

POLIGNOTO, PÁUSON, DIONÍSIO e ZÊUXIS – UMA LEITURA DA PINTURA GREGA CLÁSSICA

Paulo Martins
(DLCV/FFLCH/USP)

ABSTRACT

This paper brings to light considerations about Greek classical painting, taking into account homologies that were established by Aristotle in his *Poetics*. This discussion is mandatory since the philosopher compares painting and poetry, like rhetorical recourses of *exemplum* or *paradeigma*, to explain the latter art by the former. However, the Greek classical pictorial doctrine which we have at our disposal today is insufficient to clarify the exact analytical categories used by him. Thus, we intend to discuss how Aristotle observed Polygnotus', Pauson's, Dionysus' and Zeuxis' paintings in order to evaluate and infer doctrinal concepts out of these kinds of paintings and painters not in an anachronistic, but in a contemporary way, which is exactly the opposite of what we can see in many handbooks on Classical Art History or scholars' papers.

Keywords: Poetic, Rhetoric, Homologies, Art History, Greek Classical Painting.

DELINEAMENTO DO PROBLEMA

A pintura antiga, excetuando a vascular¹, que é copiosa entre nós, e a parietal, na medida em que se tem hoje o legado de Pompeia, entre outros sítios arqueológicos bem conservados, é entre as artes figurativas aquela que apresenta maiores dificuldades de leitura, de compreensão e de análise.

Tal fato deve-se a, pelo menos, três questões fundamentais: a primeira diz respeito ao seu suporte material preferencial – a madeira que, na maioria das vezes², não resistiu ao tempo e, portanto, impossibilitou que seu resultado nos chegasse. A segunda, à doutrina pictórica que, exceção feita à obra de Plínio, o Velho, principalmente, no livro 35 da *História Natural*, é escassa, para não dizer tímida e pouco elucidativa sob o ponto de vista das técnicas

¹ Ver Richter (1987, p. 276).

empregadas, das intenções e dos ditames que norteavam sua consecução, dos gêneros a que se filiavam e, fundamentalmente, das afecções que produziam na assistência. E, por último, a associação dessas questões, isto é, sendo o objeto de análise de pouco volume e, similarmente, a prescritiva apequenada sob o aspecto da copiosidade, a avaliação da pintura antiga é quase sempre impressionista e amiúde equivocada.

A discussão proposta neste trabalho é uma leitura da pintura grega clássica, feita por Aristóteles na *Poética*. Isso sem perder de vista que tais avaliações do Estagirita sobre a pintura são acessórias à sua teoria geral da tragédia de modo específico e à sua teoria da poesia de modo mais geral. Destarte, sua visada sobre essa arte visual deve ser minimizada se a pensarmos sob a rubrica de clara e abrangente preceptiva, pois que dela e de seus agentes apenas se valeu na chave argumentativa do *exemplum*, retoricamente referenciado.

Nesse sentido, relacionaremos as informações e as inferências do autor da *Poética* a outras produzidas na Antiguidade a fim de esclarecer, quando possível, características de certos pintores e, conseqüentemente, de suas pinturas, tendo como princípio norteador, de um lado, o *modus operandi* do artífice e, de outro, as afecções produzidas na assistência. Dessa forma, em torno da leitura aristotélica das obras e das habilidades (*ingenia*) de Polignoto, Páuson, Dionísio e Zêuxis, serão consideradas, também, as leituras de Platão, Cícero, Quintiliano, Pausânias e Dionísio de Halicarnasso, além da pintura propriamente dita em seus meios vascular e parietal.

Cabe ainda registrar que em certo momento nos valeremos de outra arte imagética, a escultura, que, a despeito de suas peculiaridades (modo, matéria etc.), fornece-nos bons exemplos, no que diz respeito às intencionalidades inventivas dos artífices antigos gregos, desconsiderando-se, pois, a particularidade material da pedra em seu uso helenístico e romano.

PERSPECTIVA DO IMITADO

A primeira homologia de Aristóteles entre poesia e pintura na *Poética* é proposta em 1448a:

Ἐπεὶ δὲ μιμοῦνται οἱ μιμούμενοι πράττοντας, ἀνάγκη δὲ τούτους ἢ σπουδαίους ἢ φαύλους εἶναι (τὰ γὰρ ἦθη σχεδὸν ἀεὶ τούτοις ἀκολουθεῖ μόνως, κακία γὰρ καὶ ἀρετὴ τὰ ἦθη διαφέρουσι πάντες), ἦτοι βελτίονας ἢ καθ' ἡμᾶς ἢ χείρονας ἢ καὶ τοιούτους, ὥσπερ οἱ γραφεῖς· Πολύγνωτος μὲν γὰρ κρείττους, Παύσων δὲ χείρους, Διονύσιος δὲ ὁμοίους εἰκάζειν. δῆλον δὲ ὅτι αἱ

² A pintura romana dos retratos de Fayoum contradiz a tese geral. Vale lembrar que esses retratos primeiramente foram descobertos pelo explorador italiano Pietro della Valle, em sua visita a Saqqara-Memphis em 1615, e, hoje, estão espalhados por diversos museus pelo mundo entre eles: Louvre, MET, MFA-Boston, Museu Britânico, The Getty, Museu Histórico de Viena, Museu Egípcio do Cairo.

τῶν λεχθεισῶν ἐκάστη μιμήσεων ἔξει ταύτας τὰς διαφορὰς καὶ ἔσται ἕτερα τῷ ἕτερα μιμεῖσθαι τοῦτον τὸν τρόπον.

“Mas, como os imitadores imitam homens que praticam alguma ação, e estes, necessariamente, são indivíduos de elevada ou de baixa índole (porque a variedade dos caracteres só se encontra nestas diferenças [e, quanto a caráter, todos os homens se distinguem pelo vício ou pela virtude), necessariamente também sucederá que os poetas imitam homens melhores, piores ou iguais a nós, como o fazem os pintores: Polignoto³ representava os homens superiores; Páuson⁴, inferiores; Dionísio⁵ representava-os semelhantes a nós. Ora, é claro que cada uma das imitações referidas contém estas mesmas, diferenças, e que cada uma delas há de variar, na imitação de coisas diversas, desta maneira.”⁶

Aristóteles não discute a questão da imagem sob o ponto de vista de uma das etapas do conhecimento, da ἐπιστήμη. Observa-a, antes, como exempla da ação humana de imitar. Dessa forma, o εἰκόν, no caso γραφή, na *Poética*, aparece no mesmo nível de importância que a poesia, isto é, como objeto da μίμησις.

Por sua vez, a μίμησις é executada diretamente ou indiretamente. Nesse sentido, a imagem opera a imitação de maneira direta, a partir da associação de linhas, volumes, cores e movimentos e independe de relações de significado interpostos entre o representado e o representante. Aquilo que é, pois, o resultado da imitação, aproxima-se diretamente do modelo da imitação sem que para isso haja uma operação mental que a medeie. Diferente do que ocorre na poesia, dado que, nessa, a operação e a representação por palavras são indiretas, uma vez que se revelam a partir de dupla relação de significação: a primeira associa o representado por sons aglutinados, que são palavras e a segunda associa as palavras ao representado, impregnando-o de características do mundo. Entretanto, apesar da distância, sob o prisma

³. Ver Pausânias 1,18,1; 1, 22, 6; 9, 4,2; 9,25, 1-31,12. Pintor parietal de meados do século V a.C. cf. Plínio, o velho - HN, 35, 42; 35, 58 e 35, 122-3. Lucas, D.W. *Aristotle Poetics, Introduction, Commentary and Appendixes*. 1972. p.103.: “Polignotus was introduced at 48a5 as an example of a painter who idealized his figures.”

⁴. Segundo Lucas, D.W., em seu comentário à *Poética*, seja a personagens comentada por Aristófanes em *Os Arcanenses*, 854. Lucas, D.W. – op. cit., p.64: “He corresponds to Hegemon the parodist, it is possible that he painted caricatures.”

⁵. Aristóteles aparentemente se contradiz, introduzindo o meio termo: “Ou inclusive iguais”. Essa passagem é considerada inautêntica por Gerald Else que omite *eh kai toioutous* e afirma: “A genuína doutrina de Aristóteles não admite lugar para uma terceira classe média de gente imitada pela poesia”. Nesse trabalho considero a passagem em questão íntegra e sem interpolações, a despeito do respeito ao trabalho de Else e outros estudiosos.

