância da metáfora visual no seu pensamento, exemplarmente exposta nas, sublinhemos, imagens da Linha Dividida e da Alegoria da Caverna na *República* também evidencia a relevância da questão das produções visuais, as artes plásticas, para Platão.

Segundo as passagens dos diálogos que analisamos nesta tese, vimos que não se poderia afirmar, por um lado, que Platão condena e rechaça a μίμησις em geral, inclusive pintura e escultura, em seu pensamento, assim como, por outro lado, não diríamos que exalta estes gêneros artísticos de forma especial. De acordo com os diversos usos das noções de pintura e escultura dos quais tratamos, vimos que o filósofo é atento às ambiguidades e complexidades envolvidas nas obras plásticas, seus poderes e suas fraquezas.

Por vezes Platão usa a imagem da pintura no sentido de que ela não deve ser levada a sério, pois se trata de somente uma imagem, distante da realidade ou da verdade. Este sentido aparece quando, por exemplo, afirma que o demiurgo divino pinta o céu, usando o dodecaedro, no *Timeu*. Os fenômenos celestes são como uma pintura, uma imagem, não a realidade mesma do κόσμος. Já em outras

passagens, usa a imagem da pintura para retratar, por exemplo, o trabalho da filosofia, ressaltamos, de forma muito mais recorrente que a poesia, cujo paralelo se reduz, aliás, a poucas passagens do Livro X da *República*, como vimos. Dentre outras razões, como uma pintura que retrata seu modelo de forma fiel, a filosofia se esforça para construir uma imagem, feita por palavras, da realidade. Esses gêneros artísticos são apresentados em seu caráter dúbio, incitando, quando belos, uma aproximação entre os homens e a(s) ideia(s) do bem e do belo e, quando não belas, nos lançando para longe delas. Não podemos considerar pinturas e esculturas como objetos de exclusivamente elogios ou censuras – no campo das aparências, seu caráter é mais complexo, misturando luz e sombra frente aos olhos do corpo humano, que só veem imagens.

Sendo assim, parece-nos que ambas as posições extremas, tanto da desvalorização radical, quanto da elevação a uma grande importância por Platão no que diz respeito às obras plásticas são faltosas com o que de fato aparece nos diálogos. Ao mesmo tempo em que continuamente chama a atenção para a diferença entre imagens e originais, fala também do poder político e paradigmático das representações pictóricas e escultóricas na modelação do caráter e, assim, na construção dos fundamentos de uma cidade. Este poder, vale também lembrar, pode ser usado para a inspiração da virtude, mas também do vício. Por fim, as artes plásticas, que frequentemente ilustram a filosofia, também retratam técnicas sofisticadas. Isto é: o tema destas artes, nos diálogos que estudamos, evidenciou seu caráter ambíguo e complexo que, aliás, permitiu que o filósofo as empregasse para abordar temas tão diversos como as formas do discurso, a confecção do mundo e a educação.

De acordo com as passagens que estudamos, podemos dizer que as noções de pintura e escultura são usadas mais frequentemente para caracterizar o que é louvável aos olhos de Platão, como a filosofia, temas relevantes como o princípio do mundo e os poderes do discurso, e de valor político e cultural como o poder conservador da tradição, educativo enquanto estas obras são paradigmas, moldando o caráter dos homens. É certo que Platão sabe do perigo de se tomar como paradigma o feio, o vício. O que ressalta, portanto, é o poder destas obras e das imagens em geral, principalmente quando postas em movimento e se tornam vivas pela imitação humana, como vimos anteriormente. Quando as esculturas de

grande porte ilustram a arte simuladora, a τέχνη φανταστική, no *Sofista*, vimos que elas caracterizam a sofística, mas também artimanhas empregadas pela própria filosofia. Já quando a pintura é usada para caracterizar a μίμησις em geral neste mesmo diálogo, sua imagem convém porque este gênero mimético é o que mais facilmente se deixa ver como mimético, não se trata de uma condenação da μίμησις ou da pintura. De forma rigorosa, não se pode dizer que se trata de uma depreciação das obras plásticas que empregam ilusões óticas, nem mesmo, *strictu sensu*, daquilo que elas retratam analogicamente, como a μίμησις em geral ou os poderes do λόγος. De todas as passagens dos diálogos que estudamos, a única que, a princípio, parece envolver um tom depreciativo das artes plásticas é a retratação do céu como uma pintura, como dissemos anteriormente. Todavia, mesmo nessa passagem, a crítica de Platão não recai sobre a pintura mesma, mas sobre aqueles que estudam os fenômenos celestes como realidades, os cosmólogos, segundo Vlastos, a ele contemporâneos. Estes não percebiam que as luzes noturnas no céu são como pinturas, imagens, diferentes da realidade. Platão não tem a intenção de criticar a pintura em si.

Sendo assim, sem deixar de considerar o caráter dubio que Platão percebe nas obras plásticas, não nos parece arbitrário afirmar que, de acordo com o uso que faz delas nas obras que analisamos, seu olhar é mais positivo que negativo, elogioso que crítico. Afinal, além de todos os usos positivos da imagem de pinturas e esculturas que arrolamos anteriormente, no Livro II das *Leis*, o Ateniense, a que tudo indica, propõe que pinturas e esculturas sejam cópias diretas do belo em si, das virtudes, como coragem e temperança.

Dado o exposto, nossa compreensão do sentido das obras plásticas para Platão alarga-se no que diz respeito à sua leitura tradicional. Pintar uma tela ou moldar uma estátua partilha elementos comuns ao próprio princípio do κόσμος, ilustrado no mito de Timeu como uma confecção artística. Um escultor usa a inteligência, o νοῦς, para ordenar a massa informe, colocando em diálogo Inteligência e Errância tal qual ocorre na natureza. As obras plásticas são como o próprio mundo, enfim: imagens de um paradigma e feitas de forma proporcional. É como se o escultor ou o pintor exercessem uma atividade metafísica, num plano microcósmico, como vimos em *Leis X*.

