



GUAIRACÁ REVISTA DE FILOSOFIA

CONSIDERAÇÕES SOBRE O BELO EM PLATÃO

ELIANE CHRISTINA DE SOUZA¹

Resumo: O tema deste artigo não é propriamente uma estética em Platão mas, considerando que Platão faz uma distinção entre o belo em si como paradigma e as coisas belas como imagens, proponho um exame da *mímēsis* em sua relação com o belo, visando compreender o que significa falar de belas imagens e de belas instâncias da forma do belo em alguns diálogos. Usarei a noção de imagem como “presentificação do invisível”, proposta por J.-P. Vernant, para indicar que para Platão as coisas belas manifestam o belo em si.

Palavras-chave: Platão. Belo. Imagem. Paradigma. Semelhança.

CONSIDERATIONS ABOUT THE BEAUTY IN PLATO

Abstract: The theme of this article is not properly an aesthetic in Plato but, considering that Plato makes a distinction between the beautiful itself as a paradigm and the beautiful things as images, I propose an examination of the *mímēsis* in its relation with the beautiful, in order to understand which means to speak of beautiful images and beautiful instances of the form of the beautiful in some dialogues. I will use the

1. Doutora em Filosofia pela USP. Professora Associada da UFScar. E-mail: eliane@ufscar.br

notion of image as “presentification of the invisible,” proposed by J.-P. Vernant, to indicate that for Plato beautiful things manifest the beautiful itself.

Keywords: Plato. Beautiful. Image. Paradigm. Resemblance.

Antes de Platão, o belo, como conceito filosófico, era incorporado ao conceito de bem – trata-se da noção grega de *kalokagathós*, ‘belo-e-bom’ ou ‘nobre-e-bom’. Em Platão, o belo obtém uma certa autonomia em relação ao bem, embora apareça associado muitas vezes a ele, como ocorre, por exemplo, no diálogo com Agatão no *Banquete* (201b): “o que é belo é bom”².

O belo está entre as formas que ocupam papel de destaque entre as questões filosóficas de Platão, ao lado do bem, da justiça e da virtude, mas, à diferença das outras formas, destaca-se por uma relação com os sentidos. Vemos no *Fedro* (250c-d):

[...] sobre a beleza, como dissemos, dentre aqueles [seres] ela brilhava em seu ser, e aqui vindos nós a percebemos através dos mais claros dos nossos sentidos, a fulgir com a máxima claridade. Pois a vista é a mais aguda das percepções que nos vêm pelo corpo e no entanto por ela a inteligência não se vê [...] e tudo mais que é amável; mas agora só beleza teve esta sorte de ser o que há de mais evidente e mais amável³.

O contato dos sentidos com o belo é visto como ponto de partida e impulso para iniciar o caminho para a sabedoria no *Banquete*. Diotima fala do amor como um desejo de gerar no belo, tendo em vista a eternidade (*Conv.* 206b). Após dizer que o amor mortal busca a eternidade através da geração de belos filhos e que o amor da alma busca a eternidade através da geração de belas obras e belos discursos que conduzem à sabedoria, Platão coloca, ainda na boca de Diotima, a título de iniciação, os graus de ascensão ao belo em si: do amor por um único corpo ao amor por muitos corpos; do amor pela beleza dos corpos ao amor pela beleza de almas e leis; o amor pela sabedoria; de todos os estudos para um único estudo; finalmente, a súbita visão (*exaiþnēs katópsetai*) do belo em si (*Conv.* 210e). Há três níveis epistêmicos envolvidos na passagem: uma percepção da realidade através do contato sensível; uma compreensão da forma da beleza em suas manifestações sensíveis e discursivas; um contato não sensível e não discursivo com a forma da beleza. A ascensão do filósofo é um esforço para entender a beleza dos objetos do amor e para produzir belos discursos.

O que Platão chama de ‘contemplação da beleza’ não precisa ser entendido apenas como o encontro passivo de uma forma. Ao longo da fala de Diotima, a

2. Tradução de J. Cavalcante Souza.

3. Tradução de J. Cavalcante Souza.

ascensão do filósofo mostra-se como produção dos mais belos e bons discursos. O filósofo, como diz Diotima, é aquele que faz um parto no belo (*Conv.* 212a), que articula belos discursos em vista do belo em si: “voltado ao vasto oceano do belo e, contemplando-o, muitos discursos belos e magníficos ele produza, e reflexões, em inesgotável amor à sabedoria” (*Conv.* 210c). O belo, no *Banquete*, assim como o bem, n’*A República*, seria o articulador do conhecimento.

