



Revista Archai

E-ISSN: 1984-249X

archaijournal@unb.br

Universidade de Brasília

Brasil

Brisson, Luc
A OPOSIÇÃO PHÚSIS / TÉKHNE EM PLOTINO
Revista Archai, núm. 10, enero, 2013, pp. 63-72
Universidade de Brasília

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=586161974005>

- ▶ Como citar este artigo
- ▶ Número completo
- ▶ Mais artigos
- ▶ Home da revista no Redalyc

redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe , Espanha e Portugal
Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

A OPOSIÇÃO *PHÚSIS / TÉKHNE* EM PLOTINO

Luc Brisson *

BRISSON, L. (2013). A oposição *phúsis/tékhne* em Plotino. *Archai*, n. 10, jan-jul, p. 63-72.

RESUMO: Neste artigo, tenciono mostrar que é impossível concluir, como fez André Grabar, que há uma mudança da atitude de Plotino em relação à obra de arte. Plotino coloca sob o vocábulo *tékhne* toda uma série de atividades humanas associando artes, ofícios e inclusive ciências que não apresentam nenhum traço comum além daquele da competência. Além do mais, a *tékhne* não é associada à produção artística. Enfim, em Plotino assim como em Platão, a natureza precede sempre a *tékhne*; com efeito, somente a natureza tem uma ação espontânea, contínua e dispensadora de vida e de potência.

PALAVRAS-CHAVE: *Tékhne, phúsis, beleza, arte.*

ABSTRACT: In this article, I wish to show that it is impossible to conclude, as André Grabar has done, that Plotinus underwent a change of attitude toward works of art. Plotinus classifies under the headword *tékhne* an entire series of human activities, associating arts, trades, and even sciences, which display no other common feature than that of competence. In addition, *tékhne* is not associated with artistic production. Finally, in Plotinus as in Plato, nature always precedes *tékhne*; for only nature has an action that is spontaneous, continuous, and dispenses life and power.

KEY WORDS: *Tékhne, phúsis, beauty, art.*

* Pesquisador do CNRS
(Centre National de la Recherche Scientifique,
Paris).

1. Este artigo, cujo título original é “L’opposition *phúsis / tékhne* chez Plotin” foi palestra apresentado por L. Brisson no dia 25/08/2011, na Universidade de Brasília.
- Trata-se de versão modificada pelo autor, do artigo homônimo: BRISSON, L. L’opposition *phúsis / tékhne* chez Plotin”. *Oriens / Occidens*, nº 5, 2004, p. 23-40. Tradução do francês por Loraine Oliveira & Flávio Fontenelle Loque.
2. Alexander Gottlieb Baumgarten, *Aesthetica*, Frankfurt am Main, 2 vol. 1750-1758.
3. Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, 1790.

Este artigo será decididamente crítico. Gostaria de mostrar que é impossível falar não sómente de mudança estética em Plotino, mas mesmo de estética simplesmente. Isso porque as diversas teorias que se dedicam a definir os julgamentos de valor dos seres humanos sobre as obras de arte se reúnem sob a denominação “estética”. Ora, esse termo foi forjado no século XVIII pelo filósofo alemão Alexander Gottlieb Baumgarten², ainda que seja Kant, com sua Crítica da Faculdade do Juízo³, quem dará a orientação definitiva à disciplina, cuja história não retomarei aqui.

De Platão a Leibniz, existem diversos textos que podemos incluir no dossiê de uma reflexão sobre o belo, mas não naquele de uma “estética” constituída como disciplina autônoma. Esta é uma ausência com consequências importantes e que se explica em um filósofo da Antiguidade, como Plotino, por estas três razões: 1) a beleza provém do domínio da natureza antes de se manifestar no da *tékhne*; 2) a *tékhne* designa numerosas atividades humanas distintas a nossos olhos; 3) a avaliação da beleza manifestada pela obra de arte varia em função dos contextos e dos objetivos do filósofo considerado.

a. 1. Como se distinguem a *phúsis* e a *tékhne* em Plotino

Para compreender a posição de Plotino quanto à beleza, é necessário começar perguntando o que ele entende por *phúsis*, termo que traduzimos habitualmente por “natureza” e que se opõe a *tékhne*, termo muito mais difícil de traduzir na medida em que inclui ao mesmo tempo artes, ofícios e até certas ciências.

No *Timeu*, Platão propõe a primeira e, em suma, a única cosmologia na qual, na Grécia Antiga, intervém o trabalho manual. 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. Quando, do domínio do universo, passamos àquele da cidade, o trabalho do artesão e o do artista são desvalorizados simplesmente porque seus produtos se encontram em um terceiro nível de distanciamento no plano da realidade. A Forma representa a realidade verdadeira e as coisas sensíveis que dela participam são apenas imagens desta realidade. Também o artesão e o artista, imitando coisas sensíveis em vista de reproduzi-las, fabricam uma realidade de um nível inferior, comparada àquela das coisas sensíveis que o demiurgo fabrica. A esta crítica ontológica, Platão acrescenta uma crítica de ordem política que desaparece completamente em Plotino: o artista modifica o comportamento dos seus destinatários e por isso deve ser submetido ao filósofo que, só ele, sabe a que se ater neste domínio.

No contexto de uma polêmica que parece ter tido origem na antiga Academia, Aristóteles desenvolve contra o *Timeu* de Platão uma crítica que na sequência será admitida extensamente em filosofia, inclusive pelos neoplatônicos⁴. O mundo não é mais um objeto artificial, produzido por um demiurgo, mas um ser natural que vive e possui em si mesmo o princípio do seu comportamento. Este princípio interno, que tem por nome “natureza” (*phúsis*) (ver *Física II*, 1, 192 b1-24), pode ser considerado sob o ponto de vista da forma e sob o da matéria. Escapando a toda contingência e a toda intermitência, a natureza procede com economia à maneira de um

bom intendente, que, entre os possíveis, produz sempre o melhor (*De Caelo II* 5, 288 a 2).