Expostos a visão de Platão sobre as artes plásticas e o lugar que ocupam no todo do seu pensamento de acordo com os diálogos que selecionamos de sua última fase, falta-nos, por fim, de acordo com os objetivos desta pesquisa estabelecidos na Introdução, responder se há uma mudança no pensamento de Platão sobre as noções de pintura e escultura da *República*, especialmente o Livro X que desenvolve a principal abordagem do tema e que se tornou tradicional quando pensamos na questão da arte em Platão, à última fase do seu pensamento, de acordo com o recorte do *corpus platonicum* deste estudo.

Vimos que não há uma mudança radical na posição de Platão em relação ao que afirmara sobre as artes plásticas da *República* ao *Sofista*. De forma genérica, encontramos o mesmo uso destas artes em ambos os diálogos no intuito de ilustrar gêneros do discurso: a pintura ilustra a poesia no Livro X da *República* e pinturas e esculturas retratam exemplarmente o λόγος filosófico e sofístico no *Sofista*. Dado o tema deste diálogo, a saber, alcançar a definição do sofista, fez-se necessário distinguir gêneros miméticos. Há uma imitação que é fiel às proporções do modelo e outra que realiza distorções para aparentar fidelidade. É fato que esta diferenciação não é feita na *República*. Todavia, dados os temas centrais e os objetivos deste diálogo, parece-nos que especificações sobre os tipos de μίμησις não convinham então. Não se trata, portanto, a nosso ver, de uma mudança no pensamento de Platão quanto à questão das artes plásticas, mas de desenvolvimentos pertinentes aos temas em questão.

No *Timeu* vimos que muitos usos da noção de pintura repetiam ou estavam de acordo com usos da *República*. No próêmio, a comparação entre cidade ideal e pintura concorda com diversos paralelos entre obras filosóficas e pictóricas, presentes principalmente no Livro V da *República*. A imagem da confecção pictórica para retratar a criação do céu pelo demiurgo divino também repete paralelos entre pintura e céu do Livro VII, e, a nosso ver, com o mesmo intuito de ressaltar a falta de realidade nos fenômenos celestes, assim como a certa frustração de quem pretender alcançar a verdade sobre o κόσμος por meio destes. Quanto à aproximação entre pintura e memória, dado o poder conservador das obras plásticas, principalmente pela técnica encáustica, trata-se de um tema que não é tratado diretamente ou explicitamente na *República*, sendo assim, não nos

parece possível comparar.³⁶¹ O mesmo se pode dizer sobre o uso da noção de pintura para tratar dos sonhos proféticos cuja descrição em detalhes é reservada ao *Timeu*, assim como os diversos usos de técnicas e propriedades escultóricas para ilustrar o nascimento e o devir, a ἀρχή do κόσμος.

No que diz respeito às *Leis*, sabemos que as artes plásticas desempenham um papel relevante no projeto educativo da Magnésia, a segunda melhor cidade imaginada por Platão. Se o personagem Ateniese ressalta a necessidade de não haver nenhuma transformação neste gênero artístico, em primeiro lugar, e na μίμησις em geral, e se pinturas e esculturas expõem modelos éticos a serem imitados pelo coro, que treina os homens para a virtude transmitindo-lhes ritmo e harmonia, a relevância das artes plásticas é explícita. Platão cita o modelo egípcio de conservação das obras plásticas, o que indica que não se restringe a falar de usos gregos usuais destas obras. Ele pretende transformar estes usos, concedendo um valor maior às artes plásticas do que o que tinham em sua cultura: o valor de paradigma ético. Daí a urgência de sua construção. Por fim, nas *Leis* temos que estas artes podem imitar a Ideia do Belo, a Coragem e a Temperança diretamente. Já na melhor cidade platônica construída na *República*, não há destaque no papel destas artes. No Livro III, Sócrates as cita como componentes da educação, sem, todavia, apontar-lhes qualquer papel de importância.³⁶² No Livro X, como sabemos, ela é usada para ilustrar a poesia como pertencente ao último grau mimético, mais distante da realidade. À primeira vista, portanto, parece haver uma mudança considerável no que diz respeito ao papel das artes plásticas no projeto educativo de Platão da *República* às *Leis*.

Entretanto, levando em consideração o fato do diálogo *As Leis* tratar da construção, não de um modelo de cidade utópica alternativo ao da *República*, mas da segunda melhor cidade possível, mantendo, portanto, o lugar da primeira, a mudança na relevância destes gêneros artísticos não significa uma transformação do pensamento de Platão sobre eles. Numa cidade a ser implantada historicamente

³⁶¹ Vale notar que quando se discute a questão da educação nos Livros II e III da *República*, são determinados padrões ou moldes, τύποι, tais quais os usados na modelagem escultórica, como referências temáticas e estilísticas nos quais os poetas deverão se basear para a produção de seus mitos e cantos. Há, portanto, o uso de um vocabulário técnico da escultórica para tratar da conservação do processo educacional. Cf., por exemplo, PLATÃO, *República*, 379a.

³⁶² Cf. *Ibid.*, 401b.

é natural que as artes, como pintura e escultura, exerçam papel relevante no controle ético e político dos homens ao longo de todas as fases da sua vida, enquanto numa cidade em que os homens são idealmente bons e virtuosos, este papel tenha menor destaque. Sendo estes bons, o trabalho de controle ético-político adquire menor relevância.

