



# revista limiar

volume 6 | número 11 | 1. semestre 2019

www.limiar.unifesp.br

issn 2318-423x

*mimesis*,  
conhecimento e  
verdade

Jacob von Sandrart,  
Zeuxis e Parrásio, 1675.

Alessandro Stavru<sup>1</sup>

Entre a palavra e a imagem:

a ambivalência da *graphe* nas *Immagini* de Filóstrato, o velho

Tradução Cristiane Maria Rebello Nascimento

**Resumo:** Nos *Eikones*, de Filóstrato Maior, não há menção do termo *ekphrasis*, mas sim do termo *sapheneia*, que ocorre no final do *Proêmio* onde começa a *epideixis* da pinacoteca napolitana. Nesta passagem, encontra-se uma característica fundamental da *ekphrasis* - a *sapheneia* (clareza) - que distingue o procedimento descritivo operado por Filóstrato. O entendimento dos *Eikones* não é simplesmente o de "descrever" objetos de arte, mas de dar lugar a criações verbais dotadas de vida própria, capaz de sobrepor-se à realidade e tomar o lugar das obras pictóricas concretamente dadas. Desse modo, determina-se um mundo fictício constituído por palavras, cuja verossimilhança e persuasão permite abstrair da *realia* histórico-artística.

**Palavras-chave:** ekphrasis, graphe, sapheneia, enargheia, Filóstrato.

**Abstract:** Nelle *Eikones* di Filostrato Maggiore non si fa menzione del termine *ekphrasis*, bensì di quello di *sapheneia*, il quale ricorre al termine del *Proemio*, laddove sta per avere inizio l'*epideixis* della pinacoteca napoletana. In questo passo si ritrova una caratteristica fondamentale dell'*ekphrasis* - la *sapheneia* (chiarezza) - quale discriminante del procedimento descrittivo messo in atto da Filostrato. L'intendimento delle *Eikones* non è semplicemente quello di "descrivere" oggetti d'arte, ma di dar luogo a creazioni verbali dotate di vita propria, in grado di sovrapporsi alla realtà e di prendere il posto delle opere pittoriche concretamente date. In tal modo, viene a determinarsi un mondo fittizio costituito di parole, la cui verosimiglianza e persuasività permette di fare astrazione dai *realia* storico-artistici.

**Keywords:** ekphrasis, graphe, sapheneia, enargheia, Filostrato.

<sup>1</sup> Università di Verona. E-mail: alestavru@gmail.com .

Uma circunstância surpreendente dos *Eikones*, de Filóstrato, o velho, é a ausência de uma reflexão explícita sobre a noção de *ekphrasis*. O termo não ocorre no interior da obra, na qual não se pode nem mesmo encontrar um aprofundamento sobre o que seja a descrição de uma obra de arte figurativa, sobre quais sejam seus pressupostos, ou a sua finalidade<sup>2</sup>. Em outras palavras, falta um "meta-discurso"<sup>3</sup> que ajude o leitor a entender se as representações icônico-verbais que lhe são oferecidas sejam de fato descrições de quadros, ou puros exercícios retóricos, jogos ilusionísticos feitos de menções a temas literários, mitológicos e iconográficos.

Tal omissão é casual, ou deliberadamente desejada pelo autor? Esta questão parece suscitar uma outra, de importância central neste ensaio: é lícito indentificar nos *Eikones*, de Filóstrato, um texto fundamental para a tradição filosófica e estética da *ekphrasis*, como a crítica frequentemente sustentou<sup>4</sup>? Uma breve passada pelas várias interpretações dos *Eikones*, que se sucederam desde o início da *Altertumswissenschaft* moderna, pode contribuir para o esclarecimento de ambas as questões. Como escreve Norman Bryson, "desde o o Renascimento até as escavações de Pompeia e Herculano, as *Immagini* representaram, ao lado de outros fragmentos pictóricos conservados em Roma, tudo o que na Europa se sabia a respeito da pintura da idade clássica"<sup>5</sup>. Referência esta que permite compreender a extraordinária *Wirkungsgeschichte* do texto, na qual empenharam-se todos os que buscaram respostas no eterno problema da pintura antiga, de Wolfgang Goethe até Edouard Bertrand, Auguste Bougot e Paul Friedländer, entre o fim do século XIX e início do século XX<sup>6</sup>.

2 Em nossa opinião, tal questão não foi suficientemente destacada pelos estudiosos, à exceção de PUCCI, G. *Presentazione*, in *Filostrato Maggiore. La Pinacoteca*, a cura di G. Pucci, trad. de G. Lombardo, pp. 7-24, spec. pp. 7-8.

3 Cfr. FIAMINI, F. *Des eaux mentales. Vision et cécité chez Philostrate*, in COSTANTINI, M., GRAZIANI, E., ROLET, S. *Le défi de l'art*, cit., pp. 197-211, spec. p. 197.

4 Cfr. LESKY, A. *Bildbeschreibung und Deutung bei Philostrat und Homer*, "Hermes" 75 (1940), pp. 38-53; REARDON

5 Cfr. BRYSON, N. *Philostratus and the Imaginary Museum*, in GOLDHILL, S. & OSBORNE, R. (eds.). *Art and Text in Ancient Greek Culture*, Cambridge UP, Cambridge 1994, pp. 255-283, spec. p. 255.

