

O CARÁTER PICTÓRICO DA CIDADE IDEAL: UMA ANÁLISE DO PASSO 19B DO 'TIMEU DE PLATÃO

LETHICIA OURO DE OLIVEIRA

*Departamento de Filosofia
Colégio Pedro II*

“... há um termo fixo a alcançar, um problema a resolver: como fazer um homem com pedra sem petrificá-lo? É tudo ou nada: se o problema é resolvido, a quantidade de estátuas pouco importa. Se eu pelo menos soubesse fazer uma, diz Giacometti, poderei fazer milhares. Enquanto isso não ocorre, não há estátua nenhuma, mas apenas esboços que só interessam a Giacometti na medida em que o aproximam da sua meta. Ele quebra tudo e refaz mais uma vez.”¹

Jean-Paul Sartre

Este texto faz parte de um estudo que objetiva esclarecer o papel da arte pictórica no que se convencionou chamar de último desenvolvimento do pensamento platônico². Para isso, é preciso, em primeiro lugar, apreender o sentido atribuído por Platão a essa arte nos diálogos tardios. Aqui, trataremos especificamente do *Timeu*³. Nele, a que tudo indica, a pintura sempre aparece em usos comparativos, analógicos ou metafóricos. Isto quer dizer que a arte da pintura não é abordada em si mesma ou diretamente; somente sua imagem aparece, sendo usada como um recurso linguístico

¹ SARTRE, Jean-Paul. A busca do absoluto. Tradução Célia Euvaldo. In: EUVALDO, Célia. (Org.). *Alberto Giacometti, textos de Jean-Paul Sartre*. São Paulo: Martins Fontes, 2012. p. 11-40.

² A maior parte dos comentadores de Platão concorda com a distinção do seu pensamento em três momentos. Sobre o último período, cf., por exemplo, SAYRE, Kenneth. *Plato's Late Ontology: a riddle resolved*. Chicago: Parmenides Publishing, 2005; e IGLÉSIAS, Maura; RODRIGUES, Fernando. Apresentação do diálogo. In: PLATÃO. *Parmênides*. Ed. bilingue. Tradução de Maura Iglésias e Fernando Rodrigues. São Paulo: Loyola; Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2003. p. 7-13.

³ Cf. as cronologias dos diálogos que classificam o *Timeu* como pertencente à última fase do pensamento platônico em, por exemplo, Lutoslawski, Raeder, Ritter, Wilamowitz e Ross em ROSS, David. The order of the dialogues. In: _____. *Plato's Theory of Ideas*. 2nd. ed. Oxford: Clarendon Press, 1953. p. 1-11. Uma exceção é a leitura de Owen. Acreditando que Platão abandona a teoria das ideias em suas últimas obras, o comentarista galês localiza o *Timeu* na fase média, logo após a *República*. Cf. OWEN, Gwilym. The place of Timaeus in Plato's dialogues. *Classical quarterly*, London, v. 47, p. 79-95, 1953.

para a tematização que interessa ao filósofo nesse diálogo específico. O recurso imagético da pintura será usado tanto no prelúdio do diálogo, na conversa entre Sócrates, Crítias, Hermócrates e Timeu, quanto propriamente no mito narrado pelo personagem que dá nome à obra. Atentos à função literária dos empregos da noção de pintura, pretendemos, em primeiro lugar, aproximarmo-nos de sua função filosófica tendo em vista o desenvolvimento dos temas que então interessam a Platão. Em outras palavras: nosso primeiro passo será evidenciar o caráter da apropriação realizada por Platão em sua construção literário-filosófica dessa arte mimética, a pintura, tendo em vista suas intenções conteudísticas ao longo do *Timeu*. Só assim será possível perceber como ele qualifica a própria pintura para, então, em reflexões posteriores, compreender genericamente o lugar dessa arte no seu último pensamento. Esse encadeamento lógico ou sistematização de objetivos deste estudo, facilmente determinados, distinguidos e elencados racionalmente, serão muitas vezes alcançados de forma casual ou fora de ordem. De fato, a função da imagem da pintura, o que é essa arte, e seu lugar na filosofia de Platão se misturam nos diálogos⁴. Ainda assim, para nossa mais clara exposição, pretendemos retomar essas etapas na conclusão de nosso texto. Elas são, resumindo o que dissemos: em primeiro lugar, a determinação da função filosófica dos usos da imagem da pintura; em segundo, como esses usos delineiam o sentido dessa arte aos olhos de Platão; e, em textos futuros, o lugar que esse sentido indica à pintura no contexto da filosofia platônica, desde seus diálogos tardios.

Para isso, tomaremos como instrumento a seleção que realizamos até esse momento de nossa pesquisa dos empregos dos substantivos *γραφῆ*, que possui como sentido possível “pintura”, e *ζωγραφία*, que significa pintura exclusivamente, ao longo do diálogo como um todo. Estivemos atentos aos termos gregos correlatos que aparecem na forma de participio verbal, na forma verbal, e no resultado da incorporação de dois prefixos ao termo principal, a saber, as partículas muitas vezes usadas como preposições, *διά* e *ἀπό*.

⁴ Sobre isso, cf., por exemplo, RIVAUD, Albert. Notice. In: PLATON. *Timée*. Traduction par Albert Rivaud. Paris: Les Belles Lettres, 1985. p. 3-123. Cf. p. 28: “diferentemente de nossos métodos escolares, a arte platônica é muito hábil em tratar ao mesmo tempo diversas questões” (nossa tradução).

Sabemos que a pintura nunca foi tomada pelo filósofo como objeto de aprofundadas reflexões; basta compararmos sua presença nos diálogos com temas mais recorrentes e diretamente discutidos, tais como o da educação, das virtudes, da política, da poesia, do discurso, dentre outros⁵. Todavia, é exatamente a pintura que é usada por Sócrates, personagem de Platão, numa das passagens do *corpus platonicum* mais conhecidas, citadas, e muitíssimas vezes profundamente criticadas, tanto por filósofos como por comentadores de Platão e teóricos da arte em geral: falamos da gradação mimética apresentada na primeira parte do décimo livro da *República*. Neste contexto, a pintura aparece, como sabemos, retratando aquelas artes miméticas que são cópias de objetos que já são cópias das ideias, produzidas por deus. O sentido dessa gradação é objeto de debate constante por parte dos intérpretes de Platão. Tomada de uma forma geral, tal questão não recebeu, até hoje, uma resposta consensual nos textos acadêmicos⁶. Não convém

⁵ Isso é apontado em KEULS, Eva. *Plato and Greek Painting*. Leiden: E. J. Brill, 1978. Trata-se de um dos pontos centrais da tese de Keuls sobre a questão da pintura nos diálogos. Para ela, a ausência de um tratamento direto da questão da pintura evidenciaria o desinteresse de Platão por esse, modernamente chamado, gênero artístico.

⁶ Cf. algumas possibilidades de leitura apresentadas resumidamente em LODGE, Rupert. *Plato's Theory of Art*. Oxford: Routledge, 2010. Mimesis: i) Platão critica a arte mimética em geral (ver CROCE, Benedetto. *Aesthetic as science of expression and general linguistic*. Translated by Douglas Ainslie. A Digireads.com Publication, 2004. p. 158); ii) ele rechaça somente a arte mimética enquanto entretenimento, isto é, feita para o simples prazer (leitura de NETTLESHIP, Richard Lewis. *Lectures on Plato's Republic*. 2nd. ed. London: Macmillan & Co; New York: St. Martin's Press, 1964. p. 353); iii) ele expulsa da cidade exclusivamente a arte representativa que identifica àquela feita para a diversão (cf. COLLINGWOOD, Robin George. *The principles of art*. London: Oxford University Press, 1958. p. 46-52). A primeira leitura é a mais difundida. Segundo Panofsky, é feita desde Plotino (cf. PANOFSKY, Erwin. *Idea: a evolução do conceito de belo*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1994. p. 8; PLOTINUS. On the intellectual beauty. In: _____. *The six Enneads*. Translated by Stephen MacKenna. Chicago: Willian Benton Publisher, 1952. v. 8; e a tradução em língua portuguesa da passagem mais importante sobre essa temática, em que Plotino critica o desprezo da arte e sua compreensão – a que tudo indica platônica – como simples cópia de aparências em PINHEIRO, Marcus Reis. O aprendiz do belo: a “arte-ética” em Plotino. *VISO, Cadernos de Estética Aplicada*, n. 3, set-dez, 2007. Disponível em: <http://www.revistaviso.com.br/pdf/Viso_3_MarcusReis.pdf>). Ela perdura até a atualidade e se encontra em, por exemplo, OSBORNE, Harold. *Estética e teoria da arte: uma introdução histórica*. Tradução de Octavio Mendes Cajado. 4. ed. São Paulo: Editora Cultrix, s/d. p. 81-82; HAAR, Michel. A depreciação platônica da arte. In: _____. *A obra de arte: ensaio sobre a ontologia das obras*. Tradução de Maria Helena Kühner. 2. ed. Rio de Janeiro: Difel, 2007. p. 16-21; VERNANT, Jean-Pierre. Image et apparence dans la théorie platonicienne de la mimésis. *Journal de Psychologie*, Paris, v. 72. n. 2., p. 133-160,

