



Notas sobre a metafórica da pintura na República VI e X

Autor(es): Oliveira, Loraine

Publicado por: Annablume Clássica; Imprensa da Universidade de Coimbra

URL persistente: URI:<http://hdl.handle.net/10316.2/27884>

DOI: DOI:http://dx.doi.org/10.14195/1984-249X_12_13

Accessed : 25-Apr-2024 22:24:07

A navegação consulta e descarregamento dos títulos inseridos nas Bibliotecas Digitais UC Digitalis, UC Pombalina e UC Impactum, pressupõem a aceitação plena e sem reservas dos Termos e Condições de Uso destas Bibliotecas Digitais, disponíveis em <https://digitalis.uc.pt/pt-pt/termos>.

Conforme exposto nos referidos Termos e Condições de Uso, o descarregamento de títulos de acesso restrito requer uma licença válida de autorização devendo o utilizador aceder ao(s) documento(s) a partir de um endereço de IP da instituição detentora da supramencionada licença.

Ao utilizador é apenas permitido o descarregamento para uso pessoal, pelo que o emprego do(s) título(s) descarregado(s) para outro fim, designadamente comercial, carece de autorização do respetivo autor ou editor da obra.

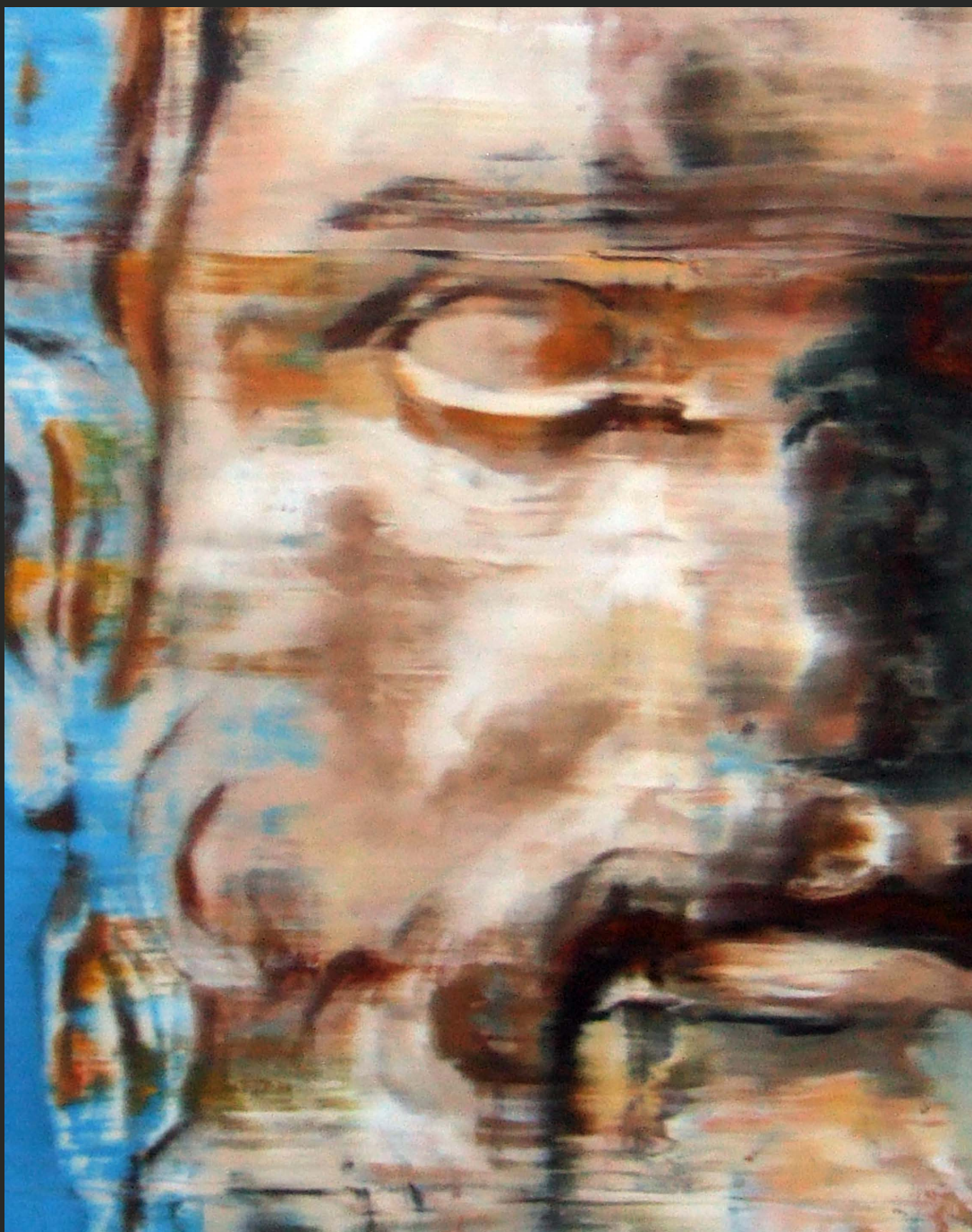
Na medida em que todas as obras da UC Digitalis se encontram protegidas pelo Código do Direito de Autor e Direitos Conexos e demais legislação aplicável, toda a cópia, parcial ou total, deste documento, nos casos em que é legalmente admitida, deverá conter ou fazer-se acompanhar por este aviso.



12

jan/jun
2014

issn 2179-4960
e-issn 1984-249-X



REVISTA

archai

AS ORIGENS DO PENSAMENTO OCIDENTAL

ARCHAI JOURNAL: ON THE ORIGINS OF WESTERN THOUGHT

ἀρχαί

I
U
IMPRESA DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA
COIMBRA UNIVERSITY PRESS

archai
AS ORIGENS DO PENSAMENTO OCIDENTAL

ANNABLUME
CLÁSSICA

NOTAS SOBRE A METAFÓRICA DA PINTURA NA *REPÚBLICA* VI E X

Loraine Oliveira*¹

OLIVEIRA, L. (2014) Notas sobre a metafórica da pintura na *República* VI e X. *Archai*, n. 12, jan - jun, p. 125-137
DOI: http://dx.doi.org/10.14195/1984-249X_12_13

RESUMO: Este trabalho tece algumas considerações concernentes a metáforas pictóricas na *República* de Platão, especialmente nos livros VI e X. Na primeira parte, se estabelece o conceito de metafórica da pintura, a fim de propor uma metodologia de abordagem das metáforas propriamente ditas. Na segunda parte, situa-se a aparição do pintor na cidade ideal, a fim de mostrar um caso em que a pintura tem um uso imagético, mas que não é metafórico. Na terceira, analisa-se a metafórica da pintura no livro VI, relacionada à filosofia, e na quarta, no livro X, relacionada à poesia. Finalmente, apontam-se outras questões pertinentes à metafórica da pintura na *República*, ligadas à sombra e ao desejo.

PALAVRAS-CHAVE: Metáfora, pintura, filosofia, poesia, *skiagraphía*.

ABSTRACT: This paper presents some considerations concerning metaphors of painting in Plato's *Republic*, especially in books VI and X. In the first part, the concept of metaphors of painting is established, in order to propose a methodology for addressing the metaphors themselves. In the second, the appearance of the painter in the ideal city is presented to show a case where painting has a use for representation that is not metaphorical. In the third, the metaphors of painting related to philosophy in Book VI is analyzed. And in the fourth, it is analyzed in relation to poetry in Book X. Finally, other issues relevant to metaphors of painting in the *Republic*, linked to shadow and desire, are pointed out.

KEYWORDS: metaphor, painting, philosophy, poetry, *skiagraphía*.

* Universidade de Brasília, Brasília, Brasil

1. Agradeço a José Lourenço Pereira da Silva pelo estímulo para publicar este pequeno estudo sobre um tema tão complexo da filosofia platônica. E a Marilice Corona, que me fazendo pensar em pintura, sem saber, me abriu os olhos para ver Platão

Nota 1: Por que falar em metafórica da pintura?

Quando Platão usa metáforas, frequentemente ele não estabelece uma correspondência direta e unívoca entre o que a metáfora representa e ela própria. No mais das vezes, a linguagem metafórica é polissêmica e plástica, e nisso reside sua importância. Metáfora é figura, é imagem e, portanto, evoca outras figuras para o leitor. É, aliás, o leitor que deve fazer o trânsito entre a figura e o conceito, sem cair na armadilha de pensar que a metáfora o transportará diretamente e sem escalas para o conceito abstrato. Na Grécia de hoje os caminhos de mudança têm inscrito em letras grandes a palavra *metaphora* na lataria. Porque *metaphora* significa, em grego moderno, mudança. Na filosofia platônica, as metáforas podem ser assimiladas aos conhecidos caminhos de mudanças que circulam pelas vias urbanas: elas carregam sentidos, sem a certeza de que estes chegarão intactos ao seu destino.