6 Cfr. GOETHE, W. *Philostrats Gemäld*, "Über Kunst und Altertum", 2, 1 (1818), pp. 27-144; BOUGOT, A. *Philostrate l'Ancien. Une galerie antique de soixante-quatre tableaux*, intr., trad. et comm., Renouard, Paris, 1881.; BERTRAND, E. *Un critique d'art dans l'Antiquité: Philostrate et son école*, Thorin, Paris, 1882; FRIEDLÄNDER, P. *Johannes von Gaza und Paulus Silentiarius: Kunstbeschreibungen Justinianischer Zeit*, Teubner, Leipzig-Berlin, 1912. Cfr. as reconstruções de BRYSON, N. *Philostratus and the Imaginary Museum*, cit., pp. 255-257 e WEBB, R. *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Ashgate, Farnham-Burlington 2009, pp. 28-32; PRIMAVESI, O

Tal cenário, que elucida mais a respeito dos conteúdos e dos temas iconográficos da pintura clássica do que das peculiaridades dos textos de Filóstrato, perseguia duas questões, ambas extrínsecas aos *Eikones*: de um lado, a da "realidade histórica" dos quadros descritos<sup>7</sup>, de outro, a da sequência deles, aparentemente caótica e privadas de critério<sup>8</sup>. É de fato surpreendente notar como a história dos estudos dos *Eikones* tenha se empenhado quase exclusivamente nessas questões, considerando secundárias, ou mesmo irrelevantes, outras questões de fundamental importância que são inerentes ao texto. Cabe destacar que a obra não menciona o nome de nenhum pintor - nem mesmo a título de exemplo - ao passo que as citações literárias são frequentes e bem documentadas (o nome de Homero aparece, por exemplo, quatorze vezes)<sup>9</sup>. Isso faz pensar numa omissão paradoxal e intencional de referências iconográficas, cuja finalidade devia ser provavelmente presente ao autor. A este propósito, basta recordar que para indicar os quadros o termo *eikon* comparece uma única vez<sup>10</sup> em todo o texto (ao lado de *pinax*)<sup>11</sup>, enquanto que no geral é utilizado um substantivo, *graphe*, que indica tanto o ato de escrever, quanto o de desenhar e pintar.

Há um indício que nos permite iluminar esta aparente lacuna. Ao fim do Proêmio, o termo que o sofista utiliza para definir aquilo que se está por se realizar é,

---

& GIULIANI, L. *Bild und Rede, Zum Proömium der Eikones des zweiten Philostrat*, "Poetica: Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft", 44 (2012), pp. 25-79, spec. 36-47.

7 Tal questão pode ser já encontrada em Blaise de Vigenère, o qual na tradução francesa dos *Eikones* se colocava a questão "Si les tableaux au rest descriptifs icy par Philostrate ont esté à la verité pents tous tel autrefois [...] ou bien que se soient queslques nouveaux subjects dressez par luy à l'imitation des antiques (comme il est bien plus vraysemblable) il ne nous en doibt pas beaucoup chaloir" (B. de VIGENÈRE. *Philostrate: Les images ou tableaux de platte-peinture*), trad et comm. (1578), présenté et annoté par Françoise Graziani, Tome I-II, Champion, Paris, 1995). Cfr. as discussões aprofundadas in *Philostratos. Die Bilder*, nach Vorarbeiten von E. Kalinka, hrsg., üb. u. erl. von O. SCHÖNBERGER, Heimeran, München, 1968, spec. pp. 37-46; ABBONDANZA, L. *Immagini della phantasia: i quadri di Filostrato Major tra pittura e scultura*, "Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung" 108 (2001), pp. 111-134; J. de la VILLA. *Los grados de la ficción: la ékphrasis pictórica de Filóstrato*, in MARTÍNEZ, J. (ed.), *Mundus vult decipi. Estudios interdisciplinarios sobre falsificación textual y literaria*, Ediciones Clásicas, Madrid 2012, pp. 427-442.

8 Goethe já lamentava uma certa "confusão" na sequência das várias pinturas, seguido depois por diversos estudiosos. O mais importante defensor da tese oposta ao qual se deve uma reconstrução da pinacoteca com base na ordem expositiva de Filóstrato foi LHEMANN-HARTLEBEN, K. *The Images of Philostratus the Elder*, "Art Bulletin" 23 (1941), pp. 16-44. Mais recentemente tentou-se descobrir tal ordem expositiva em uma "simetria premeditada", encontrada mediante cálculos numéricos e esticométricos: cfr. BRAGINSKAYA, N. & LEONOV, D. N. *La composition des Images de Philostrate l'ancien*, in COSTANTINI, M; GRAZIANI, E; ROLET, S (eds.). *Le défi de l'art. Philostrate, Callistrate et l'image sophistique*, La Licorne, Rennes 2006, pp. 6-26.

9 A esse respeito cfr. BLANCHARD, M. E. *Problèmes du texte et du tableau: les limites de l'imitation à l'époque hellénistique et sous l'empire*, in CASSIN, B. (ed.), *Le plaisir de parler. Études de sophistique comparée*, Minuit, Paris, 1986, pp. 132-154, spec. pp. 147-151.

10 I 2,4.

11 Proem. 4.

muito significativamente, o de *epideixis*<sup>12</sup>, um substantivo que indica o ato de mostrar (*epideiknymi*), que é ao mesmo tempo *de-monstrar*, *persuadir* o auditório da verdade do que está sendo exposto. Esta circunstância permite enquadrar o texto no âmbito do gênero da literatura epidítica e, em particular, na produção literária da segunda sofística<sup>13</sup>. Sabemos de fato que obras com o título *Eikones* foram escritas também por outros expoentes desse movimento, tais como Luciano e Filóstrato, o jovem - enquanto que de Calístrato há um escrito intitulado *Ekphraseis*<sup>14</sup>. É o próprio Filóstrato, o jovem, neto do Filóstrato Maior, que atribui ao avô *tis graphikes ergon ekphrasis*, "uma certa descrição de obras de pintura/escritura"<sup>15</sup>.

