

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE FILOSOFIA

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE FILOSOFIA

MURYEL DE ZOPPA MENEZES

**OS TRANSPORTADORES DE ARTEFATOS ESPANTOSOS: A
INDUMENTÁRIA RITUALÍSTICA NO LIVRO VII D'*A REPÚBLICA***

Uberlândia, MG

2022

MURYEL DE ZOPPA MENEZES

**OS TRANSPORTADORES DE ARTEFATOS ESPANTOSOS: A
INDUMENTÁRIA RITUALÍSTICA NO LIVRO VII D'A *REPÚBLICA***

Uberlândia, MG

2022

MURYEL DE ZOPPA MENEZES

**OS TRANSPORTADORES DE ARTEFATOS ESPANTOSOS: A INDUMENTÁRIA
RITUALÍSTICA NO LIVRO VII D' *A REPÚBLICA***

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Coordenação do curso de Filosofia da
Universidade Federal de Uberlândia - UFU, como
requisito parcial para a obtenção do título de
bacharel e licenciado em Filosofia.

Orientador: Prof. Dr. Rubens Garcia Nunes
Sobrinho

Uberlândia, MG

2022

Muryel De Zoppa Menezes

**OS TRANSPORTADORES DE ARTEFATOS ESPANTOSOS: A INDUMENTÁRIA
RITUALÍSTICA NO LIVRO VII D'A *REPÚBLICA***

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à
Coordenação do curso de Filosofia da
Universidade Federal de Uberlândia – UFU.

Orientador: Prof. Dr. Rubens Garcia Nunes
Sobrinho

Uberlândia, ____ de ____ de 2022.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Rubens Garcia Nunes Sobrinho

Prof. Dr. Diogo Norberto Mesti da Silva

Prof. Dr. Rubens Garcia Nunes Sobrinho
(Orientador - Universidade Federal de Uberlândia)

Prof. Dr. Diogo Norberto Mesti da Silva
(Examinador – Universidade Federal de Santa Catarina)

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Instituto de Filosofia (IFILO), docentes, técnicos e amigos de sala, pelo conteúdo despendido, pelo cuidado no trato, pela integridade do debate. Agradeço ao Núcleo de Estudo de Filosofia Antiga e Humanidades (NEFAH) da UFU, pelo acolhimento. Ao Prof. Dr. Fernando Martins Mendonça, pela didática. Ao Prof. Dr. Daniel da Costa, pelo grego. Agradeço aos agentes da cantina, da biblioteca e da limpeza; obrigado pelo tempero, pelos dicionários e pela alvura. Agradeço, emocionado, a minha mãe Marta, por encher a casa de dúvidas e de livros; a minha esposa Rugislaine, por me ler com critério e por me amar sem critérios; ao meu filho Kauã, por me apontar as estrelas. Agradeço a minha avó Jacy, por ter me ensinado, até a sua partida, que para chegar é preciso partir. Obrigado, tia Mitsi, por frequentar comigo o Mistério. Agradeço aos meus irmãos Marlon e Laurene, pela amizade de sangue e pela amizade entre almas. À Gabryella Couto, por me abastecer de erudição. Agradeço ao Prof. Dr. Diogo Norberto Mesti da Silva, por ter aceitado figurar em minha defesa. Sobremaneira, agradeço ao meu orientador, amigo e poeta, Prof. Dr. Rubens Garcia Nunes Sobrinho, por me acordar, engenhosa e afetuosamente, não para o tempo de vida, mas para a totalidade do tempo. Obrigado, Rubens, sempre, por me apresentar ao canto das cigarras.

RESUMO

Amparados pelo livro VII d'*A República*, e considerada a função dos prestidigitadores na famigerada narrativa da caverna, temos por escopo delinear o estatuto da imagem na filosofia platônica. Cogitando o caráter inaugural do imagético no processo de conhecimento, aspiramos uma interface entre as técnicas de projeção de sombras e de manipulação de artefatos postuladas por Platão em 514a – 515d 10, consoante às implicações epistemológicas derivadas da engenharia ilusionista noticiada pelo filósofo ateniense.

Palavras Chave: Platão, *Thaumatoipoi*, Imagens.

ABSTRACT

Supported by the book VII of the *Republic*, and considering the role of the prestidigitators in the notorious narrative of the cave, we aim to outline the status of the image in Platonic philosophy. Considering the inaugural character of the imaged in the knowledge process, we aspire to an interface between the techniques of shadow projection and manipulation of artifacts postulated by Plato in 514a - 515d 10, according to the epistemological implications derived from the illusionist engineering reported by the Athenian philosopher.

Keywords: Plato, *Thaumatoipoi*, Image.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO 1: OBJETOS FABRICADOS	10
1.1. – IMAGENS (εικόνας)	10
1.2. – TRÊS MODOS DE IMAGEM	10
1.2.1 – <i>eikōn</i>	11
1.2.2 – <i>eídōlon</i>	11
1.2.3 – <i>phántasma</i>	12
1.3 – A ANEDOTA	13
1.4 – O ENIGMA DA PRODUÇÃO	13
CAPÍTULO 2: OS ARTEFATOS TRANSPORTADOS	15
2.1 – FAZEDORES DE ESPANTO (θαυματοποιοί)	15
CAPÍTULO 3: O CONHECIMENTO DO CONHECIMENTO	18
3.1 – A FÁBRICA DE ESTÉREIS FASCÍNIOS	18
3.1.1 – Escondidos atrás de um tabique.....	18
3.1.2 – Agrupamento de sonhadores	19
3.2 – DIFERENÇA COMPARATIVA	20
3.3 – DAS TREVAS À LUZ.....	21
3.4 – CONVERSÃO (περιαγωγή)	22
3.5 – O KARAGÖZ E O GUINHOL	24
CAPÍTULO 4: PEDRA E MADEIRA (λίθινά και ξύλινα).....	26
4.1 – MANIFESTAR O SAGRADO	26
4.2 – ASCENSÃO (αναβάση).....	27
4.3 – O SIGNO PLÁSTICO.....	28
4.4 - EQUIPAMENTOS E ARTEFATOS.....	29
4.5 – DETENÇÃO E MANEJO	31
4.6 – PRODÍGIOS E MILAGRES.....	31
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	33
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	34

Os que meditaram sobre a filosofia de Platão hão de saber que o mundo é moldado por imagens.

(HEISENBERG, 1996, p. 285)

A *kalipólis* tem, decididamente, a necessidade do teatro de sombras.

(TEISSERENC, 2010, p. 259. Tradução nossa¹)

¹ No original: *La Callipolis a décidément besoin du théâtre d'ombres.*

INTRODUÇÃO

Por ser um dos textos filosóficos mais estudados – o que não implica, necessariamente, ser um dos mais compreendidos² –, *A República*³ não apenas repercutiu, ao longo dos séculos, a adesão de diversas correntes filosóficas, como também suscitou um longo panorama especulativo, ora concernente ao embate contínuo da alma consigo mesma⁴, por exemplo, ora o diagnóstico do Bem e a constituição da cidade justa.

Amostra significativa do diálogo, a sua descrição da caverna (σπήλαιον), por guardar nuances da ritualística grega, assumiu no decurso da história uma manifesta autonomia⁵, haja vista a sua recorrente reintegração ao debate não apenas filosófico, mas cultural e pedagógico.

Principalmente, e por ser uma avaliação também nossa, Ledbetter (2017, p. 121, apud Schofield (2007)) delibera ser a caverna a imagem mais convincente de Platão, ainda que “a admiração quase universal com que foi atendida” não tenha sido “seguida por uma interpretação universalmente aceita” (HOSLE, 2020, p. 66. Tradução nossa)⁶. Morgan (artigo inédito, 2016, p. 15. Tradução nossa)⁷, por sua vez, enfatiza que em Platão “imagens e sombras estão intimamente associadas. Vivemos em um mundo sombrio de imagens”. Não bastasse, Lightfoot (2021) explicita que a descrição da caverna se constitui, ela mesma, um relato maravilhoso.

Isso posto, e não obstante a profusão de estudos envolvendo a gruta, defendemos que refletir a primeira etapa do livro VII d’*A República*, qual seja a plataforma da *doxa* (“ponto culminante da obra” (JAEGGER, 2013, p. 894)), reclama um aprofundamento da figuração em Platão, em especial dos mecanismos de produção e de recepção de imagens (SEKIMURA, 2009): excetuando-se a *psykhé* (a alma, que por seu parentesco com o inteligível se autodetermina⁸), em Platão, notadamente, tudo é ou modelo (παράδειγμα) ou cópia.

Desse modo, e por acreditarmos empobrecida qualquer tentativa em precisar um problema que não atenda à contribuição da estrutura que o engendra, debruçando-

² Cf. Paviani (2008, p. 7).

³ No original: Πολιτεία. Conforme Nunes (2016, p. 29), *A República* data de “375 ou 374a. C.”.

⁴ Em *Théétète* (189e), διανοεῖσθαι consiste uma “discussão que a alma tem consigo mesma em relação aos objetos que ela examina”. Diz Sócrates que a alma se interroga e ela mesma responde, ora afirmando, ora negando.

⁵ Em Platão (PALUMBO, 2012, p. 163), “pôr em cena e fazer ver algo diretamente é muito mais eficaz que simplesmente contar”.

⁶ No original: *the near universal admiration with which it has been met [...] followed by a universally accepted interpretation.*

⁷ No original: *images and shadows are intimately associated. We live in a dark world of images.*

⁸ Para um aprofundamento acerca da complexidade da alma em Platão, veja *Psicologia, Ética e Política: a Tripartição da Psykhé na República de Platão* (2009).

nos na narrativa da caverna⁹, refletir a seguinte questão: o que motivou o filósofo ateniense a descortinar, municiado justamente um aparato imagético, os bastidores da produção de espanto?

Para respondê-la, aspiramos, mediante uma inspeção localizada em VII 514a – 515d 10 d’*A República*¹⁰, analisar o estatuto dos *thaumatopoiói*¹¹ no que concerne a técnica de manipulação de artefatos, não descredenciando, no decurso de nosso trabalho, a contribuição imperiosa de outros elementos – já que “uma imagem explica a outra” (CASERTANO, 2011, p. 292) – do diálogo.

Em outros termos, cientes das interpretações da caverna¹² que, em larga medida, recorrem às modalidades de conhecimento e de instrução apresentados no livro VI d’*A República* – Morgan (2000), por exemplo, aventa ser a linha e a caverna orientações acerca do estado do conhecimento humano; para Iglésias (2011), ambas, passíveis de uma leitura independente, apontam uma unidade –, defendemos que tal paralelismo demanda imediata adesão a uma investigação quadripartida; adesão essa que, ainda que favorável para uma pesquisa sobre o tema, planejamos para um trabalho subsequente, restringindo-nos, presentemente, a noções do livro sexto que, para o nosso propósito, entendemos irrenunciáveis.

Ademais, se tratado de forma meramente episódica, o termo imagem arrisca matricular-se nos diálogos de Platão apenas como um hábil artifício retórico, quando na realidade tal perspectiva inscreve na epistemologia platônica a riqueza do teatro de sombras: a expressividade técnica de seus operadores e seu efeito encantatório.

A rigor, propomos então, em consonância com a apuração de Auguste Diès (1927) sobre um teatro às avessas em *A República* VII:

- (i) considerar as implicações da imagem em Platão;
- (ii) compor uma breve análise acerca dos *thaumatopoiói*;
- (iii) percorrer – auxiliados pelo estudo de Makoto Sekimura (2009) – a morada subterrânea (καταγείω οικήσει);
- (iv) especular – com base na contribuição de Jean-Pierre Vernant (1990) – o patrocínio do rito para o espetáculo na caverna.

⁹ *República*, 514a – 517a 7.

¹⁰ Nunes (2016) e Prado (2014).

¹¹ Documenta Sekimura (2009, p. 76) as duas únicas ocorrências do termo *thaumatopoiói* no corpus platônico: em *República* 514b 5 e em *Sofista* 235b 5. Por seu turno, *thaumatopoiia* (a ‘produção de espanto’, tradução nossa) é encontrada em *República* X 602d 3 associada à *skiagrafia* e à magia.