Já a representação direta das virtudes no Livro II das *Leis*, assim como o caráter divino atribuído a estas artes no Livro X, por mais que localizem as artes plásticas num lugar diferente da gradação mimética do último livro da *República*, não destoam, por outro lado, dos usos metafóricos e analógicos da pintura posta em paralelo à filosofia no Livro V. Além disso: podemos interpretar a crítica à pintura como três graus afastada das Ideias na *República X* em dois sentidos: primeiramente por se tratar da melhor cidade possível onde o controle ético não seria de importância dada a excelência dos homens ideais; em segundo lugar podemos interpretar o uso da pintura como imagético: a intenção de Sócrates seria rechaçar a poesia e usaria a imagem da pintura para retratar o caráter mimético da poesia e não para condenar a pintura mesma.

Pelas razões apresentadas, não nos parece que haja uma mudança no pensamento de Platão quanto à questão das artes plásticas.³⁶³ O que há é o tratamento de questões diferentes, preferências temáticas diversas, o que leva a uma abordagem, em somente alguns casos, como vimos, diferenciada do papel de pinturas e esculturas. Sendo assim, não poderíamos dizer com razão nem que seu pensamento se transforma de forma relevante, nem que continua o mesmo. A nosso ver, em seus últimos diálogos Platão passa a investigar questões voltadas para a corporeidade, a história e práticas e procedimentos políticos, e é por essa mudança de foco que, nesse sentido somente, a nosso ver, seu pensamento se transforma quanto à questão de que tratamos, pois seu olhar sobre estes gêneros artísticos e o lugar destes no contexto mais genérico do seu pensamento não se alteram essencialmente. A unidade de seu pensamento não exclui a multiplicidade, a nosso ver. É possível perceber uma unidade na multiplicidade, tal qual numa obra plástica harmônica, cujas diversas partes, diferentes, compõem um só todo que se completa e integra.

³⁶³ Dessa forma, tomando um caminho diverso, concordamos com a tese de Janaway de que a visão de Platão sobre as artes não se transforma, em seus fundamentos, nos últimos diálogos. Cf. JANAWAY, C., *op. cit.*, p. 12.

Finalizamos assim a expressão de nossa percepção sobre as noções de pintura e escultura nos diálogos *Sofista*, *Timeu* e *Leis*. Nosso intuito foi de construir uma imagem fidedigna, um discurso icástico, mas sempre corremos o risco de nos deixarmos enganar por uma ou outra simulação, artimanha ou brincadeira com palavras e imagens tão do gosto de Platão. Como uma pintura, esta tese é também inacabada e cumprirá seu fim ao despertar o desejo por mais pesquisas e investigações sobre o que são pinturas, esculturas e quais seus poderes na filosofia platônica. E se estas são exemplos claros do que são imagens em geral, uma investigação, por fim, sobre si mesma, dado o caráter imagético do discurso, pelo qual nos arriscamos a conhecer e divulgar o real no perigo de nos percebermos sofistas e/ou filósofos, dadas todas as variáveis históricas e políticas de ambas as posições.

6

Referências Bibliográficas

Acropolis and Museum: brief history and tour. Association of friends of the Acropolis, 2011.

ADORNO, T; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento:** fragmentos filosóficos. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

AGAMBEN, G. Notas sobre o gesto. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. **Artefilosofia**. Ouro Preto, n. 4, Jan. 2008, pp. 9-14.

AGOSTINHO, S. **O livre-arbítrio**. Tradução de Nair Assis de Oliveira. São Paulo: Paulus, 1995.

Alberto Giacometti: coleção da Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris, 8. Catálogo da exposição no Museu de Arte Moderna no Rio de Janeiro, 18 jul. - 16 set., 2012.

ALDRED, C.; CENIVAL, J.-L; DEBONO, F.; DESROCHES NOBLECOURT, C.; LAUTER, J.-P.; LECLANT, J.; VERCOUTTER, J. **Le temps des Pyramides:** de la Préhistoire aux Hyksos. Paris: Gallimard, 1978.

ANGELO, P.; CARCHIA, G. **Dicionário de estética**. Tradução de Abílio Queirós e José Jacinto Correia Serra. Lisboa: Edições 70, 2009.

ARCHER-HIND, R. D. **The Timaeus of Plato**. Reprint ed. Pennsylvania: Ayer Company Publishers, inc., 2002.

ARISTÓTELES. **De Anima**. Tradução de Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Ed. 34, 2006.

_____. **Metafísica**. ed. bilíngue. Tradução de Marcelo Perine. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

_____. **Poética**. Tradução de Eudoro de Souza. 1. ed. São Paulo: Abril Cultura, 1973 (Os Pensadores).

_____. **Poétique**. ed. bilíngue. Traduction par Barbara Gernez. Paris: Les Belles Lettres, 1997 (Classiques en poche).

AUSTIN, M.; VIDAL-NAQUET, P. **Economia e sociedade na Grécia Antiga**. Tradução de António Gonçalves e António Nabarrete. Lisboa: Edições 70, 1986.

AUSTIN, **Quando dizer é fazer**. Tradução de Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Editora Artes Médica, 1990.

AZEVEDO, M. T. N. S. **Platão: helenismo e diferença, raízes culturais e análise dos diálogos**. São Paulo: Annablume, 2012.

BAILLY, A. **Dictionnaire grec-français**. Paris: Hachette, 2000.

BENJAMIN, W. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica**. Tradução de José Lino Grünnewald. São Paulo: Abril Cultural, 1973 (Os Pensadores).

BORNHEIM, G (org.). **Os filósofos pré-socráticos**. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

BOUCHE-LECLERC, A. **L'astrologie grecque**. Paris: Ernest Leroux Éditeur, 1899.

