

A CRÍTICA ÉTICA AO REALISMO ESTÉTICO EM PLATÃO

Carlos Augusto de Oliveira Carnalhar

PPG-FIL Universidade Federal da Bahia*

Resumo: Defende-se que, em Platão, haveria um ataque ao estilo de arte realista, uma novidade à época. Será apresentada uma definição do que seria esse realismo, apresentando exemplos da arte visual, mas também, brevemente, da poesia. Será destacada a comunhão de áreas filosóficas na crítica platônica, pois não só a estética, como a epistemologia, a ontologia e a ética estão presentes no ideário que define a arte como um simulacro do real. Será abordada a questão da *mimēsis* e a diferença de perspectiva entre as *Leis* e os livros III e X da *República*.

Palavras-chave: Platão, estética, ética, arte.

Abstract: It will be argued that in Plato there would be an attack on the realist art style, a novelty at that time. A definition of what this realism is will be presented, using examples in visual art and also, briefly, in poetry. The communion of philosophical areas in Platonic criticism will be highlighted, since not only aesthetics, but also epistemology, ontology, and ethics are present in the ideal that defines art as a simulacrum of reality. The question of mimesis and the difference in perspective between the *Laws* and books III and X of the *Republic* will also be addressed.

Keywords: Plato, aesthetics, ethics, art.

O presente artigo pretende discutir a estética e a filosofia da arte de Platão¹ dentro de seu aspecto mais amplo, ou seja, não seccionando o seu pensamento em uma única área, uma vez que a crítica platônica ao mundo artístico está enraizada nos domínios da ética, da epistemologia e da ontologia. Isso porque seu pensamento sobre a questão estética é muito mais orientado a uma crítica ética, uma vez que, para ele, a arte “não tem nada além de uma

* Bolsista da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado da Bahia (FAPESB).

¹ Podemos questionar até mesmo se existiria estética propriamente dita em Platão, pois esse conceito pode ser compreendido como *aisthēsis*, isto é, relacionado à percepção do mundo sensível e em oposição à *nóēsis*, ou mais próximo do sentido da estética moderna, ao abordar a arte mimética (BUARQUE, 2007, p. 19). Nesse trabalho, optei por esse segundo caminho, onde o objeto de estudo é a filosofia platônica em relação às manifestações artísticas em seus aspectos históricos, portanto, obras bem conhecidas que tratam do realismo e da imitação na arte, como as de Erich Auerbach, não se tornam pertinentes à proposta aqui desenvolvida. Esse tipo de posicionamento não é estranho ao estudo de Platão, sendo também utilizado por Eva Keuls (1978, p. 1) como ponto de partida a sua pesquisa. Logo, o foco é totalmente circunscrito no texto platônico e não na crítica moderna e contemporânea sobre estética, apesar de compreender esse conceito através do seu sentido moderno.

utilidade moral”², sendo compreendida pelo seu papel educador e formador do caráter humano³. Simultaneamente, é também uma discussão ontológica, pois o real, para o filósofo, seriam as formas e ideias⁴, enquanto a arte mimética trataria apenas de simulacros de alguma cópia do que realmente é, ou seja, seria vinculada apenas às coisas aparentes. É também uma crítica epistemológica, pois o conhecimento verdadeiro não é compreendido pela arte, uma vez que ela é uma cópia e de um nível ontológico distinto, tornando-se no máximo, uma mera opinião correta, mas, usualmente, tratando-se apenas de um discurso fantasioso e inadequado a quem busca a verdade emanada das ideias.

Logo, o problema da arte é maior que uma questão estética, pois, para Platão, a imitação é pedagogicamente perigosa, porque seduz seu destinatário⁵ e o entorpece. Sendo assim, a questão do modelo empregado nas produções artísticas se torna algo fundamental, pois irá orientar a formação humana e o caráter dos cidadãos. Nesse ponto, precisamos compreender o papel da poesia na educação tradicional da Grécia Clássica, pois eram por poetas como Homero e Hesíodo que as crianças aprendiam a ler e escrever (e mesmo os adultos continuavam a comentá-los em seus banquetes):

(...) a arte não é banida do estado ideal. Continua sendo o grande poder educativo pelo qual os jovens tutores devem ser treinados; e mesmo os tutores maduros devem continuar a praticá-la, em formas adequadas à sua estatura intelectual e moral.⁶

Portanto, a arte, principalmente a poesia, acompanhava o desenvolvimento humano do cidadão, conformando seu caráter através dos exemplos expressos em sua própria manifestação. Contudo, a própria conceituação de arte, filosofia da arte e estética não são propriamente gregas, mas tardias. Segundo J. Lacoste⁷, as belas-artes não existiam como tais em Platão e os caminhos para uma estética, em seu pensamento, existem, mas encontram-se reprimidos⁸. Ou seja, há um inominado que impede demarcar

² GRIMALDI, 1980, p. 32, tradução minha.

³ Ver também: BUARQUE, 2007, p. 22-23.

⁴ Principalmente pelo Livro X da *República*.

⁵ HUB, 2017, p. 28.

⁶ COLLINGWOOD, 1925, p. 164, tradução minha.

⁷ LACOSTE, 2011, p. 9-10.

⁸ Esse problema pode ser compreendido como uma limitação histórica do pensamento platônico, uma vez que ele compreende a estética calcada na ética e na política, ao reconhecer na arte a capacidade de moldar ou influenciar o comportamento dos cidadãos (o que, hoje em dia, poderíamos chamar, por exemplo, de propaganda ideológica). Em outras palavras, Platão foi capaz de reconhecer o papel

essas questões do mesmo modo como atualmente expomos⁹, mas esse fato não restringe que observemos as tentativas que os antigos fizeram de se interpretar o fenômeno artístico¹⁰, mesmo no pensamento de Platão.

Um problema de tradução: o conceito de arte

O que as traduções modernas apontam com o vocábulo ‘arte’ nos diálogos platônicos costuma ser, na verdade, o conceito de *tékhne*, que “não designa a arte na acepção moderna do termo, nem mesmo uma técnica”¹¹, pois demarcaria “um saber, um *savoir-faire* refletido e fundado no raciocínio que se opõe à rotina”¹². Do mesmo modo, F. Muniz¹³ também reconhece que a *tékhne* não tem nada em comum com o que chamamos de arte, pois o conceito grego seria “um saber organizado, transmissível didaticamente, produtor de efeitos práticos, dotado de procedimentos racionalmente justificáveis”¹⁴. Aliás, o melhor exemplo de arte (*tékhne*), em Platão, se configuraria como a medicina hipocrática, pois ela é elogiada em vários momentos, como em *Górgias* 460b e *República* 599c, como um bom exemplo de saber técnico transmitido entre um mestre e um aluno.

Mas então o que seria a arte para os gregos se *tékhne* não possuía um valor intrinsecamente artístico? Uma resposta é lançada por N. Grimaldi¹⁵, ao dizer que a palavra arte seria a melhor tradução para *mousiké*, na sua acepção mais genérica de arte das Musas. O interessante desta perspectiva é que o domínio das Musas compreende diversas artes¹⁶, como a poesia e o canto,

político da arte, já que o vemos querendo definir os paradigmas com os quais os artistas, sejam os poetas ou pintores, deveriam criar suas obras, mas não chegou a emancipar a experiência de fruição artística, como hoje em dia muitas discussões estéticas fazem. Ressalto ainda que priorizei focar apenas na ética, mas que separá-la da política é algo difícil em Platão, um autor que propôs (no livro IV da *República*) o paralelismo entre a cidade e alma, logo, criando uma espécie de simbiose entre o político e o ético.

⁹ Sobre essas diferenças, P. Destrée (2011, p. 1) afirma que nós compartilhamos a visão de arte platônica, pois Platão tem uma visão muito moralizante da arte; ver também: SCHIPPER, 1963, p. 202 e BUARQUE, 2007, p. 22.

¹⁰ Para COLLINGWOOD (1925, p. 162), os gregos não têm uma palavra para arte, nem outra para beleza, mas isto não é a mesma coisa que dizer que os filósofos gregos não fossem capazes de encontrar essas concepções.

¹¹ LACOSTE, 2011, p. 13.

¹² LACOSTE, 2011, p. 13.

¹³ MUNIZ, 2010, p. 20.

¹⁴ MUNIZ, 2010, p. 20.

¹⁵ GRIMALDI, 1980, p. 25.

¹⁶ Tradicionalmente fala-se em nove Musas, mas isso é só uma convenção, havendo distinções entre as fontes. Desconheço uma Musa específica para a pintura ou para a escultura, mas essas artes eram empregadas no teatro, domínio de Tália, musa da comédia, e de Melpômene, musa da tragédia.

permitindo que se desvele uma distinção entre a técnica, no sentido moderno, que pode representar a medicina ou a carpintaria, de um conceito artístico mais elevado e abstrato.

Em suma, explanar sobre arte e estética na filosofia grega esbarra em indefinições próprias àquela época. A crítica platônica à arte, portanto, nos traz problemas. Contudo, em Platão, para R. Collingwood¹⁷, a filosofia da arte surge pela definição da arte como uma imitação de segundo grau do que é o real, ou seja, ela é a cópia de uma cópia; no entanto, ao fazer isso, Platão instaurava um campo próprio à estética, pois definiria seu objeto de estudo como distinto da ciência, da técnica e da moralidade. A ideia que subjaz a essa interpretação é que a cópia, a *mimêsis*, não é uma réplica, mas sim um objeto de outra ordem, com alguma semelhança com o que foi copiado, residindo exatamente nisso seu valor próprio¹⁸.

Qual é o tipo de arte a que Platão se referia?

