

PLANO DE TRABALHO DOCENTE

1. Identificação

Lethicia Ouro de Almeida Marques de Oliveira
Professora de Filosofia do *Campus* Humaitá II
Doutora em Filosofia pela PUC-Rio
Pós-doutoranda no programa de pós-graduação em metafísica da UnB

1.1. Título

As noções de pintura e de escultura em *A República* de Platão

2. Justificativa

“Quando o pai percebeu vivo e em movimento o mundo que ele havia gerado, escultura (ἄγαλμα, *ágalma*) dos deuses eternos, regozijou-se, e na sua alegria determinou deixá-lo ainda mais parecido com seu modelo (παράδειγμα, *parádeigma*)”¹, diz o personagem Timeu, no diálogo de Platão que leva seu nome, para seus amigos Crítias, Hermócrates e Sócrates. Nesse diálogo, Timeu descreve como o demiurgo 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, *diadzográpho*) o mundo (τὸ πᾶν, *tò pân*).”² A quinta combinação corresponde ao quinto sólido regular, que é apresentado por Timeu após a descrição da formação dos quatro outros que expõem a forma dos quatro elementos usados na confecção do corpo do mundo: fogo, terra, água e ar.³ Depois

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

² Ibid., 55c. Tradução de Carlos Alberto Nunes modificada. Preferimos *pintar* ao invés de *configurar* como tradução de διαζωγράφω, *diadzográpho*, para ressaltar o radical ζωγράφω, *dzográpho*, do termo.

³ Essa é a ordem em que os elementos são apresentados no diálogo. Cf. PLATÃO, *Timeu*, 31b-32b.

de pirâmide, octaedro, icosaedro⁴ e cubo⁵ terem sua composição narrada, o demiurgo usa o dodecaedro para pintar as constelações no céu.⁶

Essa descrição do mundo como uma escultura pintada, ou como escultura e pintura, intriga. Por que Platão opta por expor o princípio (ἀρχή, *arkhé*) do mundo como o trabalho de um pintor e escultor, além de usar outras imagens artesanais?⁷ Haveria algo na pintura e na escultura que provém da Inteligência (νοῦς, *noûs*), que configura o que ocorre pelo acaso e desordenadamente (χώρα, *khóra*) 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 (χώρα, *khóra*). Sendo assim, poderíamos afirmar que na confecção de obras pictóricas e escultóricas, esse embate também – e quem sabe de forma mais evidente – seria visível? Ou ainda: haveria alguma relação de semelhança entre o processo produtivo do universo (κόσμος, *kósmos*) 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, no contexto de todo o universo (κόσμος, *kósmos*)?

Perplexidades como essas – quiçá os gregos chamá-la-iam de θαύματα, *thaúmata* – deram origem à presente investigação, e filosoficamente justificam a pesquisa que pretendemos empreender. Segundo o pensamento grego antigo, a filosofia sempre surge de um espanto ou uma perplexidade, um θαῦμα, *thaûma*.⁸ No caso do presente estudo, não ocorreu diferentemente de há tantos séculos atrás. Da inquietude proveniente dessas questões pontuais, que irromperam da leitura de

⁴ 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.

⁵ 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. No corpo do texto, apresentamo-los na ordem em que são construídos por Timeu. Cf. PLATÃO, *Timeu*, 54d-55c.

⁶ 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. Para esse estudo não é essencial determinar o quê é pintado, mas sim constatar e realçar que, dentre outras imagens, a imagem da pintura é usada por Timeu para descrever uma parte do processo de confecção do mundo pelo demiurgo divino.

⁷ Sobre as diversas imagens usadas, cf. BRISSON, L., *Le même et l'autre dans la structure ontologique du Timée de Platon: un commentaire systématique du Timée de Platon*, 1. Le démiurge.

⁸ Cf. PLATÃO, *Teeteto*, 155c e ARISTÓTELES, *Metafísica*, 982b.

passagens específicas dos diálogos platônicos, 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, as realidades últimas da filosofia platônica, apareceram em nosso percurso investigativo.

3. Objetivos

3.1. Gerais

Fomos levados a perguntar: o que são as ideias, paradigmas do trabalho do demiurgo divino, tão presentes e, ao mesmo tempo, ocultas nos diálogos de Platão?⁹ Pois se elas são 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. Na *República*, por exemplo, quando 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.¹⁰ 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 era¹¹, o diálogo *Parmênides* apareceu com o subtítulo *ou Sobre as Ideias: lógico*. 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, ao contrário, a indicação de que as ideias não existem, de que o fundamento último do mundo não é, e toda elaboração dos diálogos considerados anteriores parece cair por terra.

Talvez Platão ofereça uma resposta para o Parmênides, diálogo e personagem dele, salvaguardando as ideias, no *Sofista*, ao tratar da questão do ser

⁹ A necessidade lógica de tal questão para o desenvolvimento dessa investigação tornar-se-á clara na continuação desse subtítulo.

¹⁰ Cf. PLATÃO, *República*, 506e. No passo referido, usa-se somente o termo bem (*ἀγαθός*, *agathós*). Contudo, dado o contexto do diálogo, somos levados a concluir que se trata da ideia de bem.