¹² Referente à epistemológica, destacamos Adam (1963). A interpretação política, e seguindo a indicação de Fischer (2003, nota 2), conta com Ferguson (1922). Para a leitura axiológica, e também seguindo a indicação de Fischer (2003, nota 3), ver Ross (1951, p. 76).

CAPÍTULO 1: OBJETOS FABRICADOS¹³

1.1 – IMAGENS (εἰκόνας)

Polissêmica, a noção de imagem na Grécia dos séculos VIII a IV a. C., particularmente, compunha-se de um dilatado quadro de vocábulos (*eikōn*, *eidōlon*, *phántasma*, *homoiōma*, *skia*, *mímēma*), de modo que os termos que a exprimem indicavam uma plêiade pictórica e figurativa, sonora e linguística, aparições mentais que permeiam a vigília e o sono, dos objetos do mundo ao “ponto de vista” (PALUMBO, 2012, p. 143).

Forçosamente, por suscitar uma comparação¹⁴ (*República*, 514a) – e ainda que resulte um “campo semântico muito extenso” (PALUMBO, 2012, p. 143) –, imagem em Platão é sempre imagem de alguma coisa (SEKIMURA, 2009).

Frente a isso, e não raro identificada nas traduções portuguesas d'*A República*, qualquer transposição homogênea do texto platônico, por exemplo traduzir por imagem tanto o *eidōlon* em 598b 8 (PRADO, 2014) quanto o *phántasma* em 382a 2 (NUNES, 2016), resulta uma interpretação arriscada de sua filosofia, posto haver no percurso de cada um dos diálogos, da *Apologia* às *Leis*, incontáveis escolhas pragmáticas definindo o termo.

Com efeito, em se tratando das imagens em Platão¹⁵, cada qual reclama em passagens específicas modalidades específicas.

1.2. – TRÊS MODOS DE IMAGEM

A crítica platônica àqueles que pegam em armas para praticar maravilhas¹⁶ – ou, como quer Dodds (1977), que articulam magia para as massas – se circunscreve ao terreno da produção de imagens e da imitação, expedientes que para o filósofo grego sinaliza uma degradação do real.

Quer dizer, ao tentar reproduzir, girando um espelho em seu entorno¹⁷, todas as coisas¹⁸, a atividade de tais personagens redundava em um espetáculo pueril e arriscado, cabendo à dialética, exclusivamente, ofertar o antídoto (cálculo, peso e medida) contra influente feitiçaria.

¹³ Cf. *República*, 515c 2.

¹⁴ No original: ἀπεικάζω.

¹⁵ Para Casertano (2011, pp. 96-97), a imagem consiste em “uma tensão para a conquista da verdade”, “[...] um filtro [...] através do qual podemos “ver” a verdade”. Afinal (p. 102), “[...] só relativamente a uma verdade maior outra verdade se torna não verdadeira; só a conquista de uma nova verdade determina um novo modo de vida”.

¹⁶ *República*, 474a 2-3.

¹⁷ *República*, 596d 8.

¹⁸ *Sofista*, 233d 9-10.

A partir disso, e propondo inaugurar a primeira reflexão filosófica sobre o problema, Platão estabelece a jurisdição de três imagens: as que (i) possibilitam a remissão ao modelo, as que (ii) cativam pela silhueta e (iii) o simulacro, não apontando o último para um modelo¹⁹; por conseguinte, impedindo acessarmos seu caráter ilusório.

1.2.1 – (i) *eikōn*

Assim como no verbo *eikazo* (assimilar) e no adjetivo *eikelos* (semelhante), o tema de *eikōn*, *weik-*, segundo Saïd (1987), indica uma relação de adequação ou conveniência. Ou seja, o *eikōn* é uma imagem que – nem simulacro nem cópia, mas antes derivada de uma relação determinada (DIXSAUT, 2001) – guarda a proporção (κατά τα μέτρα²⁰) de seu modelo²¹.

Ferramenta para abrir a arca do sagrado, o ícone implica uma noção de sempre (ἀεί), de ultrapassagem; contributo para a reminiscência (ἀνάμνησις), posto imagem evocadora, por aspirar ao modelo não se configura contemporâneo da sensação (DIXSAUT, 1991). Notabiliza Palumbo (2012), quando quer sublinhar a utilidade da imagem, seu caráter expressivo e didático, Platão se serve de *eikōn*.

Isso dito, e ainda que não planejem em nosso trabalho tratar da relevante discussão acerca de ser a habitação subterrânea *ou* um mito²² *ou* uma alegoria, Glauco e Sócrates noticiam, no livro VII (515a e 517b, respectivamente), ser a narrativa da caverna um *eikōn*, por isso imagem que, por remontar ao invisível (SEKIMURA, 2009), possibilita-nos especular outra modalidade de vida²³.

À vista disso, e por assinalarmos a escolha de Prado (2016), doravante descreveremos a caverna como uma imagem.

1.2.2 – (ii) *eidōlon*

Por seu turno, do tema *weid-*, “que exprime a ideia de ver” (SAÏD, 1987, p. 310. Tradução nossa)²⁴, o *eidōlon* resulta uma imagem que estaciona o espectador no lugar visível, fixando-o em um repertório de utensílios e o impedindo de alçar para além do perceptível. Cópia

¹⁹ Sobre a noção de παράδειγμα, pretendemos, em um trabalho subsequente, uma análise mais acurada.

²⁰ Cf. *República*, 603a 1-2.

²¹ *República*, 517b.

²² Sobre o papel filosófico que o mito representa (*a philosophical role to play* (p. 4)), veja Morgan (2000).

²³ Para uma melhor compreensão acerca do *eikōn* como uma atividade, e de sua relação com a imaginação, veja *Sobre a semântica da imagem nos diálogos platônicos* (PALUMBO, 2012).

²⁴ No original: *qui exprime l'idée de voir*.

desprovida da proporção (παρά τα μέτρα²⁵), o ídolo impossibilita o avizinhar-se ao modelo e aplaina o olhar.

Via de regra, a ocorrência de *eidōlon* nos diálogos platônicos é ambígua, ora se configurando uma silhueta que permite o acesso ao conhecimento (em *República*, 443c 4-5, Sócrates elenca *eidōlon* como imagem da justiça), ora uma silhueta empobrecida (em 598b 7-8, o filósofo refere-se ao *eidōlon* como a menor parte de cada coisa).

Grosso modo, se:

a imagem encena um referente, reconduzindo para além da representação em direção ao modelo, ela será antes ícone, e ídolo se, ao contrário, tende a se confundir com aquilo o que ela representa (WUNENBURGER, 1997, p. 51. Tradução nossa)²⁶

1.2.3 – (iii) *phántasma*

Substantivo proveniente do verbo *phainesthai* (aquilo que aparece, que se mostra), o *phántasma* é, em 599a 2-3, advertidamente negativo, posto imagem apresentada que, não sendo o ser verdadeiro, dá, de longe, a ilusão de realidade (SCHUHL, 2010). Por não gozar as proporções do modelo, o *phántasma* aspira ser ora “uma aparição estendida” (*República*, 382a 2, tradução nossa²⁷), ora “a imitação da aparência” (*República*, 598b 3-4²⁸).

Articula Sócrates:

Dou o nome de imagens, em primeiro lugar, às sombras; depois, aos simulacros [φαντάσματα] formados na água e na superfície dos corpos opacos, lisos e brilhantes, e tudo o mais do mesmo gênero, se é que me compreendes (*República*, 510a 1-4)²⁹

Dada a complexidade do termo – e a despeito alinhados em 599a –, em 510a Nunes (2016) e Prado (2014) elencam, para a transposição de *phántasma*, simulacro e aparição, respectivamente.

Não menos relevante, Palumbo (2012), ao se referir ao *phántasma*, recorda que, ao desrespeitar as proporções, o simulacro não planeja diferenciar-se de seu modelo, mas, pelo contrário, assemelhar-se a ele; configurando-se, conclui Wunenburger (1997), menos um dessemelhante do que um falso semelhante.

²⁵ Cf. *República*, 603a 1-2.

²⁶ No original: *l'image met en scène un référent, elle sera plutôt iconé, si elle reconduit au-delà de la représentation vers le modèle, et idole si, au contraire, l'image tend à se confondre avec ce qu'elle représente.*

²⁷ No original: φάντασμα προτείνων.

²⁸ No original: φαντάσματος ἢ ἀληθείας οὔσα μίμησις.

²⁹ No original: λέγω δὲ τὰς εἰκόνας πρῶτον μὲν τὰς σκιάς, ἔπειτα τὰ ἐν τοῖς ὕδασι φαντάσματα καὶ ἐν τοῖς ὄσα πυκνά τε καὶ λεῖα καὶ φανὰ συνέστηκεν, καὶ πᾶν τὸ τοιοῦτον, εἰ κατανοεῖς.

Uma vez apresentado, e por considerarmos *phántasma* um juízo inescapável em Platão, planejamos (assim como outras noções caras para o filósofo, tais quais a *eidástica* e a *fantástica*³⁰) investigá-lo oportunamente.

Por ora, optaremos por seguir Marques (2005) e traduzi-lo por simulacro.

1.3 – A ANEDOTA

Considerando que a diferença entre ídolo, ícone e fantasma reside na distinção entre maneiras de ser e não entre classes de seres – o que implica tanto a circunstância criadora quanto a receptora (SEKIMURA, 2009) –, arriscamos afirmar que a sombra (σκιά) se inscreve n’*A República* como procedente de uma técnica tradicional que visava do corpo-obstáculo a sua projeção (αποσκιαζομένας³¹).

Tal técnica, narrada por Plínio, O Antigo³², indica o protagonismo da sombra como promotora da própria concepção de arte; ou seja, estando a filha de Butades de Sicyone enamorada, narra Plínio, essa, encantada com o reflexo do amado projetado pela luz de uma lanterna, contorna a sombra do rapaz com uma linha. O pai, impelido pela ação da filha, preenche o contorno com argila e, posteriormente, dispõe o relevo para secar, originando assim a arte da modelagem³³.

1.4 – O ENIGMA DA PRODUÇÃO

As sombras, que não são falsas, mas ilusórias³⁴, por serem resultantes da manobra de perspectivas – o que implica “distância e condições de percepção” (TEISSERENC, 2010, p. 246. Tradução nossa)³⁵ – derivam portanto de uma arte de prestígios ou, como prefere Morgan (2004), de um jogo de sombras (*shadow-play*³⁶).

A sério, por corroborarmos o entendimento de que o expediente subterrâneo redundava em um estado de demência (ἄφοσύνη, tradução nossa³⁷), qual o risco em tomarmos partido de Sekimura quando esse alega que a ambientação subterrânea descrita por Sócrates não

³⁰ *O Sofista*, 235e 5-6, 236a 2, 235d – 236c. Com a noção de *esquiagrafia*, diz Gocer (2000, p. 123. Tradução nossa), Platão registra as “suas queixas sobre a falsidade das sombras e a imprecisão inerente à perspectiva”. No original: *his complaints about the deceitfulness of shadows and inherent inaccuracy of perspective*.

³¹ Cf. *República*, 532c 2.

³² Pline l’Ancien, *Histoire naturelle*, XXXV, p. 151.

³³ Defende Sekimura (2009, p. 64) que, graças aos estudos da história da Arte, a anedota sobre a filha de Butades reflete, de fato, a técnica utilizada pelos designers gregos. Posição endossada por Pottier (1898, pp. 355-388), para quem tal técnica constituiu um método para decoração de vasos no VI a. C.

³⁴ Marcondes (2020).

³⁵ No original: *distance et des conditions de perception*.

³⁶ A sombra, em específico, consiste em uma imagem cuja realidade induz à ilusão.

³⁷ *República*, 515c 5. Destoamos da tradução de Nunes, que prefere “imaginações”.

contempla, apenas, a dança dos fantasmas, mas toda uma virtualidade arquitetada com fins doutrinários?

Vejam, a despeito o termo *skēnografia* ser ausente em Platão, a escolha por cenário para demarcar o desfile “de objetos-imagens” (MARQUES, 2009, p. 161) confere à habitação subterrânea uma originalidade metodológica: divisamos na descrição da caverna um itinerário filosófico criterioso que, calculadamente, vale-se da arte grega dos séculos V e IV a.C.