Atestada a possibilidade de se pensar em estética em Platão, surge o problema sobre qual seria esse tipo de arte que o filósofo estaria mirando. Apesar de não acreditar ser possível ter certeza sobre quem Platão estaria criticando, B. Hub¹⁹ aborda a tese de comentadores que, como P. Schuhl²⁰ e R. Steven²¹, imaginam que o alvo do filósofo seriam os artistas realistas de seu tempo²², destacando que:

¹⁷ COLLINGWOOD (1925, p. 159). Este autor teve um papel importante para resgatar a discussão sobre arte em Platão, pois foi um influente filósofo da estética em sua época (KEMP, 2020, n.p). Contudo, é preciso observar que seu trabalho segue seus próprios preceitos de teoria expressiva da arte; desse modo, são suas próprias concepções que permitiriam a possibilidade de uma teoria da arte em Platão (GONZALEZ, 2010, p. 163-165). Para um comentário mais exaustivo sobre o assunto, ver: KEMP (2020) e GONZALEZ (2010).

¹⁸ GONZALEZ, 2010, p. 162, a partir de COLLINGWOOD, 1925, p. 157. Cabe destacar que o sentido originário de *mimêsis* tem relação não com a imitação de algo, mas com a encenação, ou a representação, possuindo uma ideia de movimento em sua origem e sendo mais próximo do teatro que da pintura, ver em: KEULS, 1978, p. 9-32.

¹⁹ HUB, 2017, p. 52-56.

²⁰ SCHUHL, 2010.

²¹ STEVEN, 1933.

²² Uma forte crítica à essa interpretação de Platão (como se ele estivesse em uma cruzada contra as inovações artísticas de sua época), focando no campo visual, encontra-se no trabalho de E. Keuls (1978), destacando que a grande maioria das inovações em técnicas de pintura já estariam em voga antes do momento histórico do autor grego (*Ibid.*, p.87), além de afirmar que Platão estaria apenas usando o vocabulário artístico em sentido metafórico (*Ibid.*, p. 41), para representar o ilusionismo da percepção visual (*Ibid.*, p. 35), com a finalidade de atacar não os artistas visuais, mas os poetas (*Ibid.*, p. 44) e os sofistas (*Ibid.*, p. 46), sem nem ao menos demonstrar qualquer conhecimento teórico

Platão viu-se desafiado a rejeitar o desenvolvimento da arte contemporânea não apenas pela perspectiva espacial, mas também pelo novo conteúdo e significado que ela tornava exprimível. Ao mesmo tempo em que houve a introdução do recurso de perspectiva, a arte passou do campo do culto politicamente prescrito para a área privada, o que teria resultado não apenas na individualização e reificação da parte do representado, mas também em uma nova atitude de empatia por parte do observador. Um desenvolvimento que pode ser visto pelas alterações feitas nas representações presentes nos relevos funerários áticos bem preservados, mas especialmente no surgimento, neles e em outros lugares, de retratos individuais.²³

Um bom exemplo dessas inovações aplicadas no contexto funerário mencionado acima é a pintura mural conhecida como *O Rapto de Perséfone por Hades* (fig. I), presente em uma tumba do século IV AEC, localizada em Vergina na Macedônia²⁴. Podemos ver ali a utilização do escorço²⁵ e a técnica de luz e sombra para evidenciar o volume e a profundidade, bem como um indicativo de noções de perspectiva no carro de guerra. Essa pintura apresenta figuras sobrepostas (ainda que em escorço), com o drapeado (panejamento) de suas vestes aludido pelo uso de cores em tons distintos. Portanto, este mural demonstra a aplicação de algumas inovações artísticas²⁶ e configura-se como uma decoração rica e representativa do *status* da pessoa ali enterrada.

Logo, não é difícil de perceber que esse destaque posto sobre a esfera privada na representação artística aparece concomitantemente com o surgimento do movimento sofisticado, pois a individualidade se desenvolve quando ideias como a de Protágoras, do homem como medida de todas as coisas, se difundem na sociedade. É por isso que Platão condena “o ilusionismo da arte revolucionária de sua época, na qual ele vê uma concepção

avanzado sobre as belas artes (*Ibid.*, p. 28), tampouco sendo possível identificar qualquer preferência artística do autor em relação aos estilos e artistas (*Ibid.*, p. 54 e 118).

²³ HUB, 2017, p. 54, tradução minha.

²⁴ Note que esta descoberta arqueológica é posterior à publicação de R. Steven e P. Schuhl. Mais detalhes sobre esta pintura mural em ROUVERET (1989, p. 224-228 e p. 255). L. Napolitano (2009, p. 7) também utiliza esse exemplo para contextualizar a interpretação sobre esquiagrafia em Platão.

²⁵ Apesar de presente na pintura, já no séc. VI AEC, não é conhecido um termo específico para escorço em grego antigo (KEULS, 1978, p. 63).

²⁶ E. Keuls (1978, p. 59-87) afirma que essas inovações já estariam presentes anteriormente a Platão, sendo categórica ao afirmar que não haveria uma correlação cronológica entre esse desenvolvimento artístico e a rejeição do autor a essas inovações (*Ibid.*, p. 87).

estritamente humanista, relativista, próxima dos sofistas”²⁷. Além disso, tal qual a retórica podia ser comprada através de aulas caras com os sofistas, a arte passou a ser um item de consumo, sendo utilizada para ornamentação interna, como quando Agatarco, considerado como o inventor da perspectiva, pintou a casa de Alcebiades²⁸. Segundo B. Hub²⁹, o que se percebe, portanto, é a oposição de duas grandes linhas artísticas que coexistiam na Grécia de Platão, de um lado a estética dórica, mais tradicional e influenciada pelo pitagorismo, prezando a ordem, a medida e a harmonia, de outro, a que sofreu influência do pensamento jônico e sofístico, com sua visão de mundo antropocêntrica. Supostamente, a apreciação estética de Platão tenderia à arte de origem pitagórica³⁰. Coadunando a isso, a partir da análise do diálogo *Hípias Maior*, C. Lemos³¹ contextualiza historicamente a influência pitagórica em Platão com relação a fusão do belo com o bem³², ou da estética com a ética:

Defrontam-se no diálogo *Hípias Maior* duas mentalidades, uma proveniente do pitagorismo (moralismo estético, doutrina em que o belo é reduzido ao bem ou a ele subordinado ou associado por natureza); a outra mentalidade defende a autonomia do belo e da arte, jamais reduzindo-os a fins morais, pedagógicos, religiosos e utilitários, de terapêutica médica ou espiritual ou a um conhecimento do ser (verdade). Nem o belo nem a arte se reduzem à ciência, ou à moral, ou à religião ou a outro valor. Esta segunda atitude tem origem nos Eleatas e na Sofística, abrangendo nesta tanto o ramo ático, somente indiretamente derivado dos Eleatas, como o ramo da Sofística propriamente eleata, de Górgias e Hípias de Élis. A primeira corrente, a pitagórica, chegou à perfeição em Platão; a segunda corrente, a sofística, tem como maior representante a Aristóteles.³³

²⁷ LACOSTE, 2011, p. 14. É por isso que a condenação ao artista é, simultaneamente, uma condenação ao sofista, pois ambos são equacionados na *República* e no *Sofista*, ver: Keuls, 1978, p. 13.

²⁸ STEVEN, 1933, p. 149.

²⁹ HUB, 2017, p. 54.

³⁰ HUB, 2017, p. 55.

³¹ LEMOS, 2007/8, p. 111.

³² O que se traduz como ‘beleza’ em Platão “está muito distante do nosso conceito moderno” (MUNIZ, 2010, p. 35). Na verdade, a concepção de bom e de belo, *kalós* e *agathós*, era tida como sinonímia (LEMOS, 2007/8, p. 105), havendo a identificação de ambos no conceito de *kalokagathia*, comprovado em inúmeras passagens de Platão (LEMOS, 2007/8, p. 94; HUB, 2017, p. 43). Isso acontece porque “o conceito grego de beleza (*kalós*, *kalón*) não deve ser confundido com o nosso conceito moderno, que se restringe aos aspectos estéticos. (...) Compreende não só o que agrada aos olhos e ouvidos, mas também todas as outras coisas agradáveis, como a boa comida ou o bom vinho. (...) Afinal, para os gregos, o belo estava intimamente relacionado à categoria moral do bem (*agathós*, *agathón*), de modo que boas qualidades ou ações justas são chamadas de ‘belas’. Bom e belo muitas vezes parecem quase intercambiáveis” (HUB, 2017, p. 41-42, tradução minha).

³³ LEMOS, 2007/8, p. 111.

Conseqüentemente, se torna importante, para a proposta aqui discutida, fazer uma análise dos aspectos históricos, isto é, contextualizar sobre o que se desenvolvia no quesito artístico quando Platão seguia Sócrates por Atenas. Essa necessidade de situar Platão em sua época surge para melhor compreender sua crítica à arte e não cair em anacronismos vazios, onde se veria apenas um filósofo desprovido de um olhar artístico e dotado de tendências totalitárias. Afinal, a filosofia platônica é cerceada pelas condições históricas de seu tempo e estes limites impelem os posicionamentos filosóficos desse autor de formação artística e discípulo de um filho de escultor.

O realismo como um novo estilo

Como vimos anteriormente, existe um desacordo entre comentadores com relação a quem seria o alvo da crítica platônica³⁴. Mas isso não inibe a constatação de que um novo estilo (que poderia ser considerado como realista) atingia seu clímax justamente nessa época, principalmente com o surgimento do gênero do retrato³⁵:

A existência de tal corrente [a busca da semelhança, principalmente pelo retrato], estando Platão ainda vivo, não é sem interesse para nós: exigindo da obra de arte uma semelhança fiel, Platão visava, nós o vimos, técnicas que deformavam as proporções verdadeiras; se, inversamente, no *Crátilo*, ele se mostra hostil a uma imitação muito rigorosa, não seria por reação contra o realismo, julgado excessivo, de uma nova escola?³⁶

A citação acima é, textualmente, um pouco truncada, mas o que vale aqui é a demarcação do realismo estético como um novo estilo artístico que Platão referenciava em sua crítica (uma opinião com a qual tendo a concordar). Assim, é possível ancorar o filósofo em seu tempo histórico, pois, como diz P. Schuhl³⁷, no prefácio à primeira edição de seu livro, Platão estava pensando nos artistas de seu tempo, isto é, suas referências principais são ao pintor e ao escultor encarnados em seu momento histórico e não a seres atemporais de uma manifestação artística em geral.

