

**MAYÃ GONÇALVES FERNANDES**

**O artista e o inteligível: tipologia das artes em Plotino**

**Brasília  
2018**

**MAYÃ GONÇALVES FERNANDES**

**O artista e o inteligível: tipologia das artes em Plotino**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Metafísica da Universidade de Brasília como requisito à obtenção do título de Mestre em Metafísica.

Linha de Pesquisa: Origens do Pensamento Ocidental.

Orientador (a): Dra. Loraine de Fátima Oliveira

Brasília  
2018

“Fixa o olhar e vê: pois esse é o único olho  
que vê a súpera beleza” (I. 6 [1] 9, 19).

## **O artista e o inteligível: tipologia das artes em Plotino**

Banca Examinadora

---

Profa. Dra. Loraine de Fátima Oliveira – UFPE/PPGμ (Orientadora)

---

Prof. Dr. José Carlos Baracat Júnior – UFRGS

---

Prof. Dr. Gabriele Cornelli – PPGμ/UnB

---

Prof. Dr. Rodrigo Brito – PPGμ/UnB (Suplente)

## **Agradecimentos**

Após dois anos estou satisfeita por terminar mais uma etapa da minha vida acadêmica.

Agradeço aos professores José Carlos Baracat Júnior e Gabriele Cornelli por aceitarem avaliar esta dissertação. Sou grata pela valiosa orientação de Maria Isabel Santa Cruz e pelas contribuições de Gabriel Martino, Gabriela Müller e Silvana Di Camillo, no período em que passei em Buenos Aires. Não esqueço das conversas com a professora Agatha Bacelar, que me auxiliou com o grego. Além disso, agradeço à FAP-DF pelo financiamento da visita técnica à Buenos Aires, CAPES pela bolsa de pós-graduação, ao Programa de Pós-Graduação em Metafísica e Cátedra UNESCO Archai.

Tenho infinita consideração pela minha orientadora Loraine Oliveira, que sempre esteve presente em todos os momentos, me ensinando que Plotino salva.

Sou infinitamente grata à minha amiga Karol Freitas por não me abandonar em nenhum dos momentos e ao meu amigo Alan René, que topou caminhar ao meu lado.

Agradeço também pelo amor intenso que Ana Carolina vem compartilhando comigo. Seu afeto me afeta e amolece qualquer empecilho que surja em meu percurso.

Por fim, dedico esta dissertação para meu eterno amigo Samuel Garrido. Que me ensinou a gostar de existencialismo. Que me incentivou a não comer mais carne, a correr, a tomar tequila e a ver o nascer do sol como se fosse o último. Pessoa incrível, me fez entender que existem de fato seres que não suportam o sensível. Espero um dia te reencontrar.

A Plotino.

## RESUMO

Esta dissertação objetiva investigar as passagens nas *Enéadas* em que são citadas as artes e os artistas. O termo *techné* é utilizado por Plotino para se referir às artes, ofícios e ciências. Assim, elas dividem-se em artes produtoras, artes miméticas e artes psicagógicas. Para tanto, propõe-se neste trabalho uma tipologia das artes que agregue todas as expressões do termo. Entende-se que se tratando do campo artístico, Plotino diferencia-se de Platão ao afirmar que os artistas acessam o inteligível para produzir suas obras. Essa diferença fica evidente no caso da música e da escultura, exemplos em que Plotino deixa explícito a relação do sensível com o inteligível, sem intermediários.

Palavras-chave: Tipologia das artes; artes; música; escultura.

## **ABSTRACT**

This dissertation aims to investigate the passages in the *Enneads* in which arts and artists are mentioned. The term *techne* is used by Plotinus to refer to arts, crafts and sciences. Thus, they are divided into producing arts, mimetic arts and psychagogical arts. A typology of the arts is proposed including all the expressions of the terms. It is understood that in the field of art, Plotinus differs from Plato by saying that artists access the intelligible to produce their works. This difference is evident in the case of music and sculpture, examples that Plotinus makes explicit the relation of the sensible to the intelligible without intermediaries.

Keywords: Typology of the arts; Art; Music; Sculpture.

Sumário	
Introdução.....	9
1. Plotino e as artes.....	13
2. Teoria das Artes em Plotino .....	28
2.1 Ofícios.....	33
2.2 Artes representacionais .....	36
2.3 A arte da ciência e uma possível arte psicagógica .....	44
3. Música.....	51
3.1 Harmonia e beleza.....	60
3.2 A música como produção artística.....	68
4. Sobre a escultura.....	75
4.1 <i>Andriantopoiiké, Andriantopoíia e Andriás.</i> .....	76
4.2 <i>Demiourgos</i> .....	84
4.3 <i>Poiètès agalmatos</i> .....	95
Considerações finais .....	101
Referências Bibliográficas.....	109
Fontes Antigas .....	109
Outros autores antigos.....	110
Estudos.....	110

## Introdução

A temática do belo na filosofia de Plotino entrelaça a estética com a metafísica. Ambas estão ligadas ao considerar que a finalidade da alma é partir em busca de sua origem e contemplar o Um. Ademais, não se pode ignorar o fato de que na antiguidade, uma investigação que seja sobre o belo é composta de questões éticas, epistemológicas e ontológicas. Em Plotino, a arte usufrui de posição privilegiada, por se mostrar como um possível meio de ascensão para o ser humano, capaz de elevar-se<sup>1</sup>. A investigação da teoria do belo em Plotino parte do ponto que se considera no neoplatonismo a beleza como sendo inteligível. Como Plotino percebe as artes? Como os artistas realizam as representações?

Muitos são os estudos sobre o belo em Plotino. Contudo, sobre as artes em Plotino os textos são escassos, conforme pode ser conferido no *Primeiro repertório bibliográfico dos estudos em língua portuguesa dedicados ao Neoplatonismo da Antiguidade Tardia* (2010).

A questão da beleza na filosofia de Plotino é tematizada principalmente nos tratados I. 6 [1] e V. 8 [31]. Esses dois tratados se mostram complementares, já que em *Sobre a beleza inteligível*, Plotino retoma temas já iniciados em *Sobre o belo*. Além das especulações de como os corpos são belos por uma participação na forma da beleza (I. 6 [1] 2, 10), Plotino busca responder sobre como se dá a enformação da matéria. Com efeito, para ele, as belezas sensíveis só existem graças à forma inteligível do belo (I. 6 [1] 2, 11). Isso vale tanto para as belezas naturais, como para aquelas das obras de arte. Onde se pode indagar: Qual a significação da arte da filosofia de Plotino? Como devemos compreender a figura do artista?

Entre os poucos escritos sobre a arte nas *Enéadas* destacam-se os estudos de De Keyser em *La Signification de l'Art dans les Ennéades de Plotin* (1955), em que o

---

<sup>1</sup> Plotino, em I. 1 [53] e I. 3 [20], explica que existem três tipos de humanos, o artista, o amante e o filósofo.

comentador aborda, superficialmente, as artes, percorrendo a música, a pintura e a escultura. Para De Keyser, existem inúmeros artistas dentro das *Enéadas*. Entre as figuras artísticas, o músico aparece transformando-se em amante e em filósofo, mostrando que é possível existir uma sobreposição de papéis.

Baracat Júnior (2007) em *A legitimidade da arte na filosofia de Plotino*, trata da importância da arte na filosofia de Plotino, sobretudo para sua teoria estética e metafísica. O comentador indica que as belezas sensíveis são importantes para a ascensão pela via da beleza. Nesse sentido, Plotino não seria apenas um leitor de Platão. Em Plotino, o artista não reproduz simulacros ou mimeses sem beleza. Nas *Enéadas*, o artista ao esculpir uma obra enforma nessa resquícios da beleza inteligível. Assim, todas as coisas participam do inteligível através da contemplação e isso garante a beleza das obras de arte.

Seguindo essa metodologia encontram-se fontes que investigam a teoria do belo, como em Lombardo (2011) na obra *L'esthétique antique* em que é analisada a temática da beleza na visão dos estoicos, de Platão, de Aristóteles e de Plotino, evidenciando os encontros e desencontros entre essas filosofias. Essas obras, como as de Lombardo, por mais que não pesquisem uma noção artística, abordam conceitos como: o belo, a forma, participação e purificação, que são inerentes às discussões das artes.

Desse modo, em *L'esthétique de Plotin et son influence* de Krakowski (1929) são averiguadas sobretudo, as noções de uma teoria do belo entre os estoicos e Plotino. Investiga-se os três tipos humanos, o músico, o amante e o filósofo, já indicando uma possível tipologia dos artistas. No estudo e tradução do tratado *Sobre a dialética* por Gourinat (2016), fica implícita a ideia de uma arte psicagógica, que possibilita aos humanos realizarem o processo de ascensão. Todavia, o termo aparece ligado à ideia dos tipos humanos e não a uma arte ou artista específico.

Está evidente que, ao deter-se nas artes, Plotino não objetiva realizar uma reflexão sobre as regras de confecção e apreciação de uma obra de arte, tampouco sobre as medidas matemáticas que o escultor necessita compreender para elaborar uma bela escultura. Portanto, este estudo propõe um estudo inédito e original sobre a tipologia das artes e dos artistas presentes nas *Enéadas* que busque responder qual seria a finalidade das artes para Plotino. Tomam-se como base as passagens dos tratados *Sobre o intelecto, as ideias e o ente* e *Sobre a alma II*, em que o filósofo é explícito sobre qual o lugar de cada arte e

artista. Além disso, são considerados os desdobramentos que aparecem nos tratados *Sobre a dialética*, *Sobre o belo* e *Sobre a beleza inteligível*.

Assim, os capítulos desta dissertação configuram-se como hipóteses para responder às questões levantadas. O primeiro capítulo de título *Plotino e as Artes* é destinado ao contexto histórico em que vivia Plotino, considerando a arte de seu tempo. Além disso, são comentados conceitos importantes para o andamento da análise, como o movimento ascensional e a purificação por meio da arte. Antes de apresentar a tipologia das artes e artistas, mostram-se os três tipos humanos do tratado *Sobre a dialética*, indicando o caminho ascensional pela via da beleza e da dialética.

No segundo capítulo, intitulado *Teoria das Artes em Plotino*, configura-se a tipologia das artes e artistas, considerando as passagens do IV. 4 [28] 31, 18 – 25 e V.9 [5] 11. De imediato, trata-se da distinção entre o termo estética e teoria das artes, ressaltando o porquê do abandono do primeiro por se tratar de um termo anacrônico. Em continuação, trabalham-se os usos de *techne*, ressaltando que em Plotino o termo aparece com o sentido de arte, e, em suas especificações, podem ser definidas e catalogadas em três tipos diferentes de artes, sendo elas as artes dos ofícios, das ciências e das artes representacionais.

Este segundo capítulo possui três subcapítulos. O primeiro subcapítulo é destinado aos ofícios, no qual são problematizadas as seguintes artes: Medicina, Construção, Arquitetura<sup>2</sup> e o Artesanato. É importante ressaltar que a figura do artesão aparece também como *demiourgos*. Essas artes são caracterizadas como atuantes na manutenção da natureza. Isto é, como auxiliares ou produtoras de coisas artificiais, que possuem a tarefa de ajudar a natureza a permanecer como tal (IV. 4 [28] 31, 17-20).

O segundo subcapítulo é intitulado *Artes representacionais*, em que se problematiza a relação das artes miméticas tal como concebidas em Platão e em Plotino. Nas *Enéadas*, são artes representacionais a pintura, a escultura, a dança e a pantomima. Em V. 9 [5] 11, 5 Plotino admite a possibilidade destes artistas entrarem em contato com o inteligível quando a arte está em sua alma. Esse último dado é o que diferencia a teoria plotiniana da platônica.

---

<sup>2</sup> IV. 4 [28] 31, 17-19.

O último subcapítulo é chamado *A arte da ciência e uma possível arte psicagógica*. O termo é psicagógicas é mencionado apenas uma vez nas *Enéadas* (IV. 4 [28] 31, 20) e duas vezes no corpus platônico, as artes psicagógicas são aquelas destinadas a elevar, conduzir a alma dos humanos. Nesse ponto surge outro paralelo com as ideias platônicas. Em Platão, a retórica aparece como uma arte psicagógica, do mesmo modo que em Plotino. Dentre as ciências em Plotino, incluem-se a geometria, a música, a retórica, a dialética e a filosofia. As passagens em que essas artes são descritas estão dispersas no corpus plotiniano.

O terceiro capítulo desta dissertação é destinado à arte da música, por compreender que Plotino reserva um lugar diferenciado em sua obra para essa arte. A figura do músico é o único tipo humano, que é artista, colocado na via ascensional descrito no *Sobre a dialética*. O capítulo é dividido em dois subcapítulos, sendo eles *Harmonia e beleza* e *Música como produção artística*. No primeiro subcapítulo, analisa-se a relação da música com as belezas sensíveis. Desse modo, mostra-se como é possível, por meio da música sensível, realizar o movimento ascensional e encontrar os inteligíveis. Para além, esta parte do trabalho entende os ideais de beleza elencados pelos estoicos, relacionados à simetria dos corpos. Ora, compreende-se que em Plotino a beleza é metafísica. Assim sendo, os ideais de simetria do estoicismo diferenciam-se dos ideais neoplatônicos. No segundo subcapítulo é aprofundada a noção da produção artística ocorrer por meio dos inteligíveis. Para Plotino, a atividade do músico é a de produzir a partir dos inteligíveis e sua boa música consegue elevar outros humanos.

Por fim, o capítulo quarto da dissertação centra-se na arte da escultura. De título *Sobre a escultura*, investiga-se a partir da terminologia, as consequências de caracterizar a escultura como uma arte representacional. Entende-se que Plotino utiliza a figura do escultor e a metáfora da escultura mais de uma vez em seus tratados. Em I. 6 [1], o artista esculpe uma estátua que leva ao caminho ascensional, partindo do exterior para o interior e em V. 8 [31], enforma uma bela imagem na estátua, tornando visível o que antes estava recluso em si. Nas duas passagens, a arte escultórica tem relação com o processo ascensional ou da processão. O capítulo é dividido em três subcapítulos, sendo eles *Andriantopoiike*, *Andriantopoiia* e *Andrias*, *Demiourgos* e *Poietes agalmatos*. Todos os subcapítulos compreendem análises terminológicas e suas implicações filosóficas.

Nesta dissertação adotam-se as traduções das *Enéadas I, II, III* de Baracat Júnior (2006), da *Enéada V. 8 [31]* de Soares (2003) e das *Enéadas IV, V e VI* de Igal (1982).

## 1. Plotino e as artes

Os estudos acerca da teoria do belo nas *Enéadas* busca compreender a relação entre a beleza sensível e seu arquétipo no Intelecto. Nas pesquisas hodiernas realizadas sobre a teoria plotiniana, pouco se observa a problematização das artes e menos ainda os artistas e suas produções.

Ao investigar sobre as artes no século I A.E.C a III E.C, percebe-se um período de transição entre a filosofia e as artes desenvolvidas pelo helenismo e o avanço das artes desenvolvidas pelo cristianismo primitivo. No início do século III, Diocleciano tinha dividido o Império<sup>3</sup> em duas partes, a oriental e a ocidental. Depois da destruição do último Imperador romano do ocidente em 476 E.C, a igreja cristã assumiu o poder até então exercido pelo Estado (YPJOHN;WINGERT;MAHLER, 1958, p. 83).

Com o intenso momento de mudanças, a queda do Império Romano destruiu o que Bréhier (1953, p. 22) caracteriza como as “elites” de Roma, e, em conjunto com essas elites, a literatura, o direito, a filosofia e as artes helênicas passaram a ser depreciadas. Verifica-se que a população envolvida na guerra, estava suscetível a constantes humilhações (DE KEYSER, 1955, p.16). Com as artes não seria diferente, pois com outras preocupações, o público romano passou a frequentar cada vez menos as apresentações artísticas e quando as frequentava, não distinguia se aplaudia os artistas pela boa performance ou pela reputação que tinham a zelar. O império como um todo se abismava na crise econômica e política.

No campo da arte, o momento indica os avanços das ideias de simplicidade e clareza, tendências que se repercutiram nos séculos iniciais do período cristão. Gombrich (2013, p. 100) salienta que o conceito de arte proposto pelos cristãos busca mostrar a história de maneira singela, pois em sua essência, o simbólico precisa indicar o verdadeiro, sem ser de fato uma cópia exata, distanciando-se do ideal de correspondência grega.

---

<sup>3</sup> Hadot (1999, p.140) explica que no período do século I a.C, após a morte de Alexandre, o Império Romano foi dividido em três grandes reinos, possuindo três capitais: Pérgamo na Macedônia, Alexandria no Egito e Antioquia na Síria. Esse dado é importante, pois no período de guerras, Plotino se junta a expedição do imperador Gordiano III contra os Persas com a finalidade de experimentar a filosofia entre os Persas e Indianos (V.P. 3.12).

No século II e III E.C, a ética, a religião e a estética tinham forte conexão e eram entendidos como modo de vida dentro da sociedade (INGE, 2003, p. 164). Entende-se que nesse estreito entrelaçamento, a purificação (*kátharsis*) é um meio de conseguir unir os objetivos éticos com os religiosos. As práticas ascéticas foram adotadas por parte das correntes filosóficas. Plotino, diferentemente dos estoicos e epicuristas, defendia a prática ascética tradicional de auto-disciplina (*askhesis*)<sup>4</sup>

Inge (2003, p. 171) indica que é preciso entender a união da alma com o corpo para perceber que o exercício das virtudes é purificar a alma para ascender. Assim, em Plotino o exercício da arte se torna uma prática ascética. É não fixar o olhar nas belezas dos corpos e dos objetos sensíveis e sim para a beleza da alma.

Alguns valores espirituais aparecem apenas na arte. Arte é um modo de contemplação. Para Inge, este é um avanço real sobre Platão. Sabe-se que o entendimento de Platão sobre as artes e os artistas que aparecem principalmente na *República*, mostra um posicionamento controverso. Para o filósofo, a arte, de modo geral, era a imitação da natureza, uma *mimese*. Oliveira (2014, p. 125) explica que não existe crítica de arte por parte de Platão na *República* e que uma possibilidade de leitura é compreender a utilização de metáforas, figuras de linguagens, para explicar certas passagens em que os artistas são mencionados, sobretudo o caso do pintor. Todavia, nesta dissertação não será abordado com profundidade os aspectos platônicos da arte e sim como essa teoria reflete na concepção de Plotino.

No contexto histórico de Plotino verifica-se mudanças constantes. Com a troca frequente de Imperadores, se modificam também as orientações artísticas<sup>5</sup>. Assim, a arte nesse período transita em “zigue e zague”, retornando às escolas antigas da helenística,

---

<sup>4</sup> Sobre o que se entende como práticas ascéticas, há relatos de filósofos que adotavam a alimentação e algumas outras práticas sociais como uma maneira de purificação. Porfírio relata que Plotino não se alimentava de comida de origem animal, nem utilizava remédios com essa procedência (V. P. 1). O próprio Porfírio adotou práticas frugais. A ideia geral do neoplatonismo era que a alimentação fosse apenas necessária para a manutenção do corpo. A ideia de jejum ganha força com o cristianismo. A abstinência sexual começa a ser uma prática a partir do helenismo e ganha força com o novo testamento. Para Plotino essa questão torna-se metafísica na medida em que o amor pelo belo e o prazer só existe de modo metafísico e não nos corpos individuais. O amor mútuo entre cônjuges dentro do casamento é algo apoiado pelo cristianismo e gnosticismo (INGE, 2003, p. 168).

<sup>5</sup> Para saber mais sobre os estilos e escolas dominantes de escultura do século III e IV E.C, Cf. GARCÍA (2016).

clássica e arcaica, ao mesmo tempo em que inova criando novas correntes entre os artistas da época (GRABAR, 1945, p. 34)<sup>6</sup>.

Os artistas comuns, que realizavam parte considerável do trabalho manual, não garantiam a fama.

Os artistas trabalhavam com as mãos, e trabalhavam para viver; uma vez que labutavam em suas forjas, cobertos de suor e fuligem, como pessoas comuns, não eram consideradas membros da alta sociedade (GOMBRICH, 2013, p. 69).

Com o avanço dos séculos, os escultores passaram a ganhar espaço nas cidades com suas obras<sup>7</sup>. Em um salto para o século II. E.C<sup>8</sup> até o IV E.C é possível encontrar um debate entre tendências a serem seguidas. Via-se a cultura cristã não realizando obras com o sentido literal<sup>9</sup>, os escultores buscavam simbolizar as histórias por meio de metáforas. Inspirados pelos afrescos de Pompéia refaziam pinturas e esculturas que representavam de outro modo as histórias sagradas (GOMBRICH, 2013, p. 94).

Com a ascensão da era Cristã e o fim do Império Romano, os novos problemas econômicos transformaram a arte do século II ao IV, visto que a magnificência imperial pela arquitetura provinha de um governo central que dispunha de recursos humanos e materiais. Nos séculos V e VI E.C., Roma já não estava em condições de realizar a empreitada e as primeiras igrejas católicas cristãs refletiam apenas a simplicidade das construções civis da época (UPJOHN; WINGERT; MAHLER, 1958, p.85).

É compreendido que Plotino estava rodeado pelo mundo artístico. Plotino foi mestre de Zótico, o poeta, como relata Porfírio (*V.P.* 7, 10) e recebia constantes visitas

---

<sup>6</sup> Essas teorias serão exploradas no capítulo três desta dissertação.

<sup>7</sup> Séculos após os avanços do período Tardo-Antigo, os pintores e escultores buscavam por reconhecimento e prestígio. Chamados de artesãos por trabalharem através do esforço manual, segundo Laneyrie-Dagen (2013, p.11) no período medieval e começo do moderno, essa luta por reconhecimento tornou-se um combate social. Os escultores e artistas passaram a utilizar da teoria, seja por via da matemática ou pela filosofia, para justificar a sua posição social superior as outras classes.

<sup>8</sup> Os monumentos do Império Romano foram construídos entre os séculos I – IV E.C., como o Anfiteatro de El-Djem na Tunísia (século II – III E.C); a Porta Negra, em Trêves (século III E.C); As colunas do Templo e Júpiter, em Baalbek, no Líbano (século I – III E.C);. É preciso relembrar que o trabalho do arquiteto não era solitário. Em cada monumento construído, o espaço era decorado por pintores e escultores.

<sup>9</sup> Um exemplo desse movimento é a escultura de Cristo com São Pedro e São Paulo, IV E. C. Relevô em mármore do sarcófago de Junius Bassus; cripta de São Paulo, Roma. Por mais que tenham características helênicas, na escultura não apresenta o cuidado com as proporções. Além disso, fica a dúvida se o escultor quis representar Jesus Cristo como um filósofo grego e seus alunos, ou se foi uma maneira de representar a figura sagrada de modo a não corresponder com o ideal e sim apontar para uma metáfora.

do Imperador Galeano e sua esposa Salonina (V.P.12, 1). Segundo García (2016, p. 183), o reinado de Galeano se mostrou essencial para o avanço do estudo do estilo escultórico<sup>10</sup>.

Assim, fica perceptível que mesmo com uma mistura de estilos artísticos e com a crise econômica e política da cidade, Plotino se utiliza das artes para mostrar questões éticas e metafísicas. Está evidente que a utilização das artes por Plotino não é exatamente uma reflexão sobre as regras para a confecção e apreciação de uma obra de arte, nem sobre as medidas matemáticas que o escultor necessita compreender para elaborar uma boa escultura. Baracat Júnior comenta que a arte para Plotino é:

Antes uma reflexão ética e fundamentalmente metafísica sobre a capacidade de, frente à beleza sensível, reconhecermos e elevarmo-nos àquilo que é verdadeiramente belo e existente, o Intelecto (*nous*) e as formas inteligíveis (*eide*) que o compõe (2007, p.73).

Percebe-se que um dos modos de utilização da arte por Plotino é para mostrar o que não pode ser explicado, por meio da linguagem proposicional. Porém, mostra-se obscuro pontuar se de fato não existia uma preocupação de Plotino sobre o fazer arte em seu tempo e principalmente, o papel que a arte pode representar para seus interlocutores<sup>11</sup>. Neste ponto é questionável se todo o seu interesse por utilizar exemplos oriundos das artes escultóricas, sejam elas arbitrárias e desinteressadas.

Como é consabido, o tema da beleza já se mostrava de grande importância para o mestre Platão. A questão do belo, sua relação com o mundo sensível e o inteligível através da visão do amante, tornou-se um problema filosófico importante, principalmente no *Banquete* por meio do discurso de Diotima (204b- 212a). No âmbito da experiência, Platão conclui que é possível vivenciar não só a beleza perceptual (a beleza da natureza e da arte que vemos e ouvimos), mas também a beleza não perceptual ou imaterial, como uma das virtudes da alma e do Intelecto (210 a-c). Lichtstein (2004, p.26) nos ensina, que a concepção plotiniana de beleza é norteadora para todo o neoplatonismo. Na sequência ela diz:

---

<sup>10</sup> Para saber mais sobre os estilos e escolas dominantes de escultura do século III e IV E.C, Cf. GARCÍA (2016).

<sup>11</sup> Não que Plotino não se preocupasse com as artes de seu tempo ou não tivesse interesse pelas artes mímicas. A quantidade de vezes em que utiliza dessas artes como exemplo mostra que de algum modo, como será visto a seguir, o licopolitano conhecia a arte do século III e as de séculos anteriores que sobreviveram às mudanças. Todavia, Plotino não desenvolve comentários técnicos sobre como desenvolver essa arte, ou realizar uma bela estátua.

Plotino descreve o movimento ascendente da alma, que se eleva e passa da beleza sensível à beleza inteligível, do diverso à unidade, até alcançar finalmente a visão indizível da beleza suprema. Nesse encontro, o sujeito se une ao objeto, o olhar se identifica com o que vê, a alma se torna ela mesma luz e beleza. Como o próprio Plotino escreve: “Te tornaste então uma visão”. A importância dada à visão e à intuição do belo é característica do movimento neoplatônico, cuja contribuição para a estética e a reflexão sobre a arte será decisiva (LICHTENSTEIN, 2004, p. 26).

Percebe-se que o belo está ligado ao processo ascensional. Adiante, abordar-se-á o movimento ascensional com duas de suas vias – a da beleza e da dialética – como caminhos decisivos para as almas dos humanos que buscam retornar à sua origem. Dentre os humanos, observa-se a figura do artista, que através da beleza percorre os degraus da ascese ao considerar que a finalidade da alma é partir em busca de sua origem e contemplar o Um. De modo geral, o belo em Plotino está relacionado aos três níveis da realidade, o Um (*to hen*), o Intelecto (*nous*) e a Alma (*psique*).

Nesse caso, por vezes a beleza aparece relacionada ao Bem. Nessa relação, em V. 5 [32] 12, 10 - 35 Plotino indica que o Bem está acima da beleza por ser mais antigo e anterior. É dito que para o Bem não basta parecer que é belo<sup>12</sup>, já que o Bem não quer possuir apenas em aparência. O Bem não necessita da Beleza, mas a Beleza necessita do Bem (V. 5 [32] 12, 32). Ainda, Plotino diz por aproximação, em V. 5 [32] que o Bem é suave, benigno e delicado, ao passo que a Beleza causa assombro. Sobre esse assunto, Massagli (1981) expõe as hierarquias estabelecidas entre o Bem e o Belo<sup>13</sup>. Ele indica o posicionamento de Inge (1929, p. 124) ao dizer que no tratado *Sobre o belo* percebe-se uma diferença entre o Bem, o Belo e o Um. Essa diferença hierárquica deixa o Belo abaixo dos demais. A discussão se faz importante nesta investigação ao passo que é possível

---

<sup>12</sup> INGE (1929, p. 123) indica que existem duas maneiras distintas de beleza dentro do tratado *Sobre o belo*. A primeira forma da Beleza - *kallone* - é identificada com o Um e distinta do Belo, *to kalon*, que aparece identificado com o Intelecto. As consequências filosóficas para tal é que a Beleza não lida com forma corpórea, mas *to kalon* sim. Isso dificulta o entendimento aprofundado da relação entre a Beleza, o Um e Bem. Dado os limites desta investigação essa questão não será aprofundada. Todavia, indica-se os estudos de INGE (1929) e MASSAGLI (1981).

<sup>13</sup> MASSAGLI (1981, p. 112-131) que expõe com que o belo aparece nos tratados das *Enéadas*. Em sua análise, o Belo se apresenta de modos distintos, sendo eles *to kalon* e *kallone*. Nessa perspectiva as passagens dos tratados (I. 6 [1], 7), (V. 5 [32] 8) refletem o debate elencado nas passagens do *Banquete* (201d-212a) e no *Fedro* (247 B 5-6 e 250 B 6), em que *to kalon* está relacionado com a beleza contida nos corpos e *kallone* refere-se a Beleza superior equivalente ao Um.

reconhecer as belezas por participação. Ou seja, ao iniciar o percurso ascensional, os humanos conhecerão graus diferentes de beleza.

O tema da ascensão da alma é um dos problemas centrais da filosofia plotiniana. Bréhier indica que a união da alma com o Um “para Plotino, é ao mesmo tempo o “fim da viagem”, é dizer, o cumprimento do destino” (1953, p. 48). Assim, o objetivo de todas as almas deve ser retornar à sua origem.

Estima-se que sejam duas as etapas do percurso ascensional, sendo elas: movimento exterior, de organização do sensível e purificação do corpo; movimento interior, quando a alma sem os impedimentos sensíveis do corpo consegue ver o inteligível que existe em si. Os dois movimentos são indicados nos tratados I. 2 [19], I. 3 [20] e I. 6 [1]. A primeira parte consiste na organização do que é sensível para que consiga perceber qual sua origem e reconhecer o inteligível (BRANDÃO, 2015, p.38). O reconhecimento do inteligível depende da alma conseguir ver:

Se tornaste isso, e viste isso, e se puro te consocias contigo sem ter impedimento algum a esse tipo de unificação e sem ter em teu interior algo alheio mesclado a ti, mas sendo tu inteiro luz verdadeira apenas, não medida por dimensão, não confinada à pequenez por um contorno, nem dilatada em dimensão através da ilimitabilidade, mas imensurável totalmente, como maior que todo metro e mais que toda quantidade: se vês que tu te tornaste isso, já tornado visão, confiando em ti e já aqui acimalçado, sem mais careceres de guia, fixa o olhar e vê: pois esse é o único olho que vê a súpera beleza (I. 6 [1] 9, 12- 19).

Ao compreender que o sensível é uma imagem do inteligível, cabe à alma realizar o segundo percurso. Esse pode ser caracterizado pelo abandono do sensível para retornar à origem. Plotino diz que para “fugir daqui e assemelhar-se a deus”<sup>14</sup> é preciso “nos tornarmos justos e pios com sabedoria e, de modo geral, na virtude” (I. 2 [19] 1, 3 – 4). A fuga do sensível para o inteligível aparece dependente das práticas das virtudes, seja por meio das virtudes cívicas (I. 2 [19] 1, 19) que ordenam e tornam humanos melhores, porque delimitam e metrificam as paixões (I. 2 [19] 2, 13 – 14), ou pelas virtudes superiores, que buscam separar o sensível do inteligível e são consideradas purificações (I. 2 [19] 3, 6)<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> Cf. Hom. *Il.* 140; *Teeteto* 176b.

<sup>15</sup> Plotino indica que em cada grau de virtude existe uma prática diferente. No tratado I. 2 [19] elas aparecem separadamente. Nas virtudes cívicas: sabedoria na parte racional, a coragem na irascível, a temperança,

Retomando a questão artística, Plotino não antecipa o ditado de Bacon ao dizer que “não há uma beleza excelente que não tenha certa rigidez na proporção” (INGE, 2003, p. 214). Segundo Inge (2003, p. 215), para Plotino, a beleza é essencialmente a direta expressão do *logos*. As coisas belas possuem uma beleza ulterior e lembrá-las é uma tarefa da alma, não uma propriedade da matéria. “A alma, ao contemplar a beleza, identifica-se com a atividade de seu próprio princípio superior”.

Questiona-se o pensamento de Inge (2003, p. 215) ao dizer que o debate acerca das artes em Plotino não é novo e encontra fundamentos na teoria platônica. Entende-se que a concepção plotiniana sobre a arte é um novo debate, pouco trabalhado no meio dos plotinistas, que leva em consideração as ideias platônicas para o fomento de um discurso inédito.

Schuhl (2010) analisa os fatores históricos ligados ao pensamento de Platão ao classificar as artes miméticas como enganosas e assim, não confiáveis para alcançar o conhecimento. Ele explica que o legado de Platão é a busca por uma arte hierática, imutável, que não permite aos pintores ou qualquer um que imite figuras, “inovar nem imaginar algo que não seja conforme a tradição ancestral” (2010, p. 36). Para Fattal (2015, p. 132), o pensamento platônico entende que as artes imitam as coisas da natureza, essas que também imitam objetos das ideias. Assim, Platão no livro X da *República* sugere que os pintores realizam uma mimese de 3ª ordem, ao copiar o trabalho de outros artistas, ou seja, realizar cópias através de objetos sensíveis. Diferentemente dessa ideia, Plotino marcou a história da arte ao dizer que assim como a natureza, a arte também realiza cópias dos inteligíveis. Esse debate será aprofundado ao longo desta dissertação.

Sobre o papel das belezas em Plotino, Reis (2007, p. 15) argumenta que a beleza está no centro de suas especulações éticas, dado que as belezas naturalmente possibilitam ao humano galgar os degraus da ascense<sup>16</sup>. Antes de adentrar na proposta da tipologia dos artistas e das artes é preciso entender quem são os tipos humanos que podem realizar o percurso ascensional. Deste modo, Plotino no tratado *Sobre a dialética* apresenta os três

---

acordo e consonância da parte desiderativa com o raciocínio e a justiça que é completa suigêria de cada uma dessas partes que dizem governar e serem governadas (I. 2 [19] 1, 15 -18). Nas virtudes purificativas: sabedoria é quando a alma não coopina com o corpo, temperança quando ela não se afeta com o alheio, coragem quando não teme a separação do corpo e justiça quando a razão e o Intelecto comandassem e as demais partes não se opusessem (I. 2 [19] 3, 13 – 16).

