

A BELEZA DO MARFIM E DA PEDRA: NOTAS SOBRE *HÍPIAS MAIOR*

BEATRIZ SAAR LEITE¹

RESUMO: Este estudo tem por objetivo principal abordar a segunda definição de *belo* (*καλός*) oferecida pelo sofista Hípias de Élis no diálogo *Hípias Maior* de Platão. Após o fracasso da primeira tentativa, de que o belo seria uma bela donzela (*Hp. mai.* 287e), Sócrates introduz um novo elemento à investigação: a ideia de que é preciso descobrir a forma (*εἶδος*) que, quando acrescentada (*προσγένηται*), fará com que um ser surja (*φαίνεται*) belo (*Hp. mai.* 289d). Diante dessa nova compreensão, Hípias desenvolve a tese de que o belo é na verdade o ouro (*χρυσός*), pois o ouro, ao ser acrescido a um objeto, é capaz de torná-lo belo e valioso. A fim de melhor esclarecer essa hipótese, o presente estudo divide-se em um comentário de duas partes: uma primeira, em que se aborda a tese áurica do sofista, suas peculiaridades, motivações e dificuldades preliminares e uma segunda, em que se discute a refutação da tese de Hípias e o problema do conveniente (*πρέπων*), levantado por Sócrates, tendo como exemplo a escultura de Fídias.

Palavras-chave: Platão; beleza; ouro; Hípias de Élis; *eidōs*.

1. Mapeamento da hipótese

Diante do fracasso da definição precedente oferecida por Hípias, a saber, de que o belo (*καλός*) seria uma bela donzela (*παρθένος καλή καλόν*, 287e), Sócrates introduz um novo esclarecimento na investigação:

{ΣΩ.} “Εἰ δὲ σε ἠρόμην,” φήσει, “ἐξ ἀρχῆς τί ἐστι καλόν τε καὶ αἰσχρόν, εἴ μοι ἄπερ νῦν ἀπεκρίνω, ἄρ' οὐκ ἂν ὀρθῶς ἀπεκέκρισο; ἔτι δὲ καὶ δοκεῖ σοι αὐτὸ τὸ καλόν, ὃ καὶ τᾶλλα πάντα κοσμεῖται καὶ καλὰ φαίνεται, ἐπειδὴν προσγένηται ἐκεῖνο τὸ εἶδος, τοῦτ' εἶναι παρθένος ἢ ἵππος ἢ λύρα;

{SO.} “Se eu tivesse te perguntado”, ele dirá, “desde o início o que é belo e o que é feio, e tu me respondestes como agora, não estaria correto? Mas então ainda és de opinião que o belo em si mesmo – pelo qual todas as coisas se ordenam e aparecem belas quando sua forma lhes é acrescida – é uma jovem, ou uma égua, ou uma lira?” (PLATÃO, *Hípias Maior*, 289c9-289d5. *Tradução minha*²).

¹ Doutoranda em Filosofia pelo Programa de Pós-graduação Lógica e Metafísica da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGLM/UFRJ). Bolsista CAPES. E-mail: beatrizsaar@ufrj.br. Link do currículo Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0068794745681160>.

² As traduções das passagens do *Hípias Maior* citadas são minhas. No entanto, foram utilizadas para cotejo, sempre que necessário, as traduções portuguesas de Carlos Alberto Nunes (2016) e Lucas Angioni (2019); a tradução inglesa de Paul Woodruff (1997); as traduções francesas de Albert Croiset (1921) e Pradeau:Fronterotta (2005); e o original grego estabelecido por John Burnet (1903).

Nesta discussão, o que está em jogo é, por um lado, o que é isso que faz os seres tornarem-se belos e, por outro, a aparência mesma de um belo ser. Assim, é preciso, segundo Sócrates, descobrir a forma (*εἶδος*) que, quando acrescentada (*προσγένηται*), fará com que algo apareça (*φαίνεται*) belo. A palavra que Sócrates usa, *προσγένηται*, é um composto do verbo *γίγνομαι* (vir a existir) e seu sentido geral é o de “vir a ser adicionado, acumulado”³. O que se deseja, portanto, é um *lógos* que dê conta de explicar o que é o elemento motivador dessa mudança, responsável por fazer com que um objeto chegue à aparência de belo. Consideremos o caso hipotético de um escultor que trabalha no mármore. Ao produzir sua obra, ele parte de certos modelos e padrões (tais como harmonia, proporção e medida) os quais aplicará, por meio da técnica, àquilo que até então era somente uma pedra. Ao final, o que era um amontoado de elementos desconexos, passa a ser um objeto que possui uma propriedade tal que olhamos e dizemos “aí está algo belo”. A beleza, portanto, não parece residir no material de que a escultura é feita, mas é uma propriedade dessa, a qual pode ser reconhecida por meio de diferentes aspectos que a escultura evidencia em si mesma. A forma do belo, nesse caso, age como o elemento ordenador da multiplicidade de elementos desconexos. O mesmo pode ser dito a respeito dos exemplos anteriormente oferecidos por Sócrates no diálogo: uma donzela, uma égua e uma lira não serão belas pelo material que lhes constitui, mas sim por partilharem da mesma propriedade ordenadora que, ao ser acrescida, tornará tais coisas belas. Verificamos, portanto, que o *αὐτὸ τὸ καλόν*, o belo em si mesmo, é aquilo pelo qual todas as coisas se ordenam (*κοσμεῖται*) e, a partir dessa nova organização, tornam-se belas e a nós assim se exibem (*φαίνεται*).