aqui nos posicionar quanto a essa controvérsia, o que ultrapassaria os limites da presente proposta. Entrementes, tal discussão evidencia o valor em se examinar o uso da arte pictórica em outros momentos do pensamento platônico para que, assim, possamos, em reflexões posteriores, nos utilizar de um maior número de recursos textuais que nos auxiliem a melhor compreender tema tão controverso na história da filosofia como o da possível expulsão dos poetas e artistas miméticos da cidade ideal.

Isso se mostrará devidamente pertinente ao logo dessa investigação. Vejamos agora o motivo dessa pertinência apresentando os contextos nos quais a pintura é referenciada no *Timeu*.

A arte pictórica se encontra em três momentos diferentes do diálogo. O primeiro deles é o proêmio, onde sua imagem aparece em duas passagens. A pintura é usada por Sócrates, personagem principal na construção da cidade utópica da *República*, como sabemos, logo após se lembrar das principais características presentes provavelmente nessa cidade⁷. Ele estabelece uma analogia entre a cidade ideal e uma obra pictórica. A imagem da pintura é, logo em seguida, retomada por Crítias, quando termina de relatar o que contara seu avô, também chamado de Crítias, sobre a cidade ancestral de Atenas, semelhante à cidade utópica. Curiosamente ou propositalmente, o primeiro contexto em que a pintura aparece no diálogo é exatamente quando se tem como tema a cidade ideal ou utópica e

Avril-Juin, 1975; e LICHTENSTEIN, Jacqueline. Da toaleta platônica. In: _____. *A cor eloquente*. Tradução de Maria Elizabeth Chaves de Mello e Maria Helena de Mello Rouanet. São Paulo: Siciliano, 1994. p. 45-62.

⁷ Sobre a controvérsia a respeito dessa referência, cf., por exemplo, CROMBIE, Ian. *An examination of Plato's doctrines*. London: Routledge, Kegan Paul, 1962. p. 197-199; RIVAUD, 1985, p. 19-20 e VIDAL-NAQUET, Pierre. *Atlântida: pequena história de um mito platônico*. Tradução Lygia Araújo Watanabe. São Paulo: Unesp, 2008. p. 26. A nosso ver, dado que as características da cidade de que fala Sócrates também são da cidade ideal da *República*, temos ao menos uma remissão a esse diálogo. Resumidamente, as diferenças entre o resumo de Sócrates no *Timeu* e o texto da *República* são: os personagens do *Timeu* diferem dos da *República* (todavia poder-se-ia levantar a hipótese de que Sócrates, no dia antecedente ao encontro relatado no *Timeu*, relatara aos personagens desse diálogo sobre a conversa a respeito da cidade ideal na casa de Céfalo); a festa que ocorria na cena dramática do *Timeu* era as Panatenaicas (cf. RIVAUD, 1985, p. 19); os temas somente relatam o que fora discutido do livro I ao V da *República* e nada se fala sobre o filósofo como governante, usando-se somente o termo guardião.

a narrativa atópica⁸ de sua realização fatural, num passado longínquo⁹ – o que, portanto, evidencia a coerência dessa nossa investigação quando está em pauta reler a dita expulsão da arte mimética da cidade ideal.

Para respeitar o formato de artigo acadêmico, neste texto nos limitaremos a analisar a primeira referência à pintura no *Timeu*, feita pelo personagem Sócrates. Este uso da pintura nos fará resgatar algumas passagens da *República*, assim como de outros diálogos, nas quais a arte pictórica aparece em diferentes relações comparativas não só com a cidade ideal, mas com a própria filosofia, como veremos. Uma pergunta, então, impõe-se: qual(is) o(s) ponto(s) comum(ns) entre obras filosófica e pictórica que permite(m) a analogia realizada por Platão?

Como dissemos, ao longo do *Timeu*, outras referências são feitas à pintura. Para não cometermos o erro de analisar a parte ignorantes do todo, vejamos de forma sucinta os usos restantes da imagem da pintura, todos no contexto do mito de Timeu. Num segundo momento, o personagem Timeu, ainda no início de seu relato mitológico sobre o princípio de tudo, afirma que o demiurgo divino, que confecciona o universo, pinta, borda ou configura (δισκωγράφω) as constelações no céu, usando o dodecaedro¹⁰. A pintura é uma dentre as artesanias usadas, provavelmente em metáfora, para descrever o processo de criação de todo o cosmo. Dentre metalurgia, construção, cerâmica, tecelagem, agricultura e realza, também aparece a pintura, o que, aliás, já fora apontado por Brisson em *Le même et l'autre dans la structure ontologique du Timée de Platon*¹¹.

Por fim, há ainda um último contexto em que encontramos a arte de pintar. Depois de na cidade ideal e na ancestral de Atenas, no céu e seus astros, a pintura aparece na descrição de como se é visitado por sonhos proféticos¹². Esse tema, talvez estranho para nós, modernos, e presente na cultura grega em geral desde, pelo menos, os poemas homéricos, possivel-

⁸ Cf. PLATÃO. *Timeu*, 20d-e.

⁹ Sobre as diversas interpretações dessa narrativa, como histórica, fictícia, alegórica ou transposição poética de fatos reais, cf. RIVAUD, 1985, p. 28-31.

¹⁰ Cf. PLATÃO. *Timeu*, 55c.

¹¹ BRISSON, Luc. *Le même et l'autre dans la structure ontologique du Timée de Platon: un commentaire systématique du Timée de Platon*. Paris: Éditions Klincksieck, 1974. p. 47.

¹² Cf. PLATÃO. *Timeu*, 71c.

mente não soaria extravagante aos ouvintes de Timeu. E será no encontro com o universo do que podemos considerar como senso comum grego, da tradição religiosa e ritualística, que as referências à pintura que selecionamos chegam ao fim nesse diálogo em questão.

Sem ignorar os contextos em que a imagem da pintura é usada no diálogo como um todo, comecemos a análise da nossa parte, a primeira referência. Como dissemos, nela a pintura é usada para tratar do tema da cidade: a que tudo indica, a cidade ideal da *República*.

Logo no início do *Timeu*, os personagens do diálogo, Sócrates, Crítias, Timeu e Hermócrates, conversam sobre o assunto que será abordado nesse dia de encontro. Trata-se da continuação de um colóquio iniciado no dia anterior, quando Sócrates expôs sobre a melhor constituição possível e os homens que deveriam executá-la. Ele diz que está insatisfeito com sua exposição; que seu sentimento em relação a ela é como o de um homem ao contemplar uma pintura de belos animais, ou esses mesmos animais em repouso: ele quer vê-los em movimento. O desejo de Sócrates é saber como os homens da cidade ideal se comportariam em guerras ou disputas; como agiriam depois de terem sido educados na virtude. Crítias satisfaz seu desejo delineando, ainda que em esboço, como a cidade ancestral de Atenas, em muitos aspectos semelhante à cidade “pintada” por Sócrates, derrotou a grande e luxuosa potência de Atlântida. Antes de Crítias narrar essa estória em pormenores, o que fará no diálogo que leva seu nome, caberá a Timeu expor sobre o início do mundo, chegando até o nascimento do homem.