No *Hípias Maior*, o belo é o tema central. Ele faz parte do conjunto de diálogos de juventude de Platão, nos quais determinado tema é submetido à questão socrática ‘o que é?’. No caso do *Hípias Maior*, a questão colocada por Sócrates é ‘o que é a beleza?’ e é esse o tema que será investigado no diálogo, em uma tentativa de defini-lo. Entre os diálogos de juventude, o *Hípias Maior* é o único cuja temática é apenas parcialmente ética (SIDER, 1977, p. 465), o que nos permitiria extrair, a partir desse diálogo, uma teoria estética, embora não seja esse nosso intuito.

Sider (1977, p. 465) nota que, em grego, ‘*tó kalón*’ tem três sentidos: um sentido estético de ‘belo, de uma maneira externa’; um sentido pragmático, ‘com referência ao uso, bom, de boa qualidade’, e um sentido moral, de ‘belo, nobre, honorável’. Esses usos já aparecem em Homero: por exemplo, Aquiles é o mais *kalós*, o mais bonito guerreiro em Troia, no sentido de mais virtualmente valoroso; armaduras e edifícios são belos em relação à sua utilidade. As palavras de Antígona à sua irmã, na *Antígona* de Sófocles (72), são exemplo do sentido moral de belo: “é belo para mim morrer por ter feito o que eu fiz”. Segundo Sider, esses três sentidos são encontrados no *Hípias Maior*.

O diálogo começa com Sócrates saudando Hípias: “nosso belo e sábio Hípias (*Hippiás ho kalós te kai sophós!*)” (*Hip. Mai.* 281a)⁴. ‘*Kalós*’, aqui, indica a aparência de Hípias, bem vestido e bem calçado, em contraste com Sócrates, que andava sempre mal vestido e descalço, mas outros sentidos de ‘belo’ além da beleza exterior não demoram a aparecer no diálogo. Temos, por exemplo, a beleza associada às práticas e aos discursos:

Hípias – Ainda há pouco, a respeito das ocupações belas (*epitēdeumátōn kalōn*), ali deixei uma excelente impressão, ao discorrer sobre as tarefas de que um jovem deve ocupar-se. Foi um discurso magnífico (*pankálōs lógos*), o que compus sobre esse tema, e que vale, além de mais, pela boa ordenação das palavras. A ideia geral e o ponto de partida do discurso eram mais ou menos estes: depois da tomada de Troia, refere a tradição de Neoptólemo perguntou a Nestor quais as belas tarefas (*kalā epitēdeúmata*) em que um jovem deve ocupar-se, se quiser tornar-se famoso entre todos. É então a vez de Nestor falar, prodigalizando-lhe uma série de regras que avultam pela sua beleza (*pámpolla nómima kai pánkala*) (*Hip. Mai.* 286a-b).

4. Tradução de M. Teresa N. Schiappa de Azevedo.

As várias ocorrências de *'kalón'* na fala de Hípias levam Sócrates a perguntar:

Sócrates – [...] Ainda há pouco me vi atado de pés e mãos numa conversa que tive com um certo sujeito. Censurava eu em alguns discursos certas coisas que me pareciam feias e louvava outras que me pareciam belas, quando ele dispara esta pergunta, com uma impertinência só vista: “Mas como é que tu, Sócrates, distingues o que é belo e o que é feio? Olha lá, saberás tu dizer-me o que é o belo?” (*Hip. Mai.* 286d).

Hípias confunde o belo com o que é belo e responde com um particular. *Kalós*, segundo ele, é uma bela moça (*Hip. Mai.* 287e). Uma bela resposta, diz Sócrates, mas não adequada, pois, pergunta ele, uma égua não pode ser bela? E uma lira, não é bela? E um pote? (*Hip. Mai.* 288a-c). Poderíamos ver aqui uma transição entre os vários sentidos de belo, do sentido estético de uma bela moça ao sentido ético de um belo discurso e o sentido pragmático de um belo pote, mas não parece ser isso que está em questão nesse momento. O que Sócrates quer dizer é que várias coisas têm beleza, seja uma jovem, uma lira, uma égua ou um pote de cerâmica, e o foco de sua questão é mostrar que todas essas coisas ditas belas podem também ser feias em alguma circunstância. A pergunta, diz Sócrates, é sobre o belo em si (*autò tò kalón*), a própria noção de beleza, e não sobre algo que é belo em uma circunstância e feio em outra. A introdução de vários exemplos de coisas que podem ser consideradas belas e feias serviu ao propósito platônico de distinguir entre coisas belas e o belo em si.

