

# ENTRE A GÓRGONA E A SEREIA: LITERATURA E ARTES VISUAIS EM LUCIANO

Jacyntho Lins BRANDÃO<sup>1</sup>

- RESUMO: O objetivo deste trabalho é analisar as relações entre literatura e artes visuais, segundo a perspectiva de Luciano de Samósata (século 2º d.C.). A análise aborda três aspectos: as relações entre o *lógos* e a visão, a ação do *lógos icônico* e a reflexão do *lógos crítico*.
- PALAVRAS-CHAVE: Luciano de Samósata; poética clássica; arte clássica.

Escreveu Cervantes que “a história, a poesia e a pintura **simbolizam** entre si e se parecem tanto que, quando escreves história, pintas, e, quando pintas, compões”<sup>2</sup>. Trata-se, como se sabe, de uma idéia bastante difundida de que, provavelmente, a versão mais conhecida seja a de Horácio (“*ut pictura poesis*”, *Arte poética*, 361), mas que encontra muitos outros ecos no mundo antigo, como na fórmula de Plutarco, que afirma “ser a pintura poesia calada e a poesia pintura que fala” (*Da gloria dos atenienses*, 346).

Não escapa ao leitor atento de Luciano a insistência com que ele recorre a exemplos tomados das artes visuais para definir sua própria produção: é na obra de um pintor, Zêuxis, que descobre o correspondente mais exato de seu discurso; é a partir da reação do público diante dessa obra que avalia a reação de seu próprio público; não descarta, por outro lado, que modelar argila, como Prometeu, seja o que faz, apresentando suas imagens aos olhos dos espectadores; pintura e literatura ou, mais exatamente, pintura e poesia têm um traço comum de suma relevância: o gozo de uma “*ákratos eleuthería*” (isto é: “pura liberdade”) própria também dos sonhos e contrária ao que deve aspirar a filosofia, a história e a retórica<sup>3</sup>. No sistema de oposições em que o próprio Luciano busca o lugar próprio de seu discurso, é forçoso

<sup>1</sup> Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG.

<sup>2</sup> A declaração ocorre em *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, III, XIV: “*La Historia, la Poesia y la Pintura simbolizan entre sí e se parecen tanto, que cuando escribes historia, pintas, y cuando pintas, compones*”. (Cervantes, 1975, p. 1026)

<sup>3</sup> Como se afirma em *Hermótimo e Como se deve escrever a história*. Discuti essas questões em minha tese de doutorado (Brandão 1992), de que este artigo é uma parte reformulada.

admitir que seja algo diverso dos gêneros de discurso correntes e aparentado com as artes visuais, nomeadamente com a pintura e a escultura. Mais que destinado à leitura, ele pretende ser digno de ser exibido e visto<sup>4</sup>. Num certo sentido, poderíamos afirmar que o discurso luciânico tem um caráter *teatral*, na acepção etimológica do termo, enquanto discurso que se apresenta como objeto de visão ou como espetáculo. De fato, a experiência sofisticada das audições tem bastante de espetacular; por outro lado, a confessada dívida com relação à comédia conduz igualmente ao teatro; o próprio diálogo, que transfere para um gênero escrito um esquema dramático, não destoa nesse contexto<sup>5</sup>. Os três princípios que se harmonizam para dar origem ao *lógos* luciânico – a retórica sofisticada, a comédia e o diálogo filosófico – têm portanto, eles próprios, ligações com o espetáculo.

Minha intenção aqui não é averiguar os recursos poéticos utilizados por Luciano e suas relações com as artes visuais, mas antes investigar o que ele declara sobre as relações entre literatura e artes visuais. Isso sem dúvida se aplica a seu próprio discurso, mas tem abrangência maior, pois implica pensar o próprio estatuto do discurso literário na Grécia. Não se pode esquecer que o caráter visual seria uma das características mais expressivas da literatura grega antiga, na linha do que demonstrou Auerbach a propósito de Homero, o que justifica que a mimese seja o critério por excelência para se pensar a literatura, um conceito, na origem, plástico, cuja funcionalidade, em Platão e Aristóteles, advém das relações que se descobrem entre a epopéia, o teatro e a pintura. A força dessa premissa no século 2 é bem atestada, bastando lembrar como Longo compôs seu romance (um gênero que, em grego, significativamente se costuma chamar de *plásma*) a partir de suposta pintura que registra as histórias que se narram<sup>6</sup>. O próprio texto apresenta-se portanto ao leitor como narrativa que parte de um registro visual com o qual rivaliza, ou, nas palavras

<sup>4</sup> Cf. *Zéuxis* 1: “tendo-vos mostrado o discurso”; e 12: “seja (minha obra) digna de ser mostrada aos espectadores” (“τοῦ θεάτρου δεικνύειν”).

<sup>5</sup> As informações de Diógenes Laércio a propósito de Platão, “o primeiro que introduziu o escrever em diálogos” (*Vida dos fil.* III, 15), parecem pretender estabelecer a mesma relação, ao admitir que o filósofo “exerceu a pintura e compôs primeiro ditirambos, depois cantos e tragédias” (*Vida dos fil.* III, 3). Acredito que a técnica de composição do diálogo platônico guarda muito de teatral (ver Brandão, 1988) e, de qualquer modo, é forçoso admitir que a dialética, como o teatro, nasce e visa a atender a expectativa de um público que alimenta, em alto grau, a paixão pelo *ἄγών*, nas assembléias e nos tribunais, tanto quanto nas artes (ver Reinhardt, 1972, p. 297-299; Humphreys, 1983; Adrados, 1985). Chapman chega mesmo a considerar que “*the atmosphere of Plato’s dialogue is an atmosphere of badinage*” (Chapman, 1931, p. 141), realçando os elementos lúdicos presentes tanto no processo dialético quanto no teatro (Chapman, 1931, p. 166), na medida em que “*such discussions interested and amused the Greeks intensely*” (Chapman, 1931, p. 146), o que o leva a concluir que “*the Art of Dialogues is but a miniature of the Art of Drama*” (Chapman, 1931, p. 148). Ainda a propósito do diálogo: “*it is not a geometrical demonstration, it is a picture by a great artist (...) all is governed by the laws of art, not by a reproduction of nature*” (Chapman, 1931, p. 162-163). Também Branham relaciona o diálogo socrático com a comédia (Branham, 1989, p. 46-57).

<sup>6</sup> Longo, *Dáfnis e Cloé*, próêmio. Vejam-se: Reardon (1991) e Brandão (1996).

do autor, como um “*antigrápsai têi graphêi*”, isto é, um **contraescrever** diante da pintura ou, tentando preservar o duplo sentido de *graphê* enquanto escrita e pintura, algo como **contrapintar** o pintado, o que se faz escrevendo<sup>7</sup>.

A importância e a abrangência dos processos descritivos em Luciano parecem bem condensadas por Bompaire (Bompaire, 1958, p. 707-35) e cuidadosa e extensamente estudadas por Andó (Andó, 1975). Não se pode negar a importância que tem a técnica ecfrástica em sua poética. Não nego ainda o interesse que existe em identificar os objetos que os textos descrevem, solucionar a delicada questão, que se levanta muitas vezes, sobre se o objeto descrito é real ou fictício, ou esclarecer a inspiração que Luciano busca na pintura, escultura e arquitetura (cf. Allinson, 1926, p.126-30; Bompaire, 1958; Andó, 1975). Todo esse trabalho reveste-se da mais alta importância, na medida em que, conforme a declaração um tanto hiperbólica de Croiset, Luciano pode ser considerado o mais artístico (isto é, o que mais demonstra relações com as artes plásticas) de todos os escritores antigos (Croiset, 1882, p. 285), ou, no prudente redirecionamento de Bompaire, *um dos mais conscientes do equilíbrio difícil e fecundo a ser buscado entre a arte e a literatura*, o que se resolve no sentido de *uma utilização profunda da arte pelo escritor* (Bompaire, 1958, p. 734). De fato, não há como discordar de que, também nesse aspecto, como em outros, Luciano continua uma prática sofisticada, ultrapassando-a contudo – e de que *a fusão tentada entre a arte e a palavra vem completar a que (...) levou a cabo, em seu diálogo, entre gêneros literários diversos* (Bompaire, 1958, p. 735).

Reconhecendo essa relação, Bompaire todavia não pergunta pelo estatuto do discurso em face das artes visuais<sup>8</sup>. Acredito que, a par da integração efetivada na prática poética<sup>9</sup>, os textos fornecem indicações preciosas, de caráter crítico, sobre o pensamento de Luciano a esse respeito<sup>10</sup>. Nessa esfera, sem dúvida as melhores

<sup>7</sup> Sobre essa técnica em Longo, ver Zeitlin (1994, p. 150 ss).