BRANDÃO, J. L., Relações assimétricas: imagens e textos na Grécia Antiga, In: MARQUES, M. P. (org.). **Teorias da imagem na Antiguidade**. São Paulo: Paulus, 2012. p. 31-57.

BRAVO, F. **As ambiguidades do prazer: ensaio sobre o prazer na filosofia de Platão**. Tradução de Euclides Luiz Calloni. São Paulo: Paulus, 2009.

BRISSON, L. **Le même et l'autre dans la structure ontologique du Timée de Platon: un commentaire systématique du Timée de Platon**. Paris: Éditions Klincksieck, 1974.

_____. **Lectures de Platon**. Paris: Vrin, 2000.

BUARQUE, L. **É possível falar de uma estética platônica?** In: VISO: Cadernos de estética aplicada. n. 1. Jan-abr. 2007.

_____. **O animal mimético: sobre a mimesis em Platão e em Aristóteles**. (tese de doutorado). Rio de Janeiro: PPGF/IFCS/UFRJ, 2008.

BURCKERT, W. **Religião grega na época clássica e arcaica**. Tradução de M. J. Simões Loureiro. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

CHANTRAINE, P. **Dictionnaire étymologique de la langue grecque: histoire des mots**. Paris: Éditions Klincksieck, 1974.

CARONE, G. R. **A cosmologia de Platão e suas dimensões éticas**. Tradução de Edson Bini. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

CHÂTELET, F., **Uma história da razão: entrevistas com Émile Noël**. Tradução de Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

CHERNISS, H. F., A economia filosófica da teoria das ideias. **O que nos faz pensar**, n. 2. Rio de Janeiro: PUC-Rio, Janeiro de 1990.

CITTADINO, G. **Pluralismo, direito e justiça distributiva**: elementos da filosofia constitucional contemporânea. 2. ed. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2000.

COOK, R. M. **Greek Art**: its development, character and influence. Harmondsworth: Penguin books, 1976.

CORNFORD, F. M. **Plato's Theory of Knowledge**: the Theaetetus and the Sophist. New York: Dover Publications, 2003 (republication of the work published in 1957 by The Liberal Arts Press).

_____. **Plato's Cosmology**: the *Timaeus* of Plato. Cambridge: The Library of Liberal Arts, 1937.

CROCE, B. **Aesthetic as Science of Expression and General Linguistic**. Translated by Douglas Ainslie. A Digireads.com Publication, 2004.

CROMBIE, I. **An examination of Plato's doctrines**. London: Routledge & Kegan Paul, 1962.

DANTO, A. **Após o fim da arte**: a arte contemporânea e os limites da história. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Odisseus Editora, 2006.

DELEUZE, G. **A imagem-tempo**. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DESCARTES, R. **Discurso do método; Meditações**. Tradução de J. Guinsburg e Bento Prado Júnior. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

DETIENNE, M. **A escrita de Orfeu**. Tradução Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1991.

DIÈS, A. **Autour de Platon**: essais de critique et d'histoire. 2. tir. Paris: Les Belles Lettres, 1972.

DIÓGENES LAËRTIOS. **Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres**. Tradução de Mário da Gama Kury. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1988.

DIXSAUT, M. **Métamorphoses de la dialectique dans les dialogues de Platon**. Paris: Vrin, 2001.

ELDER PHILOSTRATUS. **Imagines**; CALLISTRATUS. **Descriptions**. ed. bilíngue. Translation by Arthur Kairbanks. London: Harvard University Press, s/d (LOEB).

ÉSQUILO. **Os Persas**. Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2009.

EUCLIDES. **Elementos**. Tradução de Irineu Bicudo. São Paulo: Ed. Unesp, 2009.

EURÍPIDES. **Ifigênia em Áulis**. Tradução de Mário da Gama Kury. 4. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

FERRAZ, M. C. F. Fingimento, ficção, máscara: da desqualificação platônica à afirmação nietzschiana. **Artefilosofia**. n. 2. Ouro Preto: UFOP; Tessitura, Janeiro de 2007.

FERREIRA, G.; MELLO, C. C. de, **Clement Greenberg e o debate crítico**. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura; Funarte; Jorge Zahar editor, 1997.

FREDE, M. Plato's *Sophist* on false statements. **The Cambridge Companion to Plato** (KRAUT, R., ed.), Cambridge: Cambridge University Press, pp. 397-424.

FREIRE, P. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. 31. ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996 (Coleção Leitura).

FREUD, S. **Sobre os sonhos**. Tradução de Maria João Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2006.

GERWEN, R. V. (Org.). **Richard Wollheim on the art of painting**: art as representation and expression. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

GILL, C., The genre of the Atlantis History. **Classical Philology**, v. 72, 1977, p. xx-xxi.

GILL, M. L., **Philosophos**: Plato's missing dialogue. Introduction (texto apresentado na PUC-Rio em 28 de agosto de 2012).

GOLDSCHMIDT, V. **Le paradigme dans la dialectique platonicienne**. Paris: Vrin, 2003 (Bibliothèque d'histoire de la philosophie).

GOMBRICH, E. H. **Arte e ilusão**: um estudo da psicologia da representação pictórica. Tradução de Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. **A história da arte**. Tradução de Álvaro Cabral. 16. ed. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GOMPERZ, T. **Pensadores Griegos**: historia de la filosofia de la antigüedad. Traducido por Carlos Guillermo Körner. Buenos Aires: Editorial Guaranía.

GONZALEZ, F., *Imagem e transcendência*: paradigma erótico vs paradigma produtivo em Platão. In: MARQUES, M., (org.), **Teorias da Imagem na Antiguidade**, São Paulo: Paulus, 2012. p. 169-195.