Com efeito, na metáfora encontra-se a força e a fragilidade da linguagem figurativa. Sua fragilidade é, paradoxalmente, sua força: ela quebra as certezas, sua polissemia é evocadora, e o que ela evoca, é muitas vezes, inalcançável. Não se trata de opor força e fragilidade, mas antes, de entrelaçá-las. “A figura desconcertante se alinha nos discursos

entre as correntes das noções e visa a verdade, sem certeza de atingi-la, com a única esperança de caminhar em direção a ela” (Massin, 2001, 103). Dito de outro modo, o uso da linguagem figurativa revela, portanto, “a consciência de uma tensão em direção à conquista da verdade que não pode nunca relaxar, pois é justamente próprio da busca permanecer sempre aberta” (Casertano, 2006, 49). Ou ainda nas palavras de Massin:

Aproximar e não dominar, figurar e não formular. A ordem discursiva requer estabilidade e univocidade, esta é sua força. A figura, em oposição, é frequentemente equívoca; pior, ela se presta com docilidade a leituras incompatíveis, se deforma ou escapa, fugidia anamorfose ou buquê de imagens, uma figura chama outra, que se completa em uma terceira (Massin, 2001, 103).

Trata-se de algo a que se pode chamar de função metafórica, isto é, por um lado, o envio figurativo ao referente, e por outro, a plurivocidade do sentido. Em um texto filosófico, tal como o que interessa aqui, para se tentar compreender a função metafórica, é mister conhecer o contexto em que a metáfora aparece e o sentido geral atribuído ao termo na linguagem corrente à época do texto. Se for um termo recorrente no texto, analisar suas ocorrências, a fim de identificar os usos. E, finalmente, o leitor deve manter-se aberto à plurivocidade de sentidos que a metáfora pode evocar.

A expressão “metafórica” pode ser então usada sozinha para designar: 1. Os usos comuns da metáfora; 2. O contexto no texto; 3. Os usos especializados; 4. Suas funções. Por funções, podem-se compreender as relações de analogia, de similaridade ou de diferença sobre as quais se fundamenta a metáfora. Falar em metafórica da pintura, portanto, é lícito, na medida em que se está aludindo a todos estes aspectos da linguagem metafórica em geral, e tentando aplicá-los a esta metáfora em particular.

A profusão de metáforas é uma característica do texto platônico, que não escapa sequer ao leitor inadvertido. E Platão não foi ingênuo ao escolher e tecer a trama metafórica nos seus diálogos. Um conjunto recorrente de metáforas diz respeito à visão. A visualidade é um dos domínios metafóricos,

mas é também o domínio por excelência. Provavelmente Platão encontrou na linguagem da sua época uma espécie de pré- ou para- metafórica visual já banalizada. Ele então utilizou e retrabalhou este material, com fins filosóficos e pedagógicos, e fez dele uma metafórica verdadeira, o que era inviável antes de constituírem-se as esferas do sensível e do inteligível. Pensamento e visão formavam um amálgama que foi quebrado pelas relações metafóricas estabelecidas por Platão².

A articulação metafórica entre pensamento e visão apresentada com o das formas de visão, possui um recurso antifrástico importante. Só se pode compreender que o “pensamento é uma visão”, à condição de aceitar a premissa que “o pensamento não é uma visão” (Maiatsky, 2005, p. 15). Seguindo Maiatsky, é mister aqui considerar o aspecto antifrástico da metáfora, que enriquece a compreensão da ironia platônica. A ironia, assim como a metáfora quer dizer algo diferente do que ela diz. A questão é que a antífrase não quer dizer *apenas* o contrário; ela quer dizer *também* o contrário. Assim, por exemplo, “eu te detesto” não significa, em um sentido irônico, apenas “eu te amo”, mas pode significar “eu te amo, apesar do sofrimento que me infliges”. Ou seja, uma certa ambiguidade faz parte do desígnio do locutor do enunciado. O tratamento adequado de uma elocução irônica deve, pois, preservar o sentido e a essência da ironia. Não deve, por conseguinte, reduzi-la a uma mensagem determinada, que poderia ser dita de modo direto, sem perda. Nas palavras de Maiatsky (2005, 237), “não se deve tocar no seu estatuto de paradoxo que consiste em resistir a uma interpretação única. Este aspecto da ambiguidade-indizibilidade aproxima também a metáfora da ironia”. E esta é uma chave importante para compreender Platão.

Como nota Lichtenstein (1994, 11-13), Platão era lúcido e coerente: “ele sabia que não se podiam conceder somente parcelas à imagem (...). Ele foi um dos raros a levar realmente a sério as imagens, ou seja, a acreditar na força de seus poderes”. E é na relação entre pintura e linguagem, que a autora aborda uma hipótese interessante para este estudo: a pintura penetra a linguagem sob a forma de uma ruptura metafórica. A pintura, segundo ela,

2. A este respeito, vale a pena consultar Maiatsky, 2005.

desde Platão conhece as “flutuações filosóficas da problemática mais geral da imagem”. A imagem em Platão, não é suprimida, não se reduz apenas à sombra no fundo da caverna, ela se torna a obsessão da filosofia. Ela se transforma em metáfora e desdobra-se em figuras do discurso. As figuras aumentam o poder da linguagem, levando-a a novos domínios. O visível se torna efeito do discurso, percebido através do discurso.

Através da metáfora, a imagem pode inscrever-se na ordem das legitimidades teóricas sem, aparentemente, colocar as artimanhas do discurso em perigo. Esta representação é uma ilusão de imagem que só se transforma em figura através das palavras da linguagem. Percebe-se logo a ambiguidade desse reconhecimento, que mantém as exigências da filosofia e respeita suas definições: de fato, ela traça o domínio do visível, apaga a imagem em sua própria realidade. Assim, a pintura é lançada às margens de um domínio no qual só pode penetrar sob a forma de uma ruptura metafórica (Lichtenstein, 1994, 12).

É importante, contudo, observar que para Jacqueline Lichtenstein, não se trata da metáfora da pintura, mas da pintura entendida como imagem visual, que penetra o campo da linguagem metamorfoseada em metáfora. Esta, por sua vez rompe os limites do discurso, insinuando-se para dentro, como imagem da imagem: uma metáfora é uma imagem da imagem visual que é a pintura. Ora, então a pintura se torna uma metáfora transgressora, que fura as margens da linguagem? Ou, como a autora dirá a seguir, o combate é desigual, pois ocorre no campo da linguagem, que inventa um jogo e suas regras? Este campo é o discurso filosófico, que distribui os papéis e dá as armas aos combatentes (Lichtenstein, 1994, 12).

Os combatentes vinham de campos diferentes, eram pintores ou oradores. Todos tinham em comum o fato de exercerem sua atividade no domínio do diverso e da aparência, do múltiplo e da emoção, do corpo e das paixões. Todos decidiam privilegiar uma realidade à qual dificilmente a palavra unificadora e abstrata do discurso filosófico pode atribuir um lugar: essa dimensão atípica

do heterogêneo que se desenvolve no espaço sensível das representações. A imagem desabrochou no campo filosófico como um verme dentro de um fruto, corrompendo o logos a quem ela devia o seu nascimento e afirmando qualidades incompatíveis com as condições que determinavam a pertinência a esse lugar de onde ela saíra (...). Será de surpreender que tal reivindicação tenha podido manifestar-se no domínio da pintura, ou seja, de uma arte em que a dimensão sensível da representação ocorre sob a forma do visível? (Lichtenstein, 1994, 13)

A partir destas indagações, inspiradas por *A cor eloquente*³, pode-se dizer que a ruptura metafórica torna-se também elemento do discurso filosófico. Ela parece à primeira vista ser o elemento perturbador, transgressor, mas porque ela atua em um jogo de linguagem com regras definidas, a metáfora é o elemento capaz de conduzir de um ponto a outros do discurso, articulando o leitor, o referente e os sentidos que o leitor é capaz de perceber. E esta ambivalência da metáfora, transgressora-condutora, é outra chave importante de leitura.

Não é possível, de fato, reduzir os diálogos platônicos a um sistema. Toda tentativa sistematizante, aliás, tende a empobrecer conceitualmente a filosofia platônica. E este é justamente o caso quando se trata da pintura. Quem nunca terá lido que Platão foi um crítico acerbo da pintura? Um crítico de arte que odiava pintura? Que recriminava a ilusão pictórica? E estas acusações normalmente têm por base o livro X da *República*, com a sua famigerada expulsão dos artistas. Ora, quiçá as coisas não sejam bem assim. Em primeiro lugar, porque a pintura aparece no livro X como metáfora para a poesia. E em segundo lugar, porque Platão não se apresenta como crítico de arte na *República*. O que ele faz, nas vozes de Sócrates, Adimanto e Glauco, ao tentar solucionar o problema da justiça posto por Trasímaco, na sequência de um diálogo ocorrido no livro I, é uma extensa e profunda crítica à sociedade do seu tempo. Obviamente isso implica em discutir temas como a educação e os sistemas políticos. E no âmbito do tema da educação, aparece uma primeira problematização da poesia, que vai ressurgir no livro X. Posto isso, percebe-se que a pintura não é o foco do texto. Porém, recenseando

3. Título do livro de Jacqueline Lichtenstein, comentado nos parágrafos *supra*.

o vocabulário da pintura na *República* nota-se que o uso dos termos é mais metafórico do que próprio.