Examinemos um detalhe da refutação de Sócrates à primeira definição de Hípias: um pote pode ser belo. Hípias considera que Sócrates não está falando sério, mas acaba por não oferecer objeção à declaração de que um pote pode ser bonito, embora considere o exemplo muito vulgar para ser situado ao lado de uma linda moça ou de uma bela égua. O pote ao qual ele se refere não é um pote de cerâmica grega artisticamente decorada. Sócrates não faz referência à pintura no pote. A palavra que ele utiliza, *'khýtra'* (*Hip. Mai.* 288c), refere-se a um tipo de utensílio para cozinhar, uma panela, feita geralmente de argila, sem decoração e sem pintura, escurecida pelo fogo. A beleza do pote não advém de sua utilidade; esse tema só será introduzido mais tarde no diálogo. Um belo pote é um pote bem modelado por um bom artesão (SIDER, 1977, p. 467). Nessa passagem, Platão mostra a Hípias que a beleza de uma jovem não responde à questão ‘o que é a beleza?’ e que mesmo um objeto banal pode ser considerado belo. O que há em comum entre a beleza de uma jovem, a beleza de uma lira e a beleza de um pote de cerâmica usado para cozinhar?

Hípias passa então a propor várias definições de beleza, todas elas refutadas por Sócrates: o universal embelezador é o ouro; o que existe de mais belo para um mortal é ser rico, ter saúde, ser admirado por toda a Grécia, alcançar

a velhice depois de ter feito magníficos funerais a seus pais, e receber, por fim, de seus próprios filhos belas e magníficas honras fúnebres; o belo é o conveniente; o belo é o útil; belos são os prazeres provenientes do ouvido e da vista. Sócrates encerra o diálogo com um provérbio: o que é belo é difícil (*Hip. Mai.* 304e).

Na seção 474b-476d d' *A República*, Platão caracteriza o verdadeiro filósofo como aquele que não confunde o belo em si com as coisas belas que dele participam, em contraposição ao amante das instâncias da forma do belo. O verdadeiro filósofo “vê” a natureza do belo e não confunde as imagens com o modelo. Já o amante de espetáculos, que é semelhante ao filósofo sem o ser, reconhece as coisas belas, mas não reconhece o próprio belo. Ele toma as imagens pelos modelos.

Eu não pretendo falar de uma estética propriamente dita em Platão. O que eu vou propor é um exame a partir de uma outra perspectiva: o pouco valor que Platão dá à arte de seu tempo e sua postura crítica em relação ao que ele considera como o caráter mimético da arte. Farei um exame da *mímēsis* em Platão especificamente em sua relação com o belo, ou seja, visando compreender o que significa, para Platão, falar de belas imagens, de belas instâncias da forma do belo.

Em princípio, lembro que a arte mimética é caracterizada como “coisa nada séria” (*Rep.* 608a) ou “brincadeira” (*Soph.* 234b), capaz de “instaurar na alma um mau governo” (*Rep.* 605b) e de gerar a destruição da inteligência dos homens (*Pol.* 595b)⁵. N' *A República*, Platão faz uma crítica à arte imitativa:

Lá, longe da verdade, está a arte de imitar (*mimētikē*) e, ao que parece, ela é capaz de fazer todas as imitações porque só alcança um pouquinho de cada coisa, mesmo isso não passando de uma imagem (*eidōlon*) inane. Dizemos, por exemplo, que o pintor nos pintará um sapateiro, um construtor, os outros artesãos, sem nada conhecer das artes deles. Mesmo assim, porém, as crianças e os homens tolos ele enganaria, se fosse um bom pintor, porque desenharia um construtor e, mostrando-o de longe, a eles realmente pareceria ser um construtor (*Rep.* 598b-c)⁶.

A imitação aparece aqui como produção de ilusões e a imagem é tida como uma aparição que só revela a aparência do modelo. Platão, portanto, condenaria a imitação que se afasta do verdadeiro, mas a questão não é simples e não é ela o foco de minha investigação. Interessa-me abordar a relação modelo-imagem e a natureza da imagem para tentar compreender em que sentido uma produção mimética pode ser bela aos olhos de Platão.