⁶. Para todas as passagens de Aristóteles na *Poética*, utilizaremos a tradução de Eudoro de Souza. Para o texto grego utilizaremos a edição do TLG: *Poetica*, ed. R. Kassel. *Aristotelis de arte poetica liber*. Oxford: Clarendon Press, 1965 (repr. 1968).

da imitação, entre poesia e pintura, há que se observar que ambas operam uma elocução, uma λέξις que pode ser avaliada de forma similar, ou melhor, homóloga. Mais do que isso, a imitatio aristotélica nas palavras de Armella (1993): “Es activa, dinámica, porque es el puente entre el conecimiento y la realidad, es fecundidad que procede del νοῦς hacia el ejercicio poiético⁷”. E, nesse sentido, tal asserção pode também ser aplicada, pois, a ambas as artes.

Outra questão que se nota no excerto é a aproximação entre poeta (ποιητής) e pintor (γραφεύς) e, ainda, a utilização de verbos que decifram o tipo exato de mimese construída. Assim, ποιῶνται (verbo cognato de ποιήσις) e εἴκασεν (verbo cognato de εἰκών) e, dessa maneira, designam especificamente a atividade de cada artífice. Tanto poetas como pintores produzem mimese e acabam representando. Além disso, é observável que é possível, aristotelicamente, deleitar-se com a representação não idealizada, uma vez que ao poeta e ao pintor é lícito imitar homens inferiores, isto é, aqueles que se distinguem pelo vício, ao contrário daqueles que se distinguem unicamente pela virtude. Por outro lado, o nível do discurso pode também ser observado não só pelo objeto representado, a matéria, mas também pelo modo como se constrói a representação.

Dentro, portanto, dessa chave, a saber, dos objetos imitados há certa comparação interessante acerca das atividades imitativas tanto na poesia como na pintura, referendando, portanto, a possibilidade de gêneros poéticos e pictóricos análogos. Seriam homólogas as *tabulae* de Polignoto à poesia de Sófocles e de Homero. As de Páuson, aos *iambos* de Arquíloco de Paros e de Semônides de Amorgos. As de Dionísio, aos epinícios de Píndaro em viés coral e às odes de Alceu em matiz monódico. Discordamos, pois, dos limites impostos por Agnès Rouveret⁸, quando diz que “les *ethé* se regroupent em deux categories principales, les *σπουδαῖοι* et les *φάυλοι*”, porque, nesse caso, ela não considera o gênero médio como balizador das ações humanas, o que é minimamente discutível. Por outro lado, Zanker (2000) propõe que, além da questão ética, os ἦθη, desenhados para caracterizar os objetos da imitação, têm fundamento em aspectos sociais das personae trágicas e cômicas⁹. Assim temos:

⁷ Armella (1993, p. 125).

⁸ Rouveret (1987).

⁹ Zanker (2000, pp. 227-228).

GÊNERO	PINTURA	POESIA	IMITAÇÃO	ÍNDOLE	IMITADO
ELEVADO GENUS NOBILE	Polignoto [εἰκαζεν κρείτους]	Homero/ Sófocles	Épica/Trágica	Elevada (ἀρετή)	Superior Virtude
MÉDIO GENUS MEDIUM	Dionísio [εἰκαζεν ὁμοίους]	Pindaro/Alceu	Lírica Coral – Epinícios Lírica Monódica - Odes	Média	Igual a nós Mesotes
BAIXO GENUS HUMILE	Páuson [εἰκαζεν χειρους]	Arquíloco/ Semônídes de Amorgos	Iâmbica/Satírica	Baixa (κακία)	Inferior Vício

Nesse sentido, as pinturas de acordo com o objeto da imitação delimitam os gêneros elevado, médio e baixo. Sob o ponto de vista da índole, há que se pensar aristotelicamente os lugares do vício (κακία) e da virtude (ἀρετή), subtraindo-se, pois, as inferências exclusivamente éticas e incluindo-se também as físicas. A figuração pictórica em chave elevada, média e baixa vai além do ἦθος do figurado, pressupondo, assim, a possibilidade da deformidade calculada. Dessa forma, justifica-se a opção de julgar, por exemplo, as pinturas de Páuson como algo próximo às caricaturas, em que se pesem aqui primeiramente o anacronismo dessa classificação e a inadvertência aos ditames da *physiognomonía* que associa o que é meramente físico ao ético. Justifica-se ainda a asserção aristotélica na *Política* quando sugere a exclusão de Páuson na educação dos jovens:

συμβέβηκε δὲ τῶν αἰσθητῶν ἐν μὲν τοῖς ἄλλοις μὴδὲν ὑπάρχειν ὁμοίωμα τοῖς ἦθεσιν, οἷον ἐν τοῖς ἀπτοῖς καὶ τοῖς γευστοῖς, ἀλλ' ἐν τοῖς ὄρατοῖς ἡρέμα (σχήματα γὰρ ἔστι τοιαῦτα, ἀλλ' ἐπὶ μικρόν, καὶ <οὐ> πάντες τῆς τοιαύτης αἰσθήσεως κοινωνοῦσιν· ἔτι δὲ οὐκ ἔστι ταῦτα ὁμοιώματα τῶν ἡθῶν, ἀλλὰ σημεῖα μᾶλλον τὰ γινόμενα σχήματα καὶ χρώματα τῶν ἡθῶν, καὶ ταῦτ' ἔστιν ἐπίσημα ἐν τοῖς πάθεσιν· οὐ μὴν ἀλλ' ὅσον διαφέρει καὶ περὶ τὴν τούτων θεωρίαν, δεῖ μὴ τὰ Παύσωνος θεωρεῖν τοὺς νέους, ἀλλὰ τὰ Πολυγνώτου κἄν εἴ τις ἄλλος τῶν γραφῶν ἢ τῶν ἀγαλματοποιῶν ἔστιν ἠθικός), ἐν δὲ τοῖς μέλεσιν αὐτοῖς ἔστι μιμήματα τῶν ἡθῶν καὶ τοῦτ' ἔστι φανερόν.¹⁰

“No que se refere às restantes sensações, tais como o tato e o gosto, nenhuma delas imita as disposições morais. No caso da visão, a imitação é tênue: há de fato figuras que imitam as disposições morais, mas de modo muito débil, e todos nós participamos desta sensação; contudo, não imitam disposições morais, pois as figuras e cores são sobretudo sinais dessas disposições, e manifestam-se no corpo e nas paixões. Contudo, posto que nem todas as pinturas traduzem de igual forma estes aspectos, os jovens devem evitar contemplar as de Páuson, mas não as de Polignoto assim como as dos restantes pintores ou escultores de caráter nobre”.

¹⁰. Aristóteles, *Política*, 1340a 28-40.

¹¹. Tradução de António Campelo Amaral e Carlos de Carvalho Gomes.

Fazendo um pequeno excursão, uma vez que a pintura nos é central, a advertência da passagem da *Política* pode ser aplicada aos gêneros poéticos? Isto é, os versos baixos – *genus humile* – sob o aspecto da educação dos jovens também são alvos de certa censura de caráter moral? Ou as artes letradas estariam sob o crivo, avant *la lettre*, da fórmula *ridendo castigat mores*¹². Se a passagem da Política se aplicar à poesia, há certamente redução da circulação dos textos, tendo em vista a audiência e impinge, talvez, “privatismo” a este tipo de poesia, como, de certa maneira, podemos deduzir para as pinturas de Páuson. Elas, assim, podem pertencer ao gênero fescenino e/ou erótico como as encontradas em Pompéia, restritas, no mais das vezes, ao interior das casas, logo privadas. Há que se excluir, entretanto, a figuração fálico-religiosa¹³, porquanto a própria natureza religiosa determina certa oposição ao que é privado. Vale lembrar o sentido de *religio*, que aponta para o “unir”, o “ligar”, “congregar” que se afasta, portanto, da idéia de restrição privada.

Contudo, além da temática baixa (fescenina/erótica), Páuson pode se filiar a um gênero igualmente baixo, mas não pelo tema (*res*) e, sim, pela forma (*uerbum*), está ele longe e próximo – em que se pese certo oxímoro. Próximo da caricatura pela deformidade da representação. Longe, pois que o que se entende por caricato hoje é a amplificação de uma parte do corpo do figurado, a qual evidencia característica física do figurado, fato esse que na figuração iconográfica-poética antiga não nos parece corrente, a despeito de certas possibilidades como a que encontramos em Catulo, 13: *Quod tu cum olfacies, deos rogabis//Totum ut te faciant, Fabulle, nasum*. Entretanto, esse tipo de figuração poética parece-me mais um recurso de amplificação por hipépole, associado a outro no viés de um *locus a minore ad maius*, encontrado na sinédoque.

Quatro exemplos de pinturas parietais de Pompeia podem exemplificar as possibilidades das *tabularum Pausonidis*. A primeira, um conjunto com oito imagens, das quais apresentamos seis, em que são enumeradas as posições sexuais de uma orgia:



Figura 1 – Detalhes do afresco do apodyterium dos banhos suburbanos, Pompeia

¹² Frase atribuída a Molière que assim caracterizava suas comédias, isto é, ao fazer rir, corrigiria os costumes.

