

SÓCRATES E AS UVAS PINTADAS DE ZÊUXIS

CARMEN LÚCIA MAGALHÃES PAES

*Departamento de Filosofia
Universidade Federal do Rio de Janeiro*

No diálogo *Crátilo*, a certa altura dos acontecimentos, Sócrates dispõe-se a convencer Crátilo, personagem que dá nome ao diálogo, de que é possível verdadeiramente dizer o falso (ψευδῆ λέγειν). Dizer o falso por força de uma falsa designação como, por exemplo, a de invocar Crátilo pelo nome de “Hermógenes”¹. Ora, “Hermógenes” não é o nome de Crátilo, embora seja um nome, precisamente o atribuído à personagem que atende pelo nome de “Hermógenes”, no contexto do diálogo em questão.

Para Crátilo, o problema não se resume simplesmente em dizer ou não dizer o falso, mas em falar falsificadamente, ou seja, falsificando a fala, pois, sequer fala quem enuncia o nome “Hermógenes” para chamar a atenção dele, Crátilo. Este parece mal suportar que Hermógenes se chame “Hermógenes”: pertence àquela estirpe que defende ser o nome φύσει, ou seja, já assumir, na enunciação, um feitio, uma forma (τύπος) que lhe é imprimeada, desde a origem.² E Hermógenes, afinal, não é assim tão filho de um deus, cuja excelência repousa exatamente no vigor da enunciação³, para merecer ser chamado de “Hermógenes”. Já os nomes de Crátilo e Sócrates são verdadeiramente nomes porque sugerem, por força de sua filiação lingüística, o vigor físico e mental que caracteriza tanto um quanto o outro, e que, portanto, se lhes assemelha, enquanto κράτιστοι que são, vale dizer, enquanto aque-

¹ PLATÃO. *Crátilo*, 429 c. Texte établi et traduit par Louis Méridier. In: -----. Oeuvres complètes. Paris: Les Belles Lettres, 1989. t. 5. Doravante, apenas serão citados os títulos e os passos dos diálogos de Platão que pertencem a esta coleção.

² Cf. PLATÃO. *Crátilo*, 383 b, 439 e.

³ PLATÃO. *Crátilo*, 383 a, b. Certamente, aqui é antecipado o jogo das etimologias, de forma implícita. Cf. também a nota 2 do rodapé da ed. citada da Belles Lettres.

les que agem poderosamente, enquanto aqueles que agem *κατὰ κράτος*.

Como a fala dialética é nitidamente uma produção (*ποίησις*), Sócrates se mune do recurso retórico de comparar o nome e a imagem pintada (*γράμμα*) de Crátilo, para construir discursivamente uma relação de assemelhamento entre estas duas idéias afins (a do nome e a do retrato), com apoio na concepção de um princípio de analogia universal.

Em que são semelhantes o nome e a imagem pintada de Crátilo? Primeiramente, são ambos *μιμήματα*, ou seja, além de assemelharem-se entre si mesmos, são semelhantes também às coisas de que são *μιμήματα*. E assemelham-se, no caso, pelo fato de fazerem aparecer, pelo fato de darem conta da coisa a que se assemelham: Crátilo. O nome “Crátilo”, pelas razões aduzidas, é o que melhor convém (*τὸ προσήκον*). Ou seja, aquilo que aponta para o que faz da coisa nomeada o que ela propriamente é, em outras palavras, sua *οὐσία*.

E quanto, em particular, à imagem pintada de Crátilo? Sócrates é bem claro em relação a isto: Crátilo e a imagem pintada de Crátilo são coisas diferentes que apenas se assemelham, assim como o nome se assemelha ao nomeado. A imagem de Crátilo, para ser o que é, não necessita, por exemplo, apresentar entranhas com o mesmo grau de ductilidade e calor das entranhas reais de Crátilo; nem o mesmo movimento real, nem a mesma alma ou a mesma *φρόνησις* do Crátilo real. Em suma, uma imagem, para ser imagem, não precisa reproduzir todas as particularidades do objeto de que é imagem.

A imagem produzida por um pintor necessita apenas mimetizar a figura (*σχῆμα*) e a cor (*χρῶμα*) de Crátilo. Logo se vê⁴ que a imagem, aqui, *quer-se imagem*, quer resguardar o sentido de sua diferença.

Que a imagem de Crátilo e o nome de Crátilo são *μιμήματα*, sabemos pelo próprio Sócrates⁵. O nome é uma certa imitação da coisa (*πρᾶγμα*); a imagem pintada é um outro modo de imitação (*τρόπον τινα ἄλλον*)⁶. Portanto, há duas espécies de imitação, aqui, no caso: a das imagens (*ἕψοις*) e a dos nomes (*ὀνόμασιν*)⁷. Isto tudo contextualiza uma questão: a de se poder dizer “o que é”⁸.

Do mesmo modo que para o nome, há um critério de verdade para

⁴ PLATÃO. *Crátilo*, 432 b-d.

