

TAL PINTURA, QUAL POESIA? – BREVE EXAME DO PARADIGMA PICTURAL EM PLATÃO

Ana Lúcia M. de Oliveira
UERJ

Esta comunicação não pretende investigar a *mimesis* em Platão¹ mas abordar as passagens em que o filósofo recorre ao *paralelo com a pintura*, para tentar detectar não apenas as motivações que originam esse paralelo, como também a concepção de representação mimética que o enforma. Fazendo dialogar alguns textos escolhidos, deixarei estrategicamente de lado a problemática maior de cada diálogo, quando esta não apresentar uma relação direta com o campo problemático que tento construir.

Como ponto de partida, o famoso requisitório contra a *mimesis* pictural na *República* (X, 597). A questão central dessa parte do diálogo é a de não fornecer direito de cidadania à poesia, devido essencialmente à sua natureza mimética. Para definir a poesia imitativa torna-se necessário, em primeiro lugar, saber o que é a imitação em geral. Como ilustração desse ponto, Sócrates refere-se ao que se tornaria uma metáfora clássica da *mimesis*: o espelho, por meio do qual se pode reproduzir tudo o que existe no universo, bastando “andar com ele por todo lado” (596 d). Semelhantes aos objetos meramente aparentes, desprovidos de existência real, que constituem os reflexos no espelho – eis a caracterização das pinturas. Para explicitar a analogia, o filósofo recorre ao exemplo da cama, referindo-se às três formas existentes desse objeto: a natural, confeccionada por Deus e pertencente ao reino das idéias; a executada pelo marceneiro e, finalmente, aquela criada pelo pintor (597 b). Quanto a este último, a questão é saber se também se inclui na categoria de artífice, à qual pertencem os outros dois. A resposta de Sócrates é peremptória:

¹ Sobre esse tema, consultar Costa Lima (1980, p.1-66; 1995, p. 63-76) e Barbara Cassin (1995).

- De modo algum. [...] O título que me parece que se lhe ajusta melhor é o de imitador daquilo de que os outros são os artífices.
- [...] Chamas, portanto, ao autor daquilo que está três pontos afastado da realidade, um imitador.
- Exatamente. (597 e)

Assim, seguindo o costume grego de contar os dois extremos de uma série dada, o pintor se distanciaria em três graus da verdade original, da *physis* da cama. Curiosa topografia platônica, em que as posições se definem sempre consoante *a distância adequada em relação à realidade*. Como esta, para o filósofo, é o mundo das idéias, cria-se a partir daí uma hierarquia, segundo os diferentes graus de afastamento, que, conforme veremos, será a base do procedimento de exclusão, capital para o pensamento platônico. Será ela também o motor da aproximação entre poesia, retórica e pintura.

Seguirei, como fio condutor, o tema do afastamento em relação ao modelo original, central nesse diálogo. O paradigma ainda é o da analogia entre diferentes *tékhnai*, só que agora se trata de um parentesco com atividades menos nobres, visto que, para Platão, as técnicas imitativas são taumatúrgicas, manifestações mágicas. Leiamos:

[...] a mesma grandeza, vista a nossos olhos, de perto e de longe, não parece igual. [...] E os mesmos objetos parecem tortos ou direitos, conforme os observemos na água ou fora dela, côncavos ou convexos, segundo uma outra ilusão de ótica produzida pelas cores, e é evidente que tudo isso lança a confusão na nossa alma. É a essa enfermidade de nossa natureza que a pintura de sombreados (*skiagraphia*), a arte do charlatão e cem outras invenções do mesmo gênero se dirigem e aplicam todos os prestígios da magia. (*República* X, 602 c-d)