³⁴ Tecnicamente, não há consenso nem mesmo se haveria uma crítica platônica aos artistas de seu tempo, pois apesar de ter se tornado um lugar comum entre comentadores, essa interpretação é posta em dúvida por E. Keuls (1978), dedicando um livro exclusivamente para refutar essa perspectiva.

³⁵ SCHUHL, 2010, p. 84.

³⁶ SCHUHL, 2010, p. 85.

³⁷ SCHUHL, 2010, p. 25.

Segundo R. Steven³⁸, não se pode duvidar das posições contrárias de Platão ao realismo do último quarto do século V, pois, por exemplo, o pintor Parrásio representava retratos com expressões de dor e de autopiedade, ou seja, as artes continham manifestações da entrega emocional às partes da alma menos valorizadas pelo filósofo³⁹. Como, infelizmente, esse tipo de trabalho artístico não sobreviveu aos séculos, acredito que um bom exemplo do que seria esse realismo estético que Platão estaria criticando e que conseguiu no ser legado, se encontraria, com datação atestada, apenas em um período posterior. Provavelmente, o filósofo não deve ter conhecido a estátua conhecida como *A Velha Bêbada* (fig. II e III), pois ao menos as duas cópias atualmente existentes teriam sido esculpidas após sua morte, mesmo havendo indicação, em fonte escrita tardia, que a estátua original seria do séc. V AEC⁴⁰. Contudo, podemos verificar nessas reproduções, que estão em museus hoje em dia, alguns dos traços do que Platão arduamente duelava contra.

Em primeiro lugar, o estilo escultórico é realista. Independentemente dessas cópias apresentarem ou não um realismo distinto dos originais gregos do período clássico, na época de Sócrates e Platão esses traços comuns já estavam presentes, em algum grau, na pintura e na escultura⁴¹. Quanto à datação de ambas, o consenso é que sejam do período helenístico, feitas entre os séculos III e II AEC⁴², mas sabemos que o realismo não foi “um desenvolvimento tardio na arte antiga”⁴³, e devemos nos lembrar de que existe a indicação da possibilidade dessas estátuas serem cópias de uma escultura original executada na segunda metade do século V AEC⁴⁴, época na qual os dois filósofos ainda estavam vivos.

A imagem representa uma mulher bêbada abraçada a uma ânfora de vinho, de boca aberta e sem um dente, com leve insinuação fálica e usando vestes caídas quase expondo um seio, talvez indicando a antiga profissão como prostituta, além de estar sentada no chão como um pedinte⁴⁵. Sua forma é uma

³⁸ STEVEN, 1933, p. 152.

³⁹ Na *República* 388a-e, Platão menospreza as representações que exibem o sofrimento, como as retratadas pelo poeta Homero nos lamentos de Zeus e Tétis na *Ilíada*, enaltecendo a sobriedade de quem se contém frente às adversidades.

⁴⁰ Há uma indicação sobre a semelhança dessas duas cópias com uma estátua de *anus ebria* descrita por Plínio, que considerava ser obra de um escultor do séc. V AEC, mas esse tema é controverso, como discutido em WALDHAUER, 1946, p. 242 e BARROW; SILK, 2018, p. 64.

⁴¹ WALDHAUER, 1946, p. 244.

⁴² BARROW; SILK, 2018, p. 65.

⁴³ WALDHAUER, 1946, p. 242, tradução minha.

⁴⁴ WALDHAUER, 1946, p. 246.

⁴⁵ De acordo com a descrição de BARROW; SILK (2018, p. 64 e 67) e WALDHAUER (1946, p. 242), este indicando também que estátua de Munique tem a cabeça original e a de Roma foi reconstituída.

cópia de um ser humano feita para iludir e se parecer com uma pessoa, principalmente se nos lembrarmos que a estatuária grega original não costumava ser branca como o mármore que vemos hoje, mas pintada, em sua superfície, com cores que as tornavam mais realistas ainda⁴⁶. Mas, principalmente, o que se eternizou naquela representação é a natureza humana de uma pessoa que não consegue controlar seus impulsos, que não domina a parte baixa da alma, justamente o contrário do que o filósofo tanto preza no Livro IV da *República*, como em 442d, quando discorre sobre a alma tripartite e estipula a razão como a faculdade que comanda a melhor disposição de caráter⁴⁷. É, portanto, uma velha que não ganhou a sabedoria com a idade, que se apraza com a desmedida do uso do vinho, mesmo que sua forma, congelada em mármore, siga padrões estéticos de proporção dignas do *Cânon* de Policleto ou do tratado de simetria de Eufânor⁴⁸.

Na verdade, a velha bêbada é um tipo presente em imagens votivas em terracota⁴⁹ e mesmo uma personagem caricata da comédia⁵⁰, onde o poeta a usa para causar o riso na plateia, algo que Platão já criticava, pelo papel nocivo que os maus exemplos podem causar nos jovens em formação. A *mimesis* de tal figura, seja na escultura ou na comédia, é de fato realística: até hoje encontramos velhas bêbadas escoradas em algum canto. Além disso, é preciso destacar que não se trata de uma estátua de deuses ou de heróis, mas de um tipo comum da vida cotidiana e em tom pejorativo. No entanto, para Platão, esse tipo de figura só pode servir para personificar o mau exemplo, sendo que a comédia, nas *Leis*⁵¹, permitiria esse tipo de *mimesis*, desde que interpretada por escravos ou estrangeiros, pois há um interdição para o cidadão

⁴⁶ SCHUHL, 2010, p. 29.

⁴⁷ BELFIORE, 1986. Essa autora indica também (*Ibid.*, p. 424) que há duas passagens em Platão claramente depreciando a embriaguez, pois o bêbado se torna uma criança em *Leis* I 645e e a bebedeira é proibida aos guardiões na *República* III 398e. Entretanto, Platão muda um pouco seu ponto de vista mais tarde, pois “as *Leis* se distinguem radicalmente da psicologia da *República*, uma vez que elas defendem o fortalecimento temporário, por meio de uma embriaguez cuidadosamente controlada, dos desejos e emoções irracionais” (*Ibid.*, p. 424, minha tradução).

⁴⁸ SCHUHL, 2010, p. 31, principalmente sobre o cânon de Policleto e as medidas do corpo humano na arte.

⁴⁹ Sobre as terracotas de bêbadas encontradas em tumbas e como votos religiosos: WALDHAUER, 1946, p. 246, com imagem na lâmina 10; como também BARROW; SILK, 2018, p. 72-73, com imagem na página 74 de uma mulher velha.

⁵⁰ BARROW; SILK, 2018, p. 68-69, mais precisamente sobre a conotação negativa da mulher velha em fontes literárias.

⁵¹ Livro VII das *Leis*, 816d, ver: COLLINGWOOD, 1925, p. 168.

da Magnésia (como o da Calípolis) que o proíbe de ver refletido em sua alma um exemplo que cause repulsa pela sua baixa moral⁵².

Todavia, esse tipo de realismo se torna mais explícito não na comédia, mas em outro gênero de poesia: a tragédia. É ali que o realismo é acrescentado para criar uma identificação maior entre os espectadores e os personagens, ao enfatizar o que há em comum entre o cotidiano doméstico e a representação artística⁵³. Um exemplo disso na tragédia, como tratado por M. Lloyd, é a peça *Electra* de Eurípides, onde o poeta caracteriza Electra e Orestes de modo mais realístico e, portanto, menos heroico⁵⁴, ao mostrá-los hesitantes e sófregos⁵⁵. Em suma, o realismo humaniza os personagens poéticos e os torna mais palatáveis à esfera da vida particular⁵⁶, tornando-os mais facilmente identificáveis com a audiência, ao acrescentar plausibilidade e *páthos* à estória⁵⁷, retratando as emoções de um modo mais rotineiro e menos grandioso.

A arte e os cidadãos: a questão da educação

É justamente a este tipo de apelo ao espírito comum e sem grandiosidade, sem virtude, que Platão condena na criação dos poetas⁵⁸. A arte não deveria simular e estimular os instintos mais vis, mas sim compelir o público ao comportamento mais virtuoso. E uma vez que a poesia tem como assunto a práxis, a ação humana, que existe, essencialmente, no domínio discursivo⁵⁹, a indulgência para com os desejos e ações inferiores não se conforma com a filosofia de alguém que põe a razão como a comandante da alma. Com efeito, o objetivo racional do filósofo é deixar-se guiar por bons

⁵² Note que nos festivais dramáticos o vinho e o deus Dioniso são interligados (BELFIORE, 1986, p. 436).

⁵³ LLOYD, 1986, p. 9.

⁵⁴ LLOYD, 2020, p. 609-610.

⁵⁵ LLOYD (1986) opõe sua visão, na p. 19, a de outros comentadores, na p. 1, sobre o realismo na caracterização dos personagens.

⁵⁶ Segundo M. Lloyd (2020, p. 606 e 612), o realismo de Eurípides passa a focar no ambiente doméstico e familiar do cotidiano, o campo das *oikeia prágmata*, elevando personagens de nível inferior e tornando os heróis míticos mais humanizados; de certa forma, se tornando mais democrático e individualista. Essa concepção já se encontra, parcialmente, na *Poética* de Aristóteles, em 1460b32, ao dizer que Sófocles retrataria como o homem deveria ser, enquanto Eurípides retrataria como eles eram (cf. *Ibid.*, p. 608).

⁵⁷ LLOYD, 1986, p. 19.

⁵⁸ Platão critica Eurípides ao usar o verso 612 da tragédia *Hipólito*, em *Teeteto* 154d e *Banquete* 199a, para ir contra o que chama de consequência euripidiana: a diferença entre o que se diz e pensa; ver em: DILLON, 2004, p. 48.