<sup>16</sup> GRAZZINELLI (2007, p. 22) afirma que pensar a ascensão como degraus e escadas, representa mais um resquício dos ensinamentos órficos, pois estas imagens eram utilizadas para sinalizar uma metáfora para a ascensão gradual ao longo da iniciação.

tipos humanos, o músico, o amante e o filósofo, que possuem a capacidade de realizar o processo de ascensão. Em busca do inteligível, eles se dividem em dois caminhos possíveis: a via da beleza e a da dialética.

No tratado *Sobre a dialética* I. 3 [20], Plotino descreve quais os tipos humanos que anseiam e que são capazes de realizar o processo de ascensão. Segundo Plotino:

Mas quem deve ser aquele que será elevado? Será aquele que viu todas as coisas ou como diz ele <Platão> “a maioria delas” e que “no primeiro nascimento entrou no gérmen do humano que iria ser filósofo, músico ou amante?” (I. 3 [20] 1, 4-7).

Plotino indica que existem três tipos de humanos que podem realizar o caminho da ascensão: o músico, o amante e o filósofo. Ao indicar os três tipos humanos reinterpreta a passagem existente no *Fedro*:

Uma lei existe que prescreve que, no primeiro nascimento, uma alma não pode entrar no corpo de um animal; aquela que maior número de verdades tenha contemplado está destinada a implantar-se no sêmen de onde se gerará um filósofo, um esteta ou um músico (FEDRO, 248d).

Gourinat (2016, p. 30) entende que Plotino não tinha a intenção de responder nos três primeiros capítulos de *Sobre a dialética*, à problemática específica dos humanos mencionados no *Fedro*. Para o comentador, a análise até então proposta pelo licopolitano gira em torno da questão inspirada na *República VII, 535 A 3-4* que diz: “Resta-te, agora, fazer a repartição pelas pessoas a quem destinaremos estes estudos, e de que maneira”. O estudo ao qual Sócrates se refere é sobre o conhecimento do Bem por meio da dialética, sendo precedido pela aprendizagem da matemática.

Observa-se que Plotino nestes capítulos iniciais do tratado I. 3 [20] esteja mostrando o que é preciso para que esses tipos humanos consigam retornar à sua origem. Assim, ambas as referências platônicas (FEDRO, 248d; REPÚBLICA. VII, 535 A 3-4) são importantes para compreender a dialética. Deste modo, os capítulos seguintes do tratado *Sobre a dialética* reúnem em si a junção dos problemas platônicos: o primeiro é encontrado na passagem supracitada do *Fedro*; O segundo, abordando a ideia do percurso ascensional (REPÚBLICA. 518 c-e) em que se postula a educação como etapa essencial para que as almas se acostumem com o que já possuem. Ou seja, as almas individuais têm a visão do mundo inteligível, porém precisam aprender a contemplação do ser.

A educação seria, por conseguinte, a arte desse desejo, a maneira mais fácil e mais eficaz de fazer dar a volta a esse órgão, não a de o fazer obter a visão, pois já a tem, mas uma vez que ele não está na posição correta e não olha para onde deve, dar-lhe os meios para isso (REPÚBLICA. 518d).

Plotino inicia o primeiro capítulo do tratado I. 3 [20] questionando como e através de quais meios é possível para o filósofo, o amante e o músico realizarem o percurso ascensional. Seguindo a sequência proposta por Plotino em I. 3 [20], ao distinguir esses tipos humanos Plotino inicia a definição pelo músico dizendo quem ele é por natureza.

Devemos considerá-lo bem movível e excitável pelo belo, mas mais incapaz de mover-se por si mesmo, pronto, no entanto a responder às impressões com que se depara, por assim dizer, e, como os medrosos ante ruídos, é assim que ele prontamente responde aos sons e à beleza neles, fugindo sempre do dissonante e do que não tem unidade nos cantos e nos ritmos, buscando sempre o bem-ritmado e o bem-configurado (I. 3 [20] 1, 17- 22).

O músico necessita de estímulo para conseguir encontrar o inteligível nas impressões com que se depara, pois diferentemente dos demais tipos humanos, amante e filósofo, ele é incapaz de perceber e realizar esse percurso sozinho (I. 3 [20] 1, 18). Em I. 6 [1] 1. 1- 6, Plotino entrelaça a música com a beleza exaltando que o belo está presente em tudo, seja na visão, na audição e nas músicas de todos os tipos, já que para serem belas partilham de uma harmonia em comum.

Ao inferir que a beleza não se limita apenas aos corpos visíveis, mas se estende às belezas invisíveis das músicas, como compreender as impressões com as quais esse humano se depara? Dependendo de um guia, o músico precisa ser ensinado sobre a teoria musical, para separar a matéria das “coisas sobre as quais se dão as proporções e as razões” (I.3 [20] 1, 23 - 24), para que perceba que ele se excitava com a beleza e harmonia inteligíveis que existem nos sons.

É papel do músico entender que os sons sensíveis e as melodias são apenas sombras de uma forma inteligível. Ferreira (2010, p. 62) salienta que os humanos que partem pela via da beleza, alcançam o inteligível por meio do processo de percepção e rememoração das formas eternas e imutáveis. Além disso, Plotino dispõe que o músico

precisa ser ensinado sobre os raciocínios da filosofia e que por meio deles ele adquire confiança no que desconhece possuir (I. 3 [20] 2, 27). Ou seja, utilizando os raciocínios inteligíveis da alma ele conseguirá perceber a semelhança dos inteligíveis com sua alma.

O segundo tipo humano definido por Plotino é o amante do belo. Em sua explicação, o licolitano diz:

O amante, em quem o músico pode transformar-se e, transformado, pode assim permanecer ou ir além, é de alguma maneira memorioso da beleza; todavia, estando ela afastada, ele é incapaz de apreendê-la, mas, atingindo pelas belezas visíveis, com elas se excita (I. 3 [20] 2, 1 - 4).

No primeiro momento, a questão sobressalente é a caracterização desse humano. Ou seja, se considerar a linha 1. 3 [20] 2, 2-3, em que Plotino diz "O amante, em quem o músico pode transformar-se e, transformado, pode assim permanecer ou ir além", pressupõe encontrar duas possibilidades de leituras: por um lado, uma figura caracterizada apenas como amante do belo; por outro, um músico enamorado.

Para Plotino, o amante deve evitar perseguir<sup>17</sup> as belezas dos corpos e entender que essas belezas não passam de sombras opacas, traços da verdadeira beleza, ou acontecerá com ele o mesmo "que com aquele que quis apanhar sua bela imagem corrente sobre a água" e "sumiu abismando-se nas profundezas do rio" (I. 6 [1] 8, 8 -10). A figura de Narciso<sup>18</sup>, outrora interpretada por Oliveira (2013) como anônimo, que aparece duas vezes<sup>19</sup> no tratado *Sobre o belo* pode ser colocado em oposição a Odisseu<sup>20</sup>, apresentado em (I. 6 [1] 8, 15) como quem abandona as belezas sensíveis das ninfas Circe e Calipso<sup>21</sup>.

---

<sup>17</sup> Existem algumas interpretações, como a de QUILES (1981, p.54), em que descreve as belezas sensíveis como desprezíveis. Para ele, essas belezas são sombras do inteligível e precisam ser ignoradas. Todavia, pensa-se que o amante precisa ter contato com as belezas sensíveis para rememorar o inteligível que ele possui. As belezas corporais podem possuir traços do inteligível. Entretanto, não se pode persegui-las, nem confundi-las como se fossem verdadeiras.

<sup>18</sup> HADOT em seu artigo *Le mythe de Narcisse et son interpretation par Plotin*, Nouvelle Revue de Psychanalyse, 1976, indica quatro versões antigas do mito de Narciso. A primeira é narrada por Ovídio nas *Metamorfoses* (43. A. E. C a 17 E. C), depois em Conon (I. A.E.C.) em *Narrações*, Pausânias (II. E.C) na *Descrição da Grécia* e Filóstrato, o Velho (III. E.C.) em suas descrições de pinturas, *Imagines*.

<sup>19</sup> Cf. I. 6 [1] 8, 8 -10. Para PINHEIRO (2012, p. 17) as duas passagens nas *Enéadas* em que a figura anônima parece ser mencionada estão vinculadas à ascensão do belo intimamente relacionada ao discurso de Diotima no *Banquete*.

<sup>20</sup> Para ver mais sobre a relação entre a figura anônima e Odisseu indica-se o artigo *Narciso u Odiseo. Plotino y la hermenêutica de la interioridad* de MARTINO, 2017.

<sup>21</sup> Uma interpretação distinta da de Hadot (1976) é a apresentada por Oliveira em *Plotino escultor de mitos* (2013), em que a figura sem nome a qual Plotino se refere necessita ser mantida em anonimato, por compreender que ao nomeá-lo, ignoram-se aspectos filosóficos importantes para essa análise. Essa dissertação opta por adotar a versão de Oliveira.

Isso demonstra que apenas um deles consegue distinguir a verdadeira beleza. Ao realizar a contraposição de Odisseu enamorado com a figura do anônimo, observa-se a perda da identidade por aquele que não consegue realizar a distinção das belezas sensíveis e inteligíveis.

O anônimo confunde a imagem com o seu original. Para Oliveira (2013, p. 317), esse personagem não volta para si mesmo e desconhece que o caminho para o inteligível é de interiorização. Ele está preso em sua própria imagem, na superfície. Ao permanecer preso às belezas sensíveis, o anônimo não consegue voltar à sua origem e permanece perdido no Hades<sup>22</sup>. O personagem não se desvencilha da visão do mundo sensível e parece não compreender que precisa modificar seu modo de ver. Pois, para Plotino, desgraçado não é aquele que visualizou as belezas sensíveis, mas o que as viu e não percebeu que delas deveria abdicar (I. 6 [1] 7, 27-32). O olhar interior não acontece com o corpo, mas com a alma, pois só ela pode reconhecer o seu semelhante.

Mas, se o olho se dirige à visão turvado pela maldade e não purificado, ou fraco, incapaz por falta de vigor de olhar as coisas completamente radiantes, ele nada vê, mesmo que outra pessoa lhe mostre o que está presente e pode ser visto. Pois, após ter-se o vidente feito congênere e semelhante ao visto, ele deve lançar-se à contemplação. Pois nenhum olho jamais veria o sol, se não tivesse nascido soliforme, e a alma não veria o belo sem ter-se tornado bela (I. 6 [1] 9, 19 - 25).

Plotino nos diz que com a visão embaçada pelas afecções do corpo, nem todas as pessoas conseguem perceber que as belezas sensíveis são sombras fugidias. O caminho ascensional da beleza reserva para aquele que não permanece satisfeito com o sensível, a capacidade de desvencilhar-se dos prazeres corpóreos e chegar até ao pai. Brisson (2002, p. 49) comenta que é preciso olhar e admirar as coisas belas do mundo sensível, pois através dessa admiração, pode-se questionar de onde elas vieram, voltando o olhar para o transcendente, o belo inteligível. Para isso é preciso trocar a visão do olhar por uma visão da alma, e realizar um grande esforço para perfurar o invólucro das coisas e encontrar a forma invisível aos olhos do corpo, mas significativa para a alma. Como rememorar de sua origem sem ver com os olhos da alma? Novaes (1988, p. 9) salienta que os antigos nos ensinaram que mortos são aqueles que perderam a memória. O anônimo parece

---

<sup>22</sup> A figura do Hades em Plotino, como salienta OLIVEIRA (2013, p.317), parece remeter a passagens que acentuam o destino das almas impuras, como a do anônimo. Esses humanos possuem a visão obnubilada e não consegue através dela chegar ao conhecimento.

entregar-se aos olhos do corpo e em sua obsessão por sua imagem refletida, não consegue voltar para si mesmo e desvendar o que está além do corpóreo. "Aquele que se deixa seduzir apenas pelos sentidos deve assumir os riscos da incerteza ou perder-se naquilo que vê" (NOVAES, 1988, p. 10). Para entender que é preciso ir além das belezas sensíveis é preciso esforço e exercício.

A modificação no olhar do humano que não consegue perceber a diferença entre as belezas sensíveis e inteligíveis é feita por meio da purificação. Ideia semelhante é possível encontrar no mito da caverna de Platão, em que os humanos não conseguem distinguir as sombras do que é real, mas que, para ver, precisam se habituar aos poucos vendo suas imagens, seus reflexos nas águas, para depois olhar para o próprio objeto (*Rep.* 514a- 516b). É preciso então, limpar as vistas, retirar o que é supérfluo e que impede que se veja através do sensível. O anônimo permanece afastado do conhecimento e do inteligível.

Em I. 3 [20] 2, 8-10, Plotino salienta que é preciso lembrar aos amantes que não devem atentar para um só corpo, pois eles estariam limitando a beleza a objetos corporais. Assim, eles precisam admirar as coisas corporais sem se apegar a elas:

Dirigir-se a todos os corpos com a razão, pois eles mostram que a beleza é a mesma em todos eles, e se deve dirigir-lhe <aos amantes> que ela é diferente dos corpos, que tem origem distinta e que está com mais intensidade noutras coisas, como mostram as belas ocupações e as belas leis (I. 3 [20] 2, 8-10).

Como o amante percebe que esses corpos são imagens do belo? Não seria a alma desse amante a responsável por julgar e indicar o que lhe é semelhante? Em um primeiro momento, é possível indicar que as belezas sensíveis são apreendidas pelas sensações, sobretudo, pela visão e pela audição. "Elas fazem a alma tomar consciência do belo, mostrando o mesmo numa situação diferente" (I. 6 [1] 3, 26-27). Em conformidade com Platão no *Fedro*, Plotino acredita que diante o belo, a reação da alma, em particular a do amante, é de euforia e excitação<sup>23</sup>. Cochez (1914, p. 165) argumenta que a alma participa da natureza inteligível e ela tem a aptidão para reconhecer a beleza nos corpos. O *lógos*<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> O'MEARA (1995, p. 120), considera esta reação como uma reminiscência da forma bela que a alma do amante conhecia anteriormente. Devido aos limites deste estudo, não se detém ao tema.

<sup>24</sup> FATTAL (1998), salienta que existem níveis de razão (*tón lógon*) e que cabe à alma perceber que a imagem dessa razão (*eidôlon lógon*) presente nos corpos, não é o objeto principal a ser perseguido e sim entender que, através dela é possível encontrar o conhecimento inteligível.

funciona como norteador dessa alma, como um cânon de correção, para que a alma tenha a compreensão de que a beleza existe nela mesma.

Tanto em Plotino como em Platão, o humano enamorado deve ser educado, precisando aprender que existem belezas em níveis de intensidades diferentes, e que a beleza corpórea é apenas o primeiro nível, um reflexo de uma beleza mais intensa, a inteligível. Como Brisson (2002, p.113) salienta, é mister abdicar das coisas mundanas para assumir o estado inicial da alma. Todavia, a conversão ocorre ainda em vida, e é preciso aprender a suportar a vida cotidiana e a se purificar para buscar o que é semelhante a si. Plotino infere que é preciso ver com a alma, as belezas sensíveis, para que com elas, o humano se excite (I. 6 [1] 4, 10-11) e, com isso, sinta prazer e busque as belezas verdadeiras. Plotino explica:

É isso que podem experimentar, e experimentam, as almas perante as belezas invisíveis, todas as almas, por assim dizer, mas sobretudo as que são mais apaixonadas, assim como, quando se trata das corpóreas, todos vêem, embora sejam igualmente aguilhoados: mas os que mais o são, são os chamados amantes (I. 6 [1] 4, 14-18).

De todos os humanos, os que mais vislumbram a beleza sensível são os amantes. E para Plotino, a sua alma consegue rememorar de outros amores, aqueles que outrora a alma contemplou em uma realidade superior. O amante tem uma disposição para compreender as belas ocupações, os belos modos, os comportamentos temperantes e a beleza das almas (I. 6 [1] 5, 2-4). Ou seja, o amante possui em si a reminiscência da beleza, sem a qual não é capaz por ele mesmo perceber o que ela representa. Assim, ele necessita ver essa beleza sensível para se emocionar (BAL, 2007, p. 66), e, a partir disso, a alma desse amante irá determinar se essa beleza está de acordo com as belezas inteligíveis. Por meio da alma, o humano mantém uma ligação com o inteligível. Para Laurent (2011, p. 60), Plotino utiliza a alma como intermediário, que contempla no interior do objeto ela mesma. Nogueira (2005, p. 31) explica que a transfiguração da beleza no sensível só pode ser apreendida pela alma. Esta ocupa uma posição intermediária entre a beleza sensível e a beleza inteligível e serve como um canal ou uma ponte entre essas duas belezas.

Para Plotino, quando o amante se depara com o amado, ele se excita e deseja com ele permanecer (I. 6 [1] 5, 5-6). Todas as afecções que os amantes experimentam não

ocorrem no corpo, e sim na alma. Pois é ela quem entende o que é incolor, por ser semelhante, e “incolor é a temperança que ela possui, bem como qualquer outro brilho das virtudes, sempre que vides em vós ou vislumbrais em outrem a grandeza da alma” (I. 6 [1] 5, 7-10).

O terceiro tipo humano descrito por Plotino é o filósofo, aquele que já está à frente dos demais, pois já participa dos ensinamentos inteligíveis da filosofia. Em sua definição, Plotino diz que:

Já o filósofo por natureza, este está pronto e, por assim dizer, alado, sem necessidade de separação, como os outros, pois já está em movimento para o alto, mas, estando desorientado, necessita apenas de um guia. Portanto, deve-se guiá-lo e libertá-lo, ele que por natureza deseja e é de longa data liberto (I. 3 [20] 3, 1-4).

A alma do filósofo está em um nível diferente das almas dos demais humanos. A definição de Plotino reflete o pensamento de Platão no *Fedro* (249 c 5-6) ao dizer que a alma do filósofo é dotada de asas<sup>25</sup>, pois nela a memória permanece fixa nas ideias e não se corrompeu no momento da queda.

O filósofo precisa aprender a matemática, para que se habitue aos incorpóreos. Segundo Gourinat (2016, p. 142), a compreensão da matemática irá preparar esse tipo humano para entender os ensinamentos da dialética. A matemática como conhecimento propedêutico da dialética se encontra em *Rep. VIII, 521 d- 535a*. Santa Cruz (2002, p. 8) onde explica que não falamos apenas da disciplina da matemática especificamente, mas de disciplinas que a envolvem, como a geometria, a aritmética, estereometria, astronomia e música. Além disso, as ocorrências dessa disciplina como fonte de conhecimento estão espalhadas pelas *Enéadas* e serão explicadas ainda neste capítulo<sup>26</sup>.

Plotino indica que esse tipo humano necessita de confiança para continuar a jornada ascensional (I. 3 [20] 3, 5 – 9). Ele é naturalmente virtuoso e precisa ser incitado

---

<sup>25</sup> Existem algumas teorias que indicam a interpretação de Plotino acerca dessas duas passagens referentes à descida das almas para o corpo, presentes na teoria platônica da passagem da perda das asas no *Fedro* (246 c-d) e na do corpo como prisão da alma no *Fédon* (82 e). Segundo ULLMANN (2008), a descida acontece por necessidade ontológica ou por culpa. Já BRANDÃO, reforça a teoria da culpa, em que segundo o comentador, Plotino explica em V, [10] 1, 1, 5 que algumas almas, não satisfeitas em governar e ordenar o universo ao lado da Alma do mundo, buscando a individualidade e a pegaram-se a corpos e acabaram por esquecer sua natureza e sua origem, apreciando mais o mundo sensível que si mesmas.

<sup>26</sup> I. 6 [1] 1, 44; VI. 5 [23] 10, 49; IV. 3 [27] 25, 11; IV. 3 [27] 29, 6; II. 9 [33] 17, 24; IV. 6 [41] 1, 3.

no aperfeiçoamento das virtudes e, após o estudo da matemática, “receber a dialética e ser feito um dialético por completo” (I. 3 [20] 3, 9). Mas o que isso quer dizer? Segundo Ullmann (2008, p. 268), ao aprender a dialética, o filósofo passa a ter a capacidade de dizer o que uma coisa é, o que tem em comum com outra coisa, em que se diferencia. Além disso, entra no âmbito da filosofia: o eterno, o temporal e a compreensão do ser, para então deixar de lado as coisas concernentes à linguagem discursiva e estar apto a contemplar as formas (I. 3 [20] 4, 16).

Santa Cruz (2002, p. 15) diz que mesmo o filósofo estando à frente dos demais humanos e tendo uma disposição natural (*ten physin*) para realizar a subida, ele necessita de um guia para não se perder no meio do percurso. Para isso, Plotino indica que a educação desse humano deverá ser completa com os ensinamentos que o acostumem com a noção dos incorpóreos.

Assim, fazem parte da ascensão dos tipos humanos: a música, os corpos belos e a filosofia. Como será pontuado, tanto a música, quanto a dialética são artes para Plotino. Essas etapas são inseridas em dois caminhos pontuados por Plotino, como o caminho para os que partem de baixo e para os que já estão lá em cima (I, 3 [20] 1, 10). Todavia, observa-se que outros tipos humanos realizam o processo ascensional. Entre eles, os artistas que conseguem alcançar os inteligíveis por meio do belo, como será exposto adiante. No âmbito das artes, a postura “antiplatônica”<sup>27</sup> fica evidente ao tratar os artistas não mais como imitadores. Segundo Baracat Júnior (2007, p. 73) a ruptura com o pensamento platônico ocorre por elevar o artista à posição contemplativa da natureza. Ou ainda, Plotino torna o artista capaz de criar obras até mais belas que a própria natureza.

A arte não é uma cópia da natureza, nem toma o artista seu modelo dos objetos sensíveis, mas de si mesmo; as criações da arte não têm menos beleza ou importância que as produções da natureza e podem, surpreendentemente, ser até mesmo mais belas, dependendo da capacidade contemplativa do artista (BARACAT JÚNIOR, 2007, p. 73).

Nas *Enéadas* é possível verificar e confirmar o posicionamento de Baracat e de outros comentadores conforme já foi mostrado. Todavia, encontram-se contradições na

---

<sup>27</sup> Cf. BARACAT JÚNIOR, 2007, 72.

filosofia de Plotino, que por vezes segue as orientações de Platão e em outros momentos rompe com a filosofia do mestre. Krakowski (1929, p. 125) nos relata que os artistas posteriores a Plotino além de seguir o seu pensamento, extrapolam e entendem a arte simbólica<sup>28</sup> como uma espécie de revelação, como uma linguagem de uma sabedoria escondida sob símbolos, e essa própria sabedoria expressa o inteligível. Qualquer obra de arte, portanto, aparece no sensível porque existe no absoluto.

Assim, observa-se a necessidade de analisar as passagens em que esses casos ocorrem. Nessa averiguação, constata-se que Plotino dá um tratamento diferenciado para algumas artes e permite que ocorram divergências acerca da capacidade produtiva de cada tipo de artista. Assim, entende-se que a produção do artista está diretamente relacionada à sua capacidade contemplativa.

Consequentemente, este estudo propõe uma tipologia das artes e dos artistas presentes nas *Enéadas*. Toma-se como base as passagens dos tratados *Sobre o intelecto, as ideias e o ente* e *Sobre a alma II*, em que o filósofo é explícito sobre qual o lugar de cada arte e artista. Além disso, não se ignoram os desdobramentos que aparecem no *Sobre a dialética, Sobre o belo* e *Sobre a beleza inteligível*. Porém, esses últimos serão fundamentais para a análise específica de determinadas expressões artísticas, como a música e a escultura, temas do segundo e terceiro capítulo desta dissertação.

## 2. Teoria das Artes em Plotino

Não é prudente falar de uma “estética de Plotino” por ser o termo anacrônico e por se perceber que a proposta do filósofo não era uma reflexão e apreciação de obras de arte<sup>29</sup>. A arte em Plotino aparece de modo diferente do que se compreende na

---

<sup>28</sup>Entende-se que a arte simbólica é aquela que guarda em si um significado implícito, oculto e que é preciso para aqueles que a observam entender que a sua representação não atende ao sentido literal da imagem.

<sup>29</sup> Por mais que seja comum utilizar o termo estética para delimitar os estudos acerca do belo, neste trabalho não será nomeado para evitar anacronismos. O termo *aesthesis* aparece nas *Enéadas* com o significado geral de “percepção”, “sensação” (SLEEMAN; POLLET, 1980, p. 30 – 36). O termo foi forjado com o sentido que compreendemos como estética no século XVIII, por Alexander Gottlieb Baumgarten, em

contemporaneidade. Brisson (2013, p. 64) defende uma teoria artística em Plotino, e, por outro lado, uma teoria do belo que se ocupa de questões éticas e metafísicas<sup>30</sup>. Entende-se que não é possível separar a investigação acerca de uma teoria das artes da análise da ascensão e processão, temáticas que exploram necessariamente as práticas ascéticas e o percurso do caminho ascensional rumo ao inteligível. Buscando compreender esses passos, indica-se que a filosofia de Plotino é dividida em três partes: ética, metafísica e física<sup>31</sup>. Este estudo propõe que as artes estão vinculadas às três áreas do pensamento plotiniano, ao conjecturar que a arte é “antes uma reflexão ética e fundamentalmente metafísica sobre a capacidade de, frente à beleza sensível, reconhecermos e elevarmos” (BARACAT JÚNIOR, 2007, p. 73).

Segundo Gourinat (2016, p. 86), Plotino utiliza o termo *techne* com o sentido de arte com certa frequência nas *Enéadas*<sup>32</sup>. Esta pesquisa se limita a estudar a *techne* quando o termo se aplica às artes, ofícios e ciências. A separação e distinção entre as artes pode ser conferida dentro da própria tipologia. Observando as ocorrências do termo *techne*, sobretudo nos tratados V. 9 [5] 11, 15 e IV. 4 [28], é possível formular a seguinte tipologia das artes:

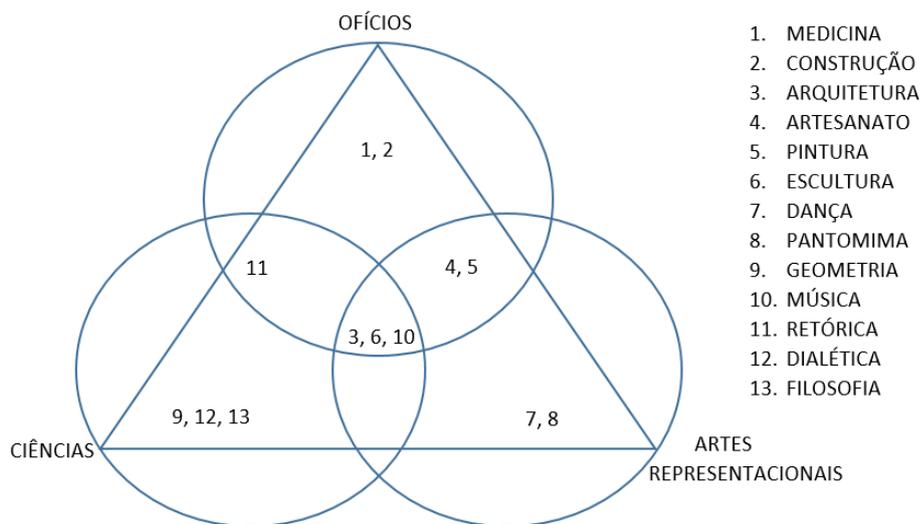
---

*Aesthetica*, Frankfurt an Main, 2 vol. 1750-1758. Em estudos sobre a antiguidade, opta-se pela utilização de teoria do belo e para as artes em geral se remete o termo *Techne*.

<sup>30</sup> É importante ressaltar que Plotino não separava as artes, dos ofícios e de certas ciências. Deste modo, a tipologia proposta não serão elencados a diferenciação entre os termos e sim utiliza *techne* para produção de modo geral.

<sup>31</sup> Segundo Porfírio (*V.P.* 6, 15), os primeiros vinte e um tratados são de uma capacidade inferior e que ainda não possuem magnitude suficiente para o vigor do pensamento, ao passo que os da produção intermediária revelam o pleno vigor de sua capacidade e são, esses vinte e quatro, com exceção dos breves, de suma perfeição; os nove últimos, escreveu quando sua capacidade já estava enfraquecida.

<sup>32</sup> I. 3 [20] 1, 1; 2, 10; 4, 20-21; I. 4 [46] 9, 2; IV. 4 [28], 26, 3; 43, 22; I. 6 [1] 2, 27; 9, 4; I. 8 [51] 14, 6; II. 3 [52] 2, 12; 16, 39; II. 6 [17] 2, 29; II. 9 [33] 12, 17; II. 9 [33] 16, 45; III. 1 [3] 1, 29. 32; III. 1 [3] 3, 14, 15; III. 3 [48] 6, 18; III. 2 [47] 9, 26; III. 2 [47] 11, 10; 13, 20; 14, 27; 16, 25; 17, 10; III. 3 [48] 5, 51; IV. 4 [28] 42, 9; VI. 8 [39] 2, 10; III. 8 [30], 4, 46; 2,10; 5, 6 -7; IV. 3 [27] 10, 16 -17; 18, 5-7; IV. 4 [28] 31, 3; 40, 11; 42, 7; IV. 8 [6] 8, 15; V. 8 [31] 1, 8, 9; 12-15; 18, 20, 22.



O diagrama acima segue as indicações de Plotino ao dividir as artes e seus produtos em três tipos, considerando distintas entre si, por causa do método utilizado em cada uma no momento da produção artística e da capacidade ou da incapacidade de contemplar o inteligível, por quem as produz. Ele possui esse formato por considerar que essas artes são fluidas e que por mais que sejam classificadas em ciências, artes representacionais ou ofícios, elas possuem características que as aproximam, rompendo com a tentativa de uma tipologia sólida. Observa-se que algumas artes, como a medicina, ficam isoladas em sua tipologia e não participam das características de outras artes. Já a música, escultura e arquitetura transitam em todos os campos artísticos, sendo possível observar nelas características de toda a tipologia.

Para o licopolitano:

De entre las artes, las que producen una casa y los otros productos artificiales terminan en un producto artificial, mientras que la medicina, la agricultura y las similares a éstas son auxiliares y prestan ayuda a los seres naturales para que se mantengan en su estado natural; mas la retórica, la música y todas las artes psicagógicas digamos que, transformando el alma, la conducen a un estado mejor o peor. Al tratar de estar artes, hay que indagar cuántas son y qué efecto producen y, si es posible, en todas estas cosas que atañen a la utilidad presente, debemos tratar también el porqué en la medida de lo posible (IV. 4 [28] 31, 18 – 25 com modificação).

Em primeiro momento observam-se maneiras distintas de classificação artística. De um lado, os ofícios aparecem como artes que constroem artificialmente e como atividade auxiliar à natureza. Do outro, observam-se artes que pode-se classificar como ciências, pois são artes capazes de modificar a alma do humano para melhor ou pior. Essas últimas aproximam-se de uma característica psicagógicas, como mostrar-se-á adiante. Essa passagem é enigmática quando se fala em tornar a alma melhor ou pior<sup>33</sup>. Pontua-se a questão de que não é possível para a alma tornar-se pior por meio de uma arte que tem por si mesma a finalidade de elevá-la. O que pode acontecer é a alma permanecer presa no sensível, como já foi citado no exemplo da figura do anônimo (I. 6 [1] 8, 7). O termo utilizado para realizar essa comparação é *kheirous* que pode ter o sentido de pior, mas também recebe o significado de: mais fraco, inferior, de qualidade inferior. Entende-se que traduzir esse termo por mais fraco, inferior, de qualidade inferior pode suavizar a relação da alma permanecer presa no sensível diante sua própria imagem. Ora, se a arte possui uma característica psicagógicas, e se existe a facilidade de transformar a alma, talvez possa ser possível elevar-se ou não, de acordo com a capacidade contemplativa que a alma consegue ter.

A tipologia fica completa com a passagem em que Plotino define as artes que pode-se chamar de representativas:

De las artes, todas las que son imitativas, la pintura, la escultura, la danza y la pantomima, como tocan acá su substancia, como se valen de un modelo sensible, como imitan formas y movimientos y reproducen las proporciones que ven, no sería razonable referirlas al mundo inteligible, como no sea en cuanto están en la razón del humano (V.9 [5] 11, 1 -5).

A distinção das artes já é mencionada nas obras de Platão, sobretudo na *República* e no *Fedro*. Especula-se a intencionalidade de Plotino ao realizar essa distinção, se existe o intuito de elucidar uma discussão platônica. Em alguns momentos há convergências, em outras divergências entre o pensamento dos dois filósofos, sobretudo no que concerne ao próprio movimento que Plotino propõe: separar as artes, definindo os graus de participação inteligível. Plotino afirma ainda que existe uma hierarquia ontológica da arte em V. 8 [31], ao entender que existe um modelo de arte no interior da artista, que de

---

<sup>33</sup> As traduções de Armstrong (1984), Igal (1998) e Gerson (2018) para o inglês e espanhol indicam o termo *kheirous* com o sentido de pior.

algum modo participa do inteligível e guia a análise e confecção de tais obras. Assim, questiona-se qual a hierarquia ontológica dessas artes. Acerca deste assunto vale ressaltar a passagem de V. 8 [31] 1, 15 -20, em que o filósofo escreve:

Portanto, a matéria não tinha esta forma, mas esta estava em quem a pensava já antes de atingir a pedra; estava no artífice, não enquanto é dotado de olhos e mãos, mas porque participava da arte (V. 8 [31] 1, 15 -18).