Analisando as técnicas pictóricas referidas pelos termos gregos *skiagraphia* e *skenographia*, Wesley Trimpí (1978, 403) constata que são amiúde empregadas em metáforas ilustrativas que as comparam com deficiências em diferentes campos, tais como metafísica, epistemologia, ótica, retórica e poesia. Por exemplo, pode-se usar um desenho *skiagráfico* como metáfora da incompletude do conhecimento ou uma perspectiva *skenográfica* cuidadosamente projetada para representar a falsidade da argumentação sofística. É recorrente nos *Diálogos*,

como na citação acima, o uso do desenho sombreado visto a distância como analogia geral para ilustrar o engano suscitado pelas aparências (cf. *Teeteto* 208 e; *Parmênides* 165 c-d). Novamente o que está em questão é a distância adequada – às vezes, basta aproximar-se do objeto para perceber o caráter ilusório das aparências – e a melhor demonstração para isso é a pintura. Os exemplos se repetem, em diferentes textos:

Assim, como as coisas num quadro, quando vistas a uma distância, parecem estar todas numa única e mesma condição e serem semelhantes, mas, quando se chega perto delas, parecem ser muitas e diferentes. (*Parmênides* 165 c-d)

[...] À maneira de certos quadros: de longe tem-se a impressão de unidade, parecendo, assim, de característica uniforme e semelhante. [...] Porém, de perto, aparecem como múltiplos e diferentes, e esse simulacro de diferença lhes empresta caráter de diversidade e de dessemelhança consigo mesmo. (*Filebo* 42 a-b)

Voltemos à *República* e à tentativa de neutralização das artes miméticas, operacionalizada pelo *logos* filosófico. Facilmente se depreende que a análise da representação pictural, em vez de ser apenas um desvio da problemática central de Platão, revela-se uma poderosa estratégia para fortalecer a argumentação posterior. Fica evidente, assim, o verdadeiro alvo a atingir por meio dessa desqualificação da pintura:

– Era a esse ponto que eu queria chegar, quando dizia que a pintura e, de um modo geral, a arte de imitar, executa as suas obras longe da verdade e, além disso, convive com a parte de nós mesmos *avessa ao bom senso*, sem ter em vista, nesta companhia e amizade, nada que seja são ou verdadeiro. [...] Não acreditemos, contudo, apenas na semelhança com a pintura, mas avancemos até aquele setor do espírito que convive com a imitação poética, e vejamos se é inferior ou valioso. (*República* 603 a-c)

Ut pictura poesis... como formularia Horácio, séculos mais tarde. Pelo viés desse recurso à pintura, deixa-se entrever o verdadeiro alvo: a *imitação poética*. Com efeito, a passagem acima é bastante reveladora dos pressupostos que fundamentam a definição platônica da *mimesis* e dos critérios usados para determinar o seu valor. É um bom exemplo, entre vários outros, da desconfiança face às artes “avessas ao bom senso”, que a filosofia clássica não mais abandonaria.

Trata-se sempre de reafirmar o primado da verdade, submetendo a pintura às condições filosóficas que regulam o estatuto da aparência, isto é, de imagens cuja referência é necessariamente constituída pelo que se considera como real. Desse modo, o pintor não produz o ente verdadeiro, mas a aparência, o fantasma (*República* 598 b), ou seja, aquilo que já configura uma simulação de cópia, razão pela qual geralmente se traduz *phantasma* (cópia de cópia) por simulacro. Desqualificada a pintura e enunciada sua semelhança com a poesia, é chegado o momento de Sócrates avaliar o poeta imitador:

– Por conseguinte, temos razão em nos ocuparmos dele desde já, em o colocarmos em simetria com o pintor. De fato, parece-se com ele no que toca a fazer trabalho de pouco valor em relação à verdade. [...] Da mesma maneira, afirmaremos que também o poeta imitador instaura na alma de cada indivíduo um mau governo, lisonjeando a parte irracional, que não distingue entre o que é maior e o que é menor, [...] que está *sempre a forjar fantasias*, a uma *enorme distância da verdade* (605 a-c).