⁵⁹ Afinal, som e ação se tornam intercambiáveis em Platão, de acordo com BELFIORE, 1984, p. 137-138.

modelos e tentar executá-los fielmente, pois como disse V. Goldschmidt⁶⁰, “a ação supõe o conhecimento das formas a fim de poder contornar os obstáculos e ajudar a tornar a imitação tão perfeita quanto possível”⁶¹. Assim, retratar as emoções humanas derivadas das partes inferiores da alma (em escultura, pintura, poesia ou em qualquer outra manifestação artística) é ir contra a realização de uma cidade justa, pois esta depende de cidadãos que saibam controlar seus instintos baixos em prol de uma ética de vida mais sábia e temperante, precisamente por ter conhecido bons paradigmas.

Uma vez que tanto a forma do objeto de arte que copia uma pessoa (a velha da escultura) quanto o conteúdo que representa uma atitude humana (a embriaguez ou a vingança) não são, para Platão, verdadeiramente reais, decorre, portanto, desta crítica ao suposto realismo artístico, que este tipo de representação não é o real em nenhuma hipótese. Há ali apenas a ilusão. Afinal, o real, aquilo que é, o que é verdadeiro, só existe em relação às formas. A pessoa humana, seu corpo e suas ações, no mundo sensível, está sempre sob o domínio das representações de ideias apenas inteligíveis. O real, portanto, não se encontra no simulacro das aparências, que são apenas cópias ou cópias de uma cópia.

Ao comentar este ponto, Platão, no início do Livro X da *República*, utiliza o exemplo da forma da cama para mostrar três níveis de existência e verdade. O mais alto é a própria forma, perceptível somente pela ação intelectual da *nóesis*, o segundo é quando o artesão olha para a forma da cama (uma ação do intelecto) e constrói a cama concreta, que existe no mundo sensível, mas que não é o real de fato, pois é apenas uma variação sensível⁶² de algo ontologicamente superior (a forma da cama); já o pintor, quando reproduz uma cama em sua arte (por exemplo, na fig. V), olha para o objeto concreto e desenha uma imagem desta cópia da realidade⁶³. Portanto, a pintura (e a arte como um todo) está no terceiro grau de distância do que é verdadeiro, pois não é capaz de visualizar a ideia, fazendo apenas uma cópia, a partir da perspectiva particular do artista⁶⁴, da cópia que o artesão fez da forma da cama. Da mesma forma, o escultor, como o poeta e o pintor, pode se tornar

⁶⁰ GOLDSCHMIDT, 1945.

⁶¹ GOLDSCHMIDT, 1945, p. 119, tradução minha.

⁶² Em Platão, o sensível “tem a marca de uma deficiência ontológica” (MUNIZ, 2010, p. 34).

⁶³ Segundo LACOSTE (2011, p. 13), “o pintor imita o real, não como este é, mas como aparenta ser. Ele pinta um *phántasma* (598 b). A pintura define-se, pois por seu distanciamento do real e do verdadeiro, produz um simulacro, um ídolo (*eidólon*)”.

⁶⁴ De acordo com LACOSTE (2011, p. 16), “Platão condena, portanto, essa arte moderna cuja essência é a mimese [sic], porque gera o sentimento do real, mas segundo um único ponto de vista”, o do artista. Em sintonia, KEULS (1978, p. 111) destaca a subjetividade do pintor inerente ao paradigma da cama explorado na *República*.

aclamado por conseguir criar uma imagem, um *eidolon*⁶⁵, que pareça muito realística para os incautos, mas para o filósofo, isso seria apenas ilusão⁶⁶, pois seu critério de verdade encontra-se em outra ordem ontológica e só é dado pela intelecção das ideias.

De maneira análoga à escultura, a técnica de esquiagrafia (um tipo de pintura de cenário presente no teatro e em murais) utilizava o jogo de luz e sombra com cores e perspectiva⁶⁷, conhecido também como *trompe-l'oeil*, para iludir o espectador ao criar uma imagem de algo que se passava por real, mas que era apenas uma ilusão – um truque da técnica artística, tal qual o jogo, o *paignion*, do sofista⁶⁸. Esse elo entre a sofística e a arte existe⁶⁹, pois a “arte nada mais é do que um jogo (...) e não se poderia emprestar a ela uma seriedade que ela não pretende: é um simples divertimento; mas, de todos os jogos, é o mais sutil e encantador”⁷⁰. Uma descrição próxima ao que era praticado pelos *dissoi logoi*, os discursos sofisticos de exercício retórico que defendiam uma posição e depois o seu oposto, meramente para mostrar a habilidade retórica do orador. Do mesmo modo do que foi exposto no diálogo *Eutidemo*, onde a erística, a capacidade de vencer o oponente pelos discursos, tem algo de passatempo, pois não está em seu objetivo detectar a verdade ou atingir o mais alto grau de conhecimento, sendo considerada apenas uma prática, um jogo, enfim, uma ilusão.

Destarte, em Platão, tanto o pintor e o poeta quanto o sofista trabalham com o simulacro da verdade e são tidos como *doxósophos*, sábios em aparência e reputação somente, pois distanciam-se da verdade, ao não

⁶⁵ Segundo BELFIORE (1984, p. 130), *eidōlon* é sinônimo de ‘aquilo que aparece’ (*tò phainómenon*), de aparência (*phántasma*) e das coisas ‘como elas aparecem’ (*oia phainetai*), sendo o antônimo de ‘o que é’ (*tò ón*), da verdade (*alétheia*), e de uma coisa ‘como ela é’ (*oia éstin*).

⁶⁶ De acordo com *Sofista* 235d, a arte mimética é dividida em dois tipos, havendo ainda a *eikastiké*, definida como “a arte de copiar, que consegue os melhores resultados quando o original é reproduzido em suas proporções de comprimento, largura e profundidade, além das cores apropriadas a cada parte, do que resulta uma cópia perfeita” (*Sofista* 235d-e, na tradução de Carlos Alberto Nunes). Definição similar aparece no livro II das *Leis*, em 667d, ao dizer que a *eikastiké* seria uma técnica de produzir semelhanças, possibilitando produzir uma cópia correta (*Leis* II 668b); sobre isso ver: SCHIPPER, 1963, 199-200; KEULS, 1978, p. 113-115. Além disso, como afirmarei mais à frente, na nota 127, Platão ainda permite bons exemplos da atividade mimética.

⁶⁷ A *skiagrafia* não é um conceito com significado preciso, pois não há um consenso entre comentaristas. Há quem veja nela a presença de perspectiva, para além do *chiaroscuro* (como NAPOLITANO, 2009, p. 7-8) e quem defenda que seja uma sobreposição de cores, análogo ao efeito do pontilhismo e distinta da perspectiva linear, compreendida como *skénografia* (KEULS, 1978, p. 63-87)

⁶⁸ Em *Elogio de Helena*, §21, o sofista Górgias define seu discurso como um jogo.

⁶⁹ COLLINGWOOD (1925, p. 155) também atesta a identidade de natureza entre poesia e pintura em Platão.

⁷⁰ SCHUHL, 2010, p. 102.

atingirem o nível mais alto de conhecimento, a *epistēmē*. Assim, tanto o sofista quanto o artista são impostores que fingem tudo saber⁷¹. Além disso, devemos nos atentar que, na Grécia Clássica, a sofisticada ainda era uma novidade tal qual o estilo realista dos novos artistas, sendo que ambos inspiravam o desprezo platônico por estarem relacionados à mesma reprodução de ilusões:

Platão é, de um modo geral, hostil aos inovadores; mas sua aversão pelos artistas da nova escola também se funda em razões tiradas do próprio caráter da arte deles – sobretudo naquelas que ele nos indica quando reprova, da aptidão do pintor em produzir imagens enganosas de todas as coisas, a competência universal, a onisciência, totalmente ilusórias, na realidade, às quais o sofista aspira.⁷²

Portanto, tal qual a retórica de um sofista ludibriava as massas, a capacidade de enganar que os artistas, como Zêuxis e Parrásio⁷³, exibiam com sua maestria causavam espanto e admiração. Diz-se até que, enquanto o primeiro teria pintado cachos de uvas que enganavam pássaros, o outro teria feito uma cortina tão parecida com a do mundo concreto que enganou o seu colega⁷⁴. Ou seja, nessa época de Platão, os artistas conseguiam criar obras tão perfeitas, para o padrão de seus contemporâneos, que aos olhos da carne apareciam como algo verdadeiro e real. Isso porque “por *esquiagrafias* não se deve entender simples silhuetas, análogas às sombras projetadas sobre o muro da caverna no mito da *República*, mas cenários ou quadros onde o jogo de sombras e cores reproduz as aparências e dá, de longe, a ilusão de realidade”⁷⁵. Em suma, a esquiagrafia não é apenas um desenho linear, pois pode apresentar também cores e diferenciações de tons, sendo capaz, assim, de criar uma representação que engana o olhar.

Para exemplificar essa técnica ilusória, R. Steven⁷⁶ aponta um exemplo de *skiagraphía* em um fragmento de cratera (séc. IV AEC)⁷⁷, onde vemos Dioniso sentado em frente a um templo em perspectiva (fig. IV). Além

⁷¹ GRIMALDI, 1980, p. 28.

⁷² SCHUHL, 2010, p. 55.

⁷³ SCHUHL, 2010, p. 33.

⁷⁴ LACOSTE, 2011, p. 16 e STEVEN, 1933, p. 151.

⁷⁵ SCHUHL, 2010, p. 32-33. A relação entre as sombras da alegoria da Caverna no livro VII da *República* é explorada por E. Keuls (1978, p. 34-35), ao abordar o sentido da visão e seu valor cognitivo, porém essa autora recusa a interpretação de que a esquiagrafia teria surgido como um desenho em um muro a partir da sombra projetada de um objeto (*Ibid.*, p. 75-76). Esse ponto de vista a impossibilitou de explorar a relação entre a projeção de sombra e a alegoria da Caverna, como o faz L. Napolitano (2009, p. 12).

⁷⁶ STEVEN, 1933, p. 150.