Retomemos: o sentimento de Sócrates em relação à sua exposição sobre a melhor constituição possível é o mesmo que experimenta ao contemplar uma pintura de belos animais, ou os próprios animais em repouso. A pintura e a cidade ideal compartilham o estado de total repouso, a imobilidade, frente à qual podemos desejar, ansiar, como Sócrates, sermos espectadores do movimento. Nesse sentido, podemos dizer que a pintura e o discurso filosófico da cidade ideal ou utópica são como uma promessa ou uma esperança, a descrição de algo que queremos ver acontecendo em vida, em movimento. Eis as exatas palavras que Platão coloca na boca de Sócrates, logo depois da recapitulação dos principais temas discutidos no dia anterior:

Ἀκούειτ' ἂν ἤδη τὰ μετὰ ταῦτα περὶ τῆς πολιτείας ἦν διήλθομεν, οἷόν τι πρὸς αὐτὴν πεπονθῶς τυγχάνω. Προσέεικεν δὲ δὴ τινὶ μοι τοιῷδε τὸ πάθος, οἷον εἶ τις ζῶα καλὰ που θεασάμενος, εἴτε ὑπὸ γραφῆς εἰργασμένα εἴτε καὶ ζῶντα ἀληθινῶς ἡσυχίαν δὲ ἄγοντα, εἰς ἐπιθυμίαν ἀφίκοιτο θεάσασθαι κινουμένα τε αὐτὰ καὶ τι τῶν τοῖς σώμασιν δοκούντων προσήκειν κατὰ τὴν ἀγωνίαν ἀθλοῦντα·

*Então, ouvi o que eu sinto a respeito da [constituição] por nós descrita. Meu sentimento se assemelha ao de quem contemplou alibres belos animais, ou se trate de pintura ou mesmo de seres vivos, mas em posição de repouso, e fosse tomado do desejo de vê-los executar os [movimentos de luta que parecem mais condizentes] com sua constituição somática*¹³.

Logo à primeira vista percebemos que a imagem da pintura é utilizada nessa passagem devido a uma de suas propriedades intrínsecas: a da imobilidade, chamada de repouso no caso dos animais, ἡσυχία em grego, que também engloba os sentidos de sossego, calma, tranquilidade, ou ainda estado de paz. Sócrates é tomado pelo desejo de ver o movimento, seja ao contemplar uma pintura de belos animais, seja quando os vê diretamente, sossegados. É por que em repouso e paz que o desejo de Sócrates é atizado, pelo movimento, pelas lutas, pela guerra. Essa característica da pintura é, de fato, óbvia: o pintor, mesmo ao retratar uma cena onde haveria movimento, só consegue, no máximo, sugeri-lo pela justaposição de seus elementos¹⁴: a pintura é imóvel¹⁵. No contexto artístico ou, para usar as palavras de Platão, das artes miméticas, a imagem em movimento só surgirá com o advento da arte cinematográfica, na Contemporaneidade. Já seres em repouso – que

¹³ PLATÃO. *Timeu, Crítias*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 3. ed. Belém: EDUFPA, 2001. 19b. Modificamos um pouco a tradução: preferimos *constituição* a *sociedade* como tradução de πολιτεία; e *que parecem* em lugar de *um simulacro de* para traduzir δοκούντων.

¹⁴ No caso da pintura grega, o movimento foi sugerido, de forma geral, de duas maneiras: pela convenção sinóptica, que compõe elementos de vários momentos de um acontecimento numa figuração econômica, usada principalmente no final do período geométrico; e pelo desenvolvimento de técnicas ilusionistas e da preocupação com o detalhe na época clássica, que causam a ilusão do movimento num momento específico. Sobre isso, cf. SNODGRASS, Anthony. *Homero e os artistas*. Tradução de Luiz Alberto Machado Cabral e Ordep José Trindade Serra. São Paulo: Odysseus, 2004. p. 94 e 236.

¹⁵ Aliás, a pintura é pela primeira vez diferenciada dos outros gêneros artísticos exatamente por seu caráter espacial e não temporal. Isso é feito somente em LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoon ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia*. Tradução de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2011.

indicam ou não o movimento – podem ser caracterizados pela pintura sem demasiadas dificuldades. Essa característica intrínseca da pintura, o fato de ser imóvel, vem acompanhada do que antes chamamos de promessa: trata-se, pode-se dizer, de um repouso ou sossego que aponta para, ou nos faz desejar, a vida e o movimento, como sugere essa passagem do *Timeu*.

O sentimento de Sócrates parece refletir a própria etimologia do termo grego específico para pintura. Se *γραφή* designa tanto pintura quanto escrita, *ζωγραφία* diz somente a primeira. Este substantivo feminino é formado pela junção de dois nomes: *ζῷον* que quer dizer animal ou vivente, e *γραφή*, que tem como um de seus primeiros sentidos *traçar, gravar*. E o que caracteriza a vida, de forma paradigmática a animal, é o movimento¹⁶. Etimologicamente podemos dizer que, em grego, pintura significa o traçado do vivente, do que se move. Sócrates sublinha esse aspecto, afinal ele se sente como de frente à *γραφή*, ao traçado, de *ζῷα*, de viventes ou animais. Propositamente ou não, essa passagem do *Timeu* se constitui como espécie de anedota reveladora do sentido etimológico da arte pictórica. Segundo Sócrates e a etimologia, a pintura, sempre em repouso e sossegada, indica, paradoxalmente, o movimento e a vida.

Segundo o próprio Sócrates nessa passagem do *Timeu*, a descrição da cidade utópica também compartilha desse aspecto. Ela sugere um movimento e uma vida. Em si mesma, tal como foi legada para a posteridade, não é nada mais que um texto escrito que, como todos, não responde caso lhe dirijamos alguma pergunta – tal como dito no *Fedro*, num paralelo entre escritura e pintura¹⁷. No caso da cidade utópica, esse caráter imóvel é ainda mais marcante: o texto não conta uma estória mitológica rica em tramas, reviravoltas, com nós, desenlaces e peripécias como, por exemplo, ocorre na *Iliada* de Homero, mas descreve uma cidade como se de fato esta estivesse sendo “desenhada” ou “pintada” frente aos nossos olhos, em total repouso¹⁸. Por meio da rememoração dessa constituição feita por Sócrates no início do *Timeu*, sabemos, como dissemos, que se trata de uma referên-

¹⁶ Sobre isso cf. PLATÃO. *Fédon*, 105c, d e ARISTÓTELES. *De anima*, 432b.

¹⁷ Cf. PLATÃO. *Fedro*, 275d.

¹⁸ Apesar de Sócrates usar o termo mito para se referir a ela no *Timeu* (26c), é notável a diferença deste em relação aos homéricos. Na passagem que nos interessa do *Timeu*, Sócrates distingue entre o relato da *República* e a narrativa de Crítias, que se apresenta como factual.

cia à cidade idealizada na *República*, onde cada classe executa sua função própria e os homens são educados para a virtude. Sabemos que a descrição da cidade ideal realiza-se sob a forma ou o estilo de uma narrativa mista, combinando narrativas simples e discursos miméticos¹⁹. Além disso, esses discursos ocorrem numa cena dramática específica. Isso parece aproximar o texto da *República* dos versos homéricos²⁰. Todavia, em relação especificamente à cidade utópica e seus habitantes, não encontramos a construção de cenas nem de diálogos. A cidade foi apresentada em repouso, em paz; sua constituição foi descrita, mas nenhuma situação prática possível foi narrada, nenhuma guerra relatada, ou qualquer negociação. Afinal, a apresentação do que é, do ser, distingue-se da conjectura sobre como se mostraria esse ser no mundo de incessantes transformações e situações diversas. Sabemos que a cidade foi descrita para que se vislumbrasse nela o que é, qual o ser, da justiça²¹. Não se tratava de descrever como se deve agir justamente numa ou noutra situação prática.