Os estoicos irão ainda mais longe nesta via, propondo uma visão grandiosa do universo como unidade divina, viva, organizada conforme leis racionais e governada nos seus mínimos detalhes pela Providência⁵. No fundamento de sua cosmologia, eles colocam os dois princípios seguintes. Um tem apenas a capacidade de padecer, é a matéria (*húlg*), desprovida de toda determinação, de todo movimento e de toda iniciativa; o outro tem a capacidade de agir e traz à matéria forma, qualidade e movimento. Este segundo princípio é a “razão” (*lógos*). Nada neste universo é “isto” ou “aquilo”, nada sequer pode ser dito “isto” ou “aquilo” sem a presença deste princípio independente da matéria. Em um tal contexto, o *lógos* pode também receber o nome de “deus”, pois sua ação faz dele, de algum modo, o artesão do universo, mas um artesão cuja arte reside em todas as produções da natureza. Levando ao extremo a exigência de indeterminação da matéria, o estoicismo se vê forçado a reconhecer somente no *lógos* a causa das características físicas mais elementares, correspondentes aos quatro elementos (fogo, ar, água, terra) e ao resultado de sua combinação nas coisas sensíveis. Eis porque pode-se falar de “corporalismo” ou mesmo “materialismo” estoico: a ação do *lógos* sobre a matéria e sobre os corpos permanece uma atividade material, corporal.

Aliás, este princípio ativo que é *lógos* tem também para os estoicos um nome físico: “fogo”. Não se trata do fogo concreto, mas este fogo reúne dele todos os poderes. É uma energia, e os três outros elementos (ar, água, terra) correspondem aos três estados nos quais ele também pode se encontrar: gasoso, líquido, sólido. Podemos ainda conceber esse fogo que é o *lógos* identificado a deus como um sopro ígneo, o *pneúma* presente em tudo. Em todas as partes do mundo penetradas por este *pneúma* e enformadas por ele, o fogo, que é quente, encontra-se associado à expansão, e o ar, que é frio, vê-se caracterizado pela contração. Esta oscilação, que anima todos os corpos e assegura sua coesão, chama-se “tensão” (*tónos*), uma tensão que se diversifica segundo as regiões do universo: ela adquire o nome de “constituição” ou de “manutenção” (*héxis*)

4. Ver Jean Pépin, *Théologie cosmique et Théologie chrétienne* (Ambrósio, Exam. I 1,1-4), p. 503-506.

5. Esses poucos parágrafos sobre os estoicos se inspiram na luminosa apresentação que deles propõe Jacques Brunschwig em *Philosophie Grecque* [1987], Premier cycle, Paris, (PUF), 1982, p.534-548.

6. SVF II n. 1013 = Sexto Empírico, *Adv. Math.* IX 78.
 7. É assim que quero traduzir *lógos* quando não se trata da faculdade, mas da potência que organiza o sensível nos estoicos e em Plotino. Para uma justificação, ver meu artigo : « *Logos et logos chez Plotin. Leur nature et leur rôle* », *Les Cahiers Philosophiques de Strasbourg*, tomo 8, 1999, p.87-108.

8. Nesse grupo, é preciso listar as almas dos deuses, as dos daimones, as dos homens, as dos animais e até as das plantas.

9. Sobre esse tema, ver Werner Deuse, *Untersuchungen zur mittelplatonischen und neuplatonischen Seelenlehre*, Mainz. Akademie der Wissenschaften und der Literatur 3, Wiesbaden (Steiner) 1983.

10. A controvérsia sobre esse tema persiste. Denis O'Brien pensa que há emanação da matéria e exprime vigorosamente suas posições nos dois seguintes livros: *Plotinus on the origin of matter. An exercise in the interpretation of the Enneads*, Elenchos supp. 22, Napoli (Bibliopolis) 1991; *Théodicée plotinienne et théodicée gnostique*, *Philosophia Antiqua* 57, Leiden (Brill) 1993. Jean-Marc Narbonne sustenta uma posição muito mais nuancada em Plotino, *Les deux matières* (*Ennéade* II 4 [12]), introdução, texto grego, tradução e comentários, *Histoire des Doctrines de l'Antiquité Classique* 17, Paris (Vrin) 1993.

11. Os parágrafos seguintes se inspiram em Joseph Moreau, *Plotin ou la gloire de la philosophie antique*, Bibliothèque de l'Histoire de la Philosophie, Paris (Vrin) 1970, p.37-45

nos sólidos inanimados, de “crescimento” (*phúsis*) nos vegetais e de “alma” (*psukhé*) nos seres vivos⁶. Mas, em todos os casos, sua função é unificar a totalidade dos corpos, inclusive e sobretudo o corpo do universo.

Face a esta doutrina de enorme coerência, Plotino exprime sua fidelidade ao platonismo articulando seu pensamento em torno de três “hipóstases” (Um, Intelecto/Inteligível, Alma hipóstase), as quais, nada tendo de corporal, representam, no entanto, os níveis mais elevados da realidade. Por causa disso, a realidade não pode se reduzir ao corporal como queriam os estoicos.

Para situar o *lógos* nesta estrutura e para compreender seu papel, é necessário evocar a Alma hipóstase. Associada àquela sobre sua origem, a questão de saber o que distingue a Alma do Inteligível gera temíveis dificuldades. Enquanto o Intelecto é “um e muitos”, a Alma é “muitos e um”. No Intelecto, todo conhecimento é simultâneo e imediato, ao passo que na Alma há mudança (*metábasis*) de um elemento para um outro, o raciocínio indo da premissa à conclusão. O Intelecto é caracterizado pela eternidade, enquanto a Alma se encontra associada ao tempo, que é engendrado simultaneamente com a alma, situação paradoxal na medida em que, a exemplo do Intelecto, a Alma é uma realidade eterna. A Alma contém, na sucessão e na partição tudo o que se encontra de modo simultâneo e compacto no Intelecto, o que Plotino exprime falando de “fórmulas racionais” (*lógoi*)⁷ que, na Alma, equivalem às Formas; mas claramente, os *lógoi* são as Formas no nível da Alma. A Alma depende causalmente do Intelecto, pois é por intermédio do Intelecto que o Um produz a Alma, o efeito sendo sempre diferente da causa. Do mesmo modo, o Intelecto que, de uma certa maneira, é responsável pela produção do mundo sensível, não pode ser tido como responsável pelo controle que a Alma exerce sobre ele, isto é, sobre o mundo.