¹³ Oliva Neto (2006), *passim*.



Figura 2 - Detalhes do afresco do apodyterium do banho suburbano, Pompeia

A segunda é outra cena erótica em que duas mulheres observam o intercuro sexual entre um casal. Uma delas dedica-se a tocar o *aulos* – boa metáfora – e a outra, talvez, prepara-se para participar do jogo sexual. Além disso, observam-se outros personagens a assistir o/ao ato:



Figura 3 - Triclinium de verão da Casa do Efebo, Pompeia

A última imagem que pode ser exemplar da arte de Páuson diz respeito à deformidade imposta à representação:



Figura 4 - Detalhe de afresco em que se observam pigmeus e anões - MNA, Nápoles

Acerca dessas deformidades, Marino (2004) nos informa:

In Pompeii, in the Praedia of Julia Felix and other residences, references to the Nile and the Pharaonic deities abounded. The goddess Isis, in particular, had many followers because of her magical and saving powers. The pygmies, who were thought to come from Egypt (or India), were portrayed as little statues in comical poses, in decorations on terracotta oil lamps, in mosaics and many erotic scenes, where the unlikely intercourse would take place on boats adrift amid crocodiles, or outdoors in public while someone plays the flute. While these portrayals were met with laughter and lewd comments, in real life other deformities elicited horror.¹⁴

Por sua vez, as pinturas de Polignoto, cujas descrições são mais abundantes e significativas que as de Páuson, apontam para características importantes que podem auxiliar, de um lado, a compreensão da homologia aristotélica e, de outro, a visualização da arte figurativa, assim informa Richter: “The salient points of Polygnotos’ art seem to have been the nobility of his types, the expression of emotion in the faces, and the introduction of spatial depth, that is, foreshortening and the disposition of the figures on different levels”¹⁵. Além do testemunho de Plínio o velho:

Alii quoque post hos clari fuere ante LXXXX olympiadem, sicut Polygnotus Thasius, qui primus mulieres tralucida veste pinxit, capita earum mitris versicoloribus operuit plurimumque picturae primus contulit, siquidem instituit os adaperire, dentes ostendere, voltum ab antiquo rigore variare. [59] - huius est tabula in porticu Pompei, quae ante curiam eius fuerat, in qua dubitatur ascendentem cum cluqueo pinxerit an descendentem. hic Delphis aedem pinxit, hic et Athenis porticum, quae Poecile vocatur, gratuito, cum partem eius Micon mercede pingeret. vel maior huic auctoritas, siquidem Amphictyones, quod est publicum Graeciae concilium, hospitia ei gratuita decrevere. Fuit et alius Micon, qui minoris cognomine distinguitur, cuius filia Timarete et ipsa pinxit.¹⁶

[58,6] - Depois desses artistas, houve também outros, antes da 90a. Olimpíada, como Polignoto de Tasos, o primeiro a pintar mulheres com roupas transparentes, a cobrir-lhes a cabeça com turbantes multicoloridos; foi o primeiro a contribuir bastante para o desenvolvimento da pintura, fazendo as pessoas abrirem a boca, exibirem os dentes, variando os traços fisionômicos contra a rigidez antiga. [59] - Há um quadro dele no pórtico de Pompeu, anteriormente colocado na frente da cúria do general, no qual não se sabe ao certo se a pessoa pintada com escudo está subindo ou descendo. Ele pintou o templo de Delfos, também o pórtico de Atenas, chamado Pécile, pintado de graça, enquanto que Micão pintou uma parte dele a dinheiro. Cresceu-lhe ainda mais o prestígio por lhe terem os anfitriões,

¹⁴ Marino *et alii* (2004, pp. 210-211).

¹⁵ Richter (1987, p. 276).

¹⁶ Plínio, o Velho, 35, 58, 6 – 59, 9

assembléia oficial da Grécia, votado hospedagem gratuita. Houve também um outro Micão, distinto dele pelo sobrenome de Jovem, cuja filha, Timarete, foi também pintora¹⁷.

Polignoto, ao elaborar pinturas elevadas – *genus nobile* –, portanto em viés épico ou trágico, aplica-se também à elocução diferenciada e inovadora, porquanto usa novas técnicas: *primus mulieres tralucida veste pinxit*, ou ainda, propõe maior variedade de cores: *versicolores*¹⁸ e, mais, ocupa-se de figurar as *personae* pictae com menor rigidez – portanto em movimento, além de exibi-las de bocas abertas fazendo-lhes os dentes surgir diante da assistência. Segundo as indicações de Platão e de Quintiliano, ele está entre os pintores diferenciados por seu *ingenium*¹⁹. Tal juízo, em certa medida é corroborado por Cícero no Brutus, 70, a despeito do juízo de valor negativo imposto às artes figurativas (*haec minora*):

*Quis enim eorum qui haec minora animadvertunt non intellegit Canachi signa rigidiora esse quam ut imitentur veritatem? Calamidis dura illa quidem, sed tamen molliora quam Canachi; nondum Myronis satis ad veritatem adducta, iam tamen quae non dubites pulchra dicere; pulchriora Polycliti et iam plane perfecta, ut mihi quidem videri solent. similis in pictura ratio est: in qua Zeuxim et Polygnotum et Timanthem et eorum, qui non sunt usi plus quam quattuor coloribus, formas et liniamenta laudamus; at in Aetione Nicomacho Protogene Apelle iam perfecta sunt omnia.*²⁰

“Quem, com efeito, daqueles que se interessa por essas atividades de pouca importância, não vê que as estátuas de Cânaco são demasiado rígidas como para poder representar a realidade; que as de Cálamis são ainda duras, porém mais flexíveis do que as de Cânaco; que as de Míron, ainda que não estejam muito próximas da realidade, merecem indubitavelmente o qualificativo de belas; que as de Policleto são ainda mais belas e já quase perfeitas, ao menos em minha opinião? Igual arrazoado se pode fazer na pintura: louvamos Zéuxis, Polignoto e Timantes e as formas e desenhos daqueles que não utilizaram mais do que quatro cores; entretanto, em Êtion, Nicômaco, Protógenes e Apeles tudo já é feito.”²¹

A pintura de Polignoto, portanto, além dos aspectos da elocução e técnicos específicos e de seus objetos preferenciais sob a égide da elevação, pode se aproximar da seguinte imagem:

¹⁷. Tradução de Antônio da Silveira Mendonça.

¹⁸. Além de ser responsável pela utilização de uma espécie própria de preto: *Polygnotus et Micon, celeberrimi pictores, Athenis e vinaceis fecere, tryginon appellantes*, HN, 35, 42..

¹⁹. Platão – *Ion*, 532c. Ver Quintiliano, 12, 10, 3-6.

²⁰. Cícero – *Brutus*, 70.

²¹. Tradução nossa.



Figura 5 - Ifigênia é levada ao sacrifício - MNA, Nápoles

Apesar de atribuída a Timantes²², e, nesse sentido, seguindo delimitação iluminista das “escolas artísticas gregas” – algo discutível –, porque é ele, Timantes, pintor da escola jônica, assim, diversa a de Polignoto, que pertence à ática, a parietal acima revela certas características que devem, sim, ser atribuídas a Polignoto, a saber, a temática elevada, isto é, o objeto da imitação apresenta seres superiores a nós: Calcas em gesto de dúvida e estupefação e olhar apoteótico (à direita); Agamêmnon (à esquerda), cobrindo a face com o véu, signo de tristeza e submissão; num plano mais baixo, vê-se Ifigênia sendo carregada por dois homens e, nesse grupo, devem ser observados os olhares apoteóticos de um desses, além do da própria sacrificada que eleva os braços como forma de indignação, acima Ártemis e uma jovem. Esse afresco, extraído do pórtico do peristilo²³ da casa do poeta trágico em Pompéia, de certo modo, reproduz o momento anterior à passagem insigne de Ésquilo em *Agamemnon* (vv.193-263), quando o grego sacrifica a própria filha em nome da necessidade, produzindo uma das passagens mais patéticas da tragédia grega. Nessa pintura, por sua vez, alguns dados da elocução devem ser observados com cuidado: o contraste de luz, a perspectiva e o volume.

Esse mesmo gênero de pintura pode ser “observado” nas palavras de Pausânias ao descrever as pinturas de Polignoto no templo de Ártemis em Éfeso²⁴, cujo tema era o saque de Tróia e as últimas ações que lá se desenrolaram. Lá podemos ler, por exemplo: que as *personae pictae* foram elaboradas com olhos de terror, ou ainda, que Crino carrega uma criança e o seu olhar era o de quem sucumbiu. A *descriptio*, assim, está impregnada de terror, de πάθος adequada, ao gênero trágico – elevada, portanto. As imagens dessa perfeita *ékphrasis* saltam os olhos. Pausânias termina o trecho dizendo:

²⁴ Pausânias *At.*, 10, 26,6 -27,4

²² Ver Plínio, o Velho, 35, 64 e Cf. Cícero, *Brutus*, 70.