Esta nota poderia ser suficiente para considerar que o *Eikones*, de Filóstrato Maior pertençam com certeza ao gênero da *ekphrasis*<sup>16</sup>. Todavia, diversos elementos induzem à prudência. Vimos, de fato, e veremos melhor a seguir que Filóstrato se apressa em não falar de pintores, em não mencionar obras pictóricas realmente existentes, e em omitir qualquer referência direta à prática da *ekphrasis*, sublinhando que a sua não é uma *epideixis* de quadros, mas de *graphai*.

O problema é de difícil solução. Não supreende que alguns estudiosos tenham tentado contornar a dificuldade evocando as célebres passagens dos *Progymnasmata*<sup>17</sup> e, em particular, o do sofista Téon, no qual ocorre a definição "canônica" da *ekphrasis* como "discurso descritivo que põe diante dos olhos, de modo vívido, o objeto que é mostrado"<sup>18</sup>. A respeito disso, é particularmente significativa a integração de Hermógenes<sup>19</sup> que sublinha como a *ekphrasis*, para ser corretamente seguida, necessite não apenas de *enargheia* (a "vivacidade" de que fala Téon), mas também de *sapheneia*, de "clareza". Ora bem, ambas características são colocadas por Filóstrato na boca do protagonista dos *Eikones*, o Sofista. Estes referem a

12 Proem. 5: ἐπίδειξιν αὐτὰ ποιησόμεθα.

13 A propósito do contexto sofisticado dos *Eikones* cfr. CHIALVA, I.S. *Los ríos de Homero: una mirada sofisticada de la paideía en las Imágenes de Filóstrato*, "Faventia" 37 (2015), pp. 71-89.

14 A propósito dos múltiplos nexos que podem ser encontrados entre esses autores cfr. THEIN, K. *La force du vraisemblable. Philostrate, Callistrate et l'image à l'épreuve de l'ekphrasis*, "Métis. Anthropologie des mondes grecs anciens", 6 (2008), pp. 315-334 e PIGEAUD, J. *Notes sull'ekphrasis in Filostrato, Luciano e Callistrato*, in MARINO, S. & STRAVRU, A. *Ekphrasis*, numero monografico di "Estetica. Studi e ricerche", 1/2013, 127-162.

15 PHILOSTR. Jun. 861 Olearius.

16 Como afirma WEBB, R. *The Images as a Fictional Text: Ekphrasis, Apatê and Illusion*, in COSTANTINI, M.; GRAZIANI, E.; ROLET, S (eds.), *Le défi de l'art.*, cit., pp. 113-136, spec. p. 114.

17 Cfr. sobretudo ELSNER, J. *Art and Roman Viewer. The transformations of Art from the Pagan World to Christianity*, Cambridge UP, Cambridge 1995, pp. 21-48 e 313-319, spec. pp. 24-26.

18 THEON. *Prog.* 118, 7: ἔκφρασις ἐστὶ λόγος περιγηματικὸς ἐναργῶς ὑπ' ὄψιν ἄγων τὸ δηλούμενον.

19 Hermog. *Prog.* 10, 48.

*enargheia* em três quadros<sup>20</sup>, enquanto a *sapheneia* aparece um apenas um lugar, que é, contudo, particularmente significativo. Encontra-se, de fato, no final do Proêmio, onde se inicia a *epideixis* da pinacoteca napolitana<sup>21</sup>. Ao exortar os jovens a segui-lo e a não se limitarem a escutar passivamente as suas doudas dissertações, o Sofista os convida também a "fazerem perguntas (*erotontes*) caso não falasse claramente" (*ei ti me saphos phrazoimi*)<sup>22</sup>. Reencontramos, portanto, uma característica fundamental da *ekphrasis* - a clareza - que distingue o procedimento usado aqui. A interpretação da pinacoteca só poderá ocorrer se o Sofista souber descer ao nível de seus jovens interlocutores e "expor com clareza" os quadros.

Eis que vem em nossa ajuda um outro precioso indício: a *epideixis* do Sofista consiste em "dizer", em um *phrazein* que remete imediatamente ao conceito de *ekphrasis*. Tal "dizer" não é extemporâneo, nem casual: encontra, de fato, imediata correspondência em uma outra noção rica de implicações, a de *logos*, que ocorre três vezes no Proêmio. "Mostrar" os quadros da pinacoteca só é possível no âmbito de um discurso relativo ao visível, de uma precisa *articulação em palavras*, cuja modalidade é esclarecida por Filóstrato no *incipit* das *Eikones*: "quem não ama a pintura... não respeita a simetria, graças a qual a arte entra em contato com o *discurso* (*logou he techne haptetai*)"<sup>23</sup>.

Palavras e imagens são reciprocamente traduzíveis: as ocorrências de *xymmetria* nos *Eikones* indicam que a arte pictórica é inerente ao discurso em virtude de uma alternância das partes do que é representado, a qual remete a uma distribuição harmônica delas no espaço<sup>24</sup>. Como escreve a propósito disto Nina Braginskaya, a *symmetria* indica "a possibilidade de justapor os fatos com base na sua

20 Ou seja, em I 16, 2 (*Pasífae*): "dos Amores se vêem com vivacidade aqueles que operam a broca"; II 13,2 (*Gira*): "este é o discurso (*logos*) do quadro (*graphes*), esta é sua vivacidade" (a propósito desta passagem cfr. infra) e II 14, 2 (*Tessália*): "a arte luta (*agonizomenes*) para alcançar a vivacidade".