Nesse sentido, Hípias oferece como sendo o *eidos* que Sócrates busca o ouro (*χρυσός*, 289e): é ele que, quando acrescentado, faz uma coisa parecer bela:

{III.} Ἀλλὰ μέντοι, ὃ Σώκρατες, εἰ τοῦτό γε ζητεῖ, πάντων ῥᾶστον ἀποκρίνασθαι αὐτῷ τί ἐστὶ τὸ καλὸν ὃ καὶ τὰ ἄλλα πάντα κοσμεῖται καὶ προσγενομένου αὐτοῦ καλὰ φαίνεται. εὐηθέστατος οὖν ἐστὶν ὁ ἄνθρωπος καὶ οὐδὲν ἐπαῖει περὶ καλῶν κτημάτων. ἐὰν γὰρ αὐτῷ

³ Liddell & Scott nos demonstra outras passagens em que o termo aparece na obra platônica: *Pl. Phd.* 96d; *Resp.* 346d; *Ti.* 82b. (cf. Liddell & Scott, 1996, p. 1505).

ἀποκρίνη ὅτι τοῦτ' ἐστὶν ὁ ἐρωτᾷ τὸ καλὸν οὐδὲν ἄλλο ἢ χρυσός, ἀπορήσει καὶ οὐκ ἐπιχειρήσει σε ἐλέγχειν. ἴσμεν γάρ που πάντες ὅτι ὅπου ἂν τοῦτο προσγένηται, κἂν πρότερον αἰσχρὸν φαίνεται, καλὸν φανεῖται χρυσοῦ γε κοσμηθέν.

{HP.} Ora, Sócrates, se é isso o que ele procura, é a coisa mais fácil de todas responder-lhe o que seja o belo que adorna a todas as coisas e as faz parecer belas quando se lhes é acrescentada. Esse homem é ingênuo e parece nada saber acerca das belas aquisições. Se tu lhe respondesses que o belo almejado por ele nada mais é do que o ouro, ficaria em aporia e não lhe refutaria. Pois todos sabemos que todas as coisas a que isso se acrescenta, ainda que antes parecesse feia, há de parecer bela, se adornada pelo ouro. (PLATÃO, *Hípias Maior*, 289d-e. *Tradução minha*).

É preciso, em primeiro lugar, esclarecer o sentido de *χρυσός* nessa passagem. Tal termo pode referir-se ao ouro entendido materialmente, amplamente aplicado à joalheria, aos artefatos diversos, às moedas e, nesse sentido, possuir uma compreensão material. Mas também pode ser entendido simbolicamente, quando como dizemos *χρυσή καρδιά* (*coração de ouro*). Nesse segundo sentido, não desejamos dizer que o coração de tal indivíduo bondoso é de fato feito de ouro, mas que ele é “valioso como o ouro” e “bom como o ouro”. Pode-se questionar, portanto, qual sentido estaria Hípias aplicando nessa passagem. A esse respeito, nos diz Celso Lemos⁴:

A resposta solicitada surge de pronto à pergunta de Sócrates: o universal embelezador é o ouro, porque todos nós sabemos que um objeto, mesmo feio por natureza, se lhe acrescentarmos o ouro, recebe ele um ornamento que o embeleza. Quer nos parecer aqui que a aurificação estética proposta pelo sofista tem um sentido mais amplo e abrangente. Ouro designa não somente o metal embelezador e de si belo, mas toda luz, resplendor, fania (teofania, heliofania e antropofania), tudo o que é claro e iluminante, diáfano e radiante. Clareza sensível e claridade intelectual. Ainda que a definição seja incompleta e insatisfatória, tem ela contudo a atualidade e a perenidade de indicar um dos predicados do belo: a clareza, a claridade, a luz, o brilho da forma, como precursora da Metafísica da Luz, na Idade Média e das exigências de uma corrente estética que chegou até os nossos dias. É fácil de ver a refutação socrática, cuidando que Hípias se refere ao ouro materialmente tomado, excluindo o seu simbolismo.

⁴ Lemos, 2007, p. 101.

Por mais que a tese do belo diáfano tenha, como o autor sugere, influído no pensamento metafísico e estético posterior (inclusive em autores neoplatônicos como Plotino⁵), a discussão desenvolvida no diálogo não abre margem para maiores interpretações do ouro entendido nesse amplo sentido, nem por Sócrates, que rapidamente oferece uma interpretação materialista da hipótese, como também pelo sofista, que tão passivamente acata as investidas socráticas. Ora, se Hípias tivesse uma concepção mais simbólica em mente, certamente poderia contestar a objeção do filósofo, mas sua postura indiferente admite a consideração materialista do ouro como possível ornato⁶. Além disso, considero que tal definição carrega em si mesma uma ironia subjacente ao fato de Hípias ter supostamente arrecadado grandes quantias financeiras das cidades através de seus ensinamentos (282d)⁷.

Um ponto que está conectado a esse é o uso do verbo *κοσμῶ* por Hípias, o qual é entendido metaforicamente como sendo relativo ao adornar, brilhar ou deslumbrar e não no sentido de ordenar ou dispor algo⁸. O sofista entende que o ouro *κοσμεῖται*, adorna, faz brilhar determinada coisa quando acrescentado a ela, não exatamente que ele é responsável por conferir uma determinada conformação ao ser daquela coisa. O sentido do verbo aqui é semelhante ao utilizado por Sócrates no início do *Íon*:

{ΣΩ.} Καὶ μὴν πολλάκις γε ἐζήλωσα ὑμᾶς τοὺς ῥαψωδοῦς, ὃ Ἴων, τῆς τέχνης· τὸ γὰρ ἅμα μὲν τὸ σῶμα κεκοσμηθῆαι ἀεὶ πρέπον ὑμῶν εἶναι τῇ τέχνῃ καὶ ὡς καλλίστοις φαίνεσθαι.

{So.} Tenho muitas vezes inveja dos rapsodos, Íon, por causa de vossa técnica: pois é necessário que vossos corpos estejam sempre adornados de modo conveniente pela técnica e pareçam o mais belamente possível. (PLATÃO. *Íon*, 530b5-8. *Tradução minha*).

⁵ Cf. *Enéada* I, 6 [1], *Sobre o belo*.