¹¹ 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.

e do não-ser.¹² Talvez a temática aí seja outra, dado que o Estrangeiro de Eleia, que conduz a discussão neste diálogo, prefere o termo γένη, *géne*, e não εἶδος, *eîdos*, ou ἰδέα, *idéa*, em sua argumentação.¹³ De toda forma, Platão certamente deixa a cargo do leitor dos diálogos a resposta para essa e muitas outras questões. Nesse trabalho trataremos de apenas uma, dentre tantas indagações suscitadas pelos diálogos. Pretendemos compreender a relação entre as ideias e dois gêneros¹⁴ artísticos específicos: a pintura e a escultura. Será que por meio delas podemos alcançar as ideias¹⁵, ou, ao contrário, somos por elas 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 indicada na própria pergunta pode a princípio parecer despropositada e até completamente errônea no contexto do 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 mais ínfimo grau de realidade enquanto essas seriam sombras dos seres sensíveis que já se encontram abaixo dos inteligíveis. Aliás, se a σκιαγραφία, *skiagraphía*, é realmente uma técnica de pintura em que se delineiam as sombras dos objetos¹⁶, a Alegoria pode usar a própria pintura de sombras como ilustração da ilusão de que são vítimas os homens em geral. Essa é a famosa “leitura de manual”

¹² Essa é a interpretação de Cornford. Cf. CORNFORD, F. M., *Plato's Theory of Knowledge: the Theaetetus and the Sophist*, p. 11.

¹³ 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.

¹⁴ 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.

¹⁵ A hipótese interpretativa de que a arte mimética dá acesso às ideias porque pode imitá-las já foi defendida por diversos autores, com K. Flash e H. F. Bouchery. Cf. KEULS, E., *Plato and Greek Painting*, p. 48-51. A autora também cita Gombrich, mas, a nosso ver, se trata de uma leitura distorcida do que ele defende. O autor não afirma que a arte egípcia copia ideias, como diz Keuls, mas que está mais próxima da carpintaria, que o faz, que da imitação de aparências fugidias. Cf. GOMBRICH, E. H., *Arte e ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*, p. 108. Por fim, ela afirma que J. Tate também defende uma posição em, por exemplo, TATE, J., *Imitação na República de Platão*. In: *Kléos*, n. 11/12, p. 143-154. Importa salientar que, contudo, neste artigo, Tate diz que a poesia capaz de imitar as ideias é a própria filosofia. As obras escultóricas são metáforas das filosóficas no livro V da *República*.

¹⁶ 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. Keuls criticará essa interpretação do sentido de σκιαγραφία.

da filosofia da arte platônica. Com foco na tão citada expulsão dos poetas da cidade utópica e na gradação mimética do livro X da *República*, Platão é epitetado de “inimigo das artes”, filósofo cuja teoria estética precisa ser superada. Depois de, nos livros II e III da *República*, eliminar da cidade ideal partes da poesia tradicional grega, por serem mentirosas e inúteis para a educação dos guardiões da cidade¹⁷, no último livro do diálogo ele rejeitaria toda a mimética em geral por já ter explicitado os perigos das imagens (εἰκόνες, *eikónes*) – presentes em toda imitação ou representação (μίμησις, *mímesis*) – pois correlacionadas à parte apetitiva da alma (ἐπιθυμητικόν, *epithymetikón*), que, segundo a argumentação do livro IV, deve obedecer à parte racional (λογιστικόν, *logistikón*)¹⁸:

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

__ Exatamente.

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

__ Assim parece.”

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

Esta leitura que atrela a crítica de Platão à arte mimética como um todo é feita desde Plotino¹⁹ e se tornou dominante no âmbito dos manuais de estética.²⁰ 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

¹⁷ Cf. PLATÃO, *República*, 386c.

¹⁸ É certo que o uso do termo *razão* como tradução de λόγος, *lógos*, 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, *lógos*, razão quer dizer 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.

¹⁹ Cf. PANOFISKY, E., *Idea: a evolução do conceito de belo*, p. 8.

²⁰ Cf., por exemplo, OSBORNE, H., *Estética e teoria da arte: uma introdução histórica*, p. 81 e 82 e HAAR, M., *A obra de arte: ensaio sobre a ontologia das obras*, 1. A depreciação platônica da arte. Ver também os estudos de, por exemplo, VERNANT, J-P., *Image et apparence dans la théorie platonicienne de la mimesis*. In: *Journal de Psychologie*, v. 72, p. 133-160, LICHTENSTEIN, J., *A cor eloquente*, Da toalete platônica e FERRAZ, M. C. F., *Fingimento, ficção, máscara: da desqualificação platônica à afirmação nietzschiana*, In: *Artefilosofia*, n. 2, p. 71-76.

relação entre as obras miméticas e as ideias, tal qual o fizemos ao elaborarmos nossa questão geral. O imperativo de colocá-la torna-se, então, agora manifesto.