²³ Na arquitetura grega e romana o *peristylum* é uma colunata pórtico ou uma colunata aberta numa construção que circunda um corte que pode conter um jardim interno.

᾿κατὰ τοῦτο τῆς γραφῆς καὶ ἐλεγείῳ ἐστι
 Σιμωνίδου·
 γράψε Πολύγνωτος, Θάσιος γένος, ᾿Αγλαοφῶντος
 υἱός, περθομένην ᾿Ιλίου ἀκρόπολιν.

“Nesta parte da pintura há este dístico elegíaco de Simônides:
 Polignoto, nascido em Tasos, de Agleofonte
 Filho, pintou sendo saqueada a acrópole de Ílion”.²⁵

Dionísio é um pintor pouco observado pela tradição e pelos seus próximos; mesmo assim é lícito dizer que sua principal característica, segundo Aristóteles, é o fato de figurar seres semelhantes a nós, portanto, seres que sob o aspecto ético e físico estão a uma equânime distância do vício e da virtude e, nesse sentido, algo mais próximo da representação da realidade vivida. Ainda assim, talvez, seja conveniente observar o que diz Plínio a seu respeito:

[35, 112, - 113] *Namque subtexi par est minoris picturae celebres in penicillo, e quibus fuit Piraeicus arte paucis postferendus: proposito nescio an distinxerit se, quoniam humilia quidem secutus humilitatis tamen summam adeptus est gloriam. tonstrinas sutrinisque pinxit et asellos et obsonia ac similia, ob haec cognominatus rhyparographos, in iis consummatae voluptatis, quippe eae pluris veniere quam maximae multorum. e diverso “Maeniana,” inquit Varro, “omnia operiebat Serapionis tabula sub Veteribus.” hic scaenas optime pinxit, sed hominem pingere non potuit. contra Dionysius nihil aliud quam homines pinxit, ob id anthropographos cognominatus.*

[112] - É conveniente anexar o nome de artistas cujos pincéis se ilustraram em gêneros menores da pintura, dentre eles foi Peiraicos; em competência por poucos superado, não sei se deliberadamente ele procurou se prejudicar: enveredou pelos temas miúdos e no campo das miudezas logrou o cume da glória. Pintou barbearias e lojas de sapateiros, burrinhos, comestíveis e coisas do gênero, tendo sido por isso cognominado de *rhyparógraphos* (pintor de objetos vis); e nisso sua opção foi perfeita, pois seus quadros chegaram a ter preços maiores do que as maiores composições de muitos artistas. Totalmente diferente dele - como nos conta Varão - um quadro de Serapão cobria toda a galeria da Velhas Tabernas. [113] - Esse artista pintou muito bem cenários, mas não conseguiu pintar pessoas. Ao contrário, Dionísio nada pintou senão seres humanos, por isso foi cognominado *anthropógraphos*.²⁶

Plínio esclarece sua pintura a partir de um contraponto interessante: a pintura de Peiraicos que – e isto é uma inferência – aproximar-se-ia a de Páuson, uma vez que seu objeto de imitação está limitado ao genus humile das coisas menores, ou mesmo, das vis ou sórdidas – era um ῥυπαρόγραφος.

²⁵ Tradução nossa.

²⁶ Tradução de Antonio da Silveira Mendonça

Dionísio, ao contrário, dedicava-se a pintura do gênero humano, aqui entendido, em suas específicas características sem a grandeza dos superiores e sem a vilania dos inferiores, como de certa forma assevera Waltson (1924).

Talvez uma das melhores formas de se verificar as *imagines* pictóricas dos homens como nós seja observá-los em atividades triviais do cotidiano que podem em certa medida ser realizadas por qualquer um. Alguns exemplos mais comuns – e isso vale para tipificar qualquer tipo de pintura grega antiga – são aqueles que nos chegaram pela pintura vascular. Assim, no viés da pintura de Dionísio, poderíamos pensar em dois exemplos de vasos de imagens vermelhas em que as atividades figuradas estão filiadas a esse tipo de representação. A primeira, um banquete pintado possivelmente por Euaion²⁷. É digno de lembrança que poesia lírica – aqui observada em seu sentido mais amplo – muita vez é associada ao banquete, lugar no qual os convivas cantam, bebem e comem. Não há como não referir o poema 13 de Catulo, que me parece absolutamente prototípico. A *performance* desse tipo de poesia tem lugar nessa circunstância, principalmente no mundo grego arcaico e clássico. Note-se nas *imagines* abaixo dois momentos do simpósio, no primeiro o escanção serve o vinho e no segundo começa a tocar o *diaulos*:



Figura 6 – Pinturas de Banquete atribuídas a Euaion nos vasos G466 e G467²⁸ - Louvre, Paris

Ou mesmo, outra de figuras vermelhas, em que o artífice aplica-se a pintar uma estátua de Hércules. Vale dizer que, nesse caso, apesar da presença da divindade, o que pode sugerir certo *genus nobile* à pintura, a intencionalidade do pintor vascular, a centralidade de sua produção não é o deus, mas sim um pintor – quem sabe ele mesmo – em sua atividade de ofício. Nesse sentido, está estabelecida aqui uma “metapintura”. Ainda, vale observar, também, a *τάξις* interna da escultura, pois que, seguramente, faz referência a obra de Policleito, ou a de Praxíteles, ou a de Lisipo mais tardiamente. Isto talvez

²⁷ Pintor vascular do século 5 a.C., em cuja obra abundam cenas simposiáticas.

²⁸ *Ce document est rattaché à: Coupe à figures rouges. Peintre d'Euaion G 466.*

possa ser considerado um tipo de alusão ou dialogismo entre linguagens artísticas diferenciadas pintura-escultura. Essa intertextualidade se comprova a partir da posição das pernas, braços e torso do deus que muito se aproxima, por exemplo, das esculturas: o Doríforo de Policleto, Hermes com o jovem Dionísio de Praxíteles, e Apoxyomene de Lisipo²⁹.

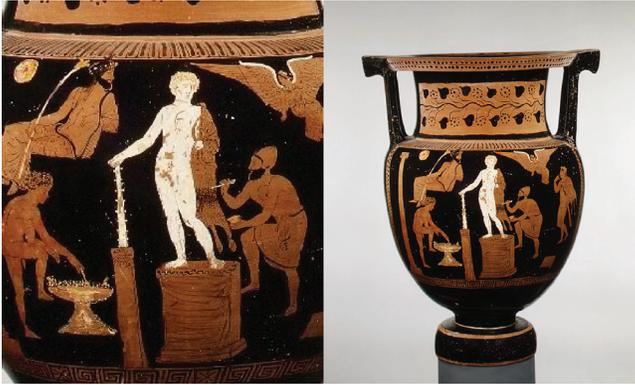


Figura 7 - Cratera do grupo de Boston 00.348³⁰ da Apúlia - MET, Nova Iorque

Entretanto, a despeito de esses exemplos darem certa dimensão da pintura de Dionísio, o suporte talvez não seja o mais adequado, porquanto não parece que ele tenha sido um pintor vascular, atividade que, seguramente, diverge, tanto na elocução quanto na disposição, da parietal ou das *tabullae*. Assim, os exemplos que mais se aproximam da atividade de Dionísio, quicá, são os afrescos de *Pestum* na Campânia, seja pelo objeto imitado, seja pelo meio. Lá, segundo Holloway (2006), existem os únicos exemplares de representações pictóricas de seres humanos em afrescos parietais, datados do século V a.C. Por outro lado, Keuls (1974) bem lembra que estas pinturas são ótimos exemplos de uma obra bidimensional. Vale lembrar que essas imagens se valem do mesmo objeto dos vasos atribuídos a Euaion (figura 6): o simpósio. Infere-se, pois, a partir dos dois exemplos, certa tópica simposiática utilizada na poesia lírica com frequência: a.) a posição dos convivas; b.) a presença da taça de vinho ora vazia, ora plena; c.) o início de um intercurso de preliminares amorosas; d.) a música representada pelo instrumento (aqui uma lira, lá o *díaulos*):

²⁹ A melhor cópia do Doríforo de Policleto ou Policleito está no Museu Nacional de Arqueologia de Nápoles. O Hermes com o jovem Dionísio de Praxíteles está no Museu de Olímpia, Grécia e o Apoxiômenos de Lisipo no Museu Pio-Clementino no Vaticano.