⁵ PLATÃO. *Crátilo*, 430 b.

⁶ PLATÃO. *Crátilo*, 430 b.

⁷ PLATÃO. *Crátilo*, 430 d.

⁸ PLATÃO. *Crátilo*, 429 d.

a correta realização daquilo que aqui foi designado como “imagem”, enquanto retrato pintado: na ação de *dar forma* (τυπώω), tal imagem implica a consideração do τύπος, em que se dispõem os elementos como é devido, como convém, vale dizer, conservando, na descrição pelo esquema e pelas cores, o vigor próprio de cada coisa. Diga-se de passagem que, nesta circunstância, teremos a bela imagem (καλὴ ἢ εἰκὼν ἔσται) ou figuras belas (καλὰ τὰ γράμματά), preservada que é a οὐσία da imagem. Por este motivo, quem retrata Crátilo “mostra” Crátilo, no sentido de que “põe” a imagem verdadeira de Crátilo diante de nossos olhos (τὸ δὲ δεῖξαι λέγω εἰς τὴν τῶν ὀφθαλμῶν αἴσθησιν καταστήσαι)⁹ e não a imagem de Hermógenes, por exemplo, ou a de uma mulher.

Se o nome e a imagem pintada de Crátilo têm um compromisso inevitável de preservação de sua marca ontológica (τύπος), ambos não se podem furtar à captação de relações privilegiáveis, ontologicamente “anteriores” ao próprio ato do “ver à primeira vista” e de delinear concretamente a figura de Crátilo. E assim é por força da unidade, no plano ontológico, de nome e imagem pintada, o que não anula, como é de ver-se, a especificidade de cada uma dessas formas de realização. Este algo virtualmente implicado com o τύπος da imagem de Crátilo (seja o nome-imagem, seja o retrato-imagem) é, repito, o σχῆμα, que, acredito, podemos também chamar de τὰ ἐχόμενα, ou seja, o atinente, o pertinente, o referente, o conveniente a Crátilo, e que é captável no seguir de perto a “natureza” de Crátilo, aquilo para que é dirigida a vista, aquilo que é seguido de perto pela vista da alma¹⁰. E isto não deixa de ser um presente de Prometeu, uma promessa de pré-vidência (προμήθεια), o saber prévio que acompanha esta espécie do fazer da τέχνη (ἔντεχνος σοφία σὺν πυρί).¹¹

Sem dúvida, o que alimenta estas afirmações todas é a pergunta-eixo, socrática, fundamental, aí implicada, a velha, a indefectível τι τὸ ὄν; “O que é isto?”. No caso, “O que é isto, a pintura?”, conforme referência acima feita.

De início, podemos “deduzir” que quando tratamos de pintura, neste contexto cratílico, não podemos deixar de imaginar uma espécie de matéria “originária”, exatamente aquela forma de ser do sensível, o pastoso da tinta,

⁹ PLATÃO. *Crátilo*, 430 e.

¹⁰ Cf. FRISK, H. *Griechisches Etymologisches Wörterbuch*. Heidelberg: Carl Winter, 1970. 2v. BOISACQ, Émile. *Dictionnaire étymologique de la langue grecque*. Heidelberg: Carl Winter, 1950; e, MOURCIN, J. T. *Lexique grec-français*. 3 éd. Paris: Imprimerie et Librairie Classiques, 1864.

¹¹ PLATÃO. *Protágoras*, 321 d.

sua indeterminação de tinta, de carvão, de grafite. Exatamente a matéria sensível, trabalhada com fins de transparecimento da *οὐσία* da coisa que inspira a imagem que advém e que com-forma de uma determinada maneira a realidade a que ela mesma pertence e de que é parte substancial. É como se o que antes era matéria en-formada (enquanto complexo de impressões materiais) recebesse uma forma outra, nova configuração, em função de uma realidade escondida que a suscita e a que pertence indissolivelmente. O desordenar a ordem implicada em determinada forma (a aparência sensível de Crátilo) significa obter um novo ganho de ordem, uma pro-dução que já não mais é *φύσει*.