Por meio de um estudo demorado e cuidadoso dos diálogos, fomos incapazes de disfarçar a evidência de que a problemática não é, assim, tão simples, como dizem os manuais. A própria Alegoria da Caverna que citamos como exemplo da distância entre obras miméticas e ideias é, ela própria, chamada ou qualificada como imagem (εἰκόν, *eikón*) pelo personagem Sócrates.²¹ 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, se opõem a essa leitura e indicam um caráter diferente para, por exemplo, os gêneros artísticos aqui em questão. Duas dessas passagens foram citadas no início dessa introdução.²² O desconforto dos estudiosos frente ao mundo ser considerado escultura e pintura por Platão no *Timeu* é evidente ao realizarmos um levantamento das opções de tradução para ἄγαλμα, *ágalma*, e διαζωγράφω, *diadzográpho*. Ao invés de traduzir ἄγαλμα, *ágalma*, por escultura ou estátua, a maioria prefere *imagem*.²³ Já para διαζωγράφω, *diadzográpho*, encontramos das mais diferentes traduções²⁴, o que evidencia certa hesitação dos tradutores em optar pelo sentido de se pintar o céu.

²¹ Cf. PLATÃO, *República*, 517 a-b.

²² Já que presentes num diálogo de Platão considerado tardio, o *Timeu*, e porque evidenciam o uso da pintura e da escultura para expor tema tão metafísico como da ἀρχή, *arkhé*, 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.

²³ *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, *ágalma*, 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, *ágalma tôn theôn*. Cf. CHANTRAINE, P., *Dictionnaire étymologique de la langue grecque: histoire des mots*, p. 7, verbete ἀγάλωμαι. Por fim, Vernant defende que, dentre outros, o termo ἄγαλμα, *ágalma*, significa a aparição do visível, no caso, na estátua. Somente μίμημα e εἰκόν adquiririam o sentido de imagem a eles vinculado pelo próprio Platão. Cf. VERNANT, J.-P., *Da presentificação do invisível à imitação da aparência*. In: Mito e Política. Keuls também segue essa linha interpretativa. Cf. KEULS, E., *op. cit.*, p. 2. Ainda assim, a maioria prefere traduzir ἄγαλμα, *ágalma*, por *imagem*, como vimos. Desenvolveremos essa questão no cap. 3.

²⁴ Eis o levantamento de traduções para διαζωγράφω, *diadzográpho*, 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

3.2. Específicos

Esse desconforto e essa hesitação são também nossos. Por isso, intentamos explicitar o sentido dessas – além de outras – passagens, percebendo o papel das próprias escultura e pintura no contexto dos 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 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.²⁵ 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 – que, 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 visuais²⁶; ele somente usa a pintura, assim como a escultura, como imagens para retratar o mundo

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, *ágalma*, e *pintar* para διαζωγράφω, *diadzográpho*, na sua interpretação do diálogo em SCHUHL, P-M., *op. cit.*, p. 65 e 66. Segundo Bailly, o verbo διαζωγράφω, *diadzográpho*, quer dizer pintar de forma acabada, fazer uma pintura completa.

²⁵ Cf. p. XIX.

²⁶ Segundo afirma, ela segue a tese de Wilamowitz. Cf. KEULS, E., *op. cit.*, p. 4 e 28.

fenomênico, assim como a poesia, entre outros temas.²⁷ 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.²⁸ Por meio de um estudo dos diálogos platônicos como um todo, assim como da literatura, principalmente clássica e helenística, referente às artes visuais, a autora insiste, em praticamente todos os capítulos de seu livro, em refutar a tese de Schuhl que, como ela mesma diz, é a que prevalece nos meios acadêmicos.²⁹ 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 Platão³⁰ – o que mostraria que tal transformação não seria determinante no seu pensamento.

Dadas essas possibilidades interpretativas, somos levados a perguntar: algum deles teria razão? 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 um diálogo específico, como veremos a diante.

3.2.1. As noções de pintura e escultura

A captura do que diz Platão sobre essas artes não é em nada fácil. Em primeiro lugar é necessário relembrar algumas diferenças históricas, para que não se cometa nenhum anacronismo, ou, ao menos, para que este não passe

²⁷ Na mesma linha interpretativa segue TRIMPI, W., *The early metaphorical uses of skigraphía 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.

²⁸ Cf. KEULS, E., *op. cit.*, p. 36. É certo que várias passagens dos diálogos retratam a capacidade ilusionista da pintura. A comentadora parece se remeter à descrição do escorço (não há termo grego ou latino referente) e da perspectiva linear (talvez o sentido de σκηνογραφία, *skenographía*) em seus detalhes específicos.

²⁹ 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*, p. 148.