Se na referida anedota a sombra é uma imagem, já que a filha de Butades conhece a origem da sombra, na caverna as sombras emulam a realidade, dado que os vinculados (τόν δεσμύτων³⁸) são ignorantes da engrenagem encantatória. Por acolherem as sombras não como sombras, mas mais verdadeiras que os artefatos que lhes mostram³⁹, são incapazes de comparar o semelhante e o dessemelhante.

Palumbo (2012, p. 161), em vista disso, ratifica que o falso não diz respeito nem ao modelo nem a imagem, mas no modo em que ambos se dão a ver, “não é o pintado, mas o pintado visto por um ingênuo”.

Isto posto, e com vistas à morada subterrânea que Blondel (2001) considera uma pintura análoga aos afrescos de Michelangelo⁴⁰, atalhemos – já que pouco foi dito sobre esta sombra-jogo (GOCER, 2000) – para a caverna e a sua liturgia de equipamentos e artefatos (que é o que nos interessa) no livro VII d’*A República*.

³⁸ O dicionário de H. G. Liddell, R. Scott, *Greek-English Lexicon* (1996, p. 380), sugere traduções para δεσμύτων: cativo, prisioneiro, acorrentado, cabo de amarração, trinco, conexão, aprisionado. Dentre as definições, optamos por ‘vinculado’.

³⁹ *República*, 515d 5-7.

⁴⁰ Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni (Caprese, 1475 / Roma, 1564).

CAPÍTULO 2: OS ARTEFATOS TRANSPORTADOS⁴¹

2.1 – FAZEDORES DE ESPANTO⁴² (θαυματοποιοι)⁴³

[...] imagina homens em uma morada subterrânea em forma de caverna, provida de uma única entrada com vista para a luz em toda a sua largura. Encontram-se nesse lugar, desde pequenos, pernas e pescoços amarrados com cadeias, de forma que são forçados a ali permanecer e a olhar apenas para a frente, impossibilitados, como se acham, pelas cadeias, de virar a cabeça. A luz de um fogo aceso a grande distância brilha no alto e por trás deles; entre os prisioneiros e o foco de luz há um caminho que passa por cima, ao longo do qual imagina agora um murozinho, a maneira do tabique que os fazedores de espanto levantam entre eles e o público e por cima do qual executam suas habilidades. (*República* VII, 514a 2 – b 5-6. Tradução ligeiramente modificada)⁴⁴

Por subscrevermos a interpretação de James Wilberding (consoante à de Hamlyn⁴⁵), em *Prisoners and Puppeteers in The Cave* (2004, p. 5. Tradução nossa), de que “é impraticável analisar os vinculados sem deliberar sobre a condição a que estão submetidos”⁴⁶, avaliamos a partir daqui ser inescapável, se quisermos discorrer sobre os que vêm⁴⁷, contextualizarmos aqueles que projetam sombras⁴⁸ no painel estrategicamente posicionado.

Pois bem, diálogo tardio, n’*As Leis*⁴⁹ a personagem O Estrangeiro, protagonista do episódio, propõe uma competição que tendo por objeto o prazer estabelece quatro modelos de espetáculos: a rapsódia para os velhos, a tragédia para a maioria do público, a comédia para os jovens e a exibição de marionetes para as crianças.

⁴¹ Cf. *República*, 515b 3.

⁴² Hesíodo, em *Teogonia* (vv. 265-269), apresenta-nos ao deus marítimo Thaumás (espanto) que engendrou a ligeira Íris, mensageira dos deuses e deusa do arco. Por simbolizar uma ponte que conecta Céu e Terra, deuses e homens, Íris, filha do espanto, indica o parentesco entre o filósofo e o inteligível. Para Platão (*Théétète*, 155d 2-4), é próprio de quem ama a sabedoria se espantar (θαυμάζειν), estando, aquele que disser que Íris nasceu de Thaumás, acertado em sua genealogia. No tocante ao maravilhamento, defende Berti (2007, p. 12) que não é esse “um sentimento fácil de se provar, frequente, difuso, mas um estado de ânimo raro e valioso”, não se reduzindo, em Platão, a um aparato estético, mas antes a um “desejo de saber”.

⁴³ Gocer (2000, p. 120) lembra que a referência aos *thaumatopoiói* não teria, infelizmente, conseguido assegurar o interesse dos comentaristas.

⁴⁴ No original: ἀπέικασον τοιούτω πάθει τὴν ἡμετέραν φύσιν παιδείας τε περί και ἀπαιδευσίας. Ἴδὲ γὰρ ἀνθρώπους οἷον ἐν καταγείῳ οἰκῆσει σπηλαιώδει, ἀναπεπταμένην πρὸς τὸ φῶς τὴν εἴσοδον ἐχούση μακρὰν παρὰ πᾶν τὸ σπήλαιον, ἐν ταύτῃ ἐκ παιδῶν ὄντας ἐν δεσμοῖς και τὰ σκέλη και τοὺς ἀγκύνας, ὥστε μένειν τε αὐτοὺς εἰς τε τὸ πρόσθεν μόνον ὄραν, κύκλω δὲ τὰς κεφαλὰς ὑπὸ τοῦ δεσμοῦ ἀδυνάτους περιάγειν, φῶς δὲ αὐτοῖς πυρὸς ἀνωθεν και πόρρωθεν καόμενον ὀπισθεν αὐτῶν, μεταξύ δὲ τοῦ πυρὸς και τῶν δεσμοτῶν ἐπάνω ὁδόν, παρ’ ἣν ἰδὲ τειχίον παρῳκοδομημένον, ὥσπερ τοῖς θαυματοποιοῖς πρὸ τῶν ἀνθρώπων πρόκειται τὰ παραφράγματα, ὑπὲρ ὧν τὰ θαύματα δεικνύασιν.

⁴⁵ Cf. Hamlyn (p. 19, 1950) *Eikasia in Plato’s Republic* [*Eikasia*].

⁴⁶ No original: *It is impossible to identify the prisoners without determining the purpose of the guessing game that they are said to be playing.*

⁴⁷ *República*, 514a 2.

⁴⁸ *República*, 515a 7.

⁴⁹ *Leis*, II 658a 6 – c 4.

Tal descrição, enfileirada às passagens que descrevem os viventes como marionetes divinas fabricadas⁵⁰ com o propósito de ser um brinquedo do deus⁵¹, autoriza-nos antever, portanto, o manuseio de bonecos como uma exposição, senão ordinária, intermitente na Atenas de Sócrates e Platão?⁵²

Por ora, e como não propomos transitar pelos excertos senão para sinalizarmos a predileção de Brisson pelo vocábulo “marionetes”⁵³, saudamos as opções de Carlos Alberto Nunes por “pelotiqueiros”⁵⁴ e a de Prado por “mágicos”⁵⁵ para a tradução de *thaumatopoiói*, posto evidenciarem (consoante a escolha de Diès por “mostradores de marionetes”⁵⁶) a atividade sofisticada e as demais técnicas do mesmo gênero⁵⁷ criticadas por Platão; atividades essas que, assegura o filósofo, eram transportadas de vila em vila⁵⁸ com vistas a agradar a multidão de crianças e incautos.

Entende Gocer (2000, p. 121. Tradução nossa) que embora *thaumatopoiós* “seja um termo genérico para um mágico”, nada impede que possa ser associado a “um novo artista de estilo, que poderíamos hoje chamar de um artista de rua: imitador, acrobata, malabarista, e mais importante, marionetista”⁵⁹. Lightfoot (2001) repara que uma das características dos *thaumatopoiói* é a sua especialização em performances para um público cativo, em teatros ou simpósios.

Acresce Cornelli:

[...] estátuas votivas *antropo e zoomorfas*, colocadas em cima de um muro (lastra), o fogo central, os artefatos votivos, que nos cultos arcaicos tinham função ritual, reaparecem na descrição da caverna da *República* transformados, jocosamente, em elementos de um espetáculo, todo laico e mundano, de *thaumata*, maravilhas, que eram bem conhecidas na rua de Atenas: trata-se do teatro dos mamulengos! O texto platônico evita descrever claramente a gestualidade cômica dos mamulengos: sua ironia é sutil, não escrachada, mas não deixa espaço para dúvidas. Os mestres de mamulengos representam o mundo para os prisioneiros. (CORNELLI, 2007, p. 104)

⁵⁰ *Leis*, I 644d 11-12.

⁵¹ *Leis*, VII 803c 6.

⁵² Para uma melhor compreensão acerca da condição humana como uma marionete dos deuses, veja as atrações que conduzem a ações opostas em *Leis*, I 644e 4 – 645a 11.

⁵³ *Les Lois*, 2006.

⁵⁴ *República* (2000).

⁵⁵ *República* (2014).

⁵⁶ DIÈS (1927).

⁵⁷ *República*, 602d 5.

⁵⁸ *Sofista*, 224a.

⁵⁹ No original: *though a generic term for a conjurer (...) a new style entertainer, which we might today call a street performer: mimic, acrobat, juggler, and more importantly, puppeteer.*

Considerada, deste modo, a assertiva de Cornford (1957) de que Platão se serve do termo *thaumatopoiói* para enumerar tanto artistas quanto sofistas⁶⁰ (compartilhada por Sekimura (2009), para quem ao enfileirar os sofistas no quadro dos *thaumatopoiói* Platão colocou em relevo a potência enganadora não apenas da sofística como também da pintura)⁶¹, e amparados pelo *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque* (1999) (em que *thaumatopoiós* é traduzido por “aquele que faz truques”⁶² e *thauxtrón* por “preço pago por um espetáculo”⁶³), optaremos doravante por fazedores de espanto, determinados a aclimatar os *thaumatopoiói* ao manuseio do engano de vila em vila (*thaumatopoiikè*).

⁶⁰ Para Junior (2019, p. 169) o “*thaûma* dos sofistas, longe de se poder comparar à experiência da admiração, delinea-se [...] como um sortilégio, um stratagema operado por suas habilidades mágicas”.

⁶¹ Sobre a analogia entre os *θαυματοποιοί*, sofistas e pintores, veja *República*, 598d 3; *Sofista*, 240c 7 – d 4 e 234c 6 – 240d, em que Sócrates denuncia o modo de produção sofística que quer permanecer escondido. Sinalizamos também a contribuição de Makoto Sekimura em *Platon et la question des images* (2009).

⁶² Cf. CHANTRAINE, P. *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque* (1999, p. 424).

⁶³ Cf. CHANTRAINE, P. *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque* (1999, p. 425).

CAPÍTULO 3: O CONHECIMENTO DO CONHECIMENTO⁶⁴

3.1 – A FÁBRICA DE ESTÉREIS FASCÍNIOS⁶⁵

Convidados por Sócrates para a imagem da caverna (onde, coadjuvantes como a filha de Butades, já adentramos conjecturando), somos apresentados ao “cortejo dos naturais do lugar” (*República*, 327a 4⁶⁶) e ao comércio de homens perfilados e petrificados pelo engano (απάτη).

Arelados a uma sucessão fenomênica que amplia o desejo de permanência catatônica, seu apetite é estimulado pela narrativa elaborada à rebours por homens que, por controlarem todos os aspectos da manipulação de artefatos, conhecem previamente as implicações do “festival noturno” (*República*, 328a 6-7⁶⁷) e o que dele deriva.

3.1.1 – Escondidos atrás de um tabique

Os fazedores de espanto – cômicos de que, por seu caráter de enfeitiçamento, a imagem opera uma “potência de promessa” (MARQUES, 2001, p. 191) – são proponentes de um cerimonial inacessível aos vinculados: a portabilidade de um instrumental que provoca animações e clamores⁶⁸.

Escondidos atrás de um tabique (παραφράγματα), os fazedores de espanto⁶⁹ (condição que segundo Gendron (1985) é uma escolha, já que tais personagens aparentam ser livres⁷⁰) conversam⁷¹ e o eco do que falam é falso e não belo⁷².

Nesse sentido, até que ponto o falso na alma dos *thaumatopoiói* (o falso em seu discurso⁷³) é capaz de introjetar, pelo natural fascínio que exerce⁷⁴, a falsa opinião em sua passiva, e por que não cativa, audiência?