A imagem vinda à luz ganha, de certa forma, inteligibilidade e, conseqüentemente, ganha verdade, ostentação daquilo que ela realmente é: imagem, ou seja, algo que “descreve”, de uma certa maneira, o vigor que efetiva a “natureza” do real que é Crátilo. E esta verdade é aparição mediante a cor, cor esta que é, ao mesmo tempo, o limite sensível da pura transparência do que trans-aparece, no auto-estruturar-se da própria realização da pintura. O que trans-aparece é a estrutura ordenada que possibilita a excelência e a beleza dos seres e das coisas. Neste sentido, creio podermos considerar que o papel do *μιμητής*, do pintor, é mais o de captar a beleza oculta das coisas, no trânsito constante do olhar entre a imagem e a idéia, em linguagem própria, a dos esquemas e das cores, como já vimos, do que a de “inventar” uma “beleza” que pouco tenha a ver com aquela beleza da própria coisa imitada; é função ontológica deste belo propiciar aquele trânsito que encurta a distância entre *o que é e o que aparece*. É assim que se imita: “imitar” e “criar” são o mesmo, até porque o fazer (*ποιεῖν*) aqui em foco propicia a passagem do não-ser ao ser-imagem-pintada.¹² Portanto, a imagem pintada, enquanto linguagem própria da *τέχνη*, implica uma ontologia virtual que informa a disposição, a ordenação (*διάθεσις*)¹³ e o esforço (*ζήτησις*) de ver o que é digno de ser visto, e que não são propriamente formas novas, individuais ou inventadas. O “novo”, nestas circunstâncias, é uma espécie de “permissão” que a *φύσις* oferece, face à incompletude virtual de todas as coisas de sua doação.¹⁴ E o que é válido para o nome, do contexto do *Crátilo*, o é, por analogia, como já mencionado, para a imagem pintada.

¹² Cf. PLATÃO. *Banquete*, 205 b.

¹³ Cf. PLATÃO. *Fedro*, 236 a. Creio que podemos fazer a transposição do dito de Sócrates para o caso da pintura, uma vez que o próprio Sócrates está sempre pensando a retórica em termos de pintura e vice-versa.

¹⁴ Cf. PLATÃO. *Crátilo*, 436 a

Face a um retrato de Crátilo, seríamos verdadeiramente videntes se pudéssemos ver a forma externa, a disposição das linhas, o aspecto puramente visual da imagem – o puro e só visível das coisas. Um delineamento (διαγραφή) puro, sem a carne real de Crátilo, invisível a olhos desatentos, delineamento este que, de certo modo, copia a forma (εἶδος), não a coisa material que é a carne de Crátilo; algo assim como a projeção do contorno de uma sombra, na superfície em que se expande. É a partir deste σχῆμα que se pode dar o aparecimento da própria imagem pintada de Crátilo. Quanto mais o retrato propicia isto, mais ele é uma *bela* imagem e isto tem pouco a ver com a beleza ou a feiúra de quem é retratado, quero crer. Sócrates chega mesmo a ser bem explícito a este respeito em *A República*¹⁵, quanto à visão do embevecimento dos que “se prendem a belas formas” ou se detêm na “contemplação das obras de arte”, mas que possuem uma alma incapaz do πάθος da verdadeira ἰδέα do Belo.

Isto significa também que, no ver adequadamente a imagem de Crátilo, há mais que simplesmente um ponto de vista de observação comum. Neste sentido, o pintor não é de forma nenhuma, um ilusionista – antes se move no âmbito da própria verdade da imagem, ou seja, da verdade da aparência, em seu sentido mais originário, que talvez fosse melhor denominar de “aparecimento”, sem mais. Esta verdade da aparência aponta inclusive para as vicissitudes da ação de assemelhamento, face às imposições da própria matéria e do espaço implicados na efetivação do que se efetiva. Há que ser preservado o paradigma, face à antropofagia da imagem, devoradora que é do ser do modelo, deglutindo sem dó também a própria semelhança.

O Crátilo do retrato, se se quiser redutível ao Crátilo mesmo, nada mais será que um melancólico fracasso, um pastiche, uma imitação grosseira, dada a mais absoluta impossibilidade de redução de um ao outro. Esse privilegiar a execução material manifestaria, sem dúvida, uma grande habilidade técnica, com simulações de aprofundamento, colorido bem lançado em proporções ilusórias, etc., posto que se aceita o modelo tal qual se apresenta a nossos olhos sensíveis. Há uma tentativa de transposição servil, na busca de fazer assemelharem-se Crátilo e sua imagem pintada, à base de ilusões de ótica que transformam os que olham sem ver, em pássaros sedentos que vão bicar as uvas pintadas de Zêuxis, pintor grego do século V a.C., de tal modo elas se

¹⁵ PLATÃO, *República*, 476 b.

assemelham a uvas reais.

Não confundir, portanto, a verdade da imagem com a verdade da “realidade objetiva”, contida nisto que hoje chamamos “representação”. A pintura como aqui visualizada, e no que se refere às uvas pintadas da obra de Zêuxis, não está meramente apontando para uma ausência real, mas se quer a exibição de uma presença dissimulada. E, neste caso, a imagem verdadeira de Crátilo, ante nossos olhos, seria substituída por uma forma de aparecimento ilusório, à maneira de “como se Crátilo estivesse em pessoa ante nosso olhar”. Eis a imposição do simulacro contra a “mostração” implicada na noção de *mimesis* como a entende Sócrates, e em que se faz ver realmente alguma coisa: a imagem. Tal acontecimento faz com que a pintura seja isto o que ela é, ou seja, pintura, na verdade de sua manifestação. E, sendo assim, a imagem verdadeira das uvas, ante nossos olhos. Há, pois, uma verdade plástica da imagem, uma superior *ποίησις* da verdade.