<sup>8</sup> Embora o próprio Bompaire dê indicações interessantes a propósito, sobretudo ao analisar *Sala* (Bompaire, 1958, p. 717) e *Imagens* (Bompaire, 1958, p. 729). Com relação ao hipocentauro de Zêuxis, passa ao largo das principais aproximações que o texto visa a fazer, na linha do que pretendi demonstrar em Brandão (1995), ocupando-se apenas de detalhes (ver Bompaire, 1958, p. 721-2). Dos estudiosos que conheço, apenas Branham enfatiza devidamente a importância de Zêuxis, aproximando-se de minha linha de análise (Branham, 1989, p. 29-46).

<sup>9</sup> Allinson (1926, p. 126-9), apresenta alguns exemplos, observando que “*apart from this incidental legacy of art through description, more important for our appreciation of Lucian are his elusive transfers, not always capable of identification, from the medium of plastic and graphic art into such word-pictures as the vignettes in the Dialogues of the Gods and the Dialogues of the Sea*”.

<sup>10</sup> A perspectiva crítica de Luciano com relação às artes visuais já era realçada por Gardner (*A Handbook of Greek Sculpture*, 1897, *apud* Allinson, 1926, p. 126), que declara ser ele “*undoubtedly the most trustworthy art-critic of Antiquity*”. Andó (1975, p. 13), embora reconhecendo as qualidades de Luciano “crítico de arte”, é levada a admitir que “*per Luciano, como per gli altri scrittori dell’antichità, non sia lecito parlare di critica in senso proprio. L’unica espressione documentata nella letteratura greca è infatti la lettura commentata del monumento*”.

fontes são *Sala*<sup>11</sup>, *Imagens e Sobre as Imagens*, as quais, na linha de *Como se deve escrever a História e Mestre de Retórica*, vêm a ser autênticas peças de reflexão crítica. Os três textos têm ainda especial interesse pois, de acordo com a cronologia proposta por Schwartz, pertenceriam à primeira fase da atividade ateniense de Luciano, incluindo o período da viagem ao Oriente, durante a qual os dois últimos teriam sido escritos (Schwartz, 1965). *Sala*, em especial, deve ser ainda da mesma época de *Zéuxis* (posteriormente a 159), correspondendo portanto a um período em que Luciano está em plena tarefa de elaborar o programa de sua atividade como escritor, refletindo sobre ela e sobre os resultados dos caminhos que começa a trilhar. Por fim, fechando toda essa fase inicial, numa sorte de volta ao passado, dispomos ainda de *Sobre um Sonho* que, da perspectiva autobiográfica, retoma a questão das relações entre artes plásticas e literatura, no contexto da opção do próprio Luciano pela segunda.

### 1. O *lógos* e a visão

Não é desprovida de interesse, para o propósito perseguido, a questão relativa ao gênero a que pertence *Sala*. Os comentadores modernos dividem-se, admitindo alguns tratar-se de uma *prolaliá*, outros não<sup>12</sup>. De acordo com a primeira hipótese, à guisa de introdução a um outro discurso, o opúsculo teria um valor e uma intenção relativa, capaz de orientar sua composição, que seria necessário levar em conta. Parece-me contudo que, apesar de poder sugerir a abertura de uma audição, trata-se de texto autônomo que simula, no interesse do distanciamento, essa circunstância justamente para poder refletir criticamente sobre a mesma. Um dado parece-me definitivo contra a classificação do texto como *prolaliá*: a citação feita pelo Discurso, na qualidade de testemunha favorável ao ponto de vista que defende, de ninguém menos que Heródoto e o comparecimento do historiador para dar seu testemunho (*Sala*, 20). A impressão de que se trata apenas de uma *prolaliá*, como dá a entender efetivamente o início do texto, perturbada, num primeiro momento, pela introdução da fala do Discurso, em primeira pessoa (*Sala*, p. 15 e seguintes), desestrutura-se totalmente com a interferência do antigo historiador. Com efeito, até o parágrafo 13 seria admissível considerá-lo uma *prolaliá* completa com os elementos característicos do gênero. A arte – e a astúcia – que orienta a construção da peça estaria mesmo em jogar com essa expectativa, sublinhando para o ouvinte/leitor que, mais que uma *prolaliá*, se trata de um discurso sobre a própria *prolaliá*, o qual remete, por sua vez, para a discussão sobre as relações entre discurso e artes visuais. Em vista disso

<sup>11</sup> Não vejo razões para duvidar da autenticidade desse opúsculo, contra Chambry (s.d., p. 514, nota 188), concordando com Schwartz (1965), Bompaigne (1958) e outros.

<sup>12</sup> Admitem que é *prolaliá* Chambry (s.d., p. 514, nota 188) e Harmon (1953, p. 175); não admitem: Schwartz (1965, p. 131), a partir das considerações de Mras (1949), Bompaigne (1958, p. 288) e Andó (1975).

é que creio poder descartar tanto a possibilidade de que se trate de uma simples *prolaliá*, quanto a de que se reduza o texto a mera *ékphrasis* – para defender, pelo contrário, seu estatuto crítico<sup>13</sup>.

Como em outros exemplos, a própria situação criada é de *krisis*, isto é, de julgamento. Está em causa decidir se um auditório magnificamente decorado é benéfico ou não para a tarefa do orador. Contrapõem-se dois pontos de vista: o do orador, que aparentemente discorre diante do público preparando a apresentação de seu *lógos*; e o do próprio *Lógos*<sup>14</sup>. O primeiro considera a questão de uma perspectiva positiva; o segundo defende posição contrária. A partir da relação que se estabelece entre o orador, o Discurso e o local ricamente decorado em que atuam criam-se as condições para a composição do que chamaria, em sentido amplo, de **tratado** sobre as relações possíveis entre artes verbais e visuais, envolvendo demonstração de como se pode efetivar essa mesma relação e a discussão sobre sua validade e viabilidade. É preciso frisar que não está em causa nenhuma espécie de crítica das artes plásticas mas, sem dúvida, uma crítica do discurso<sup>15</sup>. Dito de outro modo: não se trata de um texto sobre artes visuais, embora ele possa fornecer informações preciosas nesse sentido. Os problemas concernentes ao discurso ocupam o primeiro plano, ou seja, a intencionalidade que orienta a composição do texto é dirigida pelo interesse em refletir criticamente sobre o estatuto do *lógos* enquanto objeto de arte.

Para atingir o alvo pretendido, o texto divide-se em dois movimentos opostos, correspondentes aos dois discursos apresentados – cada um deles simulando uma verdadeira *prolaliá*. O primeiro, do orador, move-se no sentido de demonstrar como a beleza do recinto é um convite e incitamento à fala: vendo-a, quem

não desejaria discursos compor, se acontece nisso dispender seu tempo, e tornar-se renomado e brilhar e enchê-la de voz e, tanto quanto possível, também parte de sua beleza tornar-se? (*Sala*, 1)

Quem não agisse desse modo e, após observar acuradamente em torno, fosse embora *mudo e sem discurso, não retrucando nem conversando* com o recinto, como alguém *sem voz* ou *movido pela inveja*, faria obra própria de quem não é

<sup>13</sup> É também a opinião de Andó sobre o texto, “*opera che vorrei quasi considerare come la dichiarazione dei metodi di Luciano, l’atto, il testamento della sua critica d’arte, in quanto contiene delle affermazioni teoriche che ci fanno intendere e giustificare i limiti tipicamente letterari della critica dell’Autore*” (Andó, 1975, p. 20).

<sup>14</sup> A estrutura do texto pode ser analisada do seguinte modo: 1-13: discurso do narrador; 14: transição para a parte seguinte; 15-32: discurso do *Lógos*. Não será sem propósito realçar o caráter teatral desse recurso, que remonta a Aristófanes (especificamente em *Nuvens*, cujo processo estudei em Brandão, 1996).

<sup>15</sup> Com efeito, não se põe em causa a beleza da sala, nem o valor das obras de arte que a decoram; o que se coloca em julgamento é o discurso (cf. *Sala*, 32). Isso concorda com a índole de Luciano crítico de arte salientada por Andó (1975), ou seja, sua postura crítica com relação ao discurso é diferente da postura crítica com relação às artes visuais.

amigo da beleza (*philókalos*), nem amante das coisas mais formosas (*tà eumorphótata erotikós*), demonstrando rusticidade (*agroikia*), falta de gosto (*apeirokalía*) e de inspiração (*amousía*)<sup>16</sup>, desdenhar as coisas mais agradáveis e ser estranho com relação às coisas mais belas (*Sala*, 16).