GREENBERG, C. **The Collected Essays and Criticism**. vol. 2. Arrogant Purpose 1945-1949. Chicago; London: The University of Chicago Press, 1986.

GUICHETEAU, M. **L'art et l'illusion chez Platon**. In: Revue Philosophique de Louvain. Treizième série, tome 54, n. 42, 1956. pp. 219-227.

GULLAR, F.; PEDROSA, M.; CLARK, L. **Lygia Clark**. Rio de Janeiro: Edição Funarte, 1980 (Arte Brasileira Contemporânea).

HAAR, M. **A obra de arte**: ensaio sobre a ontologia das obras. Tradução de Maria Helena Kühner. 2. ed. Rio de Janeiro: Difel, 2007 (Enfoques).

HACKING, Ian. **Representar e intervir**: tópicos introdutórios de filosofia da ciência natural. Tradução de Pedro Rocha de Oliveira. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2012.

HAVELOCK, E. **Prefácio a Platão**. Tradução de Enid Abreu Dobránsky. Campinas: Papirus, 1996.

HEGEL, G. W. F. **Curso de estética**: o sistema das artes. Tradução de Álvaro Ribeiro. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

HÉRODOTE. **L'égypte**: Histoires II. ed. bilingue. Traduction par Philippe-Ernest Legrand. 2. tir. Paris: Les Belles Lettres, 2002 (Classiques en Poche).

_____. **Historias**. Traducido por Jaime Berenguer Amenós. Barcelona: Ediciones Alma Mater, 1960.

Hinos homéricos. Tradução de Edvanda Bonavina da Rosa. (RIBEIRO Jr., W. A., org.) São Paulo: Unesp, 2010.

HIPÓCRATES. **Conhecer, cuidar, amar**: o juramento e outros textos. Tradução de Dunia Marino Silva. São Paulo: Landy Editora, 2002.

HOMERO. **Ilíada**. Tradução de Frederico Lourenço. 4. ed. Lisboa: Livros Cotovia, 2005.

_____. **Ilíada**. ed. bilingue. Tradução de Haroldo de Campos. 3. ed. São Paulo: Arx, 2002.

_____. **Odisseia**. Tradução de Frederico Lourenço. Lisboa: Edições Cotovia, 2010.

_____. **Odisseia**. Tradução de Donaldo Schüler. ed. bilingue. Porto Alegre: L&PM, 2008.

IGLÉSIAS, M. A relação entre o Não Ser como Negativo e o Não Ser como Falso no Sofista de Platão. **O que nos faz pensar**: Cadernos do departamento de filosofia da PUC-Rio. 11. v. 2. Rio de Janeiro: PUC-Rio, março de 1997.

_____. A relação entre sensível e inteligível: methexis ou mimesis? **Estudos platônicos**: sobre o ser e o aparecer, o belo e o bem (PERINE, M., org.). São Paulo: Loyola, 2009.

IRIGOIN, J. Architecture métrique et mouvements du chœur dans la lyrique chorale grecque. **Revue des Études Grecques**. Tome 106, fascicule 506-508. Juillet-décembre 1993, pp. 283-302.

JACOB, C., Introduction, In: HÉRODOTE, **Égypte: Histoires II**. ed. bilíngue. Traduction par Philippe-Ernest Legrand. 2. tir. Paris: Les Belles Lettres, 2002 (Classiques en Poche). p. VII-XXXI.

JAEGER, W. **Paideia**: a formação do homem grego. Tradução de Artur M. Parreira. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

JANAWAY, C. **Images of excellence**: Plato's critique of the arts. Oxford: Clarendon Press, 1995.

JOLY, H. **Le renversement platonicien**: logos, episteme, polis. 2. ed. Paris: Vrin, 2001.

KAHN, C. **Pitágoras e os pitagóricos**: uma breve história. Tradução de Luís Carlos Borges. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

_____. **Plato and the Socratic dialogue**: a philosophical use of a literary form. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

KALBFLEISCH, K. In **Galen de Placitis Hippocratis et Platonis Libros Observationes Criticae**. Nabu Public Domain Reprints.

KANT, I. **Crítica da Faculdade do Juízo**. Tradução de Valerio Rohden e Antônio Marques. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

_____. **Fundamentação da metafísica dos costumes**. Tradução de Lorival de Queiroz Henkel. Rio de Janeiro: Ediouro.

KEULS, E. **Plato and Greek Painting**. Leiden: E. J. Brill, 1978.

KHUN, A **estrutura das revoluções científicas**. Tradução de Beatriz Vianna Boeira e Nelson Boeira. São Paulo: Perspectiva, 2009 (Perspectiva).

KIRK, G. S.; RAVEN, J. E.; SCHOFIELD, M. **Os filósofos pré-socráticos**. Tradução de Carlos Alberto Louro Fonseca. 7. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

KITTO, H. D. F. **Os Gregos**. Tradução de José Manuel Coutinho e Castro. Coimbra: Arménio Amado Editor, 1960.

LAERCIO, D. **Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres**. Tradução de Mário da Gama Kury. Brasília: UnB, 1988.

LEÃO, D. F. **Sólon: ética e política**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

LECLANT, J (Org.). **Les pharaons: Le temps des Pyramides**. Paris: Gallimard, 1978 (Le monde égyptien).

LESSING, G. E., **Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia**. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

LICHTENSTEIN, J. **A cor eloqüente**. Tradução de Maria Elizabeth Chaves de Mello e Maria Helena de Mello Rouanet. São Paulo: Ed. Siciliano, 1994.

