



Prêmio
CTCH

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

Lethicia Ouro Oliveira

EDITORA
PUC
RIO

*nu
ma*
EDITORA

Da Mimesis Divina à Humana:

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



Reitor

Pe. Josafá Carlos de Siqueira SJ

Vice-Reitor

Pe. Álvaro Mendonça Pimentel SJ

Vice-Reitor para Assuntos Acadêmicos

Prof. José Ricardo Bergmann

Vice-Reitor para Assuntos Administrativos

Prof. Luiz Carlos Scavarda do Carmo

Vice-Reitor para Assuntos Comunitários

Prof. Augusto Luiz Duarte Lopes Sampaio

Vice-Reitor para Assuntos de Desenvolvimento

Prof. Sergio Bruni

Decanos

Prof. Júlio Cesar Valladão Diniz (CTCH)

Prof. Luiz Roberto A. Cunha (CCS)

Prof. Luiz Alencar Reis da Silva Mello (CTC)

Prof. Hilton Augusto Koch (CCBS)

Lethicia Ouro Oliveira

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



© Editora PUC-Rio
Rua Marquês de São Vicente, 225, Casa da Editora PUC-Rio
Gávea – Rio de Janeiro – RJ – CEP 22451-900
Telefax: (21)3527-1760/1838
edpucrio@puc-rio.br
www.puc-rio.br/editorapucrio

Conselho Gestor da Editora PUC-Rio
Augusto Sampaio, Danilo Marcondes, Felipe Gomberg, Hilton Augusto Koch, José Ricardo Bergmann, Júlio Cesar Valladão Diniz, Luiz Alencar Reis da Silva Mello, Luiz Roberto Cunha, Miguel Pereira e Sergio Bruni.

Projeto gráfico: Design de Atelier
Capa: Design de Atelier/Fernanda Soares

Numa Editora e Produções Artísticas Ltda
Av das Américas, 700/306 - Riode Janeiro Cep:22640-100
Fone: 5521 2527-3906 | 55 21 98131-8461
www.numaeditora.com

Foram respeitadas, nesta edição, as regras do novo
Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa
Todos os direitos em língua portuguesa reservados à Numa Editora
www.numaeditora.com

Oliveira, Lethicia Ouro

Da mimesis divina à humana [recurso eletrônico] : um breve estudo sobre as noções de pintura e escultura nos diálogos Sofista, Timeu e Leis de Platão / Lethicia Ouro Oliveira. – Rio de Janeiro : Ed. PUC-Rio : Numa Editora, 2018.

1 recurso eletrônico (219 p.)

Originalmente apresentado como tese da autora (doutorado-Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de Filosofia)

Inclui bibliografia

ISBN Numa Editora (e-book): 978-85-67477-26-8



Criado em 2017 pelo Decanato do Centro de Teologia e Ciências Humanas da PUC-Rio, o Prêmio CTCH de Teses tem como objetivo laurear e dar reconhecimento e visibilidade para as melhores teses de Doutorado defendidas em 2015/2016 nos Programas de Pós-graduação em Design, Educação, Estudos da Linguagem, Filosofia, Literatura, Cultura e Contemporaneidade, Psicologia Clínica e Teologia, e para a melhor dissertação de Mestrado em Arquitetura.

Os critérios de premiação consideraram a originalidade dos trabalhos e sua relevância para o desenvolvimento científico, tecnológico, cultural, social e de inovação. Os Programas de Pós-graduação selecionaram internamente os trabalhos premiados, verificando a adequação das pesquisas ao patamar elevado de qualidade exigido.

A publicação deste livro é resultado da parceria entre o Decanato do CTCH, os Departamentos do Centro, a Editora PUC-Rio e a Numa Editora, com apoio da Vice-Reitoria Acadêmica.

Rio de Janeiro, setembro 2018

Júlio Diniz
Decano do CTCH

Monah Winograd
Vice-decana de Pós-graduação e Pesquisa do CTCH



**Decanato do
CTCH**

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

Agradecimentos

À minha família, meus amigos, aos colegas do NUFA, do PRAGMA e do Colégio Pedro II, e aos meus alunos, ex-alunos e ex-orientandos, por me acompanharem na vida e nos estudos.

A todos os professores a quem devo a minha formação, especialmente aos meus orientadores Ulysses Pinheiro, Maria das Graças Augusto, Maura Iglésias e Luisa Buarque.

Às instituições e seus funcionários que acolheram meu trabalho como professora nos meus primeiros dez anos de docência: Colégio Pedro II, PUC-Rio, Faculdade de São Bento, EPSJV-Fiocruz, Colégio Estadual Antônio Maria Teixeira Filho, e ao Centro Cultural Europeu de Delfos, pela oportunidade de participar do Curso de Língua e Literatura Gregas.

Sumário

Apresentação	13
1 Introdução	19
2 Imitação (μίμησις) como divina ou humana no Sófista	35
3 Pintura e escultura divinas no Timeu	77
4 Pintura e escultura humanas no Livro II d'As Leis	151
5 Conclusão	189
6 Referências Bibliográficas	209

Atresentação

Ao escolher-me como orientadora de sua tese de doutorado, Lethicia Ouro Oliveira concedeu-me o privilégio de acompanhar a pesquisa e a elaboração de um trabalho feito com rigor acadêmico exemplar, sobre um tema que me era, e continua sendo, especialmente caro. Aliás, não por coincidência, pois que fui cúmplice na escolha do tema -- pelo menos em parte, uma vez que ela extrapolou, em muito, a extensão do que eu esperava que fizesse.

De fato, Lethicia foi admitida no programa de doutorado da PUC-Rio, com um projeto intitulado “As artes plásticas na filosofia de Platão”, exatamente quando eu iniciava a execução de um projeto integrado, que havia sido aprovado pelo CNPq, intitulado “O último pensamento de Platão e a recepção de Platão na Antiguidade”, um projeto que previa, entre outras atividades, a elaboração de diversas teses de doutorado de estudantes que se interessavam justamente pelos últimos diálogos de Platão. Assim, para que ela se integrasse a esse projeto, minha primeira orientação, por assim dizer, foi que sua pesquisa abordasse as artes plásticas no último Platão, uma sugestão que ela aceitou imediatamente. A partir daí, meu trabalho de orientação resumiu-se praticamente a ser uma leitora atenta, com não raros pedidos de esclarecimento quando, ela, ousada, fazia interpretações nada ortodoxas sobre alguns pontos dos textos analisados. O leitor familiarizado com Platão provavelmente levará alguns sustos, como eu. Por exemplo, quando, logo de cara, a palavra *agalma* em *Timeu* 37d ela traduz, solitariamente, por “estátua”, um sentido possível para esse termo, mas nada óbvio no contexto em questão. Cornford, na tradução talvez mais respeitada para o *Timeu*, traduz o termo aqui por “santuário” (*shrine*) e a frase onde ele aparece como “*a shrine brought into being for the everlasting gods*” (“um santuário criado para os deuses imortais”). Ele critica a tradução usual por “imagem” - “uma *imagem* criada dos deuses imortais” - como um equívoco que leva os comentadores a assumir que a palavra *agalma* (imagem) é simplesmente equivalente a *eikon* (semelhança), e que conseqüentemente os deuses imortais devem ser “ideias”, o modelo segundo o qual é feito o mundo. Ora, nada em Platão nos autoriza a pensar que os deuses imortais são ideias. Não cabe aqui alargar-se sobre tudo que Cornford tem a dizer sobre o sentido real de *agalma*. Mas basta saber que esta é a única aparição desse termo no *Timeu*, uma aparição que antecede a criação dos astros que “habitarão” esse santuário e que em momento nenhum aparece o termo no *Timeu agalmata*, no plural, como sendo as “estátuas” dos deuses imortais, isto é, na interpretação Cornford, os astros, colocados no céu pelo demiurgo.

A interpretação de “*agalma*” como “estátua” é completada por Lethicia pela tradução de *diazographon* (55c6) por “pintar”. Aqui, a tradução é menos polêmica. Ainda assim, está longe de ser aceita sem questionamentos. Na frase em que aparece, o demiurgo, depois de utilizar-se de quatro poliedros regulares inscritíveis na esfera (tetraedro, octaedro, icosaedro e cubo) para a formação dos corpos elementares (fogo, ar, água, terra), resta-lhe um quinto sólido regular, o dodecaedro, que ele reserva para a forma geral do Universo. E aí vem o texto: (tradução Cornford): “Faltava ainda uma construção, a quinta; e o deus usou-a para a totalidade, fazendo nela um padrão de figuras animais (*diazographon*)”. E sobre *diazographon* Cornford também tem um comentário a fazer: “O termo *diazographon* é ambíguo. Pode significar “dar –lhe um padrão de várias cores”, mas isso parece pouco apropriado para o céu. Por outro lado, o céu inteiro é coberto com “animais” – não somente os doze signos do zodíaco, mas todas as outras constelações”. O que Cornford parece sugerir é que não faz muito sentido “pintar o céu (de várias cores) e que talvez essa palavra, *diazographon* (seja dito de passagem a única aparição desse verbo em toda a obra de Platão) deva ser interpretada etimologicamente, com ênfase nos “animais” (*zoon*), termo cuja raiz aparece em sua composição, e que indicaria talvez que o demiurgo dispôs as constelações do céu em forma de animais.

Mas, claro, Lethicia não precisa concordar com Cornford, mesmo sendo ele quem é. Seus argumentos a favor de suas traduções são dignos de consideração. E partem de uma intuição extremamente interessante: é que o construtor do mundo é, não por acaso, chamado demiurgo. Ele aparece, em seu trabalho de construção do mundo, como possuidor de uma variedade de técnicas. Ora, ao contrário do que muitos pensam, Platão é um admirador das técnicas, e vê mesmo nelas o modelo que ele pretende seguir para a elaboração de um saber que ele busca, o de legislar para o bom funcionamento da cidade: um tipo de saber que, sendo aplicado segundo as regras apropriadas, leva com certeza à finalidade buscada. Mas, nos diálogos das duas primeiras fases, é ambíguo o tratamento que ele dá às artes que fabricam cópias das coisas, entre elas, evidentemente, a pintura e a escultura. Tanto assim que muitos intérpretes (não é o caso de Lethicia) acham que ele as vê como atividades, se não desprezíveis, enganadoras e irrelevantes. Tanto isso é verdade que muitos são os que se debruçam sobre o tema para tentar “salvar” a atitude de Platão diante dessas artes e tirar-lhe a pecha de crítico radical da pintura e da escultura.

Ao fazer do demiurgo divino também um escultor e um pintor, atividades demiúrgicas não tão óbvias como tantas outras exercidas por ele no texto

do *Timeu*, Lethicia faz Platão colocar as artes plásticas no mesmo nível das técnicas por ele reconhecidamente respeitadas.

Antes de finalizar, gostaria de chamar atenção para um outro aspecto da tese de Lethicia. Nós do mundo acadêmico sabemos dos prazos exíguos exigidos pelas agências de fomento e pelas próprias universidades para a conclusão dos trabalhos de pós-graduação. O resultado é que dissertações e teses muito comumente chegam à defesa com problemas que acabam sendo relevados pelos examinadores, que veem esses trabalhos como exercícios acadêmicos ainda não completamente finalizados e maduros para publicação. Visto sob esse prisma, estamos aqui diante de um trabalho quase excepcional. Um texto bem escrito, sem problemas de articulação entre suas partes, e, o que é digno de nota, instigante e realmente original. Não é surpreendente que a tese de Lethicia Oliveira tenha sido agraciada com dois prêmios, ambos em 2017: o prêmio CTCH de Teses, concedido pela Coordenação Setorial de Pós-Graduação e Pesquisa e pelo Decanato do CTCH da PUC-Rio, e o prêmio SBP de Tese “Prof. Samuel Scolnicov”, concedido pela Sociedade Brasileira de Platonistas.

Encerro minhas observações, com a certeza de que os leitores desta tese vão apreciá-la do mesmo modo que aqueles que já a leram, aprovaram e premiaram.

Maura Iglésias

Da mesma forma como recebi uma tese quase pronta para “co-orientar”, recebi uma introdução quase pronta para “completar”. Tanto em um caso quanto em outro, é evidente que fui desnecessária. Lethícia é uma pesquisadora autônoma, que trabalha muito bem sozinha e que encontrou em Maura a orientadora perfeita - não apenas por ser extremamente experiente, como também por possuir a rara sabedoria de questionar muito seriamente os argumentos de seus orientandos, sem com isso desviá-los de seus projetos iniciais e das hipóteses que desejam defender. A mim, portanto, restou-me apenas dar o apoio final, provendo pequenos auxílios na redação do texto e na parte dedicada às *Leis*, que incentivei Lethícia a escrever. Fico muito contente com o resultado. Fico contente também por ter podido contribuir – ainda que tão pouco quanto faço aqui neste breve parágrafo – para esse processo ao mesmo tempo tão tranquilo e tão comprometido com a seriedade da tarefa que se propôs a realizar. Dele, não poderia resultar algo diferente de uma tese séria e comprometida. À Maura e à Lethícia, só tenho que agradecer pela grande oportunidade de ser desnecessária, sem por isso ser descartada. Espero que os leitores dessa tese, agora livro, tirem muito proveito da escrita sóbria, das observações provocadoras, da clareza e da paixão pelas artes e por Platão que Lethícia decidiu unir neste texto singular.

Luisa Buarque

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, esculpídos com pífaros ou flautas, os quais, abertos de par em par, exibem estátuas de deuses (ἀγάλματα 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.

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 (“Ἐπι δὲ οὐσης συστάσεως μιᾶς πέμπτης, ἐπι τὸ πᾶν ὁ θεὸς αὐτῇ κατεχρήσατο ἐκεῖνο διαζωγραφῶν.) O contexto é pitagórico; trata da estrutura geométrica presente na natureza. A quinta combinação citada corresponde ao quinto sólido regular, que é apresentado por

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, dedicado ao *Timeu*, especificamente na seção 3.2.2.

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.

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, natureza. 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, χῶρα, 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, χῶρα. 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 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.

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.

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

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

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, 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

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

11 Cf. PLATÃO, *A 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.

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.

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.

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 dos objetos,¹⁸ 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 d' A República, Platão foi epitetado de "inimigo das artes", filósofo cuja teoria estética precisaria ser superada. Depois de, nos Livros II e III d' A República, eliminar da cidade ideal partes da poesia tradicional grega, por serem, segundo a persona-

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 d' A República. Sendo assim, também discordamos da autora quanto a esta última consideração.

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*.

gem 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, λογιστικόν:²⁰

... 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 mediocre se associa ao mediocre, a arte de imitar só produz mediocridades.