Já aquele que *com paidéia olha coisas belas, acredito que não gostaria de ficar com a vista só colhendo o prazer, nem se resignaria a ser mudo espectador da beleza, mas se esforçará, quanto for capaz, tanto para fixar sua atenção, quanto para, com discurso, corresponder à visão*” (*Sala*, 2). A última declaração – *com discurso corresponder à visão (lógoi ameípsasthai tèn théan)* – fornece bem a medida do intercâmbio possível: *ameípsasthai* comporta a acepção de responder, corresponder, pagar, alternar, neste caso, o espetáculo visto com um discurso, isto é, delineia-se um percurso que, da recepção, leva à produção. Esse percurso, contudo, não visa à simples descrição do que a vista contempla, a submeter a fala aos olhos, na linha do gênero efrástico, mas a um processo de emulação que leva o orador a desejar compor discursos capazes de rivalizar com os elementos arquitetônicos e decorativos em beleza e equilíbrio – especificamente, no domínio da arte que lhe é própria, juntar-se ao espetáculo visual para, *os melhores convocando, mostra de discursos fazer*<sup>17</sup>.

A beleza que flui dos olhos para a alma eleva o gênio do orador e desperta sua eloquência, como se o espetáculo o impulsionasse<sup>18</sup>. Isso conduz à primeira assertiva de ordem geral: a solicitude pelo discurso cresce diante da beleza do ambiente. Se isso é verdadeiro num plano geral – e paisagens naturais podem portanto assumir essa função – mais ainda se aplica a locais que combinam riqueza decorativa e bom gosto, criando uma distinção regulada pelo grau de *paidéia* do recebedor. Entre os bárbaros, embora haja riqueza, como no plátano de ouro do rei persa (cf. Heródoto, VII, 27), não existe nem arte, nem beleza, nem prazer, nem simetria, nem **eurritmia**. É que os bárbaros – continua o orador – não se importam em mostrar coisas belas visando ao prazer, nem se preocupam se os espectadores os louvarão: “pois não são amigos do belo (*philókaloi*), mas amigos da riqueza (*philóploutoi*)” (*Sala*, 5). Assim, fica estabelecido que a beleza exige uma recepção baseada na *paidéia*, isto é, um espectador bem dotado, capaz de refletir criticamente sobre ela (*Sala*, 6). Um homem assim é justamente o orador que discorre sobre aspectos da arquitetura do recinto (*Sala*, 6-9) e que, deixando-se envolver pela excitação que a beleza plástica produz, profere seu *lógos* na certeza de que parecerá formoso, como se adornado de bela

<sup>16</sup> Poderia ser lembrada, nesse caso, a apóstrofe das Musas a Hesíodo, qualificando de ἄγραυλοι os pastores que se ocupam só do ventre, e não delas (*Teogonia*, 26).

<sup>17</sup> “λόγων ἐπίδειξιν ποιέσασθαι” (*Sala*, 3).

<sup>18</sup> Cf. os exemplos de Ulisses em vista de suas armas (*Iliada* XIX, 15-7) e de Sócrates discorrendo a Fedro sobre o amor (*Fedro* 229 ss.), citados em *Sala*, 3.

vestimenta (*Sala*, 13): como *philókalos*, não pode pois haver discrepância entre o discurso e os objetos que o cercam, transformados esses mesmos objetos na cosmética que eleva o valor do próprio discurso.

É na qualidade de um discurso diferente<sup>19</sup> que se introduz a fala do próprio Discurso (o *Lógos*). Reconhecendo que a beleza da sala foi ampliada a partir das palavras do orador, discorda de que a mesma possa ser benéfica para este, pretendendo prová-lo. Assim, cria-se uma situação de juízo – e é na qualidade de juízes que o Discurso passa a tratar o público<sup>20</sup>. A argumentação desenvolve-se, de início, com base na consideração de que o excesso de ornamentação prejudica a apreciação do objeto: como uma bela mulher, cobrindo-se de jóias, apenas faria desviar a atenção do espectador para o brilho das pedras, também o que mostra seu discurso no meio de belas obras de arte corre o risco de que suas palavras passem despercebidas para o público, absorvidas pela grande beleza do recinto, como uma lâmpada jogada numa fogueira ou uma formiga sobre um elefante ou camelo (*Sala*, 15). A própria acústica da sala pode desviar a atenção do discurso para os efeitos sonoros e tornar ininteligível seu conteúdo (*Sala*, 16).

O segundo argumento dirige-se contra o incitamento que o orador experimenta diante de obras de arte tão belas. Elas, pelo contrário, perturbam-no e fazem-no temeroso de não ser capaz de corresponder, com a fala, à beleza da sala, desviando sua capacidade de raciocínio em vista do apelo visual. O risco de fracasso é maior, como acontece com o guerreiro que, fugindo da batalha, demonstra mais sua fraqueza se adornado de bela armadura (*Sala*, 17). Por outro lado, a própria atenção dos ouvintes encontra-se também perturbada: na verdade, uma vez tendo penetrado na sala, em vez de ouvintes tornam-se espectadores<sup>21</sup>. A força dessa argumentação reside no postulado de que a palavra não pode sustentar o embate com a vista, ao qual se juntam várias provas: o mito das Sereias contraposto ao da Górgona mostra como os efeitos da visão são mais instantâneos e violentos, bem como a beleza do pavão pode prender mais que o canto do rouxinol ou do cisne (*Sala*, 19). É na defesa desse mesmo ponto de vista que o Discurso convoca Heródoto, segundo o qual “a orelha acontece ser menos crível que os olhos” (*Sala*, 20).

O trecho seguinte é dedicado à descrição da própria sala, à guisa de demonstração da arte do Discurso – o que poderá mesmo obter o louvor do público na medida em que o prazer que as pinturas representadas provoca nele puder ser duplicado pela perícia oratória (*Sala*, 21). Acredito que então, apesar das restrições antes levantadas, as quais não configuram impossibilidade, mas riscos, o Discurso mostra, na prática,

<sup>19</sup> “ἕτερος... λόγος” (*Sala*, 14).

<sup>20</sup> “ἄνδρες τοῖνυν δικασταί” (*Sala*, 15).

<sup>21</sup> “ἀντὶ ἀκροατῶν θεαταὶ καθίστανται” (*Sala*, 18).

o que cabe a sua competência na própria tarefa de verbalizar o visto. A análise das descrições evidencia que não se reduz a fala a isso; após breve referência aos temas pintados, o discurso acrescenta dados que a pintura não fornece, relativos à interpretação do representado: a que entrecho mítico o quadro remete, o que o artista representou em termos de sentimentos, os possíveis modelos que utiliza. É especialmente interessante o exemplo relativo à morte de Egisto, em que o Discurso declara crer que o pintor tomou o modelo (*arkhétupon*) de Eurípides ou de Sófocles<sup>22</sup>: trata-se pois de caso de transposição de um discurso representado para a pintura, descrita por sua vez pelo Discurso em exibição<sup>23</sup>. Nesse processo, cada arte revela sua força e suas peculiaridades: o movimento do drama é gravado no corte de um instante que a descrição discursiva recupera em sua dimensão temporal<sup>24</sup>. Insisto que esse discernimento das peculiaridades de cada forma de expressão é o que move a demonstração efrástica: *o difícil de tal temeridade vede: sem cores, sem figuras (skhémata) e espaço (tópos) compor tais quadros; pois desnuda é a pintura das palavras (Sala, 21).*

Nenhum dos dois oradores nega, portanto, que o discurso possa competir com as imagens plásticas, embora usando de meios diferentes; não negam igualmente que o impacto visual sobre o público seja mais forte que o verbal; nem que é possível fazer interagir o discurso com as artes visuais. O que se discute são os riscos dessa empresa, justamente porque as artes plásticas contam com meios que, com a rapidez do olhar da Górgona, podem agir sobre os recebedores. Reconhece-se assim um risco que diz respeito menos ao processo de composição que ao de recepção, o que aproxima *Sala* de outros textos de Luciano como *Zéuxis, És um Prometeu em teus discursos* e *Âmbar*<sup>25</sup>. O discernimento que se exige de parte do público nestes últimos, exige-se também no presente caso com relação ao discurso e ao ambiente que o cerca, a fim de que o auditório não se perca na fruição do que é apenas

<sup>22</sup> A cena descrita remete, na verdade, a Sófocles (*Electra*, 1424 ss). Sabe-se bem que a cena dramática é fonte de inspiração freqüente para os artistas plásticos na Grécia; ver Sarian, 1987, que remete à bibliografia. Sobre as descrições de *Sala*, em geral, ver Andó (1975, p. 24-31), que conclui: “*si tratta (...) di soggetti ben noti alla letteratura efrastica e per i quali sono innoltre evidenti le fonti letterarie, riconducibili per lo più alla poesia ciclica o tragica, tanto che il Bluemner non esitava a considerare puramente fittizie tali descrizioni*”. A própria Andó, contudo, cuida de demonstrar que as ligações literárias não descartam a possibilidade de existência real das pinturas. O que interessa aqui é como se lêem essas pinturas (reais ou imaginadas) discursivamente.