Essa analogia entre a cidade ideal e a pintura não é novidade para quem já leu a *República*, assim como, de forma mais geral, o paralelo entre filosofia e pintura aparece também em outros diálogos, como indicamos brevemente na introdução de nosso texto. Tendo em vista o levantamento de ocorrências de *γραφῆ* e seus correlatos no *corpus* platônico realizado por Pierre Louis em *Les métaphores de Platon*²², ao se somar as passagens onde há os diversos tipos de relação analógica entre cidade ideal e pintura, assim como filosofia e pintura e, por fim, filósofo e pintor, encontramos o número considerável de vinte passagens. Soa-nos quase como uma ironia que a pintura tenha recebido a fama de companheira da poesia, paralelo que, segundo o levantamento de Louis, somente encontramos duas vezes, exatamente no livro X da *República*. Mas é certo que, para compreendermos

¹⁹ Cf. PLATÃO. *República*, 392c-398b.

²⁰ Uma diferença relevante é que, enquanto o próprio Homero narra em parte de seus versos, as narrativas simples da *República* (como, por exemplo, a transposição do episódio do canto I da *Iliada* em que Crises pede o resgate de sua filha aos gregos no livro III, 393e-394a, e o mito da origem do homem no interior da terra, também no livro III, 415a-c) são sempre feitas por alguns de seus personagens; o próprio Platão nunca fala diretamente conosco, seus leitores.

²¹ Cf. PLATÃO. *República*, 368e-369a.

²² LOUIS, Pierre. *Les métaphores de Platon*. Paris: Les Belles Lettres, 1945. p. 210.

devidamente o alcance dessas relações, o recurso numérico não é suficiente. Por isso, apresentaremos ao menos o tema geral em cada passagem dos diálogos em que filosofia e pintura aparecem em paralelo. As ocorrências se encontram em *República*, livros IV, V, VI e VIII, *Teeteto*, *Político* e *Leis*, livros IV, V, VI, IX e XI. Nossa intenção será evidenciar a pertinência, e não simples casualidade ou ornamentação, desse paralelo, assim como o seu sentido numa leitura genérica.

Encontramos o paralelo tanto enquanto metáfora, quanto como analogia. Aqui, nesse estudo mais generalista, não teremos tempo de analisar de forma mais acurada cada uma das passagens; bastar-nos-á apontar de forma mais geral o paralelo realizado pelo escritor Platão. Apresentemos as passagens em categorias de usos semelhantes. Os diversos tipos de relação comparativa tecidos entre filosofia e pintura aparecem nos diálogos em dois níveis: no nível dramático da conversa entre os personagens das obras; e no nível dos temas discutidos entre esses personagens. Em relação aos temas, podemos ainda distinguir dois tipos de ênfase: a filosofia propriamente dita e o governo filosófico. Sistemáticamente, as ocorrências às quais nos remetemos podem ser classificadas como a relação comparativa estabelecida entre:

i) A investigação ou a construção de uma cidade realizadas pelos personagens dos diálogos e a confecção de uma pintura. Esse seria o que aqui chamamos de primeiro nível, o nível dramático dos diálogos. As referências são: na *República*, livro V, 472c-e, na apresentação do homem mais justo possível; livro VI, 504d, quando só se alcançou até o momento um esboço (*ὑπογραφή*) da virtude (enquanto para o Bem é necessária obra a mais acabada); livro VIII, 548d, em que Sócrates apresenta um esboço da timocracia, sem seus pormenores; no *Teeteto*, 171e, no esboço da tese de Protágoras construído por Sócrates; no *Político*, passo 268c, no qual os personagens esboçam a figura do rei sem que se tenha ainda um retrato fiel (*ἀκριβεία*); nas *Leis*, livro IV, 769a,b, ao se tratar da necessidade de contínua reformulação das leis de uma cidade; livro V, 734e, 737d, quando se

começa a esboçar as leis, após o seu prelúdio nos livros anteriores; livro VI, 768c, referindo-se ao esboço da legislação (agora, que ele fora concluído, ὑπογραφή é substituído por περιγραφή²³); 770b, comparando legislador e pintor; 778a,c, quando se trata da descrição (διαγραφή) das habitações da cidade; livro XI, 876e, propondo que se faça um novo esboço de um caso específico de legislação; 934c, quando se deve construir um esboço das punições próprias a cada caso de violência ou roubo.

ii) O rei ou legislador das cidades construídas pelo λόγος e o pintor. Aqui temos o segundo nível, isto é, o nível dos temas que são discutidos entre os personagens. Todas as passagens das *Leis* citadas acima também servem para ilustrar esse caso, já que os personagens do diálogo e os legisladores da cidade são muitas vezes identificados²⁴. Ainda nas *Leis*, somamos o passo 711b no livro IV, quando se afirma que para um governante mudar os regimes de sua cidade, esboçando novos costumes, ele deve começar por suas próprias ações e pela distribuição correta de honras e censuras; por fim, na *República*, livro VI, 484c, quando se diz que o guardião-rei deve olhar para o paradigma da verdade absoluta que possui na sua alma, como um pintor contempla o seu modelo.

iii) O filósofo como tema de uma discussão e o pintor das obras mais belas. Também estamos no segundo nível. Sabemos que, na *República*, a figura do filósofo é idêntica à do rei da cidade ideal. Ainda assim, parecemos interessante notar que a relação comparativa estabelecida com a pintura aparece tanto quando se tem em vista apresentar o filósofo de forma geral, quanto ao se tratar da sua função enquanto governante. No caso do filósofo especificamente, todas as referências estão no livro VI da *República*: em 500e, pois o filósofo utiliza um modelo divino, e em 501a-c, por ele ser um pintor de constituições, compondo homens segundo suas funções²⁵.

²³ Ambos são traduzidos por *esboço* por Carlos Alberto Nunes, Édouard des Places (*esquisse*) e G. Bury (*sketch*). Cf. PLATÃO. *Leis*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Pará: Universidade Federal do Pará, 1980; PLATON. *Les Lois*. Traduction par Édouard des Places. Paris: Les Belles Lettres, 1951; e PLATO. *Laws*. Translated by R. G. Bury. Cambridge: Harvard University Press, 2001. (Loeb Classical Library).

²⁴ Cf., quanto aos passos das *Leis* citados, 470a, 778a,b, 876d e 934c.

²⁵ Repare na proximidade dessa definição do filósofo com seu caráter legislativo ou governante, apontado anteriormente. Nessa passagem da *República*, trata-se, contudo, de definir o filósofo em geral. A ele não basta modelar-se a si mesmo, mas também, quando necessário, ocupar-se com os outros. Cf. PLATÃO. *República*, 500d.

De uma forma geral, é possível identificar tais relações comparativas, afirmando que elas não são mais que uma: os personagens dos diálogos realizam uma busca filosófica construindo a legislação ou a forma de governo das melhores cidades possíveis (lembrando-nos de que a legislação proposta nas *Leis* é própria à segunda melhor cidade possível, como é dito no diálogo²⁶). Como dissemos, especificamente nas *Leis* os personagens do diálogo, que constroem as regras legais da cidade, são continuamente identificados com os futuros legisladores, que deverão guardar e, se necessário, reformular e ajustar tais regras com o passar do tempo. De toda forma, julgamos útil tal distinção para que possamos perceber o alcance do uso platônico da imagem da pintura para retratar as obras filosóficas, nas diferentes perspectivas em que a figura do filósofo aparece, mergulhado na complexidade dos textos platônicos.

A obra filosófica é como a obra pictórica; pois alguns procedimentos usados em ambos os casos são os mesmos: a contemplação de um paradigma, a construção de uma obra a mais acabada possível, começando por um esboço – tanto quando temos em vista os personagens dos diálogos platônicos, quanto em relação ao filósofo-rei ou o legislador e seus procedimentos políticos. Há também, na pintura e na filosofia, a evidência do caráter inacabado, imperfeito ou insatisfatório de suas obras. Kahn afirma que para compreendermos o sentido filosófico dos diálogos da juventude *Laques*, *Cármides*, *Eutífron* e *Protágoras* é preciso ler a *República*²⁷; segundo os sentimentos de Sócrates no *Timeu*, o texto da *República* só satisfaz ao lermos o *Crítias*, diálogo, sublinhemos, inacabado... Vidal-Naquet levanta a hipótese de que essa incompletude seja proposital e lembra a tese de Lukinovich de que a característica da incompletude está presente desde o início do *Timeu*,²⁸ em que Sócrates pergunta pelo quarto convidado, que falta ao encontro. Esta leitura é irmã da nossa, que chega a essa conclusão pela análise da

²⁶ Cf. PLATÃO. *Leis*, 807b.