— Assim parece.

“ἡ γραφική καὶ ὄλος ἡ μιμητικὴ ἀπεργάζεται, πόρρω μὲν τῆς ἀληθείας ὄν τὸ αὐτῆς ἔργον ἀπεργάζεται, πόρρω δ’ αὐτῆς φρονήσεως ὄντι τῶ ἐν ἡμῖν προσομιλεῖ τε καὶ ἐταίρα καὶ φίλη ἐστὶν ἐπ’ οὐδενὶ ὑγιεῖ οὐδ’ ἀληθεῖ. Παντάπασιν, ἦ δ’ ὄς. Φαύλη ἄρα φαύλω ξυγγιγνομένη φαῦλα γεννᾷ ἡ μιμητικὴ. Ἔοικεν.”

PLATÃO, A 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 Plotino,²¹ é defendida por intelectuais de renome,²² 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

19 Cf. PLATÃO, A 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.

21 Cf. PANOFSKY, 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 toilette platônica.

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

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, εἰκῶν, 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 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 traduções,²⁷ o que evidencia certa hesitação dos tradutores em optar pelo sentido de se pintar o céu.

24 Cf. PLATÃO, *A 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 do princípio, ἀρχή, de todo o mundo, notamos que essas passagens se opõem à leitura de que a depreciação platônica da arte mimética aumentaria 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 ἀγάλλομαι. Por fim, Vernant defende que, dentre outros, o termo ἄγαλμα significa a aparição do invisível, no caso, na estátua. Somente μῦθημα e εἰκῶν 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, especificamente em 3.2.2.

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.

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 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 visuais;²⁹ 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

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

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, 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?

As noções de pintura e escultura

Perceber com clareza o que Platão diz sobre essas artes não é 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

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 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."

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, 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 Varrão,³⁹ 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 porta-incensos, 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

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 (ἀγορή) 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. PLUTARCÓ. *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 *Disciplinæ [Disciplinarum libri IX] apud.*, MORA, J. F., *Dicionário de Filosofia*, Varrão.

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 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, intentamos que nosso estudo possa, além de mudar de lugar as perplexidades suscitadas pelos diálogos platônicos nos amantes das artes,

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. *Imagines*; 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 HÔMERO, *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. *Imagines*, 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.

saindo do enfoque na poesia, no canto versificado, para acolher o silêncio das obras plásticas, delinear uma resposta 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.

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

43 Le sens du mot κόλοσσος 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: βάλυλος (pedra provinda 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, Σφιγξ, 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 culturais, como ἔδος (estátua de um deus), ἄγαλμα, εἰκόν (escultura ou pintura) e μίμημα. Sabe-se que εἰκόν e μίμημα 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), εικονογραφία (pintura ou desenho de retratos), σκηνογραφία (pintura de cenários ou pintura com perspectiva linear), ὑπογραφία (esboço), περιγραφία (esboço concluído), διαγραφία (configuração ou bordado), ἀπεργασία (obra acabada), εἰκόν, μίμημα e πίναξ (quadro). A substantivação de participios do verbo γράφω, como γεγραμμένος, por exemplo, também envolve, 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.

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 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

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 εὐχονται ὀκοῖον εἶ τις δόμοισιν λεισχηνεύοιτο, οὐ τι γινώσκων θεοὺς οὐδ' ἥρωας οἰτινὲς 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 subjugue 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' ὀπότεν γραφέες ἀναθήματα ποικίλλωσιν
ἀνέρες ἀμφὶ τέχνης ὑπὸ μῆτιος εὐ δεδαῶτε,
οἷτ' ἔπει οὖν μάρψωσι πολύχροα φάρμακα χερσίν,
ἀρμονίῃ μείζαντε τὰ μὲν πλέω, ἄλλα δ' ἐλάσσω,
ἐκ τῶν εἶδεα πᾶσιν ἀλίγκια πορσύνουσι,
δένδρεα τε κτίζοντε καὶ ἀνέρας ἠδὲ γυναῖκας
θῆράς τ' οἰωνούς τε καὶ ὕδατοθρέμμονας ἰχθύς
καὶ τε θεοὺς δολιχαίωνας τιμῆσι φερίστους
οὕτω μὴ σ' ἀπάτη φρένα καινύτω ἄλλοθεν εἶναι
θνητῶν, ὅσα γε δῆλα γεγάκασιν ἄσπετα, πηγῆν,
ἀλλὰ τορῶς ταῦτ' ἴσθι, θεοῦ πάρα μῦθον ἀκούσας.]

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

46 Cf. PLATÃO, *Mênon*, 80 d,e.

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 às 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 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.

47 “... a three-dimensional mass occupying space and only to be apprehended by senses that are alive to its visual appearance.” Todas as traduções dos textos dos comentadores são nossas.

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 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

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.

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.

Michelangelo supera os antigos, e Winckelmann.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.

Os diálogos

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

Como 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*, o qual, 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 em *A 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 *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

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.

52 Sabe-se que, n’ *A 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. *A República*, 484c, 500c, por exemplo. Sobre isso, cf. a seção 3.1.1.

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

da que apresenta na *República*? Por fim, como 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.

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

Imitação (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 escorregadio,⁵⁶ 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 exemplifica-

54 Cf. DIËS, 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 d' A 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 artistique dans le*

do 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 separação,⁵⁸ 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 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

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 interessado 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 ensinamentos 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.

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.

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

A pintura enquanto exemplo paradigmático da imitação (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, παιδιά,⁶⁶ ou que haja alguma magia, γοητεία,⁶⁷ 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*:

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 (τῆ γραφικῆ τέχνη), 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 τόν γ’ ὑπισχνούμενον δυνατόν εἶναι μιᾶ τέχνη πάντα ποιεῖν γινώσκομέν που τοῦτο, ὅτι μιμήματα καὶ ὁμώνυμα τῶν ὄντων ἀπεργαζόμενος τῆ γραφικῆ τέχνη δυνατός

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

65 Cf. *Ibid.*, 225b, 226a.

66 *Ibid.*, 234a.

67 *Ibid.*, 235a.

ἔσται τοὺς ἀνοήτους τῶν νέων παίδων, πόρρωθεν τὰ γεγραμμένα ἐπιδεικνύς, λανθά-
νειν ὡς ὅπιπερ ἂν βουληθῆ ὄραν, τοῦτο ἰκανώτατος ὢν ἀποτελεῖν ἔργω.”

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 arte, 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 discurso, 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 sobretudo 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 arte mimética, τέχνη μιμητική, pois se trata da 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 imitação, μίμησις. O pintor grego retrata a natureza, os homens, os deuses, os heróis, caracteres⁷² e até indica

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 pintar.

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.

71 Repare na semelhança entre essa passagem do *Sofista* e o passo 430b do *Crátilo*, onde a imitação, 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*

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 *Iliada*,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, a princípio, dentre as que nos são apresentadas fenomenicamente.

Também no Livro X d' *A República*, a pintura é escolhida quando se busca caracterizar a imitação, 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 em *A República*, “o Sol e os astros no céu, (...) a Terra, (...) ti mesmo e os demais seres animados, os utensílios, as plantas (...)”⁷⁷ (ἡλιον... τὰ ἐν τῷ οὐρανῷ... γῆν... σαυτόν τε καὶ τὰλλα ζῶα καὶ σκεύη καὶ φυτὰ...). O exemplo apresentado de um desses artesãos é exatamente o exemplo do pintor, ζωγράφος.

A nosso ver, o uso da pintura como exemplificação da imitação, μίμησις, tanto no *Sofista* quanto n' *A 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 imitação, μίμησις, em geral, e se o filósofo tem como alvo crítico os versos do poeta, como é o caso d' *A 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 imitação, 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,

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

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

aparecendo explicitamente em seu texto. Se Platão desmerece a poesia e a sofisticada, 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 n' *A República*, que exime Platão de ter realizado uma condenação estética da poesia,⁷⁸ 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 sofisticada 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, n' *A 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 arte, τέχνη, a arte mimética, τέχνη μιμητική, tal qual o agricultor que possui a arte, τέχνη, de cultivar o campo ou o médico que aplica sua arte, τέχνη, de curar o corpo humano. Mais que isso, sua arte não é de nenhuma forma caracterizada como uma diversão ou brincadeira, 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 imitação, 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 sofisticados.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,

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*.

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.

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 relinham 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, 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 imitação, 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

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

81 Cf. PLATÃO. *Fedro*, 275d.

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.

A arte icástica (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, *συμμετρία*, 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 τέχνῃ. Ἔστι δ' αὕτη μάλιστα ὁπότεν κατὰ τὰς τοῦ παραδείγματος συμμετρίας τις ἐν μήκει καὶ πλάτει καὶ βάθει, καὶ πρὸς τούτοις ἐπι χρώματα ἀποδιδοῦς τὰ προσήκοντα ἐκάστοις, τὴν τοῦ μιμήματος γένεσιν ἀπεργάζηται.”

PLATÃO. *Sofista*, 235d-e, Tradução gentilmente realizada por Adriano Machado Ribeiro, a quem muito agradecemos.

* Esta seção foi publicada em formato de artigo na revista *Archai: Revista de estudos sobre a origem do pensamento ocidental*, v.3, p. 53-60, 2014.

Já em outras produções miméticas, as proporções verdadeiras, ἀληθῆς συμμετρία, dão lugar a proporções aparentes, δοξοῦσα συμμετρία.⁸² Isso 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

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 proporções, 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 cópia, “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 cons-

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*.

truo 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 d' *A 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 mimética, μιμητική, que não seja produtora 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 mimética, 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 às obras tridimensionais: esculturas.

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.

87 PLATÃO. *Crátilo*, 432b,c.

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-história;⁸⁸ 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 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 vista. A arte egípcia possui caráter simbólico, para usar a terminologia de Hegel, ou mágico, para usar a de Benjamin,⁹⁰ 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 εικαστική, o que, ressaltamos, não implica que Platão a tivesse em mente ao escrever sobre esse tipo de imitação, 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.

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.

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.

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 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 bi-dimensional: possui somente largura e comprimento. No entanto, não ressaltamos que, por mais que pinturas sejam bidimensionais, muitas delas retratam

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

⁹³ HAAR, M., *op. cit.*, p. 24.

⁹⁴ *Id.*

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, 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 εικαστική.

Segundo Eva Keuls, toda pintura seria φανταστική.⁹⁶ Pois, diz a comentarista, 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 ocorre com

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.

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 εικαστική – afinal, Platão afirma que grande parte (πάμπολυ... τὸ μέρος)⁹⁸ da pintura é φανταστική, deixando-nos conjecturar que outra parte respeita as proporções do modelo, sendo εικαστική.

Estilo mimético exposto paradigmaticamente nas obras de Policleto

De acordo com o que desenvolvemos até aqui, tudo indica que a distinção entre as artes icástica, εικαστική, e simuladora, 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 confeccionasse 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 Policleto. Ela afirma:

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.

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.

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 isso, 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 arte icástica, 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 icástica, εἰκαστική. Assim, poderíamos continuar esse estudo de casos 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 arte icástica, 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

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 nosso.

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.

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

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 icástica, εικαστική. 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 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 εικαστική por “arte de produzir ícones”. Isso porque as estátuas de Policleto 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 Policleto foi para escultores gregos a ele posteriores: um modelo a ser seguido. Policleto alcançara a ex-

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.

pressão 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 imitação, 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 icástica, εικαστική, enquanto outras se referem à simulação, 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 icástica, εικαστική. 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 d’ *A 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 imitação, μίμησις, ainda oculta na exposição mais geral da arte mimética, 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 ideal,¹⁰⁵ como a cidade delineada n’ *A República*, do que de uma sombra ou imitação distante da realidade. Aspectos da imitação, μίμησις, começam a se fazer ver, juntamente à presença da arte escultórica no *Sofista*.

A arte icástica, 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 simuladora, φανταστική. Será consenso que o sofista produz simulacros, não ícones.

Se os personagens desviam seu olhar, alguns leitores podem permane-

¹⁰⁴ Cf. PLATÃO. *A República*, 420c.

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

cer reflexivos e pensar nas consequências a que nos pode levar o texto. Pois, se nas produções com o discurso, λόγος, o sofista seria o melhor exemplo de uso da arte do simulacro, 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

É certo que podemos supor que a filosofia possa também ser exercida pelo uso da arte do simulacro, 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 d' *A República*.¹⁰⁸ Cabe ressaltar que dessa 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 Policlete e a filosofia? A filosofia deve ser compreendida também como produtora de obras miméticas? A possibilidade de reprodução da proporção, 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.

A arte simuladora (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

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

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

¹⁰⁸ Cf. *Ibid.*, 337a.

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 contemplan. 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 perdidas,¹⁰⁹ assim como, no que diz respeito à arquitetura, as colunas do Parthenon.¹¹⁰ As esculturas que simulam, *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 – isso 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 aparentemente:¹¹¹ 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 Plutarco,¹¹³ 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 propositalmente 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 originasse – 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 simuladora, *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

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

110 Keuls também cita Fídias ao retratar a arte do simulacro, *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 Policeto 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 arte do simulacro, *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.

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 procissão das Panatenaicas. Algumas dessas esculturas em baixo-relevo foram conservadas – encontramos-as 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 simuladora, 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 arte do simulacro, 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 Tobin,¹¹⁷ 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 obras,¹¹⁹ 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; e 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, p. 61-66.

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

gênero que será compartilhado pelos sofistas – esses sim, alvos de crítica platônica. Isto é: Platão não critica Fídias, nem a arte do simulacro, 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, τέχνη φανταστική. Esta 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 arte do simulacro, 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 simulador, 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 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

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*.

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

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, trazendo 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* platônico,¹²⁵ 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 arte mimética, 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 sem caminho, em ἀπορία,¹²⁶ pois racionalmente não lhes está claro como há falsidade, 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 Parmênides,¹²⁷ o que ocorrerá na digressão central do diálogo.

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.

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*.

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.

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 ξυριστάμενα ἀνθρωπίνη...)¹²⁹ E, diferentemente do que talvez pudéssemos esperar, segundo o Estrangeiro, deus não produz somente as coisas mesmas, mas também a imagem delas.

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 μήκος).” (Ὅϊον τότε μὲν κατὰ πλάτος τέμνων τὴν ποιητικὴν πᾶσαν, νῦν δὲ αὖ κατὰ μήκος.)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' ἐστὶ, πῦρ καὶ ὕδωρ καὶ τὰ τούτων ἀδελφά...); e, por um artifício divino (δαίμονια μηχανή), as imagens

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.

130 *Ibid.*, 266a. Tradução de Jorge Paleikat e João Cruz Costa.