<sup>23</sup> Considerando-se a influência de Luciano sobre a posteridade, verifica-se a perpetuação desse processo. O exemplo mais sugestivo é o do Hércules Ógmios, descrito a partir de uma suposta pintura que o narrador viu na Gália (cf. *Héracles*), mas de que não temos nenhum documento iconográfico. A partir do texto luciânico, Rafael, Dürer e Holbein “recuperaram” para a tela a mesma personagem (acrescento ainda, nessa relação, a pintura mural que se encontra na Biblioteca do Escorial, referente à Retórica). Outros exemplos em Allinson (1926, p. 130-3).

<sup>24</sup> Cf. a morte de Clitemnestra, antecedendo a de Egisto que se representa na pintura.

<sup>25</sup> Estudei esses textos de Luciano em Brandão (1995).

acessório. O próprio fato de o recinto ser uma sala de audições denuncia seu caráter cosmético: é para a exibição de discursos que a sala se ergueu coberta de beleza. Discute-se assim o risco de os ouvintes converterem-se em espectadores; não se põe em causa a primazia do discurso. Tanto que o texto termina, estabelecidas as distinções, com o convite a que o público feche os olhos para a apreciação das palavras, pois o próprio apreço pela sala faz desejar que qualquer que nela fale possa ser afamado (*Sala*, 32). Destinado ao desempenho do *lógos*, a glória do belo auditório liga-se à daquele. De fato, a constatação final é de que a sala não cala a fala – e, nesse ponto, por caminhos diferentes, pesando prós e contras, ambos os discursos convergem<sup>26</sup>.

## 2. O *lógos* icônico

O ponto de partida de *Imagens* é igualmente uma instantânea e forte impressão visual, comparada, na primeira frase do texto, à mesma visão da Górgona. Neste caso, contudo, trata-se da visão de uma bela mulher, petrificante como a da Medusa, que mais adiante se identifica como Pantéia, amante do Imperador Lúcio Vero<sup>27</sup>. Há um detalhe que considero essencial: ainda que possa tratar-se de um encômio dirigido à bela mulher, o escrito foge do esquema comum do gênero, adotando a forma do diálogo (como observa Harmon, 1926, p. 255). Mais ainda: contrariamente ao que se esperaria de uma peça encomiástica, o título não faz referência à elogiada<sup>28</sup>, mas

<sup>26</sup> É interessante realçar a simetria de composição do texto: ambos os discursos comportam considerações sobre os benefícios ou dificuldades que a beleza da sala oferece à tarefa do orador, as quais conduzem a reflexões sobre as relações entre as artes visuais e verbais, uma descrição do recinto (no primeiro, aspectos arquitetônicos; no segundo, a pintura decorativa) e, finalmente, a declaração de que o ambiente está preparado para a audição (cf. *Sala*, 13 e 32).

<sup>27</sup> A identificação é consensual, já sendo registrada nos escólios de *Sobre as Imagens*: “ Ο λόγος οὗτος ἀντίγραφε τοῦ εἰς Πάνθειαν τὴν Σμυρναίαν, γυνῆκα δὲ Ουέρου τοῦ χρηστοῦ καίσαρος...” (Rabe 1906, p. 207). É contudo interessante observar que em *Imagens* falta qualquer escólio equivalente (ver Rabe 1906, p.185-6), ao contrário do que seria de esperar. A crítica acredita, em geral, que o texto tenha sido composto por ocasião da viagem de Luciano ao Oriente, onde teria visto, de fato, a referida dama, numa época portanto anterior à morte de Lúcio Vero, ocorrida em 169, mais provavelmente durante sua estada no leste (entre 162-166). Schwartz (1965, p. 17) considera esses dados indícios seguros para datar a obra entre 162-164, isto é, durante a estada do Imperador em Antioquia e antes de seu casamento com Lucila, filha de Marco Aurélio, em 164, não descartando que Luciano pudesse então fazer parte do séquito imperial. Também Jones (1986) adota essa última hipótese como certa. Ver ainda Harmon (1925, p. 255) e Chambry (s.d., p. 498, nota 379). Como em outros casos, hipóteses plausíveis, mas meras hipóteses que conduzem, mais uma vez, ao problema da exatidão de informações desse teor que podem ser extraídas de um *corpus* literário. Os dados são os seguintes: a) a amante do Imperador é referida, embora indiretamente, e não há razão para levantar dúvidas quanto à identificação; b) o próprio Imperador é citado, sem menção do nome, em termos elogiosos (*Imagens*, 22); c) mas não há referência explícita a local e data. Talvez se pudesse inferir a contemporaneidade do escrito com relação à estada de Lúcio Vero no Oriente da ligação do presente texto com *Sobre as Imagens*, admitindo-se que este último pudesse ter sido escrito como resposta imediata às críticas feitas ao primeiro pela destinatária.

<sup>28</sup> Como acontece, por exemplo, no *Elogio de Demóstenes*, embora concorde com a opinião geral da

antes adota a forma genérica e plural de *Eikónes*<sup>29</sup>. Caberia assim perguntar: ainda que encomiástico, o diálogo constitui de fato um encômio? A questão se levanta a partir da intencionalidade que o título parece desvendar, no interesse de esclarecer se seria seu objetivo primordial o elogio de uma figura historicamente localizável ou se esse elogio não seria elemento acessório, recurso, mais exatamente *pré-texto*. Pretexo para quê? Acredito que muito provavelmente para pôr em causa a própria questão dos *eikónes*, o que se logra através da forma dialogada e, em especial, do retrato encomiástico. Esse objetivo se completa a contento em *Sobre as Imagens*, em que se cria a situação de juízo sobre o valor da obra anterior<sup>30</sup>, isto é, se adota um ponto de vista crítico. Ainda pois que todas as referências de ordem histórico-biográfica fossem corretas ou minimamente convincentes, não devem perturbar a compreensão do que a obra pretende apresentar e declara no título: trata-se de diálogo sobre as *eikónes*<sup>31</sup>.

Em qualquer dos sentidos que tomarmos o termo, ele remete para um objeto visual que mimetiza um modelo a ele assemelhando-se convenientemente (cf. o sentido de *éoiika*). E, de fato, é uma imagem de mulher que o texto traça, apelando para uma série de símiles. Assim, o pretexo da visão avassaladora de uma beleza física dá margem à reflexão sobre a reprodução de sua imagem em palavras, a partir do uso de outras imagens de escultores, pintores, poetas e filósofos. Trata-se de um processo de aproximação, de comparação e de montagem em que, a par do encômio possível ou, talvez melhor, usando desse recurso, põem-se à mostra as engrenagens que regulam o próprio processo de constituição do gênero. Não pretendo discutir aqui a questão dos encômios, que Luciano não considera ilegítimos. Pretendo ater-me aos elementos que, no texto, ajudam a esclarecer as relações entre artes plásticas e literatura. De fato, trata-se de um documento privilegiado pois, contrariamente ao que acontece em *Sala*, a construção de um retrato falado deixa de ser acessória

---

crítica contra a autenticidade de sua atribuição a Luciano (contra Korus, 1981, p. 55-6, que defende o ponto de vista antes expresso por Sinko). A forma corrente do encômio parece tão distante do caráter do restante da obra de Luciano que vem a ser mesmo o que leva à rejeição. Sobre o *Elogio de Demóstenes* ver Bauer, 1914.

<sup>29</sup> Isto é: 'imagens', principalmente as produzidas pelas artes plásticas, logo, 'retratos', 'estátuas', 'quadros', podendo também indicar imagens naturais, um duplo, um simulacro, uma reprodução ou ainda a imagem produzida num espelho, bem como a imagem elaborada no espírito, ou seja, o símile, a comparação, a metáfora. Harmon (1925, p. 255) reconhece que "*in this piece (...) the Greek word eikon creates unusual difficulty for the translator*".