⁶⁴ Cf. *República*, 438c 7.

⁶⁵ Cf. Junior (2019, p. 169).

⁶⁶ No original: τῶν ἐπιχωρίων πομπή.

⁶⁷ No original: παννυχίδα ποιήσουσιν.

⁶⁸ Cf. TEISSERENC, 2010, p. 243.

⁶⁹ Sobre as informações disponibilizadas por Platão acerca da figura dos θαυματοποιοί, E. Gendron afirma que “*Il ne dit pas qui sont ces prisonniers sur la route et n'explique pas leur rôle*” (Cf. *L'allégorie de la caverne: République en petit*, 1985, p. 334. Tradução nossa). No original: *Ele não diz que são prisioneiros sobre a rota e não explica seu papel.*

⁷⁰ E. Gendron diz (1985, p. 337. Tradução nossa): *Il préfère se promener sur la route plane, évitant la montée rude et escarpée qui mène à la lumière naturelle.* No original: *Ele prefere caminhar sobre a rota plana, evitando a ascensão rude e escarpada que conduz à luz natural.*

⁷¹ *República*, 515a 2-3.

⁷² *República*, 377d 9.

⁷³ *Sofista*, 240d - 241b.

⁷⁴ *República*, 601b 1-2.

3.1.2 – Agrupamento de sonhadores

[...] sonhar, para alguém, quer esteja dormindo, quer esteja desperto, não consiste em tomar a imagem de alguma coisa, não pelo que ela é como imagem, mas pela própria coisa com a qual ela se parece? (*República*, 476c 4-7⁷⁵)

“Prisioneiros estranhos” (*República*, 515a 4⁷⁶), os vinculados são amadores de espetáculos (φιλοθεάμονες) que se deixam “levar pelo ouvido” (*República*, 475d 2-4⁷⁷)⁷⁸, pelas críticas e elogios ecoados pelas rochas do *desmotērio*⁷⁹.

Por abdicarem do discurso verdadeiro em favor das festas de Dioniso, inclusive alugando as suas orelhas⁸⁰, configuram-se um agrupamento de sonhadores⁸¹ que, em estado de demência, ressaltamos, digladiam-se por causa das sombras (σκιαμακοντών⁸²) – sobressai em Nédoncelle (1970), importante destacar, a constatação de que enquanto as sombras, em sua quase totalidade, são sombras de artefatos, por sua vez o eco não advém de um gramofone, estritamente, mas antes de seres vivos.

Quase totalidade pelo fato de que, acorrentados em um “lamaçal bárbaro”⁸³ (*República*, 533d 2-3) – as correntes também integram o aparato ilusionista (MUNIZ, 2011) –, os vinculados não se dão conta de que suas próprias sombras, envolvidas com as sombras postiças, são projetadas pela luz de um fogo artificial (origem (αἴτιος⁸⁴) das sombras) que, responsável por uma frágil claridade noturna⁸⁵ (νυκτερινὰ φέγγη⁸⁶), brilha no alto e por trás deles⁸⁷ –

⁷⁵ No original: τὸ ὄνειρώττειν ἄρα οὐ τόδε ἐστίν, ἐάντε ἐν ὕπνῳ τις ἐάντ’ ἐγρηγορῶς τὸ ὅμοιον τῷ μὴ ὅμοιον ἀλλ’ αὐτὸ ἠγῆται εἶναι ὃ ἔοικεν;

⁷⁶ No original: δεσμώτας ἀτόπους.

⁷⁷ No original: οἱ τε φιλήκοοι.

⁷⁸ Sekimura (2009, p. 51) salienta que o sofista, detentor de uma capacidade para enfeitiçar, serve-se de “aparências faladas sobre todas as coisas” (“*des apparences parlées de toutes choses*”, tradução nossa) para atrair a atenção dos jovens.

⁷⁹ Segundo Fischer (2003, p. 39), o amante de espetáculos se convizinha tanto àquele que julga segundo a δόξα em 476d – 480a quanto ao vinculado que contempla o espetáculo das sombras.

⁸⁰ *República*, 475d 7.

⁸¹ Ustinova (2009, pp. 1-2) ressalta que a aparência do mundo visível encenada para aos prisioneiros é “em última análise, a realidade, ou seja, a verdade suprema; a ascensão do prisioneiro da escuridão da caverna para a luz é a ascensão da alma para o reino da razão e do bem”. No original: *ultimately the reality, that is, the supreme truth; the prisoner’s ascent from the darkness of the cave into the light is the ascent of the soul into the realm of reason and good.*

⁸² Cf. *República*, 520c 7-8.

⁸³ No original: βορβόρω βαρβαρικῷ.

⁸⁴ *República*, 516c.

⁸⁵ Marques (2009, p. 161): “mesmo sendo mais obscura, a primeira seção não é totalmente desprovida de luz, senão seria impossível qualquer tipo de imagem”.

⁸⁶ *República*, 508c 6.

⁸⁷ *República*, 514b 2-3.

Zaborowski, seguindo a interpretação de Brunshwig⁸⁸, nomeia as sombras dos vinculados de sombras B⁸⁹.

Sempre prisioneiros (ἀεὶ δεσμώταις⁹⁰. Tradução nossa), posto adstritos a uma paralisia somática⁹¹, em princípio a sua condição é menos real que a do mundo da vigília; todavia, explicita Morgan (2016, artigo inédito, p. 18. Tradução nossa), mesmo o mundo da vigília “é menos real (mais onírico) do que a verdade última e estável”⁹². Argumenta ela, aquilo que consideramos saber não é outra coisa que o conhecimento dos sonhos.

Dessa forma, e apesar de se parecerem conosco⁹³, os vinculados não podem conjecturar, fazer *eikasia*. Congelados pelo engano da visão (DIÈS, 1927) e clientes da deformação ótica projetada pelos *thaumatopoiói*, não podem comparar.

Para Platão, as sombras que se agitam e balbuciam são a única realidade que os vinculados conhecem desde a infância (ἐκ παιδῶν)⁹⁴; e em tal perspectiva, é o que procuraremos aprofundar, são apenas as sombras – e somente elas – que se movimentam?

3.2 – DIFERENÇA COMPARATIVA

Puentes (2012, pp. 53-54) entende que o súbito (εξαίφνης) giro de um dos vinculados em 515c 6 indica uma inesperada mudança de “plano ou nível de conhecimento em direção a outro”, de maneira que o deslocamento implica de antemão um “salto epistemológico” para o liberto⁹⁵: ainda fraco do corpo e dos olhos⁹⁶, apenas o desvinculado é capaz de atestar as sombras como um *self* fabricado.

⁸⁸ Cf. J. Brunshwig, *Revisiting Plato's Cave*, p. 171 (Tradução nossa): “[...] the A- and B-shadows appear on different zones of the wall. Otherwise, the two kinds of shadows would regrettably mix on the same zone, the A-ones being then hardly distinguishable from the B-ones, apart from the fact that they are moving and the others are not. A solution was to make the puppeteers carry their puppets with their arms straight out [1], the shadows of these arms being then blended in with the B-shadows, hence imperceptible to the prisoners”. No original: [...] as sombras A e B aparecem em diferentes zonas da parede. Caso contrário, os dois tipos de sombras lamentavelmente se misturariam na mesma zona, sendo os A então pouco distinguíveis dos B, além do fato de que eles estão se movendo e os outros não. Uma solução era fazer com que os marionetistas carregassem seus fantoches com os braços para fora [1], as sombras desses braços sendo então misturadas com as sombras B, portanto imperceptíveis aos prisioneiros.

⁸⁹ Zaborowski (2006, p. 211, nota 2) enumera intérpretes que defendem “*uniquement les ombres-A*”, qual seja a sombra dos objetos *à rebours*.

⁹⁰ *República*, 517a.

⁹¹ Cf. Lightfoot (2021, p. 195).

⁹² No original: *is less real (more dreamlike) than the ultimate and stable truth*.

⁹³ Ομοίους ἡμῖν. Cf. *República*, 515a 5.

⁹⁴ *República*, 514a 5.

⁹⁵ Casertano (2011, pp. 103-104) explicita as três ocorrências do termo εξαίφνης no livro VII d’*A República*: 516c 6, 516a 4 e 516e 5.

⁹⁶ Ledbetter (2017, p. 125. Tradução nossa): “Sócrates, aliás, passa um bom tempo ao longo da passagem chamando a atenção para a dificuldade, dor, confusão, irritação e frustração sentida pelo preso em vários estágios”. No original: *Socrates infact spends quite a bit of time throughout the passage drawing attention to the difficulty, pain, confusion, irritation, and frustration felt by the prisoner at various stages*.

Contudo, em um primeiro momento, acomodado à repetição das narrativas projetadas, é mister que tal personagem queira agasalhar-se novamente às sombras, pois, apesar de “distantes da magia [...] é preciso que a filosofia tenha livrado as almas de suas correntes, mostrando-lhes quanto há de engano no que conhecemos pelos olhos” (SCHUHL, 2010, p. 63)

Ponto nevrálgico, sugerimos que a libertação do desvinculado – postulado um agente externo (é o que *λυθείη*⁹⁷, optativo na voz passiva, o indica) – requer um questionamento específico: é a *paideia*⁹⁸ que se configura a maneira mais fácil e eficiente⁹⁹ de se conferir direção à alma. Via de regra, adianta Sócrates, é ela a arte capaz de distinguir os meios para promover uma *periagōgē* (conversão¹⁰⁰).

Malgrado, tal conversão do olhar (e do corpo), filosófica (e dolorosa) por natureza, é passível de se tornar um movimento daninho¹⁰¹, haja vista as pessoas ruins que, embora o olhar penetrante, são dotadas de um “espiritozinho”¹⁰² (*ψυχάριον*) característico.

3.3 – DAS TREVAS À LUZ¹⁰³

Nesse cenário¹⁰⁴ onde “o lado da sombra é escuro porque a luz não o vê”¹⁰⁵ (CASATI, 2000, p. 48), comparar é antes “andar e olhar na direção da luz” (*República*, 515c 8¹⁰⁶), a favor, pontua Makoto Sekimura (2009), de uma ação instrutiva, uma *paideia*.

Acrescenta Monique Dixsaut (2001), a característica de um julgamento reside em fazer de toda diferença uma diferença comparativa, melhor, não havendo diferença entre a imagem e aquilo do qual ela é imagem, dificilmente discernimos a inteligência, pois “a inteligência não seria distinguível da não inteligência” (PALUMBO, 2012, p. 147).

⁹⁷ *República*, 515c 6.

⁹⁸ Dentre algumas das traduções para *παιδεία* (conhecimento, cultura de espírito, instrução), preferimos ‘educação’, não restringindo, entretanto, a nossa escolha ao mero acúmulo de conteúdo. Pretendemos com isso assegurar o caráter formativo intimamente vinculado à atividade *paidéutica*: dos três movimentos de formação cristalizados pela sofística da Grécia dos V e IV a. C. – seja de caráter formal, enciclopédico ou ético –, entendemos por *παιδεία* não apenas o “ser formado”, mas “todas as formas e criações espirituais” que derivam do mundo da cultura espiritual (JAEGER, 2013, p. 354). Sobre a educação na Grécia, veja *Paideia : A formação do homem grego* (JAEGER, 2013) e *O ciclo de estudos básicos (Egkýklios Paideia) da escolaridade grega* (SPINELLI, 2016).

⁹⁹ *República*, 518d 3-4.

¹⁰⁰ Cf. *República*, 518d 2-3.

¹⁰¹ *República*, 519a.

¹⁰² Em Prado (2014): ‘almazinha’.

¹⁰³ Cf. *República*, 518a 3.

¹⁰⁴ Lembra Schuhl (2010, p. 32) que, conforme Vitruvius, o primeiro cenário foi construído em Atenas no tempo de Ésquilo, por Agatarco. Ressalta ainda que os cenários de Agatarco foram aperfeiçoados por Apolodoro no fim do século V (Apolodoro comumente intitulado o *esquiagrafo*).

¹⁰⁵ No original: *le côté à l'ombre est sombre parce que la lumière ne le voit pas*.

¹⁰⁶ No original: *βαδίζειν και πρὸς τὸ φῶς*.