21 A propósito do contexto histórico, arqueológico e literário do Proêmio dos *Eikones* cfr. o estudo aprofundado de PRIMAVESI, O & GIULIANI, L. *Bild und Rede*. cit.

22 Proem. 5: ὑμεῖς δὲ ἔπεισθε μὴ ξυνηθέμενοι μόνον, ἀλλὰ καὶ ἐρωτῶντες, εἴ τι μὴ σαφῶς φράζοιμι.

23 Proem. 1: Ἐυμετρίαν... οἱ ἦν καὶ λόγου ἢ τέχνης ἄπτεται. A propósito dessa passagem cfr. BOEDER, M. *Visa est Vox. Sprache und Bild in der spätantiken Literatur*, Lang, Frankfurt a.M. 1996, p. 146.

24 I 5, 1: "crianças de grandeza igual (*xymmetra*) ao seus nomes"; I 16, 2: "[Dédalo] está sentado e se esforça em harmonizar a vaca, e transforma os Amores em seus ajudantes... Entre os Amores, oh rapaz, se veem com vivacidade aqueles que operam a broca, aqueles que - por Zeus - alisam com a plaina as partes da novilha ainda não acabadas, e, enfim, medem a simetria (*xymmetrian*), da qual depende toda arte produtiva (*demiourghia*)"; II 9, 5: "[Panthea] repousa enquanto a boca conserva sua simetria (*xymmetrian*) e - por Zeus - o seu encanto (*horan*) que floresce nos lábios a ponto de aparecer (*ekphainesthai*) também quando estes silenciam"; II 17, 4: "Mas isto, rapaz, se pode reconhecer pelo quadro: veja que as partes separadas da ilha são similares (*paraplesia*) e reciprocamente simétricas (*xymmetria*), como se aquelas côncavas se adaptassem àquelas simétricas".

grandeza"<sup>25</sup>, tornando-os, portanto, reciprocamente homogêneos e compatíveis. Somente graças a ela que a pintura pode ser "verbalizada" em um texto e a palavra "desenhada" numa imagem.

Esta reciprocidade lança as bases para uma verdadeira e própria *textualização*, ou *escrita* da imagem. Em outras palavras, sabendo que o entendimento de Filóstrato não é simplesmente o de "descrever" objetos de arte, mas de dar lugar a criações verbais dotadas de vida própria, capaz de sobrepor-se à realidade e de tomar o lugar das obras pictóricas concretas<sup>26</sup>. Desse modo Filóstrato determina um mundo fictício constituído por palavras, cuja verosimilhança e persuasão permite abstrair da *realia* histórico-artístico: "o discurso (*logos*) não versa sobre pintores (*zographon*) nem sobre suas histórias (*historias*)"; este, sobretudo, está voltado a

referir (*apanghellomen*) alguns aspectos (*eide*) da pintura (*zographias*), recolhidos para os jovens à maneira de lições (*homilias*), a partir dos quais eles possam interpretar (*hermeusousi*) e se darem conta do que é importante (*tou dokimou epimelesontai*)<sup>27</sup>.

Não se prestou ainda suficiente atenção ao fato de que o Sofista fala aqui em "interpretar" (*hermeneusousi*) e de "cuidar" (*epimeleisthai*), em termos absolutos<sup>28</sup>. O *logos* de que fala não tem um objeto: não visa "reconstruir" conteúdos iconográficos, ou "representá-los" de modo realista, mas fornecer por meio da "enunciação" de alguns elementos visíveis acuradamente escolhidos critérios que permitem aos ouvintes elaborar uma perspectiva hermenêutica e axiológica *universalmente válida*, portanto, não limitada à pura e simples elaboração de temas iconográficos.

A finalidade deste entendimento é declaradamente *educativa*: o Sofista decide empregar seu *logos* para interpretar quadros e o faz com todo o empenho de que é capaz para satisfazer aos insistentes pedidos de um rapaz<sup>29</sup>. Os planos narrativos utilizados por Filóstrato são múltiplos: há de um lado as personagens da história, em

25 BRAGINSKAYA, N. & LEONOV, D. N. *La composition des Images de Philostrate l'ancien*, cit., p. 12.

26 Cfr. ELSNER, J. *Art and the Roman Viewer*, cit., p. 24: «The literary genre of ekphrasis... was intended to replace the sculpture or painting. The truly triumphant ekphrasis was the one which brought to mind its subject so vividly that the subject was no longer necessary».

27 Proem. 3: ὁ λόγος δὲ οὐ περὶ ζωγράφων οὐδ' ἱστορίας αὐτῶν νῦν, ἀλλ' εἶδη ζωγραφίας ἀπαγγέλλομεν ὁμιλίας αὐτὰ τοῖς νέοις ξυνηθέντες, ἀφ' ὧν ἐρμηνεύσουσι τε καὶ τοῦ δοκίμου ἐπιμελήσονται.