<sup>30</sup> O mesmo acontece no *Pescador*, em que se põe em juízo *Leilão de Filósofos*. Ainda *Zéuxis e Tu és um Prometeu em teus discursos* são respostas a comentários sobre outras obras, embora não se indiquem quais sejam.

<sup>31</sup> Talvez essa evidência fosse menos perturbada se a identificação da destinatária fosse impossível. Mesmo que isso acontecesse, o texto não deixaria de ter o mesmo interesse e força de coesão, pois seu valor é intrínseco e não depende do pretexo.

para constituir o próprio motivo, o princípio dinâmico que induz e orienta a composição da obra<sup>32</sup>.

O trecho lança o leitor em cheio nos problemas relativos ao registro próprio da produção artística, no contexto da prática mimética em que se baseia. Existe um modelo – um objeto natural, uma mulher – cujo perfil deve ser representado em prosa pelo escritor, a partir de uma única experiência. Como acontecia com relação à sala de audições, o apelo da experiência visual impulsiona o discurso. Não se trata mais, contudo, da experiência de um objeto de arte e o processo se dará como que invertido: em *Sala*, a arquitetura e a decoração do ambiente conduzem o orador a buscar preferentemente na natureza os símiles que comporão seu comentário<sup>33</sup>, ao passo que em *Imagens* serão objetos de arte que fornecerão esses recursos. É altamente relevante que não ocorra no texto um único símile tomado da natureza, mas que todos se refiram à expressão da beleza mediatizada pela arte. Num certo sentido, portanto, como a sala, em sua proporção e riqueza decorativa, pode produzir no espectador efeitos comparáveis ao da contemplação de belezas naturais, a visão de Pantéia produz efeitos comparáveis ao da recepção de obras primas das artes e da poesia. Num caso, a potência encantadora da Górgona reside na relação possível entre a força da arte e a da natureza; no outro, da beleza natural com representações artísticas.

Acredito que a abertura do diálogo não poderia ser mais clara, no que se refere a isso: *Em verdade, aquilo que sofrem os que vêem a Górgona, isso eu próprio há pouco sofri, ó Polístrato, vendo uma mulher belíssima (Imagens, 1)*. Está em causa, portanto, o efeito de uma visão, assimilado de imediato a uma situação colhida do âmbito da criação poética. Antes de buscar-se retratar o que seja essa visão, expõe-se seu efeito no recebedor<sup>34</sup>, comparável apenas ao que o mito narra: *Como pois naquele mito, pouco falta para, como pedra, em vez de como homem, a ti eu ter-me mostrado, paralisado pela admiração (Imagens, 1)*.

Assim, na relação do fato com o mito, constrói-se o espaço para pensar-se a questão do efeito poético. O trecho da visão da mulher conduz o vidente, a partir da insistência do interlocutor, à tentativa de sua identificação, falhando os caminhos esperados, como saber-lhe o nome, descobrir-lhe a origem pelo séquito ou pela

<sup>32</sup> Cf. a distinção de Korus entre “*static motif*” e motivo que, como no presente caso, tem um “*dynamic character*”, uma vez que “*the presented world undergoes a change*” (Korus, 1981, p. 50). *Sala* constituiria, claramente, um “motivo estático”, sob esse prisma.

<sup>33</sup> Cf. a referência ao belo rio Cidmos, em que Alexandre não se pôde furtar de banhar-se, que abre o discurso (*Sala*, 1); o prado em que Sócrates discorre sobre o amor a Fedro (*Sala*, 4); uma mulher adornada sem exageros (*Sala*, 7); o céu (*Sala*, 8); o pavão (*Sala*, 11); o mar (*Sala*, 12); a mulher coberta de adornos (*Sala*, 15); a fogueira, o elefante e o camelo, o ruído do mar (*Sala*, 16); outra vez o pavão (*Sala*, 19).

<sup>34</sup> Cf. “οἱ ἰδόντες” e “ἐγὼ... ἰδὼν” (*Imagens*, 1).

naturalidade, questões para as quais não há respostas além de vagas referências (*Imagens*, 2). O fracasso desses recursos induz à alternativa de composição do retrato da mulher em palavras, a fim de permitir sua identificação: “a imagem (*eídos*), quanto fores capaz, mostra (*hypodeixai*) com o discurso (*lógos*); pois logo, talvez, a poderia reconhecer” (*Imagens*, 3). O motivo da identificação coloca-se assim como artilheira que induz àquilo que o título prometera: *hypodeixai*<sup>35</sup> um *eídos*<sup>36</sup> com o *lógos* e pelo *lógos*. A relação desses três elementos é que produz como resultado a *eikón* literária, um duplo do *eídos* sobre o qual o discurso exerceu uma atividade dêitica.

Mas como compor uma *eikón* literária? A primeira declaração de Licino, na linha do que se dizia sobre a atopia do *lógos* em *Sala*, é que “não é conforme a capacidade (*dynamis*) dos discursos (...) fazer ver uma tão admirável imagem (*eikón*)” (*Imagens*, 3). Mesmo Apeles, Zêuxis, Parrásio, Fídias ou Alcámenes o fariam com dificuldade<sup>37</sup>. Em face dessa circunstância – na falta de força do *lógos*, incapaz de honrar o arquétipo, e na apenas limitada capacidade de pintores e escultores – é impossível encontrar um exemplo acabado que possa servir de *eikón* da beleza contemplada. Apela-se então para um procedimento de busca, na linha da tradição do diálogo platônico<sup>38</sup>, convocando-se alguns daqueles artistas antigos para a execução da obra (*Imagens*, 3). Não se trata, todavia, de um diálogo de mortos, como Luciano tantas vezes criou, mas antes da pesquisa de elementos das obras dos antigos artistas plásticos capazes de compor o mosaico da bela mulher. De fato, o artista não é, nesse caso, o mais importante, mas sim sua obra. Nem mesmo a obra em si interessa, mas sua visão. Tanto que, de início, Licino interroga Polístrato sobre se ele já teria visto a Afrodite de Praxíteles, em Cnidos (*Imagens*, 4). Ora, se o interlocutor não conhecesse a famosa imagem da deusa, a composição da *eikón* se teria inviabilizado. A importância disso é sublinhada no modo como o motivo é introduzido, testando a experiência do interlocutor: a) Já estiveste em Cnidos? – Sem dúvida. b) Viste a Afrodite? – Por Zeus! a mais bela das obras de Praxíteles! A garantia da experiência é que viabiliza a construção da *eikón* por essa via – isto é, constrói um *tópos* próprio para o gênero icônico – e apenas ela<sup>39</sup>.

<sup>35</sup> Isto é: ‘mostrar’, ‘traçar’, ‘indicar’, ‘sublinhar’, ou ainda, ‘fazer ver’ e não meramente escrever ou descrever, o que seria propriamente *hypographein*.

<sup>36</sup> ‘Aspecto’, ‘forma’, ‘aparência’, donde ‘beleza’, ‘formosura’ e ainda ‘caráter’, ‘natureza’.

<sup>37</sup> Sobre esses artistas ver Robertson (1978), Boardman (1965), Robertson (1982), Cosmopoulos (1987) e Andó (1975).

<sup>38</sup> Cf. a questão e resposta típicas: Polícrates: “O que dizes? como viriam a ti após tantos anos mortos?” Licino: “Facilmente, se apenas não te recusares a responder-me algo” (*Imag.*, 3). Esse elemento contribui para desfazer a perspectiva do mero encômio, lançando o tema como objeto de discussão.

<sup>39</sup> O valor da experiência, com a confirmação do efeito avassalador da imagem da deusa no que a vê, é reforçado pela referência à anedota segundo a qual, certa vez, um homem por ela se apaixonara

Escolhidos assim os símiles compatíveis com o belo modelo, torna-se possível construir a *eikón*. A estrutura é curiosamente trabalhada: o objetivo é compor a imagem da bela mulher; para tal, contudo, é preciso apelar não para outras mulheres, mas para belas imagens, escolhendo o que em cada uma delas há de melhor – o inverso, portanto, do que fizera Zêuxis em Crotona, quando tomara o que cada jovem da cidade tinha de particularmente belo para pintar um nu de Helena, belo como um todo<sup>40</sup>. No presente caso, trata-se de uma imagem feita de imagens, mosaico, recorte, colagem.

Mas, caso o processo se interrompesse nesse ponto, o efeito buscado não seria atingido. Sobre o trabalho plástico do recorte e da colagem deve agir a potência ordenadora do discurso:

não é difícil se (...) a partir disso, entregando as imagens ao discurso, confiarmos a ele transpor, compor e harmonizar tudo o mais ritmicamente que possa, guardando, ao mesmo tempo, a conjunção mista (*Imagens*, 5).