Segundo parece evidente, enuncia-se mais uma vez o critério decisivo da *distância em relação à verdade*. A partir desta, justifica-se a grande proximidade entre a pintura e a poesia, dois modos de representação profundamente cúmplices, já que produzem os mesmos efeitos: desviando a alma da posição ascendente ideal, arrebatam-na para baixo, dirigindo-se à sua parte irracional – a parte desejante –, que só reage aos estímulos de prazer e de dor. Daqui se infere que *a crítica da poesia desenvolvida nos textos platônicos nunca é uma questão de técnica, mas de ética e de política*.

Na etapa final do requisitório contra as artes miméticas, o veredicto é categórico: não há lugar na República para pintores e poetas, essas almas sedentas que beberam *hybristicamente* da água do rio Ameles e, por isso, esquecidas do mundo eidético, contentam-se com os prazeres do sensível (*República* 621 a-b). Entretanto, eles não são os únicos a sofrer desse mal. Para identificar seus companheiros de infortúnio, retomemos o paralelo com a pintura, nosso fio

condutor, por constituir uma estratégia freqüentemente empregada por Platão no seu processo de caça aos *desmemoriados*.

O segundo diálogo selecionado é o *Fedro*. Deixando de lado os diversos temas abordados, enfoquemos a discussão central sobre a retórica, que se relaciona diretamente ao questionamento da escrita. Como falar em público, por que escrever ? – eis o assunto do debate que empolgava dois atenienses, no século V a.C. Para Fedro, a retórica é uma arte da fala que se exerce sobretudo nos tribunais (*Fedro* 261 b) e cujo principal representante é Lísias, autor de discursos de defesa para ler em processos. Já Sócrates, ampliando o campo de ação da retórica, define-a como arte de influenciar as almas por meio do discurso, nos tribunais e em todos os tipos de reuniões (261 a-b). Desenvolvendo uma crítica à retórica tradicional, devido à semelhança com a sofística na busca do sucesso político, Sócrates enuncia seu projeto para uma verdadeira ciência do discurso – a *boa retórica filosófica* –, fundada no método dialético, o único capaz de conduzir a alma à apreensão do inteligível. Em contrapartida, descaracteriza a retórica sofística, praticada por especialistas em logografia, atividade de má reputação por ser escrita e remunerada. Sua estratégia perfaz um duplo movimento (cf. Brisson, L.: 1989, 59): primeiro, a ampliação do espectro semântico do termo *logographos*, de um sentido limitado de “escrivão judiciário” ao sentido geral de “escritor”, “prosador” (257c - 258d); em seguida, a depreciação da escrita – e aí intervém o paralelo com a pintura:

O que há de terrível [...] na escrita, é também, Fedro, que ela tenha verdadeiramente tanta semelhança com a pintura. E, por esse fato, os seres que cria passam por seres vivos, mas, que se lhes faça alguma pergunta, plenos de dignidade eles se calam! Acontece o mesmo com os escritos. Falam das coisas como se as conhecessem, mas, quando alguém quer informar-se sobre qualquer ponto do assunto exposto, eles se limitam a repetir sempre a mesma coisa. (*Fedro* 275 d-e)

Nessa comparação entre a escrita e o retrato – o *grafema* e o *zoografema* –, o traço de semelhança que faz da primeira um homólogo da pintura é, segundo Jacques Derrida (1972, 156),

a seguinte deficiência compartilhada: “o seu silêncio, esse mutismo obstinado, essa máscara de gravidade solene e interdita que dissimula tão mal uma incurável afasia, uma surdez de pedra, um encerramento irremediavelmente débil à solicitação do *logos*”. O texto escrito pode ser comparado a uma imagem pintada, tanto mais facilmente já que é o mesmo verbo (*gráphein*) que designa os atos de escrever e de pintar. Todavia, apesar de semelhante à pintura, o discurso escrito ocupa um degrau mais baixo na hierarquia das artes miméticas, devido ao paradoxo de base que o constitui: dá-se como imagem da fala, mas é silencioso, ou seja, trata-se de uma estranha arte imitativa que trai aquilo mesmo que pretende imitar. Assim se compreende que não possa responder a qualquer questão que se lhe faça, não possa escolher seus destinatários nem se defender sem a ajuda daquele que o compôs. O diagnóstico é simples, segundo a *Carta VII* de Platão: “paralisia, enfermidade de que sofrem efetivamente os caracteres escritos” (343 a).