Contudo, Platão parece pensar nas artes do seu tempo (Schuhl, 2010, 1). E por isso, talvez certos termos, como “artesão” (*demiourgós*) ou “desenho” (*graphé*), apareçam carregados de uma ambiguidade que em certos aspectos remete a debates existentes no próprio campo das artes, como será visto. Por ora cabe recordar que Platão colheu metáforas no uso comum da linguagem, mas pode também ter produzido outras. Não se pode afirmar com certeza a origem de todas as metáforas platônicas, ou distinguir as figuras que ele teria herdado de Sócrates (Louis, 1945, 16).

Com efeito, sabe-se que as metáforas compõem com os conceitos o tecido sobre o qual a trama filosófica se dispõe. E aqui, então, pode-se propor uma segunda questão: como entender a relação entre o rigor conceitual e a equivocidade das imagens no texto? Bem, esta pergunta exigiria, evidentemente, uma longa e detida análise do texto platônico, e o que aqui será feito de longe a esgotar. Ela se coloca, antes, como um pano de fundo metodológico para a leitura da *República*.

Nota 2: A aparição do pintor.

A *República* apresenta em diversas passagens a figura do pintor. Não parece que em todos os casos o pintor e a pintura apareçam com sentido metafórico. E quando aparecem, os sentidos a que a metáfora alude são diversos. Como se disse, a metáfora implica, por um lado, buscar apreender o uso próprio do termo em questão na língua de origem, e seu uso específico, enquanto metáfora, no texto. Para este segundo aspecto, é de fundamental importância conhecer o contexto, ou seja, o quadro conceitual em que o termo aparece no texto em tese. Platão usa o pintor e a pintura tanto em sentido denotativo, quanto figurado. Logo, observar o uso denotativo pode fornecer alguma pista para analisar os usos metafóricos. A ser assim, para melhor compreender a metáfora da pintura, é interessante buscar os usos próprios, e neste caso, pode-se começar verificando como o pintor surge na cidade que Sócrates e seus interlocutores estão

fundando discursivamente. Alguém poderia insinuar que esta é uma armadilha, porquanto a cidade é ideal justamente por estar sendo concebida em palavras, ou em imagens, como Sócrates relembra constantemente a seus interlocutores e leitores. Então o pintor, personagem que adentra a cidade, é fictício, é uma imagem bem adjetivada do pintor em carne e osso. Mas para os fins a que se destina esta comparação, proponho tomar o pintor do livro II como tendo sentido próprio, e não metafórico, ainda que todo o constructo da *República* seja claramente imagético.

No livro II, quando Sócrates convida seus interlocutores a fundarem “em palavras a cidade” (369 c)⁴, o que determina a sua fundação são as necessidades, das quais as mais importantes são a nutrição, a habitação e o vestuário. Por conseguinte, os primeiros membros da cidade são o lavrador, o pedreiro, o tecelão e o sapateiro (369 d). No entanto estes quatro tipos não são suficientes para a cidade: outros artesãos (*demiourgói*)⁵ devem vir, pois o lavrador não pode fazer os utensílios da lavoura, nem o pedreiro, os da construção, e assim por diante. Observa-se assim que a gênese da cidade se apoia nas atividades agrícola e artesanal, que se especializam na produção das coisas que os cidadãos necessitam. A esta ideia, a bem da verdade, subsume-se outra: cada qual tem uma natureza própria e é dotado para o cumprimento de uma tarefa específica (370 a-b). Portanto o artesão representa, ao mesmo tempo, a natureza (*phýsis*) e a tarefa (*érgon*), isto é, ele produz a sua obra segundo sua própria natureza, e não por um ato criativo. A esta noção fundamental, Julia Annas (1994, 95) chama “princípio de especialização”, que ela explica sinteticamente assim: a cada pessoa corresponde uma única tarefa⁶. Por sua vez, Makoto Sekimura (2009, 242) refere-se a isso como o “princípio do artesão”, termo que será adotado aqui. Segundo ele, este princípio compreende três pontos essenciais para a execução de uma obra: 1. A ação artesanal deve se executar conforme a natureza (*katà phýsin*) de cada artesão; 2. A ação artesanal é especializada, logo cada um executa uma única coisa (*heís hén*); 3. A ação artesanal deve se executar no momento propício (*en kairói*).

4. Todas as traduções da *República* citadas são de Rocha Pereira.

5. Nota-se que o termo *demiourgós* designa, desde os poemas homéricos, e também nos diálogos platônicos, profissões tão diversas como a dos forjadores, dos entalhadores em pedra, dos ceramistas, dos adivinhos, dos médicos, dos aedos e dos arautos. Depois de Homero, o termo passa a designar mais geralmente os artistas manuais, escultores e pintores, ou artesãos, sem qualquer conotação pejorativa (Muller-Duffeu, 2011, 69).

6. Mais adiante, Annas vai retomar o conceito de princípio de especialização no âmbito da discussão sobre a justiça, no livro IV (432 b - 434 d), onde Sócrates afirma: “Ora, nós estabelecemos, segundo suponho, e repetimo-lo muitas vezes, se bem te lembrás, que cada um deve ocupar-se de uma função na cidade, aquela para a qual a sua natureza é mais adequada (...). Logo, meu amigo, esse princípio pode muito bem ser, de certo modo, a justiça: o desempenhar cada um a sua tarefa” (433 a-b). Annas (1994, 151), todavia, considera que a justiça difere do princípio de especialização do livro II, na medida em que este dava a cada indivíduo um único tipo de tarefa, enquanto aqui, o que conta realmente é que as classes sociais mantenham-se distintas umas das outras. Claro, no livro II ainda não havia sido estabelecida a divisão de classes, e no livro IV o problema das virtudes, que engloba a discussão sobre a justiça, relaciona-se à questão da tripartição da alma. Não cabe aqui seguir nesta análise, devido aos limites do trabalho, mas apenas levantar a problemática, a fim de delimitar o conceito que Annas apresenta.

Mas acontece que o modo de vida desta primeira cidade é muito sóbrio para a vida que parece normal a Glauco. Sócrates, que a descreve como a “cidade verdadeira” (*hē alethinē pólis*) ou saudável, se vê compelido a examinar uma “cidade febril” ou “cidade de luxo” (372 e). Na cidade de luxo, cheia de gente, entram como cidadãos os pintores, sendo “a pintura e o colorido” elencados junto com o ouro e o marfim (373 a). Os pintores, neste momento, não constam entre os artesãos, mas pertencem a outra categoria. Com efeito, toda espécie de imitadores vivem nesta cidade, dentre eles os que se ocupam de desenho e cores, e os que se ocupam da arte das Musas, ou seja, os poetas e seus servidores (373 b). Aqui cabe observar que Platão introduz os “imitadores” e os divide em dois tipos, os do campo das artes visuais, e os do campo da música e da poesia. Desta primeira menção aos pintores, depreende-se 1. Que a pintura é uma atividade luxuosa; 2. Parece não ser regida pelo princípio do artesão, porquanto não concerne à natureza e à necessidade; 3. O pintor é um tipo de imitador diferente do poeta. Isso fará parte da metafórica da pintura, ou Platão vai tratar diferentemente o pintor em cada caso? Com respeito ao ponto 3, é fato que a relação entre pintura, poesia e imitação (*mímesis*) retorna no livro X. Com relação aos pontos 1 e 2, eles não serão válidos na metáfora da pintura do livro VI.

Nota 3: A pintura e a filosofia no livro VI.