Neste nível não se trata mais da Alma considerada como uma hipóstase, mas das almas que se encontram no mundo sensível, a alma do mundo e as dos indivíduos⁸. Pois, mesmo se Plotino insiste sobre a unidade da Alma, a alma do mundo e as dos indivíduos não são partes da Alma que se situa

acima delas; elas são imagens daquela. A alma do mundo difere da alma do indivíduo na medida em que o corpo que ela produz e que ela anima é melhor que o corpo humano e sobretudo porque ela não comporta os problemas que vêm perturbar a alma dos homens e até a dos animais – ainda que Plotino, que crê na metempsicose⁹, se interesse também por essas almas.

Mais abaixo que os corpos, dos quais ela representa de algum modo o fundamento constitutivo, encontramos a matéria, da qual é impossível dizer se emana ou não da parte inferior da alma¹⁰.

Admitindo sobre este ponto, sem discutir, as críticas de Aristóteles – que, segundo ele, não versam sobre o Timeu, mas sobre uma interpretação falsa do diálogo -, 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. Nesse sentido, ele parece pender em direção ao materialismo estoico. Mas, para não cair em uma imanência absoluta que negaria a separação do Um, do Intelecto e da Alma, isto é, das três hipóstases, ele se esforça para relevar o papel do Intelecto e do Inteligível, mostrando que mesmo a Alma hipóstase, à qual se ligam a alma do mundo e as almas individuais, não é o princípio absoluto, que ela deriva de um princípio superior, o Intelecto: o Intelecto pode ser considerado como um demiurgo que contempla o Inteligível, mas sem deliberar nem trabalhar.

Plotino (*En.* III 2 [47] 2, 8-24) explica como nosso universo é um ser vivo, composto de matéria e de forma¹¹. Sua existência resulta do fato que a matéria na sua totalidade recebeu a forma que prevalece à sua organização. Mas, para organizar a matéria com a ajuda das Formas, é preciso um agente. No caso do universo, que não é uma obra técnica resultante de uma arte, mas uma produção da natureza, este agente não é um artesão ou um artista que delibera, que calcula e que trabalha, é a alma que enforma a matéria para produzir os

corpos, impondo aos quatro elementos (o fogo, o ar, a água e a terra) a forma de sua organização. Neste texto, encontramos indiretamente uma crítica da produção artesanal e artística. Esta produção depende de uma potência que não se encontra no artesão ou no artista, mas fora dele, na medida em que este último deve aprender a arte ou a técnica que ele pratica; daí se segue que, nestes domínios, a produção é contingente e intermitente. Além disso, uma tal produção implica um raciocínio, uma deliberação. Por conseguinte, o objeto fabricado deve ter uma origem no tempo e, inevitavelmente, deve estar sujeito à destruição. Ora, no que concerne à fabricação do universo, contingência, geração e corrupção não podem ser admitidas; isso explica o recurso aos *lógoi*.

Para chegar a organizar a matéria a fim de produzir o universo sensível, a Alma¹² incorpora em si a organização inteligível ao contemplá-la. Mas esta conclusão não supõe que a produção natural, efetuada pela Alma, esteja sujeita às mesmas condições que a produção artificial, como é o caso no *Timeu*? Não nos reconduz ao ponto de vista artificialista, que Plotino queria descartar? Não é assimilar a ação da Alma àquela do artesão ou de um artista obrigar-lá a olhar um modelo transcendente?

O artesão ou o artista, com efeito, não poderia impor uma forma à matéria sem ter antes concebido esta forma ou, mais exatamente, sem tê-la recebido em seu pensamento. Pois o plano concebido pelo arquiteto não é uma criação da sua fantasia. Ele responde a certas exigências, ele se impõe à sua reflexão como uma necessidade independente dele. Insistir sobre o caráter separado da organização inteligível, sobre a realidade deste modelo, é reconhecer a autoridade de tais exigências. Mas se a organização e as formas inteligíveis se encontram fora do pensamento do artesão e do artista, se ele próprio não é o autor delas e se é necessário que ele as tenha recebido, estão elas igualmente fora da alma do mundo? Por que esta não seria o lugar dos inteligíveis e não os descobriria nela mesma? Obrigá-la a contemplar a organização inteligível no Intelecto, a se integrar a ele, não é senão dissolver a Alma, ao menos assimilá-la ao Intelecto¹³, fazer dela seu instrumento¹⁴?

A essas questões, é preciso responder primeiro que não é necessário que a Alma perceba as Formas das coisas em si mesma para que a produção natural se distinga daquela dos artesões ou dos artistas. A ação organizadora da Alma, mesmo se supõe a contemplação das Formas, guarda o privilégio de se estender à universalidade e de excluir, por isso, a deliberação e os cálculos requeridos para as obras particulares. Por conseguinte, é fácil compreender porque a organização inteligível, a partir da qual se regra a atividade da Alma, não poderia se encontrar nela mesma, ao menos do mesmo modo. Com efeito, é precisamente para preservar esta separação que intervém a noção de logos. Pois sua segunda função, a de organização, a alma a exerce por intermédio dos *lógoi*.

Releiamos esta passagem que explica como, segundo Plotino, o universo é produzido:

[10] Ele¹⁵ é posto em ordem conforme a razão (*katà lógon*) pela potência da Alma¹⁶ que possui, em si mesma na sua totalidade, o poder de ordenar seguindo as fórmulas racionais (*katà lógos*), assim como as fórmulas que se encontram nas sementes (*hoi en spérmasi lógoi*) modelam os seres vivos e dão a eles uma forma, como se se tratasse de mundos em miniatura (*mikrós kosmous*)¹⁷. Com efeito, o que entra em contato com a Alma é produzido a partir do modo que caracteriza naturalmente a alma e seu ser. Ora, a Alma produz sem conhecimento vindo do exterior¹⁸ e sem esperar ter deliberado e examinado. [15] Com efeito, em caso contrário, ela produziria não de modo natural (*katà phúsin*), mas seguindo uma arte adventícia (*kat' epaktón tékhnen*). Ora, a arte é posterior à natureza¹⁹, ela a imita produzindo imitações opacas e sem força, brinquedos (*paígnia*)²⁰ quaisquer e que não valem muita coisa, apesar de todos os artifícios do qual se serve²¹. [20] A Alma, ao contrário, pela potência do seu ser, é mestre²² dos corpos, de modo que eles agem e se comportam conforme suas diretivas, pois não possuem, no início²³, o poder de se opor à sua vontade²⁴. Mais tarde, sem dúvida, eles se tornam frequentemente obstáculo uns aos outros, e são assim privados de atingir a forma própria à qual visa a fórmula racional (*lógos*), aquela que se encontra neste mundo em miniatura²⁵. [25] Mas aí, porque a figura (*morphēs*)²⁶ total do universo vem a

12. Primeiro a Alma hipóstase, depois a alma do mundo e, enfim, todas as outras almas particulares.

13. Em En. II 9 [33], 1.56, é dito que a Alma intelige (*noeī*) e em En. VI 8 [8] 5.11-12 que o Intelecto se encontra no interior da Alma.