³⁰ Ver www.met.org



Figura 8 - Afresco da tumba do mergulhador c. 480 a.C. (1) - *Pestum*, Itália



Figura 9 - Afresco da tumba do mergulhador c. 480 a.C. (2) - *Pestum*, Itália

Contudo, outra imagem, a que dá nome ao sítio arqueológico, talvez seja mais significativa, justamente pela singeleza, simplicidade e trivialidade do objeto da imitação. O que se vê na pintura são três elementos: duas árvores (à direita e à esquerda), uma plataforma (ou conjunto de colunas) e um homem nu a realizar o movimento (e esse dado é importante dentro do concerto das representações do período) do mergulho, todos estão ladeados por uma moldura em cujos vértices figuram-se folhagens que apontam para o centro do quadro, local que é o termo do movimento do mergulhador. Apesar dessa *τάξις*, o que realmente interessa é o objeto da figuração na chave do *ὁμοίος* aristotélico, uma vez que não se ocupa o artífice de representar uma ação superior, tampouco inferior. Antes, centraliza seu quadro no registro do cotidiano, talvez recuperando certa ação diária do morto, afinal estamos diante de uma tumba.



Figura 10 - O Mergulhador, Tumba c. 480 a.C. (1) - *Pestum*, Itália

SOMBRAS DOS *ÉTHE*

Diz o Estagirita na *Poética*, 1450a:

ἔτι ἄνευ μὲν πράξεως οὐκ ἂν γένοιτο τραγῳδία, ἄνευ δὲ ἠθῶν γένοιτο ἄν· αἱ γὰρ τῶν νέων τῶν πλείστων ἀήθεις τραγῳδίαί εἰσίν, καὶ ὅλως ποιηταὶ πολλοὶ τοιοῦτοι, οἷον καὶ τῶν γραφέων Ζεῦξις πρὸς Πολύγνωτον πέπονθεν· ὁ μὲν γὰρ Πολύγνωτος ἀγαθὸς ἠθογράφος, ἡ δὲ Ζεῦξιδος γραφὴ οὐδὲν ἔχει ἠθος³¹.

Sem ação não poderia haver tragédia, mas poderia havê-la sem caracteres. As tragédias da maior parte dos modernos não têm caracteres, e, em geral, há muitos poetas desta espécie. Também, entre os pintores, assim é Zêuxis comparado com Polignoto, porque Polignoto é excelente pintor de caracteres e a pintura de Zêuxis não apresenta caráter nenhum.

Ao tratar dos ἦθη da tragédia, mais uma vez Aristóteles propõe a aproximação entre pintura e poesia. Não sem antes reafirmar a preponderância da ação, elemento sem o qual não há tragédia, afirma que da mesma forma que há tragédia de caracteres e sem caracteres, o mesmo ocorre entre a pintura de Polignoto e de Zêuxis. Enquanto o primeiro é um ἀγαθὸς ἠθογράφος, a pintura (γραφὴ) do segundo, não tem caráter (γραφὴ οὐδὲν ἔχει ἠθος).

A primeira questão que convém ser avaliada é a inteligência exata do que venha a ser *uma tragédia sem caracteres*, isto é, sem personagens, uma vez que a presença de caracteres é fato aceite e, absolutamente, compreensível, pelo simples fato de ser um dos elementos qualitativos do poema dramático ao lado do μῦθος, da διάνοια, da ὄψις, da μελοποιία e da λέξις. Nesse sentido, Lucas (1972) propõe esclarecimento para a expressão “ἄνευ δὲ ἠθῶν” que nesse caso é central à nossa discussão: “Is right in taking ἀήθεις, 1.25, below, as ‘deficient in character’; cf. ἀμμήτως ἔγραψεν, ‘drew inadequately’ (60b 32). A play may be devoid of ‘character interest’, but it is inconceivable that all participants of a play could be such that the audience have no expectation as to the kind of decision they will make. Those who act must be ποιοί τινες (49b 37)³². Portanto, há que se minimizar o sentido de “sem caracteres”, não há, pois, ausência efetiva, mas sim, *deficiência, débito*. Deve ser lembrada, portanto, a comparação entre os caracteres de Sófocles e de Eurípidas.

Enquanto o primeiro prima pela elaboração dos personagens trágicos, o segundo não seria, aristotelicamente, tão eficaz. Aqui novamente é válida a lição de Lucas: “Euripides is less a master of ἠθος than Sophocles, but to call him ἀήθης would imply a severe standard indeed”. As características das *personae* do autor de *Édipo* são em certa medida mais “éticas” do que as do autor de *Medéia*. Este mais tipificado e generalizante, aquele mais imprevisível e específico.

Por sua vez, Butcher (1951) informa: “Poetry, he means to say, is not concerned with fact, which are not, and never can be in actual experience;

³¹. Aristóteles, *Poética*, 1450a

³². Ver Lucas, D.W. – *Aristotle’s Poetics* (1972, p. 103).

it gives us the ‘ought to be’; the form that answers to the true idea. The characters of Sophocles (Poet., xxv, 6), the ideal forms of Zeuxis (25, 17), are unreal only in the sense that they surpass reality. They are not untrue to the principles of nature or to her ideal tendencies³³.

Assim, é pertinente avaliar a categoria aristotélica da pintura de caracteres elevados e da pintura sem caráter. Isto é, o ἠθογράφος aplicado a Polignoto seguramente caracteriza o pintor de homens elevados cujo caráter é distintivo³⁴, específico e, logo, mimeticamente εἰκός (verossímil). Já γραφή οὐδέν ἔχει ἦθος é a pintura de “seres idealizados”, ou seja, sem características distintivas específicas, portanto *deficientes* ou em *débito* com o mundo real, ou ainda, seres tipificados como, por exemplo, imagens forjadas para distinguir homens reconhecidos ou notáveis como aqueles que Plínio, o velho propôs no livro 35 da *História Natural*³⁵. As imagens de filósofos e poetas dispostas, geralmente, nas bibliotecas, estabelecidas a partir de um cânone que pode ser considerado, em certa medida, um *tipo*.

Se hoje essas pinturas estão perdidas, temos, por outro lado, hermas e bustos – esculturas/ *effigies* – que foram realizadas a partir desse princípio, isto é, sem ἦθος. As esculturas feitas a partir de pinturas é algo corrente no período³⁶. Dessa forma algumas *effigies* podem ser aproximadas da pintura de Zeuxis pelo fato de estarem afastadas da possibilidade da figuração construída a partir do modelo; assim, tanto a imagem de Epicuro (figura 11), como a de Homero (figura 12), esta de maneira mais enfática, são destituídas de um ἦθος específico e, então, próximos de uma φαντασία do artífice que registra em chave fisiognomônica os φαντάσματα e, a partir daí, acaba registrando um *canon* ou *typus* que irá ser perpetuado como verdadeiro e verossímil na tradição.

Essa possibilidade, qual seja, de que suas pinturas podem ser tidas como tipos, justamente por uma deficiência ética é, em certa medida, atestada por

³³ Butcher (1951, p. 168).

³⁴ Ver Zanker (2000) ao tratar da passagem diz: “Separate again is the question whether tragedy should have ἦθος. This is the topic of 50a16-28, where Aristotle considers it impossible for tragedy to exist ἄνευ πράξεως, but possible for one to exist ἄνευ ἠθῶν. The passage has bearing on our inquiry because it concludes with the famous statement that ὁ μὲν γὰρ Πολύγνωτος ἀγαθὸς ἠθογράφος, ἡ δὲ Ζεῦξιδος γραφή οὐδέν ἔχει ἦθος. From this statement we have no difficulty in concluding, with Rouveret (1989, 130-31), that Polygnotus was concerned to bring out character whereas Zeuxis was not. However, her judgment that there is no censure in Aristotle’s assessment of Zeuxis in this respect needs some qualification. Aristotle’s statement that a tragedy can exist ἄνευ ἠθῶν will not make it a preferable tragedy. ἦθος is one of the six qualitative parts of tragedy and ideally ought to maintain its proper place in the scheme of things. So too in painting, which is why Polygnotus is praised as an ἀγαθὸς ἠθογράφος. Zeuxis’ appearance here merely emphasizes Aristotle’s opinion that painters like playwrights, can dispense with ἦθος and still, after a fashion, do their job.”

³⁵ Plínio, o Velho, 35, 2,2,4.

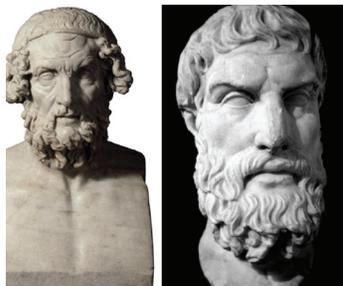
³⁶ Ver Richter (1987, p. 279).