_____. (Org.). **A pintura: textos essenciais**. Tradução de Magnólia Costa (Org.). São Paulo: Ed. 34, 2004.

LOCKE, J. **Segundo tratado do governo civil**. Tradução de E. Jacy Monteiro. São Paulo: Abril Cultural, 1973 (Os Pensadores).

LODGE, R. C. **Plato's theory of art**. Oxford: Routledge, 2010.

LOHAMAN, J. **Mousike et logos: contributions à la philosophie et à la théorie musicale grecques**. Traduction par Pascal David. Mauvezin: Trans-Europ-Repress, 1989.

LOUIS, P. **Les métaphors de Platon**. Paris: Les Belles Lettres, 1945.

LOURENÇO, F. Lírica coral e monódica: uma problemática revisitada. **Humanitas**. v. 61, 2009 (http://dx.doi.org/10.14195/2183-1718_61_2).

LUKINOVICH, A. **Un fragmente platonicien: le Critias**. Mélanges *M. Nasta*, Cluj, 2001.

MARQUES, M. P. **Platão, pensador da diferença: uma leitura do Sofista**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.

_____. (org). **Teorias da imagem na antiguidade**. São Paulo: Paulus, 2012.

MARTIN, H. **Études sur le Timée de Platon**. Paris, 1841.

MATTÉI, J.-F., **Pitágoras e os pitagóricos**. Tradução de Constança Marcondes Cesar. São Paulo: Paulus, 2000.

MORA, J. F. **Dicionário de Filosofia**. Tradução de Maria Stela Gonçalves, Adail U. Sobral, Marcos Bagno, Nicolás Nyimi Campanário. 2. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

MOREL, P-M., *Imagens e Projéteis: Aristóteles VS Demócrito no Tratado Da adivinhação no sono*. In: MARQUES, M. P. (Org.), **Teorias da imagem na Antiguidade**. São Paulo: Paulus, 2012. p. 247-267.

NEHAMAS, A. Plato on imitation and poetry in Republic 10. **Plato**: on beauty, wisdom and the arts (MORAVCSIK; TEMKO, org.) Totowa, New Jersey: Rowman and Littlefield, 1982.

NIETZSCHE, F. **A filosofia na idade trágica dos gregos**. Tradução de Maria Inês Madeira Andrade. Lisboa: Edições 70, 1995.

OLIVEIRA, A. L. M. O fingidor e o filósofo: breve ensaio acerca do *ut pictura poesis*. **Artefilosofia**: Filosofia, Teatro, Música. n.2. Ouro Preto: UFOP; Tessitura, Janeiro de 2007.

OLIVEIRA, L. O. Filosofia: exercício para morte ou vida? Comentários de Er acerca do *Fédon*. **Polymatheia**. V. III. UECE, 2007. p. 59-72.

_____. **Uma leitura do Mito de Er**: da relação entre imortalidade da alma, eternidade e vida. Rio de Janeiro: PPGF, IFCS/UFRJ, 2006 (dissertação de mestrado).

OLIVEIRA, R. R. **Demiurgia política**: as relações entre a razão e a cidade nas *Leis* de Platão. São Paulo: Loyola, 2011.

OSBORNE, H. **Estética e teoria da arte**: uma introdução histórica. Tradução de Octavio Mendes Cajado. 4. ed. São Paulo: Editora Cultrix.

PANOFSKY, E. **Idea**: a evolução do conceito de belo. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1994 (Coleção Tópicos).

PLATÃO. **Apologia**. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Abril Cultural, 1973 (Os Pensadores).

_____. **Banquete**. Tradução de Donaldo Schüller. Porto Alegre: L&PM, 2012.

_____. **Cármides, Critão**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: UFPA, 1980 (Coleção Amazônica).

_____. **Carta Sétima**. Tradução de Conceição Gomes da Silva e Maria Adozinda Melo. Lisboa: Editorial Estampa, 2002.

_____. **Crátilo e Teeteto**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: UDFPA, 1980 (Coleção Amazônica).

_____. **Cratyle**. ed. bilíngue. Traduction par Louis Méridied. Paris: Les Belles Lettres, 1950 (oeuvres complètes).

_____. **Euthyphro**. ed. bilíngue. Translation by H. N. Fowler. London: Oxford University Press, 1982.

_____. **Eutidemo**. Tradução de Maura Iglésias. ed. bilíngue. Rio de Janeiro: PUC-Rio; Loyola, 2011.

_____. **Eutífrone**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: UFPA, 1980 (Coleção Amazônica).

_____. **Fédon**. Tradução de Maria Teresa Schiappa de Azevedo. Coimbra: Livraria Minerva, 1998.

_____. **Fedro**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 2. ed. Belém: EDUFPA, 2007 (Diálogos).

_____. **Fèdre**. 2. ed. ed. bilíngüe. Traduction par Claude Moreschini et Paul Vicaire. Paris: Les Belles Lettres, 2002 (Classiques en poche).

_____. **Górgias**. Tradução de Manuel de Oliveira Pulquério. 4. ed. Lisboa: Edições 70, 2000.

_____. **Górgias**. Traduction par Alfred Croiset. ed. bilíngue. Paris: Les Belles Lettres, 2002.

_____. **Hípias Maior**. Tradução de Maria Teresa Schiappa de Azevedo. 3. ed. Lisboa: Edições 70, 2000.

_____. **Greater Hippias**. ed. bilíngue. Translation by Harold North Fowler. London: Harvard University Press, 2002.

_____. **Íon/Eutifron**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 1980 (Coleção Amazônica).

_____. **Íon**. ed. bilíngue. Tradução de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011 (Filioestética).

_____. **Laques**. Tradução de Francisco Oliveira. Lisboa: Edições 70, 1989.

_____. **Leis e epínomis**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 1980 (Série Farias Brito, Coleção Amazônica).