Essa passagem indica que existe uma disposição na alma da artista em reconhecer e trabalhar a pedra, de acordo com a forma presente no Intelecto. É sabido que o encontro com essas formas ocorre através da contemplação com a ascensão das almas. Ao ascender e encontrar as formas, a artista realiza a processão de produzir um objeto de arte. O que foi contemplado nos inteligíveis permanecem nas almas dos artistas, conforme afirma Plotino, e faz com que mesmo o objeto da arte sendo sensível, o belo permanece na alma do artista.

Mas se a arte cria conforme isto que é e possui — e cria belo em conformidade ao princípio do objeto que cria —, é muito maior e mais verdadeiramente bela <a arte> porque possui a beleza que é seguramente maior e mais bela [25] daquela que está no objeto exterior (V. 8 [31] 1, 21 – 25).

Na hierarquia ontológica parece existir uma forma de arte no Intelecto que é utilizada como princípio, molde e forma para os objetos presentes no sensível. Especula-se a existência de uma Forma da arte e não uma Forma do belo que enforma os objetos artísticos. Essa indicação ocorre pelas passagens em V. 9 [5] 5, onde Plotino diz:

Las cosas sensibles son, pues, por participación lo que se dicen ser, en virtud de que la naturaleza subyacente a ellas recibe de fuera una forma como la recibe el bronce de la estatuaria y la madera de la arquitectura: el arte (*téchné*) se traslada al bronce o a la madera a través de una imagen, pero el arte misma se queda fuera de la materia en identidad consigo misma y en posesión de la verdadera estatua y de la verdadera cama (V. 9 [5] 3, 35-40).

Plotino indica que todos os objetos da arte existem no sensível por serem orientados pela forma de arte que está no Intelecto. A confusão entre Forma de arte e Forma do belo pode ocorrer porque em diversas passagens a beleza aparece como adjetivo, como sinônimo de perfeição.

Quando ela toma algo uno e isômero, dá ao todo a mesma beleza: assim como em certas ocasiões, a arte dá a beleza a toda uma casa com suas partes e, noutras, uma natureza a faz a uma única pedra. Assim, pois, o corpo belo surge da comunhão com uma razão provinda dos seres divinos (I. 6 [1] 2, 20-23).

De todo modo, a arte cria conforme o que é e possui (V. 8 [31] 1, 23), produzindo objetos de arte belos de acordo com uma Forma de arte, que necessariamente é bela por estar mais próxima do Um, porque é perfeita e possui maior grau ontológico de simplicidade. A Forma de arte é verdadeira e é melhor que a arte que está no objeto sensível.

Por eso allá no se da Forma alguna de los seres contrarios a la naturaleza, como no existe en las artes ninguna forma de los productos contrarios al arte, ni en los gérmenes la cojera de nacimiento se debe a que la razón seminal no domina; la accidental, a deterioro de la forma (V. 9 [5] 10, 1-5).

O que encontramos na alma é uma imagem dessa forma de arte que é bela, que por sua vez é ontologicamente menos perfeita que a encontrada no Intelecto, e mais simples do que a obra de arte enformada. Ou seja, a arte diminui a sua perfeição em escalas de participação.

Deste modo, analisam-se primeiramente as artes produtoras, depois as artes miméticas e as artes psicagógicas.

## **2.1 Ofícios**

Em V. 9 [5] 11, 15, Plotino define as artes nomeada nesta dissertação como ofícios. Essas artes possuem aspectos inteligíveis – quando se valem da proporção e dos princípios presentes no Intelecto – e sensíveis, quando mesclam esses princípios com a realidade sensível.

Nota-se ademais que os ofícios atuam na manutenção da natureza. Isto é, como auxiliares ou como produtoras de coisas artificiais, que possuem a tarefa de ajudar a

natureza a permanecer como tal (IV. 4 [28] 31, 17-20). Dentre essas artes é possível enumerar pelo menos quatro: Medicina, Construção, Arquitetura<sup>34</sup> e o Artesanato. É importante ressaltar que a figura do artesão aparece, também como *demiourgos*.

Se por um lado a retórica e a dialética se preocupam com a saúde da alma, conforme veremos no próximo tópico, por outro a medicina preserva a saúde do corpo (FEDRO, 270b). Considerando uma relação de causa e consequência, é sabido que os inteligíveis são a causa dos objetos sensíveis. Além de serem ontologicamente mais perfeitos pela proximidade do Um. Nesse sentido, Plotino diz que:

E algumas causas devem ser referidas às artes: a da cura são a medicina e o médico. E a de enriquecer é um tesouro encontrado, ou uma doação de alguém, ou lucrar de trabalhos ou de arte (III. 1 [3] 1, 30 – 33).

Não é segredo que o objeto da medicina é o corpo. Compreende-se que a arte da cura presente na alma do médico, tal como os ensinamentos para realizar o feito, participam da arte inteligível que é anterior à medicina em sua prática com os corpos. Sem esse conhecimento certamente o corpo não conseguiria se curar de doenças. No tratado VI. 4 [22] 5, 15, Plotino afirma não poder reduzir a medicina ao corpo do médico, levando a acreditar que essas artes não existem apenas no sensível, mas sua existência *a priori* no Intelecto garante a parcela inteligível presente nas realidades inferiores.

Ele afirma “Julgo que o consideraria louco por se julgar médico, só porque estudou aquelas coisas num livro, ou porque descobriu, por mero acaso, alguns remédios, embora nada perceba da arte da medicina” (FEDRO, 268c). Portanto, em Platão não basta conhecer as práticas da medicina, mas para entender a verdadeira arte é preciso que esse médico consiga se preparar para tal. Essa preparação consiste em:

Tanto em uma como em outra cumpre efetuar a análise de uma natureza: na primeira, a análise da natureza do corpo e na segunda, a análise da natureza da alma. Tem de se levar isto em conta se, de acordo com a arte, e não só pela prática empírica e pela rotina, quiseres dar saúde e vigor a um e à outra (FEDRO. 270 a-c).

---

<sup>34</sup> IV. 4 [28] 31, 17-19.

Em Platão a retórica se diferencia da medicina, pois ambas possuem objetos de estudos distintos. A retórica estuda a arte dos discursos, enquanto a medicina estuda os corpos. Em Plotino essa distância é acentuada ao passo que a medicina, em conjunto com os outros ofícios, atua somente em corpos sensíveis e visíveis.

Platão, ao pensar a cidade ideal na *República*, insere a classe dos artistas manuais como necessários para a manutenção da vida em sociedade. A cidade depende da atividade agrícola e artesanal, em que cada qual “tem uma natureza própria e é dotado para o cumprimento de uma tarefa específica (370 a-b)”, deste modo, o artesão simboliza ao mesmo tempo “a natureza (*physis*) e a tarefa (*ergon*), isto é, ele produz a sua obra segundo sua própria natureza, e não por um ato criativo”. Em Plotino, percebe-se que até os ofícios não realizam a mimese da natureza, mas o artista busca por meio do *lógos* realizar a contemplação, seja da arte da cura, seja da arte de criar objetos manuais.

Curiosamente, a arte da construção é indicada por Plotino no *Sobre o belo*, em que a figura do artista aparece construindo uma casa sensível de acordo com o modelo de casa que existe em sua alma.

Mas como o que diz respeito ao corpo consoa ao que é anterior ao corpo? Como o construtor diz ser bela a casa exterior, tendo-a ajustado à forma interior de casa? É porque a forma exterior, se abstrais as pedras, é a interior dividida pela massa exterior da matéria, sendo indivisível ainda que se manifeste na multiplicidade (I. 6 [1] 3, 7 -10 modificada).

Plotino parte do pressuposto da casa já existir na alma do artista e que, de algum modo ele consegue comparar a beleza da casa sensível com a que se encontra no inteligível. O movimento indicado é referente ao trabalho deste artista ao analisar a casa exterior, possuindo como cânone de correção o modelo que existe em sua alma. Pode-se ler essa passagem como uma das metáforas utilizadas por Plotino para exemplificar a relação entre o inteligível e o sensível.

Outra arte semelhante à da construção é a da arquitetura, mencionada por Plotino apenas na passagem V. 9 [5] 5, 39, onde as artes são descritas. Nota-se em Platão, que essas atividades artísticas aparecem, por vezes, associadas ao exercício de cuidado do corpo para que não prejudique a obrigação, a prática dessas artes, que contribuam para o bom funcionamento da cidade, pois “se a mania de cultivar as doenças é um entrave para

uma pessoa se concentrar no ofício de carpinteiro e nas demais artes” (REPÚBLICA. 407 a – c) é preferível que os indivíduos cuidem do corpo. Outrossim, Plotino reforça a ideia de que ofícios advém do aprendizado do corpo, como pode ser observado na passagem em que se refere ao artesão ao dizer que o Intelecto produz a Alma por necessidade e não por procurar produzir outra coisa, caso contrário “seria como o artesão, que não possui seu produzir por si mesmo, mas como algo adventício, pois o adquiriu a partir do aprendizado” (III. 2 [47] 2, 10-15).

Admitindo que essas artes produtoras possuam aspectos inteligíveis quando se recorre aos princípios e às formas para a confecção do objeto, percebe-se que em relação às artes dos ofícios, elas de fato seguem possuindo, como finalidade, a modificação e criação dos objetos sensíveis. Deste modo, conjectura-se que essas artes criam objetos sensíveis, com o intuito de auxiliar a manutenção da natureza sensível, já que mesclam o inteligível que existe em si com a matéria (V.9 [5] 11, 17).

## 2.2 Artes representacionais

Parece haver um rompimento entre Plotino e as ideias platônicas sobre arte. Quando se analisa o que é a *mimese* em Plotino cabe recordar que em V. 9 [5] 11, observa-se a descrição das artes miméticas:

De las artes, todas las que son imitativas, la pintura, la escultura, la danza y la pantomima, como tocan acá su substancia, como se valen de un modelo sensible, como imitan formas y movimientos y reproducen las proporciones que ven, no sería razonable referirlas al mundo inteligible, como no sea en cuanto están en la razón del humano (V.9 [5] 11, 1 -5).

Assim, são artes imitativas a pintura, a escultura, a dança e a pantomima, pois segundo Plotino, elas se realizam a partir de modelos sensíveis. Contudo, em V. 9 [5] 11, 5 Plotino admite a possibilidade destes artistas entrarem em contato com o inteligível quando estão na alma. Ora, então o artista realiza a sua obra de acordo com os inteligíveis em sua alma ou de acordo com as belezas sensíveis?

Para tentar responder, pode-se começar verificando quais os significados de *mimesis* em Plotino. Ao investigar o termo *techne mimetike* rastreia-se nas *Enéadas* apenas uma passagem em V. 9 [5] 11, 2. Deste modo, questiona-se: o que são as artes representativas em Plotino? Teriam elas o mesmo significado filosófico que em Platão? Em busca de explicações para a utilização do termo, observa-se que em Plotino as passagens referentes ao termo *mimesis* são mais abundantes que os de *mimetike*. Todavia, seus significados se entrelaçam quando se trata de aspectos artísticos.

Além do termo *mimesis* e da sua importância dentro das *Enéadas*, para Aubin (1953, p. 349), são cinco os termos referentes à imagem que confundem-se em seu sentido. São eles: *omoiosis*, *omoiotes*, *eikon*, *indalma* e *eidolon*. Dados os limites desta investigação, não será tratado com profundidade todos os termos. Dentre as referências para *mimesis*, Pradeau explica que “toda realidade é mimética” (2003, p. 10) e o Intelecto é uma imitação e uma imagem (*mimema kai eidoulon*) do Um. Um dos termos utilizados para imagem é *eidolon*. Em Platão, no *Sofista*<sup>35</sup>, o termo *eidolon* aparece em relação com *eikon*. A diferença entre os dois, conforme explica Halfwassen (2006, p. 15), o termo *eikon* recebe um sentido de imagem, enquanto *eidolon* é cópia. Em linhas gerais, a imagem possibilita ao espectador ter a visão do que é transcendente. Em Plotino, *eidolon* carrega o sentido negativo expresso em Platão e torna-se uma imagem que permanece opaca.

Para falar em imagem em Plotino é preciso explicar a imitação que acontece a partir das realidades superiores. O entrelaçamento da imitação e da imagem é uma resposta à questão da participação e de como essas realidades se relacionam umas com as outras (PRADEAU, 2003, p. 70).

Na passagem VI. 7 [38] 6, 11- 14 *mimesis* é traduzida comumente por imagem:

Por eso el humano posterior, que es imagen (*mimema*), de aquél, contenía sus razones en imagen (*mimesei*) así como el Humano inteligible contenía al Humano anterior a todos los humanos (VI. 7 [38] 6, 11 -14).

A imagem do humano que permanece no sensível é o arquétipo do que está nas realidades inferiores, que por sua vez, são reflexos das realidades anteriores. Isto é, em se

---

<sup>35</sup> (240 b).

tratando de realidades, as imagens agem de acordo com a participação no que vem ontologicamente anterior. Na sucessão de imagens, a forma que se encontra nas coisas sensíveis é a imagem (*eidolon*) da Forma real sobre a matéria (V. 9 [5] 5, 17). Ainda, os corpos e o mundo sensível participam de imagens (*indalmaton metekhōn* – V. 9 [5] 5, 42). As imagens da alma que se situam no sensível parecem ser os *logoi*<sup>36</sup> que se difundem na matéria<sup>37</sup>. Essa noção é utilizada para se compreender que a Alma hipóstase não se divide efetivamente em duas (OLIVEIRA, 2013, p. 57). Essas imagens resultam da processão, e seu valor ontológico é garantido pela participação nos inteligíveis. Seguindo esse raciocínio, encontram-se passagens como as de III. 2 [47] 3, 30:

Pois, certamente, a terra não seria adornada por todas as plantas e multivariados viventes, e o poder da alma não se estenderia até o mar, se todo o ar e o éter e o céu inteiro fossem imagens partícipes da alma, mas ali estão todas as almas boas doando vida aos astros e à bem ordenada e perpétua rotação celeste, que imitando o Intelecto, se move circular e sabiamente ao redor do mesmo centro sempre (III. 2 [47] 3, 25- 30).

Aqui, a Alma imita o Intelecto para dar vida aos viventes e garante que o mundo sensível tenha vida e participe do inteligível. Este movimento de imitação não carrega consigo um sentido negativo, pois a cópia é realizada por meio de um modelo inteligível, dando continuidade à processão. Diferente do que ocorre na *República*<sup>38</sup> de Platão onde o termo *mimétike* aparece como cópia, imitação, em um sentido pejorativo.

Por conseguinte, a arte de imitar está bem longe da verdade, e se executa tudo, ao que parece, é pelo fato de atingir apenas uma pequena porção de cada coisa, que não passa de uma aparição” (REPÚBLICA. 598c)<sup>39</sup>.

Retornar-se-á a esta discussão adiante. Por ora, cabe observar que Pereira (1972, p. XXXV) argumenta que traduz o termo *mimétike* por imitação seguindo a tradução habitual de Cross e Woosley (1964, p. 271-272), mas sem dispensar a problemática presente em outros comentadores como Cornford (1970, p. 323) e Ferguson (2007, p.

---

<sup>36</sup> Cf. FATTAL (2013).

<sup>37</sup> Oliveira indica que os termos referentes à imagem e sua descida das realidades são: *eidolon*, *indalma*, *ellampsis* (2013, p. 57).

<sup>38</sup> As ocorrências do termo *mimétike* em Platão ocorrem na *República* livro III 394e, 395a e no livro X 595a-b, 598b, 602b-c, 603 a-c, 605a-c.

<sup>39</sup> Tradução de Maria Helena da Rocha Pereira (1972).

140) que substituem a tradução por “Representação”, para tornar mais clara a participação do sujeito no ato de imitar.

Plotino utiliza o termo *mimetike* em V. 9 [5] 11, 4-5 para descrever um tipo de arte. O filósofo explica que os artistas miméticos ou representacionais só podem participar dos inteligíveis por meio do contato com sua alma. Assim, Oliveira comenta:

Neste ponto, a visão passa a confundir-se com a contemplação. E a contemplação se dá na introversão da alma. Assim, não parece mais haver distinção entre percepção exterior e percepção interior. Ultrapassado o nível da reflexão e da percepção atinge-se o da intuição e da contemplação. Vê-se então que a vida é contemplação imediata de si, que as coisas nascem a partir do olhar total pelo qual o belo mostra-se a si mesmo como olhar. Observemos que aqui o olhar já não está mais voltado nem para os corpos belos, nem para os belos frutos da arte, pois trata-se da visão do próprio belo inteligível, ou seja, uma parte do caminho foi cumprida: a alma está na Inteligência. (OLIVEIRA, 2005, p. 270).

Na introversão que o artista realiza ele vê a sua própria alma e encontra nela reflexos do inteligível que existem no Intelecto. Esses reflexos possibilitam a visão do todo, das Formas e faz com que esse artista possa contemplá-las e produzir objetos que carregam a imagem desse inteligível.

Sobre as artes representacionais, observa-se que existem contrassensos no pensamento plotiniano quando se trata desta categoria de artes. O relato de Porfírio sobre a passagem em que Plotino se recusa a ser retratado é emblemática:

Tolerar um pintor ou um escultor lhe parecia tão indigno a ponto de responder <a Amélio>, que lhe pedira permissão para que se fizesse um retrato dele: “Pois não basta carregar a imagem com que a natureza nos revestiu, mas ainda devo concordar em legar uma imagem mais duradoura da imagem, como se essa fosse de fato alguma das obras dignas de serem contempladas?” (V.P. 1. 1-8).

Baracat Júnior (2008, p.163, n.4) indica que essa passagem se refere à convicção de Plotino em ser apenas um exegeta de Platão, não vendo a necessidade de colocar-se contra a teoria do mestre. Pépin (1982, p. 313) relata que existe mais de uma concepção sobre arte dentro nas *Enéadas*. Para ele, a passagem V. 9 [5] 11, 1- 6 em que Plotino menciona as artes representacionais corrobora com a teoria platônica. Nessa leitura, a

pintura é uma mimese de terceira ou de quarta ordem<sup>40</sup>. Distantes do Intelecto, essas artes não auxiliam os humanos a galgarem as realidades superiores, por não conseguirem refletir o que há de mais belo. Deste modo, o comentador pontua que Plotino, ao indicar as artes representacionais como mimese da natureza, se mantém de acordo com a teoria de Platão em que a arte é produtora de simulacros. Todavia, Pépin sinaliza (1982, p. 315) uma modificação no pensamento plotiniano ao analisar a passagem V. 8 [31] 1, em que Plotino admite que a arte não produz a partir da natureza e sim a partir dos inteligíveis.

Mas se alguém despreza as artes porque estas produzem imitando (*mimoumenai*) a natureza, antes de tudo precisa ser dito que também as coisas da natureza imitam (*mimeisthai*) outras coisas. Em seguida, é preciso saber que não imitam simplesmente isto que se vê, mas se elevam aos princípios racionais das quais a natureza <deriva>. Além disso, é preciso saber também que as artes produzem muitas coisas delas mesmas e completam isto que carece de alguma coisa porque as artes possuem a beleza (V. 8 [31] 1, 32 - 37).

A imitação das artes para Plotino no caso apresentado em V. 8 [31] 1, 32, parece assemelhar-se com a já indicada passagem III. 2 [47] 3, 30, em que se refere ao movimento da processão. Assim, a imitação, nesse trecho, refere-se ao movimento processional realizado pela natureza. Ou seja, as artes não mais produzem a partir da contemplação da natureza, e sim pela contemplação dos inteligíveis.

Uma interpretação sobre as artes em V. 9 [5] 11, 1- 6 e na passagem relatada por Porfírio em *V.P.* 1. 1-8 se fundamenta em algumas passagens da *República* de Platão, nas quais ele diz ser necessário “não aceitar a parte da poesia de caráter mimético” (595b). Além da poesia, Platão recusa todas as artes que possuem o caráter mimético (595b)<sup>41</sup>. Sua noção de arte mimética pode ser conferida no livro X da mesma obra, ao desterrar os pintores e poetas da cidade ideal<sup>42</sup>, donde surge a noção das artes imitativas enquanto sedutoras, já que “tal é a grande sedução natural que estas têm, por si sós. Pois julgo que sabes como parecem as obras dos poetas, desnudadas do colorido musical” (*Rep.* 602 c-d). Keyser (1955, p. 29) salienta que no fim dos séculos V. e IV. A.E.C, a tendência era

---

<sup>40</sup> Pépin (1982, p. 305) explica a mimese de 3ª e 4ª ordem com o exemplo do Humano: 1ª *logos* do Humano, 2ª *logos* de Sócrates, 3ª *logos* de Sócrates empírico e 4ª retrato de Sócrates.

<sup>41</sup> Importante estudo de Oliveira (2014) sinaliza o fato da pintura no livro X da *República* ser utilizada como metáfora para se falar dos poetas.

<sup>42</sup> Em Plotino não é possível pontuar com clareza a distinção entre a música e a poesia. Todavia, sabe-se que a música faz parte das artes psicagógicas e que nas passagens concernentes à arte, a música não é comparada às artes miméticas.

a pintura realista, o que endossou o posicionamento de que o pintor produzia simulacros, um “instrumento de perversão”.

Doravante, percebe-se que existem duas concepções em Plotino acerca da arte representacional. A primeira segue a via platônica em afirmar que as artes miméticas são cópias da natureza e por isso são enganadoras e estão distantes do Um. A segunda, que o artista produz ao contemplar os inteligíveis, igualando essa arte à contemplação realizada pela natureza. Uma maneira de solucionar tal problemática é por meio da própria chave de leitura descrita por Plotino em V.9 [5] 11, que permite que nem todas as artes miméticas imitem o sensível.

O posicionamento de Plotino acerca da pintura está relacionado, em parte, com a filosofia platônica. A passagem em que Porfírio relata o episódio da recusa do retrato de Plotino está de acordo com Platão sobre a pintura ser um *eidolon*. Todavia, observar que todas as artes podem ter contato com o inteligível, quando no processo produtivo estão em contato com a alma do humano, faz com que as artes miméticas em Plotino não sejam cópias da natureza, mas sim reflexos do próprio inteligível contemplado pelo artista. Deste modo, pode-se questionar se a diferença entre as artes em Plotino ocorre em função da participação e contemplação que cada arte possui em seu processo de produção.

Em consonância, o pintor aparece como artista capaz de produzir em contato com os inteligíveis, Plotino diz:

Se nem mesmo em pintura aqueles que veem através dos olhos as obras de arte veem de modo igual as mesmas coisas, mas reconhecem na obra sensível uma imitação (*mimema*) da que está no inteligível, perturbam-se e alcançam a reminiscência da obra verdadeira; é exatamente a partir dessa experiência que se movem os amores (II. 9 [35] 16, 44 – 47).

Discurso semelhante sobre a arte da pintura é explicado por Plotino em *Sobre a providência I*, ao dizer que o artista não olha o animal para poder produzir uma cópia. Já que ele produz de acordo com o inteligível, então ele mistura com o sensível. Aqui, o artista aparece decidindo por conveniência detalhes de sua produção, pois aparentemente não possui acesso suficiente ao inteligível.

Mas nós, nós somos como os leigos na arte da pintura que se queixam de que as cores não são belas em todas as partes da pintura, embora o

artista tenha dado a cada ponto a cor conveniente (III. 2 [47] 11, 10 - 13).

Plotino diz que “assim como o artista não faz olhos a todas as partes do animal, igualmente, a razão não fez deuses a todas as coisas” (III. 2 [47] 11, 9). Esse faz compreender que o artista pinta de acordo com o que contemplou no inteligível, não sendo possível para todas as pessoas perceber o que foi contemplado, pois nem todos conseguiram realizar a mesma contemplação e porque ao misturar os inteligíveis com aspectos sensíveis, os pintores trabalham com a matéria visível, de acordo com sua conveniência. Isso poderia explicar as diferenças entre a figura do músico e do pintor, pois enquanto um trabalha com objetos invisíveis ao olhar, o outro realiza produções visuais.

A dança e a pantomima são citadas indicando movimento e alteração, conforme pode ser observado nas passagens VI. 3 [44] 22, 9 -12 em que Plotino problematiza a questão do movimento de um ser em potência para um ser em ato “y lo mismo la danza, en el que es capaz de danzar, cuando está danzando [...] En el segundo caso, como es una forma simples de potencia, la danza no deja nada tras de sí una vez cesado el movimiento”. A dança aparece em outros tratados como em VI. 1 [42] 27, 21, VI. 4 33, 6, IV. 4, 34, 3, VI. 7, 7, 16, VI. 1 [42] 21, 21 onde o estar em movimento é mais presente. Na *Enéada* III a metáfora chama atenção.

Logo, sua atividade é artística, assim como seria o dançarino ao mover-se: pois o dançarino se parece com a vida que é artística assim, ou seja, a arte o move e o move com arte, uma vez que a vida mesma é de algum modo artística. Enfim, que isso seja dito para explicar como deve ser concebida a vida de qualquer espécie (III. 2 [47] 16, 25 – 30).

Plotino utiliza a metáfora artística para dizer que em termos de participação, o *logos* está presente na vida e enforma os corpos, formatando-os de acordo com os inteligíveis, do mesmo modo que a produção artística move a dançarina, pois recebe da arte, a participação no inteligível que a faz mover. Passagens como essa indicam a atividade artística como partícipe de um *logos* superior. Curiosamente, a dança é considerada por Plotino uma arte representacional, que copia os movimentos dos corpos sensíveis, conforme é introduzido em V. 9 [5] 11, 2, e que não pode ser relacionada a objetos inteligíveis. Porém, a atividade artística projeta na dança o inteligível que faz o dançarino mover-se.

É perceptível a presença de diversos tipos de artistas nas *Enéadas*. Plotino indica a figura do escultor (*poietes agalmatos/andriantopoiia*) como quem realiza a atividade de esculpir uma bela estátua, conforme deve esculpir a própria alma, em um movimento de supressão do que é supérfluo. Tanto o escultor de *Sobre o belo*, quanto o músico de *Sobre a dialética*, estão inseridos no processo ascensional, seja por meio da compreensão das harmonias inteligíveis pelo músico, ou do trabalho laboral do escultor em tornar-se belo<sup>43</sup>.

Esses dois artistas são citados também no tratado *Sobre a beleza inteligível* em que o músico aparece no questionamento acerca da causa da bela música e no papel da arte na produção de obras belas (V. 8 [31] 1, 31). Nesse mesmo percurso é citado Fídias e seu Zeus talhado a partir da visão dos inteligíveis (V. 8 [31] 1, 39). O tratado V. 8 [31] indica as diferenças entre as produções artísticas e as produções da natureza, possibilitando compreender que as criações dos artistas são consequências da contemplação dos inteligíveis e o ato de produzir está estreitamente ligado à processão. Sabe-se que a forma do Belo é o que torna as produções belas. Todavia, os artistas parecem múltiplos, e seus métodos de contemplação não são evidentes.

Observa-se que existe um padrão entre essas artes. Existe a abundância de termos que representam a imagem, cópia e imitação. Entende-se que em Plotino eles não possuem um teor pejorativo, como aparece em Platão. Todavia, pode-se presumir que existe uma diferenciação entre a contemplação entre estes tipos de artistas, como por exemplo, o pintor não é representado da mesma forma que o escultor e os dançarinos. De todo modo, conjectura-se a existência de diferentes níveis de ascensão que cada um pode chegar. Além disso, a produção dos artistas miméticos resulta em produtos visíveis, que mesclam o inteligível contemplado em sua própria alma através de um processo de introversão – ou seja, eles não produzem através da contemplação da natureza, como era em Platão – com a matéria.

---

<sup>43</sup> Adverte-se que essas duas figuras de artistas serão trabalhadas nos próximos capítulos.

### 2.3 A arte da ciência e uma possível arte psicagógica

O termo psicagógica<sup>44</sup>, aparece apenas uma vez nas *Enéadas* (IV. 4 [28] 31, 20) e duas vezes no corpus platônico, localizada no *Fedro* (261a e 271c). Em 261a, Sócrates indica a retórica como uma arte psicagógica capaz de persuadir as almas humanas. Em continuidade, em 271c-d, é exposto que não basta ser um bom orador e sim saber diferenciar as coisas justas das injustas, o bom e o ruim, para poder conduzir as almas. Ao cotejar essas duas passagens, parece que as artes psicagógicas em Platão são: 1. Arte que possui como objeto do discurso a alma (270e); 2. Arte de conduzir as almas por meio das palavras do discurso (261a).

Plotino na caracterização geral do que são as artes vinculadas à ciência aproxima-se da ideia de uma arte psicagógica. Acrescenta-se que para Plotino além dessa arte ser capaz de conduzir a alma para o inteligível, ela pode possuir como objeto os inteligíveis. Não apenas os que se encontram no humano – conforme pode-se observar no caso dos ofícios e representacionais que conhecem o inteligível ao estar em contato com o *logos*. Todavia, percebe-se que não necessariamente todas as artes colocadas como ciências possuem o contato apenas com o inteligível ou são psicagógicas. Dentre as ciências em Plotino, incluem-se a geometria, a música, a retórica, a dialética e a filosofia. As passagens em que essas artes são descritas estão dispersas no *corpus* plotiniano, conforme será exposto:

La retórica e la estrategia, el arte de gobernar la familia y el reino, si bien algunas de ellas combinan la Belleza de allá, logran integrar para su ciencia una parte de allá derivada de la Ciencia de allá. La geometria, como tiene por objeto los inteligibles, también debe ser situada allá, y en la cúspide más alta, la filosofía, puesto que versa sobre el ser. (VI. 3 [44] 14, 23-26)

---

<sup>44</sup> Essa tradução está baseada na transliteração da própria palavra. Segundo o Liddell Scott (2007) o termo quer dizer “levar as almas para o mundo inferior”. Em português, o significado de Isidro Pereira (1998) indica “que conduz as almas”. Em Sleeman e Pollet aparece como “elevar a mente”.

Plotino define a geometria como a ciência, disciplina, das magnitudes (VI. 3 [44] 14, 26), e não de qualidades. Antes disso, ela é uma ciência inteligível que produz coisas eternas e permanentes (IV. 7 [2] 8, 40- 44). Pois sua atividade não é visível, do mesmo modo que a atividade da alma:

Efectivamente, el acto de separar el círculo, el triángulo, la línea y el punto no va acompañado de carnes ni, en general, de materia. Luego también el alma, al hacer tal separación, debe separarse a sí misma del cuerpo (IV. 7 [2] 8, 20 – 25).

Em V. 9 [5] 11, 15 -20 Plotino indica a geometria como a arte que tem como objeto os inteligíveis e não dependem da sua representação em conjunto da matéria para que se façam sensíveis e justamente por isso deve ser entendida como uma arte diferente das artes produtoras e miméticas<sup>45</sup>. Todavia, existem alguns pontos de similitude, como por exemplo, ao contemplar os inteligíveis para produzir, seus produtos precisam da matéria para se fazerem visíveis. Isso não retira o fato de que os geômetras não precisem olhar para objetos sensíveis, ou ignorá-los. “Que especialista em geometria e em números não se deleitaria ao ver através dos olhos o simétrico, o proporcional e o ordenado?” (II. 9 [33] 16, 42 - 44), pois é através dos reflexos dos inteligíveis deixados nesses objetos que ocorre a lembrança das formas que outrora a alma conheceu no inteligível.

Compreendendo que a geometria é indicada como uma ciência porque seu objeto de contemplação são os inteligíveis, pode ter fundamentação por meio de uma passagem já conhecida de Platão na *República* (510 c-d) em que é dito:

Suponho que sabes que aqueles que se ocupam da geometria, da aritmética e ciências desse gênero, admitem o par e o ímpar, as figuras, três espécies de ângulos, e outras doutrinas irmãs destas, segundo o campo de cada um. [...] sabes também que se servem de figuras visíveis e estabelecem acerca delas os seus raciocínios, sem contudo pensarem neles, mas naquilo com que se parecem; fazem os raciocínios por causa do quadrado em si ou da diagonal em si, mas não daquela cuja imagem traçaram, e do mesmo modo quanto às restantes figuras (REPÚBLICA. 510d-e).

A relação estreita entre objeto sensível e inteligível se apresenta como modo da alma conseguir realizar a ascensão. É por meio do que é visível, dos produtos sensíveis desta arte, que os reflexos do inteligível podem ser percebidos pelos humanos. Além

---

<sup>45</sup> Ao pensar em uma forma geométrica, como por exemplo um triângulo, e traçá-la no ar, existirá por um momento um triângulo sensível sem que permaneça visível.

disso, é mister salientar que os objetos geométricos são tomados como paradigmas do conhecimento, sendo tratados como verdades universais.

A relação entre as artes em Plotino e em Platão não se limita à geometria. Curiosamente, quando Platão insere a questão das artes psicagógicas, a primeira arte que ele evoca para a discussão no *Fedro* é a retórica.

Pois bem, não te parece que a retórica é uma psicagógicas, uma arte de conduzir as almas através das palavras, mediante o discurso, não só nos tribunais e locais públicos, mas também em qualquer espécie de assembleia privada? (FEDRO, 261a).

Nesse diálogo, Platão estabelece que para reconhecer a arte da retórica e utilizá-la da melhor forma possível é preciso saber distinguir as verdades das falsas opiniões, caso contrário fará da retórica uma arte ridícula (FEDRO, 262c). Platão considera que os discursos retóricos dos Sofistas (FEDRO, 2614b-c) não chegam perto dos conhecimentos em retórica de Nestor e Odisseu, tido como grandes oradores. Sócrates ainda explica que com a função do discurso, de conduzir as almas, quem adentra na arte psicagógica, e pretende tornar-se um orador de talento, deve necessariamente conhecer quantas são as formas existentes na alma (FEDRO, 271c-d).