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.

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 (οἶον ὄναρ) apresentado pela mão do homem a olhos despertos”¹³³ (γραφικῆ δὲ τιν’ ἐτέραν, οἶον ὄναρ ἀνθρώπινον ἐρηγορόσιν 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 οἶος. 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*

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 PLATÃO. *Sofista*, 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 οἶος.

a pintura é descrita como “um sonho apresentado ao homem de olhos despertados”, como vimos, no *Timeu*, a pintura 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 πράότητός 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 deve receber impressões, formas e cores tais como as picturais, da διάνοια, 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 (ὑπνος), à adivinhação, visto como não participa da razão nem do entendimento.

“... πάντα ὀρθὰ καὶ λεῖα αὐτοῦ καὶ ἐλεύθερα ἀπευθύνουσα, ἰλεῶν τε καὶ εὐήμερον ποιοῦ τὴν περὶ τὸ ἥπαρ ψυχῆς μοῖραν κατωκισμένην, ἐν τε τῇ νικτὶ διαγωγὴν ἔχουσαν μετρίαν, μαντεῖα χρωμένην καθ’ ὑπνον, 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, especificamente sobre o sonho profético na seção 3.2.1. Voltemos agora ao que neste momento interessa: a argumentação do *Sofista*.

134 Cf. PLATÃO. *Timeu*, 72a.

135 *Ibid.*, 71c.

136 *Id.* Tradução de Carlos Alberto Nunes.

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 sofisticada, será tomada como próximo material para nova divisão.

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 seduções 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.

Conclusão parcial

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: escul-

¹³⁷ PLATÃO, *Sofista*, 266d.

turas de Policleteo 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*?

A pintura mostra que uma imitação não é o original

O uso da pintura como exemplo paradigmático da arte mimética, 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 vista;¹³⁸ 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, além de muitos ângulos. A arte mimética, 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 somente exhibe uma aparência dele, uma imagem – seja ela icástica, εἰκαστική, ou simuladora, φανταστική; sendo assim, a imagem é diferente do original, e não deve, portanto, ser confundida com ele.¹³⁹

138 Por mais que possamos contemplá-la de vários pontos. 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.

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

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, μίμησις, 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.

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

Além disso, poderíamos levantar a hipótese de que Platão tenha escolhido a pintura para caracterizar a imitação, 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,

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.

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 imitação, 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.

Crítica ao ilusionismo pictórico?

Continuemos nossa interpretação com parcimônia. Como 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 Êsquilo ou Sófocles¹⁴⁴, ou no uso de sombras que oferecem a aparência de terceira dimensão às pinturas, ou ainda, 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 imitação, μίμησις, tendo como objetivo retratar a arte sofística, sendo, esta sim, em muitos diálogos, por ele repudiada.

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

¹⁴⁴ Cf. nota 122.

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.

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 arte imitativa, 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, ao menos sendo ele fenomênico: a arte da pintura facilmente representa todas as coisas.

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 discurso, λόγος, à forma sofística, filosófica, e, parece-nos, também segundo toda outra maneira, como a poética e a de nosso cotidiano mais banal. A arte escultórica lhe serve de modelo para tratar de um tema mais difícil do que ela mesma, o tema do discurso, 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 discurso, λόγος, especificamente o sofístico, e é tendo em vista compreendê-lo que usa a arte escultórica como exemplo dos gêneros miméticos, γένη μιμητικοί. Um tipo escultórico nos ajuda a compreender uma característica do discurso, 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 arte do simulacro, 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 arte do simulacro, φανταστική, dentro do âmbito do discurso, λόγος, seja

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.

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 arte do simulacro, φανταστική. As ironias socráticas, os mitos platônicos e as mentiras úteis da cidade ideal d' *A 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 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. Em *A 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 icástica, εικαστική. Seu discurso se baseia num estudo do real, estudo esse exemplificado em sua fala – tal qual fazia Policleto em seu cânone aplicado numa de suas estátuas mais famosas, *Dorýphoros*. A felicidade na cidade ideal d' *A República* é análoga às cores de uma escultura de Policleto. O filósofo também trabalha com a imitação, 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 arte icástica, τέχνη εικαστική, pensamos que qualquer proposição verdadeira também o faz.¹⁵⁰ Sempre em que o discurso, λόγος, trabalha para exprimir o real, aquele é análogo a uma obra mimética icástica, εικαστική. Uma opinião verdadeira, por exemplo, também pertenceria a essa divisão da imitação, μίμησις.

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 n' *A 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.

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.

É interessante notar como no próprio diálogo *Sofista* encontramos o uso de ambas artes miméticas, simuladora, φανταστική, e icástica, εικαστική. Por exemplo: o Estrangeiro emprega o termo simulação, φάντασμα, para caracterizar as definições do sofista alcançadas ao longo do diálogo.¹⁵¹ O Estrangeiro constrói imagens do sofista, portanto, pelo uso da arte do simulacro, τέχνη φανταστική. Como dissemos, o filósofo também trabalha com imagens ilusórias, com simulacros, mas certamente seu objetivo é-lhe único: transformar todas as simulações, φαντάσματα, do sofista em um ícone, εικών, em uma imagem εικαστική; 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 simuladora, φανταστική, a aproximação filosófica do discurso, λόγος, sofisticado passa por simulacros até alcançar a percepção de suas proporções distorcidas. Essas proporções serão a 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 discurso, λόγος, sofisticado, 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 sofisticada. 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 discurso, λόγος, de uma *per-*

151 Cf. PLATÃO, *Sofista*, 223c.

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 sofisticada*, 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*.

formance 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 arte de imitar, 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.

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 simuladoras, φανταστικοί: vemo-las proporcionais à distância e, desproporcionais, quando próximas.

Já as obras icásticas, εικαστικοί, como as de Policleteo, 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 Policleteo (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 Policleteo 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 (Policleteo) estabeleceu uma propor-

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

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.

ção 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.

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 ποιῆ, 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 arte icástica, 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 arte icástica, εἰκαστική? Se nos lembrarmos da referência à escultórica no Livro IV d’ *A República* que comentamos anteriormente, teremos uma indicação positiva. A cidade governada pelo filósofo-rei é feliz como uma escultura icástica, 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 proporção, 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 proporção, 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

156 TOBIN, R., *op. cit.*, p. 308.

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.

como as obras de Policleto, em especial seu cânone exposto exemplarmente na estátua Dorýphoros, são exemplares para retratar a arte icástica, εἰκαστική, a filosofia é exemplar quando se fala da fidelidade ou verdade nas 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 Policleto, paradigmático quanto à arte icástica, 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 simuladoras, 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 icástica, εἰκαστική, como a simuladora, φανταστική, pode não parecer ser o que é: é necessário estudá-la. É preciso que sobre um tema proposto por um espanto, 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 ἰκανῶς ὁρᾶν...).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 enclausurada no subterrâneo de pirâmides. E, ademais, pode privilegiar

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

a visão do espectador em sua confecção. Assim começa a caracterização platônica da escultura no primeiro diálogo que analisamos neste estudo.

Poesia como pintura (ut pictura poesis)

Temos, assim, de forma geral, alusões a esses gêneros artísticos, pintura e escultura, no *Sofista*, para ressaltar que: o discurso, λόγος, é uma imitação, 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 discurso, 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 Simônides,¹⁶¹ e sendo seguido por Aristóteles, que equaciona a pintura à poesia.¹⁶² A célebre expressão da *Epístola aos Pisões* de Horácio,¹⁶³ “poesia como pintura”, *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, 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 dis-

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 (εἰκὼν) 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.

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*

tinção 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 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, comparan-

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, *ênargeia* 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.”

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.

do-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 discurso, 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 estruturam em espaço e tempo.¹⁷¹ Essa diferença radical entre modelo e cópia na imitação do discurso, 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 imitação, μίμησις, pela linguagem difere consideravelmente da imitação, μίμησις, pictórica ou escultórica.

Sofista explicita República

Finalmente, notamos que as considerações que encontramos no *Sofista* não parecem destoar das do Livro X d' *A República*, em que a pintura é usada como

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 performático 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.”

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 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 mimética, 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 imitação, μίμησις, tendo como objetivo o tratamento do discurso, 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 imitação, μίμησις, sobre as quais não fala em *A 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 Sócrates,¹⁷⁶ 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, n' *A 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 n' *A República* quanto no *Sofista*, Platão parece estar procurando definir melhor, de forma mais acurada, o que quer dizer mimética, μιμητική. Que artes incluem-se nesse gênero? O *Sofista* diz que podemos chamar de imitação, 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 excluídas dessa definição do que é, acima de tudo, imitação, μίμησις, diferenciando-se do trabalho poético e sofístico. Em *A República*, Sócrates chama de imitador, μιμητής somente o que copia as aparências das coisas, como o que

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.

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

175 JANAWAY, C., *op. cit.*, p. 12.

176 Cf. PLATÃO. *A República*, 595a.

177 Cf. PLATÃO. *Sofista*, 267a.

vê ao contemplar uma cama fabricada pelo marceneiro – ora, por que ele não emprega o termo imitação, 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 imitação, 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 sofisticado. Assim, compreendemos a escolha dessas artes, τέχναι, para exemplificar a imitação, μίμησις. Concluímos que não se trata de uma condenação da imitação, μίμησις, em geral, da pintura ou de um estilo escultórico específico, mas de uma maneira de explicitar o que é o discurso, λόγος, e de que formas ele é usado.

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, imitação, 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 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

178 Cf. *Id.*, *A República*, 597b-e. O termo μιμητής, imitador, 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.

transpõem concepções tradicionais às referências do que percebe como verdade e realidade.¹⁸¹ Por exemplo: o próprio termo μίμησις, imitação, 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 em *A República* é comparado ao de um pintor;¹⁸³ 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 icástica, εἰκαστική; as obras de Policleto exibem uma mesma razão, 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. DIËS, 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. *A 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, ἀνθρωπινή τέχνη.¹⁸⁵ 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*.¹⁸⁶ 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.¹⁸⁷

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 encadeamentos analíticos ou argumentativos, preferimos, para expor mais claramente o que aqui intentamos, abrir mão da ordem em que as citadas artes aparecem no diálogo, ordem essa respeitada em nossas análises do *Sofista*, e tratar da pintura e da escultura autonomamente – localizando, de toda forma,

185 PLATÃO. *Sofista*, 265e.

186 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.

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

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: ἀγαλμα, 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*.

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

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-la,¹⁸⁸ em provável alusão à cidade ideal, construída em palavras n’ *A República*.¹⁸⁹ Ele

188 Cf. PLATÃO. *Timeu*, 17c.

189 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 d’ *A República*, temos ao menos uma remissão a esse diálogo.

*Esta seção foi publicada na forma de artigo na revista *Kléos: Revista de filosofia antiga*, v. 16-17, 2012, p. 231-252.

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.¹⁹⁰

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 em *A 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 próêmio do *Timeu*, que coloca em paralelo uma obra pictórica e uma 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 experimen-

Resumidamente, as diferenças entre o resumo de Sócrates no *Timeu* e o texto da *República* alegadas que impediriam ver a cidade ideal no próêmio 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 Céfalo; a festa que ocorria na cena dramática do *Timeu* era as Panatenaicas (cf. RIVAUD, A., *op. cit.*, p. 19), enquanto a d' *A República* era a Bendidias, 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).

190 Cf. PLATÃO. *Timeu*, 19b,c.

ta 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 ἦν διήλομεν, οἷόν τι πρὸς αὐτὴν πεπονθῶς τυγχάνω. Προσέοικεν δὲ δὴ τινὶ μοι τοιῶδε τὸ πάθος, οἷον εἴ τις ζῶα καλὰ που θεασάμενος, εἴτε ὑπὸ γραφῆς εἰργασμένα εἴτε καὶ ζῶντα ἀληθινῶς ἡσυχίαν δὲ ἄγοντα, εἰς ἐπιθυμίαν ἀφίκοιτο θεάσασθαι κινούμενα τε αὐτὰ καὶ τι τῶν τοῖς σώμασιν δοκοῦντων προσήκειν κατὰ τὴν ἀγωνίαν ἀθλοῦντα...”

PLATÃO. *Timeu*, 19b. Tradução de Carlos Alberto Nunes um pouco modificada.¹⁹¹

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 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 porque em repouso e paz que o desejo de Sócrates é atizado, 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 elementos:¹⁹² 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,

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

192 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.

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, animais; 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 movimento.¹⁹³ 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 ζῷοι, de viventes ou animais. Propositamente 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.¹⁹⁴ 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 *Iliada* de Homero, mas descreve uma cidade como se de fato esta estivesse sendo “desenhada” ou “pintada” frente aos nossos olhos, em total repouso.¹⁹⁵ Por meio

¹⁹³ Sobre isso cf. PLATÃO, *Fédon*, 105c,d e ARISTÓTELES. *De anima*, 432b.

¹⁹⁴ Cf. PLATÃO. *Fedro*, 275d.

¹⁹⁵ 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.

da rememoração dessa constituição feita por Sócrates no início do *Timeu*, sabemos, como dissemos, que se trata de uma referência à cidade idealizada em *A 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 mímicos.¹⁹⁶ Além disso, esses discursos ocorrem numa cena dramática específica, em encontro de amigos na casa de Céfalo. Isso parece aproximar o texto d' *A 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 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 vislumbresse nela o que é, qual o ser, da justiça.¹⁹⁷ 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 $\nu\alpha\phi\eta$ e seus correlatos no *corpus* platônico realizado por Pierre Louis em *Les métaphores de Platon*,¹⁹⁸ 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, isso 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 poesis*, do qual tratamos no capítulo anterior; o paralelo entre pintura e poesia, segundo

196 Cf. *Id.*, *A República*, 392c-398b. Uma diferença relevante é que, enquanto o próprio Homero narra em parte de seus versos, as narrativas simples d' *A República* (como, por exemplo, a transposição do episódio do Canto I da *Iliada*, 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.

197 Cf. PLATÃO. *A República*, 368e-369a.

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

o levantamento de Louis, foi realizado explicitamente por Platão somente duas vezes, exatamente no Livro X d' *A República*, clássico quanto à questão da imitação, *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, 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 em *A 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: n' *A República*, Livro V, 472c-e, na apresentação do homem mais justo possível; Livro VI, 504d, quando só se alcançou até o momento um esboço, *ὀπογραφή*, da virtude (enquanto para o Bem é necessária obra a mais acabada); Livro VIII, 548d, em que Sócrates apresenta um esboço¹⁹⁹ 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 retrato 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, re-

199 Daqui a diante usamos 'esboço' como correspondente do grego *ὀπογραφή*.

ferindo-se ao esboço da legislação (agora, que ele fora concluído, ὑπογραφή é substituído por περιγραφή);²⁰⁰ 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.²⁰¹ 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, n' *A 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, n' *A 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 d' *A 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.²⁰²

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 cidade possível, como é dito no diálogo).²⁰³ Como dissemos, especificamente nas *Leis*, os personagens do diálogo, que constroem as regras legais da cidade, são

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

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

202 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. *A República*, 500d.