14. Às vezes, a Alma é considerada como a *energeia* do Intelecto que representa a *ousia*. Ora, a *ousia* não pode se encontrar além de sua *energeia*.

15. O domínio da matéria assimilado àquele das trevas.

16. Em En. IV 3 [27], os capítulos 9 a 11 são consagrados à Alma do mundo como produtora do universo, eis porque utilizo a maiúscula em Alma; os textos platônicos de referência são o *Timeu* e o livro X das *Leis*.

17. Trata-se da oposição clássica entre *mikrókosmos* e *makrókosmos*.

18. Em grego, lê-se *epaktōi gnómei*: é preciso relacionar essa expressão com o é dito em En. III 2 [47] 2.14. Ver também En. IV 4 [28], 9.14ss; IV 8 [6], 8.15 e até Aristóteles, *Física* 199b28.

19. Ver En. II 9 [33], V 8 [31], 1.33. Sobre esse ponto, Plotino se inspira nas *Leis* X 889a.

20. Pode tratar-se do homem assimilado por Platão a uma marionete (nas *Leis* 803c); ver En. III 2, 15.13, 54-56, 58; ou, de modo mais geral, as coisas que são apenas imitações (En. III 5, 1, 62; 6.7.23-24 e talvez III 8, 5, 7).

21. Na *editio maior*, H-S imprimem *eis eidolon phúsin*, que se encontra em todos os manuscritos e na edição Perna, o que é intraduzível. Na margem da edição Perna, encontra-se *eis eidolon phúsin*, correção adotada por todos os editores desde Creuzer: aliás, Ficino traduziu: *ad simulacra fingenda*, cf. IV 4, 31.7-8. Mas, como observam H-S no aparato da *editio maior*, poderíamos igualmente pensar em *eis eidolon phúsegs*, isto é, « para imitar a natureza »; é, aliás, o que eles imprimem na *editio minor*. Diante de tantas incertezas, não traduzo essa parte da frase, que nada acrescenta ao raciocínio.

22. Em grego, *kuria* se relaciona à senhora do lar que comanda escravos.

23. No caso do homem, o feto, o recém-nascido, o bebê de peito e até a criança não podem fazer nada contra a natureza.

24. Sobre a vontade da Natureza, que é a parte mais baixa da alma do mundo, cf. En. II 3 [52] 13, 9.

25. Assim interpreto en *smikrōj*, baseando-me no que foi dito antes, na linha 13 (*mkroūs kósmous*).

26. Por *morphé*, é preciso compreender o aspecto exterior do universo em geral e o de todas as coisas particulares que o universo contém.

27. Simplesmente porque não se trata de um produto da arte, que exige um esforço e enfrenta todo tipo de obstáculo.

28. Em grego, lê-se em *autōj* que deve fazer referência ao *tō genómenon* da linha precedente; eis porque traduzo «no mundo».

29. O grego fica na indeterminação; eu defino compreendendo que se trata do *tō poiein* da linha 30.

30. Trata-se aqui de uma definição da potência (*dúnamis*).

31. Ela vive na razão, porque está sempre ligada ao Intelecto, como se vê em *En. VI 7* [38] 11.34 ss.

32. Ver *En. VI 7* [38], 5.14.

33. Ver *SVF II*, n. 1044 = Alexandre de Afrodisia, *De Mixt.*, p.225.18ss Bruns.

34. *En. IV 3* [27], 10.14-17 e 26-27; *V 8* [31], 7.2-44 e 12.21-22; *II 9* [33], 4.12-16 e 12.17-18; *VI 7* [38], 1.28-43; *III 2* [47] 1.1-19.

35. *En. IV 10.16-17*; *V 8*, 7.10-12, *II 9*, 12.17-18.

ser, produzida pela Alma, e porque as coisas que vieram a ser todas juntas possuem sua ordem, o que veio a ser sem nada dever ao esforço e sem encontrar obstáculo²⁷ é belo. A Alma construiu neste mundo²⁸ os santuários dos deuses, as moradas dos homens e o resto para as outras coisas. O que deve vir da Alma, [30] senão o que ela tem o poder de produzir? Com efeito, pertence ao fogo tornar as coisas quentes, e a outra coisa refrescar; mas o poder de produção²⁹ da alma é duplo: um poder permanece nela, enquanto o outro sai dela para ir em direção a alguma outra coisa. Nas coisas que são desprovidas de alma, o um poder permanece, por assim dizer, adormecido nelas, enquanto o outro que se exerce sobre outra coisa consiste no poder de tornar semelhante (ao agente) o que sofre (sua influência); sim, e há aqui algo de comum a tudo o que existe, [35] tornar semelhante a si mesmo³⁰. Mas a ação que a alma exerce é algo em vigília, tanto aquela que permanece no interior dela mesma quanto aquela que se exerce sobre outra coisa.

Então ela faz também viver todas as outras coisas que, por si mesmas, não possuem a vida, e ela as faz viver uma vida semelhante à sua vida. Pois, como vive na razão (*en lógoj*)³¹, ela transmite ao corpo uma fórmula racional (*lógon*), que é uma imagem (*eídolon*) do que ela possui – e, com efeito, tudo o que ela dá ao corpo é também uma imagem da vida (*eídolon zóēs*)³². Ela dá também ao corpo todas as figuras (*morphás*) das quais possui as fórmulas racionais (*lógoi*); ora, ela possui as fórmulas racionais (*lógoi*) que correspondem aos deuses e a todas coisas. Eis porque o mundo também contém todas as coisas (*En. IV 3* [27], 10, 10-42).

O universo pode ser comparado a uma obra de arte, mas a uma obra que não seria produzida do exterior por um artesão ou um artista, como se tivesse sido pelo demiurgo do *Timeu*, mas que é produzido do interior por esta potência organizadora que é a natureza: é um pouco como se um pedaço de mármore desse a si mesmo a forma da Vênus de Milo³³.