28 Letizia Abbondanza traduz corretamente «aprendem a interpretar» (*Filostrato Maggiore. Immagini*, intr., trad. e comm. de ABBONDANZA, L. pref. de HARARI, M. Aragno, Milano 2008). As demais traduções não contemplam esse aspecto e referem o verbo ἐρμηνεύσουσι para a interpretação dos *quadros*: «de leur [sc. tableaux] apprendre à interpréter» (Bougot); «Bilder zu deuten» (Schönberger); «interpretare le pitture» (Lombardo).

primeiro plano o protagonista, o Sofista e o rapaz; depois, em segundo plano estão os outros rapazes que assistem em silêncio a *epideixis* da pinacoteca; em seguida, o ponto de vista do autor, o mesmo de Filóstrato, que não parece coincidir *tout court* com o do Sofista<sup>30</sup>; enfim o leitor, o qual é convidado a "olhar" a *epideixis*, ora com os olhos do narrador (o Sofista), ora com o dos ouvintes-espectadores (o rapaz e seus amigos), ora com o do autor (Filóstrato). Esses diversos níveis de ficção oferecem muitas perspectivas dos quadros da pinacoteca. O "público" que observa o que é mostrado é múltiplo e múltiplo são também os momentos de convergência, ou de cisão entre os respectivos pontos de vista<sup>31</sup>.

Essas notações nos permitem examinar uma questão a qual acenamos antes e que tratamos de aprofundar agora, isto é, a da coincidência entre pintura e escrita que se encontra na ambivalência dos termos *graphe/graphein*. Trata-se de uma coincidência de fundamental importância que de muitos pontos de vista parece constituir o fio condutor dos *Eikones*<sup>32</sup>. Os "quadros" que Filóstrato nos apresenta são a bem ver uma *Schriftmalerei*, uma "escrita de imagens", como justamente foi observado<sup>33</sup>. Participam todos os que estão envolvidos nas imagens: sejam aqueles implicados no procedimento *criativo* das descrições (o Sofista-narrador e o autor,

29 Proem. 5: ἐδεῖτό μου ἐρμηνεύειν τὰς γραφάς... ἀφικομένων οὖν ὁ μὲν παῖς ἔφην "προβεβλήσθω καὶ ἀνακείσθω τοῦτω ἢ σπουδῇ τοῦ λόγου («mi chiese di *interpretare (hermeneuein)* le pitture.. e quando i giovani arrivarono dissi "il ragazzo proporrà gli argomenti e a lui dedicherò l'impegno del mio discorso (*spoude tou logou*)"»).

30 Os primeiros dois parágrafos do Proêmio, por exemplo, parecem reportar o pensamento de Filóstrato, enquanto os sucessivos colocam em causa o protagonista-narrador. No interior dos vários quadros, o ponto de vista do narrador parece andar a pari passo com o do autor; entretanto não é sempre assim, como se verá mais adiante.

31 Privilegia claramente o momento "pático" della convergenza entre os diversos "públicos" SCHÖNBERGER, Otto. *Einführung*, in: *Philostratos. Die Bilder*, cit., p. 51: «so lässt Philostratos sich selbst, den Knaben und den Hörer von Pathos und Ethos der Bilder ergreifen, lässt die Seelen mitschwingen in den Gefühlen der Dargestellten und erzeugt so eine lebendige Gemeinschaft zwischen den gemalten Bildern und ihren Betrachtern». Diversa a perspectiva de Jaś Elsner, *Art and the Roman Viewer*, cit., p. 38, o qual se detém nos contrastes que os diversos modos de observar o quadro suscitam e na finalidade paideutica que recobrem: «It is the rhetorical performance itself (in the form of the contrast of individual and group, of young men and younger boy) that sets up the didactic basis of the text. Without the prescription presented by the prologue, that these ekphrases are an act of education, we would not know what the rest of the text was doing».

32 Os estudos a propósito de tal coincidência semântica são inúmeros Cfr. LISSARRAGUE, F. *Graphein: écrire et dessiner*, in BRON, C., KASSAPOGLOU, E. (éds.), *L'image en jeu: de l'antiquité à Paul Klee*, Cabédita, Lausanne 1992, pp. 189-203; BOEDER, M. *Visa est Vox*, cit., pp. 149-165; MÄNNLEIN-ROBERT, I. *Stimme, Schrift und Bild. Zum Verhältnis der Künste in der hellenistischen Dichtung*, Winter, Heidelberg 2007, pp.123-127; TUELLER, M.A. *Look Who's Talking. Innovations in Voice and Identity in Hellenistic Poetry*, Peeters, Leuven 2008, pp. 141-154; SQUIRE, M. *The Iliad in a Nutshell: Visualizing Epic on the Tabulae Iliacae*, Oxford University Press, Oxford 2011, pp. 237-243 e *Apparitions Apparent*, cit., 106-119; SQUIRE, M. & GRETHLEIN, J. : "Persuasive in appearance but deceitful in character": *The Enigma of the Tabula Cebetis*, «Classical Philology» 109 (2014), 316-318; BACHMANN, C. *Wenn man die Welt als Gemälde betrachtet: Studien zu den Eikones Philostrats des Älteren*, Verlag Antike, Heidelberg 2015, pp. 204-211.