203 Cf. PLATÃO. *Leis*, 807b.

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*,²⁰⁴ segundo os sentimentos de Sócrates no *Timeu*, o texto d' *A República* só satisfaz ao lermos o *Critias*, 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.²⁰⁵ 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.²⁰⁶

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

205 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.

206 Sobre a fragilidade do discurso, *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, *τελειωτήν 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

Falamos aqui da filosofia, genericamente; todavia, salta aos olhos a evidente preponderância da imagem da pintura n' *A 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 cidade,²⁰⁷ 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 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.²⁰⁸

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.²⁰⁹ Uma diferença entre épica e filosofia se dá,

acabada. De toda forma, essa obra apresentará o modelo desde somente uma perspectiva. No caso da filosofia, poderíamos considerar que, n' *A 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, a nosso ver, mostra o caráter insuficiente ou precário das obras filosóficas.

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

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

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

como aliás já havia dito Nietzsche,²¹⁰ 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.²¹¹ 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 diversão²¹² – tal como ocorre no cinema, segundo analisa o filósofo contemporâneo Adorno.²¹³ 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:*

*“Eumeu, deverá ser um companheiro teu que se aproxima,
ou outra pessoa conhecida, visto que os cães não ladram,
mas saltam em seu redor. Oiço 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.*

*“τὼ δ' αὖτ' ἐν κλισίῃ Ὀδυσσεὺς καὶ δῖος ὑφορβὸς
ἐντύνοντο ἄριστον ἄμ' ἠοῖ, κηαμένω πῦρ,
ἔκπεψάν τε νομῆας ἄμ' ἀγρομένοισι σύεσσι ·
Τηλέμαχον δὲ περισσαινὸν κύνες ὑλακόμωροι,
οὐδ' ὕλαον προσιόντα. Νόησε δὲ δῖος Ὀδυσσεὺς
σαίνοντάς τε κύνας, περὶ τε κτύπος ἦλθε ποδοῖιν.
αἴψα δ' ἄρ' Εὐμαιὸν ἔπεα πτερόεντα προσηύδα·*

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

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

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

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

Εὐμαι΄, ἧ μάλα τίς τοι ἐλεύσεται ἐνθάδ' ἑταῖρος
 ἦ καὶ γνώριμος ἄλλος, ἐπεὶ κύνες οὐχ ὑλάουσιν,
 ἀλλὰ περισσαίνουσι· ποδῶν δ' ὑπὸ δοῦπτον ἀκούω.
 οὐ πω πᾶν εἶρητο ἔπος, ὅτε οἱ φίλος υἱὸς
 ἔστη ἐνὶ προθύροισι. ταφῶν δ' ἀνόρουσε συβώτης,
 ἐκ δ' ἄρα οἱ χειρῶν πέσον ἄγγεα, τοῖς ἐπονείτο,
 κιρνᾶς αἴθοπα οἶνον. ὁ δ' ἀντίος ἦλθεν ἄνακτος,
 κύσσε δὲ μιν κεφαλῆν τε καὶ ἄμφω φάεα καλὰ
 χεῖράς τ' ἀμφοτέρας· θαλερὸν δὲ 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.²¹⁴ Aqui, diferentemente, usamos a arte cinematográfica pelas razões apresentadas acima. Aliás, inúmeros foram os filmes produzidos em inspiração homérica, sobre tramas da *Iliada* e da *Odisseia*.²¹⁵ 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*.²¹⁶ Isso não

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

215 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 Titãs*, *Persy Jackson*, *Hércules*, *Malpertuis*, *Hércules em Nova Iorque*, dentre outros.

216 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. PRZYLUŚKI, 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 d’ *A 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.

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.

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.²¹⁷ 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 sobram fragmentos, ou que simplesmente não tenham sido escritos.²¹⁸ Todavia,

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.

217 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*.

218 Cf., por exemplo, na iconografia relativa a Hércules: a ânfora ática de figuras vermelhas de cerca de 470 a.C. no British Museum, a *πυλὴ* ática de figuras vermelhas, de cerca de 480 a.C. no Museu do

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 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 n’ *A República*, numa cidade temperante, o governo é exercido de forma harmônica, isto é, cabe aos filósofos dirigir e aos outros habitantes obedecer quase que naturalmente;²¹⁹ 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.²²⁰ 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 relações²²¹ – o sentido do seu dis-

Louvre; a *παικίη* 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.

219 Cf. PLATÃO. *A República*, 430d-432a.

220 Cf. *Ibid.*, 597c.

221 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’.

curso 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.

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!

*Esta seção foi publicada em formato de capítulo de livro em *O imaginário das viagens: literatura, cinema, banda desenhada* (ÁLVARES, M. C. D.; CURADO, A. L. A.; SOUSA, S. P. G., [Org.]), 1. ed. Famacão: Humus, 2013, p. 489-500.

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, conseguiu impedir o domínio atlântico 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 próêmio 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 ἀκούμενα, καὶ τοῦ πρεσβύτου προθύμως με διδάσκοντος, ἅτ’ ἐμοῦ πολλάκις ἐπανερωτῶντος, ὥστε οἷον ἐγκαύματα ἀνεκπλήτου γραφῆς ἔμμονά μοι γέγονεν.”

PLATÃO. *Timeu*, 26b,c. Tradução de Carlos Alberto Nunes um pouco modificada.²²²

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

²²² Retiramos ‘no espírito’, pois os termos ψυχῆ ou νοῦς não aparecem na passagem.

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.²²³ Plínio, o Velho, no Livro XXXV de sua obra *História Natural*, dedicado às anedotas sobre os pintores 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.²²⁴ 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.²²⁵

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 proêmio 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. Isso 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.²²⁶ 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.²²⁷

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

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

225 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.

226 Cf. ARISTÓTELES. *Poética*. 1449b.

227 É certo que como a filosofia, principalmente a platônica, também trabalha com mitos, cenas,

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 d' *A 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 arrogante²²⁸ 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.²²⁹

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 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 difi-

imagens em geral, ela, dessa forma, nos deixa facilmente marcas e recordações. Além disso, a filosofia não se resume a um discurso teórico, mas envolve práticas, ações políticas e educativas, por exemplo.

228 ὑπεροπλία. Cf. HOMERO. *Iliada*, 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.

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

culdade, 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 n' *A República*, que tem como objetivo conhecer racionalmente o ser e o poder da justiça, do que no prólogo do *Timeu* ou no *Crítias*, que contam uma narrativa próxima às míticas²³⁰ 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.²³¹

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.²³² Além disso, mais precisamente, segundo Heródoto, de fato Sólon estivera no Egito de onde, por exemplo, copiara uma das leis comendo a reforma legal que promoveu em Atenas.²³³ Sendo assim, no proêmio do *Timeu*,

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

231 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 imagetivamente conclusões argumentativas alcançadas ao longo da discussão d' *A República*.

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

233 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.

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.²³⁴ 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.²³⁵ 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 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.²³⁶ A consagração de templos aos deuses e a oferenda de estátuas são, dentre outras, práticas que os gregos aprenderam com os egípcios, como afirma o historiador de Halicarnasso.²³⁷

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.

234 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.

235 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.

236 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.

237 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.

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, Niobe, Deucalião e Pirra.²³⁸ 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.²³⁹ 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.²⁴⁰ Isso teria acontecido com os atenienses se não tivessem sido admirados pelos egípcios, e, por isso, conservados por eles.

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 isso 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.

A pintura e a escultura no Mito de Timeu

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

²³⁸ Cf. PLATÃO. *Timeu*, 22a,b.

²³⁹ Cf. HÉRODOTE. *Histoires*, II, 143.

²⁴⁰ Ressaltemos 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 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.*

*Esta seção foi publicada em formato de artigo na revista *Prometeus: Filosofia em revista*, v. 8, 2015, p.1-15.

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. Tratemos 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, universo, ou de tudo, πᾶν. Consciente da dificuldade ou quiçá impossibilidade de discorrer sobre tal tema por meio de argumentos – o que no contexto platônico melhor diríamos 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.²⁴¹ 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 n’ *A República* quanto, ainda que indiretamente, a desvinculação de moral e física em Demócrito²⁴² 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.²⁴³

Esta relação imbricada entre mito e ciência, imaginação e razão, apesar de não nos concernir diretamente nesta pesquisa, estará presente como pano de

241 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, I. Du mythe à la raison*.

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

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

fundo desta seção.²⁴⁴ Pois refletiremos sobre a alusão à imagem da arte pictórica para 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”²⁴⁵ (“Ἐπι δὲ οὐσης συστάσεως μιᾶς πέμπτης, ἐπι τὸ πᾶν ὁ θεὸς αὐτῆ 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.²⁴⁶ Estereometria é um ramo da geometria que se volta ao estudo dos sólidos, espécie de geometria tridimensional, já referenciada por Platão no Livro VII d’ *A República*.²⁴⁷ 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.²⁴⁸ 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

244 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, 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.

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

246 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.

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

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

substituta da concepção de que o universo seria infinito,²⁴⁹ 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 constelações²⁵⁰ e, temporalmente, aos doze meses do ano.²⁵¹ 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.²⁵² 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.²⁵³

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 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 disse-

249 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.

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

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

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

253 Sobre o levantamento de traduções para διαζωγράφω que fizemos, cf. nota 211.

mos, 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*.

Entretentes, apesar desta dificuldade, a nosso ver algo da arte pictórica permanece nisto que se pode dizer “configurar” o universo. A figuração deste, a ζωγραφή, 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.²⁵⁴ Aliás, como desenvolvemos na seção 3.1.1, etimologicamente, pintura, ζωγραφή, quer dizer traçado, γραφή, de viventes ou animais, ζῶον. De acordo com este sentido, os animais do zodíaco, assim como toda outra forma composta pelas demais constelações, são traçados, desenhados pelo artesão do mundo, 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

254 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 Zodíaque.

numa pintura, ζωγραφίη, feita através, δια, da forma de um dodecaedro, configurando-o. Dessa 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 mundo, 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?²⁵⁵

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 mundo ou universo, em certo sentido envolve essa característica, pois é usado para tratar, além do universo ordenado, de, por exemplo, ornamentos femininos.²⁵⁶ No mito do Timeu, a beleza do mundo é pressuposta para o reconhecimento da bondade ou 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 o Canto XVIII da *Iíada* 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?

255 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.

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

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 d' *A 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 *A 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 d' *A 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.²⁵⁷

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.²⁵⁸

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:

257 Cf. PLATÃO. *A República*, 529c-e.

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

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.²⁵⁹ 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 configuração. Sendo assim, Platão pode ter em vista, ao escrever esse passo do *Timeu*, nossa experiência contemplativa, a maneira como as constelações se 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.²⁶⁰ 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.²⁶¹ 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 supralunar, celeste, composta por movimentos regulares; e a região sublunar, dos movimentos irregulares dos corpos com os quais convivemos mais proximamente.²⁶²

Segundo o que Platão afirma no Livro II das *Leis*, do qual trataremos no capítulo seguinte, as pinturas, assim como as esculturas, podem ser tomadas

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

260 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.

261 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.

262 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.

como paradigmas num processo educacional.²⁶³ 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 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 d’ *A 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.²⁶⁴ 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.²⁶⁵

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 n’ *A 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*.²⁶⁶ Um modelo de compreensão distingue-se do que hoje em geral se entende como uma conclusão

263 Cf. PLATÃO. *Leis*, 656d-657b.

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

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

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

científica sobre 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.²⁶⁷ 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.²⁶⁸

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, μιμησις, 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 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 d’ *A República* por essa mesma razão, como vimos anteriormente.²⁶⁹ O que vemos no céu é somente como uma pintura, não deve ser levado

267 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.

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

269 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

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 isso, 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.

A condição para sonhos proféticos como pintura no figado

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 n' *A República*,²⁷⁰

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.

270 Cf. PLATÃO. *A 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

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.²⁷¹ 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.²⁷² 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 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 calmamente;²⁷³ 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.²⁷⁴ Timeu diz:

acalmadas pela razão para que se tenha sonhos proféticos. Esta concepção será retomada e desenvolvida no *Timeu*, como veremos.

271 Cf. *Id.*, *Timeu*, 45e;71c-72b.

272 Freud discorda de que os sonhos sejam fruto de estímulos sensoriais 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.

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

274 Cf. *Id.*, *A República*, 571c; *Timeu*, 70e. N’ *A República*, o filósofo afirma, além disso, que esta parte da

... 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 ἠσυχίαν παρέχουσα τῷ μῆτε κινεῖν μῆτε προσάπτεσθαι τῆς ἐναντίας ἑαυτῆ φύσεως ἐθέλειν, γλυκύτητι δὲ τῆ κατ’ ἐκεῖνο συμφύτω πρὸς αὐτὸ χρωμένῃ καὶ πάντα ὀρθὰ καὶ λεῖα αὐτοῦ καὶ ἐλεύθερα ἀπευθύνουσα, ὕλεών τε καὶ εὐήμερον ποιῶ τὴν περι τὸ ἥπαρ ψυχῆς μοῖραν κατωκισμένην, ἔν τε τῆ νυκτὶ διαγωγὴν ἔχουσαν 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*,²⁷⁵ é condição de possibilidade para que, durante o sono, ela receba imagens e sons, concedidos por uma divindade,²⁷⁶ 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, aproximarmos-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 suposto 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.

alma pode fazer da alma como um todo escrava dos seus desejos corpóreos.

275 Cf. 71d.

276 Cf. PLATÃO. *Timeu*, 71e.

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 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 charlatões. Por fim, os médicos valorizavam os sonhos porque, segundo eles, podem conter signos de transtornos corpóreos; dessa forma, possibilitariam a prevenção de doenças.²⁷⁷

Já de acordo com a teoria atomística democritiana, que também vincula alma e corpo, nossa alma, enquanto pensamento, é composta de emanações, δεικέλα, 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, δεικέλα, que são transmitidos de uma causa externa até a alma que dorme.²⁷⁸

277 HIPÓCRATES. Do Regime, Quarto Livro. 86. In: *Conhecer, cuidar, amar: o juramento e outros textos*, p. 103, 104.

278 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.