Plínio, o velho em 35, 63: *Fecit et Penelopen, in qua pinxisse mores uidetur, et athletam adeoque in illo sibi placuit, ut versum subscriberet celebrem ex eo, invisurum aliquem facilius quam imitaturum.* Quando Plínio propõe “*in qua pinxisse mores uidetur*”, a leitura primeira seria talvez a própria contradição do que afirmamos, pois que *mos, moris* é a tradução latina para ἦθος; entretanto, na tradução para o português, Antônio da Silveira Mendonça ensina “*tipo*” para o termo. Fato esse que é corroborado por Jean-Michel Croisille (1997) em sua tradução para o francês que propõe “un type de caractère”, sobre a qual é proposta por Pierre-Emmanuel Dauzut (1997) a seguinte nota: “D’après Reinach, Il faut comprendre l’épouse vertueuse qui attend son époux: ‘Une Pénélope sévèrement drapée(...), La tête mélancoliquement appuyée sur la main droite.’” Entretanto, aparentemente contra essa leitura, temos Rackham (1984) em sua edição para a *Loeb Classical Library* que traduz: “portray morality”. Contudo, ao propor que a pintura de Penélope retrata a moralidade, parece-nos que Zêuxis, muito antes de se preocupar com o caráter específico da esposa de Ulisses, opta retratar o abstrato que há no seu caráter, assim, sua moralidade, nascida de sua fidelidade que é representada, aliás, pelo seu próprio nome, afinal Πηνελόπη é cognato πηνέλωψ, espécie de pato cuja principal característica é acasalar-se com um único parceiro. Tal leitura nos leva à mesma seara do *tipo*, pois que se ainda não podemos falar na Antigüidade de uma pintura alegórica nos termos de certo barroco. Certo é que podemos pensar na antropomorfização de nomes abstratos, como aquelas imagens que surgem para Enéias em sua descida ao Hades (Ae, VI, 268-84).

Por serem construídas a partir de uma imagem mental (φαντασία), a pintura de Zêuxis e os bustos abaixo granjeiam contornos ideais, como se pode aferir a partir de uma suposta fala de Zêuxis aos habitantes de Crotona, antes que pintasse seu famoso quadro de Helena no templo de Juno, registrada no *De Inuentione* de Cícero: ‘*Praebete igitur mihi, quaeso, inquit, ex istis virginibus formonsissimas, dum pingo id, quod pollicitus sum vobis, ut mutum in simulacrum ex animali exemplo veritas transferatur*’³⁷ – “‘*Apresentai-me, pois, as mais bonitas destas virgens, peço*’, ele disse, ‘*enquanto pinto aquilo que vos prometi, para que ao retrato mudo, a partir de um modelo vivo, a verdade seja transferida*’”³⁸.

³⁷ Cícero, *De Inuentione*, 2, 1, 2.

³⁸ Tradução nossa.

Figura 11 - Homero - *British Museum*, LondresFigura 12 - Epicuro - *British Museum*, Londres

Assim, apesar de não saber como fora Helena figurativamente, Zêuxis talhou uma imagem real, ainda que inexistente. O somatório de “belezas” reais reconstrói uma só forma não-real e mental, destituída, pois, de ἦθος, ou, aristotelicamente, com déficit de ἦθος, contudo ainda impregnada de verdade (*ueritas transferatur*). Do mesmo modo, podem-se avaliar as esculturas acima indicadas.

Além da apreciação feita por Cícero na introdução ao segundo livro do *De Inuentione*, que foi parcialmente reproduzida acima, temos outras boas indicações em Dionísio de Halicarnasso no *De Imitatione*, principalmente sob o aspecto da efetivação da mimese, uma vez que se pode imaginar que a ausência do modelo limita sua consecução, isto é, Zêuxis ao erigir sua pintura, mediada por índices de beleza e por uma imagem mental, engendrada pela φαντασία, não é um imitador:

“Οτι δεῖ τοῖς τῶν ἀρχαίων ἐντυγχάνειν συγγράμμασιν, ἵν’ ἐντεῦθεν μὴ μόνον τῆς ὑποθέσεως τὴν ὕλην ἀλλὰ καὶ τὸν τῶν ιδιωμάτων ζῆλον χορηγηθῶμεν. ἡ γὰρ ψυχὴ τοῦ ἀναγινώσκοντος ὑπὸ τῆς συνεχοῦς παρατηρήσεως τὴν ὁμοιότητα τοῦ χαρακτήρος ἐφέλκεται. ὁποῖόν τι καὶ γυναῖκα ἀγροίκου παθεῖν ὁ μῦθος λέγει· ἀνδρὶ, φασί, γεωργῶ τὴν ὄψιν αἰσχροῦ παρέστη δέος, μὴ τέκνων ὁμοίων γένηται πατήρ· ὁ φόβος δὲ αὐτὸν οὗτος εὐπαιδίας ἐδίδαξε τέχνην. καὶ εἰκόνας παραδείξας εὐπρεπεῖς εἰς αὐτὰς βλέπειν εἶθισε τὴν γυναῖκα· καὶ μετὰ ταῦτα συγγενόμενος αὐτῇ τὸ κάλλος εὐτύχησε τῶν εἰκόνων. οὕτω καὶ λόγων μμήσεσιν ὁμοιότης τίκεται, ἐπὶ ζηλώσει τις τὸ παρ’ ἐκάστω τῶν παλαιῶν βέλτιον εἶναι δοκοῦν καὶ καθὰ περ ἐκ πολλῶν ναμάτων ἐν τῇ συγκομίσει βεῦμα τοῦτ’ εἰς τὴν ψυχὴν μετοχετεύσει. καὶ μοι παρίσταται πιστώσασθαι τὸν λόγον τοῦτον ἔργω· Ζεῦξις ἦν ζωγράφος, καὶ παρὰ Κροτωνιατῶν ἐθαυμάζετο· καὶ αὐτῶ τὴν Ἑλλήνων γράφοντι γυμνὴν γυμνάς ἰδεῖν τὰς παρ’ αὐτοῖς ἐπέτρεψαν παρθένοισι· οὐκ ἐπειδὴ περ ἦσαν ἅπασαι καλαί, ἀλλ’ οὐκ εἰκὸς ἦν ὡς παντάπασιν ἦσαν αἰσχροί· ὁ δ’ ἦν ἄξιον παρ’ ἐκάστη γραφῆς, ἐς μίαν ἠθροίσθη σώματος εἰκόνα, καὶ πολλῶν μερῶν συλλογῆς ἐν τῇ συνέθηκεν ἡ τέχνη τέλειον [καλὸν] εἶδος. τοιγαροῦν πάρεστι καὶ σοὶ καθὰ περ ἐν θεάτρῳ παλαιῶν σωμάτων ἰδέας ἐξιστορεῖν καὶ τῆς ἐκείνων ψυχῆς ἀπανθίζεσθαι τὸ κρεῖττον, καὶ τὸν τῆς πολυμαθείας ἔρανον συλλέγοντι οὐκ ἐξίτηλον χρόνον γενησομένην εἰκόνα τυποῦν ἀλλ’ ἀθάνατον τέχνης κάλλος.³⁹

³⁹ Dionísio de Halicarnasso, *De Imitatione* - Frag, 31, 1, 1.

Por isso, importa que compulsemos as obras dos antigos para que daí sejamos orientados não apenas para a matéria do argumento mas também para o desejo de superar as particularidades dessas obras. Na verdade, pela observação continuada, a mente do leitor vai assimilando as características do gênero, tal como a lenda diz ter acontecido com a mulher de um camponês. Conta-se que um camponês, feio de aspecto, tinha receio de se tornar pai de filhos semelhantes a ele. O mesmo medo, porém, ensinou-lhe a arte de ter filhos bonitos. Juntou imagens belas e habituou a mulher a contemplá-las. Depois, quando a ela se uniu, conseguiu gerar a beleza das imagens. Da mesma forma, com as imitações dos discursos se gera a similitude, sempre que alguém procura rivalizar com o que parece haver de melhor em cada um dos antigos e, como que reunindo de várias nascentes um só caudal, o canaliza para sua mente.