É portanto ao *lógos* que corresponderá a atividade propriamente poética, no sentido de fazer uma imagem única e harmoniosa de tantas. A ele cabe uma função rítmica: ajuntar o diverso sem dissonância<sup>41</sup>. Como Pantéia para o próprio texto de Luciano, as obras dos antigos escultores são uma sorte de pretexto para a ação de coesão do *légein* de Licino, no sentido tanto de recolher quanto de dizer, ou do dizer construído como exercício de composição a partir do diferente. Tanto que o que se propõe é permitir ao interlocutor ver o retrato no processo de vir a ser, pela harmonização dos diversos elementos (*Imagens*, 6): mais que o resultado final, interessa pois o processo.

Não se preconiza assim que o discurso assumia funções e técnicas próprias das artes plásticas – como o modelar, o esculpir ou pintar – mas que, partindo de resultados dessas ações, logrados pelos melhores artistas e consagrados pelo público, exerça a função de reunir, ligar, ajuntar com harmonia. Se está fora da *dýnamis* do discurso o poder compor a imagem de uma mulher tão bela – na carência de figuras, cores e espaço – também está fora da *dýnamis* de um artista plástico singular. Apenas pela

---

(cf. também *Amores* 15-16). No mesmo esquema segue o interrogatório, conferindo o conhecimento e a recepção, da parte de Polístrato, de outras obras primas da estatuária grega. Sobre essas obras ver Andó 1975.

<sup>40</sup> Cf. Dionísio de Halicarnasso, *Tratado da Imitação* VI, I: “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 pintado 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 Cícero desenvolve o tema em *De inv.*, II, 1.

<sup>41</sup> Cf. o uso dos termos “εὐρυθμότατα” e “ἀπάδουσα”. A introdução dos conceitos de simetria ou ritmo nas artes plásticas deve-se, provavelmente, ao *Cánon* de Policeto, cujo ponto de partida seria a doutrina pitagórica da simetria universal (ver Cosmopoulos, 1987, p. 49-50; Fuentes 1987).

soma de bons resultados obtidos por diferentes pintores e escultores é possível, com o concurso indispensável do discurso, ter sucesso. Assim é que o retrato de Pantéia delinea-se pela palavra que remete às artes visuais: a cabeça é tomada da Afrodite de Cnidos, obra de Praxíteles, além dos cabelos, da testa, das sobrancelhas e dos olhos; as faces são as da Afrodite de Alcámenes, bem como as extremidades das mãos, o punho e os dedos; o contorno do rosto, a delicadeza das maçãs da face, as justas proporções do nariz são dadas pela Lemniana de Fídias; de sua Amazona se tomam os lábios e o pescoço; e assim por diante (*Imagens*, 6)<sup>42</sup>.

Em seguida, é preciso recorrer também à obra dos pintores, os melhores que houver em misturar cores e sobrepô-las: a tonalidade dos cabelos da Hera de Eufranor; a cor das sobrancelhas e das maçãs do rosto da Cassandra de Polignoto, bem como as vestimentas finas, aderentes ao corpo e agitadas pelo vento; o resto terá a cor que Apeles deu a sua Pacate; Etíon fará os lábios como os de Roxana (*Imagens*, 7).

Finalmente, deve-se recorrer ainda *ao melhor dos pintores*, Homero, mesmo em presença de Eufranor e de Apeles, para emprestar à figura a cor que aplica às coxas de Menelau, comparando-as ao marfim tinto de púrpura; dele ainda se tomam os *olhos de vaca*; de Píndaro se aproveitam as *pálpebras violáceas*; Homero lhe dará também o doce sorriso, os braços brancos e os dedos róseos, fazendo-a semelhante a sua áurea Afrodite (*Imagens*, 8).

Note-se como vem a ser a imagem: de início o melhor da escultura, a que todavia falta cromatismo<sup>43</sup>; logo o melhor da pintura; o quadro só se completa, contudo, com a intervenção dos poetas que, numa escala claramente gradativa, ocupam o posto mais destacado. O retrato em formação, que visa à mimese, colhe sua técnica de escultores, pintores e poetas, o que se resume bem no fim: *isso pois os filhos dos escultores, pintores e poetas realizarão* (*Imagens*, 9).

É importante observar como a descrição dos traços tomados das obras primas de escultura, pintura e poesia são referidos de modo sumário. O esquema predominante comporta a citação da obra e do artista, à qual, algumas vezes, se juntam qualificativos, como no caso das sobrancelhas bem desenhadas, da umidade brilhante e graciosa dos olhos, da proporção dos punhos, etc. (*Imagens*, 6-7). Esse fato leva à indagação sobre se, na verdade, se pode falar de *ékphrasis*, no sentido técnico de descrição e, principalmente, de descrição de objetos de arte<sup>44</sup>. Apesar da reconhecida concisão

<sup>42</sup> *Imagens*, 6. Algumas dessas imagens são descritas também por outros autores antigos, como a Afrodite de Alcámenes, referida por Pausânias (I, 19, 2) e Plínio (Hist. Nat. XXXVI, 16). Ver Cosmopoulos (1987) e também Andó (1975).

<sup>43</sup> Cf. a observação de Poliástrato em *Imagens*, 7.

<sup>44</sup> Ver Bompaire (1958, p. 707-10). Na acepção geral, seriam modelos de *ékphrasis* a descrição de Tersites na *Iliada* ou do crocodilo em Heródoto; o segundo sentido, mais interessante, seria o da descrição de obras de arte, cujo modelo também remonta a Homero, como nos casos da descrição do escudo de Aquiles ou do palácio de Alcínoo. Ver Andó (1975) e Cosmopoulos (1987).

de Luciano<sup>45</sup>, os exemplos em pauta são concisos ao extremo, bastando compará-los com outras referências às mesmas obras em outros escritos do autor<sup>46</sup>. Isso, a meu ver, reforça dois fatos: em primeiro lugar, que o objetivo do texto não é descrever as obras a que se refere; em segundo lugar, que interessa mais o efeito que a arte com que a obra foi feita, dependendo portanto o retrato de Pantéia da experiência do interlocutor. A citação das obras de pintura e escultura, no texto, não tem outro sentido que o de mera citação, podendo ser colocada em pé de igualdade com as citações colhidas dos poetas.

Mas existe ainda outro ponto que me parece mais relevante: na verdade, a utilização dessas obras visa mesmo a preparar a descrição que o próprio Licino faz a seguir – esta sim podendo ser considerada ecfrástica: a dama que traz aberto nas mãos um livro e que, caminhando, conversa com alguém de seu séquito e sorri, o que conduz ainda à descrição detalhada de seus dentes, que se faz sem remissão a outras imagens de esculturas, pinturas ou poesia<sup>47</sup>. Como coroamento do retrato traçado anteriormente, insuflando-lhe atividade e vida, a arte do prosador demonstra como, utilizando o que lhe oferecem escultores, pintores e poetas, os ultrapassa. Tanto é assim que, apenas após a descrição de Licino, Polístrato logra enfim identificar o modelo a que o retrato remete (*Imagens*, 10).

Desse modo, elabora-se a passagem para o que a obra tem de mais importante, a descrição de belezas que não têm expressão plástica: virtudes, educação, voz, modéstia, etc. Conforme a declaração de Polístrato, então não basta só a ajuda de escultores e pintores, mas é preciso recorrer também aos filósofos, para conformar a estátua a seus cânones e exibi-la de acordo com a antiga plástica (*Imagens*, 13). Interessa observar que, nos parágrafos seguintes, não se volta a recorrer a obras visuais. Não se trata, contudo, de um abandono sumário de escultores e pintores, na medida em que, valendo-se de poetas, prosadores e filósofos na busca de símiles, o discurso não abandona a intenção de compor um *ágalma* conforme o próprio das artes plásticas. Os modelos são variados, desde personagens míticas como Circe, a Musa, Nestor (*Imagens*, 13), Arete, Nausícaa (*Imagens*, 19) e Penélope (*Imagens*, 20), até personalidades históricas como Aspásia (*Imagens*, 17), Safo e Teanó (*Imagens*, 18), passando por figuras consagradas literariamente como Diotima (*Imagens*, 18) e a homônima da elogiada, esposa de Abradatas, referida por Xenofonte

<sup>45</sup> Bompaire (1958:710) refere-se a “*croquis d'oeuvres d'art (...) répandus dans les ouvrages les plus divers de Lucien*”.