⁶ É notória a interpretação pouco generosa que Sócrates faz das hipóteses de Hípias, sempre tomando os aspectos mais facilmente refutáveis. Isso é salientado pelo próprio sofista textualmente, quando critica a Sócrates em *Hp. mai.* 301b, acusando-lhes de não tomar as coisas em conjunto, mas de recolher do que é dito somente aquilo que lhe interessa.

⁷ Interessante notar a conotação financeira implicada nessa segunda definição de Hípias, o qual havia alguns momentos atrás se gabado por angariar uma grande quantidade de dinheiro em suas viagens (282d) e ter valorizado os novos sábios por conseguirem dispor de grandes quantias financeiras em contraposição aos velhos sábios (281d). Pese-se também a forte carga dramática e visual da personagem: Hípias é retratado como alguém supostamente vaidoso, famoso por forjar seu próprio anel e vestir túnicas púrpuras, à maneira dos dramaturgos (cf. *Suda* I, 543; *De Varia Historia*, XIII, 32 e *Hp. mi.* 368b). Assim, que o sofista aceite tão facilmente a tese de que o belo pode ser um ornato não resulta acidental.

⁸ Liddell & Scott, 1996, p. 984.

Note-se nessa passagem o uso do verbo *κοσμῶ*: a técnica dos rapsodos exige que esses sempre *ornem* (*κεκοσμηθῶσι*) seus corpos (*σῶμα*) de modo conveniente (*πρέπον*) e pareçam belíssimos (*καλλίστους φαίνεσθαι*). É exatamente o mesmo uso que Hípias faz aqui: o belo é isso queorna um corpo e faz com que ele, ainda que antes fosse feio, passe a ter a aparência de belo. Há aqui uma clara subversão do termo inicialmente empregado por Sócrates. Buscava-se, inicialmente, o *αὐτὸ τὸ καλόν*, o belo em si mesmo, aquele pelo qual todas as demais coisas (*πάντα*) se ordenam (*κοσμεῖται*) e, a partir dessa organização, parecem (*φαίνεται*) belas. O belo ordenador de Sócrates é substituído pelo belo ornamental de Hípias. Há um processo de materialização do objeto e esse processo, evidentemente, trará problemas para a hipótese desenvolvida.

A tese que Hípias desenvolve é um pouco insólita: ele aceita uma espécie de *eidos* particular. Mas o ouro, o *eidos* do sofista, não consegue gerar beleza em todos os casos. E aqui há um problema relativo à extensão do universal. O ouro é capaz de tornar belas determinadas coisas, mas não todas. A hipótese de Hípias não consegue explicar como uma ação, sendo desprovida de ouro, pode ser bela, ou mesmo uma construção ou algo proveniente da natureza (como a beleza de uma planta). Logo, se existem coisas belas que não possuem ouro em sua constituição, parece que o ouro não é um bom candidato para causar a beleza em um objeto. Ainda nessa problemática, Terence Irwin⁹, dissertando sobre o problema da multiplicidade e da presença de opostos na *República*, nos diz:

Platão argumenta que os amantes de espetáculos não podem dar uma explicação correta do belo caso de limitem às belezas múltiplas. Ele ressalta, assim como faz no *Fédon* e no *Banquete*, que as belezas múltiplas sofrem de coexistência de opostos, visto que cada uma delas também parecerá feia (479a5-b10). A coexistência de opostos desqualifica uma propriedade como sendo explicativa, pelas razões que Platão apresenta no *Fédon*: se a cor brilhante, digamos, é ao mesmo tempo bela e feia, ela não explica melhor por que algo é belo do que explica por que algo é feio, e então isso não pode ser a explicação correta de por que algo é belo. Os próximos passos no argumento de Platão levantam sérias questões. (1) Depois de mencionar que os muitos Fs sensíveis não podem ser pensados firmemente nem como F nem como não F (479b1-c5), ele diz que eles deveriam ser colocados entre ‘ser e não-ser’ (479c6-d1); aqui é razoável interpretá-lo como “entre ser F e não ser F”. (2) Então ele infere: ‘Descobrimos, portanto, que

⁹ Irwin, 1995, p. 268.

as muitas visões convencionais (*nomima*) de muitos sobre o belo e as outras coisas oscilam em algum lugar entre o que não é e o que é plenamente' (479d3-5). (3) Ele observa que foi previamente acordado que qualquer coisa deste tipo pertence à crença e não ao conhecimento (479d7-10)". [*Tradução minha*]¹⁰

Verifica-se, a partir disso, que o belo não pode ser definido por uma propriedade como o ouro, pois ele pode ser tanto causa de beleza como de fealdade dos objetos. É preciso que exista, portanto, uma forma que justifique adequadamente a beleza dos objetos. Além disso, como verificamos adiante, há outras coisas (elementos como o marfim e a pedra) que também “geram” o belo do mesmo modo que o ouro supostamente seria capaz. Nesse sentido, ao fazer uma determinada parte de uma estátua de marfim e outra de pedra, e essas tornarem determinada conformação bela, podemos dizer que estes elementos também causam beleza, de algum modo. Numa situação hipotética em que o marfim fosse o causador da beleza, o ouro não poderia sê-lo. Logo, nesse caso, mesmo acrescentado a um objeto, o ouro não seria capaz de gerar beleza, pois o causador já é outro.