Com certeza, Sócrates teria imenso prazer se pudesse ouvir ecos dessa sua conversa com Crátilo, por exemplo, em declarações como as que fez Paul Klee (1879-1940), em uma conferência em Bauhaus. Falava Klee¹⁶ de como começara a selecionar linhas, sombras e cores entre si, sublinhando aqui, esmaecendo ali, a fim de alcançar a sensação de equilíbrio ou “correção” que todo artista, a seu ver, almeja conseguir. Descreveu ele a maneira como as formas que emergiam de suas mãos sugeriam gradualmente algum tema real ou fantástico à sua imaginação; menciona como seguiu esses indícios sempre que pressentiu que poderiam ajudar e não dificultar as harmonias, completando a imagem que tinha “encontrado”. Teve a convicção de que este modo de criar imagens era mais “fiel à natureza” do que qualquer cópia servil jamais poderia ser. A própria natureza, assim argumentava ele, cria, por uma espécie de poder misterioso, através do artista.

O fato é que esta é uma questão central, se não a questão central da pintura, até hoje. Que se pense, por exemplo, em René Magritte (1898-1967), pintor belga, surrealista, que certa vez pintou um cachimbo de forma ilusionista em uma tela que denominou de *A Traição das Imagens*. Embaixo da imagem pintada, escreveu: “Isto não é um cachimbo”. Posteriormente, repetiu o quadro dentro de outro quadro e legendou: “Isto continua não sendo um cachimbo”. Em outras palavras, em outras condições, e guardadas as devidas

¹⁶ GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1999. p. 578.

proporções, Magritte estava dizendo o mesmo que Sócrates: “Isto é uma imagem, e a própria palavra ‘cachimbo’ não é um cachimbo”¹⁷.

Talvez caiba aqui ainda uma outra digressão que nos leve até um pintor do século XIX, mais precisamente Gustave Courbet (1819-77), que é tido como pioneiro do chamado “realismo moderno”, e que era, consta, muito combatido em razão de seus princípios estéticos. Tal realismo que o próprio Courbet se atribuiu, assim denominando uma de suas célebres exposições, haveria de ser devastador no que se refere às técnicas da pintura. Para Courbet, não era nada importante pintar figuras belas ou graciosas: não queria formosura, queria verdade, contra a tradição que contestava¹⁸. Conta-se a seu respeito que, trabalhando um dia em alguma de suas paisagens, percebeu, de súbito, que havia pintado um objeto longínquo, cuja natureza ignorava. Enviou, então, alguém ao local em que estaria situado tal objeto, para identificá-lo. Esse alguém voltou dizendo que se tratava de um feixe de ramagens ou coisa que o valha. Courbet havia, então, pintado um objeto “não identificado” e isto sem nenhum tipo de particular constrangimento, dado que ele, como pintor, não considerava que tivesse alguma coisa a ver com a questão da identidade das coisas. Não seria, portanto, fundamental para os fins de sua arte a resposta à pergunta “O que é isto que eu pinte?”. Ainda menos importante seria conhecer a função do objeto, mas apenas sua aparência visual, seu aspecto, seus contornos, suas cores. Há, inclusive, uma outra versão para este fato, se é que ele aconteceu: o assistente de Courbet não teria ido ver *in loco* o tal feixe de ramos. Teria, isto sim, examinado mais atentamente este pormenor do quadro em questão, no qual o pintor teria representado com exatidão aquilo mesmo que não havia reconhecido. Consta que Courbet teria dito, na circunstância, mais ou menos isto: “Eu não tinha necessidade de saber o que era, fiz o que vi sem me dar conta disso”. Depois, recuando ante seu quadro, teria acrescentado: “É verdade, são feixes de ramos”. Com esta atitude, sua percepção já estaria inoculando, nas veias do ato de pintar, o vírus da destruição do objeto, o que, posteriormente não deixaria pedra sobre pedra, no território das artes plásticas.¹⁹ Mas, esta já é uma outra história.

Sob todos estes aspectos, o pintor que pinta o retrato de Crátilo

¹⁷ ARGAN, Giulio Carlo. René Magritte. *Arte moderna*. Tradução de Denise Bottman e Frederico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 480.

¹⁸ GOMBRICH, E. H. op. cit., p. 511, n. 17.

¹⁹ GENETTE, Gérard. L'attention esthétique. In: -----, *L'oeuvre de l'art. La relation esthétique*. Paris: Seuil, 1997, p. 14.

como deve ser pintado, não como Zêuxis pintou suas uvas, não é “perspectivista” ou “realista”, no sentido que comumente se dá a estes termos, no jargão da teoria das artes plásticas. E quem quer que busque pintar como se deve pintar, quem renuncia a “iludir pássaros sedentos”, dirá certamente o que disse um dia o mestre impressionista Pierre Auguste Renoir (1841-1919): “Como é difícil encontrar exatamente em um quadro o ponto em que se deve cessar a imitação da natureza”.²⁰

A forma de mostrar o que é e não o que parece ser implica a ocultação de certos aspectos materiais da coisa que se mostra aos olhos do pintor; e esta ocultação proporciona o aclaramento do que era sombra e o ensombreamento do que era luz. Fazendo realçar o que era incógnito (a οὐσία), invisível, no modo cotidiano de ver Crátilo, a fabricação da imagem traz à luz “o que antes não era”, conforme já vimos. E isto que vem brilha no silêncio dos contornos, das linhas, como uma bela aparição liberta da banalidade que a obscurecia.