Mas o que é a natureza? É uma potência que corresponde à parte mais baixa da alma do mundo, a parte que entra em contato com a matéria. E a organização à qual ela submete a matéria resulta da ação das fórmulas racionais que, na Alma hipóstase, correspondem às formas inteligíveis e se encontram

sob o modo da dispersão e não em um estado de simultaneidade como as formas inteligíveis no Intelecto. E é porque a alma do mundo utiliza essas fórmulas racionais que se encontram nela sob um modo ainda inferior que ela chega a organizar a matéria de modo a fazer vir a ser todos os corpos, tanto os corpos animados, por exemplo, o cavalo ou o plátano, como os corpos inanimados, por exemplo, a pedra. Nesta perspectiva, podemos dizer que o universo sensível é uma imagem de todas as fórmulas racionais que a alma do mundo possui. Neste nível inferior, Platão estabelece uma distinção muito interessante entre a ação da alma em geral e a do corpo. Uma e outra buscam tornar semelhantes a si mesmas as outras realidades em função das fórmulas racionais que cada qual detém; mas, enquanto a alma está sempre em vigília, o corpo só o está de modo intermitente. A madeira só transmite calor quando queima, enquanto a alma mantém perpetuamente a vida no vivente. Todo esforço de Plotino consiste em explicar como o sensível está impregnado pelo inteligível que o faz belo.

Inicialmente, a oposição natureza (*phúsis*)/arte ou técnica (*tekhné*) impede Plotino de conceder ao produto técnico e à obra de arte o primeiro lugar sobre o plano da beleza, e isso pelas quatro seguintes razões. 1) Para Plotino, o processo que explica a constituição do universo é, por assim dizer, espontâneo, sem nenhuma intervenção da deliberação, do raciocínio e do cálculo³⁴. Ao contrário, o artista e o artesão são prezados da incerteza e têm necessidade de refletir, o que equivale a uma incapacidade para ser autossuficientes: “pois necessitar do cálculo seria uma diminuição na capacidade que o Intelecto possui de ser autossuficiente; é como nas artes, nas quais o cálculo convém aos artistas embaraçados, enquanto na ausência de dificuldade a arte é o mestre e faz a sua obra.” (*En. IV, 3* [27], 18, 3-4). 2) O artesão e o artista dependem, para produzir, de um conhecimento cuja aquisição vem do exterior e se caracteriza pela contingência. 3) Os artistas fazem uso de suas mãos e de instrumentos, o que, de todo modo, implica que eles foram precedidos pela natureza³⁵. 4) Os objetos que eles produzem, imitando a natureza, são desprovidos não somente de vida, mas mesmo da potência (*dúnamis*)

interna que inclusive os objetos inanimados³⁶ possuem. Eis porque Plotino fala de imitações opacas e sem força (*amudrà kài asthenè mimémata*) e as assimila a brinquedos (*paígnia*), apesar de todos os artifícios dos quais o artista se serve para fabricar este tipo de objeto.

a. 2. A *tékhne* em Plotino.

Mas para compreender bem a oposição entre *phúsis* e *tékhne*, convém determinar quais tipos de atividade Plotino designa por este termo. Nas Enéadas, encontramos dois inventários das *tékhnai*.

No primeiro, poder-se-ia dizer que Plotino se inspira em uma lista pré-existente³⁷, provavelmente de origem estóica³⁸, classificando as técnicas em função do seu objeto:

O que se pode dizer dos objetos das técnicas e das técnicas? Absolutamente todas as técnicas que fazem intervir a imitação – pintura, escultura, dança e mímica – e cuja composição, suponho, é realizada aqui, pois utilizam um modelo sensível, imitam as formas [5] e os movimentos e transpõem as proporções que aparecem ao olhar, bem, não seria conveniente fazer tais técnicas remontarem até lá, a não ser exceto no raciocínio humano. Se, todavia, houvesse uma certa disposição que, a partir da proporção dos viventes individuais, pudesse examinar a proporção dos viventes em geral, ela seria uma parte da potência que, lá também, examina e contempla a proporção que todas as coisas possuem no [10] inteligível. É preciso também falar da música, no seu conjunto, que reflete sobre o ritmo e a harmonia; ela funciona como aquela que reflete sobre o número inteligível. Além disso, todas as técnicas que produzem objetos sensíveis – por exemplo, a arquitetura e a carpintaria –, na medida em que [15] se servem das proporções, deveriam extrair seus princípios de lá e da reflexão de lá; mas como elas os misturam com o sensível, não podem estar inteiramente lá; elas só estão lá na medida em que estão no homem. Certamente não encontraremos lá agricultura que contribua para fazer crescer as plantas sensíveis, nem medicina que estude a saúde daqui ou que se ocupe da força e da [20] boa constituição do corpo; pois lá existem uma outra potência e uma outra saúde em virtude das quais

todos os viventes são tranquilos e sem necessidades. A retórica, a estratégia, a economia e a técnica real, se comunicam a beleza às ações e contemplam a beleza inteligível, receberão uma parte da ciência de lá. A [25] geometria, que concerne aos objetos inteligíveis, deve ser situada lá; e também o saber, que concerne ao mais alto nível da própria realidade. Isso é tudo o que era necessário dizer sobre as técnicas e sobre os objetos produzidos pelas técnicas. (*En.* V, 9 [5] 11)

Cinco tipos de *tékhne* são evocadas neste texto. 1) Primeiro, trata-se daquela que intervém na pintura, na escultura³⁹, na dança⁴⁰ e na mímica⁴¹. É o mais baixo nível na lista. Estas artes limitam-se a imitar um modelo sensível sem que intervenha nenhum elemento incorporal que permita uma verdadeira aproximação com o inteligível. 2) Ao contrário, a música, que introduz o ritmo e a harmonia, não apresenta nela mesma nenhum laço com o sensível onde, no entanto, ela se manifesta. No limite, a música⁴² não é uma arte, é uma ciência. 3) A arquitetura e a carpintaria se situam em um nível intermediário. Se é verdade que sua atividade é de ordem sensível, ao menos o artesão deve poder recorrer à proporção que ultrapassa o mundo sensível e provém do inteligível; em suma, nos objetos produzidos por estes ofícios o inteligível se manifesta sob o aspecto da proporção. 4) A agricultura e a medicina se encontram em uma posição similar, mas talvez inferior, pois elas nada produzem; limitam-se a favorecer ou a modificar a ação dos *lógoi* que se manifestam na natureza. 5) A retórica, a estratégia, a economia e a técnica régia são também tidas como artes anciãres, na medida em que podem comunicar a beleza às ações humanas, e à condição desde que contemplam a beleza inteligível, receberão uma parte da ciência de lá. 6) Enfim, a geometria⁴³, ainda que considerada como uma *tékhne*, não parece deixar o domínio inteligível.