Pode-se dizer que a metafórica da pintura no livro VI tem por escopo fazer compreender a função do olhar do filósofo⁷. Com efeito, a primeira menção ao pintor surge em uma oposição ao cego (*typhlós*)⁸:

Parece-te que há alguma diferença entre os cegos e aqueles que estão realmente privados do conhecimento de todo o ser, e que não têm na alma nenhum modelo claro, nem são capazes de olhar, como pintores (hóspēr graphés), para a verdade absoluta, tomando-a sempre como ponto de referência, e contemplando-a com o maior rigor possível, para só então promulgar leis cá na terra sobre o belo, o justo, o bom, se for caso disso, e preservar as que existirem, mantendo-as a salvo? (484 c 6 – d 3)

Esta passagem aponta para a potência do olhar do filósofo opondo, de um lado, cego/ privado de conhecimento/ não possui na alma modelo claro, e de outro, pintor/ capaz de olhar para a verdade/ contempla a verdade/ toma-a como ponto de referência. Com efeito, explorando a oposição, lê-se que os cegos não têm na alma nenhum modelo (*parádeigma*) claro, ao passo que os pintores o possuem, e o tomam como ponto de referência. A atividade pictórica de observação direta, que faz uso de modelo, implica dois movimentos do olhar: para o modelo, e para a superfície onde se pinta. É somente neste vai e vem entre o modelo e o suporte da pintura, que o pintor consegue representar com a maior acuidade possível o modelo. Obviamente, trata-se de um olhar treinado, e que domina certas técnicas de medida de proporções, de preparo das tintas e do próprio suporte, por exemplo. E Platão vai se servir destes três aspectos da produção pictórica no livro VI, como se verá.

Por ora pode-se entender que, nesta passagem, o paradigma funcione como ponto de referência para o pintor contemplá-lo e, então, olhar para o mundo sensível. Sua atividade revela o caráter metafórico do termo pintor, pois em um uso denotativo, ele contemplaria o modelo e depois executaria uma pintura a partir do modelo. Todavia, aqui em vez de pintar de fato, ele promulga leis sobre o belo, o justo e o bom, e preserva as que existem. Por que, então, usar a figura do pintor? Por que não dizer diretamente “guardião” ou “filósofo”, afinal, quem é o legislador da cidade⁹? De fato, não parece haver acordo quanto ao referente da metáfora: por vezes, parece designar os guardiões¹⁰, por outras, o filósofo¹¹. Cabe notar que há aqui uma relação com o olhar, que de fato é fundamental para a *República*, e por isso, provavelmente, a figura do pintor seja adequada para a metafórica em questão. Ademais, há de fato uma espécie de deslizamento entre os guardiões e o filósofo no começo do livro VI, o que talvez indique que a metáfora se refere tanto à classe dos guardiões, como ao indivíduo filósofo, que afinal é membro desta classe.

No começo do livro VI, o filósofo é definido como “aquele que é capaz de atingir aquilo que se mantém sempre do mesmo modo” (484 b); ele

7. A este respeito, pode-se ler as análises de Sekimura, 2009, 372 *et seq.*

8. A metáfora da cegueira reaparece no livro VI associada à opinião desprovida de conhecimento (506 c) e no livro VII, ainda associada ao problema mais geral do conhecimento, mas em outro contexto. A cegueira, neste caso, decorre da passagem da luz para a escuridão, e também, ao contrário, da escuridão à luz. E estas passagens têm relação com o que ocorre na alma: se ela vem de vida mais luminosa, ela se vê obscurecida, pois está desabituada à escuridão. Ao contrário, se ela vem de uma vida de ignorância, ela fica deslumbrada. Destarte, no livro VII a metáfora da cegueira torna-se muito significativa para a teoria platônica, adquirindo sentidos que a imagem do cego não possuía no livro VI. A propósito, ver Casertano (2006, 50-51).

9. Com respeito à figura do legislador, é curioso notar que na *República* não há uma discussão sobre uma constituição, a instituição de um código de leis, ou uma legislação instituída. As únicas leis que ele estima importantes de proteger são justamente aquelas que concernem à educação dos guardiões. São os interlocutores do diálogo que recebem o nome de “legisladores” da cidade (458 c, 497 d). Mas estas leis se limitam a estabelecer as condições necessárias para a produção de governantes, conforme Annas (1994, 134-135). Neste ponto, parece ter passado despercebido a Annas a passagem do livro VI em que os pintores, aparentemente agora comparados aos filósofos, vão esboçar a forma da constituição.

10. Keuls (1978, 51) considera nesta passagem o pintor como metáfora para o guardião.

11. Sekimura (2009, 372 *et seq.*) diz que se trata do filósofo.

deve ser o chefe da cidade e guardar as leis e os costumes da cidade. Mas justamente nessa frase, ele é nomeado guardião. Logo a seguir, aparece o pintor, aparentemente em analogia com o guardião. Na sequência do texto, a natureza dos guardiões vai ser examinada (485 a). Glauco pergunta: como? E Sócrates responde falando acerca da natureza do filósofo (485 b). Ou seja, parece mesmo haver até aí um certo entrelaçamento entre as figuras do guardião e do filósofo, posto que o filósofo emerge da classe dos guardiões. De modo que, reiterando, o pintor parece representar esta classe em geral, e o filósofo, em particular.

Precisamente aqui, a visão é uma metáfora importante para o olhar especializado do filósofo. O filósofo, enquanto cidadão obedece ao imperativo de olhar e supervisionar seus concidadãos, mas só isso não basta. Afinal, qualquer cidadão poderia olhar, observar e supervisionar o outro, a menos que se estabeleça um traço de singularidade no olhar do filósofo. Com efeito, somente ele pode elevar seu olhar em direção à outra coisa, e isso lhe garante uma visão sinóptica da cidade¹². Seu olhar não se fixa nas aparências. “Ele olha diferentemente e outra coisa. Esta outra coisa é, propriamente falando, invisível aos outros, e o filósofo a atualiza sem torná-la visível. Ele a vê como invisível” (Maiatsky, 2005, 60). Trata-se aqui do percurso do filósofo no livro VII que, como é consabido, depois de voltar seus olhos para o bem, deve retornar ao mundo sensível, representado pela caverna, educar e governar. Evidentemente após ter saído e visto tanto o anteparo de projeção de sombras, como o mundo exterior, iluminado pelo sol, que representa o bem, seu olhar sobre a caverna é outro, pois ele sabe que o mundo lá dentro é feito de aparências.

Finalmente, o fato do pintor voltar seus olhos para algo que não é sensível, não é de todo estranho ao modo de se compreender o olhar do pintor antigo, pois o que ele vê não se resume à aparência física das coisas. Afinal, como ele poderia ver um deus, que é invisível? Ou como ele poderia ver o caráter de um homem? Para os antigos, o principal papel da arte é representar a natureza e a vida, e não reproduzir exatamente a realidade como um espelho. A obra de arte produz imagens expressivas, escolhendo ele-

mentos significativos (Muller-Duffeu, 2011, 238-9). Na época de Platão, a pintura era considerada um meio de expressar os caracteres humanos. A esse respeito, nas *Memoráveis* de Xenofonte (III, 10, 1) há um diálogo entre Sócrates e o pintor Parrásios, no qual para definir a pintura, Sócrates segue três etapas que vão do visível ao invisível: 1. A pintura é uma representação das coisas que foram vistas; 2. A pintura reproduz as belas espécies; 3. A pintura imita a expressão moral da alma. De modo que o olhar do pintor parece ter duas características: para a produção da obra, o pintor faz este trânsito do olhar, da aparência sensível à alma do modelo. Mas faz também o trânsito do modelo para o suporte, e cada novo olhar para o modelo revela um novo aspecto a representar no suporte, modificando a pintura.

Outro aspecto importante desta metafórica concerne ao processo pictórico. Em 500e – 501a, o filósofo é comparado a um pintor (*zographikós*), que se utiliza de um modelo divino para desenhar (*diagrápho*) o Estado. Ora, este desenho (*diagraphé*) será feito sobre uma tábua que deve ser limpa, tarefa nada fácil. Se a tábua não é recebida limpa, o desenhista deve limpá-la, e só então poderá desenhar as leis (*gráphein nómoi*). Ora, a limpeza da tábua pode representar a purificação, tema importante desde que a cidade tornou-se de luxo. Basta lembrar que quando discorre acerca da educação dos guardiões, Sócrates afirma que a cidade de luxo foi purificada (399 e). Deste modo, a educação consiste em reificar o sistema dominante na cidade enferma; no diálogo, purificar a cidade doente corresponde a fundar paulatinamente a cidade ideal (Sekimura, 2009, 246). Assim sendo, a tábua talvez corresponda à própria cidade de luxo, cujos elementos malsãos devem ser limpos ao longo da *República*. Mas também pode corresponder ao suporte onde o diálogo é escrito¹³, ou à cidade esboçada, como se fosse uma pintura. E, obviamente, um significado não exclui o outro: esta equivocidade é a força da linguagem figurativa. Neste caso, a metáfora se refere, ao mesmo tempo, à cidade, ao texto escrito e à própria metafórica da escrita e da pintura, que aqui se confundem, como será visto a seguir. Mas que cidade, afinal? Pode ser tanto a cidade que Sócrates e os interlocutores estão

12. Sobre a visão sinóptica, ver 537 c 7, onde o dialético-filósofo tem este tipo de visão.

13. O exemplo da tábua que deve ser limpa pode remeter às tabuinhas cobertas de cera ou de argila, então usadas para escrever (Leroux, in: Platon, 2004, n. 95, 665).

construindo, a cidade imaginada por Platão, como qualquer cidade de luxo, Atenas, por exemplo. Não obstante, no livro VI, a correspondência entre a alma e a cidade já é conhecida. Poderia, pois a metáfora referir-se à alma? Em caso afirmativo, às almas de todos os habitantes da cidade, ou à alma dos guardiões? Esta, sem dúvida, é mais uma possibilidade em aberto, porquanto embora no passo específico em que discute a virtude da classe produtiva, que é a temperança, Platão também explica que esta é a virtude do acordo harmonioso entre as classes, tentando deixar transparecer que os produtores são naturalmente dispostos à temperança¹⁴. Mas, se assim fosse, por que razão seria lícito aos guardiões mentir para os auxiliares e os produtores¹⁵? Por que os guardiões, que são amantes da verdade, deveriam se servir de um mecanismo coercitivo a fim de manter a harmonia na cidade? Aqui não será possível responder a estas questões, mas é mister tê-las em mente, a fim de indagar sobre os possíveis referentes da metáfora.