Mas Hípias não está totalmente errado nesse primeiro momento. Ele está correto em notar algo importante para a filosofia platônica de uma forma geral, a saber, que o *eidos* é precisamente o que torna as coisas belas reluzentes e, em última instância, merecedoras de valor e admiração. Ora, a tese de que a beleza é algo admirável e digna de louvor está presente em diversos momentos da obra platônica. O reconhecimento da beleza e da bondade nos objetos e o consequente desejo que eles despertam parece ser um ponto crucial do *Banquete*, sobretudo no

¹⁰ “Plato argues that the sight-lovers cannot give the right account of the beautiful if they confine themselves to the many beautifuls. He points out, as he does in the *Phaedo* and the *Symposium*, that the many beautifuls suffer compresence of opposites, since each of them will also appear ugly (479a5-b10). Compresence of opposites disqualifies a property as an explanation, for reasons that Plato gives in the *Phaedo*: if bright colour, say, is both beautiful and ugly, it explains why something is beautiful no better than it explains why something is ugly, and so it cannot be the right explanation of why something is beautiful. The next steps in Plato's argument raise serious questions. (1) After mentioning that the many sensible Fs cannot be thought of firmly either as F or as not F (479b1 1-c5), he says they should be placed between 'being and not being' (479c6-d1); here it is reasonable to take him to mean 'between being F and not being F'. (2) Then he infers: 'We have found, then, that the many conventional views (*nomima*) of the many about the beautiful and the other things oscillate somewhere between what is not and what fully is' (479d3-5). (3) He remarks that it had been previously agreed that anything of this sort belongs to belief rather than knowledge (479d7-10)”.

discurso de Diotima¹¹. Com isso, verificamos que, apesar de Hípias defender uma tese que possui múltiplos problemas, ele está correto em notar que o belo é isso mesmo que reluz e que, ao ser adicionado, aprimora a aparência de determinado objeto, tornando-o vistoso e valoroso.

2. O conveniente e a *Atena Partenos* de Fídias

Embora a compreensão de Hípias seja a de que uma coisa parece bela quando adornada com ouro, conforme acompanhamos na seção anterior, a recepção e consequente refutação socrática apelará para o senso visual de *kalós*, quando, logo em seguida à formulação do sofista, o filósofo lhe diz que certamente o suposto interlocutor anônimo jamais aceitaria tal resposta e introduz um abrupto questionamento:

{ΣΩ.} καὶ μὲν δὴ ταύτην γε τὴν ἀπόκρισιν, ὃ ἄριστε, οὐ μόνον οὐκ ἀποδέξεται, ἀλλὰ πάνυ με καὶ τωθάσεται, καὶ ἐρεῖ· ὃ τετυφωμένε σὺ, Φειδίαν οἶει κακὸν εἶναι δημιουργόν;· καὶ ἐγὼ οἶμαι ἐρῶ ὅτι οὐδ' ὀπωσιούν.

{SO.} Decerto, bom homem, não apenas não aceitará essa resposta, mas escarnecerá de mim e dirá: “És demente! Acaso julgas ser Fídias um mau artesão?!”. Ao que eu responderia: “de modo algum!” (PLATÃO. *Hípias Maior*, 290a. *Tradução minha*)

Antes de discutirmos a proposta filosófica desenvolvida nesse ponto, é preciso tecer algumas considerações sobre a figura mencionada, pois Fídias, renomado escultor grego, possui uma biografia que se mistura à própria história ateniense, em um misto de fatos e narrativas mitológicas¹². Ernst Gombrich, em seu *A História da Arte*¹³, nos diz que Fídias viveu no *Século de Péricles*, época de florescimento cultural e intensa atividade política. Em 480 a.C., os templos erguidos na Acrópole haviam sido saqueados e incendiados pelos persas. Sob o

¹¹ Notar, a título de exemplificação, a passagem 210a do *Banquete*.

¹² A esse respeito, nos diz José Pijoán (1955, p. 275): “Poco sabemos de su juventude y de su vida (...) no le dedicaron los escritores antiguos ninguna biografía especial; los datos de su trágica existencia tienen que recogerse, diseminados, como breves anécdotas intercaladas en libros de carácter general”. Não é possível afirmar exatamente se uma biografia completa de Fídias de fato não foi realizada ou se essa se perdeu. De qualquer modo, o material que temos a seu respeito provém de fato, como Pijoán pontua, de considerações esparsas.

¹³ Gombrich, 2013, p. 69.

comando de Péricles, deveriam ser reconstruídos em mármore com esplendor e nobreza. O homem designado para planejar os templos foi o arquiteto Ictinos, enquanto o escultor escolhido para modelar as figuras dos deuses e supervisionar a parte decorativa dos templos foi o habilidoso Fídias. Dentre várias obras suas, as quais apresentavam tamanhos colossais, duas possuem especial destaque: a *Atena Partenos*, localizada na Acrópole e o *Zeus Olympeios*, localizado em Olímpia¹⁴.

Gombrich¹⁵ nos diz que a arte de Fídias veio proporcionar aos gregos um novo conceito de divino. Nesse sentido, o escultor rompe com o período arcaico de produção, que se pautava no estilo *Severo*, apresentando figuras rígidas e pouco vívidas e impulsiona uma nova forma representativa, com figuras ricas em detalhes e cobertas de materiais nobres, plenas de movimento e, o mais importante, com tamanhos jamais vistos. Essa última característica é de extrema importância considerando o aspecto religioso a que tais obras se prestavam¹⁶. De modo que, quando um grego adentrasse o Partenon, sentiria estar diante de algo que não é comum. Verdadeiramente, perceberia estar diante do divino e do sagrado. Gombrich¹⁷ descreve a estátua da deusa do seguinte modo:

(...) uma gigantesca imagem de madeira, de cerca de onze metros, alta como uma árvore, toda revestida de materiais preciosos – armadura e ornamentos de ouro, pele de marfim. Havia ainda uma profusão de cores intensas e brilhantes no escudo e outras partes da armadura; isso sem esquecer os olhos, feitos de pedras coloridas. O capacete dourado era ornado com grifos, e os olhos de uma enorme serpente que se enroscava no escudo muito provavelmente eram também arrematados por gemas reluzentes. Uma visão e tanto para quem entrava no templo e via-se diante dessa estátua gigantesca, que devia inspirar temor e reverência.

¹⁴ Infelizmente, as duas grandes obras de Fídias, foram perdidas. Apesar disso, os templos em que se encontravam continuam de pé, e com eles sobreviveu parte da decoração da época. O templo de Olímpia é o mais antigo; supõe-se que tenha sido iniciado por volta de 470 a.C. e concluído antes de 457 a.C. (cf. Gombrich, 2013, p. 71).