³⁰ Cf. posição diferente sobre os períodos históricos da arte grega em GOMBRICH, E. H., *op. cit.*, p. 108.

desapercebido – e sim visto como necessário para o tipo de investigação aqui em questão.³¹ Sabemos que os conceitos de pintura e escultura, tais como os conhecemos atualmente – ainda que tenham sofrido mudanças com as radicais rupturas estilísticas contemporâneas³² – formaram-se no período da Renascença, quando se reivindicou o lugar dessas formas artísticas entre as artes então, e desde a Idade Média, consideradas livres: gramática, dialética, retórica, geometria, aritmética, astrologia e música. Estas faziam parte da educação dos aristocratas, dos homens livres, cujo ócio lhes permitia o estudo. A pintura e a escultura situavam-se entre as 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.³³ Acreditava-se que os poetas eram inspirados diretamente pelas divindades, pelas Musas, que habitavam as montanhas e lhes revelavam a verdade.³⁴ 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.³⁵ 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 Varrão³⁶, encontra, portanto, seu fundamento na própria cultura grega. Assim, quando falamos de pintura e escultura no mundo grego antigo, não podemos perder

³¹ Cf. o mesmo cuidado em BUARQUE, L., *É possível falar de uma estética platônica?* In: VISO, n. 1, p. 1.

³² 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.”

³³ Sobre esse tema, cf. AUSTIN, M.; VIDAL-NAQUET, P., *Economia e sociedade na Grécia Antiga*.

³⁴ 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. PLUTARCO, *Sol.* 8. 1-3 *apud.* LEÃO, D. F., *Sólon: ética e política*, p. 255, 256, 264 e 403-406.

³⁵ Cf. a irônica comparação entre os salários do sofista Protágoras e do escultor Fídias em PLATÃO, *Mênon*, 91d.

³⁶ *Disciplinae* [Disciplinarum libri IX] *apud.*, MORA, J. F., *Dicionário de Filosofia*, Varrão.

de vista seu contexto próprio, o tímido reconhecimento social do pintor e do escultor, além do uso prático das obras em rituais religiosos como casamentos, funerais, apresentações teatrais, festividades em honra aos deuses etc, e em utensílios da vida cotidiana, como vasos e portas-incenso, além de pinturas murais. Se atualmente classificamos tais objetos vendo neles pinturas e esculturas próprias para serem mantidas entre as quatro paredes dos museus, na Antiguidade não possuíamos nem mesmo um só termo para designar exatamente e exclusivamente o que entendemos por pintura ou escultura.

Isso evidencia que nossa pesquisa não optou pela investigação de um conceito presente na cultura grega à época de Platão que encontramos constantemente nos seus diálogos como, por exemplo, uma investigação sobre o sentido de razão ou discurso (*λόγος*, *lógos*) – pesquisa essa que possui sua própria complexidade. Nossa busca pretende capturar algo cujo conceito não era elaborado à nossa maneira moderna, algo cuja existência no mundo grego antigo não se resume a uma só 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. Como pintura e escultura eram caracterizadas antes mesmo de serem catalogadas em conceitos fechados como esses, 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, inaugura 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.³⁷ Dessa forma, temos uma abordagem mais extensa e preocupada aos detalhes estéticos das obras, como não se havia feito anteriormente.³⁸ 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, certamente no contexto ritualístico e religioso de que nos fala Walter Benjamin.³⁹ Dessa forma, intentamos que nosso estudo possa, além de mudar de lugar as perplexidades suscitadas pelos diálogos platônicos nos amantes das artes, saindo do enfoque no canto versificado para acolher o silêncio das obras plásticas e de alcançar todos os objetivos apontados anteriormente, oferecer uma abordagem acerca dos fundamentos teórico-filosóficos desses gêneros artísticos. 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.⁴⁰ Dada a lacuna, Jean-Pierre Vernant em *Entre Mito e Política*, Cap. 31. Da presentificação do invisível à imitação da aparência, apresentará uma lista de termos que se referem à escultura, indicando-nos uma diversidade de veredas trilháveis nessa investigação. Fazemos uma apresentação rápida, que pretende somente oferecer uma vaga ideia de tal extensão vocabular. Temos expressões que se referem a esculturas de ídolos não

³⁷ 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 HOMERO, *Ilíada*, canto XI, v. 632-7 e canto XVIII, v. 478-608, e 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., *Estética e teoria literária*, p. 62.

³⁸ Paralelamente, pinturas e esculturas gregas passam a ser reproduzidas e expostas nas casas e jardins de homens cultos, apreciadas pela sua beleza e fama – por seu caráter estético, como ocorreu em Pompeia. Cf. GOMBRICH, E. H., *op. cit.*, p. 120.

³⁹ Cf. *A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*. Por mais que algumas obras como pinturas de vasos, por exemplo, possam ser usadas na vida cotidiana de uma propriedade privada, por retratarem em sua maioria deuses ou episódios da mitologia grega, mantêm sua relação com a religiosidade grega.

⁴⁰ *Le sens du mot κόλοσσος, kólossos, et les noms grecs de la statue* In: *Revue de Philologie*, 6, 1932, p. 133 *apud.*, VERNANT, J-P., *Entre Mito e Política*, 31. Da presentificação do invisível à imitação da aparência.