Na sequência da passagem, a tábua purificada de quaisquer traços anteriores está apta para receber o desenho, ou a escrita (*gráphein*) das leis. Ora, este desenho/escrita, na fala seguinte de Sócrates, é chamado “o esboço (*hypographé*) da forma da constituição” (501 a 9). Tal esboço será aperfeiçoado na medida em que os filósofos-pintores da metáfora olharem para a essência da justiça, da beleza, da temperança e das virtudes congêneres, explica Sócrates. Eles então produzirão estas virtudes nos seres humanos, compondo e misturando apropriadamente a cor do homem (*andreíkelos*), a fim de obter uma forma humana divina, baseada naquilo que Homero chama “divino e semelhante aos deuses (*theoeidés te kai theoeikelon* - 501 b 4-7)” (*Iliada*, I, 131). A menção a este passo da *Iliada* permite uma aproximação entre este homem que está sendo produzido e Aquiles, que era “semelhante aos deuses”, o herói que representa a glória guerreira. Mas esta expressão, por outro lado, permite a Platão elaborar um outro jogo de palavras entre *theoeikelos* semelhante aos deuses, e *andreíkelos* O termo *andreíkelos* no linguajar da pintura, designava a preparação da cor com que se pintava a pele das figuras humanas masculinas, e que era semelhante

à cor da pele natural (Keuls, 1978, 68)¹⁶. Na passagem em tese, pode representar a composição das virtudes. Neste caso, parece evidente que a mistura das virtudes assemelhe o homem ao divino e a Aquiles, o guerreiro semelhante aos deuses. Não seria Aquiles um modelo para os guardiões? Mas é só nos guardiões que os filósofos devem produzir tais virtudes? Residiria aí uma fragilidade da metáfora, que aparentemente exclui todos os demais homens, como se eles não devessem ser virtuosos, ou seria uma nota forte, que mostra que, de fato, assim como a educação dos guardiões é mais intensa e longa que a dos demais homens, são eles que devem receber a educação ministrada pelo filósofo, efetivamente? É interessante notar que o adjetivo *eikelos*, assim como *eikôn*, se liga ao tema – *weik* que indica uma relação de adequação ou conveniência (Sekimura, 2009, 376)¹⁷. Pode-se supor que a relação de adequação expressa pelo tema – *weik* remeta ao princípio do artesão: somente quem é disposto por natureza às virtudes poderá se tornar virtuoso.

Cabe notar que no início da passagem em questão, se tratava de esboçar a forma da constituição, mas durante o processo pictórico, são produzidas as virtudes nos homens. A metáfora do esboço que se completa pode ser entendida da seguinte forma: uma boa legislação só poderá ser acabada se houver homens virtuosos na cidade. O acabamento da *graphé* apenas esboçada como legislação, depende, portanto, de um processo contínuo de limpeza e novamente adição de traços, no qual os homens se tornem virtuosos. E o responsável pela composição deste quadro é o filósofo, aqui representado, como já foi visto, pelo pintor. A passagem prossegue, ainda, com uma nova descrição do processo pictórico que alterna o apagar e o pintar. Uma belíssima *graphé* resulta de um processo aditivo e subtrativo: pintar e apagar se alternam na composição das leis e dos homens virtuosos. Diz Sócrates:

- 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 uma belíssima pintura (*graphé*), responde Glauco (501 b 9 - 501 c).

14. A virtude da temperança (*sophrosyné*) é analisada em 430 d - 432 b.

15. Trata-se da conhecida passagem sobre a nobre mentira: os guardiões devem fazer os demais acreditarem nesta nobre mentira, que é o mito dos metais, cuja função parece ser sintetizar as afirmações feitas acerca das diferenças entre as classes, e legitimá-las (414 b et seq.).

16. O fato deste vocábulo derivar de *anér* e não de *ánthros* parece indicar que esta coloração era usada apenas para figuras masculinas, enquanto as figuras femininas eram representadas tradicionalmente por uma cor mais clara (Plínio, 35, 36) ou simplesmente pintadas de branco. No tocante à terminologia técnica da mistura de pigmentos, Platão usa ainda o verbo *keránumi*, que também significa temperar, misturar o vinho e a água em uma cratera. A outra expressão empregada por Platão, *symmeignutes*, remete a outro termo técnico de uso na época, *meignumi*, e remete à noção de unir, colocar junto. Onde se poderia ainda dizer que a mistura das virtudes deve ser bem dosada em uma liga forte, ou ainda homogênea, como deve ser a tinta cor da pele, resultante da mistura de diversos pigmentos.

17. Deste modo, pode-se indagar se a pintura em tese é uma imagem (*eikôn*)? O *eikôn*, segundo Saïd, permite ao olhar do espectador passar do sensível ao inteligível (Saïd, *apud* Sekimura, 2009, 27). Considerando as virtudes humanas como traços do inteligível no sensível, a resposta pode ser afirmativa.

Aqui cabe remeter a outro passo do livro VI, onde Sócrates retoma as metáforas do esboço e da pintura acabada, dizendo: “não devemos apenas contemplar, como até agora, o respectivo esboço (*hypographē*), mas sim não deixar de observar o quadro acabado” (504 d 6), preparando seu interlocutor para dialogar acerca daquilo que se encontra acima da justiça, ou seja, para falar sobre o bem. Neste contexto, pode-se entender que a distinção entre o esboço e o quadro acabado reproduz, no âmbito das virtudes, o registro da realidade da cidade. Ou seja, do mesmo modo que as cidades reais nunca passarão de esboços da cidade ideal, as virtudes, no campo da ação humana, não passam de esboços das virtudes perfeitas e transcendentais que existem por si, e cujo fundamento é a natureza do bem (Leroux, *in*: Platon, 2004, 667, n. 116).

Outro aspecto curioso desta metafórica é o jogo de palavras com *graphē* e *diagraphés*, que tanto designam desenho, como escrita. Ademais, cabe lembrar uma passagem anterior da *República*, onde também parece se encontrar um trocadilho entre desenhar e escrever, justamente com o termo *gráphō*. Em 377e há uma analogia entre o poeta que representa mal a maneira de ser dos deuses, e o desenhista que faz um desenho em nada parecido com aquilo que tencionava retratar. Como observa Keuls (1978, 36), este é um dos mais óbvios trocadilhos com a pintura, porquanto *gráphō* na língua grega pode ser tanto desenhar, pintar ou escrever. É interessante ainda considerar que o trocadilho desenho/escrita pode ser usado tanto positiva, como negativamente. No caso da analogia com o poeta, o desenho é ruim, pois o desenhista não soube retratar fidedignamente seu modelo. Já no caso da analogia com o filósofo, o desenho é bom, uma vez que o pintor se utiliza de um modelo divino, e de um suporte previamente limpo. Este trocadilho, todavia, não é uma invenção de Platão. Por um lado, trata-se de uma palavra polissêmica, como já se sabe; por outro, talvez tenha suas raízes em certo jogo de comparação e de oposição entre artistas visuais e poetas. Conforme Muller-Dufeu (2011, 75-76), os autores antigos associam com frequência uns e outros, considerando que o escopo da sua produção era o mesmo: representar a realidade viva. Porém eles