²⁷ KAHN, Charles. *Plato and the Socratic dialogue: a philosophical use of a literary form*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. p. XV.

²⁸ Cf. VIDAL-NAQUET, 2008, p. 26, que cita LUKINOVICH, A. Un fragment platonicien: le *Crítias*. In: POPESCU, E.; RUS, V. (Ed.). *Un hermeneut modern: In honorem Michaelis Nasta*. Cluj: Clusium, 2001. p. 72-79. Sobre a relevância dessa ausência, cf. também SCHALCHER, Maria da Graça Franco Ferreira. Mito e participação no *Timeu* de Platão. *Kléos*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 157-165, jul. 1997.

pintura no prólogo do *Timeu* e em outros diálogos. Nas referências que citamos notamos a frequência do termo *υπογραφή*, rascunho ou esboço, que corrobora esse caráter frágil, insuficiente e que, por isso mesmo, nos enche de desejo dos discursos filosóficos²⁹.

Falamos aqui da filosofia em geral; todavia salta aos olhos a evidente preponderância da imagem da pintura na *República* e nas *Leis*, os exatos diálogos que propõem constituições políticas. A nosso ver, isso nos indica o valor e a relevância do estudo da analogia, presente no *Timeu*, entre cidade ideal e pintura. Não se trata de uma comparação fortuita, mas de um paralelo recorrente nos diálogos. Em relação ao tema das cidades, a imagem da pintura, seja ou não em esboço, é usada no contexto da exposição, segundo o levantamento de ocorrências que arrolamos, do homem que governa essa cidade, do que são as virtudes, das diferenças dessa constituição em relação às demais, das leis, das habitações, da distribuição de honras e censuras, dos costumes e, de forma geral, de constituições.

De fato, as cidades platônicas são “desenhadas” ou “pintadas” pelo *λόγος*: na *República*, vemos quais são suas partes, que virtude cabe a cada uma delas, que funções, e nas *Leis*, como são suas habitações, seus costumes e onde há honra e censura. É certo que na *República* não se fala sobre

²⁹ Sobre a fragilidade do *λόγος* em geral, cf. PLATÃO. *Carta Sétima*, 342e-343e. Fica aqui em aberto a questão sobre se é ou não possível que a filosofia construa uma obra acabada. No livro V da *República*, Sócrates diz que em relação ao Bem é necessário construir a obra mais acabada, *τελειωτάτην ἀπεργασίαν* (504d). Além disso, no *Político*, o Estrangeiro afirma que, até aquele momento, ainda não se alcançou um retrato fiel (*ἀπειρασμένοι... ἀκριβείας*) do rei (268c). Isso parece apontar para a possibilidade de a filosofia construir obras acabadas. Além disso, se Platão fala repetidamente em esboços, parece somente por isso apontar à possibilidade de construção de uma obra acabada. Segundo as análises que realizamos até o momento, não nos parece, contudo, ser possível ter certeza sobre a existência de obras filosóficas acabadas. Entrementes, mesmo que essas possam ser executadas, pensamos que o que defendemos sobre o caráter insuficiente da filosofia se mantém. A analogia com a pintura também pode indicar que suas obras partem de um ponto de vista específico, o que, a nosso ver, poderia ser entendido no caso da filosofia como tomar um caminho argumentativo determinado. Um pintor, ao retratar seu modelo, o contempla desde um ponto de vista. Ele pode construir vários esboços até chegar à obra acabada. De toda forma, essa obra apresentará o modelo desde somente uma perspectiva. No caso da filosofia, poderíamos considerar que, na *República*, por exemplo, os personagens chegam à definição da justiça pela exposição da cidade mais justa possível; eles poderiam ter investigado pelo viés do homem mais justo, o que não fazem por ser um caminho mais difícil. Assim, poderíamos supor a possibilidade de construção de duas obras acabadas da justiça. Outras ainda poderiam ser construídas, o que mostra o caráter insuficiente ou precário das obras filosóficas.

o espaço ou o território da cidade³⁰, mas, certamente, Sócrates expõe uma configuração ou disposição de funções e virtudes. Sendo assim, o discurso filosófico-político assim parece se mostrar imagético; mas sabemos que as produções filosóficas não são contempladas pelos olhos do corpo. Talvez, melhor que o termo imagem, poderíamos falar em configuração, esta, como a obra pictórica, imóvel, sossegada, em repouso. A configuração ou disposição de conceitos numa obra filosófica é como a ordenação de elementos numa obra pictórica. Afinal, já Parmênides poetizava juntando a imobilidade ao objeto de amor filosófico: o ser³¹. O discurso da filosofia, sobre o ser, no caso da *República*, sobre o ser da justiça apontando-nos à Ideia do Bem, só poderia apresentar-se constante, como o mesmo do mesmo.

Havelock, em *Prefácio a Platão*, afirma que as obras homéricas e as platônicas divergem pelo caráter imagético ou visual das primeiras e o abstrato ou invisível das segundas³². Uma diferença entre épica e filosofia se dá, como aliás já havia dito Nietzsche³³, entre, respectivamente, o uso de imagens e a ausência dessas. Havelock afirma que os versos homéricos, quando recitados, eram também encenados e tinham o poder de controlar inconscientemente o rapsodo e o espectador³⁴. O último não tinha tempo de fazer perguntas ou refletir sobre o que estava sendo declamado, sendo controlado pelas imagens poéticas, no que se poderia hoje chamar, segundo o comentador, de entretenimento ou diversão³⁵ – tal como ocorre no cinema, segundo analisa o filósofo contemporâneo Adorno³⁶. Por mais anacrônica que seja essa observação, ela não parece totalmente incoerente quando lemos os versos homéricos. Vejamos um episódio exemplar. A *Odisseia* nos

³⁰ Cf. VIDAL-NAQUET, 2008, p. 29.

³¹ Cf. PARMÊNIDES, frag. 8 (DK), v. 26.

³² Cf. HAVELOCK, Eric. *Prefácio a Platão*. Tradução de Enid Abreu Dobránsky. Campinas: Papirus, 1996. p. 203-205.

³³ Cf. NIETZSCHE, Friedrich. *A filosofia na idade trágica dos gregos*. Tradução Maria Inês Madeira Andrade. Lisboa: Edições 70, 1995.

³⁴ Cf. HAVELOCK, 1996, p. 170. O comentador parte do diagnóstico do próprio Platão sobre o poder das declamações poéticas em, por exemplo, *República*, 595a-608b e *Íon*, 535b-d.

³⁵ Cf. HAVELOCK, 1996, p. 41 e 160.