A disparidade que marca este primeiro inventário, cuja extensão é considerável, leva à conclusão que, no limite, o termo *tékhne* pode ser considerado como indicando a competência. No segundo inventário das atividades designadas como *tékhne*, o objeto da atividade posta em obra não é mais levado em consideração, mas sim o seu resultado:

36. Ver Porfírio nas *Sentenças*.

37. Ver Luciano, *O Parasita*, 1 e 4.

38. Ver a definição dada em SVF II, p.30, 94.8 ; definição também atribuída a Zenão SVF I, p. 21.73.

39. As artes plásticas são frequentemente citadas a título de comparação: uma estátua em bronze (II 5 [25], 1.10-34 e 2.1-15; IV 3 [27], 11.1-8; V 9 [5], 3.11-17; VI 3 [44], 22.1-12); pintor (III 2 [47], 11 e 14.20-30; V 8 [31], 4.42-44; VI 2 [43], 1.23-25 e 22.35-42; VI 3 [44], 15.30-37).

40. Dança (VI 3 [44], 22.1-12).

41. Teatro (III 2 [47], 11).

42. Música (I 6 [1], 3.31-33 ; I 3 [20], 1.28-33; II 9 [33], 16.39-55; V 8 [31], 1.31-32).

43. Geometria (II 9 [33], 16.39-55).

Os ofícios que servem para fabricar casas e outros produtos artificiais não vão mais longe que a fabricação deste gênero de produto. Mas a arte da medicina e da agricultura e as artes deste tipo são ancilares, isto é, elas ajudam as coisas naturais a atingir um estado de conformidade com a natureza. A retórica, a música e todas as outras artes de sedução modificam a alma seja para conduzi-la em direção ao melhor, seja para conduzi-la em direção ao pior. (En. IV 4 [28], 31, 16-22)

Encontramos neste texto uma outra ambiguidade associada ao termo *tékhne*. A *tékhne* é uma atividade humana suscetível de produzir não somente objetos, mas também efeitos. 1) Os ofícios que servem para fabricar casas definem-se pelo objeto que presumivelmente fabricam. 2) A medicina, a agricultura e as artes deste tipo limitam-se a favorecer a atividade da natureza e a corrigi-la se ela encontra dificuldades. 3) A retórica e a música (aqui considerada não como ciência da harmonia, mas como manifestação sensível), são descritas como instrumentos de sedução e sujeitas a considerações de ordem moral⁴⁴.

Nas *Enéadas*, encontram-se reunidos sob o termo único de *tékhne*, além de certas atividades que consideramos como ciências, o que nós distinguimos como artes e ofícios, sem que seja dada preeminência à arte com relação ao ofício. Esta posição poderia se explicar pelo fato que, na Antiguidade, o produto contava muito mais que o produtor. Donde um status social inferior para o artista e o artesão que permaneciam subordinados ao efeito ou ao objeto que produziam⁴⁵. A isto é necessário acrescentar a existência de uma hierarquia nas atividades humanas, na qual a contemplação tem o primeiro lugar.

A natureza é uma contemplação silenciosa. E os homens, quando a contemplação se enfraquece neles, passam à ação que é apenas a sombra da contemplação e da razão.

Em toda parte, nós descobriremos que a fabricação (*poiesin*) e a ação (*práxin*) são ou um enfraquecimento da contemplação (*theorías*) ou uma consequência da contemplação: um enfraquecimento, se nada podemos ter após o que foi feito; uma consequência, se podemos ter um outro objeto de contemplação melhor que

aquele que foi fabricado. Com efeito, quem, quando é capaz de contemplar a realidade verdadeira, dará sua preferência à imagem da realidade verdadeira? Eis aqui a prova: são as crianças menos dotadas, aquelas que se encontram na incapacidade de se instruir e se entregar à contemplação, que se voltam para as artes e ofícios e o comércio. (En. III 8[30], 4, 40-48)

Em Plotino, a arte faz parte de um vasto conjunto no qual se encontra associada ao que chamamos agora ofícios e a certas atividades que consideramos como disciplinas científicas. Não há, portanto, nenhuma autonomia. E é antes de tudo a natureza do objeto ou do efeito produzido pela *tékhne* considerada que interessa a Plotino.

a. 3. Beleza e obra de arte em Plotino

A partir disso, compreendemos muito melhor a fala de Plotino recusando que um retrato seu seja realizado:

Supor um pintor ou um escultor lhe parecia indigno a tal ponto que ele respondeu a Amélia, que lhe pedia autorização para que fosse feito seu retrato: “não é suficiente carregar esta imagem⁴⁶ com a qual a natureza nos envolveu”, mas eis que lhe pediam ainda para consentir em deixar atrás de si uma imagem da imagem, mais durável esta, como se fosse uma das obras dignas de ser contempladas. (Porfírio, VP, 1, 4-9).

Na análise muito detalhada e muito sutil que propõe desta passagem, Jean Pépin⁴⁷ mostra sem dificuldade a que ponto esta resposta implica que se leve em conta, como pano de fundo, uma antropologia determinada que se encontra formulada em En. VI 3 [44], 15, 29-37 com o exemplo de Sócrates. O Sócrates empírico é apenas uma cópia mediocre da fórmula racional (*lógos*) de Sócrates, a qual mantém, por seu turno, com a fórmula racional (*lógos*) de homem uma relação de modelo à imagem. Por conseguinte, o retrato de Sócrates que representa o Sócrates empírico se encontra em um quarto nível. É apenas uma imagem do Sócrates empírico, que é apenas uma imagem da fórmula racional de Sócrates, a qual por sua vez é apenas uma imagem da fórmula

44. Estritamente moral e não política, como em Platão.

45. Ver Vernant, « Prométhée et la fonction technique » [1952], « Travail et nature dans la Grèce ancienne » [1955], « Aspects psychologiques du travail dans la Grèce ancienne » [1956], em *Mythe et pensée chez les Grecs* [1965], Paris (La Découverte 1990, p.261-322).