33 BOEDER, M. *Visa est Vox*, cit., p. 47.

Filóstrato), seja o "público" múltiplo que assiste passivamente a tal procedimento epidítico (o rapaz, seus amigos e o leitor). O "discurso" refere uma *graphe*, que é ao mesmo tempo escrita e imagem, ou melhor, visualização verbal de textos que referem imagens. Mais de uma vez Filóstrato faz referência explícita a um *logos graphes*, a um "discurso da imagem/escritura"<sup>34</sup> e em uma passagem de fundamental importância afirma que essência da arte consiste em dar à luz um discurso do qual deve surgir o *Schriftbild*, a imagem/escritura. Após ter especificado que a sabedoria (*sophia*) e o momento propício (*kairos*) são as coisas mais importantes da arte (*ha kratista... tes technes*), o Sofista de fato pergunta ao rapaz:

em que consiste esta sabedoria? No fato de que o pintor jogou sobre o rio uma ponte de palmeiras e que ao fazer isto deu vida a um discurso (*logon*) bastante agradável (*mala hedyne*): de fato, ele conhece aquilo que diz (*te legomenon*) a respeito das palmeiras, que uma é macho e outra fêmea, e porque ouviu dizer que acasalam e que os machos puxam as fêmeas para perto deles, envolvendo-as com os ramos e mantendo-se sobre elas, [o pintor] pintou/desenhou (*gegraphen*) uma de cada sexo em cada uma das margens do rio<sup>35</sup>.

Supreende o fato de que ao pintor (*zographos*) seja atribuída a criação do discurso (*logos*) capaz de levar em conta o que comumente se diz (*to legomenon*). Mas supreende ainda mais que esse "dizer" seja uma *graphe* caracterizada pela indistinção entre o momento da escritura e o da pintura.

A passagem levanta outras interrogações. A *graphe* é talvez obra de um pintor? Ou, mais provavelmente, de um *zographos*, o qual no ato de pintar/escrever dá existência a uma verbalização do visivo que é também uma visualização do verbal? A estas perguntas seguem outras mais radicais: é lícito falar *tout court* de pintura em Filóstrato? No caso da *graphe*, não se trata mais de uma criação *ex novo*, voltada a tomar o lugar da imagem real para substituí-la por uma ficção verbal que resulta mais

34 Precisamente em I 25, 1 (*Habitantes de Andros*): «O discurso do quadro (*logos tes graphes*) é o fluir do vinho na ilha de Andros e seus habitantes que se embebedam no rio »; II 13, 2 (*Gira*): «este é o discurso do quadro, esta a sua vivacidade ...» e II 14, 1 (*Tessália*): «o impacto do quadro é egípcio, ma, considero, tessálio».

35 I 9, 5-6: σοφίαν δὲ οὐκ ἐπαινεσόμεθα οὐδὲ καιρόν, ἃ δὴ κράτιστα δοκεῖ τῆς τέχνης. τίς οὖν ἡ σοφία; ζεύγμα φοινίκων ἐπιβέβληκε τῷ ποταμῷ καὶ μάλα ἡδὺν ἐπ' αὐτῷ λόγον· εἰδὼς γὰρ τὸ περὶ τῶν φοινίκων λεγόμενον, ὅτι αὐτῶν ὁ μὲν ἄρσην τις, ἡ δὲ θήλεια, καὶ περὶ τοῦ γάμου σφῶν διακηκῶς, ὅτι ἄγονται τὰς θηλείας περιβάλλοντες αὐτὰς τοῖς κλάδοις καὶ ἐπιτείνοντες αὐτοὺς ἐπ' αὐτάς, ἀφ' ἑκατέρου τοῦ γένους ἓνα κατὰ μίαν ὄχθην γέγραφεν.



persuasiva que a própria realidade<sup>36</sup>?

Neste ponto, ocorre lembrar o célebre quadro de Narciso, no qual o jogo ilusionístico colocado em ação por Filóstrato alcança um nível paroxístico<sup>37</sup>. Assistimos aqui, de fato, não apenas uma ilusão que é capaz de conferir uma impressão de realidade que coloca em ação *uma ilusória supressão de própria realidade*, como escreve acuradamente Pierre Hadot<sup>38</sup>, mas também, como veremos, a *própria dissolução da noção de imagem*.

Mais uma vez, é a ambivalência da *graphe* que constitui o núcleo em torno do qual se vai cruzar e se sobrepor os temas da pintura e da escritura. A passagem se inicia com um *mise en abîme*, que é ao mesmo tempo uma reflexão programática a respeito do significado de tal ambivalência: "A fonte pinta/escreve (*graphei*) Narciso"<sup>39</sup>. O autor do personagem Narciso é, portanto, a fonte - seja do ponto de vista iconográfico, seja do ponto de vista textual -, da qual o autor é - de novo, seja do ponto de vista iconográfico, seja do ponto de vista textual - uma *graphe* na qual os dois aspectos, o da pintura e do da escritura, coincidem. Em virtude desta ambivalência, a *graphe* é também autora de tudo o que diz respeito a Narciso, no sentido mais lato do termo: de sua "história", de sua "imagem", e do "significado" que tal história e tal imagem virão a assumir.

A continuação do texto nos permite esclarecer melhor o papel da *graphe*. Sabemos que ela subjaz a uma *verdade*<sup>40</sup>, a qual é capaz de enganar qualquer um que entre em contato com ela: "tendo a *graphe* veneração (*timosa*) pela verdade (*ten*

36 O tema dell'ἀπότη (attestato in I 3, 1; I 23, 2; I 28, 2; II 4, 1; II 8, 1; II 23, 1) é um *Leitmotiv* da estética antiga. Trata-se de uma noção central já em Górgias, e precisamente no *Encômio a Helena* (§ 8). Cfr. a propósito STAVRU, A. 'La seduzione del logos', in: Id., *Il potere dell'apparenza. Percorso storico-critico nell'estetica antica*, Loffredo, Napoli, pp. 75-97, spec. pp. 78-79 n. 7 (con ampi riferimenti bibliografici). O tema tem um papel importante também em Filostrato, o jovem (spec. *Proem.* 4): cfr. WEBB, R. *The Imagines as a Fictional Text*, cit., p. 114.