⁷⁷ HAHLAND, 1930, p. 11.

disso, há o exemplo da cratera de Canosa (fig. V)⁷⁸, feita pelo Pintor de Dario (séc. IV AEC), onde podemos ver o emprego da esquiagrafia em um contexto funerário. É claro que esta perspectiva linear (fig. IV e V) ainda não é tão avançada quanto a Renascentista, mas podemos ver a ilusão de uma coluna lateral do templo estar atrás da outra, ou apreciar o efeito do posicionamento dos pés do leito na outra imagem, algo que ainda não tinha se tornado um padrão e era, naquele tempo, um indício de inovação artística. Nesses dois exemplos, vemos apenas o uso da perspectiva para acrescentar profundidade à cena, mas devemos nos atentar que a *skiagraphía* também empregava cores e o jogo de luz e sombra para criar o efeito artístico, porém não nos foi legado muitos exemplos dessa técnica (parcialmente visível na fig. I), sendo mais facilmente encontrados em comentários literários ou em resquícios da cultura material de períodos já tardios, como as pinturas de murais em Pompeia⁷⁹.

Platão aborda a *skiagraphía* sempre de modo negativo, evidenciado o papel de ilusão, pois designaria “tudo que é obscuro, irreal e enganoso”⁸⁰, portanto, tão danoso à *pólis* que pretendia fundar por meio da sua filosofia. Em sua visão, essa manifestação artística é aliada da sofística, que engana as massas, ao dissimular o real em prol de uma experiência que, na verdade, não passa de um simulacro, a imagem de uma imagem. Quando vista de longe, a esquiagrafia cria a ilusão, mas ao ser vista de perto, ou seja, ao passar pelo exame da inspeção⁸¹, vê-se o quanto ela é falsa e apenas uma mistura de traços e tintas⁸² – não por acaso, a palavra *phármakon* designa tanto as cores do pintor quanto o encantamento do feiticeiro⁸³. Como uma cura dessa doença da alma (o estado de encantamento ilusório), a dialética da filosofia, exercida por meio do *élenkhos* de Sócrates, desvelava as opiniões falsas dos pretensos sábios de seu tempo, refutando como imagens borradas o que se passava por real. Essa falsidade não é somente por mero desconhecimento ou ignorância, pois os

⁷⁸ Sobre a cratera de Canosa, ver: ROUVERET, 2002.

⁷⁹ STEVEN, 1933, p. 149. Em Pompeia, as técnicas de luz e sombra em policromia estão bem representadas na pintura de parede conhecida como *O Rapto de Europa*, já a perspectiva aparece bem desenvolvida em vários afrescos da Vila dos Mistérios. Contudo, por serem muito tardias essas pinturas, não vejo necessidade de colocar as imagens no presente artigo sobre estética em Platão, mas cabe lembrar que são consideradas, em muitos casos, como cópias de murais gregos, o que pode dar uma ideia de como teriam sido as pinturas de cenário da época do teatro grego clássico. Observe que a temática lembra a do fresco da tumba de Vergina, *O Rapto de Perséfone por Hades* (fig. I), que já demonstrava a policromia e o jogo de luz e sombra, embora que no período romano se encontre uma variedade maior de detalhes.

⁸⁰ HUB, 2017, p. 58, tradução minha.

⁸¹ STEVEN, 1933, p. 151, ao comentar sobre passagens como *Sofista* 234b, *República* 598c, *Teeteto* 208e e *Leis* 663c.

⁸² SCHUHL, 2010, p. 33.

⁸³ LACOSTE, 2011, p. 17.

artistas, como os sofistas, precisavam adular seu público para obter reconhecimento e fama, com isso perdendo-se a si mesmo em meio aos aplausos:

Platão frequentemente critica a dependência de poetas e pintores, bem como oradores e políticos, ao gosto e às opiniões da multidão e ao alinhamento deles com ela. Quem se envolve com a massa, faz dela a mestra de si mesmo e é obrigado a fazer o que ela elogia, ou seja, a apresentar o que a massa compreende e, conseqüentemente, apenas o que ela quer ver e ouvir.⁸⁴

A filosofia, portanto, não pode ter como objetivo a lisonja da massa. Seu conteúdo preza o desenvolvimento da excelência dos cidadãos e a maior distribuição de felicidade possível na cidade⁸⁵. Assim, vemos Platão, no Livro III da *República*, em 401a, falar sobre a educação dos jovens e a seleção dos modelos que as artes devem apresentar, pois é permitido fazer a *mimêsis* somente do que é sábio e excelente⁸⁶. É nessa parte⁸⁷ do diálogo que se preza sobre a possibilidade da arte, em suas diversas manifestações, ser utilizada na cidade, desde que seja feita a partir da impressão de bons modelos:

Será que devemos somente vigiar os poetas, obrigando-os a criar, no interior de seus poemas, a imagem do bom caráter, ou impedir que os componham em nossa cidade? Ou também aos outros artífices devemos vigiar e proibir que, em suas obras, criem esse mau hábito, intemperança, baixaza, indecência, quer nas imagens de seres vivos, quer nos edifícios, quer em outra obra de arte? (...) devemos buscar aqueles artífices que (...) sejam capazes de buscar as pegadas do belo e do decoroso a fim de que (...) nossos jovens tirem proveito de tudo.⁸⁸

⁸⁴ HUB, 2017, p. 20, nota 25, tradução minha.

⁸⁵ *República* 420c.

⁸⁶ *República* 401a: "a má postura e a ausência de ritmo e de harmonia são irmãs da má elocução e da má índole, enquanto as qualidades opostas são irmãs e imitações do que é o oposto a elas, o caráter do homem sábio e bom", na tradução de Anna Prado.

⁸⁷ Sobre esta passagem, P. Schuhl observa a influência do pensamento de Hipócrates em Platão, pois o filósofo "parece estender à atmosfera artística as concepções hipocráticas do regime e do meio" (SCHUHL, 2010, p. 35), como expostas no tratado médico *Ares, águas e lugares*. Enquanto que J. Lacoste se baseia no uso da música, em *Leis* 654b e 797d-e, para argumentar sobre a educação moral dos jovens, destacando que a "arte exerce sobre o corpo e as paixões uma influência que o legislador deve regulamentar e utilizar à maneira dos regimes que a medicina hipocrática recomendava que se seguissem para gozar de boa saúde" (LACOSTE, 2011, p. 17).

⁸⁸ Livro III da *República*, 401b-d, na tradução de Anna Prado.

É nesse ponto que Sócrates começa a indagar sobre a possibilidade de se negar a imitação daquilo que é vil, pois o que importa para Platão, na verdade, não é tanto que se imite ou não, mas sim que se saiba escolher um bom modelo, pois a repetição de atos morais pode até gerar uma segunda natureza, capaz de alterar o modo como a pessoa pensa e age. É por isso que Sócrates inquirere a Adimanto: “Não percebeste que (...) as imitações (...) se tornam hábitos e natureza que mudam o corpo, a voz e o pensamento?”⁸⁹. Logo, praticar a *mimesis* pode alterar a natureza e é preciso, por isso, ter muita atenção a qual modelo se está imitando.

A única possibilidade dos artistas serem autorizados pela filosofia platônica (ao menos no Livro III da *República*) seria, então, se eles soubessem identificar as imagens belas, não pela emoção mais instintiva que apetece a parte irracional, mas pela compreensão da manifestação do bem. Portanto, trata-se de uma crítica à pretensa amoralidade artística, pois, para Platão, os artistas devem buscar bons modelos, ou seja, precisam seguir um direcionamento dado por alguém virtuoso, um filósofo, para que sua arte seja capaz de promover o bem na cidade.

Dessa forma, os modelos com os quais os artistas devem se guiar, na medida do possível, são similares aos paradigmas que os filósofos devem observar, uma vez que o “conceito de paradigma tem um papel central no platonismo”⁹⁰. Isso fica mais explícito quando comparamos com o aspecto político da ação que se guia pelo bem (a ideia mais elevada), pois além da filosofia ser a arte régia⁹¹, a própria noção de ação política é comparada com o fazer artístico⁹². Dessa forma, a arte do filósofo, se pudermos chamá-la assim, poderia envolver a criação de modelos com os quais os artistas de fato trabalhariam em suas criações⁹³.

Cabe lembrar que aqui, no Livro III da *República*, os poetas ainda não tinham sido todos expulsos⁹⁴ e se cogitava a hipótese de manter aqueles que

⁸⁹ *República*, Livro III, 395d, na tradução de Anna Prado.

⁹⁰ GOLDSCHMIDT, 1945, p. 118, tradução minha.

⁹¹ *Político* 259d.

⁹² *República* 500e-501d.

⁹³ O artista não tem a necessidade (ou a capacidade?) de atingir o mesmo nível epistêmico do filósofo, pois o “poeta não é dialético. Ele não é obrigado a fazer a escalada para o bem. Mas ele deve ao menos conhecer essas normas de moral cívica e aceitá-las, mesmo que não as entenda à maneira do filósofo” (GOLDSCHMIDT, 1945, p. 132, tradução minha).

⁹⁴ As diferenças conceituais quanto ao que Platão escreveu sobre a poesia e a imitação, entre o terceiro e o décimo livro da *República*, recebeu um leque diverso de interpretações. Por exemplo, HUB (2017, p. 30 e seq.) tem uma posição clara ao afirmar que o Livro III não pode ser usado para contradizer o décimo livro, pois em ambos os momentos do diálogo as posições do autor não estariam em contradição. Já GRIMALDI (1980, p. 31) acredita que nem todos os artistas foram exilados, pois a arte

poderiam ajudar a imprimir o bom caráter na juventude⁹⁵. Além disso, Platão se opõe às imitações feitas pelos poetas e cria a sua própria apresentação da “imitação do sábio – de Sócrates, o verdadeiro purificador: para ele, só há purificação verdadeira pelo pensamento, sem a qual todas as virtudes são apenas *trompe-l’oeil*”⁹⁶. Dessa forma, há uma possibilidade – não só teórica, mas prática – de se realizar uma *mimesis* artística que seja tão parecida com o objetivo verdadeiro da filosofia que chegaria a se confundir com ela.