icônicos: βαίτυλος, *baítulos* (pedra provinda do céu e vista como sagrada)⁴¹, δόκανα, *dókana* (pedaços de madeira paralelos, ligados por outros transversais, símbolo da união de Castor e Pólux), κίων, *kíon* (coluna funerária); teriomorfos ou monstruosos: Γοργώ, *Gorgó*, Σφίγξ, *Sphínks*, Ἄρπυιαι, *Hárpyiai*; figuras antropomórficas, dentre as quais encontramos ídolos arcaicos, com pés e pernas juntos ao corpo, como βρέτας, *brétas* (estátua de madeira), ξόανον, *ksóanon* (figura talhada na madeira ou na pedra, ou estátua, especificamente de divindades), Παλλάδιον, *Palládion* (estátua de Atena), os famosos κοῦροι, *koûroi*, e κόραι, *kórai*, dos quais muitos exemplares se encontram atualmente no Museu da Acrópole, em Atenas; e grandes estátuas cultuais, como ἕδος, *hédos* (estátua de um deus), ἄγαλμα, *ágalma* (escultura dos deuses), εἰκών, *eikón* (escultura ou pintura) e μίμημα, *mímema* (imitação ou representação).⁴² Quanto à pintura, por mais que ainda não tenhamos feito um levantamento vocabular exaustivo, já poderíamos citar os termos γραφή, *graphé* (pintura ou escritura), ζωγραφία, *dzographía* (pintura de animais), σκιαγραφία, *skiagraphía* (pintura de sombras), εἰκονογραφία, *eikonographía* (pintura ou desenho de retratos), σκηνογραφία, *skenographía* (pintura de cenários ou pintura com perspectiva linear⁴³), ὑπογραφία, *hypographía*, περιγραφία, *perigraphía* (ambos rascunho, o primeiro em construção e, o segundo, acabado), διαγραφία, *diagraphía* (pintura, configuração ou bordado), ἀπογραφία, *apographía* (pintura de longe), ἀπεργασία, *apergasía* (obra acabada), εἰκών, *eikón* (imagem), μίμημα, *mímema* (imitação ou representação), e πίναξ, *pínaks* (quadro). É certo que, no caso da pintura, o radical γραφ-, *graph-*, pode ser tomado como base semântica para a maior parte dos termos que a designam, diferentemente do que ocorre no caso da escultura. Contudo, as diversas combinações são próprias do grego, e indicam especificações ausentes em nossa língua. Além disso, o termo γραφή, *graphé*, significa tanto pintura quanto escritura. Isto é: não há um termo grego que contemple completamente e exclusivamente o sentido moderno e atual de pintura.

⁴¹ 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.

⁴² Sabe-se que εἰκών, *eikón*, e μίμημα, *mímema*, 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 nessa listagem.

⁴³ Cf. KEULS, E., *op. cit.*, p. 63.

Por vezes, no texto platônico, podemos não encontrar nenhum elemento de tal extenso vocabulário relativo à escultura e à pintura e sim uma referência a esses gêneros artísticos por meio de descrições ou apontamentos de suas propriedades. Por isso, estamos abertos para incluir todas as indicações que contribuam na construção de um apanhado crítico e reflexivo de alguns dos primeiros usos dessas artes na literatura filosófica.⁴⁴ Nossa atenção voltar-se-á para tamanha riqueza vocabular e de sentido, e também – e principalmente – 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 neste projeto as expressões *pintura* e *escultura* no contexto dos diálogos. Pedimos que o leitor se mantenha atento às especificações históricas apresentadas, pois assim escaparemos de esquecer os anacronismos ou de desentendimentos vocabulares.

Contudo, 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? Uma investigação totalmente cega ao objeto investigado certamente não teria por onde começar. A famosa falta de resposta ou caminho (*ἀπορία*, *aporia*), a respeito de como o conhecimento é possível, 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?⁴⁵ Para desviarmos dessa *ἀπορία*, *aporia*, que aqui não nos cabe solucionar, propomos um meio-termo, um terceiro caminho. Para que comecemos essa pesquisa, é necessário adotar alguma definição desses gêneros artísticos – ainda que nos encontremos

⁴⁴ Também se referem a essas artes alguns filósofos pré-socráticos, 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.” Trad. Gerd Bornheim, e EMPÉDOCLES, frag. 23: “Assim como quando pintores, homens que, por habilidade, são bem peritos na sua arte, decoram oferendas – quando, de fato, tomam em suas mãos pigmentos de muitas cores, misturando harmonicamente mais de uns e menos de outros, produzem a partir deles formas que se assemelham a todas as coisas, ao criarem árvores e homens e mulheres, feras e aves e peixes que nas águas se criam, e também deuses de longa vida, superiores em honrarias: assim também não permitas que o engano subjogue a tua mente e te leve a pensar que há uma qualquer outra fonte de todas as incontáveis coisas mortais que claramente se vêem, mas fica a saber isto bem, já que a narração que escutas provém de um deus.” Trad. Carlos Alberto Louro Fonseca da versão inglesa de Kirk, Raven e Schofield.

⁴⁵ Cf. PLATÃO, *Mênon*, 80d,e.