Só quem é capaz de um olhar que despoje o que vê de sua mera aparência externa, só quem é capaz de ver “dentro” todo um complexo de pulsações vitais que penetram o espaço que elas mesmas animam; só quem é para isto vocacionado, só quem é Paul Valéry é capaz de confiar à mão pintada de um anjo a retomada e o prolongamento do significado do olhar de uma virgem²¹, que mal se recorta no claro-escuro do jogo de sombras de onde aparece, como sucede com *A Virgem dos Rochedos*, de Leonardo da Vinci. O mesmo da Vinci que, ao que parece, contra todo o saber do Renascimento, privilegiava, por exemplo, o “estado de espírito” nas figuras que retratava, em vez de seguir unicamente a trilha da beleza e a perfeição das partes.²²

O pintor há que saber discernir o que houver de pictural no visível, há que saber reconhecer que elementos da realidade são suscetíveis de entrar em composição plástica.

Quem já se aventurou a pintar uma natureza morta, por exemplo, mesmo que seja na incipiência do mais tosco aprendizado, pode vivenciar a experiência do aparecimento da beleza escondida nas coisas, a experiência da virtual implicação de φύσις e τέχνη, na simples refração da luz no vidro de

²⁰ Cf. MARANGONI, Matteo, La vraisemblance. In: -----, *Apprendre a voir*. Tradução de Denise Lombard. Neuchâtel: Griffon, 1947. p. 77.

²¹ Cf. VALÉRY, Paul. *Introduction à la méthode de Léonard da Vinci*. Tradução de Geraldo Gérson de Souza. São Paulo: Editora 34, 1998.

²² DA VINCI, L. Come il buon pittore ha da dipingere due cose, l'uomo e sua mente. In: -----, *Trattato della pittura*. Roma: Unione Cooperativa Editrice. 1890. par. 176, p. 73.

um copo.

Implica tudo isso que o retrato pintado de Crátilo seja resultante de virtualidades construtivas, reminiscências daquela beleza que é preciso ver com a alma, para o vislumbre, do que deve ser visto, através da beleza sensível, sempre incompletamente realizada; e, mesmo assim, virtual encaminhamento da alma à contemplação das formas eternamente inspiradoras. Aquela beleza apenas possível de recordar quando a paixão, o *páthos* da verdadeira lembrança nos move a partir da imagem, em direção à luz mais pura das aparições perfeitas.

A partir destas considerações, acredito não ser demais a afirmativa de que o legítimo ato do fazer pictórico, a *μίμησις*, impõe necessariamente deformação. Isto porque o que a define, neste caso, não é uma pura relação de dependência formal entre dois entes, quais sejam a imagem de Crátilo e Crátilo mesmo. Esta deformação, porém, é fundadora e não depende da vontade de quem pinta. É diferente daquela deformação que o Estrangeiro de Eléia, no *Sofista*, condena nos deformadores que deformam a deformação originária, “corrigindo” o *σχῆμα* para compensar tais deformações, resultantes do ponto de vista individual de quem olha de determinada posição.²³ Adaptação, portanto, da *μίμησις* a essas necessidades visuais “deseducadas”, que reivindicam ver o que querem ver, sem a disposição necessária à impositividade de um modo de ser verdadeiro. Não é também deformação no sentido moderno de “abstração formal”, “estilo”, ou coisa do gênero, suscetível até de transformar-se em “deformismo”, como acontece freqüentemente.

De outra coisa não falava o Estrangeiro de Eléia, ao proclamar a existência de uma forma “nobre” da mimética, face a outra “bastarda”, “sofística”, “aduladora”²⁴. É a que produz não propriamente imagens (*εἰκόνα*), mas enganos, contrafações (*φαντάσματα*). Ilusões de ótica que co-movem a alma, que movem a sensibilidade, rumo à facilidade de uma contemplação que deseduca os olhos carnis e atrofia os olhos da alma. Esta face bastarda da mimética se resolve em uma figuratividade especificamente capciosa, cujos efeitos são fundamentados em uma adesibilidade complacente, pela sedução dos sentidos. De fato, a ilusão requer um espectador mais crédulo que advertido, menos alma que sentidos, mais afeito à contrafação das aparências configuradas pelas cores, por aquele verniz superficial, pela matéria, pura e simplesmente, um espectador mais disponível a uma beleza emprestada do que à beleza “natu-

²³ PLATÃO. *Sofista*, 236 b.