Em Plotino, a retórica ganha pouco espaço, sendo citada apenas nas passagens concernente à descrição das artes “la retórica, la música y todas las artes de captación digamos que, transformando el alma, la conducen a un estado mejor o peor” (IV. 4 [28] 31, 19; V. 9 [5] 11, 21) e a relaciona diretamente com a arte psicagógica. Compreende-se que, para tanto, Plotino se serve da visão de Platão ao limitar a retórica como algo admirável dentro da cidade, mas que os humanos precisam ter o mesmo conhecimento que os dialéticos – já que esses conhecem a verdade -, pois assim evita-se que esses artistas da retórica utilizem dos discursos para o convencimento do que é conveniente ao orador. Fator curioso nas passagens do *Fedro* (270b) é a realização do paralelo entre a retórica e a medicina, explicitando que a medicina analisa a natureza de um corpo, enquanto que a retórica analisa a alma. Entende-se que para uma boa análise da alma, este artista precisa necessariamente conhecer cada parte e o todo, ter conhecimento dos inteligíveis, pois só assim conseguirá fazer um uso satisfatório do discurso. Como método, a arte da dialética se mostra imprescindível para a retórica e a metáfora da sementeira demonstra o papel do artista da dialética.

Assim é, meu caro Fedro! Todavia, acho muito mais bela a discussão destas coisas quando se semeiam palavras de acordo com a arte dialética uma vez encontrada uma alma digna para receber as sementes! Quando se plantam discursos que se tornam autossuficientes e que, em vez de se tornarem estéreis, produzem sementes e fecundam outras almas, perpetuando-se alto grau de felicidade que um humano pode atingir (FEDRO, 277a).

Existe, de fato, a preocupação da retórica estar entrelaçada ao discurso dialético, aquele que consegue se aproximar da verdade. Nesse caso, pode-se retornar à ambiguidade surgida em IV. 5 [29] 19,19 ao indicar que tanto a retórica, quanto a música são artes dúbias, que podem tornar o ser humano melhor ou pior. Gourinat (2016, p. 87) comenta que a ideia da retórica e da dialética como uma arte psicagógica surge no *Fedro* (261a). É evidente que em Plotino a dialética<sup>46</sup> também está presente entre as artes psicagógicas, pois, assim como as outras, possibilitam com que a alma retorne ao Bem.

A dialética tem posição privilegiada no pensamento plotiniano. No tratado *Sobre a dialética*, Plotino explica que a dialética ministrada aos humanos capazes de realizar a ascensão – músico, amante e filósofo – pode ser descritas do seguinte modo:

É precisamente a habilidade capaz de versar racionalmente acerca de cada coisa, que é cada uma, em que difere das outras e o que têm em comum; em que gênero está cada uma, qual sua posição nesse e se é o que é, e quantos são os entes e, por sua vez, os não-entes, distintos dos entes. Ela também discursa sobre o bem e o não-bem, sobre as coisas do gênero do bem e as de seu contrário e, evidentemente, o que é o eterno e o que não é tal, falando com ciência, não com opinião, sobre todas as coisas (I. 3 [20] 4, 1-8).

O dialético neste ponto realiza a tentativa de compreender o inteligível, tenta distinguir seus aspectos para buscar separar o que lhe é semelhante do alheio. A passagem acima faz alusão ao que Platão indica na *República*, que chama de dialético “aquele que apreende a essência das coisas” (534 b3), ou que ainda a dialética é “um outro método [diferente das outras artes] que tenta, em todos os casos, apreender, por processo científico relativo a cada objeto, a essência de cada um” (533b2-3). Na sequência do movimento proposto por Plotino, a dialética:

Tendo cessado sua errância pelo sensível, ela se firma no inteligível e lá se empenha, afastando a falsidade, em nutrir a alma na chamada

---

<sup>46</sup> Importante destacar que em I. 3 [20] Plotino está buscando defender uma dialética platônica em contraposição à aristotélica e estoica. Cf. GOURINANT (2016).

“planície da verdade”, utilizando a divisão de Platão para o discernimento das formas, usando-a também para determinar o que um ente é, usando-a ainda para definir os gêneros primários; e, entrelaçando intelectivamente as formas que deles provêm até ter penetrado todo o inteligível, e analisando-as no sentido contrário até chegar a um princípio, então, mantendo a quietude, pois está em quietude enquanto lá está, e não se atabalhoando com mais nada já que se tornou uma, ela vê (I. 3 [20] 4, 8 – 13).

A passagem como um todo responde à questão inicial proposta: “Qual arte, método ou prática nos eleva aonde devemos nos encaminhar?” (I. 3 [20] 1, 1- 2) e que na fase inicial atua para que os humanos consigam chegar até o inteligível. Sabe-se que no tratado *Sobre a dialética*, Plotino propõe uma discussão sobre as diferenças entre a lógica e a dialética. Essa distinção torna-se considerável pela definição do que é dialética, já que ela é “a maior pureza do Intelecto e da sabedoria. Portanto, sendo a mais valiosa das habilidades em nós” (I. 3 [20] 5, 4 – 5). E pelo fato da lógica, tornar-se uma propedêutica da dialética, pois ao atingir o cume do inteligível, a dialética deixa:

Para a outra arte a chamada disciplina lógica acerca de proposições e silogismos, como se fosse o saber escrever, a alguns dos temas desse trabalho ela considera necessária para sua arte e os julga, bem como a outras coisas, considerando úteis, outras supérfluas e pertencentes ao método que as quer (I. 3 [20] 4, 17- 20).

Ainda, a dialética vai além do sensível, partindo para o inteligível onde consegue se firmar. Ela não opera com os raciocínios proposicionais e sim recebe do inteligível os raciocínios que atuam na alma através da *dianoia* – pensamento discursivo. O equívoco ocorre, conforme indica Lacrosse (2003, p.120 *apud* Oliveira 2007, p 168), ao confundir as atividades presentes na alma, pois nela se exercem a *dianoia* – pensamento discursivo – e o raciocínio – *logismos*.

Para Oliveira (2007, p. 168) a diferença entre a lógica e a dialética presente no tratado I. 3 [20] ocorre porque:

pode-se dizer que a dialética provém do mundo inteligível e volta-se para ele. A lógica, por sua vez, situa-se no âmbito do *logismos*, ou seja, é uma prática própria da alma agindo sobre o mundo sensível. Mais precisamente, sobre a linguagem (OLIVEIRA, 2007, p. 168).

A dialética é um dos ensinamentos para o filósofo seguir no processo ascensional. Para tanto, ele aprende os ensinamentos da matemática, que seriam propedêuticos, para conseguir confiança e continuar a jornada (I. 3 [20] 3, 5 – 9). Esse tipo humano naturalmente é virtuoso e precisa ser incitado no aperfeiçoamento das virtudes e após o estudo da matemática, “receber a dialética e ser feito um dialético por completo” (I. 3 [20] 3, 9).

Segundo Gourinat (2016, p. 142), a compreensão da matemática irá preparar esse tipo humano para entender os ensinamentos da dialética. A ideia da utilização da matemática como conhecimento propedêutico da dialética pode ser percebida na *República*, VIII, 521 d- 535a. Santa Cruz (2000, p. 8) indica que a dialética está relacionada com outras disciplinas. Neste caso, a dialética está envolvida com outras artes tidas como psicagógicas.

Nessa passagem de *Sobre a dialética*, recorda-se que não se trata de ensinamentos lógicos, pois a lógica é uma propedêutica à dialética. Em I. 3 [20] 5, Plotino diz que a dialética “é a parte mais valiosa da filosofia” e adiante, “que a dialética atua em suas demais partes”:

<A dialética> É a parte mais valiosa, portanto; mas a filosofia possui ainda outras partes: ela pensa acerca da natureza também, tomando auxílio da dialética, como as outras antes utilizam a aritmética; mas a filosofia aposta com mais proximidade da dialética; e especula igualmente a partir da dialética acerca da ética, mas acrescenta os hábitos e os exercícios de que procedem esses hábitos (I. 3 [20] 6, 1 – 5).

Compreende-se que a dialética ensinada ao músico está em graus diferentes da ensinada ao filósofo, mesmo que ambos os tipos humanos apresentem semelhanças. O músico tem a necessidade de outro humano para mover-se, pois “ele é incapaz de mover-se por si mesmo” (I. 3 [20] 1, 18). Nesse caso, entende-se que ao músico são ensinados os primeiros passos para se chegar à dialética, de separar e organizar o sensível. Com efeito, a dialética ultrapassa o sensível e tem como ponto inicial o conhecimento dos inteligíveis. Ao investigar a alma do músico, percebe-se que tanto ela, quanto a alma do filósofo, possuem a capacidade de realizar os estudos da dialética. Ora, não evidente é a relação do músico com a dialética. Todavia, em sua definição é estabelecido que:

deve-se inculcar-lhe os raciocínios da filosofia: a partir deles ele adquire confiança no que desconhece possuir. Que raciocínios são esses, veremos mais tarde” (I. 3 [20] 1, 26 – 28).

A diferença entre os dois tipos humanos gira em torno da indicação de que o filósofo, distintamente do músico, já é de “longa data liberto” (I. 3 [20] 3, 4) e por isso já conhece os inteligíveis e está acima do músico. Nesse sentido, o ensino da dialética para o filósofo<sup>47</sup> é para que esse encontre o princípio do ser - enquanto que para o músico a dialética pode aparecer sozinha ou em conjunto com outras áreas da filosofia, como a ética ou a física -. O contato do músico com a dialética possibilita que esse humano participe dos níveis de ascensão.

Plotino relaciona o músico com a dialética com o propósito de por meio dessa arte fazer com que ele consiga compreender os inteligíveis. Nesse ponto, a matemática e a dialética atuam nesta caminhada. A dialética, segundo Santa Cruz (2000, p. 17) é uma *hexis*, uma disposição natural que permite aprender e expressar por meio do discurso: o que é cada coisa, cada objeto inteligível e Forma. Para isso é preciso determinar as diferenças e semelhanças dos sons com o dissonante. A dialética é um modo rigoroso de conhecimento e suas características são: 1. Nunca mover-se no âmbito das opiniões; 2. Estar sempre separada do sensível e só trabalhar com inteligíveis; 3. Ela tem compromisso com a verdade separando por completo a falsidade da mentira. Assim, com essa prática, o músico opera a distinção entre o sensível e inteligível presente nos sons. Galí (1999, p. 252) comenta que em Platão<sup>48</sup>, para chegar a ser músico é necessário conhecer primeiro as formas essenciais das virtudes a fim de reconhecê-las em si mesmos e nas imagens que elas representam (*eikonas autou*).

Sobre a arte da música, Plotino a designa como uma arte que se utiliza dos elementos inteligíveis da harmonia e do ritmo.

Adiante, o licopolitano aproxima a música da matemática e das artes que utilizam do inteligível para a sua produção.

Sigamos adelante. Puesto que toda música versa sobre la armonía y el ritmo, aquella parte de la música que estudia intelectivamente el ritmo

---

<sup>47</sup> Aqui, pode-se pensar que de algum modo a dialética também se apresenta entrelaçada ao filósofo através dos aperfeiçoamentos das virtudes.

<sup>48</sup> *Rep.* 401c.

y la armonía está allá por el mismo título que lo está el arte que estudia el Número inteligible (V.9 [5] 11, 10 -14).

A música aparece com a composição de harmonia e ritmo, aspectos que serão aprofundados no segundo capítulo desta dissertação, com o intuito de demonstrar como essa arte participa do caminho ascensional e porque ela é considerada uma arte psicagógica capaz de conduzir os seres humanos ao Bem e Um. Observa-se também que Plotino separa essa arte das demais ciências.

Diferentemente dos ofícios e das artes representacionais, as artes da ciência produzem objetos invisíveis ao contemplar os inteligíveis. Algumas dessas artes podem mesclar o inteligível com o sensível. Todavia, algumas artes como a dialética, permanecem não se misturando com o sensível.

### 3. Música

A figura do músico e a música aparece por diversas vezes nas *Enéadas* e Plotino realiza diferenciações na utilização do termo. Segundo o *Lexicon Plotinianum* de Sleeman e Pollet (1980, p. 674), o termo *mousikos* e *mousike* aparecem nos tratados I. 3 [20] 1, I. 4 [46] 1, I. 6 [1] 1, II. 3 [52] 13, II. 9 [33] 16; 39, III. 6 [26] 4, V, 8 [31] 1, I. 4 [28] 31 e v. 9 [5] 11 e VI 3 [ ] 16.

O tratado *Sobre a dialética* pode ser considerado o único em que Plotino define quem é esse humano. Em sua primeira citação, o músico aparece do seguinte modo:

Mas quem deve ser aquele que será elevado? Será aquele que viu todas as coisas ou, como diz ele <Platão>, "a maioria delas", e que "no primeiro nascimento entrou no gérmen do humano que iria ser filósofo, músico ou amante"? O filósofo por natureza, pois, bem como o músico e o amante, devem elevar-se (I. 3 [20] 1, 4-8, modificada).

Conforme foi indicado no primeiro capítulo desta dissertação, admite-se que a passagem inicial do tratado em que Plotino indica os três tipos humanos com a capacidade de realizar o processo ascensional seja, de fato, a figura específica do músico. Entende-

se que nessa passagem, Plotino tenha como base a ideia dos humanos indicados por Platão<sup>49</sup> no *Fedro* (248d). Boa parte dos comentadores acreditam que em I. 3 [20] 1, 4 – 8, Plotino esteja colocando todos os artistas no percurso ascensional. Comentadoras como Ferreira (2010) e Oliveira (2008) indicam que o artista está neste caminho ascensional por meio da beleza. Krakowski (1929) explica que o termo *mousikós* era utilizado na antiguidade para retratar os artistas de modo geral. Essas leituras são emblemáticas ao considerar que em passagens de I. 6 [1] 9 e V. 8 [31] 1, Plotino cita a figura do escultor e do artista como se tivessem alcançado os inteligíveis. Entretanto, parte-se das leituras de De Keyser (1955) e Gourinant (2016) de que as *Enéadas* possuem diversos tipos de artistas e que nesta passagem do *Sobre a dialética*, por mais que remeta ao pensamento platônico, Plotino tem como interesse descrever apenas a arte do músico. Essa ideia é consonante com o que já foi trabalhado até este momento da dissertação.

Essa interpretação se sustenta ao entender a diferenciação que Plotino realiza entre a alma de um gramático com a de um músico. Assim, ao indicar quais tipos de artistas existem é possível realizar diferenças específicas entre eles, pois cada um possui uma natureza (IV. 3 [27] 18. 19 – 20). Então, recorda-se que o músico é definido por sua natureza (*tou mousikou ostis esti legontas ten physin*) (I. 3 [20] 1, 21) e que se justifica diferenciá-lo dos demais artistas. Para isso, essa parte da dissertação se limita ao músico e não a todos os artistas.

Plotino diz que o músico é o tipo humano que pode transformar-se em amante (I. 3 [20] 2, 1) em sua caminhada no processo ascensional. Mas para realizar a subida, ele necessita compreender que é de sua natureza se excitar pelas coisas belas presente nos sons (I. 3 [20] 1, 16 - 20), mas que sua excitação ocorre pelo encontro com a harmonia e ritmo inteligível, esses reconhecidos pela alma. Porém, para que a alma compreenda os inteligíveis é necessário livrar-se do que é matéria. Para essa tarefa cabe ao músico entender que precisa ser guiado.

Portanto, deve-se levá-lo além desses sons, ritmos e formatos sensíveis assim: separando a matéria das coisas sobre as quais se dão as proporções e as razões, ele deve ser levado à beleza sobre elas e instruído de que era com isto que ele se excitava, com a harmonia inteligível e a beleza nela e com o belo universal, não com um belo particular apenas, e devesse incutir-lhe os raciocínios da

---

<sup>49</sup> Aparentemente Platão não recusa a música como um todo e admite a sua utilização com ressalvas. O que não acontece em relação às outras artes miméticas, sobretudo, a pintura e a escultura, como poderão ser acompanhadas na reflexão sobre o escultor.

filosofia: a partir deles, ele adquire confiança no que desconhece possuir (I. 3 [20] 1, 20 – 27).

Plotino indica que o músico busca compreender os inteligíveis, separando-os do sensível, para ascender ao Um. Para tanto, ele encontra os raciocínios da filosofia como meio de realizar esta subida. Nesse ponto, a matemática e a dialética atuam nesta caminhada. A dialética, segundo Santa Cruz (2000, p. 17) é uma *hexis*, uma disposição natural que permite aprender e expressar através do discurso: o que é cada coisa, cada objeto inteligível e cada Forma.

Na descrição de quem é esse humano, fica evidente a necessidade da realização da separação do inteligível com o sensível. É papel do músico compreender que os sons sensíveis e as melodias são apenas sombras de uma Forma inteligível. Ferreira (2010, p. 62) salienta que os humanos que partem pela via da beleza, alcançam o inteligível através do processo de percepção e rememoração das Formas eternas e imutáveis.

O músico necessita de um intermediário para distinguir os sons dos ruídos. Esse humano em contato com o dissonante foge, pois não é amigo do que não possui unidade (I. 3 [20] 1, 21). Nota-se que Plotino no tratado *Sobre a dialética*, caracteriza o músico do seguinte modo: está em contato com o aprendizado da matemática, para que ele compreenda o que são as harmonias e a simetria dos sons. Esse aprendizado funciona como um pré-requisito para alcançar a dialética por completo. Ela atua na apreensão e exercício dos inteligíveis, preparando o músico e, a figura do músico que se transforma em amante, para buscar a dialética. Com a intenção de separar a matéria que existe na música sensível, da parte inteligível que modela a música, esse humano percebe que os sons em sua primeira percepção não passam de cópias de uma Forma presente no Intelecto.

Assim, o músico utiliza do aprendizado da matemática, da geometria e da dialética para conseguir diferenciar o inteligível do sensível. Sobre as “razões e as proporções” (I. 3 [20] 1, 23), Igal (1992, vol. I, p. 226, n.8) relata que são termos musicais. “Razões” referem-se às razões numéricas que denotam os intervalos musicais: 2/1 (oitava), 3/2 (quinta) e 4/3 (quarta); já o termo “proporções” refere-se às proporções harmônicas em que o som intermédio excede e é excedido pela mesma fração de seus extremos. Longe de adentrar em uma teoria musical, Plotino parece apontar para a existência desses dois

componentes em ambas as realidades, sendo papel do músico, reconhecer as que possuem maior grau de elevação. Mas como esse humano consegue reconhecer?

No início da passagem de *Sobre a dialética* é possível observar a relação entre o músico e as belezas sensíveis.

Em I. 4 [46], Plotino explica que todo humano está inclinado para a felicidade. A alma precisa livrar-se das afecções do corpo e separar-se do sensível. Assim, Plotino diz que:

[...] o músico com sua lira enquanto pode usá-la <precisará suportar a união>; e, quando não o puder, a trocará por outra ou deixará de usar a lira e deixará as atividades voltadas para a lira, e terá um outro ofício sem a lira que, caída a seu lado, ele desprezará, cantando sem instrumentos. Mas não lhe foi dado em vão, desde o princípio, o instrumento: pois já foi por ele usado muitas vezes (I. 4 [46] 16, 19-23).

Esse trecho mostra a relação que o músico possui com o objeto sensível. A lira é o instrumento que executa a música no sensível. É necessário, pois, que exista algo anterior, inteligível, para que os sons da lira sejam belos. Em Platão, os instrumentos musicais são problematizados, já que apenas a lira e a cítara na cidade, e a flauta para pastores do campo são permitidos na cidade ideal. Ademais, os ritmos tocados são os próprios de uma vida ordenada e valorosa. O ritmo e a harmonia precisam seguir as palavras (REPÚBLICA, 400d). Aparentemente, Plotino ao sugerir o abandono da lira retoma uma metáfora já conhecida em outros tratados: a fuga do sensível é conhecida desde I. 6 [1] 8, em que de modo análogo, o licopolitano sugere que Odisseu abandone as belezas sensíveis dos corpos para buscar sua origem:

Navegaremos como Odisseu, diz ele – enigmando penso eu – que fugiu da feiticeira Circe ou de Calipso, não contente em permanecer, embora tivesse prazeres para os olhos e se unisse a muita beleza sensível (I. 6 [1] 8, 16 - 18).

Aqui, Odisseu pode ser equiparado à alma do amante, ou até mesmo à do artista que consegue entender que não precisa continuar com as belezas sensíveis das ninfas<sup>50</sup>, pois necessita afastar-se. Por mais que essa união garanta alguns prazeres para o corpo, o verdadeiro prazer para a alma está no inteligível. Destarte, o músico em sua relação com a lira pode significar o encontro desse artista com as belezas sensíveis do objeto, considerados visíveis e possíveis de ser apreendidos pelos olhos. Com as belezas sensíveis invisíveis, as que estão presentes nos sons produzidos através da lira, esses são percebidos por meio da audição, por combinações das palavras e dos ritmos sensíveis (I. 6 [1] 1, 2 – 3). Deixando as atividades voltadas para a lira, abandonando o objeto belo, ele desprezará o que não é da ordem dos inteligíveis. Todavia, esse objeto não é de todo desprezível, pois com ele o músico pode iniciar a tarefa de separação e reconhecimento do que é anterior ontologicamente. Entende-se que não é grande a dificuldade para o músico se desprender das belezas sensíveis, já que os amantes são os mais atingidos por elas (I. 6 [1] 5, 1; I. 3 [20] 2, 3). Ao músico compete uma beleza mais simples, em comparação às apresentadas pelos corpos, que possua maior grau de simplicidade<sup>51</sup>.

A lira serve para que o músico conheça os sons e ritmos sensíveis. Plotino indica que cabe ao músico suportar e perceber que existe algo além do instrumento e do seu som. Observa-se que a passagem pelo conhecimento por meio desse instrumento é importante do mesmo modo que para o amante é necessário conviver com a beleza sensível. Em outro trecho, Plotino utiliza novamente a metáfora do músico com a lira para explicar sobre a impassibilidade da alma e como ela não é afetada por afecções. Plotino diz:

As causas do movimento são análogas ao músico; mas as partes golpeadas pela afecção seriam comparáveis às cordas. Pois mesmo lá, a afetada não é a harmonia, mas a corda; no entanto, a corda não se moveria, ainda que o músico quisesse, se não o ditasse a harmonia (III. 6 [26] 4, 44 – 47).

A alma do músico precisa compreender a harmonia inteligível, para então projetar impressões no instrumento, a fim de executar a música sensível. Essa atividade se mostra semelhante à praticada pelo escultor (I. 6 [1] 9, 6; V, 8 [31] 1, 38-40), que em termos gerais, ao contemplar a beleza inteligível, imprime no mármore a imagem bela. Assim,

---

<sup>50</sup> Sobre as belezas sensíveis das ninfas e sua interpretação em Homero e Plotino, ver FERNANDES (2016).

<sup>51</sup> GALÍ (1999, 253) comenta que já em Platão um dos critérios estabelecidos para uma boa música é o da simplicidade. Em Plotino o simples remete à unidade, o percurso do múltiplo ao Um. Quanto mais unidade tiverem as coisas, mais próximas do inteligível estão.

estes sons não deixam de serem belos e harmônicos, pois recebem pelo músico traços do inteligível.

Plotino explica que a música sensível é produzida pelo músico, pois esse compreende as melodias inteligíveis e imprime no sensível a sua marca (V. 8 [31] 1, 31 - 32). Assim, os instrumentos musicais e os corpos belos se mostram importantes, pois através deles esses humanos conseguem perceber o que realmente é significativo para o processo ascensional. Todavia, não basta estar em contato com coisas sensíveis para apreender o inteligível que ali existe. Por vezes as almas se apegam aos corpos e acabam por esquecer sua natureza e origem, preferindo viver mais com o sensível e material do que com o inteligível que existe nelas mesma (V. 1 [10] 1, 5) ou acabam por assemelhar-se com os porcos, que misturados à lama, acreditam que ela é seu congênere (I. 6 [1] 6, 3 - 5).

No trecho II. 9 [33], Plotino acentua a necessidade de se compreender o sensível para então buscar o que é anterior ontologicamente.

Pois que músico seria um homem que, tendo visto a harmonia no inteligível, não fosse movido ao escutar o que está nos sons sensíveis? Que especialista em geometria e em números não se deleitaria ao ver através dos olhos o simétrico, o proporcional e o ordenado? (II. 9 [33] 16, 39 - 41).

Essa passagem parece alertar para a importância de perceber o que está nos sons sensíveis. Com a participação, as coisas sensíveis possuem traços do inteligível. Seguindo essa lógica, a própria descrição de quem é o músico em I. 3 [20] 1, 15-19 ao dizer que ele é “bem móvel e excitável pelo belo, mas incapaz de mover-se por si mesmo, pronto no entanto a responder às impressões com que se depara”, evidencia que o problema em questão é do músico não conseguir seguir em busca da harmonia e ritmos inteligíveis, mas permanecer enamorado pelos encantamentos do sensível.

Foi mostrado no capítulo inicial desta dissertação que o músico possui a capacidade de transformar-se em amante e quiçá em filósofo. Ou seja, ele pode seguir o caminho não apenas da música e dos sons bens ritmados, mas também participa do caminho da beleza, podendo compreender o belo inteligível nos corpos e equiparar-se ao

amante. Não se pode separar o músico do caminho da beleza, pois assim como em Platão, a música deve encontrar seu fim no amor pela beleza (REPÚBLICA, 403c).

Retornando à figura do músico, sabe-se que ele precisa realizar a ascensão e logo após a processão. Para tanto, esse tipo humano contempla os inteligíveis e ao retornar para o sensível, mostra aos demais o inteligível que existe nas melodias. É sabido que esse humano por mais que seja movível e excitável pelas belas melodias, necessita de um guia para compreender e distinguir os sons dos ruídos, o inteligível do sensível.

Observando a figura do músico na antiguidade, dificilmente se consegue separar a atividade de composição com a do canto. Ou seja, como diz Oliveira (2008, p. 91) a poesia é o meio de transporte para o amigo das Musas, já que os mitos, a poesia grega e a música possuem uma estreita conexão<sup>52</sup>. Um exemplo dessa ligação entre o músico e o poeta pode ser lido na *Odisseia*, no discurso em que Odisseu faz na casa de Alcino:

Para todos os humanos sobre-a-terra os cantores/ têm porção de honra e respeito, pois seus enredos/ a Musa ensina e ama a raça dos cantores (*Od.* 8. 475-479).

O poeta evoca os deuses, principalmente mnemosine para repassar essas informações. Através do “transe”, o poeta aliena sua identidade e evoca em sua boca, palavras que os deuses deveriam emitir (BRISSON, 2014, p.9). Todo o corpo é mobilizado para evocar o transcendental. No entanto, a imitação colocada em ação pelo poeta:

Tem por objetivo último suscitar a identificação do público nos seres evocados diante de si. Ora, essa vontade de modificar o comportamento de uma massa de seres humanos coloca imediatamente um problema ético e político (BRISSON, 2014, p. 9).

---

<sup>52</sup> GENTILI (1992, p. 54) explica que a situação do poeta confunde-se com a do músico e a do cantor desde o período homérico. Além disso, esse profissional na Grécia antiga sempre teve espaço primordial na sociedade. Com grande influência econômica, política e social. O poeta entendia dos esportes, de agricultura e dos festivais da cidade. No século V. A.E.C. passou a investir nos grandes festivais e no teatro, inovando através da utilização da coreografia que acompanhava o canto. Nesse período, por mais que entendesse das atividades do canto, da dança e da boa música, ele contentava-se em organizar e comandar, como o maestro de uma sinfonia. Por esse motivo é preciso que o leitor a partir desse momento, compreenda que ao citar e trabalhar a temática do músico, automaticamente deverá lembrar-se a figura do poeta, pois para os gregos antigos não existia uma distinção exata sobre a atividade desses artistas.

Para Brisson, essa é a verdadeira questão que permeia a filosofia e a poesia, pois o poeta, ao ir até o público e apresentar modelos de seres que ele evoca, pode ser considerado um educador (BRISSESON, 2014, p. 10). Quando Platão resolve banir os poetas em sua cidade ideal elaborada na *República*, ele se queixa, sobretudo, do valor educativo que Homero e Hesíodo têm na sociedade. Assim, como solução para o problema, Platão indica que o caminho para a formação de um músico é feito através das práticas das virtudes (temperança, coragem e generosidade) para que sua alma compreenda e consiga distinguir os verdadeiros sons do dissonante.

No pensamento plotiniano, a música está posicionada em situação privilegiada. Por meio da música é possível encontrar um caminho ascensional pelo belo, mas para isso é preciso diferenciar os inteligíveis que existem nos sons. A música torna-se um mistério para o humano que busca compreendê-la, no sentido em que ele não consegue realizar uma busca pelo incompreendido sem um guia.

Destarte, pode-se perceber uma estreita relação entre a beleza e a música. Para a música ser considerada boa, ela precisa ser necessariamente bela? Ao compreender que o músico é sempre acompanhado pela figura das Musas, as quais inspiram o canto belo, subtende que é pontual o elo inteligível entre essas figuras divinas com o humano. Em Plotino, elas aparecem apenas quatro vezes<sup>53</sup>, sendo que em uma delas sua imagem mostra-se unida aos esforços da arte (V. 8 [31] 1, 9).

Tudo isto que alguém olha como se fosse invisível, olha do interior, mas é preciso agora transferir <o objeto visível> em si mesmo, como se alguém possuído por um deus, inspirado por Febo ou por uma Musa gerasse em si mesmo a visão do deus, e tivesse a força de olhar um deus em si mesmo (V. 8 [31] 10, 38-40).

Nessa passagem, como afirma Oliveira (2008, p. 92) as Musas aparecem como auxiliares à contemplação do belo. Sua imagem refletida nos sons belos inspiram o músico para que ele encontre o inteligível dentro de si. Seu dever é inserir no corpo sonoro

---

<sup>53</sup> II. 1 [40] 13; III. 7 [45] 11, 8, 9; V. 8 [31] 1, 10; V. 8 [31] 10, 42.

belas melodias para que a música aconteça. Todavia, questiona-se como a música inteligível se faz perceptível, e torne inspiração para o humano que deseja alcançá-la.

A educação tradicional grega inclui a ginástica para o corpo e a música, isto é, poesia, música e dança para a alma (REPÚBLICA, 376e). No que concerne à música, as narrações fictícias constituem a primeira etapa da formação já que as fábulas são contadas às crianças antes de outros ensinamentos (REPÚBLICA, 377c). Considerando que os primeiros anos são os mais fáceis de interferir na formação da alma da criança, Platão impõe uma censura aos conteúdos que a poesia transmite. As reflexões de Platão sobre a poesia são conflituosas e mesmo analisando todo o escopo de sua obra não é possível traçar uma trajetória homogênea, em uma crítica sólida (GALÍ, 1999, p. 233). Não tendo o propósito de analisar as leituras de Platão acerca das artes<sup>54</sup>, intenta-se pontuar essas teorias na medida em que refletem no pensamento de Plotino.

Sobre as Musas e o poeta na Antiguidade Clássica, Brandão (2005, p. 42) infere que nessa relação, indica-se o lugar demarcado de cada personagem. Longe do poeta agir como objeto que depende da motivação exclusiva do sujeito que é a Musa. Ao inserir a influência divina, no caso da *Odisseia*, o autor define o espaço de atuação de cada um. O poeta não se mostra como ser passivo e sim atuando conjuntamente com o transcendental. Essa leitura difere-se da problematizada em Platão na *República*. Sobre a inspiração divina sofrida pelos poetas, Sócrates explica que a razão do poeta não saber ou ter conhecimento do conteúdo cantado, ocorre através da noção de *enthousiasmos* (possessão divina) ou inspiração.

A relação entre as Musas e o músico em Plotino não seria diferente, pois o músico necessita de inspiração divina, do Intelecto, para que reconheça o inteligível que está escondido no sensível. O processo de introversão faz com que a música seja um meio pelo qual o humano consiga aprender a admirar os inteligíveis presentes em uma boa alma. O trecho já citado anteriormente em que o músico abandona a lira para cantar sem instrumentos (I. 4 [46] 16, 19-23), atesta a compreensão de que para Plotino o importante são as harmonias inteligíveis. Como relata Krakowski (1929, p. 112) ao falar de música é preciso lembrar que os gregos dão para a palavra um significado muito mais amplo que

---

<sup>54</sup> Para isso indica-se JANAWAY, 1995.

o conhecido na contemporaneidade. Deste modo, cabe compreender a música e a poesia no mesmo estudo.

### 3.1 Harmonia e beleza

Plotino ao caracterizar as belezas sensíveis em I. 6 [1] 1-3, dispõe acerca da natureza das coisas belas. Assim, duas concepções do que é a beleza sensível são abordadas:

O belo está sobretudo na visão, mas está também na audição, por conta de combinações de palavras, e está também na música de todos os tipos: pois melodias e ritmos também são belos; há também, para aqueles que se elevam das sensações ao que é superior, belas ocupações, ações, hábito, conhecimento e ainda a beleza das virtudes (I. 6 [1] 1, 6).

Nessa descrição do que são as belezas sensíveis é possível perceber que existem dois tipos delas: 1. As belezas dos corpos, com atributos sensíveis aos olhos; 2. As belezas da música, indicando a existência de belezas sensíveis invisíveis aos olhos, todavia, sentidas através dos outros sentidos, como da audição, compreende-se a magnitude do som (II. 8 [31] 1, 18-19).

A primeira concepção do belo aparece como uma indagação à teoria vigente em seu período. Brisson (2002, p. 19) explica que Plotino elaborava sua doutrina filosófica, em uma cultura influenciada pelos estoicos<sup>55</sup>. Segundo apontamentos de Borri e Salles (2016, p.1) o estoicismo antigo foi uma das principais escolas de filosofia helenística (c. 300 AEC – 30 EC), junto com o epicurismo e a academia platônica. De fato, o estoicismo se mostrava movimento dominante desde o início do Império Romano até o fim do século III E.C. Neste contexto, a teoria estoica sobre o princípio ativo do cosmos como corpóreo (WHITE, 2006, p. 145) pode indicar uma concepção materialista acerca da beleza dos corpos. Essa leitura ensejou fortes objeções por parte de Plotino, que questiona:

---

<sup>55</sup> Sobre a escola estoica e seus períodos, ver SEDLEY, 2006 e GILL, 2006.