5. Pode, no entanto, causar surpresa que quase todos os diálogos de Platão se apresentam, não obstante a riqueza e a variedade do seu conteúdo filosófico, também como criações literárias de caráter eminentemente artístico, ou seja, como produtos poeticamente bem organizados e pertencentes exatamente àquela arte mimética que ele considera tão nociva e perigosa.

6. Tradução de Ana Lia A. Almeida Prado.

Eu começo por uma passagem do *Crátilo* que trata da característica da imagem:

Sócrates – Mas investiga o que quero dizer. Não é certo que haveria duas coisas, a saber, Crátilo e a imagem de Crátilo, se um deus não se limitasse a representar apenas a tua cor e a tua forma, como os pintores, mas produzisse também todas estas coisas que estão no teu interior, mostrando a mesma suavidade e o mesmo calor, introduzindo nelas o movimento e a alma e a razão, tal como estão em ti e, em suma, todas as coisas que tu és, as dispusesse todas elas a teu lado? Isso seria Crátilo e uma imagem de Crátilo, ou seriam dois Crátilos?

Crátilo – Parece-me que seriam dois Crátilos, ó Sócrates.

Sócrates – Vês então, meu amigo, que é necessário que procuremos outra correção para as imagens, e para aquilo de que agora falávamos, sem querermos necessariamente que deixem por completo de ser imagens, se se lhes retirar ou acrescentar qualquer coisa? Ou não sentes quão longe estão as imagens de possuir as mesmas características que possuem aquelas coisas de que são imagens? (*Crat.* 432b-d)⁷.

Platão nega que imitar seja criar uma réplica perfeita do modelo, pois isso implicaria a produção não de uma imagem, mas de um segundo modelo, levando a um esvaziamento da própria noção de modelo. A imagem não pode ser nem completamente idêntica ao modelo, nem completamente diferente dele. Se fosse completamente idêntica, a imagem seria antes um outro modelo, mantendo com ele uma total identidade. Se, por outro lado, a imagem fosse completamente diferente do modelo, não teria nenhum vínculo com ele. A relação entre imagem e modelo é da ordem da semelhança, porém deve-se notar que a semelhança é uma relação assimétrica. A necessidade dessa assimetria é marcada no argumento apresentado no *Parmênides*, na passagem onde Platão examina a possibilidade de entender a participação em termos de imitação:

[...] a mim está sendo evidente que o que se passa é, antes, o seguinte: que estas formas estão na natureza como paradigmas, e que as outras coisas se parecem com elas e são semelhanças delas. E que essa participação nas formas, para estas outras coisas, não vem a ser senão o serem estas feitas como imagens daquelas.

Se, então, algo se parece com a forma, disse Parmênides, é possível essa forma não ser semelhante àquilo que é feito como sua imagem, na medida em que esta foi feita semelhante a ela? [...] Logo, não é possível algo ser semelhante à forma, nem a forma a outra coisa. Senão, ao lado da forma, sempre aparecerá outra forma, e se esta for semelhante a algo, aparecerá de novo outra, e nunca cessará de surgir sempre uma nova forma, se a forma for semelhante ao que dela participa (*Parm.* 132d-133a)⁸.

Sócrates sugere que as formas são paradigmas e que os participantes são suas imagens e se assemelham a elas. A personagem Parmênides refuta essa proposta de compreensão da relação modelo-imagem alegando que, se a coisa for

7. Tradução de M. José Figueiredo.

8. Tradução de Maura Iglesias.

semelhante à forma e a forma à coisa, os semelhantes devem participar de uma outra forma da semelhança que garanta sua semelhança, e assim sucessivamente.

Joly (1980, p. 49) nota que no exemplo do *Crátilo* a imitação desaparece por falta de cópia e no caso do *Parmênides* ela desaparece por falta de modelo, pela multiplicação infinita de semelhantes sem original. Temos, nos dois casos, uma concepção distorcida da relação modelo-imagem, que é reparada quando se entende que a imagem se assemelha ao modelo ao mesmo tempo em que se distingue dele. Como consequência dessa assimetria, a imagem é, com relação ao modelo, ao mesmo tempo presença e ausência: presença enquanto semelhante ao modelo, ausência enquanto não se confunde com ele (VERNANT, 1979, p. 110-111).