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 bilicoso produzido no fígado, Platão diz que a *διάνοια* produz um sopro, *ἐπιπνέω*, doce ou bom, *πρᾶξις*, 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*, provenientes da parte racional da alma; como nossos olhos que veem 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 Arquelau.²⁷⁹ 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

279 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.

alcance 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.²⁸⁰

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 Sonho,²⁸¹ 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.

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;

²⁸⁰ Cf. PLATÃO. *Sofista*, 266c e a nossa seção 2.2.1.

²⁸¹ Nos poemas homéricos, o Sonho, "ὄνειρος", aparece como uma divindade que se apodera dos homens à noite.

rompia os laços que tentavam capturá-la.²⁸² 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*.²⁸³

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 troca, 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 d' *A República*, à qual aludimos anteriormente, ele é recorrente nos diálogos socráticos, encontrando-se, por exemplo, no *Cármides*, na *Apologia*, no *Críton* 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 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

282 ÉSQUILO. *Os Persas*, v. 176-200.

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

portas, originalmente em Homero, no Canto XIX da *Odisseia*.²⁸⁴ 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.²⁸⁵ 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.²⁸⁶

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 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 δαίμων;²⁸⁷ e, por fim, pela via que aqui mais nos interessa, por meio de seus sonhos.²⁸⁸

Já no *Crítion*, 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.²⁸⁹ Esta passagem do *Crítion* retoma a comparação entre

284 Cf. v. 535-569.

285 Cf. PLATÃO. *Cármides*, 173a-d.

286 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.

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

288 Cf. *Id.*, *Apologia*, 33c.

289 Cf. *Id.*, *Crítion*, 44a,b.

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.²⁹⁰ No *Críton*, a bela mulher de branco dos sonhos de Sócrates cita-lhe uma adaptação do verso 363 do Canto IX da *Iliada*: “no solo fértil de Ftia estaremos no dia terceiro” (ἤματί κεν τριπύτῳ Φθίην ἐρίβωλον ἴκοιο).²⁹¹ 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 cegueira²⁹² que faz de Agamemnon injusto na *Iliada* 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 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.²⁹³

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

290 Cf. *Id.*, *Apologia*, 28b-29a.

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

292 ἄτη em, por exemplo, HOMERO. *Iliada* XIX, v. 88.

293 Cf. PLATÃO. *Fédon*, 60e-61b.

momento de sua morte sai da boca de uma mulher vestida de branco. Todavia, o dito, que remete à *Iliada*, 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.

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 irracional,²⁹⁴ 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.

294 No caso dos sonhos proféticos, a pintura é delineada no fígado pelo entendimento, *διάνοια*, portanto o racional, é certo, exerce algum papel. Todavia, depois que a pintura é realizada, é ela que comanda o sonho. Este conjunto de imagens oníricas tem poder sobre a nossa alma, podendo conduzir nossas ações futuras. Então, é o irracional que pode nos guiar.

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 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 d' *A República*, construída em palavras na conversa do dia anterior à data dramática do *Timeu*.²⁹⁵ 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.²⁹⁶

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

295 Cf. nota 178.

296 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.

d' *A 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 d' *A 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 o filósofo.²⁹⁷ 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 d' *A República*,²⁹⁸ seguem-se práticas que podem ser entendidas como posturas e ações justas no contexto das cidades históricas, por exemplo.²⁹⁹ 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

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

298 Cf. PLATÃO, *A República*, 592b.

299 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*.

gênero 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.³⁰⁰ 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 universo, 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 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

300 Cf. PLATÃO. *Timeu*, 55c.

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; o mundo é esculpido: o mundo é obra de arte divina, diz Platão. Vejamos como.

Os usos da imagem da escultura

O mundo como estátua (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 este livro. 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 naquele. 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.”³⁰¹ (Ὡς δὲ κινήθην αὐτὸ καὶ ζῶν ἐνόησεν τῶν αἰδίων θεῶν γεγρονὸς ἄγαλμα ὁ γεννήσας πατήρ, ἠγάσθη τε καὶ εὐφρανθεὶς ἔτι δὴ μᾶλλον ὁμοῖον πρὸς τὸ παράδειγμα ἐπενόησεν ἀπεργάσασθαι.)

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

*Esta seção foi publicada em forma de artigo na revista *Analógos*, v. 16, 2016, p. 80-90.

Este sentimento de alegria ou regozijo incentiva o pai do mundo, 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.³⁰² Isto porque Timeu definirá o tempo como uma imagem móvel da eternidade;³⁰³ 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 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 metalurgia,³⁰⁴ por

302 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.

303 Cf. PLATÃO. *Timeu*, 37d, e.

304 O demiurgo trabalha como um metalúrgico ao compor a alma do mundo, segundo BRISSON, L.,

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.³⁰⁵ Além disso ressaltamos que o emprego de ἄγαλμα, estátua ou escultura, 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 sua confecção. Se outras artes usadas por Timeu antes desse ponto da narrativa mítica utilizam proporções geométricas, não parece razoável que o termo ἄγαλμα estátua, tenha sido empregado com a finalidade, ao menos exclusiva ou última, de ilustrar a estrutura geométrica do mundo. Além disso, se a intenção de Timeu é se remeter a uma forma proporcional do mundo ao se referir 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, estátua, 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*,³⁰⁶ não haveria, então, diferença alguma. Talvez nesse sentido,

op. cit., p. 36. Ele se baseia nos cortes realizados para formar os intervalos musicais. A alma do mundo, 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.

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

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

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 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 isso, 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 d’ *A República*,³⁰⁷ 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.

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 estatutuário 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

307 Cf., por exemplo, PLATÃO. *A República*, 500d.

inferioridade humana.³⁰⁸ Isso nos é bastante relevante porque o termo usado para escultura no 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 mundo, κόσμος, ao olhar para o “mundo-escultura-dos-deuses”, alegra-se, regozija-se, ἄγαμαι.³⁰⁹ 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 oferenda 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* recomeça seu mito introduzindo um novo princípio originário do mundo, a χώρα, o princípio errante, do qual trataremos na próxima seção.

É certo que, nessa interpretação, nem tudo que envolve o ritual de oferenda das estátuas, ἀγάλματα, se encontra 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.³¹⁰ 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 oferendas escultóricas também demarcavam essa distância, no caso dos rituais gregos, obviamente, entre os deuses e os homens.

Platão compreende a origem do mundo como uma confecção escultórica, e essa 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

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

309 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.

310 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, tipo específico de estátua, p. 298 e RIBEIRO, A. M. A tragédia, Êsquilo e Os Persas. In: ÊSQUILO, *Os Persas*. Tradução de Junito Brandão, p. 288.

ou representações.³¹¹ 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.³¹² 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 a experiência, o πάθος, grego frente às esculturas na realização de práticas votivas. Elas causavam alegria, não como um prazer contemplativo frente ao belo 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 o espaço (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

311 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.

312 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 204.

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, aliás, também dizem respeito à atividade do ceramista.

Apesar disso, 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 imitação, μίμησις, para expor a relação entre sensível e inteligível prevalece de forma notável nos últimos diálogos de Platão, como apontou Ross.³¹³ 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, imitação, no pensamento platônico, pensamos naturalmente no tema das artes miméticas;³¹⁴ 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.³¹⁵ 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 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.³¹⁶

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, ὑποδοκῆ,³¹⁷ Timeu usa a imagem da modelagem, πλάττω, do ouro em diversas figuras.³¹⁸ O

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

314 Segundo Else, imitar produzindo pinturas ou esculturas é um dentre os três sentidos de μίμησις, imitação, 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.

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

316 Sobre isso, cf. a página 62 que se refere ao artigo de IGLÉSIAS, M. *A relação entre sensível e inteligível: methexis ou mimesis*.

317 Cf. PLATÃO. *Timeu*, 49a.

318 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*

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)...”.³¹⁹ (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.³²⁰ 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.³²¹ 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.³²² Outro exemplo, este conservado e que 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 χώρα, 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.³²³ 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.³²⁴ Timeu usa um exemplo: não se diz corretamente que um triân-

dos grandes diálogos à luz das *Doutrinas não escritas*, p. 450.

319 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.

320 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.

321 Cf. *Ibid.*, p. 55.

322 Cf. *Ibid.*, p. 55 e 118.

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

324 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.

gulo 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, χώρα, espaço.

Além disso, nesta concepção do caráter da χώρα, espaço, 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 seqüência 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.³²⁵ Talvez não se trate de uma simples coincidência que Platão use o exato exemplo do triângulo como a figura moldada no ouro.³²⁶ 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 seqüência do mito, *Timeu* afirma que existem formas eternas desses elementos cujas cópias são refletidas na χώρα, no espaço.³²⁷

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, o espaço, como dissemos anteriormente. Radicaliza-se, assim, a crítica platônica.

Uma segunda imagem, também relativa à modelagem, é empregada logo na seqüência. *Timeu* fala, como na produção de estátuas, do uso de um molde

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

326 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.

327 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 n' *A 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.

que imprime figuras no intuito de evidenciar como os corpos são figurados na χώρα, no espaço:

Quanto às coisas que entram e saem [do receptáculo], devem ser consideradas cópias (μιμήματα) da substância eterna, cunhadas sobre esse molde (τυπωθέντα),³²⁸ por maneira admirável e difícil de explicar.

“τὰ δὲ εἰσιόντα καὶ ἐξιόντα τῶν ὄντων αἰὲ μίμηματα, τυπωθέντα ἀπ’ αὐτῶν τρόπον τινὰ δύσφραστον καὶ θαυμαστόν, ὄν εἰς αὔθις μέτιμεν.”

PLATÃO. *Timeu*, 50c. Tradução de Carlos Alberto Nunes, um pouco modificada³²⁹

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.³³⁰ *Timeu* diz: “Por natureza, (o receptáculo) é matriz (ἐκμαγεῖον) de todas as coisas.” (... ἐκμαγεῖον γὰρ φύσει παντὶ κέῖται...) ³³¹ Um ἐκμαγεῖον é uma massa uniforme, capaz de receber diferentes impressões, τύποι.³³² 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.³³³

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, moldar, τύπος, molde, e ἐκμαγεῖον, matriz, são termos próprios ao trabalho do escultor.

328 Participípio 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.*, τύπτω.

329 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.

330 Cf. CHANTRAINE, P., *op. cit.*, p. 1145. Verbete τύπτω. B.

331 PLATÃO. *Timeu*, 50c.

332 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. *Timé*, Traduction par Luc Brisson, nota 352, p. 249.

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

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”,³³⁴ 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, 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 $\chi\omega\rho\alpha$, 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.³³⁵ 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 o 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.

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

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

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 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 mundo, *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.³³⁶ O demiurgo ordena os deuses criados a moldar, *πλάττω*, os corpos dos homens.³³⁷ 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*...).³³⁸

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.³³⁹

Dado o exposto, podemos concluir que, segundo Platão, a arte escultórica é capaz de exibir características fundamentais e fundantes da *φύσις*, natu-

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

337 Cf. PLATÃO. *Timeu*, 42d.

338 *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.

339 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. Ressaltamos ainda, neste mesmo momento do mito de Timeu, o emprego dos verbos misturar, *συμμείξας*, 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.

reza. 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 naquela. 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 mundo, 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*, o espaço.

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*, proporção, 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*, modelo, e *συμμετρία*, proporção, 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, εικών, a cópia de um modelo ou paradigma, παράδειγμα.³⁴⁰ 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.³⁴¹

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 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 ὁδε ὁ κόσμος ὁ τε δημιουργὸς ἀγαθός, δῆλον ὡς πρὸς τὸ αἰδῖον ἔβλεπεν· εἰ δὲ ὁ μὴδ' εἰπεῖν τινὶ θέμις, πρὸς γεγονός. Παντὶ δὴ σαφές ὅτι πρὸς τὸ αἰδῖον· ὁ μὲν γὰρ κάλλιστος τῶν γεγονότων, ὁ δ' ἄριστος τῶν αἰτίων.”

PLATÃO. *Timeu*, 28e-29a. Tradução de Carlos Alberto Nunes ligeiramente modificada.³⁴²

³⁴⁰ Cf. PLATÃO. *Timeu*, 29a.

³⁴¹ Cf., por exemplo, o passo que já analisamos tendo em vista o emprego de ἄγαλμα, estátua, onde também se fala de παράδειγμα, modelo. PLATÃO. *Timeu*, 37c.

³⁴² Preferimos ‘carpinteiro’ a ‘arquiteto’ para traduzir τεκταινόμενος, e ‘artesão’ a ‘construtor’ para δημιουργός.

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 divino é chamado de τεκταινόμενος, carpinteiro. Logo em seguida, Platão emprega a noção que aqui nos interessa, παράδειγμα, modelo ou paradigma. 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 confecção artesanal Platão teria em vista ao falar da imitação de um modelo eterno por, ressaltamos, um τεκταινόμενος, um carpinteiro?

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 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.³⁴³

O fato de os 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.

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

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 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 d' *A 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,³⁴⁴ é como o carpinteiro, τέκτων,³⁴⁵ 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

344 PLATÃO. *Timeu*, 28e.

345 *Id.* *A República*, 597b.

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 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, imitação da imitação, 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 d' *A 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 queria 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.³⁴⁶

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.³⁴⁷ 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, 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 comensuráveis, em grego, *συμμετρία*, são captadas pelo pensamento, não pela sensação – são inteligíveis,³⁴⁸ 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 recor-

346 Cf. PLÍNIO. *História natural*, XXXIV, xix, 70-71.

347 *Ibid.*, XXXV, xxxvi, 63-65.

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

rente 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, εικόν,³⁴⁹ termo que, aliás, como vimos na introdução, designava pinturas e esculturas. Para compreender, conhecer, o mundo, 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, νοῦς, com ajuda da razão; todavia, como o mundo é cópia corpórea, não poderia ser conhecido unicamente na exatidão própria à inteligência, νοῦς, e ao discurso, 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.³⁵⁰

Dado o exposto, Platão, a que tudo indica e, aliás, como afirmam, por exemplo, Pollitt³⁵¹ e Schuhl,³⁵² 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

349 Cf. PLATÃO. *Timeu*, 29b.

350 PLATÃO. *Timeu*, 29c, d.

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

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

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 comentarista 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.³⁵³ O modelo é, ao mesmo tempo, tema e instrumento do estilo literário dos diálogos platônicos. Aqui, concentramo-nos em somente uma referência, 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*, proporção, 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*.³⁵⁴ O demiurgo intervém para que o mundo possa ser medido, seja comensurável. A possibilidade de medição significa a abertura para a apreensão

353 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; *A República*, 500e, 472d; *Leis*, 801b e RIVAUD, A. Notice, In: PLATON. *Timée*, p. 32-34.