Mas não silenciemos sobre as motivações que regem tal condenação da escrita, por intermédio da analogia com a *mimesis* pictural, apesar de esse problema ultrapassar o nosso tema. Pode-se continuar a ampliação do campo semântico de *logographos*: o último movimento de Sócrates é o de também incluir os retores em geral e, com isso, baralhar mais as fronteiras entre retórica e sofística. Ao avaliar a escrita e a pintura com a medida do ser e da verdade, critérios que não consideram a especificidade do objeto analisado, o filósofo prepara o terreno para edificar a boa retórica filosófica: a sua, evidentemente. Dada a fortuna de tal condenação no pensamento clássico, é Jacqueline Lichtenstein (1989, 59) que nos esclarece sobre os seus drásticos efeitos:

Platão deporta a análise para um terreno totalmente estranho ao seu objeto e onde iria permanecer durante séculos. Tal identificação da pintura e da retórica com a sofística, obrigando a pensar esses dois modos de representação através das categorias lógicas da verdade, colocará um peso considerável sobre toda a história das artes visuais e das artes da linguagem. Pintores e oradores terão sempre que se defender de serem sofistas.

Desse modo, pode-se inferir que as considerações do filósofo acerca da *mimesis* pictural têm, em primeiro lugar, a finalidade estratégica de, através da pintura, visar, mais genericamente, à sofística. E mais: *a escolha da estratégia, longe de ser gratuita, revela uma característica básica do alvo*, conforme nos indica a mesma autora:

Com efeito, por que proceder a esse desvio pela imagem pictural para atacar a sofística, se não for porque esta é acusada em razão das suas “pinturas”? Sem dúvida alguma, esse discurso concerne à sofística, mas principalmente porque ele visa aquilo que, nela, se assemelha à pintura: esse poder de ilusão cujo modelo exemplar é fornecido pelas imagens pintadas. (idem, p. 57)

Claramente se verifica a referência ao visualismo patético, traço marcante do discurso sofístico, que descreve as coisas colocando-as diante dos olhos do receptor, através do recurso a simulacros verbais como a *enárgeia* e a *ekphrasis*. Essa prática pressupõe uma concepção da linguagem que privilegia seu caráter persuasivo, o efeito sobre o ouvinte, reconhecendo para isso que as imagens encantam o espírito por meio de um poder que suplanta o das palavras. Cabe enfatizar as implicações dessa identificação entre sofística e pintura, retomando alguns trechos do diálogo *Sofista*:

Assim, o homem que se julgasse capaz, por uma única arte, de produzir tudo, conforme sabemos, só fabricaria, afinal, imitações e homônimos das realidades. Hábil, na sua técnica de pintar, ele poderá, exibindo *de longe* os seus desenhos, aos mais ingênuos dentre os jovens dar a ilusão de que poderá igualmente, de tudo o que quiser fazer, criar a verdadeira realidade. [...] Não devemos admitir que também o discurso comporta uma técnica por meio da qual se poderá levar, aos ouvidos de jovens ainda *separados da verdade das coisas por uma longa distância*, palavras enfeitiçadoras e apresentar ficções verbais sobre todas as coisas, dando-lhes assim a ilusão de ser verdadeiro tudo o que ouvem e de que quem lhes fala conhece tudo melhor do que ninguém? (234 b-c)

Em síntese, a discussão central da obra se desenrola em dois planos: as tentativas de definição do sofista e a demonstração da possibilidade de existência do erro, fundada no reconhecimento de uma certa realidade do não-ser. Aparentemente, o objetivo primordial do diálogo é chegar a uma definição do sofista que possibilite distingui-lo do político e do filósofo.