O ser mimético e aquele que é imitado são de naturezas diferentes: o modelo é sempre mais perfeito que a imagem e é exatamente o maior grau de imperfeição que caracteriza a imagem, diferenciando-a do modelo. É importante lembrar que tal distinção é imprescindível para Platão, pois confundir modelo e imagem conduz ao erro e à ilusão. Não é necessário, nem possível, que a imagem contenha todos os elementos do modelo. A supressão ou acréscimo de algum elemento não faz com que a imagem deixe de ser imagem, mas apenas determina sua qualidade, como Platão pretende apontar nesta outra passagem do *Crátilo* (respeitada a caracterização das palavras como imagens):

[...] se algum [nome] não foi adequadamente (*kalôs*) estabelecido, a sua maior parte será talvez constituída por letras semelhantes e que convêm à coisa, para que ele seja uma imagem, embora tenha algumas que não lhe convêm, em razão das quais o nome não será bom (*kalòn*) nem bem produzido (*kalôs eirgasménon*) (*Crat.* 433c).

Deve-se observar, nessa passagem, que a beleza da imagem se deve à sua boa formação. Segundo *Crátilo* (424d-e), aquele que produz uma imagem deve realizar um movimento para chegar à semelhança, primeiramente separando e classificando os elementos de um conjunto e, em segundo lugar, agrupando e relacionando-os, como um pintor que emprega a tinta da cor mais adequada, para representar a cor do objeto a ser pintado. É a cor do modelo que deve orientar a cor da tinta.

Mais adiante, veremos outro ponto importante – a imagem manifesta o modelo:

[...] se os [nomes] primitivos devem tornar-se exibições de certas coisas, tens melhor maneira de eles se tornarem exibições do que fazê-los o mais semelhantes possível àquelas coisas que devem manifestar? (*Crat.* 433d).

A imagem está entre o ser e o não-ser: não é um puro nada, mas tampouco é um duplo do modelo. Ela tem um estatuto ontológico próprio, é um *eikón óntos*, um ser que é reflexo de outro. Portanto, seu estatuto é o do parecer (VERNANT, 1971, p. 131). No *Sofista* (240a-b), a imagem é definida como “outra coisa tal semelhante

à verdadeira”. A coisa verdadeira, o modelo, é realmente. A cópia, não sendo a coisa verdadeira, não é realmente, mas é de um certo modo. A cópia é realmente uma cópia. A imagem, ao mesmo tempo, é e não é. O ser atribuído à imagem é o ser semelhante. A semelhança, ao contrário da identificação, permite fazer uma distinção entre imagem e modelo e reconhecer cada um como é. Se isto ocorrer, subtrai-se desta relação o engano. Portanto, a imitação nem sempre é enganadora ou maléfica.

Uma boa e bela imagem torna patente a natureza das realidades nela envolvidas. A imagem será bela na medida em que, como Platão diz no *Crátilo* (431d), “ela atribui aos objetos tudo o que lhes convém”, ao passo que “se omitir alguns detalhes ou acrescentar outros, o resultado será também uma imagem, porém não tão bela”. A imagem será mais perfeita e bela quanto mais semelhante for ao modelo sem se confundir com ele.

No *Sofista*, Platão trata da questão da produção mimética identificando dois tipos de imagens, uma que se aproxima e outra que se afasta do belo:

Distingo duas formas da arte de imitar. [...] Vejo nesta arte uma, a arte de copiar. É sobretudo ela mesma que se vê quando alguém começa a produzir a imitação seguindo as proporções do modelo, em comprimento, largura e profundidade, e ainda aplicando a essas medidas as cores convenientes a cada uma (*Soph.* 235e)⁹.

O que parece, por a vista não se achar em boa posição, estar assemelhado ao belo? Se alguém tivesse força para ver suficientemente essas tais coisas, não chamaria semelhante ao que se diz estar assemelhado ao belo? Se parece, mas não é semelhante, por acaso não será um simulacro? (*Soph.* 236b).

Segundo Deleuze (1988, p. 263), a cópia pertence a um estatuto ontológico superior ao do simulacro: este tem uma existência de caráter estético, vazia de sentido. Já a imitação que produz a cópia está mais próxima da *ousia* do modelo e não se faz passar por aquilo que não é. O olhar de Platão sobre o simulacro, ao contrário do que Deleuze propõe, é bastante crítico. O produtor de simulacros,

[...] produzindo coisas imitadas e homônimas das que são realmente, pela arte da pintura, será capaz de, mostrando de longe as pinturas às ineptas das crianças, sem ser notado, demonstrar pela obra que é o mais apto para realizar o que quer que tenha sido desejado (*Soph.* 234b).