354 Cf. PLATÃO. *Timeu*, 69b e POLLITT, J. J., *op. cit.*, p. 257.

epistemológica. Sem *συμμετρία*, proporção, 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 mundo, *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 (ánáloga kai súmmetra).

“Ὅσπερ 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 δυνατόν 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 proporção, *συμμετρία*. *Timeu* diz: “O 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.)³⁵⁵

Salta aos olhos que nos dois trechos em que *Timeu* emprega as noções relativas às artes plásticas παράδειγμα, modelo, e *συμμετρία*, proporção, 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

³⁵⁵ 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.

ambos. 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 proporção, *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 proporção, *συμμετρία*, e sejam belas é, se não a principal, uma 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 proporção, *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 Policleteo 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; e de todos esses com o todo, como é estabelecido no Canon de Policleteo

“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 Policleteo 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 proporção, *συμμετρία*, do mundo, *κόσμος*, de que fala Platão, o âmbito micro de Policleteo que estuda o corpo humano é expandido ao macro, ao universal. Afinal, Platão fala da proporção, *συμμετρία*, do mundo tal qual um pitagórico, 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 Platão,³⁵⁶ 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.³⁵⁷ Isto evidencia a pertinência de trazermos o exemplo da escultórica, acima de tudo a de Policleto, ao tratar da proporção, *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 proporção, *συμμετρία*, presente em esculturas e pinturas gregas, se antes servira para classificar discursos, *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.

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.

356 Cf. RIVAUD, A. Notice. In: PLATON, *Timée*, p. 17 e 18.

357 Cf. POLLITT, J. J., *op. cit.*, p. 20.

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 d' *A 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 próêmio 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.

Filosofia como pintura (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 d *A 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.

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 encáustica para retratar sua memória dos eventos marcantes da juventude. Quando uma obra pictórica é confeccionada pela manipulação de cera derretida, isto é, uma pintura encáustica, 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.

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 imitação, *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.

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.

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.

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, geralmente traduzida por espaço, 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, o princípio, 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 mundo, 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 proporção, 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, como pensou Schuhl.

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 de forma proporcional, 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, n' *As*

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 d' As 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.³⁵⁸

No início deste texto 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 proporção, *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, 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 *As 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*, o princípio errante, é informe, sendo todas as formas corpóreas delineadas na *χώρα* imagens passageiras, como vimos.³⁵⁹ Neste diálogo tratamos, além das alusões às artes plásticas no preâmbulo, das razões e dos sentidos de a produção 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.

³⁵⁸ *Apud.*, TAVARES, J. *Brennard*, arte e sonho na construção de um novo mundo, p. 27.

³⁵⁹ 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.

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, n' *As 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 d' *As 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. N' *As 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 d' *As Leis* algumas questões impor-se-ão. Pretendemos investigar: de que forma a produção humana e o uso educativo destas artes contribuem para nossa compreensão da postura platônica a respeito desses gêneros artísticos? Que papel estes, tal como aparecem n' *As 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.³⁶⁰ 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

360 Segundo JAEGER, W., *op. cit.*, p. 1295.

o valor concedido ao âmbito prático, da *πραξις*, 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.³⁶¹ 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 platonium*. 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 n' *As Leis*, em que os personagens elaboram uma constituição, trata-se dos menores aspectos da vida humana: quanto tempo se deve dormir,³⁶² como se exercitar,³⁶³ como administrar os bens,³⁶⁴ que educação proporcionar às crianças em suas diversas fases³⁶⁵ 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

361 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.

362 Cf. PLATÃO. *As Leis*, 807e-808c.

363 Cf. *Ibid.*, início do Livro VII.

364 Cf. PLATÃO, *As Leis*, 728e-729b.

365 Cf. *Ibid.*, Livro VII.

seu último diálogo, são como marionetes dos deuses.³⁶⁶ Dado o jogo de ilusões e o entrelaçamento de forças que nos conduz, como devemos nos portar? Esta resposta será elaborada por Platão n' *As Leis* pela construção de uma cidade, πόλις, formada por homens virtuosos e conveniente à situação histórica política das cidades, πόλεις, gregas de seu tempo.³⁶⁷

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.³⁶⁸ A primeira, exposta n' *A República*, parece-lhe de difícil realização histórica, como dito neste diálogo, somente fruto de um acaso ou graça divina,³⁶⁹ 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.³⁷⁰ 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 d' *As Leis*. Vamos a elas.

O elogio à manutenção dos mesmos cânones na arte egípcia

O uso de obras plásticas no projeto educacional d' *As Leis*

Pode-se dizer que o principal tema d' *As Leis* é a educação.³⁷¹ 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,

366 Cf. *Ibid.*, 644d,e; 803c; 804b.

367 Ele parte de uma reflexão sobre os costumes dóricos. Cf. Livro II d' *As Leis*.

368 Cf., por exemplo, *ibid.*, 807b.

369 Cf. *Id.*, *A República*, 592a.

370 É interessante notar como há um caráter ambíguo na utopia platônica d' *A República*: por ser a constituição ideal, dificilmente pode ser colocada em prática, é imóvel como uma pintura. Sua qualidade é também seu defeito.

371 Cf. GOMPERZ, T. *Pensadores griegos*, p. 632 e JAEGER, W., *op. cit.*, p. 1301.

convém que se estenda pela vida inteira.³⁷² 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, reproduzidor e mantenedor de posturas e ações nobres, belas e boas,³⁷³ realizadas necessariamente, como afirmam os personagens, com amor, φιλία,³⁷⁴ numa vida em comunidade.

Toda comunidade unifica-se em costumes, νόμοι, comuns. O termo grego νόμος significa tanto lei³⁷⁵ como costume. O diálogo de que tratamos, *As Leis*, *Oi νόμοι*, aborda portanto regras que devem ser também compreendidas como hábitos ou costumes de uma comunidade virtuosa, segundo Platão.

Nesta obra, o filósofo 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 d’ *As 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

372 Cf. PLATÃO. *As Leis*, 665c e TRABATTONI, F. *Platão*, p. 300.

373 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. *As 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 moral kantiano. O principal personagem de Platão n’ *As 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.

374 PLATÃO. *As Leis*, 653b.

375 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 étique et politique de Platon*, p. 115.

à Caverna e Templo de Zeus,³⁷⁶ baseia-se em três constituições gregas existentes historicamente: a ateniense e duas dóricas consideradas como os melhores regimes políticos à época de Platão,³⁷⁷ a cretense e a espartana. Cada personagem do diálogo contribui com informações acerca de uma, já que Platão atribui a origem de cada um deles a cada uma destas regiões: um é o Ateniense, Clínius é de Creta e, Megilo, da Lacedemônia.³⁷⁸ Além disso, na data dramática do diálogo, Clínius participa de uma comissão de dez homens que trabalha na elaboração da constituição de uma colônia que será fundada em Creta.³⁷⁹ A 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, n' *As Leis*, não se trata mais do que seria a melhor cidade possível ou a verdadeira utopia platônica, o que é o caso d' *A República*, mas da melhor constituição a ser aplicada historicamente numa cidade, πόλις, grega à época de Platão,³⁸⁰ como dissemos.

Não poderia ser diferente no que diz respeito à presença dos temas da escultura e da pintura no diálogo. No Livro II d' *As Leis*, encontraremos recomendações e prescrições a respeito destes gêneros artísticos baseadas em usos educativos destas artes em constituições políticas históricas de seu conheci-

376 Cf. PLATÃO. *As Leis*, 625b.

377 Cf. JAEGER, W., *op. cit.*, p. 1302 e 1303 e RUTHERFORD, R. B. *The art of Plato*, p. 297.

378 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. *As 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. *As 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.

379 Cf. PLATÃO. *As Leis*, 702b-d.

380 Segundo alguns intérpretes, Platão teria desistido do que concebera em *A 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. N' *A 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. *id.*, *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 n' *A 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 d' *A República*, não desvalorizaria seu próprio pensamento político sumamente utópico, o qual, aliás, como afirmamos na introdução, é por muitos considerado como o coração, o ponto central, da sua filosofia como um todo.

mento. O personagem Ateniese 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 Ateniese 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.³⁸¹ A nós modernos pode causar certa estranheza, mas Platão afirma que um homem bem educado é aquele que sabe dançar e cantar belamente,³⁸² é o que participa do coro com excelência, que é exímio em conceder movimento a belas posturas imóveis, à virtude pintada ou esculpida.³⁸³

No Livro II d' *As 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 Ateniese. 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.³⁸⁴ 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 d' *As Leis*.

Uma breve observação: o coro – assim como a tragédia e o drama em geral –, vetado da educação utópica d' *A República*,³⁸⁵ aparece como o coração do

381 Cf. PLATÃO. *As 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. N' *A República* já se encontra esboçado o vínculo entre pintura e canto, já que em ambos encontramos harmonia, graça e ritmo. Cf. *Id.*, *A República*, 400e-401a.

382 Cf. PLATÃO. *As Leis*, 654b.

383 A passagem em que se baseia esta leitura, *As Leis* 656e-657a, será citada adiante.

384 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.

385 No final do Livro III d' *A 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). Entremontes, 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 n' *As Leis* desenvolve o tema em dois livros, II e VII, nota-se certamente uma mudança

projeto educativo d' *As 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 um personagem na tragédia.³⁸⁶ Em todos os casos citados, o coro é representativo, desempenha um papel, é uma forma de atuação. Isto acontece pela incorporação de personagens,³⁸⁷ 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 n' *A República* e elogiada n' *As Leis* compõe, junto ao destaque das artes plásticas, uma mudança notável na teoria pedagógica de Platão.

A arte egípcia

Dado isto, pode-se dizer que, n' *As Leis*, o homem é educado quando se habitua a cantar e a dançar belamente, representando um ou, talvez, alguns papéis.³⁸⁸ 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.³⁸⁹

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 n' *A República*, a cidade ancestral de Atenas³⁹⁰ cuja constituição teria sido imitada pela cidade egípcia de Saís, na segunda melhor constituição

relevante no papel do coro na educação. Vale também lembrar da crítica direcionada aos amantes de espetáculos no Livro V n' *A República*, passo 475d. Segundo Gomperz, Platão "abandonara suas ideias sobre as obras artísticas que expõe n' *A República*" GOMPERZ, T., *op. cit.*, p. 648.

386 Sobre isso, cf. BURCKERT, W., *op. cit.*, 7.3. Danças e hinos.

387 Cf. PLATÃO. *As Leis*, 655d.

388 Note-se que esta concepção está de acordo somente com o Livro III d' *A República*, em que a imitação de bons caracteres é permitida (cf. *Id.*, *A República*, 400a-402a). Já no Livro X, como sabemos, toda a imitação, μίμησις, parece ser rejeitada, o que não é o caso n' *As Leis*, como desenvolvemos na nota 364.

389 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 *A República*, 401b,c. Proíbe-se a representação do vício, a licença, a baixaza e o indecoro.

390 Cf. PLATÃO. *Timeu*. 21b-22b, *Crítias*, 108d e a seção 3.1.2.

o modelo historicamente ideal em que se baseia Platão no que diz respeito a pinturas e esculturas é o egípcio.³⁹¹ Mas não nos enganemos. Não se trata de uma questão de gosto, de uma preferência estética.³⁹² 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 τοῦς 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 ὁμοί’ ἅττα ἀπεργάζονται καινοτομεῖν οὔδ’ 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 ὡς ἔπος εἰπεῖν μυριοστὸν ἀλλ’ ὄντως, τῶν νῦν δεδημιουργημένων οὔτε τι καλλίονα οὔτ’ αἰσχίω, τὴν αὐτὴν δὲ τέχνην ἀπειρασμένα.”

PLATÃO. *As 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 d’ *As 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.³⁹³ 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

391 Cf. PLATÃO. *As 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 n’ *As Leis*. Cf. BRISSON, L. *Lectures de Platon*, p. 152.

392 Sobre isso, cf., por exemplo, GOMBRICH, E. H. *f. Arte e ilusão*, p. 107 e 108.

393 Cf. PLATÃO. *As Leis*, 660b.

posteriores.³⁹⁴ Mesmo assim, n' *As Leis*, o filósofo não apresenta nenhum receio em colocar os egípcios à frente dos gregos e deixa clara a sua intenção.³⁹⁵

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.³⁹⁶ No que diz respeito a pinturas e esculturas, as razões ou justificativas apresentadas pelo Ateniese 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 virtuoso³⁹⁷ – não no caso inverso. No que diz respeito à constituição d' *As 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.³⁹⁸ A his-

394 Cf. notas 50 e 51.

395 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, *As Leis*, 747b-e, onde Platão diz que o reinado dos egípcios é 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.

396 Cf. PLATÃO. *As Leis*, 722d, προίμια νόμων, preâmbulo às leis.

397 Cf. *Ibid.*, 797d.

398 Cf. PLATÃO. *As Leis*, 24d.

tória conservada 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.³⁹⁹

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

³⁹⁹ 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 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.

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 artesanato 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.

Dessa 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 n' *As 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.

Unicidade ou pluralidade da beleza e do bem em obras plásticas?

Isto parece indicar um caráter conservador na filosofia política de Platão⁴⁰⁰ 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 melhor,⁴⁰¹ o gênio como quem se destaca dos demais, o verdadeiro artista como aquele que se liberta dos cânones estabelecidos conseguindo expressar algo de 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 basea-

400 Assim entende VICAIRE, P. *Platon: critique littéraire*, p. 71.

401 Essa ideia encontra-se, aliás, na própria expressão *modernidade*.

das em diferenças culturais e religiosas.⁴⁰² 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.⁴⁰³ Sendo 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.⁴⁰⁴

402 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.

403 Essa noção é própria ao pensamento grego e aparece n' *As Leis* quando o Ateniense 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 τέλος ἐπιστήσῃται καλόν) Nossa tradução, da versão francesa de Brisson e Pradeau. Cf. PLATÃO. *As Leis*, 802a.

404 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 n' *As 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.

Há aqui, porém, um pormenor que não se pode ignorar. Como dissemos, segundo Platão, n' *As 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” n' *A 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 n' *As 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 Clíneas. 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 na Grécia de seu tempo.⁴⁰⁵ Afinal, seria de difícilíssima aplicação histórica, por exemplo, nos tempos atuais.⁴⁰⁶ 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 d' *As Leis* mostra-se ético, não simplesmente estético⁴⁰⁷ – lembrando-nos de todas as ressalvas necessárias para o uso deste conceito moderno na abordagem de um autor antigo, sobre as

405 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.

406 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.