³⁶ Cf. seu conceito de indústria cultural em ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985. p. 112-114.

conta que, logo após seu retorno a Ítaca, Ulisses se hospeda e se esconde no casebre do porqueiro Eumeu. Este recebe a visita de Telêmaco, que chega da viagem de busca a notícias do pai:

τῷ δ' αὖτ' ἐν κλισίῃ Ὀδυσσεὺς καὶ δῖος ἕφορβός
 ἐντύνοντο ἄριστον ἄμ' ἦοι, κηαμένω πῦρ,
 ἔκπεμψάν τε νομῆας ἄμ' ἀγρομένοισι σύεσσι·
 Τηλέμαχον δὲ περισσαινὸν κύνες ἕλακόμωροι,
 οὐδ' ἕλαον προσιόντα. νόησε δὲ δῖος Ὀδυσσεὺς
 σαίνοντάς τε κύνας, περὶ τε κτύπος ἦλθε ποδοῖν.
 αἶψα δ' ἄρ' Εὖμαιον ἔπεα πτερόεντα προσηύδα·
 “Εὖμαί, ἦ μάλα τίς τοι ἐλεύσεται ἐνθάδ' ἑταῖρος
 ἢ καὶ γνώριμος ἄλλος, ἐπεὶ κύνες οὐχ ἕλαουσιν,
 ἀλλὰ περισσαίνουσι· ποδῶν δ' ὑπὸ δοῦπον ἀκούω.”
 οὐ πῶ πάν εἶρητο ἔπος, ὅτε οἱ φίλος υἱὸς
 ἔσθη ἐνὶ προθύροισι. ταφῶν δ' ἀνόρουσε συβῶτης,
 ἐκ δ' ἄρα οἱ χειρῶν πέσον ἄγγεα, τοῖς ἐπονείτο,
 κιρνὰς αἶθοπα οἶνον. ὁ δ' ἀντίος ἦλθεν ἀνακτος,
 κύσσε δέ μιν κεφαλὴν τε καὶ ἄμφω φάεα καλὰ
 χεῖράς τ' ἀμφοτέρας· θιαλερὸν δέ οἱ ἔκπεσε δάκρυ.
 Εντρεταντο νο χασεβρε Υλισσεσ ε ο διαινο πορθυειρο
tinham feito lume, ao nascer do sol, para preparar o almoço,
depois da partida dos pastores com as varas de porcos.
Em torno de Telêmaco saltaram os cães amigos de ladrar,
mas não ladraram à sua chegada. Apercebeu-se o divino Ulisses
dos cães a saltar e aos ouvidos lhe chegou o som dos passos.
Logo dirigiu a Eumeu palavras apetrechadas de asas:
“Eumeu, deverá ser um companheiro teu que se aproxima,
ou outra pessoa conhecida, visto que os cães não ladram,
mas saltam em seu redor. Oíço o som dos seus passos.”
Não acabara ainda de proferir a palavra, já o seu filho amado
se encontrava na soleira da porta: e levantou-se o porqueiro,
espantado, e das suas mãos caíram os recipientes nos quais
estava a misturar vinho frisante. Foi ao encontro do amo,
beijou-lhe a testa, os lindos olhos e ambas as mãos.
Dos olhos vertia lágrimas abundantes³⁷.

³⁷ HOMERO. *Odisseia*, XVI, vv. 16-1. Tradução de Frederico Lourenço. Lisboa: Cotovia, 2010.

A nosso ver, essa narração da chegada de Telêmaco possui um “quê” de cinematográfico. Aqui, usamos o cinema como paradigma por duas razões: porque, na atualidade, ele exerce o papel de controle dos espectadores apontado por Adorno, também pertencente à recitação e dramatização dos versos épicos segundo Havelock; e, além disso, porque ele é a arte constituída por imagens em movimento – é como se conferíssemos o caráter móvel a pinturas, que são imóveis, ou fotografias, que lhes vieram substituir em algumas funções, como na dos retratos, por exemplo. É claro que, no contexto da Grécia Antiga, seria mais apropriado vincular a poesia homérica ao teatro trágico como, aliás, o fez Platão ao afirmar que Homero fora o mestre e guia dos poetas trágicos, o primeiro dos tragediógrafos, o corifeu da tragédia³⁸. Aqui, diferentemente, usamos a arte cinematográfica pelas razões apresentadas acima. Aliás, inúmeros foram os filmes produzidos em inspiração homérica, sobre tramas da *Ilíada* e da *Odisseia*³⁹. Já sobre diálogos de Platão, o número é bastante reduzido, e referente, em relação às películas de nosso conhecimento, à Alegoria da Caverna, à vida de Sócrates, e ao diálogo *Banquete*⁴⁰. Isso não acontece por acaso. É fácil transpor os

³⁸ Cf. PLATÃO. *República*, 595b, 598d e 607a.

³⁹ Cf. *Helena de Troia* de Robert Wise (1956), *Helena de Troia, paixão e guerra* de John Kent Harrison (2003), *Troia* de Wolfgang Petersen (2004), *Ulisses* de Mario Carnerini (1954), *A Odisseia* de Andrei Konchalovsky (1997), e *E aí meu irmão, cadê você?* de Joel Coen e Ethan Coen (2000). Em relação a outros mitos gregos, ainda temos *Jasão e os argonautas*, *Orfeu Negro*, *A fúria dos Titãs*, *Percy Jackson*, *Hércules*, *Malpertuis*, *Hércules em Nova Iorque*, dentre outros.

⁴⁰ Cf., por exemplo, *Sócrates* de Roberto Rossellini (1970), *O conformista* de Bernardo Bertolucci (1970) que numa cena expõe a Alegoria da Caverna, e *O Banquete* de Marco Ferreri (1989). Note-se que a estrutura do interior da caverna de Platão é semelhante ao teatro de sombras do Extremo Oriente (cf. PRZYLUCKI, M. *Le théâtre d'ombres et la caverne de Platon* apud SCHUHL, Pierre-Maxime. *Études sur la fabulation platonicienne*. Paris: Presses Universitaires de France, 1947. p. 60 e 61) que, por sua vez, lembra bastante o cinema. Além disso, numa sala de cinema, os espectadores encontram-se de certa forma presos – o que nos remete aos prisioneiros da caverna platônica, que só olham para a frente, para a “parede-tela” onde sombras são projetadas. Segundo essa leitura, é possível levantar a hipótese de que o interior da caverna platônica do livro VII da *República* tenha sido construído para retratar as práticas poéticas de sedução e controle da alma dos espectadores. Nesse sentido, a libertação das sombras pode ser entendida como esclarecimento sobre o que é a poesia; a percepção de que o poeta não possui conhecimento sobre os temas acerca dos quais versifica. Como sabemos, Homero pode ser qualificado de “educador da Grécia”. O conteúdo de sua poesia era a autoridade maior sobre todos os assuntos (sobre isso, cf., por exemplo, JAEGER, Werner. Homero como educador. In: _____. *Paideia: a formação do homem grego*.

versos homéricos para a dramatização, inclusive a cinematográfica, o que não é o caso da filosofia platônica. É possível descrever esse episódio da chegada de Telêmaco como se se tratasse de uma cena num filme, ainda que a estranheza dessa tentativa a faça um pouco risível a nossos olhos. De toda forma, poderíamos imaginar o cenário, o casebre do porqueiro Eumeu. Enquanto ele e Ulisses preparam o almoço, a câmera enfocaria a porta, onde o jovem Telêmaco aparece cercado de cães que o recebem alegremente. Logo em seguida, é o rosto do herói Ulisses que é exibido: ele percebe que há alguém, um amigo, à porta. Chama então a atenção do porqueiro que, ao ver e beijar Telêmaco, não consegue conter as lágrimas. Se enquanto descrição de cenas de ação, de imagens em movimento, o cinema, nesse sentido, nasce da semente homérica, a pintura, enquanto configuração de elementos em repouso, parece estar em Platão: segundo as referências apresentadas nesse texto, o caráter abstrato da filosofia envolve configurações, ordenações, “desenhos”.

Esse desenvolvimento pode, contudo, parecer estranho para os conhecedores da pintura grega. Ora, esta tem talvez como tema principal a retratação visual de episódios mitológicos, como os descritos nos versos homéricos⁴¹. Não ignoramos esse fato nessa interpretação. O que nos levou a ela foi a ênfase dada por Sócrates ao caráter imóvel da pintura. É certo que as obras pictóricas podem narrar mitos pela justaposição de suas imagens, mas o próprio movimento é somente indicado e não diretamente apresen-

Tradução Artur M. Parreira. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994. p. 61-84. e HAVELOCK, A enciclopédia homérica. In: HAVELOCK, 1996, p. 79-104). Assim, os gregos viviam como se estivessem presos numa caverna, sendo guiados por ilusões poéticas. Com a abertura dessa possibilidade de leitura, não descartamos, todavia, a aplicabilidade da alegoria a todo e qualquer contexto de passagem da vida baseada em opiniões à que se sustenta em *επιστήμη*, além da conhecida possibilidade de alusão aos ritos dos mistérios. Sobre esta última, cf. SCHUHL, Pierre-Maxime. *Études sur la fabulation platonicienne*. Paris: PUF, 1947. p. 58.