Para Ledbetter (2017, pp. 122-123. Tradução nossa), a caverna parte desde o início para articular que a educação “não é ‘o que algumas pessoas declaram ser, ou seja, colocar conhecimento em almas que não têm, como colocar a visão em olhos cegos’¹⁰⁷, mas sim ‘virar toda a alma’ ao redor”¹⁰⁸. Por seu lado, Gendron (1985) corrobora que o objetivo da imagem subterrânea é o de representar a natureza humana segundo a ausência e a aquisição da educação.

Se em Platão a constatação da semelhança é primordialmente um estado de graça (χάρις¹⁰⁹), comparar implica uma via purgativa da dialética (GENDRON, 1985): subir com o corpo, com todo o corpo, é exercitar a *paideia*.

Mas, e quanto a alma?

3.4 – CONVERSÃO (περιαγωγή)

Não obstante uma avaliação quadripartida (que leve em consideração as modalidades de conhecimento apresentadas no livro VI) extrapolar nosso escopo, faz-se forçoso, pela relevância da matéria para a metafísica e ontologia platônicas, ao menos tentarmos sumarizar a concepção de reminiscência (ἀνάμνησις¹¹⁰) no livro sétimo d’*A República*.

Mérito da *periagōgē*¹¹¹ – “conversão do homem quanto à natureza e do conhecimento quanto à verdade” (NUNES, 2016, p. 47) –, o perceber do desvinculado reveste-se de opinião, mas não da opinião privilegiada daqueles que, orientados para a parede e compartilhando “pernas e pescoços amarrados com cadeias” (*República*, 514a 5-6¹¹²), adquirem certa reputação ao sinalizarem aquilo que é em primeiro, por último ou concomitantemente “transportado” (*República*, 516d, tradução nossa para πορεύεσθαι) na dança dos fantasmas (DIÈS, 1927) arquitetada pelos *thaumotopoi*.

Por *estar* capaz, ao contrário da multidão de ignorantes¹¹³, de relacionar o percebido e o inferido, para o desvinculado a opinião adquire um estatuto específico: implica uma alma que, ainda que não habituada (em evidente *aporia*), tem o olhar “habilitado a descortinar o real” (MANON, 1992, p. 87), esforçando-se para enxergar o ambiente (τοιῶν ἀλγοῖ¹¹⁴) com o mínimo de clareza para nomear as coisas (ἀποκρίνεσθαι ὅτι ἔστιν¹¹⁵).

¹⁰⁷ Cf. *República*, 518b 655.

¹⁰⁸ No original: *is not what some people declare it to be, namely putting knowledge into souls that lack it, like putting sight into blind eyes, but rather ‘turning the whole soul’ around.*

¹⁰⁹ Cf. *Leis*, 667c - d.

¹¹⁰ Sobre a reminiscência, veja Sekimura (2009, pp. 129-174).

¹¹¹ Para referir-se à conversão, Platão elenca, também, os termos *metastraphēsetai* (518d 5) e *stréphousi* (519b 3).

¹¹² No original: ἐν δεσμοῖς καὶ τὰ σκέλη καὶ τοὺς ἀχένας.

¹¹³ Cf. *República*, 602b 3.

¹¹⁴ “[...] causaria dor”. Cf. *República*, 515c 8.

¹¹⁵ “[...] designá-los pelo nome?”. Cf. *República*, 515d 5.

Principalmente, designar pelos nomes os artefatos que desfilam (τῶν παριόντων) demanda antes a arte (τέχνη) de mudar a direção, já que *ver*¹¹⁶ implica redirecionar o olhar, escolher (MARQUES, 2012).

À vista disso, a conversão – para Casertano (2011) uma revolução da inteligência – ilustrada no livro VII, “a fim de modelar a ascensão da alma da percepção dos sensíveis ao conhecimento do Bem” (MORGAN, 2000, p. 203. Tradução nossa)¹¹⁷, apresenta-nos a uma personagem que, detendo o antídoto¹¹⁸ (cálculo, peso e medida) e afeita ao lugar inteligível (νοητὸν τόπον), dirige-se em direção ao modelo aspirando a uma repisada experiência, reencontrá-lo.

Reencontro que se desdobra na sensação, importante sublinhar, o objeto concebido na reminiscência é outro que o objeto percebido por esta mesma sensação (SEKIMURA, 2009); ou seja, para que haja reminiscência, pede-se uma alma que, não sendo contemporânea de suas percepções (DIXSAUT, 1991), esteja atenta para um:

perceber [que] desempenha um papel decisivo [...] a alma acaba por associar as percepções à variedade de elementos que as acionam, fazendo, através disso, com que sejam matematicamente compreensíveis ou passíveis de serem medidas. (MARQUES, 2012, p. 93)

De fato:

[...] não é também verdade que não reconheceremos as imagens das letras, quer nos apareçam na água, quer no espelho, se não conhecermos antes as próprias letras. (*República*, 402b 6-9¹¹⁹)

Isto é, ainda que tenha por paradigma uma realidade intemporal previamente contemplada pela alma¹²⁰, a reminiscência, por implicar um registro temporal, está condicionada à libertação do vinculado e à cura “tanto de suas cadeias quanto de sua demência” (*República*,

¹¹⁶ Tendo elencado ὁράω (514b 8), e pontuado outras ocorrências relacionadas ao verbo ‘ver’, Ledbetter (2017, p. 127, tradução nossa) suspeita que a personagem Sócrates, ao descrever a caverna, emula a ação ilusionista dos *thaumatopoiói*: “Nesse sentido, Sócrates desempenha o papel dos portadores que são comparados a “marionetistas” na caverna”, haja vista, conclui ela, a ênfase de Sócrates naquilo que o prisioneiro pode ou não ver. No original: *In this regard Socrates plays the role of the carriers who are compared to ‘puppeteers’ in the cave.* Definição problemática (porém convidativa), pretendemos considerá-la em um trabalho posterior, quando trataremos da produção de imagens no âmbito do diálogo *O Sofista*.

¹¹⁷ No original: *in order to model the ascent of the soul from perception of sensibles to knowledge of the Good.*

¹¹⁸ No original: ἔχουσι φάρμακον.

¹¹⁹ No original: Οὐκοῦν καὶ εἰκόνας γραμμάτων, εἴ που ἢ ἐν ὕδασι ἢ ἐν κατόπτροις ἐμφαίνοντο, οὐ πρότερον γινώσκμεθα, πρὶν ἂν αὐτὰ γινῶμεν.

¹²⁰ Marques (2005, p. 76), citando M. L. Desclos (2000, pp. 301-327), menciona a “função indicativa”, qual seja o diagnóstico de que ainda que a imagem não desvele a essência da coisa, ela aponta em sua direção.

515c 4-6. Tradução ligeiramente modificada)¹²¹ – não acarretando tal soltura, todavia, a aquisição de uma nova natureza, mas antes a libertação da natureza aparente¹²² em favor de um trajeto em direção à verdadeira¹²³, “que era a sua própria [do vinculado] sem que o soubesse” (NUNES, 2016, p. 47).

Em seu artigo *La nature formelle du symbolisme dans la caverne* (2003), Frank Fischer promove o seguinte exame: efetuada a conversão, é provável que o desvinculado acesse os artefatos não como objetos sensíveis, mas como causas para um julgamento, compreendendo o teatro de pedra e madeira como causa natural do seu antigo referente: as sombras.

Fischer conclui que as marionetes não são mais reais que as sombras por nutrirem mais realidade, mas no sentido de que sua visão permite à alma do desvinculado julgar o lugar sensível em termos de causalidade.

Para Jaeger (2013), a caverna, interpretada sortidamente desde a Antiguidade, põe em relevo, e de forma categórica, a transformação e purificação da alma frente à passividade imposta pela arquitetura espantosa, de modo que é o giro no próprio eixo – primeiro balbuciamiento científico (FISCHER, 2003) – aquilo que facilita ao desvinculado distinguir a engrenagem ritualística, farejar a verdade.

Portanto intelecção. Portanto movimento. *Periagōgē*.

3.5 – O KARAGÖZ E O GUINHOL

Vale frisar que apesar de nossa adesão ao pressentimento de Asli Gocer acerca de um teatro de sombras e marionetes no sétimo livro d’*A República*, e ao oportuno prognóstico de Auguste Diès de que a praça ateniense de V e IV a.C. fomentou, com sua atmosfera fabulosa, a confecção da caverna (o que tentaremos explorar no capítulo ulterior), não enfileiramos as suas defesas de que amostras teatrais, respectivamente o *Karagöz*¹²⁴ e o *Guinhol*¹²⁵, têm imediata relação com o espetáculo da gruta.

¹²¹ Diferentemente da tradução de Carlos Alberto Nunes, que traduz ‘τῶν τε δεσμῶν καὶ τῆς ἀφροσύνης’ por ‘de suas cadeias e imaginações’, optamos por traduzir a combinação das partículas ‘τε καὶ’ como ‘tanto x quanto y’; além disso, como já pontuado na nota 37, preferimos “demência” para ἀφροσύνης.

¹²² Para Dixsaut (2017, p. 98) “cessamos de seguir o fluxo das imagens e dos acontecimentos sensíveis”.

¹²³ Para Jaeger (2013, p. 896), “dotes que dormitam na alma”.

¹²⁴ “*Karagöz* é um teatro de sombras turco no qual bonecos de personagens e objetos, chamados tasvirs e feitos de pele de camelo ou boi, são segurados com bastões na frente de um holofote para projetar suas silhuetas em uma tela de tecido de algodão.” (UNESCO “*El Karagöz*”. Tradução nossa). No original: *El karagöz es un teatro de sombras turco en el que las marionetas de personajes y objetos, denominadas tasvirs y fabricadas con piel de camello o buey, se mantienen con palillos ante un foco de luz para proyectar sus siluetas en una pantalla de tela de algodón*.

¹²⁵ O *Guinhol* consiste em um teatro de fantoches criado no século XIX em Lyon (França). Aponta Diès (1927, p. 16. Tradução nossa), o *Guinhol* apresenta “uma personagem central, sempre a mesma, discutidora e concorrente, jogando a vara tanto quanto a língua, e sempre pronta para ridicularizar e bater as personagens mais solenes”. No

Alude Gocer (2012), a título de exemplo, que ainda que não derivado comprovadamente dos agrupamentos gregos, o *Karagöz* (de tradição do Extremo Oriente, sabemos) existiu na Atenas antiga. Sugere ele que o teatro aristofânico reflete em certa medida as características e o tom da comédia *Karagöz*, sobremaneira por seu cunho burlesco¹²⁶.

Por sua vez, Diès defende (1927) que o teatro de marionetes da caverna possui um repertório essencialmente centrado no teatro de *Guinhol*: dentre outras afinidades, ambos dispõem personagens que, manipuladas, falam ao público.

Todavia, convictos de que só “devemos confundir [...] em nossa interpretação se tivermos provas boas de que Platão fez” (HOSLE, 2000, p. 69. Tradução nossa)¹²⁷, não divisamos, por ora, indícios suficientes no texto platônico que assegurem uma sólida correspondência entre o covil discriminado por Sócrates e os dois mecanismos teatrais, seja o *Karagöz* turco, seja o *Guinhol* francês.

Destarte, e cientes de não soar apressada, menos ainda condenável, qualquer analogia da caverna platônica com escolas teatrais de sombras ou marionetes – do palco renascentista ao teatro de Bertolt Brecht –, manteremos a confiança, atendendo ao nosso percurso por 514a – 515d 10, de que a imagem da gruta é insuflada por uma ritualística precedente a Platão.

Ritualística essa que, por seu fascínio, acordou a atenção e, por que não, exortou o filósofo a compor com ela – arriscamos dizer que umbilicalmente – a temperatura ilusionista verificada no livro VII d’*A República*.

original: *un personnage central, toujours le même, discuteur et disputeur, jouant du bâton autant que de la langue, et toujours prêt à ridiculiser et à rosser les personnages les plus solennel.*

¹²⁶ O próprio Diès (1927, p. 44. Tradução nossa) descreve o *Karagöz* como “uma espécie de ópera cômica”. No original: *une sorte d’opéra comique.*

¹²⁷ No original: *we should only conflate [...] in our interpretation if we have good evidence that Plato himself did.*

CAPÍTULO 4: PEDRA E MADEIRA (λίθινά και ξύλινα)

4.1 – MANIFESTAR O SAGRADO

Vernant (1990) propõe-se a ilustrar o modo grego de transpor na forma visível elementos que pertencem ao arbítrio do invisível, ou, mais precisamente, a natureza de forças sagradas estreitamente vinculadas ao seu modo de representação. Segundo ele (1990, p. 383), “em toda espécie de simbolismo, é mediante as formas – e por essas formas – que o pensamento constrói seus artefatos”.