_____. **Leis**. Tradução de Edson Bini. 2. ed. São Paulo: Edipro, 2010.

_____. **Laws**. ed. bilíngüe. Translated by R. G. Bury. Cambridge: Harvard, 2001 (LOEB).

_____. **Mênon.** ed. bilíngue. Tradução de Maura Iglésias. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2001.

_____. **Parmênides.** ed. bilíngue. Tradução de Maura Iglésias e Fernando Rodrigues. São Paulo: Loyola; Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio, 2003.

_____. **Político.** Tradução de Jorge Paleikat e João Cruz Costa. São Paulo: Abril Cultural, 1973 (Os Pensadores).

_____. **Politique.** ed. bilíngue. Traduction par Auguste Diès. Paris: Les Belles Lettres, 1935.

_____. **Protágoras.** Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 1980 (Coleção Amazônica).

_____. **Protagoras.** ed. bilíngue. Traduction par Alfred Croiset. Paris: Les Belles Lettres, 1997 (Classiques en poche).

_____. **República.** Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. 9. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

_____. **Republic.** ed. bilíngue. Translation by Paul Shorey. Cambridge: Harvard University Press, 2003 (LOEB).

_____. **Republic 10.** ed. bilíngüe. Translation by S. Halliwell. Wiltshire: Aris & Phillips, 1993.

_____. **Sofista.** Tradução de Jorge Paleikat e João Cruz Costa. São Paulo: Abril Cultural, 1972 (Os Pensadores).

_____. **Sophist.** ed. bilíngüe. Translation by Harold North Fowler. Cambridge: Harvard University Press, 2001 (LOEB).

_____. **Le Sophiste.** Traduction par Nestor L. Cordero. Paris: Flammarion, 1993.

_____. **Timeu / Crítias.** Tradução de Carlos Alberto Nunes. 3. ed. Belém: EDUFPA, 2001.

_____. **Timée / Critias.** Traduction par Albert Rivaud. ed. bilíngüe. Paris: Les Belles Lettres, 1985.

_____. **Timaeus.** Translation by R. G. Bury. Cambridge: Harvard University Press, 2005 (LOEB).

_____. **Timée.** Traduction par Luc Brisson. 5. ed. Paris: Flammarion, 2001.

_____. **Timée.** Traduction par Émile Chambry. Paris: Librairie Garnier Frères, 1939.

_____. **Timée**. Traduction par Léon Robin et Moreau. Paris: Gallimard, 1950.

PLINY. **Natural history**. Book XXXIV. ed. bilíngue. Translation by H. Rackham. Cambridge: Harvard University Press, 2003 (LOEB).

PLOTINO. **Tratados das Enéadas**. Tradução de Américo Sommerman. São Paulo: Polar Editorial, 2000.

PLUTARCO. **Vidas Paralelas**. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix.

POLLITT, J. J. **The ancient view of Greek art: criticism, history and terminology**. New Haven, London: Yale University Press, 1974.

POPPER, K. **A lógica da pesquisa científica**. Tradução de Leonidas Hegenberg e Octanny Silveira da Mota. São Paulo: Cultrix, 1972.

_____. **A sociedade aberta e os seus inimigos: Primeiro Volume: O sortilégio de Platão**. Tradução de Miguel Freitas da Costa. Lisboa: Edições 70, 2012.

PRADEAU, J.-F. **Le monde de la politique: sur le recit atlante de Platon**. Sankt Augustin, Academia Verlag, 1997.

_____. **La communauté des affections: études sur la pensée étique et politique de Platon**. Paris: Vrin, 2008.

RANCIÈRE, J. **O destino das imagens**. Tradução de Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RAWLS, J. **Justiça como equidade: uma reformulação**. Tradução de Claudia Berliner. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

READ, H. **The art of sculpture**. London: Faver and Faber Limited, 1956.

REALE, G. **Para uma nova interpretação de Platão: releitura da metafísica dos grandes diálogos à luz das Doutrinas não-escritas**. Tradução de Marcelo Perine. São Paulo: Loyola, 1991.

RIBEIRO, L. F. B. Sobre a estética platônica. Revista eletrônica **VISO**, 2007.

RICHTER, G. **A handbook of Greek art: a survey of the visual arts of ancient Greece**. Londres: Phaidon, 1998.

_____. **The sculpture and sculptors of the Greeks**. 4. ed. New Haven; London: Yale University Press, 1970.

RIVAUD, A., Études Platoniciennes: I. Le système astronomique de Platon. **Revue d'histoire de La philosophie** II, 7, 1928. pp. 1-26.

ROBIN, L. **La pensée grecque**. Paris: Éditions Albin Michel, 1948.

ROBINSON, T. M. **A psicologia de Platão**. Tradução de Marcelo Marques. São Paulo: Loyola, 2007.

ROSS, D. **Plato's theory of ideas**. 2. ed. Oxford: Clarendon Press, 1953.

RUTHERFORD, R. B. **The art of Plato**. London: Duckworth, 1995.

SARIAN, H. A expressão imagética do mito e da religião nos vasos gregos e de tradição grega. **Anais do I Congresso Nacional de Estudos Clássicos**. (PINTO, N. F.; BRANDÃO, J. L., org.) vol. 6. UFMG/CNPq/SBEC, 1987.

SARTRE, J. P. A busca do absoluto. **Alberto Giacometti, textos de Jean-Paul Sartre**. (EUVALDO, C., org.). Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

SCHALCHER, M. G. F. F. Mito e participação no *Timeu* de Platão. **Kléos**. v. 1, n. 1, Rio de Janeiro: UFRJ, IFCS, Julho de 1997. pp. 157-165.