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 recomeçar, e quem sabe, inspirados num diálogo da juventude platônica, percorrer diversas definições, sem as quais não se alcançaria a conclusão final – ainda que ela seja aporética. Por isso, não nos cabe adotar uma concepção teórica das artes plásticas que fosse fruto de uma elaboração demorada e comprometida com pontos de vista específicos, que estiveram em disputa ao longo das reflexões sobre a arte de nossa cultura ocidental. Assim, por exemplo, não adotaríamos a visão de Leonardo da Vinci ou Hegel, que privilegiam a pintura frente à escultura devido a razões que, aqui, nesse projeto, 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. Partiremos, 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”⁴⁶ (Read, 1956, p. ix), de caráter representativo. É curioso notar que 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

⁴⁶ “... a three-dimensional mass occupying space and only to be apprehended by senses that are alive to its visual appearance.”

compreender como o próprio Platão definiria esses gêneros, perceber como eles são caracterizados nas obras platônicas que aqui analisaremos.

Já para pintura, tomemos que “a representação pictórica é um fenômeno perceptivo, estritamente visual” (Gerwen, 2001, p. 13), no qual percebemos a própria representação, assim como o objeto representado.⁴⁷ 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 na obra escolhida 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.⁴⁸ Dentre os que não compartilham dessa visão tão apaixonada

⁴⁷ Cf. GERWEN, R. V., *Richard Wollheim on the art of painting: art as representation and expression*, p. 6.

⁴⁸ 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

pela arte grega, há os que veem suas obras como paradigmáticas, podendo ser alcançadas por artistas modernos, que copiam sua grandiosidade. Assim compreendem, por exemplo, Vasari, que chega a afirmar que Michelangelo supera os antigos, e Winckelmann, por exemplo.⁴⁹ Isso nos torna claro o papel da Grécia Antiga no próprio trabalho 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.

3.2.2. O diálogo

Vejamos agora com qual diálogo trabalharemos e a razão desse recorte no *corpus platonicum*.

Durante o período de meu doutorado, essa pesquisa se ocupou de três diálogos geralmente considerados como da última fase do pensamento de Platão: *Sofista*, *Timeu* e *Leis*. Uma intenção deste estudo foi elucidar se Platão teria uma visão alternativa à que se encontra em *A República*. Este diálogo é considerado o coração da filosofia platônica. Nele encontramos a famosa construção da cidade ideal, por alguns considerada uma utopia, ainda que este conceito encontre seu nascimento com a obra homônima de Thomas Morus, já na Modernidade. Como apontamos anteriormente, em *A República*, a leitura tradicional é de que Platão seria um inimigo das artes. Ele expulsaria os poetas desta cidade, e criticaria a imitação, μίμησις, *mímesis*, em geral. Será que esse seria o caso? E o que diz Platão especificamente quanto às artes plásticas?

Nossa intenção ao longo do período de licença para o pós-doutorado é iniciar uma pesquisa sobre as noções de pintura e escultura em *A República*. As

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.

⁴⁹ 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 superaram os gregos na arte pictórica. Cf. p. 105.

mesmas questões do doutorado serão colocadas, a partir deste estudo prévio acerca do último pensamento da filosofia platônica. Nos primeiros anos do pós-doutorado já nos debruçamos sobre essa questão num diálogo sobre o que constitui a vida boa, o *Filebo*. Vimos como, neste diálogo, Platão elogia as artes puras, com cores primárias e formas geométricas. Elas são usadas para tratar de temas como o erro – quando vemos uma escultura de um homem de longe e pensamos que se trata de um homem real – e como a esperança – que é um desenho positivo que fazemos em nossa alma.

Assim, com o enfoque em *A República*, iniciamos um estudo relativo ao período médio do pensamento de Platão, considerado por muitos como o auge de seu desenvolvimento filosófico. Já comecei a fazer um estudo acerca da presença da escultórica no livro II deste diálogo. Em uma conferência e em sala de aula no Colégio Pedro II tratei da imagem da escultórica para falar da própria filosofia. O filósofo faz como um escultor, mostrando os moldes segundo os quais o poeta deve compor os seus versos. Essa aproximação entre filosofia e escultórica é interessante e alcança ainda um desenvolvimento nos livros centrais de *A República*.

4. Metodologia

No intuito de direcionar uma resposta a tantas questões que até aqui levantamos, e quem sabe permitir o surgimento de outras questões, agora veladas, percorreremos as principais ocorrências das noções de pintura e escultura em *A República*. Como dissemos, estaremos atentos a todos os 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 acerca desses gêneros artísticos neste diálogo citado, 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 apresentadas nesse projeto e, tal qual faz a filosofia, com sorte nos deparando com novos questionamentos. Acima de tudo, como nos propomos, ser-nos-á possível encaminhar uma solução para os paradoxos a respeito da relação entre pintura, escultura e as ideias, indicando uma resposta para a questão geral anteriormente apresentada.

5. Recursos

5.1. Físicos

- 6.1.1. Consulta a bibliotecas das faculdades de filosofia e arte;
- 6.1.2. Visita a museus com obras de arte das Antiguidades Grega e Egípcia, tendo em vista a análise de obras *in locu*. No Brasil: no Rio de Janeiro, o Museu do Centro Cultural do Banco do Brasil e o Museu da Chácara do Céu; em São Paulo, o Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE) e o Museu Paulista da USP. Internacionalmente, dentre outros, o que talvez tenha a oportunidade de visitar, *British Museum*.

5.2. Materiais

- Aquisição de livros e revistas especializadas.