37 A propósito desta passagem cfr. BOEDER, M. *Visa est Vox*, cit., pp. 153-165; WEBB, R. *The Imagines as a Fictional Text*, cit., pp. 128-132; BANN, S. *Philostratus and the Narcissus of Caravaggio*, in: BOWIE, E. & ELSNER, J. (eds.), *Philostratus*, Cambridge UP, Cambridge, pp. 343-355; PIGEAUD, J. *Le Logge di Filostrato*, in Id., *Tre fantasie sulla phantasia. Filostrato, Poussin, Winckelmann*, trad. G. Lombardo, Edizioni di passaggio, Palermo 2010, pp. 11-37, spec. pp. 34-35.

38 Cfr. HADOT, P. *Préface*, in: *Philostrate. La galerie de tableaux*, trad. par A. Bougot, révisé et annoté par F. Lissarrague, Les Belles Lettres, Paris 1991, pp. VIII-IX: «Le discours de Philostrate ajoute, à l'illusion de voir un tableau, l'illusion même de la suppression de l'illusion, l'impression de participer à un événement qui se déroule effectivement».

39 I 23, 1: Ἡ μὲν πηγὴ γράφει τὸν Νάρκισσον, ἡ δὲ γραφὴ τὴν πηγὴν καὶ τὰ τοῦ Ναρκίσσου πάντα. Sull'ambivalenza della *graphe* nel quadro di Narciso cfr. BEALL, S.M. *Word-Painting in the 'Imagines' of the Elder Philostratus*, in: «Hermes» 121 (1993), pp. 350-363, in part. 361-362.

40 A propósito da questão da ἀλήθεια nelle *Eikones*, estreitamente ligada à questão da μίμησις, cfr. MANIERI, A. *Colori, suoni e profumi nelle "Imagines": Principi dell'estetica filostratea*, «Quaderni Urbinati di filologia classica» 63 (1999), pp. 111-121, spec. pp. 114-115.

*aletheian*), faz gotejar do orvalho das flores, sobre o qual se apoia uma abelha - não sei (*ouk oida*) se a abelha é enganada pela (*exapatetheisa*) pela *graphe*, ou se somos nós a sermos enganados (*exapatesthai*) pelo fato de que ela seja realmente uma abelha (*chre einai auten*)<sup>41</sup>. Os diversos níveis de ficção fundem-se aqui: o engano envolve indistintamente todos os espectadores/ouvintes da *graphe*. Os protagonistas do texto de Filóstrato (o Sofista, o jovem e seus amigos) e o leitor, o qual - como os personagens - não é dado *saber* até onde vai a ficção e onde começa a verdade.

O período seguinte nos permite aprofundar o sentido de ambivalência da *graphe*. Somos, de fato, advertidos de que não nos encontramos diante de um simples quadro, nem de uma descrição "objetiva" dele, mas sim de um *discurso* que extrapola a dimensão puramente visiva. Nele estão envolvidos os objetos e os personagens das imagens (a fonte e Narciso), o público interno da representação feita por Filóstrato (o Sofista, o jovem e seus amigos) e o público externo à representação (o leitor)<sup>42</sup>. É na interação entre esses diversos planos - alguns dos quais de caráter textual, outros de caráter iconográfico - que a *graphe* propriamente se constitui, revelando a sua ambivalência estrutural. O Sofista se dirige diretamente à personagem do quadro que está descrevendo, Narciso, e o adverte da ilusão da qual é vítima: "tu, rapaz, não foste enganado (*expatesen*) por uma *graphe*, nem foste seduzido pelas cores, ou pela cera, mas não sabes (*ouk oistha*), nem podes refutar (*elencheis*) o artifício (*sophisma*) da fonte"<sup>43</sup>.

Novamente a ilusão se sobrepõe à realidade. Se na frase precedente eram os espectadores/ouvintes da *graphe* que não sabiam se as abelhas eram reais, ou não, agora é o personagem representado no interior da própria *graphe*, Narciso, que desconhece o artifício que o impede de distinguir entre ficção e realidade. Neste caso, porém, Narciso não foi deixado só com sua imagem refletida: a *graphe*, de fato,

41 I 23, 2: τιμῶσα δὲ ἡ γραφή τὴν ἀλήθειαν καὶ δρόσου τι λείβει ἀπὸ τῶν ἀνθέων, οἷς καὶ μέλιττα ἐφιζάνει τις, οὐκ οἶδα εἴτ' ἐξαπατηθεῖσα ὑπὸ τῆς γραφῆς, εἴτε ἡμᾶς ἐξηπατήσθαι χρὴ εἶναι αὐτήν. A passagem recorda a célebre anedóta pliniana do *certamen* entre Zeús e Parrásio: cfr. PLIN. *Nat. hist.* XXXV, 64-66.

42 O primeiro a falar em termos explícitos de uma «internal» e de uma «external audience» em Filóstrato foi McCOMBIE, D. *Philostratus, Histoi, Images 2,28: Ekphrasis and the Web of Illusion*, «Ramus» 31 (2002), pp. 146-157, spec. p. 151. Tal distinção foi depois retomada e aprofundada por WEBB, R. *The Images as a Fictional Text*, cit., spec. p. 126.