²⁴ PLATÃO. *Sofista*, 235 a.

ral” das coisas.

As imagens que *mimetizam* de forma verdadeira respeitam as leis da simetria do paradigma, vale dizer, preservam as proporções reais de comprimento, largura e profundidade. Conferem a cada parte as cores e as formas apropriadas – disso resulta a perfeição da imagem, da bela imagem. Nem sempre a verdadeira simetria da beleza verdadeira é resguardada, face ao desejo de ilusão, como dito acima. Nem sempre o jogo das proporções ignora o que é mutável, em favor do permanente. É o que sucede com as obras de proporções monumentais, como bem nota o Estrangeiro. Nestas, as partes superiores, as de grande altura, parecerão menores que o natural e, maiores que as de baixo, por contemplarmos umas de perto e outras de longe²⁵. Aqui, imperam os truques, os “poderes mágicos”, acionados pela técnica que desconhece ou renuncia aos seus próprios fundamentos ontológicos, em favor da ilusão de beleza, da “correção” das fraquezas de nossa humana visão: reprodução do só aparente da aparência, do parecer belo sem o ser. E, entretanto, há uma verdade artística da beleza sensível da imagem constituída pelo ato de pintar, a beleza das verdadeiras proporções, a beleza da verdade; beleza esta que é parte da Beleza em si, e é preciso não esquecer este fato, se quisermos apreender a natureza disto que se chama “pintura”, na perspectiva aqui abordada.

Dessas coisas falava também o Sócrates de outros contextos, finalizando, por exemplo, uma longa discussão com o sofista Hípias: “o belo é difícil” (τὸ χαλεπὸ τὰ καλλὰ⁶). Quem fala do belo (τὸ καλόν) fala de algo que é em si mesmo (αὐτὸ τὸ καλόν) e não por força, muito ao contrário, da existência de qualquer coisa que seja bela²⁷. Seja esta coisa uma bela jovem, um belo cavalo ou uma bela panela, desde que fabricada esta por um bom oleiro, *belamente* cozida, no ponto, polida e arredondada, etc..

Este algo que é em si mesmo, mas que se faz visível em uma bela jovem, em uma bela égua ou em uma bela panela assemelha-se a um corpo mole, macio e brilhante de óleo, que resvala de nossas mãos, dada a sua natureza (Ἔοικε γοῦν μαλακῷ καὶ λείψ λιπαρῷ)²⁸. E essa coisa escorregadia bem pode bem ser o Sócrates que Alcibiades comparou, em *O Banquete*²⁹, a um síleno, daqueles que, quando destampados, exibem em seu bojo várias estátu-

²⁵ PLATÃO. *Sofista*, 235 e, 236 a.

²⁶ PLATÃO. *Hípias Maior*, 304 e.

²⁷ PLATÃO. *Hípias Maior* 288 a.

²⁸ PLATÃO. *Lísias*, 216 c-d.

²⁹ PLATÃO. *Banquete*, 215 b.

as da divindade, belas imagens, escondidas sob a capa surrada da feiúra sensível³⁰ e que o “olho do pensamento” (τῆς διανοίας ὄψις) só começa a ver, com agudeza, quando os do corpo começam a enfraquecer.

E, no entanto, a Beleza é, de todas as idéias, a mais brilhante e a mais claramente percebida porque o é através do mais claro de nossos sentidos, a visão, e por meio da beleza sensível³¹. Visão esta que se encaminha sempre mais para a perfeição, mediante a convivência freqüente com esta beleza sensível, que potencializa a alma para a contemplação daquela Beleza essencial, que faz serem belas todas as coisas belas.

É ainda no *Hípias Maior* que está em jogo essa beleza das qualidades sensíveis, posto que por todo o teor do diálogo, nunca é superada a convicção de que o belo é proporcionado unicamente pela visão ou pela audição³². Mas, como todo visível, a beleza sensível da pintura de qualquer coisa bela não se reduz a uma simples duplicação mimética do real. Tal beleza há que conformar-se aos critérios de semelhança, mas igualmente aos da conveniência, para além da simples aparência e da semelhança empírica. Ela há de ostentar, também, a sua verdade, como temos visto, ou seja, a verdade da arte. Do artifício via cores, tintas, “carnação”, via todos os sentidos que a palavra χρῶμα encerra em seu bojo.

Pisamos o chão daquilo que o belo faz nas coisas belas: κοσμεῖται,³³ em outras palavras, aquilo que imprime nessas coisas a marca de bela ordenação, de uma boa disposição das partes, enfim, de um κόσμος, como já assinalado, fruto do feliz encontro de uma disponibilidade do olhar humano e do real em sua totalidade. Ou seja, aqui as técnicas estão a serviço da produção de um mundo que é fruto da busca de uma imagem geradora, por sua vez, de formas puras de pintura. Habitamos este território que medeia o sensível e o inteligível, na vigência do belo como idéia, como algo transcendente que se manifesta como excelência, como plenitude vigente, em todas as acepções que este termo possa apresentar.