Ocorre-me confirmar com um exemplo o que acabo de dizer. Zêuxis era um pintor muito admirado pelos habitantes de Crotona e estes, quando ele estava a pintar um nu de Helena, mandaram-no ver, nuas, as raparigas da cidade, não porque fossem todas belas, mas porque não era natural que fossem feias sob todos os aspectos. O que em cada uma havia digno de ser pintada reuniu-o ele na figuração de um só corpo. Assim, a partir da seleção de várias partes, a arte realizou uma forma única, perfeita e bela. Também tu, da mesma maneira, tens a possibilidade de procurar no teatro formas de antigos corpos, de colher o melhor do seu espírito e, ao juntares a tudo isto o dom da erudição, de modelar não uma figura que se desgasta com o tempo, mas sim a beleza imortal da arte.⁴⁰

O que se vê, portanto, é a confirmação da realização da mimese por Zêuxis que segue a prescritiva retórica, segundo a qual, a repetida observação e leitura de modelos é pedra de toque da emulação⁴¹. Dessa maneira, o famoso pintor não só imitou, foi além. Como resultado, entretanto, sua pintura distancia-se da realidade e ganha contornos ideais, já que não ocorre no mundo sensível. Está determinado aqui, portanto, certo paradoxo: a pintura de Zêuxis é *idealizante*⁴², mas, se é pintura, deve ser observada pela visão, não participando, pois, do mundo das idéias, e, sim, do sensível⁴³. Já, o fato de não reproduzirem o mundo tal e qual imprime a essa pintura *deficiência ética* que, longe de ser um defeito de *invenção*, apenas estabelece opção por uma espécie de mimese.

Não faltam, entretanto, conjecturas diversas à sua pintura, fundadas na indicação de Quintiliano⁴⁴:

[4] *Post Zeuxis atque Parrhasius non multum aetate distantes circa Peloponnesia ambo tempora nam cum Parrhasio sermo Socratis apud Xenophontem inuenitur plurimum arti addiderunt. Quorum prior luminum*

⁴⁰. Tradução de R.M. Rosado Fernandes.

⁴¹. Ver Quintiliano, 10, 2, 9.

⁴². Ver Sêneca, o velho, *Controversiae*, 10,5, 27-28. Ver Will (1960, p. 157).

⁴³. Ver Platão, *Górgias*, 453c-d. Ver Xenofonte, *Memorabilia*, 1, 4, 1-5.

⁴⁴. Quintiliano, 12, 10,4-5.

umbrarumque⁴⁵ *inuenisse rationem, secundus examinasse subtilius lineas traditur. [5] Nam Zeuxis plus membris corporis dedit, id amplius aut augustius ratus atque, ut existimant, Homerum secutus, cui ualidissima quaeque forma etiam in feminis placet. Ille uero ita circumscipsit omnia ut eum legum latorem uocent, quia deorum atque heroum effigies, quales ab eo sunt traditae, ceteri tamquam ita necesse sit secuntur.*

“[4] Mais tarde Zêuxis e Parrásio, não muito distantes, próximos da época da Guerra do Peloponeso, pois já em Xenofonte há um diálogo entre Sócrates e Parrásio, muito somaram à arte. O primeiro deles tratou de observar o método das luzes e das sombras e o segundo, de examinar muito precisamente as linhas. [5] Com efeito, Zêuxis deu mais às partes do corpo, esse foi calculado mais suntuosamente ou mais reverentemente e, como julgam, tendo seguido Homero a quem até uma muito vigorosa beleza nas mulheres agrada. Aquele [Parrásio], na verdade, a tal ponto tudo registrou que o chamam portador das leis (legislador), porque as efigies dos deuses e dos heróis, como são tratadas por ele, outros seguiram tanto quanto fosse necessário”⁴⁶.

Ao propor Zêuxis como o pintor de *luminis et umbrae*, além da controvérsia estabelecida entre duas fontes importantes, a saber, Plínio, o velho e Quintiliano, porquanto este o caracteriza como *o mestre das luzes e das sombras* e aquele, Apolodoro, professor de Zêuxis, parte dos estudiosos considera essa indicação como filiação de Zêuxis ao método de σκιογραφία, que, por um lado, é duramente criticada por Platão seja no *Fédon*⁴⁷, seja no *Parmênides*⁴⁸, por outro, é equivocadamente associada ao impressionismo do século XIX⁴⁹.

Talvez, a mais precisa indicação do uso dessa técnica seja proposta por Dionísio de Halicarnasso em *De Isaeo*, 4, que afirma duas vertentes de figuração na Antiguidade: uma elaborada a partir de cores simples, sem variada mistura de pigmentos e afeita à precisão das linhas; outra, mais recente, elaborada sem tanta precisão no desenho, portanto das linhas, mas definidas com variados efeitos de luzes e de sombras e que conquistou sua força e glória justamente a partir desse novo procedimento⁵⁰.

Seja como for, não nos parece que o uso preciso de *luz e sombra* aponte para um impressionismo, antes indica certa técnica que está a serviço da precisão, da clareza (*perspicuitas*) na figuração, caso contrário, estaríamos diante de uma contradição em relação à espécie de representação atribuída a Zêuxis do qual tão contundentemente Plínio, o velho nos dá conta, haja vista aquela passagem em que trata da habilidade de Zêuxis a figurar uvas que

⁴⁵ Ver Pemberton (1976, p. 84).

⁴⁶ Tradução nossa.

⁴⁷ Platão – *Fédon*, 69b

⁴⁸ Platão – *Parmênides*, 165c-d

⁴⁹ Keuls (1973, pp. 216-217).

⁵⁰ Dionísio de Halicarnasso, *De Isaeo*, 4.

foram confundidas pelos pássaros como verdadeiras. Sob outro aspecto, de acordo com a passagem acima de Quintiliano, a relação que é estabelecida com as personagens homéricas também desmente a tese da “imprecisão impressionista”.

Por fim a pintura de Zêuxis pode ser considerada a contrapartida da poesia, sua operação inversa. Isto é, se a poesia bem realizada é capaz de pôr diante dos olhos da mente o que lemos, a pintura de Zêuxis é construída a partir dos olhos da mente e é posta à luz diante dos olhos do corpo de quem a observa. Isto se confirma, também, pois que se o pintor constrói sua pintura a partir da imagem mental, formada por partes da realidade, como foi visto, parece-nos, pois, que efetivou em seu quadro aquilo que poderia ser e não aquilo que foi aristotelicamente. Mais do que isso, a pintura de Zêuxis estaria mais próxima da poesia do que da história.

ὄλως δὲ τὸ ἀδύνατον μὲν πρὸς τὴν ποίησιν ἢ πρὸς τὸ βέλτιον ἢ πρὸς τὴν δόξαν δεῖ ἀνάγειν. πρὸς τε γὰρ τὴν ποίησιν αἰρετώτερον πιθανὸν ἀδύνατον ἢ ἀπίθανον καὶ δυνατὸν. * * τοιούτους εἶναι οἶον Ζεῦξις ἔγραψεν, ἀλλὰ βέλτιον· τὸ γὰρ παράδειγμα δεῖ ὑπερέχειν⁵¹.

“Com efeito, na poesia é de preferir o impossível que persuade ao possível que não persuade. Talvez seja impossível existirem homens quais Zêuxis⁵² os pintou; esses porém correspondem ao melhor, e o paradigma deve ser superado.”

CONCLUSÕES

Tendo em vista as considerações precedentes, algumas conclusões podem efetivamente ser inferidas a partir de Aristóteles com o suporte de outros autores antigos, acerca da pintura de Polignoto, Páuson, Dionísio e Zêuxis.

Polignoto, pintor de caracteres elevados, filia-se a certo gênero de pintura narrativa cuja matéria, muita vez, aproxima-se da epopeia, como foi visto nas descrições de Pausânias. Tal centralidade temática, portanto, faz que Aristóteles o coloque ao lado de Homero naquilo que concerne à imitação de homens superiores e, ainda, justifica o posicionamento do filósofo na *Política* quando indica suas obras para a educação dos jovens, justamente, por pôr em evidência certo comportamento ético das *personae pictae* cuja principal característica seria a ἀρετή. Polignoto, ainda, dentro das considerações de Plínio, o Velho é reconhecido por habilidade inovadora quanto à figuração

⁵¹ Aristóteles, *Poética*, 1461b

⁵² Rostagni (1945, p. 7): “Infatti è impossibile, forse, Che gli uomini siamo come li dipingeva Zeusi”. Voul dire Che Zeusi dipingeva gli uomini diversi dalla realtà, idealizzandoli (cf. VI, 50^a, 26; II, 48^a, 5, dove Il rappresentante della pittura idealizzatrice è piuttosto Polignoto)”.

de panagens e fisionomias, elementos de elocução que estão a serviço da pintura dos κρείττους e o fazem ser um ἀγαθὸς ἠθογράφος.

Páuson, por seu turno, que é o pintor excluído da educação dos jovens gregos na *Política*, parece-nos apresentar características controvertidas. Pode ser considerado um pintor de coisas vis e sórdidas, assemelhando-se, pois, ao ῥυπώγραφος, Pericaicos indicado por Plínio. Tais imagens menores podem ser tidas de dois modos distintos. O primeiro como pintor de cenas fesceninas que, por exemplo, abundam em Pompeia. O segundo como pintor de deformidades e exageros e, nesse sentido, aproximando-se dos motivos nilóticos nos quais a presença de anões e pigmeus de certa maneira afasta o objeto da sua imitação dos homens como nós ou daqueles que a nós sejam superiores. Então, sua pintura, seja pelo excesso do vício físico, seja pelo excesso do vício ético, imita os χείρους.