Isso posto, qual, ou quais, os contributos do ambiente arcaico para a sistematização, a começar pela técnica ilusionista, de um simbolismo iniciático?

Inicialmente, há fortes indícios de que cavernas-santuários da Creta minóica têm sido usadas como depositórios para inúmeros recipientes (BURKERT, 1993). Schuhl (1968), por exemplo, pontua o trabalho do explorador de cavernas M. P. Faure que sinalizou, em sua exposição para a Sociedade de Estudos Gregos datada em 5 de fevereiro de 1962, uma correspondência entre a gruta platônica e uma das cavernas de Creta, a do Monte Ida. Acrescenta Cornelli (2007, p. 100), uma prova textual de que Platão conheceu a região, para “além das suposições *doxográficas* e *biográficas* de suas prováveis passagens por Creta”, está formulada em seu último diálogo¹²⁸.

Wright (1906, pp. 140-141. Tradução nossa), em alternativa, sublinha que na caverna de Vari, na Ática, as escavações têm encontrado “sinais frequentes de madeira queimada e pequenas pilhas de cinzas”, além de inscrições que atestam “o uso do local como sede do culto de Pan, as Ninfas e Apolo de muito antes da época de Platão, muito abaixo na era cristã”¹²⁹.

Também:

Havia três cavernas famosas em território grego, ou melhor, duas cavernas únicas e um terceiro grupo de cavernas ou grutas, com as quais podemos assumir, com segurança, terem sido familiares a Platão. (WRIGHT, 1906, p. 138. Tradução nossa)¹³⁰

Constata Wright (1906, pp. 134-136. Tradução nossa), videntes e professores que precederam Platão, precursores de doutrinas com as quais o filósofo nutre considerável familiaridade, concebiam a vida no corpo “como uma espécie de permanência penitencial na

¹²⁸ Cf. *Leis*, 662b 4, 662c 4, 674a 4, 683a 2, 704c 11, 708a 3.

¹²⁹ No original: *frequent signs of burned wood and small piles of ashes [...] the use of the spot as a seat of the cult of Pan, the Nymphs, and Apollo from long before the time of Plato far down into the Christian era.*

¹³⁰ No original: *There were three famous caves on Greek territory, or rather two single caves and a third group of caves or grottoes, with which we may safely assume Plato to have been familiar.*

terra”¹³¹, prisão a qual se submetem almas condenadas¹³² às “observâncias rituais”¹³³ e ao manejo de uma “procissão constante de homens carregando imagens”¹³⁴.

Nesse sentido, da teoria da imitação à sistemática platônica, conclui Vernant (1990), a cultura grega assinala um itinerário representativo e, como veremos a seguir, não menos espantoso.

Afinal, emprestamos de Eliade (2018), em que aspecto a manifestação do sagrado é capaz de fundar o mundo?

4.2 – ASCENSÃO (αναβάση)

A despeito os *thaumatopoiói* – “potências ocultas” (WUNENBURGER, 1997, p. 255. Tradução nossa)¹³⁵ – não serem vistos durante a ascensão (αναβάση) do liberto (devido a obstrução do muro, defende Fischer (2003), os fazedores de espanto figuram uma realidade inacessível), feita a conversão, o desvinculado se dá conta de equipamentos e artefatos¹³⁶ de todo tipo “que os fazedores de espanto levantam entre eles e o público e por cima do qual executam suas habilidades” (*República*, 514b 5-6¹³⁷. Tradução ligeiramente modificada).

Artefatos que à primeira vista não gozam apenas do aspecto plano e sem cor das sombras, mas antes de três dimensões, de profundidade, peso, pois, compostos “tanto de pedra quanto de madeira” (λίθινά τε καὶ ξύλινα¹³⁸), são estátuas e figuras de animais (ζῷα¹³⁹) transportadas e apontadas por cima da divisória.

Simulacros que projetam simulacros (BLONDEL, 2001), reiteramos, tal “sorte de artefatos” (*República*, 514c 1¹⁴⁰. Tradução nossa) são estátuas de pedra e de madeira que, guardadas suas especificidades, em algo se assemelham às:

¹³¹ No original: *as a sort of penitential sojourn on earth.*

¹³² Wright (1906, p. 138) adverte que a estadia de Platão em Siracusa – o seu contato com a galeria de pedras iluminadas pelo fogo e com os “mineiros” (escravos ou condenados acorrentados) confundidos com as sombras alargadas pelas paredes – contribuiu para a misteriosa imagem subterrânea formulada no livro VII d’*A República*.

¹³³ No original: *other ritual observances.*

¹³⁴ No original: *constant procession of men carrying images.*

¹³⁵ No original: *des puissances occultes.*

¹³⁶ Debray (1993, p. 171) sobre a personagem Dédalo: “[...] inventor da escultura em madeira, arquiteto de ofício e patrono mitológico dos “métiers d’art”, é, todavia, um herói bastante desajeitado. [...] O padrinho dos fabricantes de imagens é, antes de tudo, um inventor de utensílios”.

¹³⁷ No original: *τοῖς θαυματοποιοῖς πρὸ τῶν ἀνθρώπων πρόκειται τὰ παραφράγματα, ὑπὲρ ὧν τὰ θαύματα δεικνύασιν.*

¹³⁸ Cf. *República*, 515a. Tanto Nunes (2000) quanto Prado (2014) optam por “de pedra e de madeira”. Sobre a nossa escolha, veja nota 121.

¹³⁹ Cf. *República*, 515a.

¹⁴⁰ No original: *σκευή τε παντοδαπά.*

oferendas solenes nas grutas [...] nas de Arthaloatóri e Psichro: machados duplos, por vezes de ouro, centenas de espadas [...] e ainda figuras de bronze de animais e homens, além de figuras de barro de toda a espécie. (BURKERT, 1993, p. 67)

4.3 – O SIGNO PLÁSTICO

Schuhl (2010) estima que, no tocante à estatuária, os gregos atribuíam às estátuas dos deuses uma vida secreta e, não raro, em vias de se manifestar. Adiciona ele, Eurípides constata que as estátuas de Dédalo pareciam dotadas de movimento e olhar, além do que, na iminência de fuga, eram eventualmente amarradas.

Assumindo a nota¹⁴¹ de Auguste Diès em *Guignol à Athènes* (1927), já em Heródoto marionetes rudimentares serviam ao culto do *phallos*. Em Xenofonte, acrescenta Diès, o exibidor de fantoches (*neurospastos*¹⁴², termo ausente em Platão) orgulha-se do número de ignorantes que vêm a seu espetáculo de marionetes¹⁴³.

Outrossim, em *Leis* (656d - 657a) o Estrangeiro declara que no Egito¹⁴⁴ não era permitido àquele que manipula figuras imaginar senão algo que fosse conforme a tradição ancestral. Agrega Gocer (2000, p. 122), há boa razão para suspeitar que o filósofo grego estivesse familiarizado com fantoches egípcios e estatuetas cult, também usados em várias formas “*of shadow puppet theater*”:

a questão é que a imagem do fantoche paira larga na metafísica platônica, e por essa razão em todo o *Corpus* Platônico [...] da mesma forma, suas referências a sombras em outros contextos ressaltam sua metafísica da imagem. (GOCER, 2000, pp. 124-125. Tradução nossa)¹⁴⁵

Para Maspero, ajunta Schuhl (2010), Platão repercutiu o ânimo de seus contemporâneos do Egito ao comungar com eles a aversão pela decadência das inovações plásticas e arquitetônicas. De mais a mais, também Mathieu (2014) comunica a abundância de referências ao Egito nos diálogos platônicos: depois da Pérsia, é o território mais frequentemente citado em suas obras.

¹⁴¹ Nota 1, p. 15.

¹⁴² Junção de ‘νεῦρο’ e ‘σπάω’, respectivamente *nervo* e *puxar*. Segundo verbete da *Union Internationale de la Marionette*, nenhum *neurospastos* foi encontrado na Grécia antiga; feitos de madeira e perecíveis, não há sequer vestígios de tais artefatos em murais ou em cerâmicas pintadas.

¹⁴³ Debray (1993, p. 173): “Já antes de Platão, Xenofonte não tinha encontrado nome específico para designar o trabalho do pintor e do escultor. Em *Memoráveis*, dá-lhes o nome de mímicos (profissão do espetáculo)”.

¹⁴⁴ Acerca da relação de Platão com o Egito, veja *Platon, le Egypte et la question de l'ame* (MATHIEU, 2014).

¹⁴⁵ No original: *point is rather that the puppet image looms large in Platonic metaphysics, and for that reason in the entire Platonic Corpus [...] similarly, his references to shadows in other contexts underscore his image metaphysics.*

Admirador da arte egípcia e da arte arcaizante produzida conforme as mesmas regras há dez mil anos¹⁴⁶ (SCHUHL, 2010), não é difícil supor que o filósofo tenha perscrutado a ambiência fabulosa que o precedeu; ambiência essa que, ao preservar a estatuária hierática, visava encarnar através de um duplo¹⁴⁷ os seus seres divinos (WUNENBURGER, 2014).

Reitera Wunenburger (1997), algumas tradições religiosas e místicas (decerto familiares a Platão) ambicionavam em sua busca por conhecimento simbólico uma informação primordial, estando a experiência de um duplo semelhante, por certo, enraizada na origem mítica da imagem.

Por exemplo, de “gênero animado e de origem pré-helênica” (VERNANT, 1990, p. 383), o *colosso*, de raiz *kol* (íntima a lugares da Ásia Menor: *kolossái*, *Koloura*, etc), guarda a noção de coisa ereta, guindada; comumente fíncada no chão, enterrada. Atendendo ao seu caráter de duplo, o *colosso* estabelece uma mediação entre dois mundos, vislumbrando ora o aspecto visível, ora o invisível, operando assim uma tensão, e uma função: efetuar a presença da ausência. Tal duplo, ou *colosso*, supõe-se, sela uma relação, para além de epifânica, cultural.

É frente a tal relação – comprometido em examinar a realidade íntima da aparição – que o filósofo grego diagnostica a urgência de “imagens onde a linguagem e representações visuais se entrelaçam para preparar a apreensão filosófica da verdade” (WUNENBURGER, 2014, p. 94. Tradução nossa)¹⁴⁸.

Com esse acervo, e com vistas a “tanto de pedra quanto de madeira”, não soa arriscado, a partir da contribuição de Jean-Pierre Vernant, especularmos o entorno ontológico de estátuas e figuras de animais erguidas na seção artificialmente iluminada da gruta.

Afinal, escudamos Vernant (1990), signo e rito são (e de que modo) inseparáveis?

4.4 - EQUIPAMENTOS E ARTEFATOS

O *colosso* não é apenas uma pedra de grande proporção, figurativa, mas, um duplo (como o morto é um duplo do vivo (VERNANT, 1990)) e símbolo das estátuas vivas, para cumprir seu encargo simbólico, qual seja manifestar aos olhos a sua presença, diz Hesíodo¹⁴⁹

¹⁴⁶ Cf. *Leis*, II 656d-657d.

¹⁴⁷ Sobre a noção de ‘duplo’, veja *Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica* (VERNANT, 1990).

¹⁴⁸ No original: *des images où language et représentations visuelles s'entrecoisent pour préparer la saisie philosophique de la vérité images*.

¹⁴⁹ Cf. *Trabalhos*, v. 60.

que é preciso colocar nele uma fala (αὐδήν), como se “no fundo da prisão se fizesse também ouvir um eco” (*República*, 515b 9¹⁵⁰).