Essa concepção de uma boa *mimesis* seria a única possibilidade de se trabalhar com o paradigma das formas na arte, possibilitando, pelo processo educativo, que a reinterpretação contínua fosse capaz de induzir a alma ao bom caminho⁹⁷; o que se tornou conhecido como a segunda natureza (como vimos previamente, ao interpretar a passagem 395d da *República*), aquela que se origina pela repetição dos modelos. Isso quer dizer que, se os guardiões precisassem imitar alguém, deveriam seguir o molde de homens excelentes⁹⁸. Como a arte pode ser tanto uma escola do vício quanto uma pedagogia da virtude⁹⁹, poderíamos vislumbrar o seu bom uso:

não é necessariamente corruptora, uma vez que pode servir à educação. Enquanto BELFIORE (1984, p. 145), através de uma sutil análise da diferença na terminologia platônica, acredita que se trate de dois tipos de *mimêseis*: uma que propicia uma imitação versátil sobre qualquer coisa, por onde o *mimētikós* fabrica mera aparências, e outra que reside na imitação a partir de um conhecimento, se referindo ao *mimētês*, ou seja, ao responsável pela criação de artefatos úteis, uma vez que as ações são tidas como criações (BELFIORE, 1984 p. 138); dessa forma, para a autora, o Livro X da República estaria consoante com o Livro III, pois em ambos o que se mostra expulso da cidade seria aquele que faz a *mimêsis* versátil. Já MUNIZ (2010, p. 32) vê uma contradição insolúvel entre esses livros. Por último, COLLINGWOOD (1925, p. 166) acredita que a ruptura entre os dois livros indicaria uma mudança de perspectiva de Platão depois de ter escrito o terceiro livro. Observe também que os poetas são expulsos em dois momentos na *República*, mas sob perspectivas distintas: no Livro III em 398a-b e no Livro X em 605a-b.

⁹⁵ Sobre os artistas mantidos: “as *Leis* permitem o drama, ao passo que a *República* não permite nenhum tipo de arte literária, exceto hinos aos deuses e louvores aos homens bons” (COLLINGWOOD, 1925, p. 168, tradução minha).

⁹⁶ SCHUHL, 2010, p. 62. Lembrando que no *Sofista* 268c temos um tipo de sofista que não é tão pesadamente criticado: o imitador do sábio.

⁹⁷ É possível identificar um papel propedêutico da arte à filosofia (GRIMALDI, 1980, p. 40 e COLLINGWOOD, 1925, p. 167), porque a maior parte dos cidadãos irá precisar de imagens (GONZALEZ, 2010 p. 175 e 177) para que possam ser conduzidos ao bem, mesmo que por mentiras, uma vez que não são capazes de reconhecê-lo (GRIMALDI, 1980, p. 35). Afinal, “o quê o filósofo não pode pela razão, a arte pode pela ilusão: direcionar para o bem as almas incapazes de verdade” (*Ibid.*, loc. cit., tradução minha). Essa interpretação é coerente com a *República* 415a-c, onde encontramos a defesa do uso de mentiras pelo filósofo, desde que tenha objetivos nobres.

⁹⁸ Ver: BELFIORE (1984, p. 133-135), a partir do Livro III da *República* (395c-397d), onde se discute a ambiguidade da possibilidade de uma boa *mimêsis*, pois Platão fala muito pouco sobre isso.

⁹⁹ GRIMALDI, 1980, p. 34.

A boa *mimesis*, portanto, exige que não apenas o modelo que está sendo imitado seja bom, mas que o próprio artista também seja bom e compreenda os princípios do bem e do belo. A arte que atende a esses requisitos é capaz de trazer o mundo das ideias para uma visão direta ou, pelo menos, menos adulterada do que todos os outros objetos da percepção sensível.¹⁰⁰

Contra esse tipo de interpretação exposta na citação acima, o próprio B. Hub¹⁰¹ acredita que seria uma impossibilidade lógica o artista ter o conhecimento da ideia, pois ele se tornaria um filósofo. O fundamento dessa percepção se encontra no próprio texto de Platão, pois a arte, como a *mimesis*, é ontologicamente deficiente e não tem valor epistemológico algum¹⁰²; afinal, as emoções despertadas pela arte são baseadas no engano e no erro, não podendo jamais desencadear o desenvolvimento da alma¹⁰³. Contudo, a questão que trago é que, uma vez que a arte é posta sob a tutela da filosofia¹⁰⁴ e “o político pode, e deve, definir as regras da arte”¹⁰⁵, como exposto no Livro VII das *Leis*, a arte perderia sua característica fundamental, de ser a imitação de uma imitação, e, dessa forma, se tornaria um instrumento por onde os princípios filosóficos seriam expostos, tal qual o que acontece na realização da escrita dos diálogos platônicos¹⁰⁶. Logo, a sobreposição dessas duas áreas seria, em outras palavras, *a morte da arte*¹⁰⁷.

Esse assassinato da arte que bajula os prazeres¹⁰⁸ serve a um propósito político: a criação de pessoas mais sábias e virtuosas. O que se

¹⁰⁰ HUB, 2017, p. 32, tradução minha.

¹⁰¹ HUB, 2017, p. 36.

¹⁰² HUB, 2017, p. 51.

¹⁰³ HUB, 2017, p. 52.

¹⁰⁴ Exemplificado no Livro VII de *Leis*, principalmente entre 816a-817e, com comentário de HUB (2017, p. 9, nota 12).

¹⁰⁵ DESTREÉ, 2011, p. 2, tradução minha.

¹⁰⁶ Na opinião de P. Destrée, “Platão considera que sua obra filosófica também é uma obra de arte” (DESTREÉ, 2011, p. 3, tradução minha).

¹⁰⁷ Todavia, não devemos nos esquecer que Platão, no *Político* 299d-e, diz que se a arte desaparecer a existência seria penosa e impossível de viver; ver: SCHUHL, 2010, p. 137. O que se propõe aqui como morte da arte nada mais é que um efeito retórico, pois sua pretensa morte não deixaria lugar vago, sendo preenchido pela filosofia. Em certa consonância, R. Collingwood diz que o “mundo para o qual o filósofo deve morrer é o mundo da arte, o mundo da aparência intuitiva ou imaginação” (COLLINGWOOD, 1925, p. 170, tradução minha), portanto, trata-se da proposição de uma substituição de modelos. Similarmente, P. Destrée afirma que “a filosofia [deve] substituir a tragédia clássica ‘banida’ da cidade” (DESTREÉ, 2011, p. 3, tradução minha).

¹⁰⁸ O prazer estético na fruição artística tem valor epistemológico em Platão, pois o “prazer tem, portanto, função cognitiva: faz crer, cria convicções, promove uma visão do mundo” (MUNIZ, 2010, p. 25). Portanto, “a poesia e as artes em geral, como práticas de prazer, precisam passar pelo rigoroso crivo de análise que avalia seus efeitos sobre os jovens” (*Ibid.*, p. 27).

desvela, portanto, é a pretensão de alçar a filosofia como a maior arte¹⁰⁹, retirando dos artistas essa função educativa tradicionalmente aceita pelos gregos¹¹⁰. Destarte, não é a toa que, em *Fédon* 61a, Sócrates diz que a filosofia é a maior arte das Musas: “*philosophías megístēs mousikéēs*”. A arte, então, executada sob as rédeas da filosofia, perderia sua característica intrínseca e soaria como a maior *mousikéē*, demarcando um possível paralelismo entre as duas áreas.

O problema do modelo a ser seguido

Essa similaridade entre a arte e a filosofia se evidencia também quando Platão utiliza “a linguagem dos pintores, o vocabulário técnico das oficinas”¹¹¹, pois essa confluência entre os conceitos filosóficos e as palavras do campo artístico aparece na questão dos *týpoi* e dos *parádeigmata*. Esses são os modelos almejados como indutores de um comportamento filosófico pela educação¹¹², mesmo em quem não está ainda preparado para tal nível de clareza da verdade. Há uma querela filológica¹¹³ a respeito do que realmente esses dois conceitos significavam, podendo ser traduzidos como modelo, molde, relevo, ou mesmo esboço¹¹⁴.

Do ponto de vista histórico¹¹⁵, esses conceitos se originaram no vocabulário da criação artística, por exemplo, a palavra *týpos* está etimologicamente ligada a *týptein*, um verbo que descreve a ação de bater ou golpear, oriundo da pancada com o carimbo que gera a forma de um selo, um relevo em metal ou madeira, que cunha uma moeda ou serve como molde pra reprodução cerâmica. Além disso, *parádeigma* é um padrão feito para a reprodução de uma série de objetos semelhantes, fornecido por um mestre e

¹⁰⁹ Essa ambiguidade da arte, como o contrário da filosofia, é o que GRIMALDI (1980, p. 26) pretende elucidar em seu artigo.

¹¹⁰ O diagnóstico da poesia como falha e nociva na educação levou “à sua exclusão do estado ideal e à transferência de suas funções para a filosofia” (HUB, 2017, p. 9, nota 12, tradução minha). Platão se posiciona contra o poeta como educador em vários momentos ao longo de sua obra, ver: HUB, 2017, p. 9, nota 12.

¹¹¹ SCHUHL, 2010, p. 10.

¹¹² A ação é educada pela imitação da ideia mais importante, o bem, como V. Goldschmidt chama atenção, pois “a ação é imitação” (GOLDSCHMIDT, 1945, p. 142).

¹¹³ SCHUHL (2010, p. 51-52, n. 77) e ROUX (1961) explicam sobre esta polêmica filológica acerca dos *týpoi* e *parádeigmata*, surgida na discussão de uma inscrição sobre a construção do templo de Asclépios em Epidauros. LIPPOLD (1925, p. 206-209) e BLUMENTHAL (1928) são os principais artigos a respeito. Já BEZERRA (2020) centraliza, especificamente, na questão do *parádeigma* em Platão.

¹¹⁴ BLUMENTHAL, 1928, p. 413 e ROUX, 1961.