¹⁵ Gombrich, 2013, p. 71.

¹⁶ Sobre esse caráter específico da produção de Fídias, Anna Motta (2018, p. 326) nos diz: “Phidias comes across as the greatest artist of all, the one closest to the gods, since he has succeeded in lending physical form to what is neither visible nor representable: «From the heavens the god came down to Earth to show you his image, / Or you, Phidias, ascended [to the heavens] to see him», we read in one of the epigrams of the Palatine Anthology. (AP 16, 81: Ἡ θεὸς ἦλθ’ ἐπὶ γῆν ἐξ οὐρανοῦ εἰκόνα δειξῶν, / Φειδία, ἢ σὺ γ’ ἔβης τὸν θεὸν ὀψόμενος. On Phidias’ way of representing the gods, see too D.Chr. 12, 53; Them. Or. 21, 248a.)”.

¹⁷ Gombrich, 2013, p. 71.

Assim, para além do aspecto religioso, a *Atena* de Fídias é dotada de um caráter político singular¹⁸. Temístocles, o famoso general ateniense que viveu aproximadamente entre 524 a.C. a 459 a.C., prevê a queda de Atenas nas mãos dos persas e aconselha aos atenienses que deixassem a cidade. Nessa fuga, eles carregam consigo um ídolo de madeira, que ficava exposto no *Velho Templo* (templo que deu origem ao *Partenon*). Era uma estatueta de Atena, a qual deveria protegê-los até o seu retorno ao fim da guerra. Portanto, a gigantesca estátua de Fídias, feita após o retorno dos atenienses ao seu lar, é uma tentativa de Péricles tentar revitalizar o espaço inteiramente destruído pelos persas, recolocando a deusa em seu devido altar. Por isso, é importante que ela esteja coberta de pompa e luxo, não somente para prestar reverência ao ídolo de madeira que protegeu os atenienses exilados, mas para servir de símbolo e arauto dos novos ares políticos inaugurados por Péricles.

De maneira geral, além da referida passagem, a menção a Fídias ocorre em outros dois momentos na obra platônica, em *Mênon* 91d e em *Protágoras* 311c, ambas em um contexto de crítica à atividade sofística e aos lucros provenientes dessa. No contexto do *Mênon*, Sócrates e Ânito discutem os efeitos que os ensinamentos de Protágoras desempenham nos indivíduos, Ânito salienta o quanto esses tutores são uma espécie de “peste e destruição para os que os frequentam” (*φανερὰ ἐστὶ λῶβη τε καὶ διαφθορὰ τῶν συγγιγνομένων*, *Men.* 91c1). Sócrates complementa dizendo que esses homens, além de não terem nenhuma utilidade (*οὐκ ὠφελῶσιν*) aos que lhes são confiados, chegam até mesmo a corrompê-los (*διαφθείρουσιν*), e por esse “serviço” prestado se julgam no direito de exigir pagamentos (*χρήματα*). Como é o caso de Protágoras que, segundo aponta Sócrates, sozinho ganhou mais dinheiro com essa sabedoria do que Fídias (*τῆς σοφίας ἢ Φειδίαν*), criador de obras tão belas (*καλὰ ἔργα ἠργάζετο*), e mais dez outros escultores.

No contexto do *Protágoras* 311c, por sua vez, Sócrates discute com Hipócrates, o qual procura Protágoras de Abdera para receber seus ensinamentos

¹⁸ Essas considerações subsequentes devo aos estudos de José Pijoán, que discorre longamente sobre esses episódios no capítulo *El Arte Grieco en la Época de Pericles*, em seu *Historia del Arte* (1946, p. 271-279).

e em seguida pagá-lo por isso. De maneira jocosa, o filósofo lhe pergunta por qual técnica deveria Hipócrates pagar ao seu homônimo, Hipócrates de Cós (*Ἱπποκράτη τὸν Κῶον*), o famoso médico grego, caso ele viesse a lhe ensinar alguma coisa. Evidentemente, dirá Hipócrates, a técnica de médico e que ele estudaria para tornar-se médico. Nesse caso, continua o filósofo, se Hipócrates resolvesse procurar dessa vez Policleto de Argos e Fídias de Atenas (*Πολύκλειτον τὸν Ἀργεῖον ἢ Φειδίαν τὸν Ἀθηναῖον*), ambos grandes escultores, a fim de obter ensinamentos, e lhes questionasse qual a profissão de ambos e para que estaria Hipócrates pagando pelos seus serviços, o jovem teria que concordar que estaria estudando para ser escultor, já que os dois são escultores. Mas, continuará Sócrates, caso fôssemos procurar Protágoras pelos seus ensinamentos, pelo que iríamos lhe procurar? Assim como procuraríamos a Fídias pela escultura e Homero pela poesia, qual o ensinamento que Protágoras poderia oferecer? Evidentemente, Protágoras é sofista e, assim sendo, ensinaria a sofística. Nesse ponto, Hipócrates demonstra uma certa vergonha em dizer que estaria estudando para ser sofista, como se fosse uma profissão indigna. Estando a comicidade da cena instaurada, Sócrates finalmente lhe esclarece seu ponto: talvez Hipócrates não estaria estudando para tornar-se um sofista, mas para ter uma educação geral, como parece ser nosso objetivo ao procurarmos os professores de gramática, cítara e ginástica, os quais não buscamos para exercer determinada profissão, mas com fins educativos apenas, como convém a um jovem particular e livre (*ἐπὶ παιδείᾳ, ὡς τὸν ἰδιώτην καὶ τὸν ἐλεύθερον πρέπει*, *Prt.* 312b1).