Se o duplo é ritualisticamente diferente da imagem (uma cópia idêntica não se constituiu uma imagem¹⁵¹), e ainda que para os gregos o *colosso* seja aparentado à *psyché* (e guardada a sua função estática de personificar uma ausência), é o *xoanon*¹⁵² o utensílio intimamente ligado ao ritual de sequências organizadas de atos (VERNANT, 1990). Protótipo endereçado ao olho humano, mas “inadequado e incompleto” (VERNANT, 1990, p. 403), o *xoanon* confere àquele que o manipula uma reputação; como exemplo:

[...] em Argos, na cerimônia do Banho de Palas, o *xoanon* de Atena não era transportado sozinho. Acompanhava-o o escudo de Diomedes, também “conduzido” no cortejo. (VERNANT, 1990, p. 407)

Ídolo arcaico, portátil, transportado em passeios e procissões, segurado nos braços do sacerdote ou da sacerdotisa, o *xoanon* (de termo indo-europeu ligado ao verbo raspar (ξέω), portanto de conotação técnica) é uma figura antropomorfa, com braços e pernas soldados ao corpo e coberto de vestes que o dissimulam; talhado em madeira e cercado de lendas (VERNANT, 1990), configura-se “imagens estranhas” (*República*, 515a 4. Tradução nossa¹⁵³).

Artefato singular, manufaturado em madeira aplainada, a sua composição primitiva opera um relevante valor simbólico, mormente a sua peculiar publicidade (VERNANT, 1990): localizado em um intervalo de festas, o *xoanon* (para Pausânias um objeto estranho)¹⁵⁴ não é feito para se olhar na direção, pois, derivado de um esconder-mostrar, é oculto e se olhado torna louca a *psykhé* de quem o contempla; em específico, por omitir uma realidade insólita e temível, o *xoanon*, garante Vernant (1990), eclipsa uma realidade invisível que constitui a realidade fundamental.

Ainda Vernant (2002), o *xoanon*, naquilo que comporta de divino, não é fabricado por mãos humanas.

¹⁵⁰ No original: τί δ' εἰ καὶ ἦχὼ τὸ δεσμοπτήριον ἐκ τοῦ καταντικρὺ ἔχοι.

¹⁵¹ Cf. *Crátilo*, 432b-c.

¹⁵² Ainda que não atestada em linear-B, nem “em Homero, em Hesíodo, nem nos mais antigos poetas da Grécia [...] o primeiro uso incontestável de *xoanon* encontra-se em um fragmento de Tâmiras de Sófocles, que podemos datar de 468 a. C.” (VERNANT, 2002, p. 311).

¹⁵³ No original: ἄτοπον εἰκόνα.

¹⁵⁴ Cf. Vernant (1990, p. 403).

4.5 – DETENÇÃO E MANEJO

Consoante ao fato de que as tradições visuais são comuns “a variadas culturas (se não a todas)” (BRANDÃO, 2012, p. 38), Blondel acentua que os *thaumatopoiói*, ao traçarem ao redor de si um simulacro de virtude¹⁵⁵, manejam a sua indumentária com o objetivo de colocar em cena, pela “necessidade de figuração” (BLONDEL 2001, p. 54. Tradução nossa)¹⁵⁶, uma teatralidade capaz de manter os cativos na ilusão: ainda que com as pernas permanentemente grudadas, o *xoanon* é por vezes “preso por correntes simbólicas, fios de lã ou correntes de ouro” (VERNANT, 2002, p. 299), posto dar sempre a impressão de querer escapar. O ato de acorrentá-lo, logo, confere-lhe o estatuto de um artefato cuja fuga é preciso ser tolhida.

Desse modo, a detenção e manejo do *xoanon*, análogo à manobra de artefatos (de pedra e madeira) pelos *thaumatopoiói*, indica-nos, e é o que defendemos, uma atividade planejada por “determinados indivíduos como [...] meio de domínio e de ação sobre os outros” (VERNANT, 1990, p. 301). Não menos relevante, o *xoanon* – como produto coletivo capaz de expressar movimento quando amarrado “e passeado” (VERNANT, 1990, p. 299) – está a serviço de um rito ou, notadamente, de uma função mágica¹⁵⁷; aparição que “misto de ser e não-ser” (MANON, 1992, p. 94) configura-se uma mediação que deve:

ser vista como um reflexo [...] mas há igualmente aparências que parecem existir, mas não existem realmente. Assim, a aparência, enquanto obra fabricada pela ação artesanal, é relativa ao modelo e ao produtor (SEKIMURA, 2009, p. 46. Tradução nossa)¹⁵⁸

Curiosamente, Diès (1927) enfatiza a opção de Platão pelo teatro de marionetes manipuladas sem cordas, mas transportadas, o que concorre para movimentos flexíveis que prolongam a ilusão. Ressalta Diès ser esse um traço característico do texto platônico: servir-se dos artificios disponíveis, do aparato cultural de sua época¹⁵⁹, sem, para tanto, reproduzir em minúcia os detalhes do modelo transposto.

¹⁵⁵ *República*, 365c 3-4.

¹⁵⁶ No original: *Besoins de la figuration*.

¹⁵⁷ Cf. Joly (2012).

¹⁵⁸ No original: *être regardée comme un reflet de l'être intelligible, mais il y a également des apparences qui paraissent exister mais n'existent pas réellement. Ainsi, l'apparence, en tant qu'ouvre fabriquée par l'action artisanale, est relative au modèle et au producteur*.

¹⁵⁹ Lembra Vernant (2002, p. 296), na Grécia existia “umas quinze expressões que designam o “ídolo divino”, nas múltiplas formas que ele revestiu: forma anicônica como, por exemplo, uma pedra bruta, *baítulos*, postes, *dókana*, um pilar, *kíon*, *hérma*, uma estela; aspecto teriomorfo ou monstruoso, como a Górgona, a Esfínges, as Hárprias; figura antropomórfica na diversidade de seus tipos, desde o pequeno ídolo arcaico, malformado, com os pés e pernas soldados ao corpo, como o *brétas*, o *xoanon*, o *palládion*, até os *koûroi* e *kórai* arcaicos; e por fim a grande estátua cultural, cujos nomes são muito diversos: pode ser chamada de *hédos* ou *ágalma* assim como de *eikōn* ou *mímēma*, cujo uso neste sentido preciso não surgiu antes do século V a. C.”.

4.6 – PRODÍGIOS E MILAGRES

Depreende-se, a contar do que foi exposto, que a ação dos *thaumatopoiói*, qual seja a de estender (πρωτείνων¹⁶⁰) uma realidade para os vinculados, caracteriza-se uma mentira “por atos e palavras” (*República*, 382a 1-2¹⁶¹), posto não ser do feitio de um deus a divulgação de um *phántasma* de si mesmo, já que “na divindade não há lugar para um poeta mentiroso” (*República*, 382d 9¹⁶²).

Assim, e por assinalarmos a leitura de Cordero (1993) de que a tarefa dos fazedores de espanto reside na elaboração de prodígios e milagres, assumimos que para o êxito de seu mercadejar faz-se imprescindível aos transportadores desfilarem, guarnecidos de bonecos, um repertório tribunício e demagógico¹⁶³; haja vista, delibera Gellrich (1994), ser a persuasão um modo de encantamento (γοητεία), poderes extraordinários que gerenciam “almas através de palavras enfeitiçantes” (GELLRICH, 1994, p. 277. Tradução nossa)¹⁶⁴.

Em síntese, ao distinguir o manuseio sofisticado por parte de um grupo seletivo de indivíduos que, em “certos momentos” e em “certas condições” (VERNANT, 1990, p. 404), estabelecem solidária correspondência entre rito e ardil, *República* VII evidencia uma atmosfera nostálgica de antigos símbolos, atmosfera essa que, pormenorizada por Platão, permitiu ao filósofo grego descortinar, “aos olhos dos leitores do diálogo que são espectadores desta imagem da caverna” (SEKIMURA, 2009, p. 77. Tradução nossa)¹⁶⁵, um dos mais longevos e convidativos diagnósticos da condição humana.

Afinal (personagem assídua e, por que não, também tributária do projeto filosófico proposto no livro VII d’*A República*), previne-nos Glauco em 413c 4-5: na prática, tudo o que nos engana conserva um efeito mágico¹⁶⁶.

¹⁶⁰ Frente a oportuna escolha de Nunes por ‘apresentar-nos’, optamos por ‘estender’, à revelia de outras boas acepções como ‘expor’, ‘alongar’ ou ‘colocar à frente’. Nossa escolha, meramente afetiva, condiz com a nossa leitura acerca de um teatro de sombras em Platão, resultante de uma projeção previamente elaborada.

¹⁶¹ No original: ἢ λόγῳ ἢ ἔργῳ.

¹⁶² No original: ποιητῆς μὲν ἄρα ψευδῆς ἐν θεῶ οὐκ ἔνι.

¹⁶³ *República*, 365d 5-6.

¹⁶⁴ No original: *who manages souls through spellbinding words.*

¹⁶⁵ No original: *aux yeux des lectures du dialogue qui sont spectateurs de cette image de la caverne.*

¹⁶⁶ Lembra Lightfoot (2021, p. 192. Tradução nossa), “[...] certos tipos de maravilha filosófica podem levar a um avanço educativo e cognitivo, mas, nas mãos das pessoas erradas, o *thauma*, embora muitas vezes prazeroso, só pode levar a um estado de estase cognitiva”. No original: *[...] certain types of philosophical wonder can lead to educative and cognitive advancement, but in the hands of the wrong people thauma, though often pleasurable, can only lead to a state of cognitive stasis.*

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Instigados pela sugestiva e elegante interpretação de Auguste Diès (1927) de que Platão adornou a caverna com um espetáculo familiar a ele e a seus leitores, e pela especulação de Makoto Sekimura (2009) acerca de um teatro de marionetes corrente na Atenas do século V e IV a. C., não nos furtamos uma afetiva conformidade com ambas as perspectivas, principalmente por não se pretenderem definitivas.

Prognóstico que não hesitamos aderir, acreditamos que a filosofia de Platão não se deu ao acaso, mas a partir da influência de Sócrates, do contexto social e cultural, da matemática, da retórica e, decisivamente, como uma resposta aos expedientes artísticos e sofisticos, plásticos e tecnológicos de sua época. E é frente a tais expedientes, não obstante o rigor de algumas de suas soluções nos escandalizar (SCHUHL, 2010), que a crítica platônica ao mecanismo produtor de simulacros tende a restabelecer o equilíbrio e o discernimento necessários para uma vida filosófica.

Assim, defendemos que ao elencar (em seu projeto *paidêutico* no interior “do qual a alma se orienta e julga” (PALUMBO, 2012, pp. 147-148)) o simulacro como uma *apaideusia*¹⁶⁷ engendrada pelos *thaumatopoiói*, Platão serviu-se de uma indumentária ritualística, com vistas a desferir, recorrendo a uma linguagem de ateliê¹⁶⁸, uma robusta advertência ao transporte do engano¹⁶⁹. Afinal, “se o jogo não é nada, quase tudo é apenas um jogo: este é um dos temas fundamentais da ironia platônica.” (SCHUHL, 2010, p. 102).

Ao propor um paradigma para noticiar aos seus leitores as novidades artísticas que ofertavam ilusões de ótica – convencer a quem “não quer ouvir” (*República*, 327c 13-14¹⁷⁰) –, acreditamos que Platão recorre a dois engenhos específicos para a elaboração “de um quadro que pinta a condição real dos homens” (MATTÉI, 1996, p. 121), a saber o teatro de marionetes e o de sombras, para revelar, a partir de uma construção original (DIÈS, 1927), um espetáculo sofisticado por intermédio de um espetáculo filosófico¹⁷¹ (SEKIMURA, 2009).

¹⁶⁷ Raciocínio equivalente ao de Jaeger (2013, p. 895).

¹⁶⁸ Cf. Schuhl (2010).

¹⁶⁹ Para Schuhl (ibid., p. 11), tanto Diógenes Laércio quanto Apuléio não se apressaram ao sugerirem que Platão, em certa medida, tanto se ocupou da pintura quanto trafegou pelo território da estatuária.

¹⁷⁰ No original: μὴ ἀκούοντα.