Dizem que todo mundo diz que a simetria das partes umas com as outras e com o todo, e a adição de algumas boas cores, constitui a beleza para a visão e que, tanto para essas quanto para todas as outras coisas em geral, o serem belas consiste no serem simétricas e mensuradas (I. 6 [1] 1, 18-22).

Esse trecho aponta para uma característica estoica atribuída por Plotino, de que o corpóreo possui uma correspondência direta sobre a ideia de beleza. Para os estoicos tudo possuía um corpo. A beleza para eles é a simetria perfeita. Essa definição se aplica a todos os gêneros do belo: a beleza da alma, a sua união com o corpo e para o belo que existe nos discursos. Sabe-se que existe uma relação entre a beleza da simetria das partes com a simetria do todo e que a organização das partes persiste para a manutenção da ordem do todo (KRAKOWSKI, 1929, p. 176). Em outras palavras, a teoria estoica da beleza consiste fundamentalmente em considerar a proporção das partes um requisito para a harmonia do todo. Na concepção de Lombardo (2011, p. 116), os estoicos definem a simetria como o tamanho absoluto de uma manifestação do belo na natureza e no cosmos.

Com efeito, o equilíbrio e a proporção das partes se colocam como manifestações divinas. Disposição essa em última instância corporal. A proporção é imposta sobre a matéria pela razão ou pela vontade. No âmbito da vontade, o belo pode aparecer através da virtude, da lei, da ordem. O belo é resultado de que na harmonia se encontra o equilíbrio da razão com as afecções humanas (KRAKOWSKI, p. 1929, p. 175).

Para os estoicos a beleza do cosmos é uma atitude “artística” da natureza, que introduz no mundo por meio da técnica divina, o equilíbrio e a proporção. A antiga concepção do belo, em que a simetria se aplica não somente ao todo, mas também às partes, garante a harmonia mútua e a correspondência com o todo (LOMBARDO, 2011, p. 116). Ou seja, o todo é belo graças à harmonia de suas partes. Pode ser encontrada ainda a explicação de que os estoicos qualificam o belo de bem perfeito, porque está repleto de todos os fatores requeridos pela natureza, ou porque tem proporções perfeitas. Assim, elas se catalogam em quatro formas de belo: o que é justo, corajoso, ordenado e sábio. Com efeito, são nessas formas que se realizam as belas ações. Analogicamente há quatro espécies de feio: o que é injusto, covarde, desordenado e ignorante (DL. VIII, I, p. 152).

A questão das partes e sua relação com o todo está posta no entendimento do que é a filosofia no estoicismo. Segundo Hadot (2008, p. 190) a filosofia para os estoicos era dividida em três partes: a física, a lógica e a ética. Aqui, é interessante pontuar que:

Pode-se dizer que a física estoica é indispensável à ética, pois ensina o humano a reconhecer que há coisas que não estão em seu poder, mas dependem de causas exteriores a ele que se encadeiam de maneira necessária e racional (HADOT, 2008, 190).

Não será trabalhado o determinismo estoico por causa dos limites desta dissertação. Todavia, esse trecho é relatado com a função de mostrar que a física, especificamente a noção de natureza é importante para os estoicos. Pois tudo está em tudo, os corpos são todos orgânicos, o Mundo é um todo orgânico. A relação do humano com a natureza é descrita por Marco Aurélio nas *Meditações*:

É sempre preciso elaborar para si mesmo uma definição ou descrição do objeto que se apresenta na representação a fim de vê-lo em si mesmo, tal qual é sua essência, desnudado inteiramente e em todas as partes seguindo o método da divisão, e dizer para si mesmo seu verdadeiro nome e o nome das partes que o compoe e nas quais ele será decomposto.

Pois nada é mais capaz de produzir a grandeza de alma do que poder examinar com método e verdade cada um dos objetos que se apresentam a nós na vida e vê-los sempre de tal maneira que se tenha sempre sentes ao espírito, ao mesmo tempo, as seguintes questões “qual é este universo? Para tal universo, qual é a utilidade do objeto que se apresenta? que valor ele tem com relação ao Todo e com relação ao Humano (III, 11 *modificado*).

Segundo Hadot, para situar o objeto na totalidade do Universo, consiste em dividir esse objeto, seja em partes quantitativas, se o objeto ou o acontecimento são realidades contínuas e homogêneas, seja em partes constituintes, isto é sobretudo o elemento causal e o elemento material na maior parte dos casos (HADOT, 2014, p. 161). Por isso as partes são importantes para o conhecimento do todo.

No estoicismo é possível encontrar uma reflexão acerca da utilização da música como uma propedêutica à sabedoria. Nos apontamentos de Lombardo (2011, p. 117) quando a poesia é um produto de uma desordem interior e visa suscitar emoções intensas, não é utilizada para a educação. Diferente de Aristóteles, os estoicos indicam que os efeitos das paixões são forças irracionais, todas contrárias ao equilíbrio psíquico e,

portanto, incapazes de engendrar o encontro com o Todo. Mas quando a poesia é um espelho da harmonia racional da alma, a poesia transmite um sentimento de alegria e contribui para a edificação do ser humano. Isso mostra o papel psicológico da música. A força da sedução de uma melodia não é um obstáculo para a aquisição de uma mensagem confiável das palavras, mas contribui para sua intensidade.

Plotino questiona se a teoria estoica da beleza possui validade fora do contexto da beleza presente nos corpos, ou seja, das belezas incorporais. Brisson (2013, p. 65), salienta que na discussão contra os estoicos, Plotino se manteve fiel ao platonismo ao articular seu pensamento em torno de três “hipóstases” (Um, Intelecto/Inteligível, Alma), as quais, nada possuindo de corporal, representam, no entanto, níveis mais altos de realidade e perfeição. Assim, o princípio ativo das belezas nos corpos, em Plotino, nunca poderia ser corporal.

A diferença entre o pensamento neoplatônico para o do estoicismo é evidente. Para eles, nenhuma ciência está além da física. A Natureza (*physis*) a tudo representa inclusive as coisas, os fenômenos e os acontecimentos que para os neoplatônicos são considerados metafísicos (BRUNSCHWING, 2006, p. 229). Deste modo, ao pensar em aspectos ontológicos, delimita-se proeminentemente aos corpos: os estoicos reconhecem tão-somente os corpos como seres genuinamente existentes. Para eles, tanto a matéria quanto o *logos* são corpos. No estoicismo é alegado que a alma e as virtudes morais são de modo geral, qualidades dos corpos, uma vez que satisfazem o critério ação-paixão. Percebe-se que a alma, por exemplo, age sobre o corpo (quando sente vergonha e medo, o corpo torna-se respectivamente vermelho e pálido) e sofre a ação dele (sentindo dor quando ele está doente ou ferido). As virtudes e, geralmente, as qualidades são corpos - em força de sua presença - do corpo animado ser qualificado de certa maneira e, já que elas agem sobre o corpo, também elas têm de contar como corpos (BRUNSCHWING, 2006, p.234).

Além dos corpóreos, os estoicos possuem uma lista de quatro itens incorpóreos: lugar, vazio, tempo e o divisível ou ditos (*lekta*). Segundo Brunschwing (2006, p. 236) os primeiros itens servem para dar condições para os processos físicos, ao passo que o quarto parece estar ligado à filosofia da linguagem. Ao olhar para essa teoria, pode ser induzido ao erro de entender que a ontologia da música é reconhecida pelos estoicos como algo

incorpóreo. Todavia, a música é formada não apenas pela melodia e harmonias dos sons, mas por sons vocais, que em sua junção são considerados corpos.

Contra-argumentando a teoria estoica, Plotino apresenta alguns exemplos que demonstram a inconsistência de se pensar a essência da beleza como compostas e simétricas. Nesse contexto, a demonstração pode ser feita através do exemplo da beleza presente no ouro, nas virtudes e na beleza da música.

Plotino questiona se “o ouro, será todo belo?” (I. 6 [1] 1, 28), indica que por mais que existam objetos compostos, eles são percebidos como simples e que não se pode justificar a beleza por meio da proporção. Indicando existir um problema nas partes que formam o todo na teoria estoica, Plotino diz:

E, para eles <estoicos> o todo será belo, mas as partes individuais não serão belas por si mesmas, apesar de contribuírem para que o todo seja belo. Ora, se o todo é belo, também as partes devem sê-lo, pois com certeza não é a partir de partes feias que ele será belo, mas porque todas elas possuem a beleza (I. 6 [1] 1, 23-26).

Nessa questão, compreende-se que o que faz o ouro ser belo não é a união e simetria das partes com o todo, conforme indicam os estoicos, mas a beleza deriva dos inteligíveis. Ao fracionar o ouro, seus pedaços menores continuarão belos e configurados como ouro. Presume-se que independente do estado em que o ouro estiver, e mesmo em sua forma mais simples, dificilmente suas partes isoladas deixarão de ser caracterizadas como pedras preciosas. Desta forma, a teoria estoica entende que a beleza é encontrada em objetos simétricos e mensurados, pois ela provém da relação entre as partes com o todo.

Segundo O’Meara (1995, p. 90) o argumento de Plotino ao dizer que as partes podem ser feias e não contribuírem com o belo do todo, não é convincente. Os estoicos poderiam admitir facilmente que algumas partes de um todo belo podem não ser belas. Uma resposta a Plotino pode consistir em dizer que, uma vez que é a proporção das partes que determinam a beleza do todo, as partes são em relação a essa beleza, nem belas nem feias. Com o exemplo do ouro é questionado se o fundamento da beleza possui como princípio ativo o corpóreo.

Sobre as belezas incorporais presentes nas virtudes, Plotino explicita:

E se, passando para as ocupações e discursos belos, atribuírem à simetria a causa da beleza também nessas coisas, o que seria chamado simetria nas belas ocupações, ou leis, ou conhecimentos, ou ciências? Como teoremas seriam simétricos uns aos outros? (I. 6 [1] 1, 34-38).

Na indagação sobre como medir a beleza presente nas virtudes e boas ações, Plotino parece apontar para o fato de que - de acordo com a teoria estoica - não é possível medir a proporção das partes e a simetria de algo que não é corporal. Pode-se explicar que para os estoicos, o belo é similar ao bem, sendo as virtudes entrelaçadas às definições de beleza. Essa medida é incorporada na harmonia entre corpo e alma. Parece evidente para Plotino que o princípio da beleza sensível não pode estar relacionado com proposições corporais. Pois, se de algum modo admite-se a simetria das partes para a formação do todo belo, não seria possível compreender as virtudes como belas, já que não se pontua qual tipo de proporção é a utilizada, se é a harmonia ou consistência interna. Sobre a beleza presente na música, se admitirmos a teoria estoica, Plotino demonstra que a maneira de medir a proporção do corpóreo não é válida.

Como pontuado anteriormente, a música é utilizada pelos estoicos como uma via propedêutica à sabedoria. Eles realizam a distinção acerca do que é uma música boa ou ruim, de acordo com o que ela proporciona aos receptores. Segundo O'Meara (1995, p. 88), Plotino, assim como Platão, pensa que a experiência da beleza acontece de modo não apenas perceptual, mas a beleza também está presente nas coisas não perceptuais, como a beleza nas virtudes da alma. Para Plotino, o belo está presente na audição por conta das combinações de palavras e nas músicas de todos os tipos, pois em sua composição a forma do belo está presente (I. 6 [1] 1, 3). Ao indicar acerca das combinações de palavras, melodias e ritmos, Plotino resgata uma ideia platônica que coloca em oposição ao pensamento dos estoicos. Acentuando a importância da beleza nas coisas invisíveis, pois não necessitaria lidar com a sedução das belezas visíveis, e pontuando a música como uma entre elas.

Laurent (2002, p. 80 n. 2) exprime que a beleza nos sons é um conjunto de sonoridades harmônicas com frases humanas. O belo acontece através da *synthesis*, da

combinação dos *logoi* – as palavras e as frases – que formam a música, o canto e o ritmo. Ainda, os sons presentes na música estão estreitamente ligados à matemática, que tornar-se-á uma das atividades práticas com a finalidade de seguir o caminho da ascensão. Sobre as harmonias presentes nos sons, Plotino diz:

E as harmonias que estão nos sons, as imperceptíveis que produzem as perceptíveis, também desse modo fazem a alma tomar consciência do belo, mostrando o mesmo numa situação diferente. É próprio das harmonias sensíveis serem medidas por números, não em qualquer proporção, mas naquela que sirva para a produção de uma forma que domine (I. 6 [1] 3, 25 – 29).

Para Plotino, existe uma relação entre a harmonia sensível e a inteligível, de modo que é possível tomar consciência da forma da beleza, através da percepção do que está presente nos corpos sensíveis. Laurent (2002, p. 57) comenta que as harmonias sensíveis são belas por causa de uma harmonia matemática que existe em outra realidade, de um acordo de partes, uma combinação que corresponde a algo superior. Ao considerar meramente a beleza presente nos corpos, Plotino diz:

E quando, preservada a mesma simetria, o mesmo semblante parece ora belo, ora não, como não dizer que a beleza deve ser algo outro além de simetria e que o simétrico é belo devido a algo outro? (I. 6 [1] 1, 29-34).

Admitindo a oposição de Plotino ao pensamento estoico, o licopolitano explica parecer ser incoerente a ideia da presença da beleza apenas em objetos simétricos, pois essa teoria perde a validade quando se trata de um pensamento sobre a beleza disposta nas coisas incorpóreas ou simples. Pode-se constatar o posicionamento de Anton (1964, p.234) que ao ler Plotino, infere que a simetria é um efeito e não uma causa das coisas belas. Percebe-se que em Plotino, a simetria e a proporção das coisas sensíveis são apenas um reflexo da verdadeira beleza, que é determinada por uma forma (*eidós*) inteligível.

Laurent (2002, p.58) elucida que a beleza dependente da simetria é oposta à teoria de Plotino, ao considerar que não necessariamente a produção de um mundo belo seja

realizado através desses objetos compostos, caracterizados em várias partes. A singularidade da configuração de uma montanha dissimétrica, não a torna isenta de beleza. O fogo, enquanto elemento primário é dotado de beleza. Deste modo, para Plotino, o simples é belo. Aparentemente, existe algo anterior à beleza existente nos corpos, que faz com que as coisas sensíveis sejam belas. Plotino explica que “se houver alguma <beleza> anterior a essas <sensíveis>, ela mesma se mostrará” (I. 6 [1] 1, 5-6). O que é a beleza ulterior?

Plotino afirma que as belezas simples, como as incorpóreas, estão acima das outras belezas sensíveis, pois possuem forma e posição elevada em relação aos elementos. As coisas são belas por participação nessa forma do belo presente no Intelecto. A música só é bela por participar, receber em si traços da beleza presente na alma do músico.

Em se tratando da participação em algo anterior, as belezas incorporais são mais perfeitas que as corporais. Logo, as belezas das virtudes e das boas ações aparecem mais próximas do inteligível que as belezas dos corpos (I. 6 [1] 4, 6). Plotino nos diz que o trabalho da alma é para alcançar as belezas superiores (I. 6 [1] 7, 25), que em essência são desprovidas de tudo o que é corporal, para termos uma presença de tudo o que há de mais belo. Laurent comenta que a noção de participação já existia no pensamento platônico e que ela é a garantia da pura e simples harmonia entre o inteligível e o sensível (2002, p. 82, nota 8). Assim, em contato com as belezas sensíveis é preciso ver através delas, e abandoná-las, para alcançar o que há de mais belo.

Segundo Plotino, a beleza nos corpos é reconhecida pela alma, que ao deparar-se com o seu semelhante, se rememora do inteligível do qual participa (I. 6 [1] 2, 2-4). O contato da alma com o reflexo da forma inteligível não necessita de um intermediário. A forma mostra imediatamente a sua identidade, que não lhe é alheia. Esse contato é explicado pelo parentesco que existe naturalmente entre a alma e o mundo inteligível:

Pois bem, afirmamos que a alma, como é por natureza o que é e provém da essência que é superior entre os entes, quando vê algo congênere a ela ou um traço do congênere, se alegra e se deleita, e o reporta para si e rememora de si e dos seus (I. 6 [1] 2, 5-8).

Plotino explica que todos os corpos belos participam do arquétipo de beleza. O seu contrário, a inexistência de uma participação, o que é inapto para receber um formato, é feio e externo ao inteligível (I. 6 [1] 2 13-15). A participação desses corpos sensíveis na beleza inteligível possibilita que os tipos humanos utilizem a via da beleza como caminho de ascensão ao Intelecto e ao Um. Através das sensações, o humano consegue apreender o que existe de inteligível nos corpos. E a alma, ao deparar-se com seu congênere, deleita-se e quer a esse arquétipo assemelhar-se (I. 6 [1] 4).

Em suma, para Plotino, o que faz corpos serem belos é uma participação na forma única de beleza contida no Intelecto. Considerando os graus de beleza, algumas aparecem mais inteligíveis que outras, como é o caso da beleza das virtudes em comparação às belezas dos corpos. Diferentemente dos estoicos, Plotino indica que a verdadeira beleza não depende da simetria e de proporção e sim de uma participação nos inteligíveis.

Para Platão, as palavras, os ritmos e a harmonia presente na música tornaram-se essenciais para se pensar a educação dentro da cidade ideal. Com Plotino, a música é o meio, para a busca pela elevação e objeto de contemplação de outros músicos ouvintes. Plotino possuía como proposta mostrar que as melodias continham em si mesmas o inteligível (LAURENT, 2002, p. 81, nota 4). Oliveira (2005, p. 262) comenta que as impressões sonoras constroem o primeiro caminho para o músico buscar a harmonia e a medida nos ritmos e melodias. Em Plotino, a música é de fato o principal meio para conduzir o músico para a verdadeira beleza (I. 3 [20] 1, 30-35). Assim, a música se mostra essencial para toda a filosofia plotiniana, ao ponto que não se pode pensar no caminho ascensional do belo, sem compreender que os sons fazem parte dessa caminhada.

### **3.2 A música como produção artística.**

O termo *mousike* em Plotino, segundo Sleeman e Pollet (1980, p. 673-674), aparece nos tratados I. 6 [1] 1, 2 *Sobre o belo*; III. 6 [26] 2, 17 *Sobre a impassibilidade dos incorpóreos*; IV. 4 [28] 31, 19; 40, 24 *Problemas acerca da alma, livro II*; V. 8 [31] 1, 32 *Sobre a beleza inteligível*; V. 9 [5] 11, 10 *Sobre a inteligência, as ideias e o ser*; VI. 3 [4] 16, 23 *Sobre os gêneros do Ser, livro III*. Observando essas passagens é possível elencar três usos para o termo *mousike*, sendo estes: 1. Utilização do termo enquanto

metáfora, uma imagem da relação sensível e inteligível; 2. A música como sujeito/objeto entre o sensível/inteligível, indicando a possibilidade da teoria de participação e contemplação; 3. Tipologia das artes e suas produções artísticas.

No primeiro tratado cronológico das *Enéadas*, Plotino salienta que a beleza está presente em tudo, na visão e na audição, não podendo esquecer que o belo “está também na música de todos os tipos: pois melodias e ritmos também são belos” (I. 6 [1] 1, 2). O tratado remete às belezas sensíveis e qual seu papel para os humanos realizarem a ascensão. No que tange à música, o debate permanece em torno do belo ser proveniente de seu arquétipo no inteligível e não do conjunto das partes de um corpo belo. Nessa leitura, Plotino indica que os sons e as coisas mais simples, como o fogo, conseguem ser destoantes da proposta estoica de beleza<sup>56</sup>. Doravante, a música em Plotino aparece como uma beleza invisível e de certo modo, superior hierarquicamente às belezas visíveis. Deste modo, cabe evidenciar o porquê desses usos.

Pois, se harmonização das partes da alma entre si de acordo com a natureza é a virtude e sua não harmonização é o vício, não haveria nela nada adventício nem vindo de fora, mas cada parte chegaria tal como é a uma harmonia, ou não chegaria, no caso da desarmonia, sendo isso mesmo que ela é, como quando dançarinos dançam e cantam uns com os outros, mesmo que não sejam os mesmos, ou que apenas um cante enquanto os demais deixem de cantar, ou que cada um cante sua parte; pois não é preciso que apenas cantem em conjunto, mas também que cada um cante belamente com sua própria musicalidade: assim, também lá, na alma, haverá harmonia se cada parte fizer o que lhe cabe (III. 6 [26] 2, 7 - 16).

Sobre esse trecho, cabe fazer duas considerações. Primeiramente, Plotino realiza uma analogia entre a harmonia e a virtude, a desarmonia e o vício, o que segundo ele, é uma teoria aceita pelos antigos, mas que como será apontado mais à frente, possui consequências problemáticas. Essas consequências são apontadas através da analogia feita com as partes da alma e a atividade do canto e da dança realizados individualmente. Para Plotino, “quando cada uma das partes está na virtude, ela atua de acordo com a essência pela qual cada uma escuta a razão” (III. 6 [26] 2, 29 - 32), assim, surgirá musicalidade se ambas as partes estiverem em ato e não em potência, pois estar em ato é

---

<sup>56</sup> Cf. Subcapítulo 2.1.

possuir a essência, a visão das coisas. Todavia, estar em potência é aproximar-se daquilo que possui em essência, está visto e conhece impassivelmente. Já o vício, por mais que seja percebido pela alma, e passa a afetar a parte desiderativa da alma, é tratado como uma negação, concebido como a ausência de algo (III. 6 [26] 2, 29 - 32). Além disso, a passagem parece remeter ao fato de que cabe às partes da alma não estarem corrompidas pelas afecções. Ora, é sabido que as afecções e as corrupções atingem a imagem da alma, a humana, pois a Alma hipóstase é impassível. Assim, parece que Plotino remete ao fato de que é preciso que a alma esteja pura, em sua melhor forma para que consiga estar harmônica.

Para essa investigação, o interessante é perceber a maneira com que a atividade musical serve de metáfora<sup>57</sup>. Ullmann (2008, p.85) diz que Plotino ao fazer uma alusão metafórica procura fazer compreender o que as palavras não conseguem exprimir, o inteligível. Oliveira (2013, p.30) expõe que “os mitos para Plotino, são imagens, figuras” e pertencem ao campo da linguagem figurativa, uma tentativa do filósofo em falar sobre o que a linguagem proposicional não consegue abranger. Além desse papel, Oliveira explica que Plotino, através dos mitos e metáforas, por vezes aponta para as realidades inteligíveis e em outros momentos, mostra e interpreta a imagem (2013, p.30).

Ao observar a atividade musical de III. 6 [26] 2, 7 – 16, percebe-se que seu intuito é mostrar a beleza por meio da imagem dos dançarinos em assimetria e do cantor fora do ritmo de outros cantores, acentuando o fato de que o que a beleza é independente da matéria. Oliveira explica que quando uma imagem é proposta para representar uma realidade, tal representação nunca é exata (2013, p. 48). Deste modo, inúmeras são as analogias e metáforas utilizadas por Plotino que permeiam o campo artístico. Como já foi indicado anteriormente em conjunto com a figura do músico, Plotino por diversos momentos visa os produtos artísticos ou a própria atividade artística como imagens e figuras para explicar a relação entre o sensível e o inteligível.

Uma imagem já citada anteriormente, acerca da impassibilidade da alma, é a metáfora da lira (I. 4 [46] 16, 19-23). Destarte, não se pode dizer que as artes em Plotino seja apenas como imagens e figuras de realidades inteligíveis. Outra utilização da música

---

<sup>57</sup> Para compreender com mais profundidade sobre imagens e metáforas em Plotino, ver BRÉHIER (1955).

aparece como um elo entre o sensível e o inteligível para explicar a possibilidade de teoria da participação. Assim, Plotino diz:

Na verdade, quanto mais a beleza se estende indo em direção à matéria, tanto mais sem vigor é em relação àquela que permanece no uno. Já que cada coisa que se destaca se distancia de si mesmo: se força, em força; se calor, em calor; se, em geral, potência, em potência; se beleza, em beleza. E é preciso que toda coisa que primeiro produz seja em si mesma melhor [30] do que o que é criado; já que não é a ausência de música que cria o músico, mas a música; e a música anterior ao sensível é aquela que cria a música no sensível (V. 8 [31] 1, 26 – 32).

Essa passagem indica como acontece a questão da participação do sensível nas formas inteligíveis e em como essa participação é gradual. Nas primeiras linhas, segundo Soares (2013, p. 114), “Este é um dos princípios fundamentais da filosofia de Plotino, pois permite compreender a processão que caracteriza a geração de todas as formas do múltiplo”. A participação então é a garantia que a coisa natural tenha realidade, mas é também o reflexo de sua infinitude e carência, pois todo objeto sensível é carente e imperfeito. Assim, é indicado que no inteligível existe um arquétipo melhor ontologicamente que o que existe no sensível. Esse também parece ser o caso da música. Outra característica que essa passagem guarda é acerca da produção do produto da arte. Plotino indica que o produtor sempre tem participação maior do inteligível que o seu objeto produzido. A música no inteligível é o que possibilita ao músico contemplar e através da processão, produzir uma bela música. Deste modo, para Soares o “exemplo da música é excelente porque, não sendo esta visível, não há a necessidade e a dificuldade de se distanciar do sensível, sendo mais fácil perceber o princípio racional nela presente” (2013, p. 114). Não existe a necessidade de retirar o que é visível da música para que se perceba a sua participação no inteligível<sup>58</sup>.

Sobre a atividade do músico de produzir a partir dos inteligíveis, Galí (1999, p. 41) argumenta que em Platão a atividade de produção era entendida do passar do não ser ao ser e o termo *poiesis* denominava tal processo. Em efeito, o termo *poiesis* possui um significado muito amplo, já que na realidade todo passo do não ser ao ser é eleito uma produção, de sorte que também os trabalhos realizados em todas as artes são todas

---

<sup>58</sup> Não se sabe o porquê o visível seria inferior ao sonoro. Deste modo, esse problema poderá ser abordado em estudo posterior.

produtos e os artesãos dessas artes são todos produtores (BANQUETE 205 b-c). Em continuação, Platão diz que, apesar de que este é um significado geral de *poiesis*, se utiliza unicamente para designar aquela parte da produção que se refere à música, e no mesmo, a cujos compositores se chamam *poietai*. Em Plotino o termo *poiesis* aparece não apenas para o músico, mas para todos os seres. Nota-se que a *praxis* (ação) é complementar à *poiesis*. Aqui, não se ignora a distinção entre *praxis*<sup>59</sup> e *poiesis*. Mas compreende-se que uma atividade sem a visão intelectual revela carência de conhecimento (DECK, 1991, p. 120). Todavia, a prática da *poiesis* não exclui, necessariamente, o fazer manual. O ato de retirar o que é supérfluo da própria alma para conseguir ver o inteligível que existe em si faz parte do movimento de supressão para mostrar o que é belo.

Para Baracat Júnior (2007, p. 73), Plotino em sua teoria do belo modifica drasticamente a teoria platônica. Em Plotino, a arte não é meramente uma cópia da natureza. O artista não reproduz mais, como em Platão, um simulacro de formas, mas a forma ela mesma, pois o acesso à forma da arte é imediato.

Todavia, nem todas as criações possuem a capacidade de tornar as almas dos envolvidos (o produtor e o indivíduo que vê a obra) melhores ou piores, pois variam de acordo com a capacidade do próprio artista em contemplar os inteligíveis. Nesse ponto, as artes em Plotino aparecem em tipos, sendo que a música é uma que possibilita a modificação da alma.

Hay que distinguir dos clases de geometria y de aritmética: la que se ocupa de cosas de acá hay que incluirla em la cualidad de acá y la que es una ocupación del alma misma dirigida a lo inteligible, hay que incluirla em lo inteligible. Asimismo, Platón distingue dos clases de música y de astronomia. Por lo tanto, las artes que se ocupan de los cuerpos y que se valen de instrumentos sensibles y de la sensación, si bien son disposiciones del alma, pero como son disposiciones del alma inclinándose hacia abajo, hay que incluirlas entre las cualidades de acá (VI. 3 [4] 16, 20 – 30).

---

<sup>59</sup> Atividade da ação. Acredita-se que para aqueles que não conseguem contemplar por inteiro, que possuem uma debilidade e que buscam contemplar sombras do *logos*. BARACAT JÚNIOR (2007, p. 77) indica que os humanos são levados à *praxis* pelo desejo de contemplar e em um ato análogo ao da contemplação, eles querem ver sensivelmente aquilo que não são capazes de ver intelectualmente. E como todo resultado de uma contemplação, eles querem que os outros vejam sua ação.

Mais uma vez aparece a noção de participação e de que existe uma música no inteligível e outra no sensível. Todavia, essa passagem já começa a indicar a distinção entre as artes, sendo que algumas trabalham diretamente com corpos, utilizando da sensação e de instrumentos sensíveis, enquanto que outras estão voltados para o inteligível, buscando produzir por meio da apreensão das formas presentes no Intelecto.

O terceiro tipo de interpretação proposta acerca da música ocorre em consonância às passagens em que Plotino indica uma diferenciação das artes. Para o licopolitano, as artes podem apresentar-se como ciências, ofícios ou representacionais<sup>60</sup>. Essa diferenciação foi feita anteriormente, cabendo então investigar apenas a arte da música.

Mas la retórica, la música y todas las artes de captación digamos que, transformando el alma, a conducen a um estado mejor o peor. Al tratar de éstas artes, hay que indagar cuántas son y que atañen a la utilidade presente, debemos tratar también el porqué en la medida de lo posible (IV. 4 [28] 31, 19).

Para Plotino, o músico capta das formas inteligíveis a harmonia para realizar a música sensível. Nessa lógica, a arte ganha papel de destaque para o ensino, cabendo ao humano que a utiliza estar purificado para conseguir realizar obras belas. Segundo Baracat Júnior (2007, p. 75) não existem dúvidas de que a arte produzida pelo humano é uma imitação ou representação. Uma imitação ou representação não da natureza, como indica Platão, mas dos inteligíveis que também dão origem à natureza. Assim, o músico produz sua arte através da contemplação imediata do inteligível e pode produzir com mais beleza e perfeição que a natureza<sup>61</sup>, pois é capaz de contemplar com mais intensidade do que ela.

Seria aquele que não consegue infundir em sua obra os inteligíveis que contemplou ou aquele que consegue modificar sua própria alma, mas que não finaliza obras belas? Segundo a passagem supracitada de *Sobre a beleza inteligível*, a música é capaz de tornar a alma dos humanos boas ou ruins. Pressupõe que essa variação seja de acordo com a alma do músico e qual o maior grau de contemplação ele conseguiu atingir. Grau esse que em última instância só é possível medir através das práticas das virtudes.

---

<sup>60</sup> Cf. p.5.

<sup>61</sup> Cf. exemplo das duas pedras no tratado V. 8 [31] 1.

Recorda-se que todas as artes são produções (BARACAT JÚNIOR, 2007, p. 77), consequência da contemplação, pois elas possuem um princípio inteligível. Assim, especula-se a divisão das artes e se o músico e os demais que modificam a alma dos humanos conseguem realizar um grau superior de contemplação.

A música está distante das outras artes tidas por Plotino como miméticas ou produtoras. Nesse distanciamento, pensa-se que ocorre pela não necessidade de trabalhar com objetos visíveis.

Puesto que toda música versa sobre la armonía y el ritmo, aquella parte de la música que estudia intelectivamente el ritmo y la armonía está allá por el mismo título que lo está el arte que estudia el Número inteligible (V. 9 [5] 11, 10 – 15).

Nessa passagem, Plotino relaciona a parte da música que estuda intelectivamente o ritmo e a harmonia com a matemática, pois ambas trabalham com os objetos inteligíveis. É sabido que ao músico é necessário que domine os ensinamentos da matemática para que perceba os inteligíveis e se acostume com eles (I. 3 [20] 1, 15). Essa preparação via matemática é essencial para entender que os objetos da música são destoantes dos enfrentados pelo amante e por outros artistas como o pintor. Todavia, fica evidente que Plotino preocupa-se com os efeitos da música e qual a maneira com que ela deve ser utilizada. Quando Plotino fala acerca dos problemas enfrentados pela alma, ele questiona a utilização das artes por adivinhos, que usam dos contos e dos sons para fascinar as pessoas.

Por outra parte, a los encantamentos les es inherente un poder natural baseado em el canto, en sonidos especiales y en los ademanes del operador, pues las cosas de este tipo ejercen atracción, por ejemplo los adernanes y sonidos lastimeros. Pero es el alma irracional – y no, efetivamente, la vonluntad ni la razón – la que se deja embelezar por la música; y no es sorprendente este tipo de hechizo (IV. 4 [28] 40, 20 – 27).

A passagem relata o efeito da música sensível nas almas irracionais, cabendo ao músico que contempla a forma da música reproduzi-la no sensível de acordo com o inteligível para que esse encantamento não seja problemático. Indica-se que ao contemplar a forma da arte no Intelecto, o artista contempla também a forma do belo, do bem e de si mesmo. Neste ponto, a contemplação através da arte leva a produção de

imagens belas que contém em si reflexos do inteligível, já que carrega não apenas o referencial da música, mas do próprio Um. Assim, as artes produzidas por artistas que possuem a “alma fraca” (III. 8 [30] 4, 32) não podem ter um resultado como as produzidas pelos que contemplaram por completo o inteligível. Neste caso, o músico se distancia dos demais artistas das artes produtoras e miméticas por conseguir contemplar em maior grau as formas inteligíveis.