46. Note-se que traduzo *eídolon* por « imagem » e por « reflexo » como Jean Pépin, que se justifica em uma nota.

47. Jean Pépin, « L'épisode du portrait de Plotin (VP 1.4-9) », Porfírio, *La vie de Plotin II*, Paris (Vrin) 1992, p.301-334.

racional de homem; por conseguinte, este retrato então é apenas uma imagem da imagem. Notaremos que nesta anedota nenhuma menção é feita à beleza, mesmo se Porfírio nos diz, algumas linhas antes, que aquele que deveria fazer o retrato de Plotino, um certo Cartério, era o “melhor dos pintores da época” (*VP*, 1, 11-12). Mas as *Enéadas* atestam uma outra maneira de ver a obra de arte, que leva em conta a beleza e faz intervir não mais o sensível, mas a fórmula racional.

Para bem orientar o debate, é preciso entrar em acordo sobre o que Plotino entende por “beleza”. Recusando situar-se em um plano estritamente sensível, ele recusa a definição estóica da beleza como acordo harmonioso das partes entre si (*En. I 6 [1], 2*) e relaciona a beleza à Forma correspondente que se situa no inteligível e que se manifesta em diferentes níveis do sensível. É revelador que no tratado Sobre o belo (*En. I 6 [1]*), o primeiro que ele teria escrito, Plotino evoque sobretudo objetos naturais: o rosto humano, reflexo da alma (1, 38; 3, 16), o raio (1, 34), a luz do sol (1, 31), o ouro (1, 33), as cores puras (3, 17), a seguir, sua relação com o fogo (3, 19-33). Encontramos aqui apenas uma alusão a uma bela estátua (9, 8-11) e a música só é evocada pelo valor dos sons puros (1, 34-36).

Portanto, é o estatuto ontológico do produto da obra de arte que interessa a Plotino e não sua beleza. Para ele, não há relação direta e exclusiva entre obra de arte e beleza. A beleza sensível de uma obra de arte varia em função da sua relação com a Beleza inteligível da qual participa. E é neste sentido que é preciso interpretar esta passagem na qual se quis ver uma mudança de orientação na avaliação por Plotino da obra de arte⁴⁸:

Com toda evidência, a pedra que a arte conduziu à beleza de uma forma é bela não pelo fato de ser pedra – pois outra pedra também seria semelhantemente bela –, mas em virtude da forma que a arte introduziu. [15] Esta forma, então, a matéria não a possuía, mas ela estava no pensamento do artista, antes mesmo de ir para a pedra; e ela estava no artista, não na medida em que ele possui olhos ou mãos, mas porque participava da arte. Havia então na arte esta beleza de uma qualidade bem superior; pois não é esta beleza

de lá, esta que está na arte que veio à pedra, [20] mas esta beleza de lá permanece (lá em cima), e da arte vem outra, menor que ela; e ainda esta beleza aqui não permaneceu pura na pedra, nem mesmo tal que desejava o artista, mas somente na medida em que a pedra se apagou diante da arte. E se a arte torna sua produção semelhante ao que ela é, e ao que ela possui – ela a torna bela em conformidade à fórmula racional do que ela produz –, ela é bela em um grau mais eminente e mais verdadeiro porque tem a beleza da arte, mais eminente seguramente e mais bela [25] que aquela que se encontra na coisa exterior. Pois mais ela se estendeu indo em direção à matéria, mais ela se enfraqueceu comparada àquela que permanece na unidade. É que se distancia de si mesmo tudo aquilo que se dispersa, a força em força, o calor em calor, de modo geral a potência em potência, a beleza [30] em beleza. E o primeiro produtor, qualquer que seja ele, tomado em si mesmo, deve ser superior ao produto; pois não é a falta de música que o torna músico, mas a música, e a música no mundo sensível vem daquela que é anterior a ele. Se alguém despreza as artes sob pretexto que elas produzem imitando a natureza, é preciso responder antes, primeiro, que as coisas naturais também imitam outros modelos. Depois, é preciso [35] saber que as artes não imitam inocentemente o que vemos, mas ascendem até as fórmulas racionais donde provém a natureza. Mais ainda, que é a partir de si mesmas que elas fazem e acrescentam muitas coisas em todos os casos nos quais algo falta: é porque elas possuem a beleza: tal como o próprio Fídias que fez seu Zeus⁴⁹ sem relação a nenhum modelo sensível, mas o considerou tal como ele seria [40] se Zeus consentisse em aparecer diante dos seus olhos. (*V 8 [31]*, 1, 12-40, trad. Jean Pépin).

A anedota sobre o retrato de Plotino se deixa facilmente interpretar à luz de um esquema simples que se integra perfeitamente na história do Platonismo. As realidades que a natureza imita são os inteligíveis; a natureza recebe delas as fórmulas racionais (*lógoi*) superiores à matéria, com as quais estão de acordo as fórmulas racionais mergulhadas na matéria. Ora, são estas imagens materiais que o pintor ou o escultor imitam. Na longa passagem que acaba de ser citada, o esquema continua o mesmo,

48. Remonta-se essa ideia a A. Grabar, « Plotin et les origines de l'esthétique médiévale » [1945], em *L'art de la fin de l'antiquité et du Moyen Âge*, t. I, Paris, 1968, p.15-29. Essa idéia, porém, havia sido evocada por J. Cochez, « L'esthétique de Plotin », *Revue Néoscolastique de Philosophie* 20, 1913, p.294-338 e 431-454 ; 21, 1915, 165-192, e por E. Krakowski, *Une philosophie de l'amour et de la beauté, l'esthétique de Plotin et son influence*, Paris, 1929. Em *La signification de l'Art dans les Ennéades de Plotin*, Université de Louvain, Recueil de Travaux d'Histoire et de Philologie, 4e série, Fascicule 7, Louvain, 1953, Eugénie de Keyser parece não assumir uma posição frente ao tema.

49. A imagem, parece, provém de Cícero.

mas o percurso do escultor é apreendido de um modo diferente daquele do pintor. Plotino aceita sempre esta tese: as realidades que a natureza imita são os inteligíveis; ela recebe deles as fórmulas racionais (*lógoi*) superiores à matéria, com as quais estão em conformidade as fórmulas racionais mergulhadas na matéria. O escultor toma seus modelos não mais no mundo sensível, mas nas fórmulas racionais (*lógoi*) superiores.