Ele consegue isto quando toma como modelo obras de grandes proporções, que o espectador não pode dominar. Ao contrário da cópia, que busca produzir uma obra semelhante ao modelo, o simulacro prioriza a relação da imagem com o espectador. Segundo Vernant (1979, p. 107), esse privilégio da relação imitador-

9. Tradução de Henrique Murachco.

espectador opera entre dois polos: o engano – o espectador percebe no imitador não aquilo que ele é, mas o que está imitando; a identificação – o simulacro se faz confundir com aquilo que imita. Esses dois polos suprimem a semelhança, uma vez que o simulacro mantém com o modelo uma relação de falsa semelhança ao tentar se passar por ele. O simulacro se afasta do modelo ao mesmo tempo em que tenta encobrir sua dessemelhança.

Transportando essas características de cópia e simulacro ao que foi estabelecido em *Crátilo* (433c), a cópia seria uma bela imagem, enquanto o simulacro careceria de beleza, por não ser bem formado. Talvez aos olhos de Platão, um pote de cerâmica ou a cama produzida por um marceneiro estariam mais próximos do belo do que o discurso de um sofista.

Vernant, em algumas páginas de *Mito e Pensamento entre os Gregos* (1990, p. 317-329), faz um estudo da imagem que eu vou utilizar para explorar a importância das belas cópias na filosofia de Platão. Ele reconhece dois momentos distintos na função da imagem dentro da estatuária grega. O primeiro deles corresponde à imagem como presentificação do invisível, como “atualizações simbólicas das diferentes modalidades do divino” (Vernant, 1990, p. 319). Só a partir dos séculos V e IV a.C., a presentificação do invisível deixa de ter importância, dando lugar à representação figurativa, à imitação da aparência exterior, com a qual Platão terá contato e a partir da qual elaborará sua teoria da imitação.

Apesar de Vernant considerar que a teoria platônica da imitação tem como base a representação figurativa, o que se justifica quando se trata da imitação do artesão e do pintor analisada no livro X d’*A República*, parece-me que há alguns pontos em comum entre a presentificação do invisível na estatuária grega arcaica e a relação mimética do sensível com o inteligível. Vejamos.

Vernant faz uma exposição do papel da estatuária na representação dos deuses e dos mortos. Em ambos os casos, a função da imagem é fazer ver o invisível. Com relação à força sagrada, a imagem pretende, mais do que fazer ver o que ela representa, estabelecer uma comunicação com outro mundo, marcando ao mesmo tempo sua distância com relação ao mundo humano e mostrando a diferença entre os dois mundos.

Estabelecer com o além um contato real, atualizá-lo, presentificá-lo e, a partir daí, participar intimamente do divino – mas, seguindo o mesmo movimento, sublinhar o que esse divino comporta de inacessível, de misterioso, de fundamentalmente diverso e estranho, tal é a tensão necessária que deve instaurar, no quadro do pensamento religioso, toda forma de figuração (VERNANT, 1990, p. 320).

A imagem presentifica o divino e, ao mesmo tempo, sublinha o que esse divino tem de inacessível. A contemplação do ídolo divino é o desvelar de uma

outra realidade. A imagem arcaica revela um invisível que o fundamenta. Esse signo plástico manifesta a força do deus.

Para a representação do morto, até o século VII a.C. usava-se uma pedra marcando o local da tumba, com função de memorial. As inscrições nessa pedra traziam palavras como *'mnêma'* (recordação) e *'sêma'* (sinal) para se referir à relação entre o monumento e o morto que ele representava.

Tanto o deus quanto o morto pertencem a outro mundo, que a imagem tem função de lembrar, e não de representar sua aparência externa. Só mais tarde, quando a figura humana toma o lugar dos valores religiosos, é que a imagem passa a ter o significado de imitação da aparência: a aparência externa torna-se o modelo a ser reproduzido e é nessa direção que se orienta o desenvolvimento da técnica dos escultores.

O texto de Vernant parece apontar uma diferença entre dois tipos de imagem. A primeira, a do ídolo divino ou do morto, se refere a um outro mundo, buscando uma comunicação entre ambos ao mesmo tempo em que marca a distância entre o invisível e o que o manifesta. A segunda, a representação figurativa ou imitação da aparência, imita o aspecto exterior de um modelo visível. Nota Vernant que Platão desconfia desse progresso da estatúria e se apega às formas mais tradicionais de representação divina, uma vez que “a imagem, ao cessar de encarnar o invisível, o além, o divino, pode se constituir como imitação da aparência.” (VERNANT, 1990, p. 329).