#### 4. Sobre a escultura

Plotino utiliza a figura do escultor e a metáfora da escultura mais de uma vez em seus tratados. Nos dois tratados destinados à beleza o escultor aparece como protagonista. Em I. 6 [1], esculpindo metaforicamente uma estátua que leva ao caminho ascensional, partindo do exterior para o interior e em V. 8 [31], enformando uma bela imagem na estátua, tornando visível o que antes estava recluso em si. Curiosamente, Plotino em V. 9 [5] configura a escultura como uma arte representacional, daquelas que mimetizam os movimentos sensíveis, mas que conseguem ter acesso aos inteligíveis que estão na alma do artista, conforme já foi explicitado no primeiro capítulo. Portanto, as referidas passagens em *Sobre o belo* e *Sobre a beleza inteligível*, possibilitam refletir sobre a importância das artes miméticas.

No que tange às artes representacionais, em V. 9 [5] elas ainda possuem seu aspecto sedutor e enganador por misturarem aspectos inteligíveis com o que é visto no sensível. Todavia, em *Sobre o belo*, a atividade escultórica pode assemelhar-se à prática ascética. Em metáfora, o humano precisa esculpir sua própria alma como o escultor prepara sua obra de arte, em uma atividade de supressão do que lhe é alheio. Essa passagem possibilita compreender que esse tipo de arte além de produzir de acordo com os reflexos do inteligível na alma do artista, também pode elevar os humanos ao inteligível, assim participando das características psicagógicas.

Para comprovar essa teoria, inicia-se mapeando os termos utilizados para escultura nas *Enéadas*, pois essa arte deixa implícita a relação da atividade artística com a ascensão das almas. O vocabulário para a arte da escultura e do escultor é bastante

diverso nas *Enéadas*. É possível encontrar três variações para a figura do escultor: *poietes agalmatos*, *demiourgos* e *andriantopoiike*. Além disso, chama atenção o termo *andriantopoiia* para indicar a escultura e *andrias* para estátua<sup>62</sup>. Deste modo, este capítulo tem como objetivos: 1. Evidenciar as definições de cada termo; 2. Comparar os possíveis significados; 3. Mostrar como a arte da escultura pode ser um exemplo de como as artes miméticas contribuem com o movimento ascensional.

#### 4.1 *Andriantopoiike, Andriantopoiia e Andrias.*

A primeira análise gira em torno dos termos *andriantopoiike*, *andriantopoiia* e *andrias*. Aparecendo apenas uma vez nas *Enéadas*, *andriantopoiike* indica a arte da escultura em relação com as demais artes miméticas. Conforme já foi apresentado no primeiro capítulo da dissertação, repete-se a passagem para fins ilustrativos:

De las artes, todas las que son imitativas, la pintura, la escultura (*andriantopoiia*) la danza y la pantomima, como tocan acá su sustancia, como se valen de un modelo sensible, como imitan formas y movimientos y reproducen las proporciones que ven, no sería razonable referirlas al mundo inteligible, como no sea en cuanto están en la razón del humano (V. 9 [5] 11, 1 – 6 com modificações).

Aqui, o termo aparece relacionado a noção de *mimetike*, pois a escultura pode ser classificada por Plotino como uma arte representacional, que utiliza de modelos sensíveis, imitando formas e movimentos visíveis, reproduzindo o que se vê. Observa-se que nessa mesma passagem é possível entender que o escultor tem contato com os inteligíveis quando está em conformidade com sua própria alma. A forma é o inteligível que possibilita a produção de obras de arte belas. O termo *andriantopoiia* e *andriantopoiike* aparece exclusivamente em Plotino, com escassas ocorrências no tratado V. 9 [5]. J. H Sleeman e G. Pollet (1980) indicam a tradução de *andriantopoiia* por “statuary” e *andriantopoiike* por “sculptor”. As traduções em inglês para *andriantopoiia* e *andriantopoiike* de Armstrong (1984) e Gerson (2018) são respectivamente “sculpture” e “sculptor”. Fronterotta (2002), em francês, segue as indicações de Sleeman e Pollet. O

---

<sup>62</sup> As passagens são II. 5 [25] 12, 20; III. 6 [26] 12, 41; IV. 7 [2] 8, 6; V. 9 [5], 5, 41; VI. 1 [ 21] 21, 29; VI. 3 [ 44 ] 22, 6-7.

mesmo ocorre com Igal (1998) em espanhol. É importante evidenciar que o equivalente em grego para esses termos é *glypheys* (escultura) e *glyphe* (escultor). Deste modo, percebe-se que as indicações de Plotino apontam para uma utilização exclusiva do termo nas *Enéadas*.

Seguindo a análise para termos indicados para a atividade de esculpir, encontra-se em Platão a utilização do termo *andrias* para estátua, do mesmo modo que em Plotino. Aparecendo três vezes ao longo da *República*, na primeira ocorrência Sócrates utiliza a metáfora da estátua para referir-se ao polimento e esforço realizado por Gláucon com a finalidade de equiparar o homem justo com o injusto. Na passagem Sócrates diz: “Céus! Meu caro Gláucon! -exclamei eu -. Com vigor te empenhas em limpar e avivar, como se fosse uma estátua, cada um dos dois homens, a fim de os submeter a julgamento!” (361d). Esse esforço tem como objetivo mostrar a utilização das virtudes por parte de cada motivação humana, problematizando as ações individuais. Brancacci (2013, p.202) explica que na *República* não se deve separar a questão estética da ética, pois em seus apontamentos acerca da mímese, das artes e artistas, Platão possui como interesse discutir sobre a educação na cidade ideal (*kallipolis*). Curiosamente, a escultura aparece como sendo um ideal de humano, que mesmo com seus problemas em relação à virtude são dignos de um bom julgamento. Na outra passagem, Sócrates explica como, erroneamente, a felicidade está entrelaçada às coisas superficiais que não são boas para o conjunto da cidade ideal. Ao ser questionado sobre como iria lidar com as vontades individuais dos guerreiros da cidade, ele utiliza novamente a imagem da pintura de uma estátua:

Era como se estivéssemos a pintar uma estátua e alguém nos abordasse para nos censurar, dizendo que não aplicávamos as tintas mais belas nas partes mais formosas do corpo (de fato, os olhos, sendo a coisa mais linda, não seriam sombreados com cor de púrpura, mas a negro). Parece que nos defenderíamos convenientemente replicando: < Meu caro amigo, não julgues que devemos pintar os olhos tão lindos que não pareçam olhos, nem as restantes partes, mas considera se, atribuindo a cada uma o que lhe pertence, formamos um todo belo (REPÚBLICA. 420 c – d).

A figura da estátua já era utilizada por Platão para indicar a constituição, a definição de um humano ideal. Nesse caso, não caberia beneficiar um determinado seguimento de cidadãos, como os guerreiros, por meio da manutenção de práticas enraizadas em seus costumes. Porém, deve-se pensar no todo, em qual papel é preferível

que eles atuem e quais as práticas favorecem essa atuação, para que a felicidade de toda a cidade permaneça resguardada.

A outra passagem utilizada por Platão está no início do Livro VII, no mito da caverna, em que no fundo da caverna alguns humanos permanecem presos, voltados para uma pedra observando a sombra de objetos que estão sendo carregados por pessoas do lado de fora da caverna.

Visiona também ao longo deste muro, homens que transportam toda a espécie de objetos, que o ultrapassam estatuetas de homens e de animais, de pedras e de madeira, de toda a espécie de labor; como é natural, dos que os transportam, uns falam, outros seguem calados (REPÚBLICA, 515a).

O mito da caverna é bastante difundido como uma metáfora para elevar-se à visão do Bem. Sabe-se que as imagens apresentadas das estátuas e objetos são tidas como enganadoras e opacas. Que ao observar as sombras, os humanos têm a tendência a acreditar que as imagens são reais. Para isso, é preciso que limpem a visão e consigam perceber além das sombras. Aqui, a estátua é tida como enganosa, como as artes em geral são abordadas na *República*. Ora, sabe-se que a arte é considerada por Platão como mimética por entender que essas copiam da natureza (*physis*). Na passagem V. 9 [5] 11, 1-6 das *Enéadas* percebe-se que existe a possibilidade do artista não copiar da natureza para realizar a sua obra de arte e sim diretamente dos inteligíveis. Neste caso, Plotino diz:

Las cosas sensibles son, pues, por participación lo que se dicen ser, en virtud de que la naturaleza subyacente a ellas recibe de fuera una forma como la recibe el bronce de la estatuaria y la madera de la arquitectura: el arte se traslada al bronce o a la madera a través de una imagen, pero el arte misma se queda fuera de la materia en identidad consigo misma y en posesión de la verdadera estatua y de la verdadera cama. (V. 9 [5] 5, 35 - 40).

Fronterotta (2002, p. 2018) indica que Plotino ao utilizar a imagem do bronze da estátua, está referindo-se a um trecho da *Metafísica* de Aristóteles, que explica: “Causa, num sentido, significa a matéria de que são feitas as coisas: por exemplo, o bronze da estátua” (V, 2, 1, 25)<sup>63</sup>. Nesse sentido, a teoria de Plotino se distancia da de Aristóteles, ao pensar que a causa da estátua, ou de seus componentes são imagens de uma realidade ontologicamente superior. Esse não é apenas o único momento em que Plotino discorda

---

<sup>63</sup> Tradução e comentários de Giovanni Reale (2002).

da teoria Aristotélica. Ao assinalar que a arte verdadeira está fora do sensível, que por meio da teoria da participação é possível enformar a matéria e torná-la bela, Plotino está misturando a teoria platônica com a aristotélica em prol de sua filosofia. Para ele, a arte está no inteligível e sua imagem é o que se projeta na obra do artista. Deste modo, compreende-se que não existe de fato um intermediário entre o inteligível presente na arte e a arte no interior do artista, pois a alma carrega consigo reflexos de sua origem. Como ocorre especificamente a enformação da arte na matéria?

Retomando a passagem citada anteriormente, observa-se relação entre ato e potência, pois a matéria recebe uma forma verdadeira, para então transformar-se em estátua. Antes de adentrar na passagem das *Enéadas*, é preciso explicar o que Aristóteles diz acerca de ato e potência. Para Aristóteles, em *Metafísica*, potência é:

Todas as potências conformes à mesma espécie são em certo sentido princípios, e são ditas potências em relação àquela que é potência em sentido primário e que é princípio de mudança em outra coisa ou na mesma coisa enquanto outra. De fato, (1) existe uma potência de padecer a ação, que é, no próprio paciente, o princípio da mudança passiva por obra de outro ou de si mesmo enquanto outro; e (2) existe uma potência que é a capacidade de não sofrer mudanças para pior, nem destruição pela ação de outro ou de si enquanto outro por obra de um princípio de mudança (IX, 1, 1046a 14 - 20).

Para Aristóteles, o ser é entendido enquanto a potência e o ato e segundo uma atividade. Em linhas gerais, o filósofo define potência em dois modos: 1. Potências de padecer a ação e o princípio de mudança passiva por obra de outro ou de si mesmo enquanto outro; 2. Potência que é capacidade de não sofrer mudanças para pior, nem destruição pela ação de outro ou de si enquanto outro por obra de um princípio de mudança (IX, 1, 1046 a 15). Segundo Santos (2013, p. 112) o movimento é a atualização de algo que já se encontrava em um ente, enquanto potencial. Se o ser é não apenas ato, mas também potência, as coisas podem sofrer modificações sem deixar de ser, pois se tornar outro será o mesmo que a passagem de um modo de ser a outro. Nota-se que as artes são classificadas na *Metafísica* como sendo potências produtivas, por serem princípios de mudança em outro ou em si mesmo (IX, 1, 1046 b).

Em Aristóteles existem dois tipos de potências. As potências racionais e as irracionais. Elas são encontradas em alguns seres inanimados e nos seres animados - na alma e na parte racional da alma. Além disso, Aristóteles pontua que todas as artes e ciências produtivas são potências, princípios de mudança em outro ou na própria coisa

(IX, 1046b, 1 -5). Em suma, falar em potência é sobretudo inferir um processo de mudança. As potências racionais são as mesmas para ambos os contrários, enquanto que as irracionais são apenas para um dos contrários. Ou seja, utilizando um exemplo aristotélico, o quente só é potência de aquecer, enquanto a arte médica é potência da enfermidade e da saúde. Segundo Aristóteles, isso só é assim porque a ciência e as artes fundam-se sobre noções e as mesmas noções manifestam tanto a essência da coisa como a sua privação. E essa condição encontra-se na alma, que possui o princípio do movimento e pode mover ambos os lados.

Na relação entre potência e ato, em refutação a doutrina dos megáricos, Aristóteles diz:

De fato, é claro que alguém não poderia ser construtor senão no ato de construir, na medida em que, na realidade, o ser construtor consiste em ter a capacidade de construir. O mesmo vale para as outras artes. Ora, se é impossível possuir essas artes sem tê-las apreendido e dominado em dado momento, e se é impossível não possuí-las mais sem tê-las perdido (ou por tê-las esquecido, ou por causa de uma enfermidade, ou pelo tempo transcorrido; mas não pelo fato de ter-se destruído o objeto da arte, porque este existe perenemente), então <conforme dizem os megáricos> quando alguém tiver terminado de construir não possuirá mais a arte e, entretanto, depois poderá imediatamente recomeçar a construir: mas como pode readquirir a arte? (IX, 3, 1046 b 35).

Para Aristóteles a potência e o ato são diferentes um do outro. É possível que uma substância seja em potência para ser e que, todavia, não exista. Do mesmo modo que é possível que quem tenha a capacidade de caminhar e não caminhe, ou de produzir uma casa e não produza. O mesmo raciocínio vale para os casos de privação, em que seja possível produzir, mas que por algum motivo não produza. Todas as potências existentes são congênicas, ou adquiridas pelo exercício ou adquiridas pela instrução. No último caso, pode-se inserir o exemplo das artes, que para seja adquirida a potência em exercício pela instrução é necessário uma atividade precedente (IX, 4, 1048 a).

O termo ato é definido como movimento (IX, 3, 1047 a 30). É o existir de algo (IX, 6, 1048 a 25). É a atividade, como por exemplo, ao dizer que o ato está para a potência do mesmo modo que quem constrói está para quem pode construir, quem está desperto para quem está dormindo (IX, 6, 1048b 5). Para além disso, o ato pode ser definido por analogia, como isso está para isso ou relativamente a isso. Mas o principal a se compreender é que para Aristóteles, algumas coisas são ditas em ato como movimento relativamente à potência, e outras como substância relativamente a alguma matéria (IX, 6, 1048 b 10).

o existir de algo, não porém no sentido em que dizemos ser em potência: e dizemos em potência, por exemplo, um Hermes na madeira, a semi-reta na reta, porque eles podem ser extraídos, e dizem os pensadores também aquele que não está especulando, se tem capacidade de especular; mas dizemos em ato o outro modo de ser da coisa (METAFÍSICA, *livro IX, 1046c, 30*).

Aristóteles utiliza da analogia para explicar o que é o ato. Para o filósofo, o ato está para a potência como, por exemplo, “quem constrói está para quem pode construir, quem está desperto para quem está dormindo, quem vê para quem está de olhos fechados mas tem a visão” (METAFÍSICA, *livro IX, 1048a, 1-5*). É dito que muitas das coisas só são ditas em ato por meio de analogias, enquanto que outras coisas são ditas em ato como movimento relativamente à potência, outras como substância relativamente a alguma matéria. Ou seja, enquanto potência é emagrecer, caminhar, aprender, construir, coisas que indiquem movimento e mudança, o ato está para viu e vê, pensa e pensou, coisas que indiquem um movimento sem um fim, pois o movimento é contínuo e perfeito.

Como é consabido, em Plotino existe um algo que é ser em potência e outro que está em ato. Deste modo, Plotino diz:

Deve-se, contudo, dizer primeiro o que é estar em potência, se de fato não se deve simplesmente falar de estar em potência; pois é impossível não ser em potência alguma coisa. Por exemplo, o bronze é em potência estátua (*andrias*); pois, se nada surgisse dele nem sobre ele, nem houvesse de ser nem aceitasse tomar-se nada além do que era, seria o que era e só (II. 5 [25] 1, 9 – 13 modificada).

Neste ponto é preciso evidenciar algumas discussões em Plotino. Sua teoria de ato e potência é diferente da encontrada, tradicionalmente, em Aristóteles. Segundo Baracat Junior (2006, p. 39) Plotino se embasa no pensamento de Platão e Aristóteles de tal modo que quando existem divergências de pensamento, soam como provocações. É o caso da contemplação das plantas e, sobretudo, no conceito de *dynamis* (potência) e *energeia* (ato) na filosofia plotiniana. Narbonne (p.33) indica que é enganadora a ideia de que ao recorrer ao vocabulário aristotélico da potência e do ato, Plotino visa explicitar uma divisão estabelecida por Aristóteles. Em verdade, a divisão conforme Plotino propõe se distancia da formulada pelo antecessor<sup>64</sup>.

---

<sup>64</sup> Aqui não é aprofundada a discussão entre esses dois conceitos na teoria Aristotélica Indica-se os estudos de Narbonne (2014) que tratará essa questão com acuidade.

De modo geral, Plotino realiza uma distinção entre ser em ato e ato e ser em potência e potência. Nos inteligíveis os termos estão divididos em: potência, ser em ato e ato. Estão em ato no sentido da eternidade e de existirem desde sempre.

A atualidade ocorre porque no núcleo dos inteligíveis repousa a potência produtora do ato, que autoproduz a partir de si. Assim, são ser em ato, quando são resultados de uma potência produtora. Existem diferenças entre ser em potência e potência: estar em potência, ele é sempre e somente em potência (II. 5 [25] 1, 9)<sup>65</sup>. Plotino continua dizendo que:

se tomamos a potência no sentido de potência produtora, o ser em potência de modo algum é potência, pois a potência, na medida em que é compreendida como produtora, não pode ser dita em potência (II. 5 [25] 1, 23 -26).

O ser em potência só existe no sensível e não produz nada sem que tenha um ser em ato. Logo, temos um ser em potência que é passivo, que recebe a forma e modifica-se de acordo com as descrições impressas pelo inteligível.

Plotino utiliza do exemplo da estátua (*andrias*)<sup>66</sup> para tencionar a relação entre ser em potência e ser em ato, tal como a teoria da participação dos inteligíveis e como a matéria recebe a forma. Com esse exemplo é possível questionar a atividade do artista ao imprimir no substrato a forma de arte<sup>67</sup>. Narbonne (2014, p. 33) diz que no caso da estátua, Plotino torna o ser em potência desprovido de qualquer potência. Chamando a atenção para dizer que a matéria é desprovida de qualquer potência, possibilitando dizer que o ser em potência toma o seu ser em ato de um outro ser em ato (II. 5 [25] 2, 32). O apontamento é feito por Baracat Junior (2007, p. 428, n. 6) ao dizer que a distinção entre potência produtiva e potência passiva é: o bronze é estátua em potência porque pode tornar-se estátua pela ação de um sujeito que possui a potência (ou o poder) de moldá-lo. Ou seja, o bronze é em potência estátua, pois se não tivesse a modificação humana, de uma potência produtiva que carrega uma forma em ato, ele continuaria sendo bronze. Já o escultor possui o acesso à potência produtiva capaz de modificar o ser em potência da estátua.

---

<sup>65</sup> Narbonne (2014, p. 34) indica que o grande diferencial da teoria de potência e ato de Plotino para Aristóteles é justamente quebra da dualidade entre as duas. Em Plotino, existe no inteligível a potência, ser em ato e ato. No inteligível existe o ser em potência.

<sup>66</sup> II. 5 [25] 1, 12, 20; II. 5 [25] 2, 5. 6. 8. 13. 14. 27; 3, 23; III. 6 [26] 12, 41; IV. 7 [ ] 8, 6; V. 9 [5] 3, 13

<sup>67</sup> Esse exemplo fica mais explícito ao realizar a leitura da passagem da escultura de Fídias em V. 8 [31].

Então, uma vez que o que está em potência é tal, poder-se-ia dizer que é potência em relação ao que será, por exemplo, que o bronze é potência da estátua; Bem, se a potência for tomada em sentido produtivo, de modo algum: pois não se poderia dizer que a potência, tomada em sentido produtivo, está em potência. No entanto, se o que está em potência não se diz apenas em relação ao que está em ato, mas também ao ato, poderia haver também uma potência em potência (II. 5 [25] 1, 22 – 26).

Plotino intenta que falar de potência e ato é melhor direcionar para uma situação relacional, ou seja, potência em relação ao estar em ato, e da potência em relação ao ato (II. 5 [25] 1, 27). É preciso lembrar que não é o ser em potência que se transforma em ato, mas um ser que já existe nos inteligíveis enquanto potência, que vem a ser em ato.

Voltando ao caso da estátua, Plotino diz que:

Sobre a matéria, é preciso examinar se ela, sendo algo diferente em ato, está em potência em relação às coisas que são informadas, ou se ela nada é em ato e, de modo geral, se as demais coisas que são ditas em potência, recebendo uma forma e permanecendo elas mesmas, passam ao ato, ou se o estar em ato será dito em relação à estátua, contrapondo-se somente a estátua em ato à estátua em potência, mas sem que o que é em ato seja predicado daquilo segundo o qual se dizia que a “estátua é em potência” (II. 5 [25] 2, 1 - 6).

Nessa relação estabelecida entre a estátua em potência que está no sensível, com a estátua em ato do inteligível, compreende-se que a estátua em potência não produz, apenas permanece em seu estado original. Todavia, no caso da estátua em potência, ela pode produzir a estátua em ato porque recebeu uma forma e é perfeitamente o que é (II. 5 [25] 3, 24), que informará a que se encontra no sensível. Sabe-se que a alma é ato que possui a potência dos seres e está no inteligível. Já a alma que está na matéria, ou seja, na estátua, também é um tipo de ato, como, por exemplo, a alma vegetativa, pois ela também é o que é (II. 5 [25] 3, 30). Segundo Ullmann (2008, p.61), passar de em potência para ato é sair da escuridão para a luz, é mostrar o que está latente na alma. Assim, a alma de alguma maneira (*hoion*) toca os objetos e faz com que eles saiam de em potência para ato. É sabido que para transformar os objetos da arte são necessários elementos físicos, materiais e algo outro, que existe na alma.

que el alma, a su vez, sobreimpone a los cuatro elementos la forma del cosmos; que según eso la Inteligencia ha resultado ser suministradora de razones a la manera como las artes suministran a las almas de los artistas las razones operativas (V. 9 [5] 3, 30- 33).

A alma do mundo organiza os elementos físicos de acordo com o cosmos. Assim, oferecendo substrato para que o artista projete o que aprendeu com a arte dos inteligíveis, essa arte que está em sua alma, para então formatar uma bela estátua.

Observa-se que o fazer do artista diferencia-se do fazer da natureza. O artista utiliza a pedra, o bronze e a madeira (V. 9 [5] 3, 15) para realizar obras belas. Já a natureza enforma os elementos simples: a água, fogo, água e terra, configurando-os como seres compostos ao projetar-lhes uma forma.

Deste modo, verifica-se uma atividade desse artista parecida com a do *demiourgos*, que por sua vez cria o mundo. Assim, a análise, por um momento, deixa o termo *andriantopoiike*, *andriantopoiia* e *andrias*, para investigar o termo *demiourgos*.

## 4.2 *Demiourgos*

O termo *demiourgos* aparece no seio da discussão de Plotino contra os gnósticos<sup>68</sup>. Nesse ponto, o debate gira em torno da existência de um artesão superior que criou o mundo e todas as coisas materiais. Não é segredo que Plotino destina alguns tratados para confrontar as ideias cosmológicas dos gnósticos, seja enquanto nascimento do mal, ou do próprio universo<sup>69</sup>. Assim, a primeira concepção que temos de *demiourgos* é sobre o criador do cosmos.

este universo — já que estamos de acordo que a sua existência e a sua natureza derivam de outro—, devemos, por acaso, crer que o seu criador planeja em si mesmo a terra e estabelece que necessariamente ela esteja no meio deste universo e, em seguida, que a água esteja sobre a terra; enfim as outras coisas em ordem até o céu e ainda <devemos por acaso crer que ele planeja> todos os animais viventes e cada um destes com as formas tantas quantas são agora, e com as suas vísceras internas e as partes externas, e depois, tendo assim disposto cada coisa nele mesmo, ele finalmente mete mãos à obra? (V. 8 [31] 7, 1 – 6).

---

<sup>68</sup> O debate contra os gnósticos pode ser conferido nos tratados II. 9 [33], III. 8 [30], V. 8 [31] e V. 5 [32]. Nele, Plotino tenciona, sobretudo, a cosmogonia gnóstica.

<sup>69</sup> Dados os limites desta dissertação não será aprofundado as teorias gnósticas. Assim, repete-se a indicação de Baracat Junior (2008, p. 455, n. 1), ao inserir a tradução de Igal (1992, vol. 1) para eventuais consultas.

A ideia de alguém que planeja os animais, viventes e o universo é para Plotino estranha, ao pensar que em sua teoria as formas são o que de fato possibilitam o ser no sensível. Nesse caso, imaginar a ideia de planejamento é incurrir a questão temporal. Sabe-se que no Intelecto não existe o tempo, o que impossibilitaria a continuidade dessa ideia.

Mas um tal planejamento é impossível — pois de onde lhe veio este <plano> se <ele> nunca viu ainda nada? — nem seria possível <para ele> executar, servindo-se de outra coisa, como agora os artesãos que produzem utilizando mãos e instrumentos; já que, tanto as mãos quanto os pés <são criados> sucessivamente (V. 8 [31] 7, 6 – 11).

Plotino no primeiro momento descreve a figura do criador gnóstico, para então questionar sua capacidade de produção. O artesão<sup>70</sup> dos gnósticos, em Plotino, aparece produzindo sem necessariamente de ter conhecimento prévio dos inteligíveis ou de algo que é ontologicamente anterior a ele. Assim, o produtor precisa estar em uma sequência hierárquica de contemplação e produção. Ora, além da questão temporal, Plotino questiona o planejamento do universo sem a visão inteligível dele, sem ter visto e produzido a partir das coisas que viu no Intelecto e conclui que só é possível realizar essa produção de acordo com a lembrança, mesmo que seja turva (V. 8 [31] 7, 9; II. 9 [33] 4, 9). Plotino diz não ser possível para a alma produzir por meio de raciocínios, sem que esses estejam já em sua natureza, o produzir e a potência produtiva (II. 9 [33] 4, 12). Nessa perspectiva, *demiourgos* aparece com um sentido pejorativo, indicando que se a produção realizada pela alma for pelo fato delas serem “desaladas”<sup>71</sup> (II. 9 [33] 4, 1) é “dizer que era para ser honrada seria ridículo e próprio daqueles que transferem a ela motivos dos escultores daqui” (II. 9 [33] 4, 13). Ou seja, Plotino indica que não é possível para a alma escolher reproduzir por qualquer motivo ligado a questões morais vivida em sociedade, com valores sensíveis.

Ainda na crítica contra os gnósticos, Plotino explica que eles utilizaram partes das teorias platônicas contidas no *Timeu* (39 e 7-9), mas que não estão de acordo com os pensamentos de Platão em alguns pontos específicos. Na crítica, Plotino diz que:

---

<sup>70</sup> Segue a indicação de SANTROPETE (2003, p. 124, nota 151) ao traduzir aqui *demiourgos* como a figura do artesão e não do artífice, por entender que se trata de um termo geral, sem especificidades para compreender esse ponto do trecho.

<sup>71</sup> *Phlb* 246 c2.

Eles, não o compreendendo, entenderam que há um Intelecto contemplativo diferente daquele e um outro discursivo – mas, amiúde, para eles, em vez do Intelecto discursivo, é a alma quem cria -, e acreditam que esta, segundo Platão, é o demiurgo, estando longe de saber quem é o demiurgo (I. 9 [33] 6, 18-20).

Plotino indica que na teoria gnóstica a figura do demiurgo está nos inteligíveis, entre o Intelecto e a Alma (II. 9 [33] 6, 15). Ora, essa ideia é incompatível com as hipóstases de Plotino, tal como a processão e surgimento do Intelecto e Alma. De todo modo, em crítica, o uso de *demiourgos* é marcado como de um ente inteligível que ganha papel de criador. Por vezes Plotino realiza referências ao *Timeu*, como em II. 1 [40] 5, 5 ao dizer que “Isso seria o mesmo que dizer que a alma celeste está próxima do demiurgo, bem como as nossas”, ao buscar compreender como o céu existe e articula-se com os outros entes. Todavia, é no tratado V. 9 [5] que Plotino indica sua noção de demiurgo, sendo ele análogo ao Intelecto, aparecendo como o produtor verdadeiro, demiurgo verdadeiro, pois produz as formas (V. 9 [5] 3, 25 – 30). As diferenças entre o sentido utilizado por Platão e o de Plotino ficam evidentes nas palavras de Brisson, ao dizer que em Platão:

É o demiurgo que, com os olhos fixos nas Formas, ordena um material entregue à desordem para fabricar o mundo no qual vivemos; a ação do demiurgo é evocada com a ajuda de termos que descrevem o trabalho do artesão e do artista (BRISSEON, 2013, p. 64).

Em Plotino, o surgimento das hipóstases e a função produtora do mundo sensível aproximam-se da noção estabelecida pelos estoicos, ao conferir para a *physis* (natureza), papel produtor do mundo. Contudo, o distanciamento e a crítica à teoria estoica ocorrem ao evitar a corporeidade do que é inteligível e divino. Assim, os neoplatônicos se aproximam das teorias aristotélicas, ao dizer que o mundo não é um objeto artificial produzido por um demiurgo, mas um ser natural, um princípio interno de comportamento (*Física* II, 1, 192 b1 – 24).

Plotino se distancia da metáfora artificialista, aquela que Platão utiliza fazendo intervir um demiurgo que fabrica as coisas sensíveis mantendo os olhos fixos nas formas inteligíveis. Como ele recusa a intervenção de um demiurgo que trabalha à maneira de um artesão ou de um artista, Plotino é conduzido a conferir à Alma que anima o mundo o papel de agente organizador da matéria que permite fazer aparecer os corpos (BRISSEON, 2013, p. 65).

As ocorrências que chamam atenção na utilização de *demiourgos* por Plotino são aquelas que indicam uma tensão entre a produção realizada pela natureza e a produção realizada pela arte. Assim, deve-se analisar primeiramente acerca da produção da natureza, para então compreender a produção do artista e quais suas diferenças e similitudes.

As pessoas vêem os ceroplastas e acabam por achar que a fabricação da natureza é como a deles, mas eles não são capazes de fazer cores, a não ser que as tragam de alhures para o que produzem. Nos artesãos que executam tais artes algo deve permanecer, algo segundo o qual, permanecendo, eles produzirão suas obras com as mãos (III. 8 [30] 2, 5 – 10).

O tratado *Sobre a natureza, a contemplação e o Uno* elucida a produção da natureza e como ela ocorre. Seguem os comentários de Baracat Júnior (2014) ao analisar a questão da contemplação e da produção pela natureza. O comentador indica que esse trecho do tratado é marcado por duas questões: 1. Imaterialidade: a natureza não emprega instrumentos ao produzir; 2. Imobilidade: a natureza não está em movimento quando produz, mas permanece imóvel.

O primeiro ponto trata do fato da natureza não utilizar instrumentos em suas obras. A tentativa de eliminar a matéria é uma característica de Plotino. Existe uma “preocupação de excluir o instrumentalismo, o materialismo, a espacialidade, a temporalidade e o antropomorfismo de nossas noções de entidades metafísicas” (BARACAT JÚNIOR, 2013, p. 97). O intuito da passagem é demonstrar que na produção realizada pela natureza, não é necessário a utilização de instrumentos, pois ela serve-se apenas da contemplação dos inteligíveis (V. 9 [5] 6, 20). Ou seja, a contemplação da natureza deriva da sua atividade contemplativa. Adiante no tratado, Plotino estabelece que a natureza além de produzir a partir da atividade contemplativa, ela mesma é contemplação.

A segunda questão está entrelaçada com o verbo *menein* (permanecer), que segundo Baracat Junior (2013, p. 100) torna-se dúbio ao entender que o significado do verbo é permanecer espacial e/ou temporal. Contudo, na filosofia plotiniana cada nível de realidade corresponde a um modo diferente de permanecer temporalmente ou espacialmente<sup>72</sup>. Assim, o movimento da natureza é para apontar que em sua produção

---

<sup>72</sup> BARACAT JÚNIOR (2013, p. 100) considera que dizer que o “Uno permanece” não significa dizer o mesmo que “uma flor permanece”. Ou seja, dada às realidades diferentes, o Um é atemporal e sua

ela não necessita de raciocínios para trazer forma a matéria, mas apenas ser o que ela é, pois nela o ser (*to einai*) e o produzir (*to poiein*) coincidem (III. 8 [30] 3, 16 -17). O mesmo movimento não acontece com o artista, que para fabricar sua obra de arte e inserir a forma na matéria, necessita dos raciocínios esboçados no planejamento do que deverá construir.

É possível perceber que em determinados momentos a atividade de contemplação do artista aproxima-se da contemplação da natureza.

Então, tome como exemplo, se quiser, duas pedras que se encontram em estado bruto uma ao lado da outra, uma sem proporção e desprovida de arte e a outra já transformada pelo domínio da arte na estátua de um deus ou ainda de um homem, de um deus como uma Graça ou uma Musa e de um homem [10], não qualquer um, mas aquele que a arte criou escolhendo todas as belas qualidades (V. 8 [31] 1, 5 – 10).