se serviam de meios distintos. Não é só um termo, *gráphō*, que designa simultaneamente a atividade escrita e a visual. O verbo *poieîn* expressa a produção artística em todos os domínios, e tanto escultores, como pintores e poetas, se submetem à mimese para fazer representações vivas dos seus temas. A mimese aqui é entendida, segundo Keuls (1978, 13 *et seq.*) não como cópia servil da realidade, mas como o próprio obrar, a encarnação da realidade. Deste modo, o artista reconstitui os elementos da vida por meio de movimentos, gestos, música, palavras. Este é o caso, precisamente, para a escultura, que busca substituir o personagem representado, mostrando características que lhe valeram a glória, tais como a idade, o estatuto social, traços de caráter, a ocasião que lhe glorificou, entre outros (Muller-Dufeu 2011, 238). Com efeito, tanto escultores, pintores e poetas recebiam encomendas e eram remunerados. Não é verdade que os artistas visuais fossem analfabetos, prova disso é Policleto ter escrito seu *Cânone*, e o fato de que os epigramas eram, provavelmente escritos pelos próprios escultores. Além disso, é falso considerar que os artistas, notadamente os escultores, não gozassem de um bom estatuto social: basta citar a grande reputação de Fídias. A ideia de que os poetas eram superiores tem, em parte, relação com a patronagem das Musas, que os inspiram, mas os escultores e artistas manuais gozam da patronagem de Atena e Hefesto, que não são inferiores em nada às Musas. Se estes deuses não os inspiram, eles ensinam-lhes as técnicas necessárias para que ganhem sua vida com sua obra, isto é, o artista se torna autônomo em relação ao deus¹⁸, diferente do poeta, que depende das palavras da Musa. Nos textos nota-se então, por um lado, comparações entre artistas visuais e poetas, onde qualidades análogas são valorizadas - por exemplo, a comparação entre Sócrates, Policleto e Fídias se funda na nobreza, grandiosidade e dignidade das suas obras¹⁹ - por outro lado, uma certa competição entre eles - como mostra a anedota que conta a disputa entre o poeta Hiponax e o escultor Bupalos, segundo a qual o poeta opunha a leveza dos seus versos ao peso da pedra, chamando de estátua de pedra ao escultor. A querela tem um fim trágico, com o suicídio do escultor. Em outra versão, Bupalos era

18. Em uma das suas elegias, Sólon mostra esta oposição: “Um de Atena e Hefesto hábil em muitas coisas aprendeu a ganhar sua própria vida por obra de suas mãos. O outro recebeu como dom o ensinamento das Musas Olímpias e conhece a medida da sabedoria desejável” (Sólon, *Elegias*, fg. 1, 49-52, *apud* Muller-Dufeu, 2011, 66)

19 “Parece-me que não nos enganaríamos comparando a arte oratória de Sócrates e a arte de Policleto e de Fídias, em razão de sua nobreza, de sua grandiosidade e de sua dignidade; e o estilo de Lísias à arte de Calamis e de Calímacos, em razão de sua leveza e de sua graça” (Quintiliano, *Inst. Orat.*, XII, 10 7).

20. “Como notaram vários comentadores e tradutores da *República* (penso em Émile Chambry), bem como Hans-George Gadamer em sua conferência, feita em 1934, “Platão e os poetas”, a crítica aos poetas não era nenhuma novidade. Daí a expressão de “velha divergência (ou disputa)” utilizada por Platão. Verifica-se ao mesmo tempo o quanto é errôneo lhe atribuir a origem da crítica aos poetas. E, no entanto, é o que de amíúde fazem os adversários de Platão - ou melhor, de um Platão caricatural-, com o intuito de acusá-lo, seja de algum imperdoável pendor contra a liberdade de pensamento no sentido moderno (Karl Popper), seja de um fatal desvio de onde resultou o começo do pensamento metafísico que virou as costas à grandeza do primeiro pensamento grego e do qual a crítica à “poesia” seria seguramente um sintoma. (Refiro-me aqui à interpretação de Heidegger muito marcada pelas acusações de Nietzsche) (Vilella-Petit, 2003, 55).

21. O que vem de ser dito refere-se, muito brevemente, aos livros II e III da *República*, onde Platão tece uma longa crítica à poesia homérica. É bom ter isso em vista para compreender o livro X, mas não é possível aprofundar o problema aqui.

22. Na leitura de Leroux (*In: Platon*, 2004, n. 2, 715-16) a teoria da mimese aqui é retomada em relação com a ontologia dos livros VI e VII, e não na perspectiva da poética e do estilo narrativo e dramático dos livros II e III. Porém, pode-se admitir que o livro X, entendido como texto sobre a arte, é o cume de um processo iniciado nos primeiros diálogos, e nesse sentido, os livros II e III da *República* deveriam ser tomados como “pressupostos incompletos para que os argumentos contra a arte do livro X sejam entendidos em toda sua complexidade” (Muniz, 2010, 31). A crítica contra os poetas no livro X se divide em duas partes: a primeira versa sobre o estatuto ontológico das suas obras (595 c-602 b) e a outra, sobre a influência emocional da sua atividade (602 c-608 b). E neste caso, a leitura dos livros II e III é esclarecedora, como já se disse.

Mas na perspectiva em que se está lendo a *República* aqui, a escolha por cotejar o pintor do livro VI com o do livro X reside em outro fio condutor da *República*, que é a metafórica do pintor analisada à luz do problema do olhar, e este fio pode se estender do livro VI ao X, com uma parada no VII. Devido aos limites deste trabalho, serão vistos apenas alguns pontos relativos à pintura, que podem ser postos em contraste com o livro VI.

um pintor: “Para outros a história é mais verídica assim: Bupalos era um pintor de Clazômenas, uma cidade da Ásia. Ele pintou um certo Hiponax, poeta disforme, para troçar dele, e o outro, levado pela fúria, o ridicularizou com versos tais, que ele se enforcou” (Muller-Dufeu, 2011, 71). Esta anedota serve para mostrar que na sua relação ambivalente com a poesia, o uso metafórico da pintura tanto pode representar a filosofia, em um jogo de oposições com a poesia, como a própria poesia, em um jogo de analogias.

Nota 4: A pintura e a poesia no livro X.

Concentrando esforços agora na relação entre poesia e pintura, cabe observar que, historicamente, são atividades importantes para a *pólis*. Notadamente a poesia ocupa o centro de um debate com a filosofia, que Platão chama de “velha divergência” (*palaià diaphorá*) no começo do livro X. Como nota Villella-Petit (2003, 52):

A divergência a que se refere Platão não tem pois a ver com o fato de o pensamento ser enunciado em versos, ou seja, sob uma forma poemática, embora, para ele, essa não possa ser mais o modo de exposição do filosofar, por não ser congruente com a prática do dialégesthai que, a partir de Sócrates, passou a caracterizar o pensamento filosófico. A bem dizer, ao falar de poesia, Platão não está se referindo a tudo aquilo que se apresenta como poema. “Poesia” no contexto da República tem a ver com as composições dos grandes poetas da tradição, e, sobretudo, com a poesia mimética, seja ela épica ou trágica. Antecipa-se de certo modo aqui o que será explicitamente enunciado na Poética de Aristóteles, isto é, que nem tudo o que é exposto em verso deve ser considerado como poesia. O fato de escrever em versos não basta para definir o “poeta”.

Ora, a velha divergência entre a poesia e a filosofia refere-se, pois, ao modo como os poetas representavam os deuses²⁰. Não é nenhuma novidade para Platão, e se pode situar isso historicamente como a querela em torno a Homero, segundo a qual os detratores do poeta, sejam gramáticos ou filósofos, asseveram que os poemas veiculam falsidades

sobre os deuses, e os defensores, para salvar Homero das acusações, dizem que os poemas possuem duplo sentido, um aparente e um oculto, e portanto, precisam ser interpretados. O ponto, finalmente, é que os poetas são os verdadeiros educadores da Grécia, e isso tem relação com fundar um modo de vida e um conjunto de valores que guia os cidadãos na *pólis*. Além disso, para Platão, outro problema é que a poesia imprime uma marca indelével na alma das crianças, que a ouvem. E se a poesia mostra deuses que emasculam seus pais, ou matam seus filhos, não tem como formar um cidadão ponderado, mas sim desregrado, a mercê das paixões²¹. Aí está em jogo, para Platão, o caráter mimético da poesia. Ou, dito de outro modo,

O problema estaria centrado na “imitatividade” – a capacidade de tudo imitar, o prazer de imitar o que quer que seja. A “imitatividade”, esse prazer da metamorfose e da variação, gera inevitavelmente um caráter dotado de versatilidade. Essa é a maior objeção política de Platão à “imitatividade”. Ela faz variar a especialização, abole o princípio que prescreve para cada cidadão o exercício de uma e apenas uma função dentro da cidade (Muniz, 2010, 29-30).