Segundo Joly (1980, p. 149), a imagem tem um sentido de revelador, de indicador, enfim, de signo da coisa. A imagem constitui o sinal sensível ou a presença concreta daquilo que não é imediatamente acessível ou visível, o fazer ver, como uma presença indireta, o que não pode ser visto. Ela é um indicativo da coisa imitada, sua manifestação, revelação. Diante dessa nova perspectiva, vemos introduzidas palavras como *'presentificação'*, *'lembrança'*, *'signo'*, que parecem ser de grande importância para entender a relação modelo-imagem em Platão. Quando se considera que o inteligível é modelo para o sensível, a noção de presença do inteligível no sensível aparece em vários diálogos, como, por exemplo, no *Fédon* (100c-d):

Por mim, parece-me efetivamente que, se alguma coisa bela existe além do belo em si, a única e exclusiva razão de assim ser é o fato de participar desse mesmo belo. [...] se alguém hoje me disser que determinado objeto é belo em virtude do seu colorido brilhante, das suas proporções ou de qualquer outro aspecto do gênero, pois bem: explicações dessas mando-as passear, só servem para me confundir! E detenho-me simplesmente nesta ideia, primária e talvez ingênua, de que o que faz a beleza de um objeto não é outra coisa senão o belo em si, seja por uma presença, seja por uma participação ou por qualquer outro processo que torne essa relação possível. Não

é, aliás, nisso que faço propriamente questão, mas sim em que é graças ao belo que todas as coisas belas são belas.¹⁰

Poderíamos dizer, então, que a coisa visível é uma realidade que, de algum modo, presentifica a forma, atua como signo, como modo de lembrar uma outra realidade que a fundamenta.

No plano do *Hípias Maior*, uma bela jovem, uma bela lira, uma bela égua e mesmo um belo pote de argila escurecido presentificam, recordam, são signo do belo em si, assim como o ídolo arcaico presentifica o deus, porque estão ligados por uma relação de semelhança com o modelo que manifestam.

REFERÊNCIAS

- DELEUZE, G. *Lógica do sentido*. Tradução de L. R. Salinas. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- JOLY, H. *Le Renversement Platonicien*. Paris, Vrin, 1980.
- HYLAND, D. A. *Plato and the question of beauty*. Indiana: Indiana University Press, 2008.
- NEHAMAS, A. Only in the contemplation of beauty is human life worth living. Plato, Symposium 211d. *European Journal of Philosophy*, v.15, Issue 1, 04/2007, pp. 1–18.
- PLATÃO. *Banquete*. Tradução de J. C. Souza. São Paulo: Difel, 2006.
- PLATÃO. *Crátilo*. Tradução de M. J. Figueiredo. Lisboa: Instituto Piaget, 2001.
- PLATÃO. *Fédon*. Tradução de M.T.S. Azevedo. Brasília: Editora da UNB, 2000.
- PLATÃO. *Fedro*. Tradução de J. C. Souza. São Paulo: Editora 34, 2016.
- PLATÃO. *Hípias Maior*. Tradução de M. T. S. Azevedo. Lisboa: Edições 70, 2000.
- PLATÃO. *Parmênides*. Tradução de M. Iglesias. São Paulo: Loyola, 2003.
- PLATÃO. *A República*. Tradução de A. L. A. A. Prado. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- PLATÃO. *O Sofista*. Tradução de H. Murachco. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 2011.
- PLATON. *Oeuvres Complètes*. Traduit par A. Diès, A. Croiset et alli. Paris: Les Belles Lettres, 1993.

10. Tradução de M. Teresa N. Schiappa de Azevedo.

SIDER, D. Plato's Early Aesthetics: The Hippias Major. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 35, n. 4., 1977, pp. 465-470.

SOUZA, E. C. Contemplação das formas e os limites do conhecimento no *Fédon* e no *Banquete*. *Philosophos*, v.19, n.2, 2014, pp.47-67.

VERNANT, J. P. *Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*. Tradução de H. Sarian. São Paulo: Paz e Terra, 1990.

VERNANT, J. P. *Religions, histoires, raisons*. Paris: Maspero, 1979.