É fato, portanto, que τὸ καλόν, o belo, não é redutível ao puro ornamento do κοσμεῖται, o belo não é cosmético no pior sentido derivado a que possa ter chegado esta palavra. Não atentar para isto será confundi-lo, confiná-lo à superficialidade da aparência pela aparência, em seu mais restritivo

³⁰ PLATÃO. *Banquete*, 219 a.

³¹ PLATÃO. *Banquete*, 219, a-c.

³² PLATÃO. *Hípias Maior*, 250 b-d.

³³ PLATÃO. *Hípias Maior*, 298 a.

sentido, quando é, na verdade, a luz do ser. A luz do ser, embora ambigualmente “dependa”, de certo modo, das aparências sensíveis, por força de seu estatuto de similitude.

É em função dessa mesma ambigüidade que Zêuxis, aquele mesmo das uvas pintadas, instado pelos habitantes de Crotona, pôde realizar o retrato de Helena, a mais bela das helenas, da forma em que o fez. E o fez através de uma inflexão da *μίμεισις*: escolhidas entre todas as jovens da cidade as cinco mais belas, selecionou o que parecia mais belo em cada uma, para criar uma espécie de tautologia do visto, mera reprodução do visto, na produção de um modelo de beleza perfeita, a seu modo de ver, à guisa de cânon de sua arte³⁴.

Estamos, pois, a caminho daquilo que hoje é denominado, na história da arte, de “naturalismo”, entendido como o triunfo da aparência, sem mais, da exterioridade pela exterioridade, morte daquele arte-fazer artefatos, em que o artifício é naturalidade, se por “naturalidade” nossos ouvidos moucos puderem ouvir “inteligibilidade”. É sob este aspecto que “o belo é difícil”; por seu teor de inteligibilidade, por sua vigência entre o sensível e o inteligível, nesse lugar que é mais um não-lugar: *χῶρα*?

O belo é difícil porque é pura virtualidade, possibilidade de ver, visibilidade dispensada pela *ἰδέα* e que dá a ver, em seu jogo de presença e de ausência, a forma (*ουσία*) comum àquilo que está presente e àquilo que está ausente, neste lance de instauração da imagem, seja dita, seja escrita, seja pintada.

É ainda neste sentido que nos é permitido aceitar que a pintura, como toda aparição, sustenta-se a partir de um fundo de invisibilidade, silêncio da cor, ligado a esse não-lugar mencionado. Esta invisibilidade, se quisermos apelar para um exemplo recente, é bem verdade que em termos históricos, e com inspiração distinta, esta invisibilidade bem pode ser ilustrada, nas devidas proporções, pelo gesto do construtivista Kazemir Malevitch (1878-1935). Um gesto que pretendeu exprimir as vicissitudes da própria expressão, apontando para a “sensibilidade da ausência do objeto”. Como se deu tal gesto? Malevitch pintou um quadrado branco, ligeiramente diferenciado de tonalidade, sobre o fundo branco de uma tela em branco; isso como o resultado de um percurso abstrativo, em direção a formas geométricas cada vez mais puras. Este percurso se resolve na redução de formas a quadrados, círculos, retângulos, etc., cada vez mais descoloridos, cada vez mais só pretos, brancos

³⁴ Cf. XENOFONTE. Ditos e feitos memoráveis de Sócrates, III, 10. In: *Sócrates*. Tradução de Mirtes Coscodai. São Paulo: Nova Cultural, 1999. (Coleção Os Pensadores).

e cinzentos, até se esvanecerem. E isto não deixa de ser paradoxal: a caminho da abstração, gestos como este, após eliminarem a figura e o espaço fictício da tela, defrontam-se com a aporia da relação figura-fundo. Aporia esta que é constitutiva da própria experiência perceptiva: tudo aquilo que percebemos, percebemos em um fundo, vale dizer, tudo o que é percebido é uma figura ou figuras destacadas sobre um fundo. Isto significa, já se vê, que a percepção é figurativa³⁵.