Não resta nenhuma dúvida que, mesmo o esquema de conjunto sendo mantido, a prática do artista é descrita de modo muito diferente. Como explicar a coisa? Quis-se ver aí o resultado de uma evolução no pensamento de Plotino; com Jean Pépin, penso não ser este o caso⁵⁰. Eu tenderia antes para uma explicação contextual. No tratado V 8 [31], Plotino se opõe ao desprezo dos Gnósticos concernente ao mundo sensível mostrando, por intermédio do *Fedro* e do *Banquete*, 1) que a beleza e a ordem que podemos observar neste mundo, tanto na natureza quanto na arte, deriva diretamente do Inteligível e 2) que o Inteligível é acessível ao intelecto humano em um processo não discursivo.

Admitido isso, a comparação entre estas duas passagens se depara com algumas dificuldades maiores. 1) Os artistas não são os mesmos. Fídias tem uma reputação fabulosa, enquanto Cartério parece não ter sido apreciado por Plotino, apesar do que dele fala Porfírio. 2) Os temas não são os mesmos. Zeus é um deus que o artista não pode se representar diretamente, o corpo que em teoria é dele, do deus, não é perceptível pelos sentidos; o artista deve buscar representá-lo para si remontando ao seu próprio *lógos*. Em oposição, Plotino é um ser humano provido de um corpo que é, de um modo ou de outro, produzido por sua alma e é este corpo que será representado pelo artista. 3) As obras de arte não são as mesmas. Em um caso, trata-se de um retrato que, por definição, é uma obra de ilusão, enquanto, no outro caso, trata-se de uma estátua que faz referência a um objeto bem real em três dimensões. 4) A função da representação da representação não é a mesma. A estátua de Zeus é um objeto de culto carregado de um influxo religioso, ao qual o próprio Plotino parece ter sido sensível. Ao contrário, parece que o retrato de Plotino era destinado a servir de frontispício a suas obras com-

pletas; trata-se, portanto, de uma representação privada de toda a vida.

Todas estas diferenças não permitem, a meu ver, concluir por uma mudança de atitude de Plotino em relação à obra de arte. De um lado, Plotino lista sob o vocábulo *tékhne* toda uma série de atividades humanas associando artes, ofícios e mesmo ciências que não apresentam nenhum outro traço comum além daquele da competência. Ademais, a *tékhne* não está associada nem primordialmente, nem exclusivamente à produção artística. Enfim, qualquer que seja a perspectiva adotada, a natureza precede sempre a *tékhne*; somente a natureza tem uma ação espontânea, contínua e distribuidora de vida e de potência.

Estou convencido que somente quem escapa ao anacronismo pode propor a Plotino boas questões que permitam compreender sua obra. Ora, a questão da estética e da arte só adquire sentido para nós após Baumgartem e, sobretudo, após Kant. Ora, para Plotino, a questão da beleza apresenta toda uma outra dimensão. A beleza é, para ele, manifestação da presença do Inteligível em tudo o que é inferior a ele, a obra de arte é apenas uma das instâncias desta manifestação, talvez mesmo a menos elevada.

Referências Bibliográficas

- BRISSON, L. (1999) « *Logos et logoi chez Plotin. Leur nature et leur rôle* » *Les Cahiers Philosophique de Strasbourg*. t. 8. p.87-108.
- BRUNSCHWIG, J. (1987) *Philosophie Grecque*. Premier cycle. Paris: PUF, 19982.
- COCHEZ, J. (1913) « L'esthétique de Plotin » *Revue Néoscolastique de Philosophie* 20, (1913), p.294-338, 431-454; 21, (1915), 165-192.
- DEUSE, W. (1983) *Untersuchungen zur mittelplatonischen und neuplatonischen Seelenlehre* Mainz. Akademie der Wissenschaften und der Literatur 3. Wiesbaden: Steiner.
- GRABAR, A. (1945) « Plotin et les origines de l'esthétique médiévale », in *Cahiers archéologiques* 1.
- HENRY, P. & SCHWYZER, H.-R. (1951-1973) *Plotini Opera*, Museum Lessianum. Paris: Desclée de Brouwer; Bruxelles, L' Édition Universelle (Editio major), vv. I-III.
- HENRY, P. & SCHWYZER, H.-R. (1964-1982) *Plotini Opera*, Scriptorum classicorum Bibliotheca Oxoniensis. Oxford: Univ. Pr. (Editio minor), vv. I-III.
- KEYSER, E. (1953) *La signification de l'Art dans les Énnéades de Plotin*. Université de Louvain. Recueil de Travaux d'Histoire et de Philologie. 4e série. Fascicule 7. Louvain.

- KRAKOWSKI, E. (1929) *Une philosophie de l'amour et de la beauté, l'esthétique de Plotin et son influence*, Paris: E. De Boccard.
- MOREAU, J. (1970) *Plotin ou la gloire de la philosophie antique*. Bibliothèque de l'Histoire de la Philosophie. Paris: Vrin.
- NARBONNE, J.-M. (1993) *Les deux matières (Ennéade II 4 [12])*. Introduction, texte grec, traduction et commentaire. Histoire des Doctrines de l'Antiquité Classique 17. Paris: Vrin.
- O'BRIEN, D. (1991) *Plotinus on the origin of matter. An exercise in the interpretation of the Enneads*, Elenchos supp. 22, Napoli: Bibliopolis.
- _____. (1993) *Théodicée plotinienne et théodicée gnostique*. Philosophia Antiqua 57. Leiden: Brill.
- PÉPIN, J. (1964) *Théologie cosmique et théologie chrétienne* (Ambroise, « Exam » I, 1, 1.4) Paris: PUF.
- _____. (1982) "L'épisode du portrait de Plotin". In: PORPHYRE. *La vie de Plotin*. 1, Travaux préliminaires et index grec complet. 2, Études d'introduction, texte grec et traduction française, commentaire, notes complémentaires, bibliographie. Par L. Brisson et al. Paris: Vrin, p. 301-330.
- PLOTIN (2002-2010) *Traité*s. Traduction sous la direction de L. Brisson et J.-F. Pradeau. Edição em ordem cronológica, 9 vol. Paris: Flammarion.
- VERNANT, J.-P. (1965), *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris: La Découverte, 1990.

Recebido em outubro de 2011,
aprovado em outubro de 2011.