407 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.

quais falamos na introdução.⁴⁰⁸ 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.⁴⁰⁹ Nesta passagem que estudamos d' *As 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 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.

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 d' *As 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 150 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.

⁴⁰⁸ 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.

⁴⁰⁹ Cf. PLATÃO. *As Leis*, 667d-669. Cf. também a crítica ao critério do prazer na música em 655c,d.

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 d' *As Leis*, o Ateniense volta ao tema do coro, detendo-se especificamente na dança, ὄρχησις, e a aborda mais demoradamente.⁴¹⁰ Ele então expõe o que os passos dançantes representariam de acordo com o caráter, ἦθος, 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'ἀνδρικής, e, o outro, o temperante, ψυχῆς σώφρονος.⁴¹¹ Cada uma destas formas de alma torna-se visível, corporifica-se, em diferentes posturas e gestos descritos pelo Ateniense.

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 d' *As 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 tornar-nos 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.⁴¹² 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

410 Cf. PLATÃO. *As Leis*, 814e-817e.

411 *Ibid.*, 814e.

412 Cf. SPALTRO, F. L. *Why should I dance for Athena?* Pyrrhic dance and the coral world of Plato's Laws, p. 15.

reavivando feitos guerreiros e corajosos dos atenienses.⁴¹³ O coro dava vida em dança e canto ao excelente caráter, 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 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.⁴¹⁴ 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 n' *As 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.

413 No Livro II d' *As Leis*, diferentemente, são Apolo, as Musas e Dioniso que partilham e dirigem o coro. Cf. PLATÃO. *As Leis*, 665a.

414 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 Natarâja,⁴¹⁵ 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, Ateníense, no Livro II d’ *As 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 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 σχήμα, que codifica a ordem rítmica

415 Um exemplar encontra-se, por exemplo, no Musée des arts asiatiques Guimet, em Paris.

ou métrica de uma canção,⁴¹⁶ mesmo termo usado nos passos 656e-657a 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.⁴¹⁷ 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.”⁴¹⁸

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, d’ *As 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 do seu caráter fantasioso. O que se sabe ao certo é que se estas pinturas e esculturas modelam o coro, exaltam determinado caráter, ἥθος, viril ou temperante, suas cores⁴¹⁹ 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.

416 “... 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.

417 Cf. IRIGOIN, J, *Architecture métrique et mouvements du chœur dans la lyrique chorale grecque*, p. 286.

418 *Ibid.*, p. 291.

419 Sobre as cores, cf. PLATÃO. *As Leis*, 655a.

Pintura e escultura enquanto modelos para o coro

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. Segundo desenvolvem os personagens, 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.⁴²⁰ Como afirmamos, para adquirir esse hábito afetivo, o Ateniense afirma que é necessário ser treinado nos corais,⁴²¹ 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, *ἁρμονία*,⁴²² a que tudo indica pictóricos ou escultóricos, que se tornam vivos em movimentos, gestos, posturas dançantes e no canto.⁴²³ 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 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.⁴²⁴ 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.

420 Cf. *Ibid.*, 653b.

421 Cf. *Ibid.*, 654a,b.

422 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.

423 *ἁρμονία*, harmonia, e *ῥυθμός*, ritmo, são noções musicais gregas que aparecem frequentemente em par. Cf. LOHAMANN, J., *op. cit.*, p. 71.

424 Sobre a produção de almas harmônicas, cf. PLATÃO. *As Leis*, 655d.

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 ginástica⁴²⁵ recomendada aos habitantes da cidade dos magnetos, que propicia e mantém o vigor do corpo.⁴²⁶

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. N' *As Leis*, a educação parte, se tomarmos como referência a famosa gradação da realidade exposta nos Livros VI e X d' *A 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, para chegar ao corpo mesmo e, por fim, à alma. Isto é, o belo e a virtude passam do que em *República* X é imitação da imitação, 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 platonium*. 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*,⁴²⁷ não aparece em *As Leis*, como também não era o caso no *Timeu*, como vimos na seção 3.2.1. 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, n' *As Leis*, o hábito corpóreo, incluindo-se aqui também a voz, de ritmo e harmonia, possibilita a forma-

425 Cf. *Ibid.*, 795d,e.

426 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, maquinamente, 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 (PLATÃO. *As Leis*, 814e), relacionando parte a parte como num jogo, compondo um todo harmônico, também com a melodia que acompanha.

427 Leitura, aliás, contestável, como desenvolvo em meu artigo *Filosofia: exercício para a morte ou para a vida?* Comentários de Er acerca do *Fédon*.

ção 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.

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. Pois a música deve imitar, representar, o belo, τὸ καλόν.⁴²⁸

Nesse ponto encontramos uma observação importante. Como dissemos anteriormente, a música pode 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, pela música, não imitaria um ou outro objeto belo, mas o belo em si?⁴²⁹

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 somente da música, 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 d' *A República*. Já de acordo com o Livro II d' *As 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, remetemo-nos brevemente aos paralelos entre pintura e filosofia nos diálogos de Platão como um todo. Vimos que no Livro VI d' *A República* a formação dos homens da cidade ideal é apresentada metaforicamente como

428 Cf. PLATÃO. *As Leis*, 668b1-2.

429 Esta leitura aparece, por exemplo, em BRAVO, F., *As ambigüidades 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 SZLEZAK, T. A. *Platão e a escritura da filosofia*, p. 90.

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.⁴³⁰ A confecção dos homens ideais, a produção ou representação direta das virtudes, acontece metaforicamente pelo emprego de um pigmento de tinta usado para representar os homens, chamado ἀνδρείκελον.⁴³¹ As pinturas filosóficas exibem homens divinos, “semelhantes aos deuses”, como canta Homero retratando Aquiles.⁴³² Os filósofos, tais quais concebidos idealmente por Platão, devem, além de modelar a si mesmos, εαυτὸν πλάττειν,⁴³³ 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. N’ *A 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, ἐξαλείφουσιν, τὸ δὲ πάλιν ἐγγράφουσιν, ἕως ὃ τι μάλιστα ἀνθρώπεια ἦθη εἰς ὅσον ἐνδέχεται θεοφιλῆ ποιήσεται. Καλλίστη γοῦν ἄν, ἔφη, ἡ γραφὴ γένοιτο.”

PLATÃO. *República*, Livro VI, 501b,c. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira ligeiramente modificada.⁴³⁴

430 “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 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’ ἀποβλέπουσιν, 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 θεοεἶκελον.”

PLATÃO, *República*, 501b. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira.

431 Cf. PLATON. *La République*, nota 97 ao Livro VI de Georges Leroux.

432 Cf. PLATÃO. *A República*, 501b e HOMERO, *Iliada*, Canto I, v. 131.

433 PLATÃO. *A República*, 500d.

434 Preferimos ‘a mais bela’ a ‘uma belíssima’ como tradução de καλλίστη já que se trata de um superlativo.

Como vimos, no Livro II d' *As 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 ideais pelo personagem Adimanto n' *A 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 n' *As 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 d' *As 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, Parrásio,⁴³⁵ 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”⁴³⁶ (δεῖ ἄρα εἶναι τὸν ἀνδριαντοποιὸν τὰ τῆς ψυχῆς ἔργα τῷ εἶδει προσεικάζειν), com 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 desenharem, 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 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

435 Famoso por ter vencido Zeuxis em disputa quanto ao caráter ilusionista de suas obras. Cf. PLÍNIO. *História natural*, XXXV, 64-66.

436 Tradução de Adriano Machado Ribeiro, a quem agradecemos muito a gentileza.

a vulgaridade. Além do que diz Platão no Livro VI d' *A 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.⁴³⁷

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 n' *A 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 n' *As 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 d' *As 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 no preâmbulo do *Timeu*, 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 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 isso, 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.⁴³⁸ Pois, como sabemos, no Livro II d' *As Leis* o belo é identificado ao bem. A questão do que é o bem, se não é a mais elevada,

437 No Livro III d' *A 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. *A República*, 395d.

438 Cf. GOMPERZ, T., *op. cit.*, p. 634.

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 n' *As Leis*, por meio de seu personagem Ateniense, a maioria dos homens costuma julgar uma obra como bela se ela lhe causa prazer.⁴³⁹ 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.⁴⁴⁰ 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.⁴⁴¹ 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 belas,⁴⁴² 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 obras belas das que não o são? Haveria outro meio de perceber a beleza nas representações miméticas?

Como o personagem Ateniense afirma também no Livro II d' *As 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.⁴⁴³ 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 Ateniense:

— 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

439 Cf. PLATÃO. *As Leis*, 655c,d.

440 Cf. *Ibid.*, 655d,e.

441 Cf. *Ibid.*, 655e-656b.

442 Cf. *Ibid.*, 658e, 659a.

443 PLATÃO. *As Leis*, 667d.

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 Ateniense:

— *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 ὁρθῶς αὐτῶν εἰργασμένον γνοιή; λέγω δὲ τὸ τοιονδε, οἶον τοὺς ἀριθμοὺς [τοῦ σώματος καὶ] ἐκάστων τῶν μερῶν τάς <τε> θέσεις ἢ 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 εἴργασται. μὴν δοκεῖ ταῦτ' ἂν ποτε διαγινῶναι τις τὸ παράπαν ἀγνοῶν ὃ τί ποτέ ἐστι τὸ μεμιμημένον ζῶον;

ΚΛ. Καὶ πῶς;

ΑΘ. Τί δ'; εἰ γινώσκοιμεν ὅτι τὸ γεγραμμένον ἢ τὸ πεπλασμένον ἐστὶν ἄνθρωπος, καὶ τὰ μέρη πάντα τὰ ἑαυτοῦ καὶ χρώματα ὄμα καὶ σχήματα ἀπέληφεν ὑπὸ τῆς τέχνης, ἄρα γὰρ ἀναγκαῖον ἦδη τῶ ταῦτα γινόντι καὶ ἐκεῖνο ἐτοιμῶς γινώσκειν, εἴτε καλὸν εἴτε ὀπη ποτέ ἐλλιπὲς αὐ εἶη κάλλους;

ΚΛ. Πάντες μεντᾶν, ὡς ἔπος εἶπεῖν, ὦ ξένε, τὰ καλὰ τῶν ζῶων ἐγινώσκομεν.”

PLATÃO. *As Leis*, Livro II, 668d,e. Nossa tradução da versão francesa de Brisson e Pradeau, ligeiramente modificada.⁴⁴⁴

⁴⁴⁴ Preferimos ‘grandeza’ a ‘proporção’ para traduzir ἀριθμός, e ‘quantidade’ a ‘proporção’ para ὄσος, já que reservamos ‘proporção’ como correlato de συμμετρία.

N' *As Leis*, a cópia fiel das proporções de um original, que se assemelha à arte icástica, τέχνη εικαστική, 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 ε ὄσος, isto é, de 'proporção' por 'grandeza' e 'quantidade'. Na caracterização da τέχνη εικαστική, a exigência de fidelidade pauta-se na manutenção da mesma proporção, o respeito à συμμετρία do original, o que não é o caso d' *As 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 arte simuladora, 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, icástica, εικαστική, 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 discursos, 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 icástica, εικαστική.

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 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.⁴⁴⁵ 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*.⁴⁴⁶

445 Sobre isso, cf. a seção 3.1.2.

446 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 d' *As Leis*.

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 d' *As 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.⁴⁴⁷ Numa representação fiel, o belo se faz ver. Na cidade d' *As 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 Ateniense no Livro VII do diálogo.⁴⁴⁸ 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, 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.

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

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.

447 O que, aliás, é indicado no passo 558d do Livro II d' *As Leis*.

448 Cf. PLATÃO. *As Leis*, 816d-817a.

é chamada de educação e, também, encantamento, feitiço ou magia, ἐπωδή, para a virtude.⁴⁴⁹

Como na representação pictórica de um homem corajoso, um jovem que assim é formado manterá uma bela coloração em sua pele num momento de adversidade;⁴⁵⁰ 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 descidas dos tons de uma canção. É porque encantado, seduzido pela experiência do canto e da dança que realiza com alegria⁴⁵¹, que ele se torna divino, na medida da capacidade humana.⁴⁵²

449 Cf. PLATÃO. *As 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 enfeitá-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 d' *A 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.

450 Cf. PLATÃO, *Leis*, 654e-655b.

451 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 d' *As Leis*.

452 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 enfeitaram 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

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.⁴⁵³ O personagem dramatizado pelos passos da dança e pelo canto magicamente modela o homem, em corpo e alma, de determinada forma. O coro é a magia, o encantamento, ἐπωδή, 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 cidade, πόλις, a respeito da trama que se desencadeava.⁴⁵⁴ Além disso, as encenações trágicas reuniam todos os cidadãos, e se transformaram no ponto mais alto da vida da cidade.⁴⁵⁵ No Livro II d’ *As 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

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. *As 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.

453 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.

454 Cf., por exemplo, como ele é a voz da lei antes da condenação de Antígona em SÓFOCLES. *Antígona*, v. 367-375.

455 Cf. JAEGER, W., *op. cit.*, p. 294.

eram representadas, assim como os hinos que continham prescrições, diretrizes, regras de vida. Em muitas destas eram os deuses quem exemplificavam 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.”⁴⁵⁶ A constante renovação dos modelos apropriados por meio de rituais, 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 n’ *As 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. N’ *As Leis*, as figuras de linguagem, os jogos com as palavras, não estariam, também, ausentes. Além do uso de encantamento, ἐπωδή, 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.

456 TRAUNECKER, C. *Os deuses do Egito*, p. 25.

“... λόγων πάντων καὶ ὄσων φωνὴ κεκοινώνηκεν προοίμιά τε ἔστιν καὶ σχεδὸν οἷόν τινες ἀνακινήσεις, ἔχουσαί τινα ἔντεχνον ἐπιχείρησιν χρήσιμον πρὸς τὸ μέλλον περαινεσθαι. Καὶ δὴ που κιθαρωδικῆς ὡδῆς λεγομένων νόμων καὶ πάσης μούσης προοίμια θαυμαστῶς ἐσπουδασμένα πρόκειται· τῶν δὲ ὄντως νόμων ὄντων, οὓς δὴ πολιτικούς εἶναι φαμεν, οὐδεὶς πώποτε οὐτ’ εἶπέ τι προοίμιον οὔτε συνθέτης γενόμενος ἐξήνεγκεν εἰς τὸ φῶς, ὡς οὐκ ὄντος φύσει. Ἡμῖν δὲ ἡ νῦν διατριβὴ γεγονυῖα, ὡς ἐμοὶ δοκεῖ, σημαίνει ὡς ὄντος...”