Se Sócrates tivesse podido visitar o ateliê de Malevitch, como um dia, no dizer de Xenofonte, visitara o ateliê do pintor Parrásio, quando lhe cobrara que pintasse coisas “invisíveis”, coisas sem proporção e sem cores³⁶, certamente também faria “reivindicações” irônicas. Exigiria, talvez, mais “radicalidade”: Por que não deixar, então, a tela totalmente em branco? Assim ficaria eliminada a figura do quadrado branco. Se Malevitch se apressasse em concordar, como Hípias, no diálogo *Hípias Maior*, já referido aqui, o mestre de Platão certamente continuaria na sua dialética: por que, neste caso, não eliminar também o fundo em que se insere a tela em branco, ou seja, o espaço do ateliê, e assim sucessivamente, até que se tivesse que eliminar o próprio κόσμος, para chegar-se talvez ao Nada, melhor: à pura tensão entre ser e não-ser? Isto porque o quadro teria sido reduzido, de um espaço virtual a um espaço real do mundo, perdida sua transcendência primitiva, de volta a sua banalidade primeira de pedaço de pano, de madeira, de grampos, etc. Afinal, foi o que Malevitch terminou mesmo fazendo, de fato. Tendo “desmaterializado” a forma, buscava talvez uma outra espécie de forma, imaterial, uma não-forma; realidades essenciais, não mais precárias e relativas, mas arquétipos geométricos. É um caso a pensar o problema da destruição do objeto, que culminaria, pode-se dizer, por anular a distinção originária entre a imagem da realidade e a realidade mesma, já que a realidade estaria assim amputada. É claro que tal comportamento viria a deflagrar toda a revolução que deflagrou até chegar às embalagens da sopa Campbell, de Andy Warhol (1930-1987), por exemplo. Warhol (1930-1987) chegou a fazer composições com essas embalagens, no espaço real, apondo-lhes, por exemplo, uma placa contendo a pergunta: “Isto é pintura?”.

Logo se vê, nunca saímos da questão do *Crátilo*, que desencadeou as presentes considerações. Considerações estas acerca das considerações que o

³⁵ Cf. ARGAN, Giulio Carlo. op. cit., p. 480. Cf. também CAVALCANTE, Carlos. *Como entender a pintura moderna*. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1975. p. 157-59.

³⁶ Cf. XENOFONTE. op. cit., III, 10.

próprio Sócrates nunca se furtou a fazer, em vários diálogos, enquanto personagem de Platão. Nunca se furtou a dialogar acerca da prática sobre a matéria não apenas da língua, caso da nomeação das coisas do mundo, como da prática sobre a matéria do mundo do “dar a ver” da imagem pintada das coisas do mundo. Neste último caso, como já foi sugerido aqui, há o esforço de uma prática sobre a materialidade dos meios de expressão pela cor, pelo traço, pelos esquemas, pelos perfis.

Há toda uma retórica da imagem que merece atenção e que não mais é ditada pelos esforços de solução de problemas da forma, vale dizer, da imagem, e que a mim parecem estar em germe nessas discussões de Sócrates com Crátilo, no diálogo homônimo, que vimos; nessas conversas a respeito de imagens pintadas, de esquemas que promovem o aparecimento do sentido tão claramente quanto possível; conversações a respeito da força que move a mão que pinta a pintar como pinta; dessa força que tem tudo a ver com a aparência e seus artifícios e, portanto, com o prazer e a beleza.

É a esse *mover*, a esses efeitos patéticos, que é necessário retornar um pouco que seja. Implica trazer à baila a tensão entre o visível e o dizível. Neste particular essas falas de Sócrates sempre primaram em pensar a retórica em termos de pintura e a pintura em termos de retórica, como se uma não pudesse ser perfeitamente entendida sem a consideração da outra.

No que toca precisamente à pintura, percebemos que a teoria platônica da *mimesis* sempre se dispõe a domesticar a virulência da liberdade de uma imagem, a imagem pintada. Esta liberdade seria virulenta porque, no fundo, no fundo, quem se dispusesse a raspar, como em um palimpsesto, camada por camada da tinta de uma tela pintada, iria deparar-se com a brancura virtual de uma tela nua. Nenhuma realidade se dissimula sob as cores; o que se dá não é uma aparência ilusória, mas a ilusão de uma aparência. Se a pintura for isso realmente qualquer que seja o tempo de sua manifestação, ela merecerá todas as censuras feitas por Sócrates, nos diálogos em que o faz. Mas, assim como encontrou uma forma de “regeneração” do dizível, pela instituição de uma retórica filosófica, do mesmo modo aponta para uma origem da imagem pictórica na φύσις, vale dizer, na verdade, como até já vimos. Esta espécie de “redenção” se dá por força de submeter-se esta imagem às condições filosóficas que regulam o estatuto da aparência, isto é, de uma ação, a de pintar, cuja referência é o real. E isto nos impele a pensar na possibilidade de uma eloquência pictórica, o que implica as qualidades persuasivas da imagem

pintada, o poder de ilusão que possa ter, sua capacidade de mostraçãõ da expressãõ de um rosto, do movimento de um corpo, infinitamente mais persuasivo do que um discurso.

Com certeza, isto tudo é apontado por um Sócrates que emerge desses contextos teóricos, desses discursos “marginais”, de força insuspeitada, não fossem suas palavras sempre *κατὰ κράτος*. É preciso sempre atentar para essas insinuações, muitas vezes disfarçadas nos recursos aparentemente simples da comparação. No vigor desse fundo socrático do dizível, podem dar-se inaugurações inesperadas, como a consideração da alma do espectador, cuja “paixão” (*πάθος*) é de responsabilidade da mão que pinta, para o bem ou para o mal.

E o resto é sempre som, palavra, traço, cor.