<sup>46</sup> À Afrodite de Cnidos em *Amores* 14 e à obra de Etíon, o casamento de Alexandre e Roxana, em *Heródoto* 5. Neste último, a intenção ecfrástica é evidente: “ἔστιν ἡ εἰκὼν ἐν Ἰταλίᾳ, καὶ γὰρ εἶδον ὥστε καὶ σοὶ ἂν εἰπεῖν ἔχοιμι”. Também *Héacles*, talvez o melhor exemplo de ecfrase em Luciano.

<sup>47</sup> A referência a Homero não remete à descrição dos dentes, não tendo pois o valor que tinham as citações no trecho anterior.

(*Imagens*, 20). Em todos os casos, entretanto, trata-se de modelos trabalhados literariamente – logo, como observei antes, não se trata de comparar a mulher louvada a outras mulheres, mas de compor uma *eikón* a partir de outras *eikónes* colhidas dos melhores escritores<sup>48</sup>.

Para o que se propõe, portanto, os artistas plásticos são insuficientes, como afirma o próprio texto ao iniciar a elaboração do retrato da sabedoria e inteligência de Pantéia: *pintores (grapheís) e demiurgos dele serão Ésquines, amigo de Sócrates, e o próprio Sócrates, os mais mimetizadores de todos os artistas, enquanto também com amor pintavam (égraphon) (Imagens, 17)*. Sugestivamente, a declaração se abre com referência aos *grapheís* (que tanto podem ser os pintores quanto os escritores) e se fecha com o próprio *gráphein* (gravar, desenhar, pintar, escrever, compor); mediando a atividade criativa de pintar-escrever, encontram-se os *demiourgoí*<sup>49</sup> e os *mimeloí* (aqueles que exercem bem a mimese). Cria-se assim um jogo em que a atividade demiúrgica e mimética se reconhece como competência que os escritores dividem com pintores. Enquanto Sócrates é referido adiante (*Imagens*, 18) como autor do retrato de Diotima (no *Banquete* de Platão) e Ésquines do de Aspásia (em diálogo do mesmo nome), apresentam-se como modelos de *grapheís*, *demiourgoí* e *mimeloí* que usam o diálogo como meio para a produção de *eikónes*, do mesmo modo que o próprio Luciano. O retrato psíquico e moral, dividido entre poetas e prosadores – incluindo autores de diálogos – escapa à arte de pintores e escultores. Fazendo o mesmo que estes, isto é, logrando *gráphein* uma imagem, o *lógos* vai mais longe. É o que, afinal, admite Polístrato, valendo-se da contraposição da Górgona às Sereias, com relação à experiência da visão de Pantéia e à audição de sua voz: *assim, se alguma vez, ó Licino, também ela cantando escutasses, não mais ao efeito da Górgona serias submetido, mas também o das Sereias saberias qual era (Imagens, 14)*.

É desse modo que a *eikón* afinal vem a ser toda inteira, através da reunião do que Licino modelou do corpo e Polístrato pintou da alma, fazendo um retrato que será depositado em livro para admiração dos contemporâneos e dos vindouros. Desse modo, será mais duradouro que os de Apeles, Parrásio e Polignoto, sendo mais gracioso *enquanto não de madeira e de cera e de cores é feito, mas imaginado a partir das inspirações das Musas, o qual acuradíssima imagem seria – do corpo a beleza e da alma a virtude, a um só tempo, fazendo ver*. Note-se bem que é como discurso inscrito num livro que a *eikón* logrará um estatuto comparável ao das obras de arte plástica, ultrapassando-as porém enquanto mais duradouro e acura-

<sup>48</sup> Isso se dá mesmo com relação a Aspásia, o que a referência a Ésquines garante, pois ele teria composto sobre a ilustre figura um diálogo. O mesmo se aplicava a Safo e a Teanô (filha ou mulher de Pitágoras), sobre cujas virtudes muito se escreveu.

<sup>49</sup> Isto é: ‘artesãos’, ‘práticos’, em especial, os adivinhos, médicos, aedos, arautos e carpinteiros.

do. Volto a defender assim o ponto de vista já exposto de que *Imagens* constitui, na verdade, um texto crítico, voltado para a reflexão sobre as possibilidades do discurso, em que o encômio e a *ékphrasis* são instrumentos e não a finalidade. Não desejo desclassificá-los, negando que tenham importância num primeiro nível de leitura. É contudo evidente que o texto não se reduz a isso, mas discute a natureza do próprio *lógos*. Na esfera da liberdade criativa de que artistas plásticos e poetas comungam, discernem-se as peculiaridades de cada meio de expressão. Na linha do que antes ressaltai, Luciano lança mão de um outro meio para refletir, problematizar e discernir acuradamente o que caracteriza o instrumento com que trabalha.

### 3. O *lógos* crítico

É na qualidade de discurso escrito que a *eikón* será criticada em *Sobre as Imagens*, dando margem à defesa, da parte de Licino, junto da destinatária, dos processos de composição utilizados em *Imagens*. O eixo em torno do qual se elabora a suposta crítica de Pantéia diz respeito à falta de adequação dos símiles com o modelo, o que levaria a que o produto final se apresentasse mais como o retrato de um outro, como ocorre em muitos casos pela ação dos pintores, ou seja, a *eikón* deixaria de ter a necessária relação com o *eikénai* (*Sobre as Imagens*, 6). A defesa explora quatro argumentos básicos: 1) a liberdade do artista; 2) a natureza dos meios de que dispõe; 3) o estatuto dos elementos de comparação utilizados; 4) a força da autoridade dos antigos.

Conforme o antigo ditado, não têm de prestar contas os poetas e pintores – e, na esteira deles, muito menos o panegirista que escreve em prosa, como Licino, uma vez que o panegírico é livre (“*eleútheron gár ti ho épainos*”, *S. Imagens*, 18), não tem leis que regulem sua grandeza ou brevidade em vista do objetivo de exaltar e fazer invejável o elogiado. Insiste-se assim no postulado da pura liberdade de que gozam pintores e poetas, da qual comunga também o prosador encomiasta.

Essa liberdade de composição implica a liberdade de escolha de imagens e comparações (*Sobre as Imagens*, 19), que são os recursos de que o panegirista dispõe. O essencial está em encontrar as mais adequadas. Ora, nisso também o autor é livre, como provam os exemplos de Homero (*Sobre as Imagens*, 26). Há contudo uma regra de adequação que consiste em elevar o elogiado: não se logram bons resultados se as comparações se fazem com coisas semelhantes (*toís homiois*) ou inferiores (*pròs tò hypodeésteron* – *Sobre as Imagens*, 19). O elogio de um cão, por exemplo, se o compara à raposa, ao gato ou ao lobo, falha em seus objetivos; todavia se, como Píndaro, o chama de domador de leões (*leontodáman*), atinge um elogio acabado (*entelès épainos* – *Sobre as Imagens*, 19). O elogio não será, contudo, ainda completo se não houver nele uma preocupação com a verdade (*aletheías prónoia* – *Sobre as Imagens*, 20). Trata-se de discernir, nesse caso, o que separa o adúlador (*kólax*) do panegirista: o primeiro não recusa as aproximações mais

inadequadas, enquanto o segundo busca apenas amplificar os traços que o modelo deveras apresenta. Aquele ousaria fazer Tersites melhor que Aquiles ou Nestor, ou seja, no desejo de adular, movido por interesses que não os do próprio encômio, não duvidaria de recorrer à mentira. Este, que louva por louvar, procede corretamente como, ao contemplar uma bela casa, a compara com o interior do palácio de Zeus Olímpico, conforme Homero. Mesmo nas hipérboles, os panegiristas são sensatos e comedidos (*Sobre as Imagens*, 21).

Ora, com vista nesses pressupostos gerais, que pode haver de reprovável em comparar uma bela mulher a deusas? Se sua beleza é conhecida de todos a diferença não é tão grande (*Sobre as Imagens*, 22). A isso se ajunta o fato de que a comparação não se fez com as deusas mesmas, mas com *trabalhos de pedra, de cobre ou de marfim de bons artistas* (*Sobre as Imagens*, 23). Não há impiedade em comparar homens à produção de homens – e é nesse sentido que os símiles foram usados, uma vez que as verdadeiras imagens dos deuses são inacessíveis à mimese humana (*Sobre as Imagens*, 23). Assim, circunscrito o processo à esfera humana, a principal acusação de Pantéia deixa de ter valor, pois não há o risco de impiedade se os deuses, em si, são irrepresentáveis.