Mas ocorre que, ao fundar a cidade de luxo, Sócrates e seus interlocutores admitiram poetas e pintores, e agora, no final da *República*, decidem exilar os poetas miméticos. A poesia mimética destrói a inteligência dos ouvintes que não têm como antídoto o conhecimento da sua verdadeira natureza (595 b), adverte Sócrates. Ele então precisa definir precisamente o que é a mimese, esta característica tão nociva da poesia. Para tanto, é feito um desvio: a pintura ocupa o lugar da poesia para explicar a mimese. Assim, cabe notar que no livro X, o termo mimese terá uma importância fundamental para a compreensão da pintura como metáfora para a poesia²². Este termo é difícil e polissêmico no contexto da *República*. Para se ter uma noção, basta recordar uma acepção positiva, que surge exatamente da metafórica do pintor, no livro VI:

No Livro VI temos uma comparação magnífica entre o pintor e o filósofo, pois aí, em 500 e, o filósofo é

dito ser como um pintor fazendo sua obra com os olhos voltados para um modelo divino. Esta comparação vem logo depois de uma interpelação de Sócrates a Adimanto: “Acredita você que, quando se vive com aquilo que se admira, seja possível não imitá-lo?”. O verbo mimeísthai, ‘imitar’, é aqui empregado de maneira totalmente positiva (Vilella-Petit, 2003, 67).

Ora, a questão era o olhar do filósofo, como se viu, mas no livro X a questão recaí sobre o poeta e então, as nuances positivas parecem desaparecer. Um ponto importante a relevar, é que no livro X a cidade à qual se refere Platão não é mais a cidade dos livros II ou III: agora a cidade é metaforicamente a alma do indivíduo. Para ser bem governada, ela precisa se liberar das crenças incompatíveis com a justiça, diz Vilella-Petit (2003, 67), mas o problema, ela segue, é que nem todos têm o antídoto para as aparências. Então o filósofo terá que imunizar a cidade toda²³.

Cabe, então, indagar sobre o que é a mimese no livro X. No início do livro, mostra-se que a pintura é feita a partir de um modelo sensível. O ponto fulcral aqui é que a mimese torna-se uma representação da aparência sensível dos objetos. Isso é estabelecido a partir de uma espécie de ontologia dos objetos, na qual a forma da cama é produzida por um deus (*phytourgós*, 597 d 4), a cama real, por um artesão (*demiourgós*, 597 d 8) e a cama pintada, pelo *mimetés* (597 e 2). A pintura é então comparada a um espelho, ambos produzindo objetos aparentes, ou seja, desprovidos de existência. E este é justamente o ponto: o *mimetés* representa as obras do *demiourgós* não como são, mas como *aparecem*. “Esta afirmação foi justamente considerada como definição da arte mimética, como o lugar teórico no qual se define a natureza e a função da imagem” (Palumbo, 2012, 160). O problema desta definição é que “a representação da aparência fundamenta-se em uma semelhança de aspectos secundários e superficiais da coisa representada”, como diz Muniz (2010, 31), que segue considerando a mimese como algo que, por sua natureza, teria “a impossibilidade de mostrar as coisas como realmente são, limitando-se a mostrar como aparecem”. Sendo assim, conclui, a relação das artes miméticas com o original “é

tênue, forjada por uma semelhança superficial”. Em suma, toda arte mimética representa a aparência das coisas, enchendo o mundo de imagens. A imagem é uma perspectiva, é um ente olhando de frente, de lado ou de perfil, é a captura de uma parte do todo (Palumbo, 2010, 160).

Para definir o estatuto da mimese no livro X, um outro procedimento é adotado: a teoria das formas é mobilizada de modo analógico, para dar um golpe fatal na imagem mimética: os artistas produzem aparências sem qualquer grau de semelhança com o original imitado (Muniz, 2010, 33). Com o fito de compreender isto, um retorno à metafórica da cama inteligível é útil. Em uma alusão nítida à teoria das formas, Sócrates assevera que há uma certa forma para cada grupo de coisas particulares, que recebem o mesmo nome da forma (596 a). O que esta homonímia entre as coisas e as imagens significa? Nas palavras de Lídia Palumbo (2012, 158),

A imagem tem o mesmo nome do ente porque, mesmo sendo um não ente, não é propriamente um outro do ente. Ela é antes um modo se ser do ente: o seu oferecer-se ao olhar, o seu parecer a alguém. Se não existe alguém para quem aparecer, não existe imagem, o que confirma a dimensão absolutamente subjetiva e relativa que caracteriza esta noção na filosofia de Platão.

Cada imagem é produzida a partir de um olhar: o artesão olha a forma da cama, o pintor, a cama de madeira, e cada cama sensível é um modo de aparecer, é um outro da forma. Todavia, é preciso aqui observar uma sutileza platônica: o resultado da produção artesanal não é o ente, mas é *como* o ente (597 a 4-5). Esta negação e neste *como* (*hoíon*) – não é / é como - referem-se à diferença e à semelhança existentes entre um ente e sua imagem. A imagem aqui se exprime na ambivalência do nome (Palumbo, 2012, 159). Deste modo, a homonímia entre as formas e as imagens marca esta ambiguidade entre a diferença e a semelhança, mas de modo algum exprime uma relação de falsidade ou de verdade.

Normalmente, diante da metafórica da cama inteligível e das suas representações sensíveis, se entende que uma cama, a do marceneiro, em três dimensões, é mais próxima da forma. A outra, do

23. Fica a questão: haveria equivalência entre este imunizar e a limpeza da tábua, no livro VI?

pintor, bidimensional, é mais distante da forma. Porém, olhando para esta relação entre a forma da cama e as camas sensíveis, de imediato surge uma questão, que concerne à existência de formas de objetos particulares, e, mais especificamente, manufaturados. Existem, de fato, formas de cama?

Ora, esta é a única ocorrência nos diálogos platônicos de um “mobiliário inteligível”, ou dito de outro modo, de formas de mesas e cadeiras, e em suma, “uma forma para cada grupo de coisas particulares”. Se fosse lícito fazer uma leitura literal desta passagem, o mundo inteligível seria inflacionado pela quantidade de objetos que necessitariam de uma forma específica. Ademais, as formas de justiça, beleza, e a própria forma do bem, referem-se a coisas universais, e não particulares. Uma solução para esta passagem é que se trata de uma analogia, que tem por escopo revelar a natureza das artes miméticas (Muniz, 2010, 32). Não se trata, portanto, do uso próprio da teoria das formas. A analogia consiste em separar o objeto construído pelo artesão, da forma respectiva. O pintor, por sua vez, mimetiza o objeto, ou seja, sua arte não tem qualquer relação de semelhança com a forma. Ademais, a introdução da forma de algo artificial anuncia que o argumento sobre a mimese se desenvolve no âmbito da atividade fabricadora (Sekimura, 2009, 44). Enfim, transpor, ainda que metaforicamente, objetos sensíveis para o mundo inteligível parece, então, reforçar a noção de que o pintor não faz nada de real, pois sequer uma forma verdadeira, como a da beleza, que o pintor do livro VI contemplava, este pintor do livro X é incapaz de contemplar. Em outros termos, o pintor que serve de metáfora para o filósofo põe a lume um modo de olhar que ultrapassa a aparência sensível, e um modo de produzir que busca corrigir as imperfeições, através do processo sucessivo de limpeza e pintura no suporte. Ao passo em que o pintor do livro X representa uma aparência (*mimesis phantásmatos*, 598 b), distante do verdadeiro, mas que só se torna falsa quando tomada como sendo o verdadeiro. Platão adverte que se uma pintura é mostrada de longe a uma criança ou a uma pessoa ingênua, ela pode ser tomada por um objeto tridimensional (598 c). Então o falso não é o que está pintado, mas é o que está pintado visto por uma

pessoa ingênua. “É o resultado de uma sensação, mas incorpora também um juízo; é visão, mas também olho que vê e julga; é como um teatro, a cena e seu público” (Palumbo, 2012, 161).

Este aspecto da pintura pode ser relacionado com a alusão à *skiagraphía*, em um passo ulterior. Neste, Sócrates questiona a influência que a potência da arte mimética exerce sobre a alma humana. Esta potência deve-se à confusão que o dispositivo pictórico e as cores produzem na alma. Este dispositivo aqui recebe o nome de *skiagraphía* e é comparado à feitiçaria (*goetheías*) e ao teatro de marionetes (*thaumatopoíia*).