¹¹⁵ Observações apontadas aqui de acordo com LIPPOLD, 1925, p. 207; BLUMENTHAL, 1928, p. 391-392 (que se opõe pontualmente às teses do primeiro) e ROUX (1961, p. 5).

executado por operários¹¹⁶. Apesar das controvérsias filológicas desses termos, sua origem se radica na produção artística e eles são, posteriormente, reativados como conceitos filosóficos por Platão na sua obra¹¹⁷.

Afinal, nesse filósofo, encontramos o radical de *týpos* empregado no verbo *apotyπόομαι* (imprimir, carimbar), em *Teeteto* 191d-e, quando usa o famoso exemplo do bloco de cera, ao discutir como a memória retorna as impressões cunhadas na alma, executando uma ação próxima a de um escultor¹¹⁸. Ou, então, em *República* 377b, quando fala sobre o papel da música na educação de jovens e de crianças pequenas, pois é “nesse momento que, na cidade, eles são plasmados [*pláttetai*] e cada um recebe o molde [*týpos*] que se quer imprimir em cada um deles”¹¹⁹. Logo, basicamente, a educação seria a impressão de moldes bem escolhidos pelo filósofo. Assim, dentro do mesmo campo semântico¹²⁰, o paradigma se torna um modelo com o qual o filósofo se permite fazer aproximações daquilo que é ideal, isto é, ele age como um critério normativo¹²¹ para a conduta política e o desenvolvimento humano.

Em síntese, mesmo criticando os artistas, Platão (que na juventude teria se ocupado da poesia, pintura e escultura¹²²), em um certo sentido, era simultaneamente artista e filósofo¹²³. Uma vez que ele se apropria do vocabulário da atividade artística para conduzir uma alteração de significado, por onde a produção do belo por um modelo, como o objeto de arte, se tornaria o enraizamento do bem, como critério ético-político, por toda a cidade. Afinal, de modo semelhante ao artista, o filósofo utiliza paradigmas, mas o seu modelo, revitalizado, é produzido pelo discurso¹²⁴ e orientado à práxis¹²⁵, objetivando a promoção de justiça e felicidade na cidade. Portanto, a

¹¹⁶ LIPPOLD, 1925, p. 209 e BLUMENTHAL, 1928, p. 410.

¹¹⁷ É interessante ressaltar que *týpoi* também são os votos ofertados a deuses e depositados nos templos (ROUX, 1961, p. 7). Logo, note que haveria ainda um sentido religioso na escolha dos termos feita por Platão.

¹¹⁸ BLUMENTHAL, 1928, p. 394.

¹¹⁹ *República* 377b, na tradução de Anna Prado; passagem comentada por BLUMENTHAL, 1928, p. 402.

¹²⁰ Em Platão, podemos ver que *týpos* e *parádeigma* estão interrelacionados, como em *Leis* 768c, segundo BLUMENTHAL, 1928, p. 407 e 412.

¹²¹ Baseado em BEZERRA, 2020, p. 172. Este autor define o paradigma, em Platão, como “aquilo para o qual se olha como referência para estabelecer a semelhança e, ao observar essa semelhança, assumir que as ações justas ou injustas constituem modos de vida cujo critério último de adesão é o quanto esses modos de vida tornam feliz quem a eles adere” (*Ibid.*, p. 175).

¹²² SCHUHL, 2010, p. 11 e 83, mas principalmente p. 131-134.

¹²³ Reforçando isso: “Platão é um artista de primeira linha, um dos maiores mestres do mundo do estilo de prosa e da forma dramática. (...) Ele era, ao mesmo tempo, um artista e um filósofo” (COLLINGWOOD, 1925, p. 169, minha tradução).

¹²⁴ BEZERRA, 2020, p. 176, a partir de *República* 475d.

¹²⁵ BEZERRA, 2020, p. 183.

Calípolis criada na *República* não é mera utopia¹²⁶, mas um modelo pelo qual o filósofo, em seu papel de legislador, poderia imprimir suas cópias, as cidades históricas, aplicando a cunhagem dos *typoi* feitos a partir da assimilação com o *parádeigma* real, que se refere ao nível ontológico mais alto, às ideias. O problema, portanto, residiria na natureza da *mimésis*, pois a cópia:

(...) significa não um fac-símile ou uma réplica, ou seja, um objeto da mesma ordem e possuindo, tanto quanto possível, as mesmas características do original, mas um objeto de uma ordem totalmente diferente, tendo as características próprias dessa ordem, mas relacionadas por meio de semelhança a um objeto de outra ordem, e tendo nessa semelhança o fundamento de seu valor peculiar.¹²⁷

Portanto, a cópia de uma inverdade, possuidora de um valor epistemológico quase nulo, devido a sua referência a uma outra ordem ontológica, é danosa, pois imprime na alma suas características pouco virtuosas. Assim, quando Platão aponta que a alma é moldada pela arte, ao se ver envolvida pelas suas emoções, o sentido é de origem literal: a alma é como a argila disforme pela qual o molde do bem pode ser impresso quando o processo educativo foi capaz de apresentar bons modelos, ou como o metal que, ao ser aquecido pela educação, pode ser impresso com uma forma original. Afinal, o filósofo, como o fundador da cidade, precisa conhecer os modelos com os quais os poetas devem compor as suas artes¹²⁸.

Daí podemos compreender melhor que sua crítica à arte e aos artistas do seu tempo não é, jamais, isolada da questão ética, epistemológica e ontológica. Da ética, vemos mais facilmente, pois o caráter do jovem pode sofrer influência dos exemplos humanos de baixaza oriundos da arte; da epistemologia temos a esquiagrafia como o melhor exemplo de como a arte se distancia do que é o conhecimento verdadeiro em prol de uma mera ilusão que só engana quem vê de longe ou não é experiente; por último, a questão é também ontológica, pois o que importa a Platão são as ideias e estas são inteligíveis somente quando se tenta praticar a *nóesis*, isto é, quando refletimos a partir do que de comum haveria entre tantos entes particulares que são

¹²⁶ BEZERRA, 2020, p. 182-183; VEGETTI, 2010, p. 257-268.

¹²⁷ COLLINGWOOD, 1925, p. 157, tradução minha. Em concordância, GOLDSCHMIDT (1945, p. 125, minha tradução) escreveu: "o paradigma aparece como um princípio de inspiração e não como um modelo que pode ser reproduzido em uma 'cópia fiel'".

¹²⁸ *República* 379a, comentado por GRIMALDI, 1980, p. 34.

adjetivados pela participação (*méthexis*) na mesma forma¹²⁹, para daí ser possível vislumbrar o molde ideal e originário.

Conclusão

Pôde-se, portanto, constatar que a arte e a estética não são conceitos platônicos bem definidos, mas que, mesmo não sendo dispostos nomeadamente pelo autor, seus conteúdos estão distribuídos em sua obra. Com isso se chegou à conclusão de que a ontologia, a epistemologia e a ética se fundiriam no que, atualmente, chamaríamos de filosofia da arte ou crítica estética platônica. Além disso, graças à análise de seu tempo histórico, pudemos verificar a insurgência de um estilo estético de gosto popular, que havíamos definido como realismo, um movimento artístico novo ao qual Platão se opôs fortemente¹³⁰.

Porém, sobressai que o principal fundamento na crítica estética de Platão é o domínio ético, pois a arte é compreendida como instigadora de emoções e com isso indutora do comportamento humano, pois “uma obra de arte (muitas vezes) transmite implicitamente uma visão de mundo que pode ser moralmente perniciosa”¹³¹. Mais que o prazer da fruição artística ou a contemplação do belo, a crítica platônica aos artistas e seus movimentos é relacionada ao molde que eles imprimem nos seus concidadãos, pois o papel da arte na educação é capaz de induzir à criação de comportamentos psicológicos e sociais, fazendo com que o filósofo tenha ressalvas com qualquer modelo artístico que não priorize a construção de um caráter humano condizente com as virtudes filosóficas. Além disso, pelo lado epistemológico, a arte está alheia à verdade, uma vez que está presente nos graus mais baixos de

¹²⁹ É importante ressaltar que a relação com a forma é expressa em Platão de diversos modos, não só pela participação, pois tanto o pintor de constituições (o legislador em *República* VI 501c) quanto o demiurgo do *Timeu* (ver: BUARQUE, 2007, p. 26) realizam uma *mimēsis* da forma, isto é, sua ação tem semelhanças com a atividade artística ao produzirem seus trabalhos baseados em modelos. Além disso, em *Fédon* 100d, Platão apresenta dúvidas sobre como chamar essa relação, nomeando-a também como *κοινωνία* (*koinōnia*) e presença (*parousia*), ver: SCHIPPER, 1963, p. 201 e KEULS, 1978, p. 115-116. Essa indefinição é característica da falta de exatidão terminológica em Platão, bem como expressa a ausência de dogmatismo e caracteriza a incompletude da busca zetética.

¹³⁰ Não é um consenso, mas algumas interpretações dizem que Platão tenderia a apreciar à arte arcaizante grega, abstrata ou a que mantém o estilo tradicional por eras, como a arte egípcia, ver: SCHUHL, 2010, p. 13, 17 e 36; LACOSTE, 2011, p. 9; HUB 2017, p. 60-70. Com base em passagens como *Filebo* 51b-c, ainda seria possível atribuir o gosto de Platão à pintura geométrica (como presente em vasos arcaicos), mas isso também está longe de ser consenso, ver: SCHIPPER, 1963, p. 199; KEULS, 1978, p. 56.

¹³¹ DESTREE, 2011, p. 15, minha tradução.

conhecimento, pois, ontologicamente, ela é uma cópia da cópia do real e com isso alheia ao verdadeiro mundo com o qual o filósofo deve aprender a lidar.

Dessa forma, discutir estética ou arte em Platão é, simultaneamente, falar de outras áreas, pois “Platão ataca o aspecto mais fundamental do que modernamente entendemos por arte: a autonomia, ou seja, a arte tomada como valor separável dos valores éticos, políticos ou de qualquer outro tipo de valor”¹³². Assim, mesmo que se reabilite o conceito de arte ao comentar Platão, precisamos nos atentar que, em sua obra, a independência do juízo estético e a autonomia artística, não são conceitos inerentes a seu tempo histórico.