6. Bibliografia

- Acropolis and Museum:** brief history and tour. Association of friends of the Acropolis. 2011.
- ARCHER-HIND, R. D. **The Timaeus of Plato.** Reprint ed. Pennsylvania: Ayer Company Publishers, inc., 2002.
- ARISTÓTELES. **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 A. Gonçalves e A. Nabarrete. Lisboa: Edições 70, 1986.
- BAILLY, A. **Dictionnaire grec-français.** Paris: Hachette, 2000.
- BENJAMIN, W. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica.** Tradução de J. L. Grünnewald. São Paulo: Abril Cultural, 1973 (Os Pensadores).
- BORNHEIM, G (org.). **Os filósofos pré-socráticos.** 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

- 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.
- 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.
- CHANTRAINE, P. **Dictionnaire étymologique de la langue grecque**: histoire des mots. Paris: Éditions Klincksieck, 1974.
- CORNFORD, F. M. **Plato's Theory of Knowledge**: the Theaetetus and the Sophist. New York: Dover Publications, 2003 (republication of the work published in 1957 by The Liberal Arts Press).
- DANTO, A. **Após o fim da arte**: a arte contemporânea e os limites da história. Tradução de Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.
- DIÈS, A. **Autour de Platon**: essais de critique et d'histoire. 2. tir. Paris: Les Belles Lettres, 1972.
- DIÓGENES LAËRTIOS. **Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres**. Trad. Mário da Gama Kury. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1988.
- ELDER PHILOSTRATUS. **Imagines**; CALLISTRATUS. **Descriptions**. ed. bilíngue. Trans. Arthur Kairbanks. London: Harvard University Press, s/d (LOEB).
- EUCLIDES. **Elementos**. Trad. Irineu Bicudo. São Paulo: Ed. Unesp, 2009.
- EURÍPIDES. **Ifigênia em Áulis**. Tradução de Mário gama Kury. 4. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.
- FERRAZ, M. C. F. **Fingimento, ficção, máscara**: da desqualificação platônica à afirmação nietzschiana. In: Artefilosofia. n. 2. Ouro Preto: UFOP; Tessitura, Janeiro de 2007.
- FERREIRA, G.; MELLO, C. C. de, **Clement Greenberg e o debate crítico**. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura; Funarte; Jorge Zahar editor, 1997.
- GERWEN, R. V. (Org.). **Richard Wollheim on the art of painting**: art as representation and expression. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- 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.
- 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, 1956. p. 219-227.
- 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).
- 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. bilíngue. Traduction par Philippe-Ernest Legrand. 2. tir. Paris: Les Belles Lettres, 2002 (Classiques en Poche).
- HOMERO. **Ilíada**. Tradução de Frederico Lourenço. 4. ed. Lisboa: Livros Cotovia, 2005.
- _____. **Ilíada**. ed. bilíngue. Tradução de Haroldo de Campos. 3. ed. São Paulo: Arx, 2002.
- IGLÉSIAS, M. **A relação entre o Não Ser como Negativo e o Não Ser como Falso no Sofista de Platão**. In: O que nos faz pensar: Cadernos do departamento de filosofia da PUC-Rio. 11. v. 2. Rio de Janeiro: PUC-Rio, março de 1997.
- 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.
- KEULS, E. **Plato and Greek Painting**. Leiden: E. J. Brill, 1978.
- 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.
- LEÃO, D. F. **Sólon: ética e política**. Lisboa: Fundação C. Gulbenkian, 2001.

- LECLANT, J (Org.). **Les pharaons**: Le temps des Pyramides. Paris: Gallimard, 1978 (Le monde égyptien).
- LICHTENSTEIN, J. **A cor eloqüente**. Tradução de Maria Elizabeth Chaves de Mello e Maria Helena de Mello Rouanet. São Paulo: Ed. Siciliano, 1994.
- _____. (Org.). **A pintura**: textos essenciais. Tradução de Magnólia Costa (Org.). São Paulo: Ed. 34, 2004.
- LODGE, R. C. **Plato's theory of art**. Oxford: Routledge, 2010.
- MARQUES, M. P. **Platão, pensador da diferença**: uma leitura do Sofista. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2006.
- MARTIN, H. **Études sur le Timée de Platon**. Paris, 1841.
- 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.
- NEHAMAS, A. **Plato on imitation and poetry in Republic 10**. In: Plato: on beauty, wisdom and the arts (MORAVCSIK; TEMKO, org.) Totowa, New Jersey: Rowman and Littlefield, 1982.
- OLIVEIRA, A. L. M. **O fingidor e o filósofo**: breve ensaio acerca do ut pictura poesis. In: Artefilosofia: Filosofia, Teatro, Música. n.2. Ouro Preto: UFOP; Tessitura, Janeiro de 2007.
- OSBORNE, H. **Estética e teoria da arte**: uma introdução histórica. Tradução de Octavio Mendes Cajado. 4. ed. São Paulo: Editora Cultrix, s/d.
- PANOFSKY, E. **Idea**: a evolução do conceito de belo. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1994 (Coleção Tópicos).
- PLATÃO. **Crátilo**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: UDUFPA, 1980 (Coleção Amazônica).
- _____. **Cratyle**. ed. bilíngue. Traduction par Louis Méridied. Paris: Les Belles Lettres, 1950 (oeuvres complètes).
- _____. **Íon/Eutifron**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 1980 (Coleção Amazônica).
- _____. **Íon**. ed. bilíngue. Tradução de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011 (Filoestética).
- _____. **Euthyphro**. ed. bilíngue. Translation by H. N. Fowler. London: Oxford University Press, 1982.