PLATÃO. *As 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.⁴⁵⁷ 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.⁴⁵⁸

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 d’ *As 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 d’ *As Leis* entrevemos uma possibilidade de aproximação entre homem e divindade enquanto músico, escultor, pintor, e, também, conseqüentemente, espectador dessas obras artísticas.

457 Cf. PLATÃO. *As Leis*, 722d-723d.

458 Sobre isso, cf., por exemplo, BRISSON, L., *Lectures de Platon*, p. 247, 248.

Conclusão parcial

A imitação pictórica ou escultórica reta para a virtude

Concluindo este estudo, nossa leitura do Livro II d' *As 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 d' *As Leis* para a criação de obras plásticas belas é a retidão, ὀρθότης. A descrição desse critério feita pelo Ateniense mostra sua semelhança com a arte icástica, 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 simuladora, 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 exhibir 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 d’ *As 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.

Pinturas e esculturas podem imitar as Ideias

Segundo o Livro II d’ *As 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 d' *A 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 d' *As Leis*, o Atenense 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 d' *A República*.

O poder modelar das imagens pictóricas e escultóricas

Como vimos, as pinturas e esculturas das virtudes podem inspirar os movimentos do coro. O Atenense 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 n' *As Leis* uma conclusão a que chegamos anteriormente ao tratarmos da pintura feita pela inteligência, 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 d' *A 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 n' *As Leis* e proibido n' *A 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.

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 próêmio 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 d' *As 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, destaque-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 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 próêmio 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.

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 d' As 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 d' *As 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 *As 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 d' *As 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 d' *As Leis*, pois neste a pintura é usada como exemplo de arte, τέχνη, caracterizada pelo Ateniense como divina e humana, conjuntamente, como veremos. A partir do tratamento do Livro X d' *As 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, 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 d' *As Leis* de Platão é composto, em sua maior parte, por um prelúdio ou preâmbulo, προοίμιον,⁴⁵⁹ às regras concernentes aos casos de impiedade.⁴⁶⁰ 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 d' *As 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 mito,⁴⁶¹ que os deuses existem, que se preocupam com as questões humanas e que não se deixam subornar por sacrifícios e orações.⁴⁶²

Trata-se de um procedimento pouco comum na cultura grega.⁴⁶³ 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 n' *A República*.⁴⁶⁴ Alguns dentre os primeiros filósofos, como Anaxágoras e 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

459 Cf. PLATÃO. *As Leis*, 887a.

460 Cf. *Ibid.*, 887a e 907c-d.

461 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.

462 Cf. PLATÃO. *As Leis*, 885b-d.

463 Sobre os antecessores de Platão, cf. DIÈS, A., *Autour de Platon*, p. 532-537.

464 Cf. PLATÃO. *A República*, 607b.

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.⁴⁶⁵ 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, o princípio, 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*.⁴⁶⁶

A alma nomeia o princípio do movimento, e o movimento principia tudo o mais. O Livro X d' *As 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 d' *As Leis*.

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.⁴⁶⁷ 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.

465 Antes de Platão, Xenófanes já criticava esta retratação poética dos deuses como viciosos tais quais os homens. Cf., por exemplo, o 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*.

466 Cf. PLATÃO. *Fedro*, mito da parelha alada, 246a-250c.

467 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.

As almas são anteriores aos corpos. Elas são identificadas aos deuses, portanto, estes realmente existem. Como dissemos, Platão pretende restabelecer a arcaica crença nos deuses⁴⁶⁸ 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.⁴⁶⁹ O Ateniense afirma que homens como esses, que chama de sábios modernos, sempre existiram e existirão.⁴⁷⁰ Eles estão presos na materialidade das coisas e não acreditam em nenhuma força divina.

O principal personagem d' *As 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, por exemplo, a pintura (εἰδωλον... γραφική), as artes inspiradas nas Musas (μουσική) e todas as técnicas a elas associadas.

“τύχη δὲ φερόμενα τῆ τῆς δυνάμεως ἕκαστα ἐκάστων, ἧ συμπέπτωκεν ἀρμότιοντα οἰκείως πῶς, θερμὰ ψυχροῖς ἢ ξηρὰ πρὸς ὑγρὰ καὶ μαλακὰ πρὸς σκληρὰ, καὶ πάντα ὁπόσα τῆ τῶν ἐναντίων κράσει κατὰ τύχην ἐξ ἀνάγκης συνεκεράσθη, ταῦτη καὶ κατὰ ταῦτα κατ’ οὐρανόν, καὶ ζῶα αὖ καὶ φυτὰ σύμπαντα, ὠρῶν 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 τινας, ἀληθείας οὐ σφόδρα μετεχούσας, ἀλλὰ εἰδῶλ’ ἅττα συγγενῆ ἑαυτῶν, οἷ ἢ γραφικὴ γένῃ καὶ μουσικὴ καὶ ὅσαι ταῦταις εἰσὶν συνέριθοι τέχνηαι...”

PLATÃO. *As Leis*, 889b-889d. Nossa tradução, da versão francesa de Brisson e Pradeau, com uma modificação.⁴⁷¹

468 Revolucionando, todavia, sua natureza para ordenada e boa.

469 Cf. PLATÃO, *Leis*, 886d-e.

470 Cf. *Ibid.*, 888b.

471 Preferimos *artes inspiradas pelas Musas a música* como correlato de μουσική no intuito de transparecer mais facilmente o sentido do termo grego.

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.⁴⁷² 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.⁴⁷³ 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 d' *As Leis*, em que fala da anterioridade da natureza, φύσις, em relação à arte, τέχνη, Platão parece referir-se, inclusive, a seu próprio pensamento tal como elaborado em diálogos anteriores. É impossível não lembrar d' *A República*, da famosa gradação da imitação, 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 d' *As Leis*, o Ateniese, lá o personagem principal d' *A República*, Sócrates, compreenderia a pintura semelhantemente a um dos sábios modernos:⁴⁷⁴ 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.⁴⁷⁵ 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 arte, 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

472 Cf. essa leitura em GOMPERZ, T., *op. cit.*, p. 657. Ressalte-se que estes filósofos fundamentam a separação entre φύσις, natureza, e νόμος, costume, própria ao pensamento sofístico, como salienta CARONE, G., *op. cit.*, p. 240.

473 Cf. PLATÃO, *Fédon*, 97b-101e.

474 Note-se que estes não afirmavam a existência de Ideias, o que os diferencia do Sócrates platônico d' *A República*.

475 Devemos apontar, contudo, uma diferença, já que no Livro X d' *A República* as obras da natureza são confeccionadas por deus, o que certamente não seria aceito por um filósofo materialista.

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 técnica ou arte, 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 Ateniense,⁴⁷⁶ tudo relativo à alma é anterior ao que diz respeito ao corpo. Assim, pensamento, opinião, reflexão e arte, 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*.⁴⁷⁷ 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 arte, τέχνη, sendo obra da alma, é também da natureza ou da divindade.⁴⁷⁸ No Livro X d' *As Leis*, portanto, essas três noções são identificadas.

Assim, de acordo com essa argumentação, a pintura e, certamente, também a escultura, enquanto outra arte, τέχνη, sendo atividades humanas, chegam a ser caracterizadas como divinas. Sabemos que no Livro II d' *As 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 homens,⁴⁷⁹ como é dito no Livro II, mas são fonte de produção de toda obra técnica ou artística, 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 Ateniense 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

476 Cf. PLATÃO. *As Leis*, 895b.

477 Cf. *Ibid.*, 892b.

478 A nosso ver, no Livro X d' *As Leis* Platão não defende somente que o mundo é obra de uma arte, τέχνη, divina – como, aliás, expõe mitologicamente no *Timeu* –, mas também que toda arte, 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 arte, τέχνη, política humana, provêm dos deuses.

479 Cf. PLATÃO. *As Leis*, 653e.

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.⁴⁸⁰

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 Platão chamou de espaço, χώρα, a errância como princípio do universo, 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 mundo, 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: n' *As 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.

480 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.

Desta forma, o que encontramos no Livro X d' *As 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 d' *As 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 d' *As 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 d' *As 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, n' *As 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 d' *As 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 d' *As 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, é 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.⁴⁸¹

481 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,

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 ὑβρις. 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 n' *As 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 d' *As 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 arte icástica, τέχνη εἰκαστική, como escultórica e filosófica e, no segundo, ao comparar a cidade utópica, obra filosófica, a uma pintura. No Livro II d' *As Leis*, esta relação entre filosofia e obras plásticas aparece, a nosso ver, de forma ainda mais evidente. A 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 imitação, 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 imitação, μίμησις, que menos engana. Representando seu modelo, geralmente de três dimensões, numa superfície, portanto em plano bidimensional, revela facilmente a diferença entre sua re-

apresentação e o original. E, como sabemos, o fim último da análise da μίμησις no diálogo é definir o sofista enquanto produtor de imagens, imitador, 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 proporção, fielmente. Como vimos, as duas formas de esculpir ilustram exemplarmente o discurso sofisticado 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 prêmio 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 prêmio 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 d' *As 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 representificam valores tradicionais, treinando e habituando o corpo e a alma humanos a formas de vida política específicas. Por isso, o personagem Ateniese 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 ἄγαμα, 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 *As 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.⁴⁸² 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 arte simuladora, 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.

482 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.*

Vimos que no Livro II d' *As Leis*, quando o personagem Ateniese 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 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 d' *As Leis* se exalta a representação reta, ὁρθότης, 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 comentarista 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 n' *A República* também evidencia a relevância da questão das produções visuais, as artes plásticas, para Platão.

Segundo as passagens dos diálogos que analisamos neste estudo, vimos que não se poderia afirmar, por um lado, que Platão condena e rechaça a imitação, 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 mundo, 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 d' *A 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

imitação, 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 imitação, 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 discurso, 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 dúbio 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 d' *As 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 mundo, κόσμος, ilustrado no mito de Timeu como uma confecção artística. Um escultor usa a inteligência, ο 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 d' *A 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 d' *A 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 d' *A República* e pinturas e esculturas retratam exemplarmente o discurso, λόγος, filosófico e sofisticado 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 n' *A República*. Todavia, dados os temas centrais e os objetivos deste diálogo, parece-nos que especificações sobre os tipos de imitação, μίμησις, não convinhão 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 d' *A República*. No proêmio, a comparação entre cidade ideal e pintura concorda com diversos paralelos entre obras filosóficas e pictóricas, presentes principalmente no Livro V d' *A 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 universo, κόσμος, por meio destes. Quanto à aproximação entre pintura e memória, dado o poder conservador das obras plásticas, principalmente pela técnica encaústica, trata-se de um tema que não é tratado diretamente ou explicitamente na *República*, sendo assim, não nos parece possível comparar.⁴⁸³ 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, o princípio do mundo, 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 Ateniense ressalta a necessidade de não haver nenhuma transformação neste gênero artístico, em primeiro lugar, e na imitação, μίμησις, em geral, e se pinturas e esculturas expõem

483 Vale notar que quando se discute a questão da educação nos Livros II e III d' *A República*, são determinados padrões ou moldes, τύποι, tais quais os usados na modelagem escultórica, como referências temáticas e estilísticas nas 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. *A República*, 379a.

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, n' *As Leis*, temos que estas artes podem imitar a Ideia do Belo, a Coragem e a Temperança diretamente. Já na melhor cidade platônica construída n' *A 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.⁴⁸⁴ 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 de o 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 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 d' *As 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 d' *A 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.

484 Cf. *Ibid.*, 401b.

Pelas razões apresentadas, não nos parece que haja uma mudança no pensamento de Platão quanto à questão das artes plásticas.⁴⁸⁵ 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.

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, este estudo é também inacabado 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.

485 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.

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.

ALMEIDA, G.; VIEIRA, T.; CAMPOS, H. (Org). *Três tragédias gregas: Antigone, Prometeu prisioneiro, Ajax.* São Paulo: Perspectiva, 1997 (Signos, v. 22).

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. bilígue. 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, J. L. *Quando dizer é fazer*. Tradução de Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: 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 (republishing 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: Odysseus 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.

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, p. xx-xxi. 1977.

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. (s/d).

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*. Treisième série, tome 54, n. 42, pp. 219-227, 1956.

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, I. *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.

HIPÓCRATES. *Conhecer, cuidar, amar*: o juramento e outros textos. Tradução de Dunia Marino Silva. São Paulo: Landy Editora, 2002.

HOMERO. *Iliada*. Tradução de Frederico Lourenço. 4. ed. Lisboa: Livros Cotovia, 2005.

_____. *Iliada*. 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 Donald 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 choeur 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. bilingue. 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: *Galenì de Placitis Hippocratis et Platonis Libros Observationes Criticae*. Nabu Public Domain Reprints.

KANT, I. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Tradução de Valerio Rohden e António 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: 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, p. 59-72, 2007.

_____. *Uma leitura do Mito de Er: da relação entre imortalidade da alma, eternidade e vida*. Dissertação de mestrado Rio de Janeiro: PPGF, IFCS/UF RJ, 2006.

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, 1969.

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 Schüler. 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: UDUFPA, 1980 (Coleção Amazônica).

_____. *Cratyle*. ed. bilíngüe. Traduction par Louis Méridied. Paris: Les Belles Lettres, 1950 (oeuvres complètes).

_____. *Euthyphro*. ed. bilíngüe. Translation by H. N. Fowler. London: Oxford University Press, 1982.

_____. *Eutidemo*. Tradução de Maura Iglésias. ed. bilíngüe. 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. bilingüe. Paris: Les Belles Lettres, 2002.

_____. *Hípias Maior*. Tradução de Maria Teresa Schiappa de Azevedo. 3. ed. Lisboa: Edições 70, 2000.

_____. *Greater Hippias*. ed. bilingüe. Translation by Harold North Fowler. London: Harvard University Press, 2002.

_____. *Íon/Eutifron*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 1980 (Coleção Amazônica).

_____. *Íon*. ed. bilingüe. Tradução de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011 (Filoestética).

_____. *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. bilingüe. Translated by R. G. Bury. Cambridge: Harvard, 2001 (LOEB).

_____. *Mênnon*. ed. bilingüe. Tradução de Maura Iglésias. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2001.

_____. *Parmênides*. ed. bilingüe. 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. bilingüe. 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).

_____. *A 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/Critias*. 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.
- RIBEIRO Jr., W. A. (Org.). *Hinos homéricos*. Tradução de Edvanda Bonavina da Rosa. São Paulo: Unesp, 2010.
- 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, pp. 1-26, 1928.
- 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: Odysseus, 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, 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.

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), 1991.

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, P., Org.). Bibliopolis, 1991.

_____. Platão e a poesia na *República*. *Kriterion: Revista de Filosofia*, vol. 44, n. 107, 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.