É uma passagem emblemática para demonstrar a tensão que existe entre a produção da natureza e a produção artística. Deste modo, continua a análise sobre a produção da natureza. Nas primeiras linhas, Plotino indica como exemplo duas pedras: uma bruta e a outra transformada pela arte (V. 8 [31] 1, 5). Santropete (2008, nota 22), entende-se que a pedra citada por Plotino pode ser lida como a matéria. No entanto, segue-se a leitura de Oliveira (2013, p. 336) ao dizer que a pedra é corpo composto de Forma e matéria. A matéria é definida por Plotino como sendo um não corpo, não possui qualidades, não pode se atribuir a ela, por sua própria natureza, nenhuma das determinações que são vistas nos seres sensíveis. Portanto, não possui magnitude ou proporção e ela será de acordo com o que o produtor desejar (II. 4 [12] 8, 1 – 20).

Narbonne (2014, p. 42) explica que a questão da matéria em Plotino é complexa. Diz que o filósofo se mostra consciente dessa complexidade, propondo que sua matéria em realidade é um nome vazio (*kenon onoma*; II. 4 [12], 12, 22), isto é, algo desprovido de caráter positivo, e cuja contribuição no mundo sensível é nula<sup>73</sup>. Dado os limites desta pesquisa não será aprofundada a questão da matéria. O que é necessário compreender aqui é que a matéria sem a forma é nula. Em sua flexibilidade, ela é preenchida pela

---

mobibilidade é de si para si, enquanto que a flor ou qualquer outro ser sensível é temporal e se move de acordo com as delimitações da alma.

<sup>73</sup> É preciso salientar que o mundo sensível de Plotino se mostra bem diferente das concepções aristotélicas e platônicas. Em Platão, o receptáculo é uma realidade espacial, um “aquilo-em-que” os fenômenos sensíveis aparecem (*TIMEU*, 50d 1).

forma, pois “a forma vai sobre ela, sobrepondo todas as coisas a ela; mas a forma possui tudo, tanto a magnitude como tudo quanto estejam com a razão e seja causado por ela” (II. 4 [12] 8, 23 -25).

Assim, dizer que a pedra é a matéria é ignorar o fato da nulidade de matéria sem uma forma. Em outras palavras, não seria possível para o artista manipular a pedra caso ela fosse apenas matéria.

Quando o artista toma um certo material no qual pretende realizar uma obra, por exemplo, o bronze ou a pedra para fazer uma escultura, este material é, ele próprio, corpo, portanto, possui matéria e alguma forma. Mas não a forma da arte, isto é, a forma que o artista contempla e vai transmitir para o material (OLIVEIRA, 2013, p. 336).

A atividade produtiva do artista mostra-se distinta da atividade da natureza em alguns pontos. Ao entender as ponderações acerca da natureza – imaterialidade e imobilidade – a produção artística mostra-se com o comportamento diferente. O escultor ao realizar sua escultura utiliza dos *logoi* para conseguir infundir a forma na matéria. Afastando-se mais da produção da natureza, o artista quando realiza a produção não está imóvel, sua produção é calculada pelo raciocínio da matemática, da geometria e de outras artes/ciências que auxiliam essa confecção. Nas palavras de Plotino ele diz:

Aquela pedra que atingiu a beleza de uma forma devida à arte, aparecerá bela não em relação ao seu ser pedra — pois seria igualmente bela também a outra — mas pela forma que a arte infundiu. Portanto, a matéria não tinha esta forma, mas esta estava em quem a pensava já antes de atingir a pedra; estava no artífice, não enquanto é dotado de olhos e mãos, mas porque participava da arte (V. 8 [31] 1, 10 – 15).

O que está em questão nesse ponto é que Plotino não realiza uma comparação entre a beleza da produção da natureza e a da produção artística. Entende-se que não é o intuito do filósofo realizar essa comparação por indicar que tanto a natureza, quanto a arte conseguem captar a forma do belo. No entanto, o que diferencia a arte da natureza são seus métodos produtivos. No caso da produção artística, a forma da arte estava situada no Intelecto e o artista, ao ter acesso a essa forma, realiza a processão e infunde na matéria. Não se sabe acerca da necessidade do artista em produzir, como ocorre com a produção necessária da natureza.

Essa concepção de arte – que contempla diretamente os inteligíveis - é contrária à concepção tradicional platônica, em que considera a produção artística como uma mimese

de 3ª ordem, conforme já foi mostrado anteriormente. Em *Sobre a beleza inteligível*, Plotino indica um posicionamento que adota as artes como sendo do âmbito do inteligível. Além disso, ele considera que a produção do artista ocorre por meio da contemplação da arte que não está entre os sensíveis.

Mas se alguém despreza as artes porque estas produzem imitando a natureza, antes de tudo precisa ser dito que também as coisas da natureza imitam outras coisas. Em seguida, é preciso saber que não imitam simplesmente isto que se vê, mas se elevam aos princípios racionais das quais a natureza <deriva>. Além disso, é preciso saber também que as artes produzem muitas coisas delas mesmas e completam isto que carece de alguma coisa porque as artes possuem a beleza (V. 8 [31] 1, 35-38).

Plotino salienta que a mimese exposta aqui é diferente de uma mimese platônica. É sabido que todas as realidades contemplam e produzem, realizando cópias das realidades superiores. Deste modo, tudo o que se conhece no mundo é uma mimese de uma realidade superior. Além disso, diferentemente de Platão no *livro X da República*, em Plotino, para que ocorra a produção é necessário que se contemplem os inteligíveis para se tornarem obras belas. Plotino chama a atenção para o fato da forma de arte não estar entre os sensíveis. Quando a arte da escultura é definida em V. 9 [5] 11, 15 e IV. 4 [28], é dito que os artistas miméticos copiam os movimentos inteligíveis de sua alma. A possibilidade dessa leitura está de acordo com outras passagens já citadas em que os artistas realizam suas produções a partir do que tem de mais belo em si.

Ainda, em V. 9 [5] Plotino realiza novamente a comparação da produção artística com a produção da natureza.

Pues bien, vemos que los supuestos «seres» son todos 10 ellos compuestos y que ni uno solo de ellos es simple, tanto los elaborados, en cada caso, por el arte como los constituidos por naturaleza. En efecto, los productos del arte constan de bronce, madera o piedra, y sin embargo, por estos elementos no son todavía perfectos antes de que cada arte elabore ésta una estatua, aquélla una casa y la otra una casa por la imposición de una forma inherente a esa arte. Es más, aun de entre los constituidos por naturaleza, algunos son múltiplemente compuestos y se llaman «combinados». (V. 9 [5] 3, 10 – 15).

Plotino salienta que o artista, por meio da arte consegue manipular a pedra, que aceita a forma da arte e assume a face de uma casa, uma estátua ou outras obras derivadas

da produção artística. O curioso é que Plotino relaciona a produção da natureza com a produção artística, indicando que ambas produzem seres combinados. Recordam-se os apontamentos da mesma passagem em que considera a contemplação dos inteligíveis pela alma do artista.

Deveras, para os antigos a escultura era uma arte que “remove”, por oposição à pintura, uma arte que “acrescenta”: a estátua preexiste no bloco de mármore e basta remover o supérfluo para fazê-la aparecer. Essa representação é comum a todas as escolas filosóficas: o homem é infeliz porque ele é escravo das paixões, isto é, porque ele deseja as coisas que podem lhe escapar, pois elas lhe são exteriores, estrangeiras, supérfluas. A felicidade consiste, então, na independência, na liberdade, na autonomia, ou seja, no retorno ao essencial, a isso que corresponde àquilo que nós somos verdadeiramente, a isso que depende de nós (HADOT, 2014, p.62).

Em Plotino, a visão do inteligível é o que permite a realização da atividade artística. Sobre a atividade da escultura, o escultor aparece talhando a pedra ou o mármore, para que a beleza apareça. Nesse contexto, é preciso que ele tenha uma alma virtuosa para que consiga ver a forma de um belo humano. Plotino não costuma personificar os artistas nas *Enéadas*. Porém, em V. 8 [31] 1, ele introduz na discussão o escultor Fídias: “Assim também Fídias produziu Zeus, sem referência a nada de sensível, mas colhendo <do Intelecto> como seria se Zeus quisesse aparecer a nós visivelmente” (V. 8 [31] 1, 39 – 40).

Constata-se que Plotino, assim como seus antecessores platônicos, nomeiam Fídias como o escultor capaz de realizar obras pelo inteligível. Segundo Oliveira (2013, p. 331) Fídias e suas obras são citadas por toda a cultura helênica. Ele é considerado o maior escultor do período Clássico. Segundo Barreira (1944, p. 201), a vida de Fídias é obscura, como a de quase todos os escultores da Grécia do século V A.E.C. Sobre esse escultor sabe-se que era de Atenas, filho de Cármides e parente do pintor Panainos. Fídias foi encarregado por Péricles<sup>74</sup> da direção dos trabalhos da Acrópole, e que em seguida,

---

<sup>74</sup> Sabe-se que Atenas nesse período era a cidade mais populosa da Grécia. Após a formação da *Confederação de Delos*, Atenas passou a ser agitada por atividades culturais e artísticas. Péricles foi o responsável pelo acordo e pelos avanços que levaram a cidade ao seu apogeu. Lawrence, A.W (1998, p. 111) explica que boa parte dos monumentos individuais que transformaram a Acrópole na grande maravilha da Grécia são datados da segunda metade do século V e que só obtiveram sucesso com o comando de Péricles.

por um motivo também obscuro, foi forçado a exilar-se na Élide, onde fez o Zeus Olímpico e morreu em 432<sup>75</sup>A.E.C.

Pouco é compreendido acerca da sequência cronológica correta dos fatos da vida de Fídias e justamente pela incerteza que diversas obras foram atribuídas ao escultor. Suas obras autênticas são a *Afrodite* criselefantina de Elis, o *Anadoumeno* de Bronze em Olímpia e a *Amazona*, igualmente de bronze em Éfiso<sup>76</sup>. Porém, o Fídias imortalizado pela filosofia e pela história da arte, concretizou o seu legado apenas sob o comando de Péricles. Nesse período, Fídias fez as três Atenas: a *Lémnia*<sup>77</sup>, a *Promachos*<sup>78</sup> e a *Partenos*<sup>79</sup>. Foi ainda o inspirador e organizador das esculturas do Partenon, e em seu exílio foi o autor de *Zeus de Olímpia*.

Stierlin (2009, p. 174) indica que Fídias conhecia bem as proporções e os números das teorias pitagóricas da simetria e da harmonia. Só assim justifica a sua organização para dispor as obras escultóricas dentro do Partenon. Schuhl (2010, p. 31) explica que se sabe por Galeno, que Policleto tinha escrito um tratado, o “*Cânone*”, no qual dispõe das proporções ideais para esculpir um corpo humano. Ele defendia que a beleza viria pela justa proporção de todas as partes<sup>80</sup>. Além desse tratado, existiam outros como o de Eufânor, a “*Symmetria*”, que definiu um modelo mais delgado e menos “quadrado” às estátuas. Ao analisar os movimentos escultóricos e as características presentes nas

---

<sup>75</sup> Não se sabe o local exato de seu nascimento e nem de sua morte.

<sup>76</sup> Essas obras foram feitas na primeira fase da produção de Fídias.

<sup>77</sup> A *Atena Lémnia* era uma estátua de bronze de dois metros de altura. Tinha a cabeça descoberta, o capacete na mão direita e a mão esquerda apoiada na lança. Segundo Barreira (1944, p. 202). A imagem parecia repousar com uma mensagem de paz. Raymond R. P e Schonder S.J. (1961, p. 41) explicam que filósofos como Luciano e Pausânias comentam a obra como uma das mais belas esculturas clássicas. Além disso, pontuam essa estátua como um exemplo de simplicidade e dignidade humana para o ideal grego vindo pela literatura e arte no século de Péricles.

<sup>78</sup> A *Atena Promachos* foi feita de bronze colossal que dominava os mesmos monumentos da Acrópole como se vê nas moedas atenienses que lhe conservaram o perfil. Tinha sete metros e meio altura e ficava no meio do caminho entre o Erecteion e os Propilus. Barreira (1944, p. 203) diz que é sua imagem reproduzia uma Atena vigilante e guerreira.

<sup>79</sup> A *Atena Partenos* é sem dúvida a imagem símbolo da força e da inteligência. Tinha cerca de doze metros de altura e era de marfim e ouro e ficava no fundo do Partenón. Stierlin (2009, p. 181), explica que essa foi a sua obra-prima. A formidável efígie criselefantina, que figurava a deusa virgem, obedecia às leis da simetria, seguida pelo cânion de Policleto, tratado que codifica a estatuária e que rege as suas relações numéricas.

<sup>80</sup> Os estoicos adotaram esse sistema de medida no âmbito das artes. Assim, observa-se que o fato de Fídias adotar as regras de Policleto não era suficiente para que Plotino fizesse a indicação como escultor. Deste modo, compreende-se que a sua predileção foi pelo feito, por construir um Zeus sem regras matemáticas preestabelecidas.

esculturas de Fídias, observa-se que esse escultor não inventou novas técnicas para a arte antiga. Todavia, esse escultor elevou a escultura Grega à sofisticação.

Criando exemplares que vivem uma vida altivamente dignificada, insensíveis às paixões transitória, como se apenas os animasse o sopro da Ideia pura. Fídias intitulava-se a si mesmo um escultor de deuses, sentia-se contrafeito na tradução dois sentimentos efêmeros, por isso as suas mãos, como as de Prometeu, amassaram a matéria criando vida, mas vida onde se sente uma serenidade imortal (BARREIRA, 1944, p. 224).

A grande obra de Fídias, finalizada após sua morte foi o *Zeus de Olímpia*. A primeira descrição é feita por Estabão, em uma passagem em que Fídias conversa com o pintor Panainos. No diálogo, Panainos pergunta qual o modelo que Fídias utilizou para esculpir a estátua de Zeus e então:

o escultor respondeu: segundo aquele que Homero deixou nos versos seguintes: Ele disse, e, com suas negras sobancelhas/ O filho de Cronos fez um sinal;/ Sobre sua cabeça imortal/ flutuavam seus cabelos divinos;/ O imenso Olimpo estremeceu" (ESTABÃO, Geografia, VIII, 3, 30, 29-35. *Apud* OLIVEIRA, 2013, 332).

A última obra de Fídias, a estátua de *Zeus de Olímpia* era utilizada para cultos e referenciada por toda a tradição antiga. Ela foi representada sentada, e fora de escala em relação ao teto do templo. Lawrence (1998, p.105) afirma que a estátua tinha doze metros de altura e estava colocada no final da sala, em um piso rebaixado feito de pedra calcária de Elêusis, que era conservado negro e brilhante, devido ao azeite usado para passar no marfim. Como Fídias realizou essas grandes obras sem um modelo visível para copiar? Provavelmente, Plotino ao citá-lo como um exemplo de escultor, considerou que ele era o modelo do melhor escultor de todos os tempos. Aquele que consegue entender os inteligíveis para realizar obras que não cabem na linguagem proposicional. Ou seria, Fídias o exemplo do humano ao qual Plotino diz ser preciso ver as obras dos chamados homens bons, para depois ver a alma dos que realizam belas obras; (I. 6 [1] 9, 4). De todo modo, Fídias aparece no tratado V. 8 [31] relacionado à figura do *demiourgos*, que realiza belas obras e acentuando a relação do termo – que outrora recebe o significado de produtor de mundo nos estoicos, gnósticos e em Platão – para receber em Plotino o papel de um artista/escultor.

Sobre o uso desse artista no tratado *Sobre a beleza inteligível*, alguns comentadores explicam que o escultor em conjunto com sua obra, pode ser tratado como uma metáfora para a atividade que a alma precisa desempenhar. Santoprete (2003, p. 114) indica que Fídias é o escultor que cria segundo as formas e que a passagem da escultura em I, 6 [1], 9, retrata a atividade do escultor que retira o supérfluo para mostrar o inteligível, neste caso paralela a atividade que a alma deve desempenhar<sup>81</sup>. Pode-se compreender essa tentativa de caracterizar o mito de Fídias como a alma que contempla e produz, como o fim da jornada.

Plotino acredita que o escultor não imita simplesmente o que se vê, mas que eles se elevam aos princípios racionais, ao Intelecto e então cria a obra de arte que carrega em si resquícios desses princípios racionais. O que possibilita o vislumbre, o reconhecimento do inteligível. A atividade do humano de ascensão é para que consiga contemplar o Intelecto, em que todas as formas são reservadas:

E me parece também que, se nós fôssemos modelos, ao mesmo tempo ser e forma, e a forma que cria aqui fosse o nosso ser, a nossa atividade criadora dominaria sem cansaço (V. 8 [31] 7, 27-30).

Plotino parece comparar a atividade humana com a atividade de criação do Intelecto ao contemplar. Nas realidades superiores, a atividade de contemplação e criação ocorre naturalmente, como que uma depende-se da outra para acontecer. Nesse caso, o intelecto ao contemplar a imagem do Um que possui em si, cria a Alma. No caso do humano, ele termina a processão para imprimir em uma obra o que existe mais belo na ordem do inteligível.

Todavia, ainda que humano, cria uma forma de si, tendo se tornado outro do que é, já que abandonou o ser o todo, tendo agora se tornado humano. Cessando de ser humano, como diz <Platão>, “se move no alto e governa todo o cosmo”<sup>82</sup>; pois voltando a pertencer ao todo cria tudo (V. 8 [31] 7, 30 – 34)

Nessa passagem, Plotino indica que se o humano se encontra no Intelecto, o olhar se identifica com o que vê. Nesse espaço, sujeito e objeto, artista e arte, se confundem

---

<sup>81</sup> A leitura acerca do escultor que aparece em I. 6 [1] será detalhado no próximo ponto.

<sup>82</sup> Acredita-se que nesses comentários sobre o humano que sobe ao inteligível e passa agir como o criador, Plotino esteja referindo-se à teoria platônica presente no *Fedro*, 246 c 1-2.

tornando-se um só. Assim, não se pensa em um humano sensível, mas em um que é forma, o modelo de humano realiza a contemplação do inteligível, desce ao mundo sensível e retira o supérfluo da pedra, inserindo nela o inteligível que contemplou. Esse projeto em seu fim mostra-se belo e caminho para uma nova ascensão, pois possui em si os resquícios da beleza que reside em seu criador.

### 4.3 *Poietes agalmatos*

Após observar aspectos discutidos por meio dos termos *demiourgos*, *andriantopoiike*, *andriantopoiia* e *andrias*, nesta etapa do texto analisam-se as implicações do *poietes agalmatos*. Na polissemia do termo *poietes*<sup>83</sup>, *agalmatos* delimita seu significado e o define como um produtor de imagens ou esculturas. Em Plotino, o termo permite a caracterização do escultor em seu trabalho com a obra de arte ou aparece como uma metáfora do trabalho interior, para o movimento de supressão do sensível para mostrar a alma bela. Assim, observa-se que o termo vinculado ao sentido de produtor de imagens aparece em dois momentos dentro das *Enéadas*: O primeiro em V. 9 [5] 3, 33 e o segundo em I. 6 [1] 9, 8. Essas passagens permitem duas interpretações: a primeira, o escultor encontra-se em sua atividade artística e a segunda, remete ao processo de preparar a própria alma, que pode ser dita como a obra de arte interior. O intuito da proposta dessa leitura é mostrar que as duas possibilidades são complementares.

Conforme já foi demonstrado anteriormente, todos que realizam o processo de ascensão, após contemplar, precisam retornar e percorrer a processão, cuja finalidade é a produção. Castilho (2010, p. 267) parece compartilhar da ideia de Santoprete, ao dizer que o artista cria sua obra de arte pela contemplação do modelo, do mesmo modo como a Inteligência, a Alma e a alma da natureza produzem todos os seres de maneira trabalhosa, como fruto de seu ato de contemplação da verdade superior.

Dado que o escultor se apresenta como o humano capaz de produzir belas imagens por meio da contemplação do inteligível, Leclercq (2005,0p. 13) comenta que a

---

<sup>83</sup> *Poietès* é definido por J. H. Sleeman e G. Pollet (1980, p. 862- 863) como criador, produtor. Inúmeras são as passagens em que o termo aparece e não possui o significado artístico. Além desse termo, ainda tem *poietikós*, que se remete a mesma figura que cria.

arquitetura e escultura estão entre as criações fortes de imagens, que carregam consigo significados que não estão implícitas nas obras. Assim, o escultor mostra-se como um produtor de imagens, que atinge ele mesmo e aos interlocutores que olham para sua obra. Nesse olhar para a obra, a imagem ultrapassa a objetividade e vai conquistando um estado cada vez mais íntimo.

Seguindo a visão de Félix (2014, p. 20) a imagem produzida pelo processo escultórico não representa a cópia de um objeto sensível. E sim reflete a beleza epistêmica existente no escultor no momento de sua mais elevada contemplação. A expressão da beleza inteligível é o que torna as obras sensíveis belas. Essa expressão ocorre porque o escultor deixa de olhar para as belezas sensíveis e materiais, para então observar com sua visão interior, o que existe de mais belo em sua alma. Destarte, esse humano deixa de olhar as coisas mundanas e utiliza como molde para suas obras apenas o que há de mais belo para sua alma. A fuga para a origem do sensível, já indicada anteriormente, sinaliza a ideia de Narbonne (1977, p.8) ao inferir que a alma para de fazer reflexos das belezas exteriores, para refletir o que há de mais belo em si mesmo.

Inteligencia ha resultado ser suministradora de razones a la manera como las artes suministran a las almas de los artistas las razones operativas, y que hay dos clases de inteligencia: la inteligencia a modo de forma del alma, la que tiene razón de forma, y la que provee de forma a la manera del escultor de una estatua, que contiene en sí mismo cuanto dona. Pues bien, los dones que la Inteligencia confiere al alma están más cerca de la verdad; los que recibe el cuerpo, son ya simulacros y copias (V. 9 [5] 3, 30 – 35).

Plotino indica que as almas dos artistas operam segundo uma razão operativa. A arte que permanece no Intelecto possibilita que a sua cópia realize obras de acordo com o que possui no inteligível. A razão na alma do artista é considerada uma cópia, uma imagem da verdadeira forma. Ora, a forma da arte está presente no Intelecto e o que chega na alma do escultor são reflexos do inteligível. Assim, o que pertence à forma da arte no Intelecto é superior ao que chega nos corpos. Nesse trecho, o filósofo está expondo a questão epistemológica, que na processão, uma parte da alma permanece contemplando o Intelecto, enquanto outra desce aos corpos. Consequentemente, a passagem mostra a participação da processão até chegar aos corpos e assim, dar forma a matéria por uma atividade artística.

O escultor em seu momento de produção planeja a obra e a confecciona de acordo com o que contemplou em si. Ele necessita compartilhar dos ensinamentos de outros

artistas, como, por exemplo, os do músico: da matemática e da geometria, para fazer com que obtenha êxito na sustentação da escultura. Recorda-se que em Plotino pode-se caracterizar a música como uma arte da ciência, enquanto que a escultura é uma arte representacional. A escultura em sua característica pode ser considerada uma arte psicagógica, capaz de elevar a alma dos artistas? Destarte, percebe-se que a estrutura das artes não é sólida e pode apresentar fluidez de acordo com determinadas passagens nas *Enéadas*.

Na caracterização do escultor, parece que ele não pode ser um cego de nascença<sup>84</sup> (I. 6 [1] 4, 5) e que de algum modo já conseguiu aprender a perceber a beleza das ocupações, dos conhecimentos e das virtudes (I. 6 [1] 4, 6- 8), pois para produzir algo realmente belo ele precisa compreender os inteligíveis que estão em sua alma. Observa-se que esse humano consegue entender que as razões que fazem uma estátua ser bela está longe de ser os aspetos físicos e que não é a simetria das partes e, sim, algo superior ao corpóreo (I. 6 [1] 1, .21- 33). Não é o cânone de Policeto que guia o escultor plotiniano, ou que regulamenta a escultura em medidas e proporções em sua obra. Mas como esse artista consegue apreender essa ideia?<sup>85</sup> Ao realizar a contemplação, o artista tem acesso à forma de arte. Em seu retorno, ele produz uma obra de acordo com o que viu no inteligível. Para tanto, ele prepara um projeto de arte para chegar ao trabalho final. O planejamento da atividade artística pode ser comparado às práticas ascéticas, em que o sujeito modela sua vida de acordo com as práticas das virtudes, seja em primeiro momento as cívicas e logo após, as purificativas. Dito isto, Brandão (2013, p. 526) comenta que a arte de viver, assim como qualquer arte que utiliza a técnica laboral, possui dois pilares fundamentais: os princípios doutrinários e os exercícios práticos<sup>86</sup>. Em suma, a escultura pode ser uma metáfora para alma, enquanto que a atividade escultórica se relaciona com as práticas ascéticas. Logo, o projeto do escultor é esculpir a si mesmo.

---

<sup>84</sup> Neste trecho é preciso salientar que na passagem I. 6 [1] 4, 5 Plotino não está se referindo ao sentido literal da cegueira, mas faz alusão a uma leitura metafórica da visão. Assim, não ser cego de nascença é não possuir uma alma incapaz de ver o seu congêneres. Outro trecho, no mesmo tratado, que pode embasar essa ideia de exclusão da leitura literal, é a passagem I. 6 [1] 4, 2 em que Plotino diz " Quanto às belezas ulteriores, que já não cabe à sensação ver, a alma, sem órgãos, as vê e as proclama".

<sup>85</sup> Oliveira (2013) salienta a dificuldade em compreender o termo *labón*, pois Plotino opta por não utilizar um termo que faça referência direta a uma faculdade da alma e sim um que tenha o sentido de "ser possuído por um deus", ou "tomar, apreender, pegar e compreender", tanto para objetos físicos, quanto conceituais"

<sup>86</sup> Brandão (2013) explica resumidamente o debate acerca da ideia de compreender a filosofia como uma série de práticas para a vida, estabelecida por Hadot (1995).

Como um escultor de uma estátua que deve tornar-se bela apara isso e corrige aquilo, pule aqui e limpa ali, até que exhiba um belo semblante na estátua, assim apara também tu todo o supérfluo, alinha todo o tortuoso, limpa e faz reluzente todo o opaco e não cesses de moldar a estátua de ti mesmo (I, 6 [1] 9, 6- 10).

Os exercícios práticos, vistos como práticas ascéticas ordenam o sensível e depois, realizam a separação do que é sensível do que é inteligível, guiando a alma para o seu congêner. No âmbito da escultura, o artista tem a tarefa de talhar uma estátua de acordo com os inteligíveis. Para tanto, ele precisa ascender, acostumar às vistas com belas obras, com a prática dos humanos bons e depois ver a alma desses humanos. Querendo reconhecer uma bela alma, Plotino diz: “recolhe-te em ti mesmo e vê” (I. 6 [1] 9, 5).

Essa passagem sinaliza a analogia entre o processo escultórico e o ascético, de modo que a escultura e a alma podem ser consideradas objetos de trabalho. Para ter uma bela escultura é preciso que esse humano conheça a forma da arte que existe em si. Para se tornar um humano bom é preciso que ele molde sua própria alma. Como o escultor conseguirá diferenciar o que precisa aparar, corrigir e limpar? Como é possível para o humano se moldar para resplandecer a alma? Pode-se indicar que é primeiramente por meio da prática das virtudes cívicas que os humanos que partem pelo caminho de baixo<sup>87</sup> (I. 3 [20] 1, 11) desejosos de entender os inteligíveis:

[...] possua as chamadas virtudes cívicas, a sabedoria na parte racional, a coragem na irascível, a temperança, que é um acordo e consonância da parte desiderativa com o raciocínio, e a justiça, que é a completa suigênera de cada uma dessas partes no que diz respeito a governarem e serem governadas (I. 2 [19] 1, 14- 18).

Brandão comenta que em Plotino encontra-se um percurso pelas virtudes como uma jornada gradual, que consiste primeiramente na prática das virtudes inferiores e que essas irão oferecer o lugar para as virtudes mais elevadas (BRANDÃO, 2013, p. 92). Assim, Plotino indica que as primeiras virtudes limitam e impõe medida "aos desejos e, em geral, impondo medida às paixões e suprimindo as opiniões falsas" (I. 2 [19], 16-17)

---

<sup>87</sup> Anteriormente já foi explicado porque o artista em geral e o amante partem do caminho de baixo e o filósofo parte do caminho de cima, por já estar habituado aos inteligíveis. Assim, questiona-se se cabe também a prática das virtudes cívicas pelos filósofos ou apenas pelas purificativas.

fazendo melhores humanos. Entretanto, ao utilizar a fórmula " "devemos fugir daqui"<sup>88</sup> (I. 2 [19] 1, 1-2) ou ainda "Fujamos para a pátria querida"<sup>89</sup> (I. 6 [1] 8, 15), indica que o objetivo final não deve ser permanecer no sensível e sim buscar o inteligível. Nesse caminho, as virtudes cívicas são insuficientes e ao escultor não bastam para apreender a beleza inconcebível.

Na questão do esculpir-se a si mesmo<sup>90</sup>, o artista que produz busca mostrar o que existe de belo nele, e para isso precisa utilizar a "visão que todos têm, mas que poucos usam" (I. 6 [1] ) e realiza, a limpeza do que é alheio, supérfluo e exterior à alma, sua melhor parte. Deste modo, deve-se procurar as virtudes purificadoras, sendo o objetivo final do processo escultórico a purificação da alma. Para Oliveira (2013, p. 72), Plotino representa o artista como um tipo de humano dotado da capacidade de reconhecer na beleza sensível à beleza inteligível. E justamente por isso consegue realizar representações sensíveis da beleza inteligível, objetos da arte nos quais o belo é reconhecido (II, 9 [33] 16, 40-49). A arte, como afirma Fattal (2015, p. 132), é para o artista o meio pelo qual ele consegue converter-se e olhar para o que é superior e inteligível.

Recordando a questão da feiura em I. 6 [1] 5, a purificação tem o papel de retirar todo o acréscimo que a alma encobriu-se na relação com o material. Ademais, compreende-se que a beleza da alma é a manifestação de sua essência material e intelectual, superior ao corpo e a todo material em que está interagindo. Consequentemente, é possível perceber que a alma não se torna bela por acréscimo, mas por supressão<sup>91</sup>: é separando-a do que a torna feia que sua beleza pode aparecer.

Para Plotino, pelas práticas da ascese, os humanos conseguem se atentar para o bem, o qual naturalmente toda alma deseja (I. 6 [1] 7, 2). Antes misturado com o corpóreo, o humano tinha as vistas embaçadas e não via com discernimento. Após a conversão, tudo o que é alheio ao Um será ignorado, pois o humano saber a diferença de uma cópia para a verdadeira beleza. Ao vislumbrar a parcela inteligível que existe em si, esse humano consegue perceber o verdadeiro e compreender que a sua obra pode seguir aquele modelo

---

<sup>88</sup> Cf. *Teeteto* 176 a-b; d. *República* 613 b 1. .

<sup>89</sup> Cf. Homero, *Ilíada* II, 140.

<sup>90</sup> Cf. I, 6 [1] 9, 6- 10

<sup>91</sup> Para a ideia de supressão e retirar o que é alheio, utiliza-se como exemplo a figura de Glauco coberto de algas e conchas, que está tão imerso, que mal consegue reconhecê-lo (*República*, 611e; I. 1 [53] 12, 16). Assim também é a alma quando está envolta ao que lhe é alheio e impuro. Uma alma é feia quando está demasiada misturada em matéria e já não se reconhece o inteligível, seu congêneres. Para ver mais sobre o parentesco da alma com o belo, ver Oliveira (2013).

inteligível, pois ele é belo e digno de ser amado. Todavia, como a alma do escultor sabe que encontrou o que há de mais verdadeiro? Através da alternância do olhar, o escultor passa a desprezar o que antes a sua outra visão<sup>92</sup> tratava como belo.

A mudança do olhar que Plotino propõe é essencial para entender a sensação das belezas nos corpos e neste caso, a essência das obras de arte. O olhar do escultor deverá atentar-se ao que é simples e puro (I. 6 [1] 7, 7), pois na simplicidade é que a alma se aproxima do Intelecto. Logo, em meio ao composto, pelas virtudes, a alma se reencontra bela. Para Plotino, a busca pela simplicidade e pureza é o desejo de toda alma, é o “combate maior e mais extremo para as almas” (I. 6 [1] 7, 25). Pois através dela e nela, o caminho a ser percorrido é do exterior para o interior, e com isso a alma poderá se reencontrar no inteligível.

Assim, “Como alguém contemplará uma beleza inconceptível?” (I. 6 [1] 8. 2). Como perceber o inteligível se ele está recluso e não se apresenta para que todos o vejam? É consabido que a alma precisa desprender-se do corpo, realizar métodos de purificação e converter-se, olhar para dentro de si e ver que lá reside a verdadeira beleza. Porém, Plotino nos diz que todo o trabalho da alma é para alcançar tais belezas (I. 6 [1] 7, 25). Deste modo, o trabalho do escultor é alcançar a beleza inconcebível, e ao alcançar essas belezas, contemplar o que existe de mais belo. Baracat Junior (2008, p. 122) explica que a produção (*poíesis*) envolve conhecimento e uma contemplação anterior e justamente por isso ela é uma consequência da contemplação. Por conseguinte, as artes (*tékhnai*) são todas produções necessariamente de alguém que contemplou as formas inteligíveis.

Para o escultor seguir no caminho para a contemplação ele precisa perpassar necessariamente pelas virtudes. Por um lado, purificar-se se assemelha a um processo de lapidação interior. Por outro, uma bela escultura pode ser caminho para a purificação. Só é possível se purificar quando se contempla o inteligível. Ora, a arte possui a forma da beleza; o artista é enamorado pela forma do belo. Ao investigar a relação entre a purificação e a arte, é mister, compreender a participação da arte e do artista no belo.

---

<sup>92</sup> Curiosamente, um dos problemas apontados por Panofsky (2013, p. 11) sobre a teoria platônica é que essa não acredita que o escultor consiga ver as ideias e justamente, por isso, projeta simulacros imperfeitos.