- _____. **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).
- _____. **Hípias Maior**. Tradução de Maria Teresa Schiappa de Azevedo. 3. ed. Lisboa: Edições 70, 2000 (Clássicos gregos e latinos).
- _____. **Greater Hippias**. ed. bilíngüe. Translation by Harold North Fowler. London: Harvard University Press, 2002.
- _____. **Leis**. Tradução de Edson Bini. 2. ed. São Paulo: Edipro, 2010.
- _____. **Laws**. ed. bilíngüe. Translated by R. G. Bury. Cambridge: Harvard, 2001 (LOEB).
- _____. **Mênon**. ed. bilíngüe. Tradução de Maura Iglésias. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2001.
- _____. **Parmênides**. ed. bilíngüe. 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. bilíngüe. Traduction par Auguste Diès. Paris: Les Belles Lettres, 1935.
- _____. **Protágoras**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 1980 (Coleção Amazônica).
- _____. **Protagoras**. ed. bilíngüe. Traduction par Alfred Croiset. Paris: Les Belles Lettres, 1997 (Classiques en poche).
- _____. **República**. Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira. 9. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.
- _____. **Republic**. Translation by Paul Shorey. ed. bilíngüe. Cambridge: Harvard University Press, 2003 (LOEB).
- _____. **Republic 10**. ed. bilíngüe. Translation by S. Halliwell. Wiltshire: Aris & Phillips, 1993.
- _____. **Sofista**. Tradução de Jorge Paleikat e João Cruz Costa. São Paulo: Abril Cultural, 1972 (Os Pensadores).
- _____. **Sophist**. ed. bilíngüe. Translation by Harold North Fowler. Cambridge: Harvard University Press, 2001 (LOEB).

- _____. **Le Sophiste**. Traduction par Nestor L. Cordero. Paris: Flammarion, 1993.
- _____. **Timeu / Crítias**. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 3. ed. Belém: EDUFPA, 2001.
- _____. **Timée / Critias**. Traduction par Albert Rivaud. ed. bilíngüe. Paris: Les Belles Lettres, 1985.
- _____. **Timaeus**. Translation by R. G. Bury. Cambridge: Harvard University Press, 2005 (LOEB).
- _____. **Timée**. Traduction par Luc Brisson. 5. ed. Paris: Flammarion, 2001.
- _____. **Timée**. Traduction par Émile Chambry. Paris: Librairie G. Frères, 1939.
- _____. **Timée**. Traduction par Léon Robin et Moreau. Paris: Gallimard, 1950.
- PLINY. **Natural history**. Book XXXIV. ed. bilíngüe. Translation by H. Rackham. Cambridge: Harvard University Press, 2003 (LOEB).
- READ, H. **The art of sculpture**. London: Faver and Faber Limited, 1956.
- RIBEIRO, L. F. B. **Sobre a estética platônica**. Revista eletrônica VISO, 2007.
- RICHTER, G. **A handbook of Greek art: a survey of the visual arts of ancient Greece**. Londres: Phaidon, 1998.
- _____. **The sculpture and sculptors of the Greeks**. 4. ed. New Haven; London: Yale University Press, 1970.
- ROBINSON, T. M. **A psicologia de Platão**. Tradução de Marcelo Marques. São Paulo: Loyola, 2007.
- SCHELLING, F. W. J. **Filosofia da arte**. Tradução de Márcio Suzuki. São Paulo: Edusp, 2001.
- SCHUHL, P-M. **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.
- SPIVEY, N. **Understanding Greek Sculpture: ancient meanings, modern readings**. Londres: Thames and Hudson, 1996.
- TAYLOR, A. E. **A commentary on Plato's Timaeus**. London: Oxford University Press, 1927.

- TOBIN, R. **The Canon of Polykleitos**. In: *American Journal of Archaeology*. v. 79, n. 4. October, 1975. p. 307-321.
- VASARI, G. **The lives of the artists**. Trans. Julia Conaway Bondanella. Oxford: Oxford University Press (Oxford World's Classics).
- VERDENIUS, W. J. **Mimesis**: Plato's doctrine of artistic imitation and its meaning to us. Leiden: E. J. Brill, 1949 (Philosophia Antiqua, vol. III).
- VERNANT, J-P. **Image et apparence dans la théorie platonicienne de la mimêsis**. In: *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.
- VILLELA-PETIT, M. P. **La question de l'image artistique dans le Sophiste**. In: *Études sur le Sophiste de Platon* (AUBENQUE, Pierre, org.). Bibliopolis, 1991.
- 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.
- XENOFONTE. **Ditos e feitos memoráveis de Sócrates**. Tradução de Edson Bini. Bauru: Edipro, 2006.