Como o Estrangeiro e Teeteto sabem que isso não será fácil, precisamente porque o sofista se furta às definições, experimentar-se-á de início, acerca de um tema aparentemente banal, o método lógico apropriado à investigação pretendida. Trata-se de definir o pescador de linha, através de uma série de divisões sucessivas: eis o método dialético² em ação.

Quando se passa ao sofista, percebe-se que a pesca não era um mero exemplo, mas a ilustração patente do próprio procedimento de captura, em funcionamento no texto. Como o alvo é móvel, fugidio, nenhuma definição consegue capturá-lo. Dentre as diversas caracterizações apresentadas, destaquemos a seguinte: contraditor de profissão, capaz de superar a todos em qualquer tema (233 b), o sofista possui, em aparência, a ciência universal (233 c) – sabe tornar verdadeiro o que é falso. Essencialmente falsificador, ele consegue, por meio das imagens plasmadas por sua fala artificiosa, *dar o ser ao que não existe*. E esta é, de fato, *a essência do falso*, nas coisas e nas palavras.

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. Um desenho exato, ou ícone, corresponde a uma afirmativa verdadeira de quem possui um conhecimento genuíno, já o desenho inexato corresponde a uma afirmativa falsa e é denominado de fantasma. Leiamos:

ESTRANGEIRO: A primeira arte que distingo na mimética é a arte de copiar. Ora, copia-se mais fielmente quando, para aprimorar a imitação, transportam-se do modelo as suas relações exatas de comprimento, largura e profundidade, revestindo cada parte com as cores convenientes.

TEETETO: E daí? Todos os que imitam não tentam agir assim?

ESTRANGEIRO: Menos aqueles, pelo menos, que devem modelar ou pintar alguma obra de grandes dimensões. Com efeito, se eles reproduzissem essas belezas em suas verdadeiras proporções, sabes que as partes superiores nos pareceriam pequenas demais e as partes inferiores, exageradamente grandes, pois a

² Sobre o método dialético platônico, cf. Deleuze, G.: 1968, 82-91 e 1969, 292-307.

umas *vemos de perto* e a outras, *de longe*. [...] Abandonando a verdade, os artistas, de fato, não sacrificam as proporções exatas para substituí-las, em suas figuras, pelas proporções que criarão ilusão? (235 d - 236 a)

Tal é o esboço do paradoxo da *mimesis* pictural que se pretende cópia: distorce as proporções do próprio original para se acomodar às leis da perspectiva, mas o resultado dessa compensação artística para uma distorção ótica é que *imagens inexatas nos fornecem imagens exatas do original*. Portanto, ser uma imagem é, de algum modo, ser e não ser o original: eis o seu estatuto paradoxal, eis o seu perigo, do ponto de vista de uma lógica regida pelo princípio metafísico da identidade. Essas observações nos levam a concluir, com Stanley Rosen, que “para estabelecer a existência de imagens e a partir daí definir a arte do sofista, devemos demonstrar que é possível falar e pensar falsidades sem nos contradizermos” (1983, 150). Como a falsidade é, aparentemente, uma combinação auto-contraditória de ser e de não-ser, o próximo passo, obrigatório – e entramos no segundo plano do diálogo –, será procurar um modo de dizer que o falso é real, sendo para isso necessário provar a realidade do não-ser. O parricídio, afinal:

ESTRANGEIRO: É que, para nos defender, teremos que, necessariamente, questionar a tese de nosso pai Parmênides e demonstrar que, em certo sentido, o não-ser é e que o ser, por sua vez, de alguma maneira não é. [...] Enquanto não se fizerem nem essa refutação, nem essa demonstração, não se poderá falar de discursos falsos nem de opiniões falsas, nem de imagens, de cópias, de imitações ou de simulacros, e muito menos de qualquer das artes que deles se ocupam, sem cair, inevitavelmente, em contradições ridículas. (*Sofista* 241 d-e)

Consumado o crime, a etapa seguinte consistirá na definição do não-ser – posto que agora já se pode falar dele – como alteridade, isto é, como *o outro do ser*. Para uma melhor compreensão dessa passagem, recorrerei à análise de Costa Lima (1980, 43):

O não-ser, por conseguinte, é uma modalidade do ser, identificado pela relação de alteridade que supõe quanto ao verdadeiro. *O não-ser penetra nos discursos e nos julgamentos como o falso que vem a caracterizá-lo*. O discurso do não-ser é o discurso do falso e este é propriedade do sofista. A obra do imitador é perigosa ao filósofo, não só inferior à sua atividade, justamente porque lida com o outro do ser, com o seu avesso.