Pintor dos homens como nós, Dionísio aproxima-se da poesia lírica em seu sentido amplo, observando-se o largo espectro genérico a que essa se filiava na Antiguidade grega e romana. Em certo sentido, sua pintura seria o manancial de homens em suas atividades diárias e cotidianas, assim o ὁμοίος obrigatoriamente deve ser figurado por um ἀνθρωπώγραφος, codinome recebido por Dionísio, segundo Plínio. As imagens, descobertas pelo Prof. Mario Napoli em *Pestum (Poseidonia)*, na Campânia em 1968, datadas do século V a.C., podem, sim, aproximar-se da pintura desse Dionísio, uma vez que sua ὄλη é restrita a atividades cotidianas que vão do simples “mergulho” ao “simpósio”. Esse último abundantemente figurado por *Euaion* em imagens vasculares em figuras vermelhas, ou ainda, as assinadas por Fintias⁵³ de mesmo tema. A pintura de Dionísio, assim, deve ser lida na chave de um registro da vida privada.

Zêuxis, o pintor mais controverso entre os exemplos aristotélicos, por sua vez, além de sua proximidade com Polignoto, pois que incide sua pintura sobre homens superiores, avança a discussão sobre os processos pictóricos na Antiguidade. Sua primeira característica, ou melhor, de sua pintura, a saber, ser destituída de ἦθος, deve ser lida no viés de certo *défiçe*, pois é certo que não seja possível que alguém que se aplique na produção de pinturas como, por exemplo, a indicada por Cícero e Dionísio de Halicarnasso quando informam sobre o retrato de Helena em Crotona, produza algo sem personagens, pelo simples fato de Helena ser uma. Por outro lado, a ausência de ἦθος é também de acordo com Butcher uma indicação de superação em relação à realidade.

Entretanto, há que se pensar não numa característica idealizante para Zêuxis, antes se deve ter em mente a realização pictórica a partir da φαντασία, destarte o que o pintor elabora nada mais é do que a própria consubstanciação dessa, isto é, uma espécie particular de φαντάσματα a todos visíveis, não apenas ao agente da *imaginatio*. Tais imagens encontram sua analogia nas esculturas/*effigies* de filósofos e poetas dos quais não se tem certeza de suas características físicas, mas tão somente de suas disposições de

⁵³. Vale lembrar o vaso ático CVA Great Britain, 7. PL 72:3.

ânimo, portanto essas imagens operam a representação sob o viés de uma *physiognomonía*.

Por fim a pintura do discípulo de Apolodoro é tida na Antiguidade como registro da técnica das luzes e sombras ou da *σκιογραφία*, em que se pese aqui a disputa entre Plínio e Quintiliano, que longe de ser um tipo de pintura próxima ao Impressionismo do século XIX e do XX, é sim, no período, um novo processo de pintura que, sob o prisma da elocução, ou melhor, de uma de suas virtudes, a *perspicuitas*, valoriza a luzes e as sombras em detrimento da precisão das linhas, como atesta Dionísio de Halicarnasso.

Esse texto, portanto, apesar da escassez material relativa à *auctoritas* desses pintores exemplares para Aristóteles, procurou esclarecer certas categorias que correspondem a métodos de produção e de recepção, a fim de delimitar com maior clareza não só a teoria poética de Aristóteles, mas também, certa preceptiva de gêneros pictóricos na Grécia Clássica, que, no mais da vezes, foram retomadas no mundo helenístico e romano.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Abril. 1971.
- _____. *Política*. Tradução de António Campelo Amaral e Carlos de Carvalho Gomes. Lisboa: Veja, 1998.
- ARMELLA, V. A. *El concepto de técnica, arte y producción em la filosofía de Aristóteles*. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- BUTCHER, S.H. *Aristotle's Theory of Poetry and Fine Art*. 4a. ed. New York: Dover, 1951.
- CIARLETTA, N. Note sui riferimenti alla pintura nella Poetica di Aristotele. *QUCC*, 23, pp. 127-39, 1976.
- CÍCERO. *On Invention. Best Kind of Orator. Topics*. Translated by H. M. Hubbell. Cambridge: Harvard University Press, 2006.
- _____. *Brutus/Orator*. Translated by G.L. Hendrickson and H.M. Hubbell. Cambridge: Harvard University Press, 1997.
- _____. *De Oratore*. Book I and II. Translated by E. W. Sutton and H. Rackham. Cambridge: Harvard University Press, 1996.
- _____. *De Oratore*. Book III. Translated by H. Rackham. Cambridge: Harvard University Press, 1997.
- DEMAND, N. Plato and the Painters. *Phoenix*, 29, 1, pp. 1-20, 1975.
- DIONÍSIO DE HALICARNASSO. *De imitatione fragmenta*. Ed. H. Usener and L. Radermacher, Dionysii Halicarnasei quae exstant. Leipzig: Teubner, 1929 (repr. Stuttgart: 1965), vol. 6.
- _____. *Tratado da Imitação*. Tradução de Raul Miguel Rosado Fernandes. Lisboa: INIC, 1986.
- ELSE, Gerald F. *Aristotle's Poetics: The argument*. Cambridge: Harvard University Press, 1957.
- HOLLOWAY, R. R. The Tomb of the Diver. *AJA*, 110, 3, pp. 365-88, 2006.
- KEULS, E. Impressionism in Ancient Painting?. *AJA*, 77, pp. 216-217, 1973.
- _____. Plato on Painting. In: *AJPh*, 95, 2. pp. 100-27, 1974.
- LUCAS, D.W. *Aristotle Poetics, Introduction, Commentary and Appendixes*. Oxford: At Clarendon Press, 1972.

- OLIVA NETO, J. A. *Falo no Jardim*. Cotia/Campinas/Ateliê/UNICAMP, 2006.
- PANETTA, M. R. (ed.) – *Pompeii. The History, life and art of the buried city*. Vercelli, Italy: White Star, 2004.
- PAUSÂNIAS – *Graeciae descriptio*. Ed. F. Spiro, Pausaniae Graeciae descriptio, 3 vols. Leipzig: Teubner, 1903 (repr. Stuttgart 1967).
- PAUSÂNIAS – *Description of Greece*. Translation by W.H.S. Jones and H.A. Ormerod. Cambridge: Harvard University Press, 1918.
- PEMBERTON, E. G. A Note on Skiagraphia. *AJA*, 80, 1. pp. 82-84, 1976.
- PLATÃO – *Platonis Opera*. Ed. J. Burnet. 1-5. Oxford: Clarendon Press. 1900 (repr. 1967), vol. 1-5.
- _____. – *Fédon*. Tradução de Jorge Paleikat. Rio de Janeiro: Ediouro, [s.d.]
- _____. – *Górgias*. Tradução de Jaime Bruna. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- _____. – *Íon*. Tradução de Victor Jobouille. Lisboa: Inquérito Editorial, 1988.
- PLÍNIO, o Velho – *Natural History*. Translation by Rackham, H. Cambridge: Harvard University Press, 1984, vol. IX.
- _____. História Natural. Livro XXXV. Tradução de Antônio da Silveira Mendonça. *RHAA*, 2. Campinas: IFCH/UNICAMP, 1996.
- _____. *Histoire Naturelle XXXV*. Traduction de Jean-Michel Croisille. Introduction et notes de Pierre-Emmanuel Dauzat. Paris: Les Belles Lettres, 1997.
- RICHTER, G. M. A. *A handbook of greek art. A survey of the visual arts of Ancient Greece*. London: Phaidon, 1987.
- _____. The Hermes of Praxiteles. *AJA*, 35, 3. pp. 277-290, 1931.
- ROSTAGNI, A. *Aristotele Poetica*. Introduzione, testo e commento – seconda edizione riveduta, 1945.
- ROUVERET, A. Histoire et imaginaire de la peinture ancienne. In: *BEFAR*, 254. Rome: EFR, 1989.
- STEVEN, R. G. Plato and The Art of his Time. *CQ*, 27, 3/4. pp. 149-55, 1933.
- WALSTON, C. The establishment of the classical type in the greek art. *JHS*, 44, 2. 1924, pp.223-253.
- WILL, F. Aristotle and the Source of the Art-Work. *Phronesis*, 5, 2. pp. 152-168, 1960.
- ZANKER, G. Aristotle's Poetics and Painters. *AJPh*, 121, 2. 2000, pp. 225-235.
- XENOFONTE – *Memorabilia. Xenophontis opera omnia*. Ed. E.C. Marchant, 2a. ed. Oxford: Clarendon Press, 1921 (repr. 1971), vol. 2.