## Considerações finais

Nessa dissertação investigou-se o debate acerca da arte no século III. E. C. Além disso, entende-se que as artes em Plotino assumem uma dimensão metafísica, na qual os artistas, em suas diversas expressões artísticas, conseguem garantir uma posição no caminho ascensional em busca do Um, por meio das vias da beleza e da dialética.

Tomando como ponto de partida alguns tratados das *Enéadas* como o *Sobre o belo* e *Sobre a beleza inteligível*, foi possível observar a diferenciação da concepção de Plotino sobre as artes e analisar aspectos da teoria do belo. Percebe-se que a teoria das artes é mais abrangente que a teoria do belo, sendo que por vezes ambas confundem-se.

Assim, o primeiro capítulo desta dissertação de título *Plotino e as artes* buscou investigar o contexto histórico em que viveu Plotino, considerando o atribulado período de guerras e modificações econômicas e políticas. Foram apresentados conceitos importantes para a filosofia de Plotino, como o movimento da ascensão e processão e o processo de purificação dos corpos e sua relação com a alma. Comentou-se também sobre os três tipos humanos capazes de realizar o processo ascensional: o músico, o amante e o filósofo. Contudo, sabe-se que o estudo limitou-se à figura de Plotino, podendo ser aperfeiçoado para outros filósofos do mesmo período, buscando observar a relação deles com as artes.

No segundo capítulo intitulado, *Teoria das Artes em Plotino*, foi concebida uma tipologia das artes e artistas em Plotino, considerando as passagens do IV. 4 [28] 31, 18 – 25 e V.9 [5] 11. Ao falar da tipologia das artes em Plotino encontra-se a diferenciação entre as artes. Por mais que o termo *techne* apareça nas *Enéadas* com certa frequência, o termo representa as artes representacionais, os ofícios e as ciências.

Entende-se que a arte que se encontra no sensível possui um arquétipo no Intelecto. Existe, portanto, uma forma de arte que é enformada na matéria por meio da atividade artística. Conforme pontuou-se em V. 8 [31] 1, 15 – 18, o artista participa da forma de arte por meio da sua parte inteligível. Sua alma consegue ser mais perfeita que o objeto fabricado, produzindo, assim, uma hierarquia ontológica: quanto mais perto do Um, maior a sua perfeição.

Deste modo, os artistas, independentes da tipologia, conseguem realizar a contemplação diretamente dos inteligíveis, dispensando uma mediação por meio da

natureza. Essa ideia rompe a concepção da *mimese* platônica, pois a contemplação da arte se iguala em níveis, a da natureza.

Em se tratando da tipologia das artes, as artes do ofício são divididas em: medicina, construção, arquitetura<sup>93</sup>. Além disso, a figura do artesão, aparece como *tekhnítes*, ou como *demiourgos*. Em sua definição, essas artes são mistas por possuírem aspectos inteligíveis – quando se valem da proporção e dos princípios presentes no Intelecto – e por misturarem esses princípios com a realidade sensível. Foi observado que a questão da mistura é algo recorrente em Plotino. Nota-se que os ofícios possuem a tarefa de auxiliar a natureza a permanecer inalterada. Um exemplo disso é a arte da medicina, que atua diretamente nos corpos sensíveis e tenta impedir que o corpo padeça. A partir das artes da construção e da arquitetura foi possível entender paralelos entre os objetos sensíveis e a metáfora para o processo de interiorização.

Sobre as artes representacionais, analisou-se primeiramente quais os termos mais recorrentes nas *Enéadas* com o significado de cópia e imagem. Aprende-se que para falar em imagem em Plotino é necessário explicar o que é a imitação. Para além, afirma-se que toda realidade é uma cópia de outra realidade, que se reproduz de acordo com a contemplação da anterior e do belo que existe em si mesmo, como é o caso do Intelecto. Essas imagens possibilitam que todas as coisas em Plotino tenham contato com o inteligível por meio da participação.

Na investigação acerca da imagem, encontraram-se cinco tipos mais utilizados: *omoiosis*, *omoiotes*, *eikon*, *indalma*, *eidolon*. Todavia, os examinados foram *mimetike*, *mimesis*, *eidolon*, *eikon* e *mimema*. Por um lado, observou-se que alguns desses termos possuíam a capacidade de carregar consigo a visão do transcendental, como é o caso de *eikon*. Por outro lado, o termo *eidolon* aparece como enganador e torna o objeto opaco. Um dos motivos das artes miméticas serem depreciadas por Platão é por possuírem um caráter enganador, não levando ao espectador a verdade. Contudo, em Plotino, essas artes ganham outro valor e podem possibilitar a contemplação dos inteligíveis para aqueles que observam essas artes.

Em se tratando da tipologia das artes representacionais são divididas em: pintura, a escultura, a dança e o teatro. A pintura esteve em uma das discussões ressaltadas por

---

<sup>93</sup> IV. 4 [28] 31, 17-19.

Porfírio, ao dizer que Plotino não gostaria de ser retratado. Para essa passagem foram sugeridas algumas respostas. Para além disso, a tensão entre a teoria mimética platônica e a teoria plotiniana ficam evidentes. Em Plotino a contemplação da Forma de arte pelo artista não possui intermediários, não existindo, portanto, a contemplação de terceiro e quarto grau. Dito de outro modo, as artes não mais produzem a partir da contemplação da natureza e sim pela contemplação dos inteligíveis. Isso fica evidente quando se trata da arte da escultura, que foi analisada no capítulo três desta dissertação.

As artes das ciências possuem a característica de serem psicagógicas, ou aquela que possui a função de modificar as almas dos humanos são divididas em: geometria, a música, a retórica, a dialética e a filosofia. Esses artistas possuem a capacidade de contemplar os inteligíveis e de não realizar a mistura com os objetos sensíveis. Para além disso, essas artes possuem como produtos objetos invisíveis, o que facilita no entendimento do que são os incorpóreos ao não visualizar a matéria. Conforme foi demonstrado no capítulo dois desta dissertação partir do estudo da música e o músico.

Observa-se que todos os artistas possuem a capacidade de contemplar aspectos inteligíveis na alma. Segundo Fraisse, (1983, p. 55) a alma do mundo é um “reflexo transparente do Um”, e se torna opaca quando misturada com a matéria no mundo sensível. Ora, se esta imagem é válida, também é possível considerar a alma humana como um reflexo transparente do Um. O humano que vê o belo no relâmpago, no fogo ou na estrela da noite, vê transparecer o Um na alma do mundo. Deixando de ver a opacidade material.

No capítulo três buscou-se apresentar a caracterização do músico encontrado no tratado *Sobre a dialética*. Esta escolha surgiu por compreender que nessa caracterização, Plotino estava remetendo-se à figura do músico e não do artista de modo geral. O embasamento principal para essa afirmação girou em torno da divisão dos artistas realizada em V. 9 [5] 11, 15 e principalmente na compreensão de que na passagem I. 3 [20] 1. Plotino cita o músico por natureza (*ten physin*), o que certamente pontua a existência deste tipo particular de artista.

O segundo ponto deste capítulo tratou da música e sua relação com a harmonia inteligível. Sabe-se que as belezas sensíveis são abordadas no tratado *Sobre o belo*, em que Plotino insere os sons e os ritmos, a músicas de todos os tipos entre as belezas sensíveis. Dentro dessas belezas existe uma distinção entre belezas sensíveis visíveis aos

olhos, que são as belezas dos corpos, melhor captadas pela figura do amante e as belezas sensíveis invisíveis aos olhos, mas percebidas por outros sentidos, como o da audição. Deste modo, na relação de unidade/multiplicidade, a música é mais simples, menos múltipla que as outras belezas sensíveis.

Sobre a corporeidade das belezas, tratou-se de uma discussão que Plotino abriu com os estoicos, para analisar se o princípio da beleza derivava da simetria e proporção das partes de um objeto belo. Obviamente, para a teoria do belo de Plotino, assim como a de Platão, a existência de algo belo deriva não de objetos sensíveis, mas dos arquétipos, das formas presentes no Intelecto. Portanto, Plotino com o exemplo do ouro, das virtudes e da música, demonstra para os estoicos que a simetria e proporção das partes não são a causa da beleza e sim consequência. Podendo uma montanha ser bela e dissimétrica, pois sua beleza é reflexo de algo que está nos inteligíveis, não fazendo sentido questionar a validade das partes serem belas para que o todo permaneça belo.

Para um estudo posterior, indica-se a necessidade de aprofundar as relações com os estoicos e com os órficos, apontando outros pensadores, como Marco Aurélio, que discorre acerca das artes. Para além disso, entende-se que é necessário uma investigação aprofundada sobre como os números relacionam-se com a música na produção artística.

O terceiro ponto tratou da música e sua relação com as produções musicais. Analisou-se como o termo aparece nas *Enéadas*, percebendo que por vezes aparece com o valor de metáfora, servindo de imagem para a relação entre o sensível e o inteligível. Por fim, a distinção das artes em Plotino e a sua relação com a *práxis* e *poíesis*, possibilita o questionamento acerca de outra arte presente nos tratados I. 6 [1] e V. 8 [31]: a arte da escultura. Portanto, o próximo capítulo tratará dessas questões, continuando a problematização acerca do movimento de contemplação e produção que esses artistas realizando. É possível compreender que o movimento do esculpir um deus e esculpir a si mesmo instantâneos, ocorrendo no mesmo instante? Cabe analisar a figura do escultor, artista dos visíveis, para compreender melhor como a ética e a metafísica se encontram no âmbito das artes.

Ao propor um capítulo sobre a figura do escultor dentro das *Enéadas* entende-se que esse artista oferece inúmeras possibilidades de leituras. Não é segredo que as passagens acerca da escultura são superiores em quantidade que a de qualquer outra arte. Por meio do processo escultórico percebe-se a atividade artística de contemplação e

produção de obras de arte, o que modifica o estatuto das artes dentro do pensamento corrente. Mas porque a figura do escultor? Além de estar em maior abundância dentro das *Enéadas*, essa figura tenciona a estrutura da tipologia das artes desenvolvida no primeiro capítulo desta dissertação. Ora, naquele momento, a escultura é compreendida por Plotino como uma arte mimética, aquela que dentre vários fatores, serve-se de aspectos sensíveis visíveis para a sua produção. No âmbito dessas artes, não fica explícita a sua atuação em relação à melhoria das almas humanas, se elas possibilitam que outros humanos galguem os mesmos caminhos. O marcador dessas artes é o fato de não copiarem mais os sensíveis – como era proposto por Platão – conseguindo contemplar os inteligíveis que existem em suas próprias almas e a partir disso realizar a sua produção.

Sobre o primeiro tópico levantado neste capítulo, os termos *andriantopóia* e *andriantopoiiké* aparecem exclusivamente em Plotino, com ocorrências breves dentro das *Enéadas* que caracterizam a arte da escultura. Percebe-se que Plotino ignora o termo recorrente para designar essa arte, tal como *glypheýs* e *glyphé*. Todavia, ainda na caracterização dessa arte e artista, encontra-se a utilização do termo *demiourgos* e *poietés agalmatós*. Os termos *andriantopóia* e *andriantopoiiké* aparecem diretamente relacionados à arte da escultura quando Plotino a indica como uma arte mimética. Contudo, buscou-se analisar as passagens de *andriás*, em que são pertinentes tanto em Platão, como em Plotino. O termo em Platão, na *República*, aparece de dois modos: 1. como objeto enganoso e opaco; 2. Como exemplo de um molde de humano virtuoso. Enquanto exemplo de um molde de humano, Platão dispõe da atividade de supressão, de esculpir por meio das virtudes os humanos para que se assemelhem às estátuas perfeitas. No caso dos objetos enganosos, no mito da caverna – livro 7 da *República* – Platão insere as estátuas e outros objetos como ilusões que enganam a visão dos humanos dentro da caverna, impossibilitando-os de perceber o objeto real. Em Plotino, a imagem da estátua relaciona-se com o contraponto das teorias aristotélicas de ato e potência. Pela teoria é possível explicar como ocorre o processo escultórico.

O segundo termo analisado foi o de *demiourgos*. Esse termo está no centro do debate de Plotino contra os gnósticos. Plotino utiliza a palavra para se referir ao deus produtor do universo, no gnósticismo e em Platão no *Timeu*, para dispor da sua própria teoria. Nela, o verdadeiro *demiourgos* aparece como produtor do mundo, similar à atividade estabelecida pela Alma. Assim, Plotino diz que o deus dos gnósticos que age de acordo com cálculos e planejamentos para criar a ordem na terra precisa ter vindo de algo superior inteligível, pois não seria possível para ele realizar nenhuma obra se antes não a

tivesse visto. Além dessa discussão, o termo leva a investigação para a análise das diferenças e similitudes entre a produção da natureza e a produção da arte. Nesse tópico, observa-se que a arte e a natureza aparecem no mesmo nível de contemplação. Em Plotino, a natureza contempla e produz o mundo sensível. O artista contempla a forma da arte nos inteligíveis e produz de acordo com o que viu. Ou seja, a sua produção é realizada sem intermediários. Para tanto, Plotino utiliza o exemplo das duas pedras (V. 8 [31] 1, 10 – 15), a primeira com a forma dada pela natureza e a segunda com a produção artística. Nesse caso, mostrou-se como a matéria é flexível e recebe a forma da arte, mesmo que com resistência, aumentando o labor do artista. Pontuou-se que em uma das passagens sobre a arte escultórica, Plotino cita Fídias e sua obra como exemplo de humano que consegue produzir por meio dos inteligíveis. Entende-se que nessa produção, o humano precisa ser virtuoso para realizar a ascese e contemplar os inteligíveis.

Acerca da ascese e a relação com as artes, fica evidente quando a arte da escultura é proposta pelo *poietès agalmatos*. O termo *poietès* é polissêmico e não consegue abarcar a magnitude da passagem. Em conjunto com o *agalmatos*, encontra-se o produtor de imagens ou de esculturas. O termo é utilizado por Plotino para se referir à atividade da arte inteligível ao reger os artistas escultores (V. 9 [5] 3, 30- 35). E como metáfora para o processo ascético de supressão da alma do que lhe é alheio (I. 6 [1] 9, 8). Na escultura, entende-se que o significado não está explícito na obra e que é preciso fortalecer o olhar do observador para que ele consiga captar o que existe dentro da representação da obra de arte. Conjectura-se que a obra de arte não reflete apenas a beleza sensível, mas também a beleza do conhecimento existente no escultor no momento de contemplação.

Ao analisar os três termos utilizados para simbolizar a arte escultórica percebe-se que ambos possibilitam compreender a atividade de ascensão, contemplação dos inteligíveis e processão. Nessa relação, os artistas por meio da atividade laboral, conseguem visualizar nos inteligíveis a forma da obra de arte e a partir disso fabricar objetos que resguardam em si reflexos do inteligível que existe na alma do artista. Esses reflexos possibilitam para aqueles que possuem uma visão treinada, reconhecer nesse objeto o inteligível e, como em um espelho, olhar e entender que o que existe de mais belo está em sua própria alma, longe dos aspectos sensíveis.

Sabe-se que o papel de elevar a alma dos humanos foi indicado por Plotino para as artes psicagógicas. Todavia, por meio das passagens da arte de esculpir é possível ver outro tipo de relação dessa arte com os humanos. Deste modo, com vários exemplos, demonstrou-se que a escultura também é uma arte que possibilita elevar a alma humana

daqueles que olham a escultura. A escultura é uma obra que permite para o artista que a esculpe, elevar-se aos princípios inteligíveis. Destarte, para o espectador que contempla a obra de arte bela, caso consiga ver com os olhos da alma, ele reconhecerá nessa estátua resquícios do inteligível e então voltará para si mesmo e ver a súpera beleza (I. 6 [1] 9, 8).



## Referências Bibliográficas

### Fontes Antigas

[ARMSTRONG] Plotinus (1967). *Enéadas I a VI*. London: The presidente and Flollows of Havard College.

[BARACAT Jr] Plotino (2006). *Enéadas I, II e III; Porfírio, Vida de Plotino*. Introdução, tradução e notas. 700 f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

[BARACAT Jr] PLOTINO (2008). *Enéada III. 8 [30]: Sobre a natureza, a contemplação e o Uno*. Introdução e comentários: José Baracat Júnio. – Campinas, SP: Editora da Unicamp.

[BRISSEON; PRADEAU] PLOTIN (2002). *Traités 1-6*. Traduction sous la direction de L. Brisson et J.-F. Pradeau. Paris: Flammarion.

[BRISSEON; PRADEAU] PLOTIN (2003). *Traités 7-21*. Traduction sous la direction de L. Brisson et J.-F. Pradeau. Paris: Flammarion.

[BRISSEON; PRADEAU] PLOTIN (1990). *Traité 50 (III, 5)*. Introduction, traduction, commentaire et notes par P. Hadot. Paris: Cerf.

[BRISSEON; PRADEAU] PLOTIN (2006). *Traités 30-37*. Traduction sous la direction de L. Brisson et J.-F. Pradeau. Paris: Flammarion.

[Igal] PLOTINO (1982). *Enéadas. Introducciones, traducciones y notas de J. Igal*. vv. I-III. Madrid: Gredos.

[Igal] PLOTINO (1982). *Enéadas. Introducciones, traducciones y notas de J. Igal*. vv. IV- V. Madrid: Gredos.

[Igal] PLOTINO (1982). *Enéadas. Introducciones, traducciones y notas de J. Igal*. vv. VI. Madrid: Gredos.

[GERSON] PLOTINUS (2018). *The Enneads*. Cambridge University Press is part of the University of Cambridge.

[GOURINAT] PLOTIN (2016). *Traité 20, Qu'est-ce que la dialectique?* Introduction, traduction, commentaire et notes par Jean-Baptiste Gourinant. Paris: Vrin.

[JANKELEVITCH] PLOTIN (1998). *Ennéades I 3, Sur la dialectique*. Paris: Cerf.

[MATHIAS] PLOTIN (1991). Du Beau. (Ennéades I, 6; V, 8). Préface, traduction et commentaires de P. Mathias. Paris: Presses Pocket.

[SOARES] Plotino. Enéada V. 8. [31]. Introdução, tradução e notas in *Kriterion* vol.44 no.107 Belo Horizonte.

### **Outros autores antigos**

ARISTÓTELES (2009). *Física I – II*. Prefácio, trad. introdução e comentários de Lucas Angioni. Campinas: Editora da Unicamp.

ARISTÓTELES (2002). *Metafísica*. Introdução e trad. De Giovanni Reale. São Paulo: Loyola.

HOMERO (2014). *Odisseia*. Trad. Christian Werner. São Paulo: Cosac Naif.

PLATÃO (2006). *O Banquete*. Trad. Introdução e notas de M. T. S. de Azevedo. Lisboa: Ed. 70.

PLATÃO (1949). *A República*. Introdução, Tradução e notas de Maria Helena da Rocha Pereira, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

PLATÃO (2016). *Fedro*. Tradução do grego, apresentação e notas de Maria Cecília Gomes dos Reis; introdução de James H. Nichols Jr. — 1a ed. — São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras.

### **Estudos**

ALEXANDRAKIS, A. (1960). Does Modern Art Reflect Plotinus' Notion of Beauty?, in *Neoplatonism and Contemporary Thought*, Part II, p. 231-242.

ANTON, J. P. (1964). Plotinus' Refutation of Beauty as Symmetry. *The Journal of aesthetics and art criticism*. Vol. 23, nº2, pp. 233-237.

ARMSTRONG, A. H. (1962). *Plotinus*. New York: COLLIER BOOKS.

ANDÒ, V. La sposa e Le Ninfe. *Quaderni Urbinati di Cultura Classica*, New Series, vol 52, nº1, 1996.

ASSUNÇÃO, T. R.(2011). Infidelidades Veladas: Ulisses entre Circe e Calipso na Odisseia. In *Nuntius Antiquus*. Belo Horizonte, v. VII, n 2.

BAL, G. (2007). *Silêncio e Contemplação: uma introdução a Plotino*. São Paulo: Paulus.

BRANDÃO, J. J. L. (2005). *Antiga Musa: arqueologia da ficção*. Belo Horizonte: Faculdade de letras da UFMG.

- BRANDÃO, B. L.(2013). A noção de ascensão na filosofia de Plotino. São Carlos, *doispontos*, vol. 10, n 2, p. 55-74.
- BRANDÃO, B. (2013). A Filosofia Como Modo de Vida no Platonismo da Era Imperial e em Plotino. *Revista Mirabilia* 17 (2013/2), p. 523-544.
- BRANDÃO, B. G. S. L. (2013). Estados de consciência e níveis do eu em Plotino. *Archai*, n. 10, jan-jul, p. 95-102.
- BACARAT JÚNIOR, J. (2013). Exemplo ou contraexemplo? O caso de uma estátua nas Enéadas de Plotino. *Archai*, n. 10, jan-jul, p. 73-84.
- BACARAT JÚNIOR, J. (2007). A legitimidade da arte na filosofia de Plotino. *Calíope*, v. 16, pp. 72-82.
- BARREIRA, J.(1944). *A arte grega: sumário da sua história*. Porto: Edições Lopes da Silva.
- BERNABÉ, A. (2011). *Platón y el orfismo: diálogos entre religión y filosofía*. Madrid: Abada editores.
- BRÉHIER, É.(1953). *La Filosofía de Plotino*. Trad. Lucía Piossek Prebisch. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- BRÉHIER, É. (1955). *Études de Philosophie Antique*. Paris: PUF.
- BRISSON, L. (2013). A oposição Phúsis/ Tékhne em Plotino. *Archai*, n. 10, p. 63-72.
- BRISSON, Luc. (2014). *Introdução à Filosofia do Mito*. São Paulo: Editora Paulus.
- BLUMENTHAL. H. J. (1993). *Soul and Intellect: Studies in Plotinus and Later Neuplatonism*. Variorum Collected Studies Series.
- CASTILHO, P.G. (2010). Bello es lo que uno ama. *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*. Vol. 27, pp. 255-275.
- CHIARADONNA, R. (2016). *Storia della filosofia antica. IV. Dalla filosofia imperial al tardo antico*. Roma: Carocci Editore S.p.A.
- COHEN, D; LACROSSE, J. (2010). A Filosofia do mito em Plotino e Proclo. Um estudo Comparativo. Tradução de Alaya Dullius de Souza. *Archai*, Brasília, n.5, p. 77-82.
- COCHEZ, J. (1914). L'esthétique de Plotin. *Revue néo-scholastique de philosophie*, n°79, v 20, p. 294-338.
- CORNELLI ; XAVIER (orgs.) (2011). *A República de Platão: outros olhares*. São Paulo: Loyola.

- DALMON, S. (2011). *Entre l'humain et le divin: le statut intermédiaire des nymphes dans la poésie épique grecque archaïque*. Paris: Université Paris-Diderot.
- DALMON, S. (2015). Les Nymphes entre maternité et courotrophie dans les Hymnes homériques, *Cahiers*, mis en ligne le 29 janvier.
- DE KEYSER, E. (1955). *La Signification de l'Art dans les Ennéades de Plotin*. Paris: Publications Universitaires de Louvain.
- DOUCET, D., (2005). Ne cesse pas de sculpter ta propre statue (Plotin), Nantes, éditions Pleins Feux.
- FATTAL, M. (2015). *Existence et identité: logos et technê chez Plotin*. Paris: L'Harmattan.
- FERREIRA, E. F. (2010). O homem a caminho do Uno nas Enéadas de Plotino: as vias do músico, do amante e do filósofo. *Archai*, n. 5, p. 49-58.
- FERREIRA, F. E. (2009). *O homem, a alma e o vivente: a definição do homem nas Enéadas de Plotin*. Dissertação de mestrado da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.
- GALÍ, N. (1999). *Poesía silenciosa, pintura que habla*. Barcelona: El acantilado.
- GARCÍA, J.T. (2016). *Espiritualidad y retrato em la época de Constantino*. São Paulo: Hypnos, v. 37, pp. 183-206.
- GARCÍA B. F. (2005). Plotino y la fenomenología de la beleza. *Anales del seminario de historia de la filosofía*, n 22, p. 7-28.
- GARCIA, R. M (2004). La participación del alma humana en el doble estado de la inteligencia: como amante y como pensante según Plotino. *Revista Agustiniiana*, n 45, v 136, p. 5-17.
- GOMEZ P. G. (2011). Plotinus and Contemporary Art: Art, Beauty, and the Unifying Power of the Soul. *Universitas Philosophica* n 28, v 56, p. 109-127.
- GOODMAN, L.E. (2006). Neoplatonism: Unity and Plurality in the Arts, in *Neoplatonism and Contemporary Thought*, Part II, p. 243-256.
- GURTLER, G. M. (2009). Plotinus on the Limitation of Act by Potency. *The Saint Anselm Journal*, n 7, v 1, p. 1-15.
- GOMBRICH, E.H (2013). *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC.
- GOMES, R. V. (2016). Fuga e Assimilação em Plotino. *Hypnos*, v. 36, p. 129-143.
- GROISARD, J. (2010). Plotino e o problema da mistura. *Archai*, n°5, p. 37-48.

- HADOT, P. (1976). Le mythe de Narcisse et son interpretation par Plotin. In: *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, v. 13, p. 81-108.
- HADOT, P. (1997). *Plotin ou la simplicité du regard*. Paris: Gallimard.
- HADOT, P. (1995). *Philosophy as a Way of Life*. Oxford: Blackwell Publishers.
- HADOT, P. (1999). *O que é a filosofia antiga*. São Paulo: Edições Loyola.
- HALLIWELL, S (2002). *The Aesthetics of mimesis: ancient texts and modern problems*. Princeton: Princeton and Oxford press.
- INGE, W. R. (1918). *The Philosophy of Plotinus*. Oregon: Wipf and Stock publishers.
- JANAWAY, C. (1995). *Images of excellence, Plato's Critique of the Arts*. New York: Clarendon Press.
- KRAKOWSKI, E. (1929). *Une philosophie de l'amour et de la beauté. L'esthétique de Plotin et son influence*. Paris: E.de Boccard.
- LAURENT, J. (2011). *L'éclair dans la nuit. Plotin et la puissance du beau. Chatou: les éditions de la transparence*.
- LAWRENCE, A.W. (1998). *Arquitetura Grega*. São Paulo: Cosac & Naif.
- LECLERCQ, S. (2005). *Plotin et l'expression de l'image: Les paradozes du reel*. Paris: Sils Maria Editions.
- LICHTENSTEIN, J. (org) (2013). *A pintura. Vol. 12. O artista, a formação e a questão social*. Apresentação de Nadeije Laneyris-Dagen. São Paulo: Editora 34.
- LICHTENSTEIN, J. (org) (2004). *A pintura. Vol. 5. Da imitação à expressão*. São Paulo: Editora 34.
- LICHTENSTEIN, J. (org) (2004). *A pintura. Vol 4. O belo*. São Paulo: Editora 34.
- LOMBARDO, G. (2011). *L'esthétique antique*. Paris: Klincksieck.
- MARTINO, G. (2014). Filosofia y exégesis em las Enéadas: las alas del alma plotiniana em su lectura del Fedro platónico. *Areté, Revista de Filosofia*. Vol. XXVI, nº 1, pp. 77-108.
- MARTINO, G. (2017). *Plotino y la hermenêutica de la interioridad de Narciso u Odiseo*.
- MARQUES, M. P. (1994). Mito e Filosofia. *Núcleo de filosofia Sônia Viegas. Caderno de Textos* n.2.

- MASSAGLI, M. (1981). L'Uno al di sopra del Bello e della Bellezza nelle <<Enneadi>> de Plotino. Estrato da <<*Rivista di filosofia neo-scolastica*>> anno LXXIII.
- MESTI, N. D (2017). Aproximações entre os ícones, as imagens e ossimulacros no Filebo e a República in *Enunciação Seropédica*, v 2. NI.
- MOST, G. (2010). Que antiga querela entre a poesia e a filosofia? *Revista Organom*, Rio Grande do Sul, v.24 n. 49, p. 129-153.
- NARBONNE, J.M. (1997). La quête du beau comme itinéraire intérieur chez Plotin, em *Cahiers du Centre d'études sur la pensée antique Kairos kai logos*, 10, pp. 1-16.
- NARBONNE, J-M. (2002). Action, Contemplation, and Interiority in the Thinking of Beauty in Plotinus. In *Neoplatonism and Western Aesthetics*. Albany: SUNY Press.
- NARBONNE, J-M. (2014). *A Metafísica de Plotino*. Trad. Mauricio Pagotto Marsola. São Paulo: Paulus.
- NOVAES, A. (et al) (1988). *O olhar*. São Paulo: Companhia das letras.
- NOGUEIRA, M. S. (2005). Contemplación y Belleza en Plotino. *Anales del Seminario de Historia de la Filosofía*. Vol. 22, p.29-39.
- OLIVEIRA, L. (no prelo). “Fujamos então para a pátria querida”: Plotino e a ascensão da alma humana. In: CURADO, M; COUTINHO, L. *Medicina e Psicologia na Antiguidade*.
- OLIVEIRA, L. ( 2005). O belo em Plotino: do múltiplo ao Uno. *Síntese*, v.2, n. 103, p.259- 274.
- OLIVEIRA, L. (2103). *Plotino, escultor de mitos*. São Paulo: Annablume Clássica.
- OLIVEIRA, L. (2013). O amor como estado da alma (páthos) em Plotino. *Archai*, n. 10, jan-jul, p. 85-94.
- OLIVEIRA, L. (2007). Notas sobre lógica e dialética na Enéada de Plotino. São Paulo: *Trans/Form/Ação*, 30(2): pp. 167-178.
- OLIVEIRA, L. (2008). Plotino: as Musas e a filosofia. *Cuadernos de Filosofía* nº 50.pp. 91-98.
- OLIVEIRA, L. (2014) Notas sobre a metafórica da pintura na República VI e X. *Archai*, n. 12, jan - jun, p. 125-137.
- OLIVEIRA, L.; SANTROPETE, L. (2010). Primeiro repertório bibliográfico dos estudos em língua portuguesa dedicados ao Neoplatonismo da Antiguidade Tardia. *Archai*, n. 5, jan – jun, p. 151 – 287.

- O'MEARA, D. J. (1995). *Plotinus: an introduction to the enneads*. New York: Oxford University press.
- O'MEARA, D. J. (2003). Plotino – o regresso da alma ao lar, In: *Filósofos da Antiguidade II. Do helenismo à Antiguidade tardia*. São Leopoldo: Editora Unisinos.
- O'MEARA, D. J. (1995). *Plotinus: an introduction to the enneads*. New York: Oxford University press.
- PANOFSKY, E. (2013). *Idea: contribuições à história do conceito da antiga teoria da arte*. São Paulo: Martins Fontes.
- PACHE, C. O. (2013). A Moment's Ornament: The Poetics of Nympholepsy in *Ancient Greece*. Oxford Scholar ship.
- PACHE, C. O. (2013). Nymphs, in *The Encyclopedia of Ancient History*. Blackwell.
- PÉPIN, J. (1955). Plotin et les Mythes. In: *Revue Philosophique de Louvain*. Troisième série, tome 53, n°37, p.5-27.
- PÉPIN, J. (1992). L'épisode du portrait de Plotin, in Brisson. L. et al. (eds). *Porphyre. La vie de Plotin*. Paris: Vrin, pp. 301-334.
- PRADEAU, J.F (2003). *L'imitation du principe, Plotin et la participation*. Paris: Vrin.
- QUILES, I. (1981). *A alma, a beleza e a contemplação*. São Paulo: Associação Palas Athena.
- RAYMOND, R.P; SCHODER, S.J. (1961). *Chefs – d'oeuvre de l'art grec*. Paris: Éditions Sequoia.
- REIS, M.(2007). O aprendiz do belo: a arte-ética em Plotino. *Viso*, n 3, p. 18- 32.
- REEGEN, J.T. (2007). A Ética em Plotino, in, AQUINO, J. E. F.; FRAGOSO, E. A. R.; SOARES, M. C. (org.). *Ética e metafísica*. Fortaleza: Ed.UECE.
- SANTA CRUZ, M. I. (2006). Modos de conocimiento en Plotino. *Clássica*, Belo Horizonte; vol. 19 p. 59 – 73.
- SANTA CRUZ, M. I. (2002). La concepción plotiniana del filósofo. *KLEOS*; Río de Janeiro; vol. 4 p. 9 – 30.
- SANTA CRUZ, M. I. (1979). *La genèse du monde sensible dans la philosophie de Plotin*. Lugar: París, Francia.
- SANTOS, M. E. B. C. (2013). A relação entre ato e potência na metafísica de Aristóteles. *Revista Húmus*, Nº 7.
- SCHUHL, P. M (2010). *Platão e a arte de seu tempo*. São Paulo: editora Barcarolla.

- SEGAL, Charles. Singers, Heroes, and Gods in *The Odyssey*. New York: Cornell University, 2001.
- STIERLIN, H (2009). *A Grécia: de Micenas ao Pártenon*. Köln: Taschen.
- SLEEMAN, J E POLLET, G. (1980). *Lexicon plotinianum*. Leiden: E. J. Brill.
- VERA, C.A. (1978). *Arte y realidade em la estética de Plotino*. Buenos Aires: Ediciones Castañeda.
- VERNANT, J-P. (1999). *Mito e sociedade na Grécia Antiga*. Rio de Janeiro: José Olympo.
- VERNANT, J-P. (1989). *L'individu, la mort, l'amour*. Paris: Folio historie.
- VINGE, L. (1967). *The Narcissus theme in Western European Literature up to the Early 19th century*, Gleerups.
- ULLMANN, R. A. (2008). *Plotino: um estudo das Enéadas*. Porto Alegre: EDIPUCRS.
- UPJOHN. E.M; WINGERT, P.S; MAMLER, J. G (1965). *História mundial da arte: dos Etruscos ao fim da idade média*. Lisboa: Bertrano editora.
- YOUNT, D. J. (2014). *Plotinus the platonist. A comparative Account of Plato and Plotinus Metaphysic*. Bloomsbury.