43 I 23, 3: σὲ μέντοι, μαιράκιον, οὐ γραφή τις ἐξηπάτησεν, οὐδὲ χρώμασιν ἢ κηρῶ προστέτηκας, ἀλλ' ἐκτυπῶσαν σὲ τὸ ὕδωρ, οἷον εἶδες αὐτό, οὐκ οἶσθα οὔτε τὸ τῆς πηγῆς ἐλέγχεις σόφισμα. A propósito da noção de de σόφισμα, e do nexa com a σοφία do pintor mencionado no Proêmio (e também in I 9, 5-6: cfr. *supra*), cfr. NEWBY, Z. *Absorption and Erudition in Philostratus' Images*, in BOWIE, E. & ELSNER, J. (eds.), *Philostratus*, cit., pp. 322-342, spec. pp. 324-326 e 333-334.

também é composta pela exortação que faz o Sofista<sup>44</sup> para que se afaste e desperte do topor que deriva de sua imagem<sup>45</sup>: "abaixe a cabeça, mude de posição, mova as mãos e não fique imóvel!"<sup>46</sup>. Este imperativo é particularmente significativo, pois demonstra como o Sofista que aparentemente observa e descreve o quadro "de fora" passe a fazer parte dele no momento em que interage verbalmente com ele e com seus temas. Ele, de fato, se dirige a eles como se pudessem escutá-lo e seguir suas indicações<sup>47</sup>.

O fato de que isso não ocorra e que Narciso permaneça prisioneiro de sua imagem não modifica o estatuto da *graphe* que, ao contrário, encontra confirmação na pergunta que o Sofista dirige a Narciso imediatamente depois: "crês talvez que a fonte lhe dirija uma palavra?"<sup>48</sup>. Podemos observar aqui como também no interior do quadro se pode verificar uma interação verbal, neste caso entre a Fonte e Narciso. Na perspectiva de Filóstrato, ambos ganham vida<sup>49</sup> no momento em que falam: não se tratam mais de simulacros imobilizados em uma representação gráfica, mas de criaturas capazes de agir e interagir de maneira autônoma, seja envolvendo os objetos e as personagens internas e externas ao quadro, seja sendo envolvido por eles, seja, enfim, subtraindo-se de qualquer forma de envolvimento - como no caso de Narciso. Esta condição nos permite compreender porque Narciso não é capaz de escutar nem as palavras da Fonte, nem as do Sofista: "Narciso não ouve nada que dizemos, tendo caído na água com as orelhas e os olhos"<sup>50</sup>. Deste modo, Narciso escolhe não fazer parte da *graphe*, a qual diz respeito ao "público" (o Sofista, o rapaz e seus amigos, o leitor), desdobrando-se em uma imagem refletida, livre de qualquer contato como mundo ao redor. Assim, no final da passagem, ficamos sabendo que há dois Narcisos encerrados em *uma única* figura: "os dois Narcisos possuem a mesma figura (*eidōs*) e parecem (*emphainontes*) um igual ao outro, exceto pelo fato de que o primeiro está

44 Cfr. BOEDER, M. *Visa est Vox*, cit., p. 159: «il γραφεῖν contém, com efeito, uma dimensão verbal que encontra seu desenvolvimento nesta história».

45 Cfr. a propósito disso NAU, C. *Sommeil et mort, délire et rêve dans une galerie de tableaux*, in: COSTANTINI, M., GRAZIANI, E. ROLET, S. (éds.), *Le défi de l'art*, cit., pp. 171-196, spec. pp. 171 e 189.

46 I 23, 3: νεῦσαι δεῖν καὶ παρατρέψαι τοῦ εἶδους καὶ τὴν χεῖρα ὑποκινήσαι καὶ μὴ ἐπὶ ταῦτο ἔσταναι.

47 Outro tema pictórico que parece ouvir as disquisições do Sofista é o Sátiro mencionado na descrição do quadro precedente, dedicado a Midas (I 22, 1): «o Sátiro dorme. Falemos dele em voz baixa para que não desperte e faça desvanecer as coisas que vemos».

48 I 23, 3: εἰτά σοι ἡ πηγὴ μύθῳ χρήσεται.

49 Esta perspectiva lembra a de PIGEAUD, J. *L'art et le vivant*, Gallimard, Paris 1995, *passim*.

50 I 23, 3: οὗτος μὲν οὖν οὐδ' ἐπαῖει τι ἡμῶν, ἀλλ' ἐμπέπτωκεν ἐπὶ τὸ ὕδωρ αὐτοῖς ὡς καὶ αὐτοῖς ὄμμασιν.

fora da água, ao ar livre, enquanto o segundo está imerso na fonte"<sup>51</sup>.

No reflexo da água, encaram-se, indistiguíveis, dois modelos antitéticos. De um lado aquele marcado por uma aparência recíproca, como um *ekphainesthai* que refere uma identidade icônica comum; de outro, aquele caracterizado por uma diferenciação icônica que deriva de uma disposição ordenada no espaço e no discurso, o *graphein* é, em última análise, a imagem que escolhe o critério de verosimilhança ao qual deve se conformar. Filóstrato é apenas o porta voz mudo dela.

Recebido em 15.02.2019.

Aceito para publicação em 20.03.2019.

© 2019 Alessandro Stavru. Esse documento é distribuído nos termos da licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional ( [http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt\\_BR](http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR) ).

---

51 I 23, 5: ἴσοι τε ἄμφω οἱ Νάρκισσοι τὸ εἶδος ἴσα ἐμφαίνοντες ἀλλήλων, πλὴν ὅσον ὁ μὲν ἔκκειται τοῦ ἀέρος, ὁ δὲ τὴν πηγὴν ὑποδέδουκεν.