Mesmo todavia que fizesse isso, teria Licino a seu favor a prática dos antigos poetas, principalmente de Homero, que se compraz em comparar suas personagens com divindades, como Briseida chorando Pátroclo a Afrodite, acrescentando a seguir que a mesma é “mulher semelhante às deusas” (*Sobre as Imagens*, 24). Levantam-se pois duas alternativas: ou odiar o poeta e jogar fora o seus livros, ou reconhecê-lo a liberdade no louvor. A seqüência de exemplos, autorizados pela aprovação de leitores e críticos durante séculos, demonstra só ser possível a segunda opção que, por sua vez, referenda os procedimentos adotados pelo próprio Licino (*Sobre as Imagens*, 24-6). Se este merecer ser punido pelos deuses, terão de ser punidos também Homero e os outros poetas, dos quais apenas ele seguiu a trilha; mais ainda, deveria ser punido o melhor dos filósofos, Platão, que afirmou ser o homem *eikón* de Deus (*Sobre as Imagens*, 28).

Imagem de uma mulher que se compõe a partir das imagens de escultores, pintores, poetas e filósofos, o texto encontra seu sentido no próprio processo mimético que rege a composição das *eikónes*. Não se apregoa a exatidão de uma imitação da natureza ou do sobrenatural, mas a mimese artística em que predomina não o modelo, e sim a própria imagem ou *mímema*. De fato, não é enquanto cópia de Pantéia que a descrição se justifica, pois isso equivaleria a desconjuntar o belo corpo no processo de aproximação com os símiles. O símile não se justifica por si, mas tem sentido apenas enquanto se encaixa como peça do conjunto maior. A técnica homérica, que compara os olhos e a cabeça de Agamêmnon aos de Zeus, a cintura à de Ares e o peito ao de Poseidon não deixa de ser uma técnica de desmembramento, na medida

em que a um atributo da personagem corresponde o de um deus, sem que a imagem da mesma personagem se pinte por inteiro. Diferentemente, Licino afirma ter executado uma imagem completa, não apelando ao processo de desmembramento, mas ao de composição – isto é: das obras de arte e das personagens literárias ele desmembra um ou mais traços para compor, em harmonia, sem desmembrá-la, a imagem de Pantéia<sup>50</sup>.

O essencial de sua arte está, portanto, na perícia de composição, na técnica de harmonização de elementos de diferentes procedências: como na obra de Zêuxis, é a composição harmoniosa que conta, ou a passagem harmoniosa do diferente ao diferente, isto é, das artes plásticas ao *lógos* e deste àquelas. Da perspectiva da reflexão crítica, *Imagens* vem a ser uma mostra de como é possível pintar uma imagem discursiva que soma o diferente em harmonia, a exemplo do que o mesmo Luciano logra fazer ao somar diálogo e comédia.

BRANDÃO, J. L. La Gorgone et la Sirène: littérature et arts plastiques chez Lucien. *Itinerários*. Araraquara, n. 14, p. 59-79, 1999.

- **RÉSUMÉ:** *Ce travail a pour but d'analyser la relation entre la littérature et les arts d'après Lucien de Samosate (2e. siècle après J.C.). L'analyse se fait par étapes: les rapports entre le lógos et la vision, l'action du lógos iconique et la réflexion du lógos critique.*
- **MOTS-CLÉ:** *Lucien de Samosate; poétique classique; art classique.*

### **Referências Bibliográficas**

ADRADOS, F. R. *La democracia ateniense*. Madrid: Alianza, 1985.

ALLINSON, F. G. *Lucian satyrist and artist*. Boston: s.ed., 1926.

ANDÓ, V. *Luciano critico d'arte*. Palermo: s.ed., 1975.

BAUER, A. *Lukians Demosthéous enkómion*. Paderborn: s.ed., 1914.

BOARDMAN, J. *L'Art grec*. Paris: Larouse, 1965.

---

<sup>50</sup> Ver Korus 1981; Dionísio de Halicarnasso, *Tratado da imitação* II, VIa: “Porque desejando um certo pintor representar a beleza suprema, mandou reunir todas as mulheres bonitas que havia na região e, mimetizando de cada uma as partes mais belas, de uma os olhos, de outra o nariz, de outra as sobrancelhas e de cada uma um aspecto (pois não era possível que todas fossem bonitas em tudo), conseguiu realizar uma figura perfeita. Parece poder tirar-se esta figura de Homero, pois ele, ao descrever Agamêmnon, diz: Nos olhos e na cabeça é ele semelhante a Zeus que lança o raio, / Na cintura a Ares, no peito a Poseidon”.

- BOMPAIRE, J. *Lucien écrivain: imitation et création*. Paris: Boccard, 1958.
- BRANDÃO, J. L. *A poética do hipocentauro: identidade e diferença na obra de Luciano de Samósata*. São Paulo, 1992. Tese (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- \_\_\_\_\_. *Narrativa e mimese no romance grego: o narrador, o narrado e a narração num gênero pós-antigo*. Belo Horizonte, 1996. Tese (Livre-Docência), Universidade Federal de Minas Gerais.
- \_\_\_\_\_. O hipocentauro de Zêuxis: a poética da diferença em Luciano de Samósata. *Humanitas*, v. 47, t. 2, p. 409-24, 1995.
- \_\_\_\_\_. O jogo e o labirinto no *Eutidemo*. *Revista Filosófica Brasileira*, v. 4, n. 3, p. 23-48, 1988.
- \_\_\_\_\_. Representação do *lógos* nas *Nuvens* de Aristófanos. *Textos de cultura clássica*, n. 19, p. 317, 1996.
- BRANHAM, R.B. *Unruly eloquence: Lucian and the comedy of traditions*. Cambridge: Harvard University, 1989.
- CERVANTES SAAVEDRA, M. de. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1975.
- CHAPMAN, A. *Lucian, Plato and greek moral*. Oxford: Clarendon, 1931.
- COSMOPOULOS, M. Fifth century sculptores and sculpture in the ancient literature. *Πλάτων*, v. 39, n. 77-8, p. 49-79, 1987.
- CROISET, M. *Essai sur la vie et les œuvres de Lucien*. Paris: s.ed., 1882.
- DIONÍSIO DE HALICARNASSO. *Tratado da imitação*. ROSADO FERNANDES, R. M. (Ed.). Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica/Centro de Estudos Clássicos da Universidade de Lisboa, 1986.
- FUENTES, J. L. *Principios de filosofia del arte griego*. Barcelona: Anthropos, 1987.
- HORACE. *Œuvres complètes*. RICHARD, F. (Ed.). Paris: Garnier, 1950.
- HUMPHREYS, S. C. *The family, women and death*. London: Routledge & K. Paul, 1983.
- JONES, C. P. *Culture and Society in Lucian*. Cambridge: Harvard University, 1986.
- KORUS, K. The motif of Panthea in Lucian's encomium. *Eos*, n. 69, p. 48-56, 1981.
- LONGUS. *Pastorales* (Daphnis et Chloé). Texte étab. et traduit par Jean-René Vieillefond. Paris: Les Belles Lettres, 1987.

LUCIAN. *Lucian With an English Translation*. Ed. by A.M. Harmon, K. Kilburn & M.D. Macleod. London/Cambridge: W. Heinemann/Harvard University, 1925-1979. 8 v.

\_\_\_\_\_. *Luciani opera*. Recognovit brevisque anotattione critica instruxit M.D. Macleod. Oxford: Clarendon, 1972-1980. 3 v.

\_\_\_\_\_. *Œuvres complètes*. Trad. avec notice et notes par E. Chambry. Paris: Garnier, s.d.

RABE, H. *Scholia in Lucianum*. Leipzig: Teubner, 1906.

REINHARDT, K. *Eschyle. Euripide*. Paris: Minuit, 1972.

ROBERTSON, M. *La peinture grecque*. Genève: A. Skira, 1978.

\_\_\_\_\_. *Uma breve história da arte grega*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

SARIAN, H. A expressão imagética do mito e da religião grega nos vasos gregos e de tradição grega. In: PINTO, N.F. & BRANDÃO, J.L. (Org.). *Cultura clássica em debate*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais/Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos, 1987. p. 15-50.

SCHWARTZ, J. *Biographie de Lucien de Samosate*. Bruxelles: Latomus, 1965.

ZEITLIN, F. I. Gardens of desire in Longus's *Daphnis and Chloe*: nature, art and imitation. In: TATUM, J. (Ed.). *The search for the ancient novel*. Baltimore & London: The Johns Hopkins University, p. 148-70, 1994.