⁴¹ Repare-se que tal retratação não reflete fielmente o texto do poeta. Não há uma dependência entre os dois registros, como afirmam SNODGRASS, 2004 e TAPLIN, Oliver. *The pictorial Record*. In: EASTERLING, P. E. (Ed.). *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997, p. 69-90. Cf. p. 80. Sendo assim, não podemos nem mesmo afirmar com segurança que um dos dois registros, escrito ou visual, seja anterior e referência do outro. Sobre esse tema, cf. também BRANDÃO, Jacyntho Lins. *Relações assimétricas: imagens e textos na Grécia Antiga*. In: MARQUES, Marcelo Pimenta (Org.). *Teorias da imagem na Antiguidade*. São Paulo: Paulus, 2012. p. 31-57.

tado, como o faz a arte cinematográfica. Se os poemas homéricos fossem perdidos, ser-nos-ia talvez impossível compreender completamente alguns mitos indicados na pintura de vasos, por exemplo. Sabe-se que, em alguns casos, a iconografia nos auxilia na apreensão de mitos de cujos relatos só nos sobraram fragmentos, ou que simplesmente não tenham sido escritos⁴². Todavia, é certo que a trama poética cumpre o papel mais determinante na compreensão dos mitos que a iconografia pictórica, quando àquela temos acesso. Daí ser possível a distinção sugerida por Sócrates e aqui desenvolvida entre a pintura, imóvel e, por outro lado, segundo nossa leitura, as tramas dos mitos poéticos, por exemplo, em movimento.

Dado o exposto, reflitamos sobre o que dizem Nietzsche e Havelock. Seguindo as veredas abertas nessa investigação, diríamos que a filosofia: i) não possui como principal característica o que aqui estamos chamando de imagem em movimento, isto é, narrativas ou mitos como os homéricos ou trágicos; ii) a “imagem filosófica”, relembando o livro VII da *República*, não pode ser vista com os olhos do corpo, mas somente pela alma, pelo uso do pensamento, do *νοῦς*. Segundo esse estudo, poderíamos afirmar que a filosofia é produtora de configurações ou ordenações inteligíveis, invisíveis aos olhos. Por serem invisíveis, a nosso ver, segundo as presentes análises, não deixam de ser de algum modo semelhantes às imagens pictóricas; o filósofo expõe configurações, disposições, relações determinadas e delimitadas entre partes de um todo. Por exemplo: segundo é dito na *República*, numa cidade temperante, o governo é exercido de forma harmônica, isto é, cabe aos filósofos dirigir e aos outros habitantes obedecer quase que naturalmente⁴³; da mesma forma, como Platão, também um pintor ordena os elementos que compõem uma representação imagética.

⁴² Cf., por exemplo, na iconografia relativa a Hércules: a ânfora ática de figuras vermelhas de cerca de 470 a.C. no British Museum, a *pélike* ática de figuras vermelhas, de cerca de 480 a.C. no Museu do Louvre, a *pélike* ática de figuras vermelhas do início do séc. V a.C. no Staatliche Museen de Berlim, e o lécito ático de figuras negras do início do séc. V a.C. de uma coleção particular alemã (Schloss Fasanerie, Adolphseck) que retratam o herói combatendo uma personagem interpretada como a velhice. Esse episódio não consta na tradição textual grega. Cf. SARIAN, Haiganuch. A expressão imagética do mito e da religião nos vasos gregos e de tradição grega. *Cultura Clássica em Debate*, Belo Horizonte, v. 6, p. 27-35, 1987.

⁴³ Cf. PLATÃO. *República*, 430d-432a.

Alguém poderia objetar o que afirmamos, acusando-nos de não distinguir entre as ideias inteligíveis e invisíveis ao corpo e as obras filosóficas. Sabemos que as ideias não foram produzidas por filósofos nem por nenhum homem, como insiste Platão; elas são a realidade última e, se confeccionadas, somente por um deus⁴⁴. Todavia, encontramos-nos alertas a essa diferença. Ainda assim, pensamos que a obra filosófica, por ser cópia ou aspiração de exibição ou indicação das ideias, compartilha sua característica da invisibilidade. O filósofo trata de conceitos e suas relações – o sentido do seu discurso não pode ser apreendido pela contemplação de uma ou outra imagem visual ou material qualquer.

Poder-se-ia, nesse momento, perguntar: dado que as referências à pintura se encontram principalmente em *República* e *Leis*, será que o caráter “pictórico” da filosofia não se reduz à sua vertente política? É só quando Platão fala de cidades que “pinta”-nos sua configuração? Não seríamos justos se não respondêssemos um tanto à moda de Heráclito, filósofo dos opostos⁴⁵: a nosso ver, a resposta é positiva, mas, dependendo de como se interpreta a *República*, pode ser também negativa. É certo que a imagem da pintura aparece principalmente quando Platão se volta para a política – todavia, não seria esse o tema principal da filosofia platônica, seu fundamento e ser⁴⁶? Ou, como alguns afirmam, toda a construção da cidade na *República* não possui como ponto central a indicação à Ideia do Bem⁴⁷? Ou ainda, como outros defendem, a *República* não representa o âmago do pensamento de Platão⁴⁸? Quem sabe se não encontramos nela uma descrição, não de uma cidade, mas da estrutura da própria realidade⁴⁹? Por fim,

⁴⁴ Cf. PLATÃO. *República*, 597c.

⁴⁵ Cf. HERÁCLITO, por exemplo, frags. 10, 49a, 60, 88, 103, 111 (DK).

⁴⁶ Cf., por exemplo, BOLZANI FILHO, Roberto. Introdução. In: PLATÃO. *República*. Tradução Anna Lia Amaral de Almeida Prado. São Paulo: Martins Fontes, 2006. Cf. p. XXII.

⁴⁷ Cf. essa concepção em, por exemplo, ROBIN, Léon. *La pensée grecque et l'origine de l'esprit scientifique*. Paris: Éditions Albin Michel, 1948. p. 231 e GOMPERZ, Theodor. *Pensadores gregos: historia de la filosofia de la antigüedad*. Traducción Pedro Von Haselberg. Buenos Aires: Editorial Guaranía, 1952. t. 2. p. 482.

⁴⁸ Cf., por exemplo, KAHN, 1998, p. 65. Segundo ele, o diálogo platônico em que o pensamento do filósofo se encontraria mais explícito é a *República*; BOLZANI FILHO, 2006, p. IX; e, também, GOMPERZ, 1952, p. 457.

⁴⁹ Cf. HAVELOCK, 1996, p. 19.

não seria a filosofia, principalmente a antiga, uma atividade essencialmente política, configuradora de práticas e modos de ser⁵⁰? Não será possível aqui nos posicionar sobre essas questões. Todavia ressalto que, se se responde afirmativamente a elas, o caráter pictórico não se restringiria à filosofia política, mas poderia ser aplicado à filosofia como um todo⁵¹.

Dadas essas explicações finais, podemos agora relembrar resumidamente as questões que apresentamos na introdução.

Em primeiro lugar, perguntamos: qual a função filosófica do uso da imagem da pintura? A função filosófica literal do uso que aqui analisamos foi expor o sentimento de Sócrates frente à cidade ideal. Essa função, evidente ao lermos o prólogo do *Timeu*, nos levou a conclusões maiores: a compreensão platônica da filosofia como produtora de “configurações invisíveis imóveis”, isto é, disposições de conceitos; e, além disso, do caráter de esboço, insuficiente ou insatisfatório dos pensamentos filosóficos. Juntas, essas duas conclusões demandam uma explicitação: o caráter imóvel da filosofia é, rigorosamente falando, de repouso: por não esgotar totalmente os temas abordados, a filosofia deverá “se mover”, aprimorando o que já fora dito, o que, em Platão, ocorre pelo embate de posições de todos os personagens que ilustram seu pensamento construído pelo ἄγων do λόγος, o próprio processo dialético; ou, ainda, à contemplação da cidade que repousa como modelo talvez no céu, como diz Sócrates no fim do livro IX da *República*⁵², seguem-se ações, que podem ser entendidas como decisões e posturas justas no contexto das

⁵⁰ Cf. HADOT, Pierre. *O que é filosofia antiga?* Tradução Dion Davi Macedo. São Paulo: Loyola, 1999 e FOUCAULT, Michel. A ética do cuidado de si como prática da liberdade. In: MOTTA, Manuel Barros da (Org.). *Ética, sexualidade, política*. 2. ed. Tradução Elisa Monteiro e Inês Autran Dourado Barbosa. São Paulo: Forense Universitária, 2006. p. 264-287. (Ditos e Escritos, 5). Nesse ponto ressaltamos a indissociabilidade entre ética e política na Antiguidade.