Mas o caso da referência a Fídias no *Hípias Maior* parece diferir das duas passagens acima referidas, entre outras motivações, pela menção a uma obra específica, a saber, a *Atena Partenos*, pois as outras menções citavam apenas a atividade de escultor. Além disso, é claro que, por mais que Hípias seja um sofista e o exemplo de Fídias, como nos outros casos, seja válido para esse contexto específico de crítica aos ensinamentos e lucros dos sofistas, o exemplo aqui tem como intento, como busco demonstrar, uma intensa discussão sobre propriedades e suas respectivas instâncias a partir da análise de uma obra específica do escultor. Assim, tendo esclarecido tais pontos, podemos partir para a análise da passagem propriamente dita, pois é precisamente a essa figura imponente e considerada

sumamente bela por seus contemporâneos, a grande *Atena* de Fídias, que Sócrates se refere em 290b¹⁹, quando nos diz:

“Εἶτα,” φήσει, “οἶει τοῦτο τὸ καλὸν ὃ οὐ λέγεις ἠγνόει Φειδίας;” Καὶ ἐγὼ· Τί μάλιστα; φήσω. “Ὅτι,” ἐρεῖ, “τῆς Ἀθηνᾶς τοὺς ὀφθαλμοὺς οὐ χρυσοῦς ἐποίησεν, οὐδὲ τὸ ἄλλο πρόσωπον οὐδὲ τοὺς πόδας οὐδὲ τὰς χεῖρας, εἴπερ χρυσοῦν γε δὴ ὄν κάλλιστον ἔμελλε φαίνεσθαι, ἀλλ’ ἐλεφάντινον· δῆλον ὅτι τοῦτο ὑπὸ ἀμαθίας ἐξήμαρτεν, ἀγνοῶν ὅτι χρυσοῦς ἄρ’ ἐστὶν ὁ πάντα καλὰ ποιῶν, ὅπου ἂν προσγένηται.” ταῦτα οὖν λέγοντι τί ἀποκρινώμεθα, ὦ Ἱππία;

“E acreditas”, ele dirá, “que Fídias não conhecia o belo que tu mencionas?”. “Como assim?”, eu diria. “O ponto é que”, ele diria, “Fídias não confeccionou os olhos de Atena de ouro, nem sua face, seus pés e suas mãos – embora, se fossem feitos de ouro, teriam a mais bela aparência – mas de marfim. Claro está, portanto, que ele errou por ignorância, pois não entendia que o ouro torna belo tudo aquilo em que é acrescentado”. Diante dessa pergunta, Hípias, o que lhe responderíamos? (Platão. *Hípias Maior*, 290b1-8. Tradução minha).

Em outras palavras, o argumento nos diz: se Hípias está certo sobre o que faz com que algo seja belo, a saber, o ouro, a reputação de Fídias enquanto escultor deveria ser revisada, já que produziu estátuas criselefantinas e não estátuas totalmente compostas de ouro. Mas Hípias não deseja ir contra a opinião geral²⁰. Sendo assim, de uma só propriedade, passamos agora a duas: “Nada difícil de responder: diremos que sua estátua é bem produzida, pois o marfim também é belo” (*Οὐδὲν χαλεπὸν ἐροῦμεν γὰρ ὅτι ὀρθῶς ἐποίησε. καὶ γὰρ τὸ ἐλεφάντινον οἶμαι καλὸν ἐστίν*, 290c1). Sócrates, por sua vez, continua sua indagação incluindo outro

¹⁹ Pode-se perguntar, em primeiro lugar, o porquê de Platão ter introduzido o exemplo do escultor. Além do contexto de crítica à sofística, Mário d’Agostinho, em *A beleza e o mármore* (2012, p. 166), desenvolve a seguinte tese para explicar a menção: “A menção a Fídias não é casual. (...) Os artifícios óticos na apreensão da estátua criselefantina asseguravam uma beleza externa ao modelo, por assim dizer. A hesitação em circunscrever a beleza no âmbito da aparência, mormente no da pura exterioridade, pontua as considerações platônicas sobre a beleza sensível. Pouco a pouco, o filósofo encadeia um diálogo que põe à prova tal convicção, formalizada pelo sofista”.

²⁰ Interessante notar que essa é a segunda vez que um escultor é mencionado no diálogo. A primeira vez ocorre no prólogo, no passo 281d, quando há uma discussão sobre o aperfeiçoamento e a evolução das *tékhnai*. No contexto, Sócrates diz que, segundo a teoria de Hípias, Dédalo, outro estimado escultor grego, faria papel de ridículo caso tentasse produzir hodiernamente os espécimes que lhe asseguraram fama. Em ambas as menções, tais escultores são resgatados como produtores de coisas belas que são majoritariamente admiradas e louvadas pelos indivíduos. Sendo assim, caso Hípias se posicione de maneira contrária à opinião popular (algo que ele parece não desejar pelo que diz em 282a), ele estará vulnerável àquilo a que mais teme: o vitupério e o riso público, ao *αἰσχρός*, em suma.

elemento na discussão: “Porém, Fídias não fez a parte do meio dos olhos de Atena com marfim, mas com pedra, uma pedra, aliás, semelhante ao marfim tanto quanto possível” (*οὐ καὶ τὰ μέσα τῶν ὀφθαλμῶν ἐλεφάντινα ἠργάσατο, ἀλλὰ λίθινα, ὡς οἶόν τ' ἦν ὁμοιότητα τοῦ λίθου τῷ ἐλέφαντι ἐξευρών*, 290c1). Hípias, então, coagido pela investida socrática, acrescenta mais um objeto ao rol de belezas: a pedra também é bela (*ὁ λίθος ὁ καλὸς καλὸν ἐστὶ*, 290c5). Nesse momento, Hípias introduz igualmente um princípio: “a pedra será bela somente quando for conveniente” (*Φήσομεν μέντοι, ὅταν γε πρέπων ᾗ*, 290c5) e será feia quando não for conveniente (*Ὅταν δὲ μὴ πρέπων, αἰσχρόν*, 290c5). Tal princípio é mais bem expresso por Hípias do seguinte modo: “O que é conveniente para cada coisa é o que as torna belas” (*Ὁμολογήσομεν τοῦτό γε, ὅτι ὁ ἂν πρέπη ἐκάστω, τοῦτο καλὸν ποιῆ ἕκαστον*, 290d5). Aqui temos a introdução formal de um novo conceito, o conveniente (*πρέπων*), que será posteriormente considerado enquanto uma hipótese (*Hp. mai.* 293e).