A grande questão que orienta a crítica platônica à arte é o papel desta na formação dos cidadãos. Devido à influência da *mimesis* na alma dos jovens e o papel da poesia na educação, há, portanto, uma censura dos conteúdos que os poetas (como qualquer artista) poderiam apresentar, seguindo um critério filosófico¹³³. Essa proposição de fato limita a liberdade da criação artística, mas devemos nos lembrar que a crítica platônica confere à imitação a capacidade de mudar a natureza humana e que os maus exemplos seguidos levariam ao declínio da sociedade como um todo. Em suma, há o reconhecimento do poder persuasivo da arte e a instrumentalização de seu potencial por critérios morais advindos de um certo tipo de filosofia. Contudo, o que aconteceria com a tutela da arte, na prática, seria a substituição da arte pela filosofia, pois elas estariam de tal forma tão consoantes que seus contornos já se encontrariam esfumados. Se olharmos essa questão com nossos olhos contemporâneos, tenderemos a rejeitar esse controle, mas se analisarmos isso pela ótica de um mundo onde a experiência da arte pela arte não estava posta¹³⁴, pois coligava-se com a educação, com o domínio político e religioso, poderemos, então, compreender melhor o raciocínio de Platão e as limitações históricas de seu pensamento.

¹³² MUNIZ, 2010, p. 17.

¹³³ HUB, 2017, p. 28; COLLINGWOOD, 1925, p. 168.

¹³⁴ Em Platão, a arte não tem um fim em si mesma, pois não encontra uma justificação por si própria (GRIMALDI, 1980, p. 32).

Anexo



Figura I: *O Rapto de Perséfone por Hades* (séc. IV AEC). Imagem reproduzida do site do Museu das Tumbas Reais de Aigai (em Vergina).¹³⁵

¹³⁵ Disponível em: <<https://www.aigai.gr/en/museum-of-the-royal-tombs-of-aigai/gallery#images-4>>.



Figura II: *A Velha Bêbada* presente na Gliptoteca de Munique.¹³⁶



Figura III: *A Velha Bêbada* presente no Museu Capitolino de Roma.¹³⁷

¹³⁶ Imagem retirada de WALDHAUER (1946, lâmina 9). Em alemão essa estátua é conhecida como *Trunkene Alte*. Uma outra imagem pode ser vista no site da Gliptoteca: <<https://www.antike-am-koenigsplatz.mwn.de/index.php/de/glyptothek/56-geschichte-der-glyptothek>>.



Figura IV: Fragmento de cratera com o deus Dioniso à frente.¹³⁸



Figura V: Cratera de Canosa, feita pelo Pintor de Dario, representando o sacrifício de prisioneiros troianos.¹³⁹

¹³⁷ Conhecida em italiano por Statua di Vecchia ebra. Imagem Disponível, sob o número de inventário MC0299, no site dos Museus Capitolinos em: <http://www.museicapitolini.org/it/percorsi/percorsi_per_sale/palazzo_nuovo/galleria/statua_di_vecchia_e_bbra>.

¹³⁸ Imagem retirada de HAHLAND (1930, lâmina 16a). Tudo indica que STEVEN (1933, p. 150) se confundiu e apontou a lâmina 16b ao invés da 16a, pois ambas aparecem na mesma página de HAHLAND (1930, lâmina 16), mas somente a 16a tem um templo em perspectiva. Coadunando a isso, em HAHLAND (1930, p. 8) há descrição dessa lâmina em conformidade com o que foi escrito por R. Steven, com Dioniso sentado em frente a um templo, Ariadne apoiada em seu joelho e Eros ao seu lado direito.

¹³⁹ Imagem copiada de ROUVERET (2002).

Referências

- BARROW, R.; SILK, M. “The Ageing Body: Drunken Old Woman”. In: *Gender, Identity and the Body in Greek and Roman Sculptur*. Cambridge: Cambridge University Press, 2018. p. 62–75.
- BELFIORE, E. “A Theory of Imitation in Plato’s Republic”. In: *Transactions of the American Philological Association (1974-)*, v. 114, p. 121, 1984.
- _____. “Wine and catharsis of the emotions in Plato’s *Laws*”. In: *The Classical Quarterly*, v. 36, n. 2, p. 421-437, 1986.
- BEZERRA, T. “A função do paradigma na República V de Platão”. In: *Revista Enunciação*, v. 5, n. 1, 31 ago. 2020.
- BLUMENTHAL, A. V. “ΤΥΠΙΟΣ und ΠΑΡΑΔΕΙΓΜΑ”. In: *Hermes*, v. 63, n. 1, p. 391-414, 1928.
- BUARQUE, L. “É possível falar de uma estética platônica?”. In: *Viso: Cadernos de estética aplicada*, v. 1, n. 1, p. 15-33, 2007.
- COLLINGWOOD, R. G. “Plato’s philosophy of art”. In: *Mind, New Series*. v. 34, n. 134, p. 154-172, 1925.
- DILLON, J. “Euripides and the Philosophy of His Time”. In: *Classics Ireland*, v. 11, p. 47-73, 2004.
- DESTREE, P. “Art et éducation morale selon Platon”. In: *Anais de Filosofia Clássica*, v. 5, n. 9, p. 1-16, 2011.
- GOLDSCHMIDT, V. “Le paradigme dans la théorie platonicienne de l’action”. In: *Revue des Études Grecques*, v. 58, n. 274-278, p. 118-145, 1945.
- GONZALEZ, J. J. “A Philosophy of Art in Plato’s ‘Republic’: an Analysis of Collingwood’s Proposal”. In: *Proceedings of the European Society for Aesthetics*, v. 2, p. 161-177, 2010.
- GRIMALDI, N. “Le Statut de l’Art chez Platon”. In: *Revue des Études Grecques*, v. 93, n. 440, 1980, p. 25-41.
- HAHLAND, W. *Vasen um Meidias*. Berlin: Heinrich Keller, 1930. (Forschungen zur antiken Keramik).
- HUB, B. “Platon und die bildende Kunst: eine Revision”. In: *Plato Journal*, v. 9, 2017.
- KEMP, G. “Collingwood’s Aesthetics”. In: *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. Stanford, 2 jul. 2020. Disponível em: <<https://plato.stanford.edu/entries/collingwood-aesthetics/>>. Acesso em: 02, set. 2021.
- KEULS, E. *Plato and Greek Painting*. Leiden: Brill, 1978.
- LACOSTE, J. “A imitação”. In: *A filosofia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.

- LEMOS, C. “A atualidade do diálogo Hípias Maior, de Platão”. In: *Kléos*, n. 11-12, 2007-8, p. 93-142.
- LIPPOLD, G. “ΤΥΠΙΟΣ”. In: *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, v. 40, p. 206-209. 1925.
- LLOYD, M. “Realism and Character in Euripides’ “Electra””. In: *Phoenix*, v. 40, n. 1, p. 1-19, 1986.
- _____. “Realism in Euripides”. In: MARKANTONATOS, A. (Ed.). *Brill’s Companion to Euripides*. Leiden: Brill, 2020. p. 605-626. (v. 2, c. 27).
- MUNIZ, F. “Platão contra a arte”. In: HADDOCK-LOBO, R. (Org.). *Os filósofos e a arte*. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.
- NAPOLITANO, L. “Platone, il “trompe l’œil” e l’ombra”. In: *I Quaderni del Ramo d’oro*, n. 2, p. 1-17, 2009.
- PLATÃO. *A República: ou Sobre a justiça, diálogo político*. Tradução de Anna Lia Prado. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- _____. *Hípias Maior*. Tradução Lucas Angioni. *Revista Archaí*, n. 26, 2019.
- _____. *Diálogos: Sofista, Político, Apócrifos ou duvidosos*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 1980b.
- _____. *Diálogos: Teeteto, Crátilo*. Tradução de Carlos Aberto Nunes. Belém: EDUFPA, 2001.
- _____. *Íon*. Tradução de Victor Jabouille. Lisboa: Editorial Inquérito, 1988.
- _____. *Fédon*. Tradução de Carlos Aberto Nunes. Belém: EDUFPA, s/d.
- _____. *Eutidemo*. Tradução de Maura Iglesias. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2011a.
- _____. *As Leis: incluindo Epinomis*. Tradução de Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2010.
- ROUVERET, A. “Figurer le corps ennemi: quelques remarques sur le thème du sacrifice des prisonniers troyens dans l’art funéraire étrusque et italique au I^{er} siècle av. J.-C.”. In: MÜLLER, C.; PROST, F. *Identités et cultures dans le monde méditerranéen antique*. Paris: Éditions de la Sorbonne, 2002. p. 345-366.
- _____. *Histoire et imaginaire de la peinture ancienne: (Ve siècle av. J.-C. – I^{er} siècle ap. J.-C.)*. Atenas: Bibliothèque des Écoles françaises d’Athènes et de Rome, v. 274, n. 1, 1989.
- ROUX, G. “Le sens de ΤΥΠΙΟΣ”. In: *Revue des Études Anciennes*, v. 63, n. 1, p. 5-14, 1961.
- SCHIPPER, E. W. “Mimesis in the Arts in Plato’s Laws”. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 22, n. 2, p. 199-202, 1963.
- SCHUHL, P. *Platão e a arte de seu tempo*. São Paulo: Discurso Editorial, 2010.
- STEVEN, R. “Plato and the Art of his Time”. In: *The Classical Quarterly*, v. 27, n. 3-4, p. 149-155, jul. 1933.

VEGETTI, M. *Um Paradigma no Céu: Platão Político, de Aristóteles ao Século XX*. São Paulo: Annablume, 2010.

WALDHAUER, O. "Myron's Anus Ebria and the Drunken Woman in Munich". In: *American Journal of Archaeology*, v. 50, n. 2, 1946, p. 241-246.

Email: carloscarvalhar@gmail.com

Recebido: 03/2022

Aprovado: 09/2022