Tais considerações nos levam a retomar as análises do *Fedro* e da *República* e a aproximar todos os que lidam com essa perigosa alteridade. Sob as diversas máscaras assumidas pelo “sofista de cem cabeças” (*Sofista* 240 c), encontram-se todos os produtores de diferença: pintores, poetas, retores e sofistas – é tudo farinha do mesmo saco-de-gatos platônico. Barbara Cassin, em sua decisiva análise do discurso sofístico, define-o como “um performativo, no sentido austiniano do termo: *How to do things with words*” (1990, 261). Explorando as potências do *logos*, tal discurso se afirma como produtor retórico de um efeito sobre o outro – a persuasão, através da adulação dos sentidos – e de um efeito-mundo, de uma ficção. A via assim aberta permite destacar o perigo – para os *amigos da sabedoria* – representado por essa demiurgia discursiva, que, segundo a definição de Platão, de base etimológica, poderia ser denominada de *poesia*, operação que provoca a passagem do não-ser ao ser (idem, 262).

Para concluir, diagramemos o funcionamento do paradigma pictural em Platão. Na comparação que enforma tal paradigma, a pintura é sempre o termo comparante, fixo, ao passo que o termo comparado, flutuante, opera como a casa vazia – ocupada, a cada vez, por um dos “falsos pretendentes” que Platão esteja querendo desqualificar – que permite a movimentação das peças no tabuleiro textual. Resumindo: a comparação com a pintura constitui uma das estratégias a que o filósofo recorre para efetuar o processo de exclusão dos que ousam pretender à alteridade. Entre estes, como vimos, incluem-se todos aqueles que produzem os avessos da verdade, os simulacros, que a razão, sob a égide da filosofia ou de outra ordem dominante, não cessará de perseguir.

Referências Bibliográficas:

BRISSON, Luc. Introduction. In: PLATÃO. *Phèdre*. Paris: Flammarion, 1989. p. 13-68.

CASSIN, Barbara. *Ensaaios sofísticos*. São Paulo: Siciliano, 1990.

----- . *L'Effet sophistique*. Paris: Gallimard, 1995.

COSTA LIMA, Luiz. *Mimesis e modernidade*. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

----- . A questão da *mimesis*. In: *Vida e mimesis*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995. DELEUZE, Gilles. *Logique du sens*. Paris: Minuit, 1968.

----- . *Différence et répétition*. Paris: PUF, 1969.

DERRIDA, Jacques. La pharmacie de Platon. In: *La dissémination*. Paris: Seuil, 1972.

LICHTENSTEIN, Jacqueline. *La couleur éloquente*. Paris: Flammarion, 1989.

PLATÃO. *Théétète*. 3. ed. Rev. Paris: Belles Lettres, 1955.

----- . *Philèbe*. Paris: Belles Lettres, 1959.

----- . *Le sophiste*. Paris: Belles Lettres, 1969.

----- . *Parménide*. 5. ed. Paris: Belles Lettres, 1974.

----- . *República*. 4. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.

----- . Lettre VII. In: *Lettres*. Paris: Flammarion, 1987. p. 133-232.

ROSEN, Stanley. *Plato's sophist: the drama of original and image*. New Haven & London: Yale University Press, 1983.

TRIMPI, Wesley. The early metaphorical uses of *skiagraphia* and *skenographia*. *Traditio*, v. XXXIV. New York: Fordham University Press, 1978. p. 29-73.