De maneira geral, a tese desenvolvida nesse passo é a de que o que é apropriado para uma coisa torna essa coisa particular bela. O exemplo da estátua nos mostra que o ouro não pode ser belo por duas razões distintas. Em primeiro lugar, o ouro não pode ser o belo pois adicionar ouro a algo pode tornar essa coisa feia: uma escultura totalmente feita de ouro é um absurdo estético, sendo inadequada inclusive para os padrões representativos do período²¹. Em segundo lugar, outras coisas além do ouro podem tornar uma dada coisa bela (como o mármore e a pedra, por exemplo). O belo em si mesmo, por sua vez, é responsável pela beleza em todas as coisas que são belas, e não pode nunca tornar algo feio.

Além disso, há a tese de que um escultor talentoso como Fídias não sabe simplesmente quais materiais usar, mas como utilizá-los de modo *conveniente*, conferindo a cada coisa o que lhe é devido. Christopher Raymond²² nos diz que uma escolha artística será conveniente a depender do objetivo da obra como um todo e oferece como exemplo uma passagem paralela do início do livro IV da *República*, a qual pode auxiliar-nos na compreensão dessa tese. Sócrates explica a Adimanto que, como criadores da cidade ideal, eles não deveriam ter por objetivo tornar apenas alguns de seus cidadãos felizes (ou seja, a classe guardião), mas sim tornar

²¹ Cf. Raymond, 2009, p. 37.

²² Raymond, 2009, p. 38.

toda a cidade feliz tanto quanto possível (420b5-6). Assim, ele realiza uma analogia (420c4-d4):

ὥσπερ οὖν ἂν εἰ ἡμᾶς ἀνδριάντα γράφοντας προσελθὼν τις ἔψεγε λέγων ὅτι οὐ τοῖς καλλίστοις τοῦ ζώου τὰ κάλλιστα φάρμακα προστίθεμεν – οἱ γὰρ ὀφθαλμοὶ κάλλιστον ὄν οὐκ ὀστρεῖφ ἐναηλιμμένοι εἶεν ἀλλὰ μέλανι – μετρίως ἂν ἐδοκοῦμεν πρὸς αὐτὸν ἀπολογεῖσθαι λέγοντες· “ὦ θαυμάσιε, μὴ οἴου δεῖν ἡμᾶς οὕτω καλοῦς ὀφθαλμοὺς γράφειν, ὥστε μηδὲ ὀφθαλμοὺς φαίνεσθαι, μηδ’ αὖ τᾶλλα μέρη, ἀλλ’ ἄθρει εἰ τὰ προσήκοντα ἐκάστοις ἀποδιδόντες τὸ ὅλον καλὸν ποιοῦμεν·

Se, quando tivéssemos pintando uma estátua, entrasse alguém e nos censurasse por não estarmos usando as mais belas tintas para pintar as partes mais belas do corpo (os olhos, o que há de mais belo no corpo, estavam sendo pintados não com o vermelho da púrpura, mas com tinta preta), pensamos que a defesa sensata seria dizer-lhe: “Meu surpreendente amigo, não debes estar querendo que desenhemos olhos tão belos que não pareçam olhos e façamos o mesmo com as outras partes do corpo. Ao contrário, observa-se dando a cada coisa o que lhe cabe, não tornamos mais belo o todo. (PLATÃO. *República*, 420c-d. Tradução de Anna Lia Prado, p. 136).

Nessa passagem, Sócrates usa o adjetivo participial *prosékôn* em vez de *prepôn*, mas o raciocínio é semelhante ao da passagem de Fídias, pois o objetivo do pintor é tornar bela a escultura inteira e suas decisões sobre como lidar com as partes individuais devem ser subordinadas a esse fim. O problema nessa aproximação, porém, é que não há, na hipótese de Hípias, nenhuma menção ao todo (*τὸ ὅλον*), como há na passagem supracitada. A tese de Hípias nos diz simplesmente que o belo reside na conveniência, no oferecer a cada coisa particular o que lhe é próprio e não menciona que essa conveniência está subordinada a tornar a escultura inteiramente bela. Logo, embora exista uma certa semelhança entre as passagens – principalmente no que tange a essas partes que compõem as esculturas, sobretudo a menção aos olhos, central para o argumento de Hípias – verificamos que a tese de que se dá a cada parte uma determinada conformação visando tornar o todo mais belo parece ser exclusiva da *República*.

Ora, enquanto na primeira hipótese tínhamos a bela donzela, representando uma instância de beleza, e na segunda hipótese tínhamos o ouro, uma propriedade, aqui temos a ideia de conveniência, que nada mais é do que uma relação entre uma