⁵¹ Repare-se que essa possibilidade também depende da posição interpretativa que vê, em algum grau, uma unidade no pensamento platônico. Se ressaltarmos as diferenças, far-se-ia necessário refletir sobre a presença da Ideia do Movimento dentre os gêneros supremos do *Sofista*. Será que esta Ideia invalida o caráter imóvel das obras filosóficas, no caso platônico, próximas das Ideias? Responder adequadamente a essa questão certamente demandar-nos-ia a escrita de outro texto, abordando as nuances da questão das Ideias em diálogos dos períodos médio e tardio. Por isso, deixamos a questão em aberto e proposta para o leitor que desejar continuar a refletir sobre as conclusões e hipóteses desse texto.

⁵² Cf. PLATÃO. *República*, 592b.

idades históricas, por exemplo⁵³. Há, portanto, movimento filosófico na contínua necessidade de esclarecimento das teses ou arcabouços conceituais já erigidos e, também, na vida prática que segue em conformidade com os pensamentos a que nos levaram a investigação filosófica.

A compreensão do uso da imagem da pintura permite então a resposta à segunda questão que levantamos, a saber: “Qual o sentido conferido por Platão à pintura?” Vimos que o filósofo ressalta o sentido etimológico do termo ζωγραφία: a pintura é imóvel e, paradoxalmente, aponta para o movimento e a vida. Além disso, de acordo com o que dissemos acima, ela dispõe seus elementos sem conseguir retratar o modelo que copia de forma perfeita ou impecável. É como se o pintor pudesse, como disse Giacometti, passar a vida retratando a mesma paisagem de uma janela: a paisagem mesma escapa à representação pictórica, e o pintor é consciente do caráter precário de suas obras⁵⁴.

O objetivo final dessas conclusões resumidas acima é, como dito na introdução, a seguinte reflexão: qual o papel dessa arte no pensamento platônico, visto desde a perspectiva de seus últimos diálogos? Não era nossa intenção responder a essa questão, dado que ela exige um estudo maior do que o que aqui realizamos. Deste texto nasce apenas uma indicação: vimos que nos diálogos, de forma geral, a pintura se encontra mais próxima da filosofia que da poesia. Essa proximidade exige que o episódio da dita expulsão da arte mimética da *República* seja lido como exige o texto: em suas complexidades e nuances. Afinal, a pintura aparece em outros livros da *República*, além do livro X, em usos bastante diversos deste último.

Por fim, vale ressaltar que assim como, além do pintor, outras imagens são usadas para retratar o filósofo⁵⁵, a imagem da pintura aparece para falar de temas distintos. No *Timeu*, como dissemos, ela é usada no contexto

⁵³ Nesse sentido, a filosofia é irmã do movimento, do cinema e do gesto, sendo essencialmente política, como afirma o filósofo contemporâneo Agamben em AGAMBEN, Giorgio. Notas sobre o gesto. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. *Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 4, p. 9-14, jan. 2008. Sobre a relação entre filosofia e cinema, ver principalmente DELEUZE, Gilles. *A imagem-tempo*. Tradução Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

⁵⁴ Cf. o catálogo de sua exposição no MAM em 2012: *Alberto Giacometti*: coleção da Fondation Alberto et Annette Giacometti, Paris, 8. Catálogo da exposição no Museu de Arte Moderna, no Rio de Janeiro, 18 jul.-16 set, 2012.

⁵⁵ Cf. as diversas imagens usadas para a dialética filosófica em LOUIS, 1945, p. 42-75.

do surgimento das constelações no céu e da formação de sonhos proféticos. A retomada dessas outras referências que aqui só nos coube apontar faz com que nossa exposição seja vista na amplitude que lhe convém. Não era nosso objetivo identificar as artes pictórica e filosófica ou afirmar que falamos aqui tudo sobre essas artes. Ao contrário: esse estudo é antes precário e pretendeu refletir somente sobre um passo do *Timeu*. Ficamos também, nesse trabalho, com a consciência do seu caráter de esboço e de inacabamento, assim como de promessa ou esperança, de desenvolvimentos futuros.*

* Gostaria de agradecer a alguns professores que, propondo-me importantes questões no I Colóquio PRAGMA/CECH, contribuíram para a redação final desse texto. Sou muito grata a Jacyntho Lins Brandão, Fernando Santoro, Luisa Buarque, Admar Costa e Alice Bitencourt Haddad. Também devo gratidão à professora Maria das Graças de Moraes Augusto, pelo gentil convite, em Egina, para a apresentação de parte de minha pesquisa no PRAGMA. Este texto integra um trabalho conjunto do grupo de pesquisa *O último pensamento de Platão e a recepção de Platão na antiguidade*, coordenado por minha orientadora de doutorado na PUC-Rio, a professora Maura Iglésias, a quem estendo meus devidos agradecimentos.

RESUMO

No próêmio do diálogo *Timen* de Platão, os personagens Sócrates, Timeu, Crítias e Hermócrates conversam sobre o tema que será abordado nesse dia de encontro. Sócrates deve ser retribuído pelo discurso que proferiu no dia anterior sobre a melhor constituição e os homens que deveriam executá-la. Esta πολιτεία, que provavelmente se refere à moldada na *República*, não satisfaz Sócrates. Frente a ela, o filósofo revela ser tomado pelo mesmo desejo que sente ao contemplar uma pintura (γραφῆ) de belos animais, ou esses mesmo animais em repouso (ἡσυχία): ele quer vê-la em movimento. No texto aqui apresentado, analisar-se-ão os desdobramentos da analogia, feita por Sócrates, entre cidade ideal e pintura, a partir da característica que lhes é comum: o repouso ou a imobilidade. Seus objetivos são esclarecer o papel da arte pictórica nessa passagem e que elementos esse papel traz à visão platônica desse gênero artístico, o pictórico. Por fim, como desdobramento, refletir-se-á sobre o que seja a própria filosofia, pela identificação do que aqui chamamos de seu “caráter pictórico”.

Palavras-chave: Platão. *Timen*. Pintura. Repouso. Filosofia.

RÉSUMÉ

Au début du *Timée* de Platon, les personnages de Socrate, Timée, Critias et Hermocrate s’entretiennent du thème qui sera abordé ce jour-là. Il faut remercier Socrate pour son discours sur la meilleure constitution (πολιτεία) et sur les hommes qui doivent la mettre en oeuvre. Cette constitution qui probablement se réfère à celle qui est dépeinte dans la *République* ne satisfait pas Socrate. Il affirme ressentir pour la constitution un désir équivalent à celui qu’il ressentirait devant un tableau (γραφῆ) représentant des beaux animaux, ou les mêmes animaux au repos (ἡσυχία): il a envie de les voir en mouvement. Cet article vise à analyser les conséquences de cette analogie que propose Socrate entre cité idéale et peinture, à partir de la caractéristique qui leur est commune: le repos ou l’immobilité. Il s’agira d’une part d’éclairer le rôle de l’art pictural dans ce passage, d’autre part de comprendre quels éléments ce rôle apporte à la vision platonicienne de la peinture. Enfin, on réfléchira sur la définition de la philosophie elle-même, au prisme de ce qu’on appellera ici son “caractère pictural”.

Mots-Clés: Platon. *Timée*. Peinture. Repos. Philosophie.