*- E os mesmos objetos parecem tortos ou direitos, para quem os observa na água ou fora dela, côncavos ou convexos, devido a uma ilusão de óptica proveniente das cores, e é evidente que aqui há toda a espécie de confusão na nossa alma. Aplicando-se a esta enfermidade da nossa natureza é que a **skiagraphía** não deixa por tentar espécie alguma de **magia**, e bem assim o **teatro de marionetes** e todas as outras habilidades do gênero (trad. Rocha Pereira ligeiramente modificada, grifos meus, 602 c 7 – d 4).*

É muito difícil saber em que consistia realmente a *skiagraphía* na antiguidade. Ao menos para Platão, o uso do termo está relacionado à ilusão produzida na alma de pessoas jovens (Sekimura, 2009, 88). Mas, de modo geral, parece ter sido uma técnica surgida entre os séculos V e IV, que produzia uma ilusão do tipo *trompe l'oeil*, através de um jogo de sombras e luzes. É possível que a *skiagraphía* tenha surgido no âmbito do teatro, na época clássica, como uma técnica de desenho e cor, que cria ilusões a partir de um ponto de vista privilegiado à distância (Rouveret, *apud* Sekimura, 2009, 87). O que interessa no uso da *skiagraphía* por Platão é a relação que ele estabelece entre proporções óticas e proporções reais. O dispositivo da *skiagraphía* é, semelhantemente ao do teatro de marionetes, baseado em proporções óticas, que modificam a dimensão dos objetos, em função da recepção visual à distância. Nesse sentido, pode-se estimar que a potência da *skiagraphía* se fundamenta no mesmo tipo de astúcia que se encontra no dispositivo es-

condido na caverna, aquele que permite projetar as sombras dos objetos na parede do fundo da mesma (Sekimura, 2009, 82). Isso explicaria o paralelismo entre o teatro de marionetes e a *skiagraphía* nesta passagem. Mas Sócrates se apressa em oferecer um antídoto à ilusão, em limpar a vista confusa do espectador desavisado: “- Mas não inventaram a medição, o cálculo, a pesagem, como auxiliares preciosos contra esses inconvenientes”? (603 d). O que é o cálculo, “este trabalho da razão que está na nossa alma” (602 e), senão a justa medida, a proporção real? Leroux (*in* Platon, 2004, n. 24, p. 720) considera que as operações matemáticas aqui são metáforas do pensamento racional. Não é mais possível explorar o tema neste estudo, mas algo parece certo: na arte mimética, o olhar do pintor circula *de um aspecto do sensível para outro aspecto do sensível*, isto é, *unicamente no domínio do sensível*, e a produção fixa o olhar do espectador na aparência sensível. Ela não permite que se penetre o enigma da produção, que se eleve o olhar à verdade. Por isso, o artista mimético é desterrado por aquele que alça seu olhar à verdade, o filósofo. Ou, brincando com a metáfora, o pintor mimético é desterrado pelo pintor contemplativo. A pintura, com suas técnicas e seu fascínio, é suficientemente maleável para figurar tanto um tipo de olhar, como outro, um tipo de produção, como outra. Por isso não se trata aqui a pintura como objeto de crítica, mas como uma metáfora rica em sentidos.

5. Nota final: a origem da pintura.

Para encerrar este texto, gostaria de abrir uma outra via. De insinuar um outro caminho para pensar a problemática da imagem em Platão. Para isso, um retorno à origem mítica da pintura vai conduzir a reflexão. Plínio, o Velho, conta em sua *História Natural*, XXXV, § 151 et 152, que o ceramista Dibutades de Sicione foi o primeiro a modelar relevos humanos em argila. Mas esta invenção deveu-se à sua filha. O fato ocorreu em Corinto. A filha do ceramista amava a um jovem que estava de partida para uma longa viagem. A fim de guardar de algum modo a figura do mancebo, com o auxílio de uma lâmpada, ela projetou a sombra do amado

sobre uma parede, e a contornou com carvão. O pai preencheu o contorno com argila, fazendo um relevo que figurava o rapazote. Este célebre contorno foi considerado a origem da pintura, do relevo e de todas as artes que dependem da linha e também da sombra (*skiá*). A sombra suscitou a execução do desenho, mas é uma sombra efêmera, compreendida como substituição, duplo de um objeto real ou de um ser vivo. Na anedota sobre a origem da pintura, a sombra é vista como uma imagem semelhante (Sekimura, 2009, 62). Platão também pensa em sombras projetadas, tanto no fundo da caverna, quanto nas sombras dos objetos naturais, vistas quando o prisioneiro da caverna se encontra do lado de fora. Há uma diferença marcante em relação à sombra da história de Plínio : a jovem de Corinto quis apreender esta sombra no desenho, ela projetou com uma lâmpada e riscou o contorno. A sombra aqui remete a uma outra realidade por semelhança, logo, ela é tida como uma imagem. Na caverna, ao contrário, os prisioneiros nada sabem acerca do dispositivo de projeção, logo, a sombra é tida por realidade. Já do lado de fora da caverna, a sombra dos objetos naturais representa o primeiro estágio do conhecimento. E pode, portanto, ser assimilada à linha epistêmica do livro VI, na qual imagem (*eikón*) e sombra (*skiá*) aparecem associadas. Com efeito, a conjetura (*eikasía*) é a faculdade que apreende as imagens visíveis por meio da percepção sensível. Dentre estas imagens, as sombras: “Chamo imagens, em primeiro lugar, às sombras” (509 e 1). O tema da sombra, associado à origem da pintura, é reelaborado por Platão, relacionado ao conhecimento.

Das sombras para as imagens em geral : Platão como já se sabe, escreve sua filosofia com imagens. Assim como o desenho do amado na parede, as imagens de Platão fixam um traço cujo referente está ausente. Mas, como observa Palumbo (2012, 151), “se alguma coisa é diferente do real simplesmente porque este é o modo humano de apreender o real (...), trata-se de uma perspectiva”. Imagem, segundo ela, é no léxico platônico “a categoria conceitual apta a exprimir a distância que existe entre um estado das coisas tal como elas realmente são e um qualquer outro modo de percebê-las ou de compreendê-las” (*id.*, *ibid*). Há, portanto, como se

pode notar, um jogo de diferenças e de semelhanças entre coisas e imagens. Entre a sombra e aquilo de que ela é projeção. Há, contudo, um último aspecto que não será possível explorar, mas que vale a pena apontar: a relação da imagem com o desejo.

A história do nascimento da pintura é motivada por circunstâncias amorosas²⁴. A narrativa diz que aos olhos do desejo, a representação vale menos como semelhança, do que como traço. A amante tenta evocar o amado, que em breve estará ausente, através de um testemunho real do corpo presente. “A lição da fabulo é bem essa: a mimese vem após a contiguidade, o desejo passa em primeiro lugar pela metonímia, e a pintura nasce índice porque se baseia no desejo” (Dubois, 2003, 122). Restaria investigar, futuramente, a relação entre imagem, mimese e desejo em Platão. Relação que aparece claramente em Plotino, por exemplo, quando faz sua exegese do *Banquete*, na *Enéada* III, 5 (50), o que levanta a suspeita de que, de um modo ou de outro, já se encontra em Platão.

Referências Bibliográficas

- CASERTANO, G. (2006) “La caverne: entre analogie, image, connaissance et praxis”. In: Dixsaut, M. *Études sur la République de Platon*. Vrin, p. 50 - 51.
- DUBOIS, P. (2003) *O ato fotográfico e outros ensaios*. Campinas, Papirus.
- KEULS, E. (1978) *Plato and Greek Painting*. Leiden, Brill.
- LICHTENSTEIN, J. (1994) *A cor eloquente*. São Paulo, Siciliano.
- LOUIS, P. (1945) *Les métaphores de Platon*. Rennes, Imprimeries Réunies.
- MAIATSKY, M. (2005) *Platon penseur du visuel*. Paris, L'Harmattan.
- MASSIN, M. (2001) *Les figures du ravissement. Enjeux philosophiques et esthétiques*. Paris, Éditions Grasset & Fasquelle/Le Monde de l'Éducation.
- MULLER-DUFEU, M. (2011) *Créer du vivant. Sculpteurs et artistes dans l'Antiquité grecque*. Villeneuve d'Ascq, Preses Universitaires de Septentrion.
- MUNIZ, F. (2010) “Platão contra a arte”. In: Haddock-Lobo, R. (org.) *Os filósofos e a arte*. Rio de Janeiro, Rocco, p. 15 - 42.
- PALUMBO, L. (2012) “Sobre a semântica da imagem nos diálogos platônicos”. In: Marques, M. P. (org.) *Teorias da imagem na Antiguidade*. São Paulo, Paulus, p. 143 - 167.
- PLATÃO. (1949) *A República*. Tradução M. H. da Rocha

Pereira. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

PLATON. (2004) *La République*. Traduction et présentation par G. Leroux. Paris, Flammarion.

SCHUHL, P.-M. (2010) *Platão e arte de seu tempo*. São Paulo, Discurso/Barcarolla.

SEKIMURA, M. (2009) *Platon et La question des images*. Bruxelas, Ousia.

VILLELA-PETIT, M. P. (2003) “Platão e a poesia na República”. *Kriterion*, vol. 44, n. 107, p. 51 - 71.

Artigo recebido em setembro de 2013,
aprovado em novembro de 2013.

24. Esta reflexão sobre a imagem e o desejo é tomada de Dubois, 2003, 121-122.