instância e uma propriedade. Diante desse novo princípio, Hípias é forçado a admitir o exemplo esdrúxulo de que, dadas certas condições, uma colher de madeira pode ser considerada mais bela que a de ouro – por exemplo, como sendo uma colher apropriada para uma determinada panela: “O que é mais conveniente”, ele dirá, “à panela que há pouco nos referimos, a bela, cheia de boa sopa, uma colher de ouro ou uma de madeira de figueira?” (*Πότερον οὖν πρέπει,*” φήσει, “ὅταν τις τὴν χύτραν ἢν ἄρτι ἐλέγομεν, τὴν καλήν, ἔψη ἔτνους καλοῦ μεστήν, χρυσοῦ τορύνῃ αὐτῇ ἢ σικίνῃ; *Hp. mai.* 290d5). O exemplo é, a princípio, estranho. Creio que o argumento implique que a colher que convém à panela é a que convém melhor a sua função. Como o ouro conduz calor e pode gerar alterações substanciais no alimento, parece que a melhor candidata é a de madeira. A estranheza do exemplo é notada inclusive por Hípias, que começa a se irritar com o andamento assaz cotidiano e banal da conversa, que o arrasta a panelas, cavalos e liras, a tal ponto que o sofista chama o suposto “interrogador” de ignorante (*ἀμαθής*, 290e). Finalmente, o questionamento torna-se ainda mais estranho: “Qual a melhor colher para a panela e a concha? Certamente a de madeira de figueira?” (*ποτέραν πρέπει τοῖν τορύναιν τῷ ἔτνει καὶ τῇ χύτρῃ; ἢ δῆλον ὅτι τὴν σικίνῃν;*, *Hp. mai.* 290e5-6). Uma possível justificativa parece advir da explicação seguinte oferecida por Sócrates: a colher de madeira preserva o aroma (*εὐώδης*) da sopa, além de não quebrar a panela, evitando que o caldo seja desperdiçado (290e5).

Nesse momento, em que o diálogo nos constrange aos objetos cotidianos, verifica-se que a conveniência é identificada como uma finalidade dentro de um conjunto de coisas. No caso específico, vemos que a finalidade reside não exatamente na panela, mas na atividade culinária no geral. É a partir do critério estabelecido sobre o que será mais adequado a uma determinada atividade que algo será considerado belo. Assim, a afirmação de que o conveniente é a causa da beleza nos objetos significa que podemos julgar a beleza de um objeto usando a adequação como um princípio pelo qual podemos fazer esse julgamento. Podemos tomar um aspecto específico de um objeto, por exemplo, os olhos de Atena ou o material de uma colher, e julgar se a forma como ele foi constituído é apropriada para o fim que foi moldado. Se tal objeto se mostrar adequado, então podemos

chamá-lo de belo. No entanto, essa tese não é completamente abordada nesse passo, pois ela surgirá em forma de hipótese linhas à frente no diálogo.

Conclusão

À guisa de conclusão desse breve estudo, diante do que vimos, a segunda hipótese de Hípias foi ineficaz em oferecer uma explicação para o que causa a beleza em algo. Sócrates procura por uma definição de escopo universal – isto é, uma definição que consiga abranger todo tipo possível de objeto belo, de belas donzelas a animais e panelas. Procura-se por uma definição de beleza que tenha validade permanente, para qualquer indivíduo e em qualquer momento. O ouro, por sua vez, pode fazer algumas coisas mais belas, mas não se comporta como a *aitía* das múltiplas belezas, não é o responsável por causar a beleza. Além disso, vimos também que ele é ineficaz em explicar por que outras coisas que não possuem ouro podem ser belas. Já o problema do conveniente, sendo uma relação entre um objeto e uma propriedade, não foi exatamente eliminado por Sócrates, que faz dessa relação sua base para refutar Hípias, o qual é constrangido a afirmar que a colher de madeira é mais *kalós* do que a de ouro. Tal problema, contudo, não é amplamente abordado nesse passo precisamente porque o conveniente surge como uma hipótese isolada posteriormente no diálogo.

Referências

D'AGOSTINHO, M. H. S. *A beleza e o mármore: o tratado De Architectura de Vitruvius e o renascimento*. Coimbra: Annablume, 2012.

ELIANO, C. *Historias Curiosas*. Introducción, traducción y notas de Juan Manuel Cortés Copete. Madrid: Gredos, 2006.

GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. Tradução de Cristiana de Assis Serra. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

IRWIN, T. *Plato's ethics*. New York: Oxford University Press, 1995.

LEMOES, C. A Atualidade do diálogo *Hípias Maior* de Platão. In: *Kléos*. n. 11/12, pp. 93-142, 2007/8.

LIDDELL, H. G.; SCOTT, R. *A Greek-English Lexicon*. Oxford: Oxford University Press, 1996.

MOREAU, J. Le platonisme de *l'Hippias Majeur*. In: *Revue des Études Grecques*, tome 54, pp. 19-42, 1941.

MOTTA, A. The Philosophy of Artistic Creation: Phidias, the Ideas, and Cicero. In: *Apeiron* 51 (3), pp. 325-344, 2018.

PIJOÁN, J. *Historia del Arte*. Tomo primero. Barcelona: Salvat Editores, 1946.

PLATÃO. *Banquete*. Tradução de José Cavalcante de Souza. São Paulo: 34, 2016.

_____. *Greater Hippias*. Translated by Paul Woodruff. Oxford: Blackwell, 1982.

_____. *Hípias Maior; Hípias Menor*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 2016.

_____. *Hippias majeure; Hippias mineur*. Traductions, introductions et notes par Jean François Pradeau et Francesco Fronterotta. Paris: Flammarion, 2005.

_____. *Hippias Major*. Tradução de Lucas Angioni. In: *Archai: Revista de Estudos Sobre as Origens Do Pensamento Ocidental*, 26, pp. 1-51, 2019.

_____. *Íon*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 2016.

_____. *Mênon*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 2020.

_____. *Mênon*. Tradução de Maura Iglésias. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; Loyola, 2001.

_____. *Oeuvres Complètes: Tome II. Hippias Majeur - Charmide - Lachès - Lysis*. Édité par Alfred Croiset. Paris: Les Belles Lettres, 1921.

_____. *Opera*. Recognovit breviqve adnotatione critica instrvxit: Iohannes Burnet. Tomvs II e III. Oxford: Typographeo Clarendoniano, 1900.

_____. *Protágoras*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: EDUFPA, 2022.

_____. *República*. Tradução de Anna Lia Amaral. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

PLOTINO. *The Enneads*. Lloyd P. Gerson (ed.). Cambridge: Cambridge University Press, 2018.

RAYMOND, C. The *Hippias Major* and Aesthetics. In: *Literature & Aesthetics*, 19, pp. 32-50, 2009.