SCHELLING, F. W. J. **Filosofia da arte**. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Edusp, 2001.

SCHMITT, A. A cidade sonhada: filosofia, utopia, sonho e adivinhação. **Kléos**. v. 16-17. Rio de Janeiro: UFRJ, IFCS, Pragma. pp. 215-230.

SCHUHL, P-M. **Études sur la fabulation platonicienne**. Paris: Presses Universitaires de France, 1947.

_____. **Platon et l'art de son temps** (arts plastiques). 2. ed. Paris: PUF, 1952.

_____. **Platão e a arte de seu tempo**. Tradução de Adriano Machado Ribeiro. São Paulo: Discurso Editorial; Editora Barcarolla, 2010.

SERVI, K. **The Acropolis, The Acropolis Museum**. Atenas: Ekdotike Athenon, 2011.

SNELL, B. **A cultura grega e as origens do pensamento europeu**. Tradução de Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2001 (Estudos).

SNODGRASS, A. **Homero e os artistas**. Tradução de Luiz Alberto Machado Cabral e Ordep José Trindade Serra. São Paulo: Odisseus, 2004.

SOMMERMAN, A., *Apresentação*. In: PLOTINO, **Tratados das Enéadas**. Tradução de Américo Sommerman. São Paulo: Polar Editorial, 2000. p. 9-14.

SPALTRO, F. L. **Why should I dance for Athena?** Pyrrhic dance and the coral world of Plato's *Laws*. Chicago, Illinois: The University of Chicago, Department of Classical Languages and Literatures, 2011 (dissertation).

SPIVEY, N. **Understanding Greek Sculpture:** ancient meanings, modern readings. Londres: Thames and Hudson, 1996.

STALLEY, R. F. **An introduction to Plato's *Laws*.** Indiana: Hackett Publishing Company, 1983.

SZLEZÁK, T. A. **Platão e a escritura da filosofia:** análise de estrutura dos diálogos da juventude e da maturidade à luz de um novo paradigma hermenêutico. Tradução de Milton Camargo. São Paulo: Loyola, 2009.

TAPLIN, O. The pictorial record. **The Cambridge Companion to Greek Tragedy** (EASTERLING, P. E., Ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

TATE, J. Imitação na *República* de Platão. **Kléos**, n. 11/12. Rio de Janeiro: UFRJ, IFCS, Pragma, Julho de 2007/ Julho de 2008. pp. 143-154.

TAVARES, J. **Brennant**, arte e sonho na construção de um novo mundo. São Paulo: Terra das Artes Editora, 2007.

TAYLOR, A. E. **A commentary on Plato's *Timaeus*.** London: Oxford University Press, 1927.

TOBIN, R. The Canon of Polykleitos. **American Journal of Archaeology**. v. 79, n. 4. October, 1975. p. 307-321.

TRABATTONI, F. **Platão.** Tradução de Rineu Quinalia. São Paulo: Annablume, 2010.

TRAUNECKER, C. **Os deuses do Egito.** Tradução de Emanuel Araújo. Brasília: UnB, 1995.

Três tragédias gregas: Antígone, Prometeu prisioneiro, Ajax. ALMEIDA, G.; VIEIRA, T.; CAMPOS, H., org. São Paulo: Perspectiva, 1997 (Signos, v. 22).

TUCÍDIDES, **História da Guerra do Peloponeso.** 2. ed. Tradução de Mário da Gama Kury. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1986.

VAN GOGH, V. **Cartas a Théo.** Tradução de Pierre Ruprecht. Porto Alegre: L&PM, 2002.

VASARI, G. **The lives of the artists.** Translation by Julia Conaway Bondanella. Oxford: Oxford University Press (Oxford World's Classics).

VERDENIUS, W. J. **Mimesis**: Plato's doctrine of artistic imitation and its meaning to us. Leiden: E. J. Brill, 1949 (Philosophia Antiqua, vol. III).

VERNANT, J-P. Image et apparence dans la théorie platonicienne de la mimêsis. **Journal de Psychologie**. v. 72. n. 2. Paris: PUF, Avril-Juin, 1975.

_____. **Entre Mito e Política**. Tradução de Cristina Murachco. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2002.

VERNANT, J.-P. VIDAL-NAQUET, P. **La Grèce Ancienne. 1. Du mythe à la raison**. Paris: Éditions du Seuil, 1990.

VICAIRE. **Platon**: critique littéraire. Paris: Librairie C. Klincksieck, 1960.

VIDAL-NAQUET, P. **Atlântida - Pequena história de um mito platônico**. Tradução de L.A. Watanabe. São Paulo: Unesp, 2008.

VILLELA-PETIT, M. P. La question de l'image artistique dans le Sophiste. **Études sur le Sophiste de Platon** (AUBENQUE, Pierre, org.). Bibliopolis, 1991.

_____. Platão e a poesia na *República*. **Kriterion**: Revista de Filosofia, vol. 44, n. 107. Belo Horizonte: Junho de 2003.

VLASTOS, G. **O universo de Platão**. Tradução de Maria Luiza MonteiroSalles Coroa. Brasília: Universidade de Brasília, 1987.

WINCKELMANN, J. J. **Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y la escultura**. Traducción por Salvador Mas. Madrid; México: Fondo de Cultura Económica, 2008.

WITTGENSTEIN, **Investigações filosóficas**. Tradução de José Carlos Bruni. São Paulo: Nova Cultural, 1996 (Os Pensadores).

XENOFONTE. **Ditos e feitos memoráveis de Sócrates**. Tradução de Edson Bini. Bauru: Edipro, 2006.