¹⁷¹ Palumbo (2012, p. 165) nomeia de “teatro dialógico de Platão”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras de Platão:

PLATÃO. *A República : [ou sobre a justiça, diálogo político]* / Platão ; tradução Anna Lia Amaral de Almeida Prado ; revisão técnica e introdução Roberto Bolzani filho. – 2. ed. – São Paulo : Martins Fontes - selo Martins, 2014.

_____ *A República*. Tradução: Carlos Alberto Nunes. 3. ed. Belém: EDUFPA, 2000.

_____ *Crátilo*. Tradução de Maria José Figueiredo. Lisboa: Instituto Piaget, 2001.

_____ *Oeuvres complètes, Le Sophiste*. Tradução para o francês: Auguste Diès. Texto bilingue. Paris: Les Belles Lettres, 1963.

_____ *Théétète*. 2. édition corrigée. Paris: GF Flammarion, 1995.

_____ *Les Lois*. Paris, GF Flammarion, 2006.

Obras selecionadas:

DIÈS, A. *Encore Guignol*. Bulletin de l'Association Guillaume Budé, v. 15, n. 1, 1927. p. 38-46. Disponível em: <https://www.persee.fr/doc/bude_00045527_1927_num_15_1_6446>.

_____ *Guignol à Athènes*. Bulletin de l'Association Guillaume Budé, v. 14, n. 1, p. 6-19, 1927. Disponível em: <https://www.persee.fr/doc/bude_00045527_1927_num_14_1_6425>.

SCHUHL, P. M. *La Fabulation Platonicienne*. 2. édition revue et mise à jour. Paris : J. Vrin, 1968.

_____ *Platão e a arte de seu tempo*. 1.ed. São Paulo: Ed. Barcarolla, 2010.

SEKIMURA, M. *Platon et la question des images*, Bruxelles: Ousia, 2009.

VERNANT, J. P. *Entre Mito e Política*. Tradução de Cristina Murachco. - 2ª ed. - São Paulo: Editora da Universidade Federal de São Paulo, 2002.

_____ *Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*. Tradução: Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

Obras e comentários:**Livros:**

BERTI, E. *No princípio era a maravilha: As grandes questões da filosofia antiga*. Traduzido do italiano por Fernando Soares Moreira. São Paulo : Loyola, 2010.

BLONDEL, J. *Les Ombres de la Caverne*. Paris: Elipses Édition Marketing S.A., 2001.

BURKERT, W. *Religião grega na época clássica e arcaica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

CASATI, R. *La Découverte de l'ombre. De Platon à Galilée, une énigme qui a fasciné tous les grands penseurs de l'humanité*. Paris. Éditions Albin Michael S.A, 2002.

CASERTANO, G. *O bem e a linha*. In: *A República de Platão* (orgs. Dennys Garcia Xavier / Gabriele Cornelli), COLEÇÃO ESTUDOS PLATÔNICOS, Edições Loyola, 2011.

_____ *Uma introdução à República de Platão*. São Paulo : Paulus. 2011.

CHANTRAINE, P. *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque*. Paris: Klincksiek, 1999.

CORDERO, N. L. *Platon, Le Sophiste, traduction, introduction et notes*, Paris: GF Flammarion, 1993.

CORNFORD, F. M. *Plato's theory of knowledge, the "Theaetetus" and the "Sophist" Plato*. [Originally published: New York: Liberal Arts Press, 1957.] New York: Dover Publications, 2003.

DEBRAY, R. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no ocidente*. Tradução: Guilherme Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1993.

DIXSAUT, M. *Le Naturel Philosophe*. Paris: VRIN, 2001.

_____ *Platão e a questão da alma*. [tradução Cristina de Souza Agostini]. – São Paulo: Paulus, 2017.

DODDS, E. R. *Les Grecs Et L'Irrationnel*. Traduzido do inglês por M. Gibson. Paris. Flammarion, 1977.

ELIADE, M. *O sagrado e o profano : a essência das religiões*. Tradução Rogério Fernandes. – 4. ed. – São Paulo : Editora WMF Martins Fontes, 2018.

HEISENBERG, W. *A parte e o todo : encontros e conversas sobre física, filosofia, religião e política*. Tradução Vera Ribeiro ; revisão de tradução Luciana Muniz e Antônio Augusto Passos Videira ; revisão técnica Ildeu de Castro Moreira. – Rio de Janeiro : Contraponto, 1996.

HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. Edição, tradução, introdução e notas: Alessandro Rolim de Moura. Curitiba, PR: Segesta, 2012.

_____. *Teogonia : a origem dos deuses / Hesíodo ; estudo e tradução Jaa Torrano*. – 6. ed. – São Paulo : Iluminuras, 2006.

_____. *Teogonia*. Edição bilingue. Trad. Christian Werner. São Paulo: Hedra, 2013.

IGLÉSIAS, M. *A unidade do livro X e sua ligação com os demais livros da República*. In: *A República de Platão* (orgs. Dennys Garcia Xavier / Gabriele Cornelli), COLEÇÃO ESTUDOS PLATÔNICOS, Edições Loyola, 2011.

JAEGER, W. *Paideia : a formação do homem grego*; tradução Artur M. Parreira ; [adaptação do texto para a edição brasileira Monica Stahel ; revisão do texto grego Gilson César Cardoso de Souza]. – 6ª. ed. – São Paulo : Editora WMF Martins Fontes, 2013.

JOLY, M. *Introdução à Análise da Imagem*. 14. ed. Campinas: Papirus Editora, 2012.

LEDBETTER, G. *The Power of Plato's Cave*. In: *Plato and the power of images / edited by Radcliffe G. Edmonds iii, Pierre Destree*. Description: Boston : Brill, 2017.

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

MANON, S. *Platão* ; [tradução Flávia Cristina de Souza Nascimento]. São Paulo: Martins Fontes, 1992. – (Universidade hoje).

MARCONDES, D. *Iniciação à história da filosofia: dos pré-socráticos a Wittgenstein* – 7ª ed. – Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002.

MARQUES, M. P. *Aparecer e imagem no livro VI da República. In: ESTUDOS PLATÔNICOS : Sobre o ser e o aparecer, o belo e o bem.* São Paulo. Edições Loyola, 2009.

MATHIEU, F. *Platon, le Egypte et la question de l'ame.* Paris: Libro Veritas, 2014.

MATTÉI, J. F. *Platon et le miroir du mythe. De l'âge d'or à l'Atlantide.* Paris. Presses Universitaires de France, 2002.

MORGAN, K. A. *Myth and philosophy from the pre-Socratics to Plato.* Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

MUNIZ, F. *A potência da aparência: um estudo sobre o prazer e a sensação nos Diálogos de Platão.* São Paulo: Annablume Clássica, 2011.

PALUMBO, L. *Sobre a semântica da imagem nos diálogos platônicos. In: Teorias da imagem na Antiguidade / Marcelo Pimenta Marques, (org.).* – São Paulo : Paulus, 2012.

PAVIANI, J. *Platão e a educação* – Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

PLINE L'ANCIEN. *Histoire naturelle, Livre XXXV: La Peinture.* Paris: Les Belles Lettres, 1997.

PUENTES, F. R. *Ensaio sobre o tempo na Filosofia Antiga.* Coimbra. ANNABLUME editora, 2012.

REIS, M. D. *Psicologia, Ética e Política: a Tripartição da Psykhé na República de Platão.* São Paulo : Loyola, 2009.

ROSS, D. *Plato's Theory of Ideas,* Oxford: Clarendon Press, 1951.

TEISSERENC, F. *Langage Et Image Dans L'Oeuvre de Platon.* Paris. J. Vrin, 2010.

USTINOVA, Y. *Caves and the Ancient Greek Mind: Descending Underground in the Search for Ultimate Truth*. Oxford/New York: Oxford University Press, 2009.

WUNENBURGER, J. *Philosophie des images*. Paris: PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE, 1997.

Periódicos:

ADAM, J. *The Republic of Plato, vol. II*, [first ed. 1902]. Edited with Critical Notes, Commentary and Appendices, Cambridge University Press, 1963, p. 88-179, passim. Disponível em: <The Republic Of Plato Vol-ii : Oxford At The Clarendon Press : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive>. Acesso em: 10 de jan. de 2020.

BRUNSCHWIG, J. (ed.). *Colloquium 8: Revisiting Plato's Cave*. In: *Proceedings of the Boston Area Colloquium in Ancient Philosophy*, v. 19, n. 1, 2003. p. 145-177. Disponível em: <Colloquium 8: Revisiting Plato's Cave 1, Proceedings of the Boston Area Colloquium in Ancient Philosophy Online | 10.1163/22134417-90000055 | DeepDyve>. Acesso em: 23 de set. de 2021.

CORNELLI, G. *Filosofia Antiga Underground: Da Katábasis ao Hades à Caverna de Platão*. Revista de Estudos da Religião, 2007. Disponível em: <t_cornelli.pdf (pucsp.br)>. Acesso em: 15 de jan. de 2022.

DESCLOS, M. L. *Idoles, Icônes et Phantasmes Dans Les Dialogues de Platon*. Revue de Métaphysique et de Morale, no. 3, 2000, pp. 301–27. JSTOR. Disponível em: <Idoles, icônes et phantasmes dans les dialogues de Platon on JSTOR>. Acesso em: 10 de ago. de 2021.

DIXSAUT, M. *Ousia, eidos et idea dans le Phédon*. Revue philosophique de la France et de l'Étranger, 181, N.º 4, 1991. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/41096612>>. Acesso em: 19 de abr. de 2020.

FERGUSON, A. S. *Plato's Simile of Light*, Classical Quarterly, XVI [1922], p. 15, 18, 25. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/636164>>. Acesso em: 13 de maio de 2020.

FISCHER, F. *La nature formelle du symbolisme dans la caverne: (République VII)*. Laval théologique et philosophique, v. 59, n. 1, 2003. Disponível em: <<https://doi.org/10.7202/000788ar>>. Acesso em: 20 de mar. de 2021.

GELLRICH, M. *Socratic Magic: Enchantment, Irony, and Persuasion in Plato's Dialogue*. The Classical World, Vol. 87, No. 4 (Mar. - Apr., 1994), pp. 275-307. Disponível em: <<https://doi.org/10.2307/4351494>>. Acesso em: 12 de maio de 2021.

GENDRON, E. *L'allégorie de la caverne. République en petit*. Laval théologique et philosophique, v. 41, n. 3, 1985. Disponível em: <<https://doi.org/10.7202/400191ar>>. Acesso em: 10 de maio de 2020.

GOCER, A. *The Puppet Theater in Plato's Parable of the Cave*. The Classical Journal 95, no. 2 (1999): 119–29. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/3298308>>. Acesso em: 15 de jun. de 2020.

HAMLIN, D. W. *Eikasia in Plato's Republic*. Philosophical Quarterly, v. 8, n. 30, 1950. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/2216853>>. Acesso em: 02 de jan. de 2021.

HOSLE, P. *The Allegory of the Cave, the Ending of the Republic, and the Stages of Moral Enlightenment*. Philologus, vol. 164, no. 1, 2020, pp. 66-82. Disponível em: <<https://doi.org/10.1515/phil-2020-0103>>. Acesso em: 20 de set. de 2020.

JUNIOR, I. C. L. *À sombra de Íris, as sombras de Eros: o espantar-se harpiaco na origem do olhar filosófico em Platão*. ANÁLOGOS | 2019, n. 1. Acesso em: 23 de fev. de 2020.

LIGHTFOOT, J. *Making Marvels: Thaumatoipia and Thaumaturgia*. In: *Wonder and the Marvellous from Homer to the Hellenistic World* (Cambridge Classical Studies, pp. 174-198). 2021. Cambridge: Cambridge University Press. Disponível em: <<https://doi.org/10.1017/9781009003551.007>>. Acesso em: 05 de jul. de 2022.

MARQUES, M. P. *Imagem e aporia no " Sofista" de Platão*. *Clássica: Revista Brasileira de Estudos Clássicos*, v. 13, n. 13, 2001. p. 189-204. Disponível em: <<https://revista.classica.org.br/classica/article/view/483>>. Acesso em: 15 de set. de 2020.

_____. *Phantasia em Platão*. *Tópicos: Revista de Filosofia* 28:57-82. 2005. Disponível em: <<https://doi.org/10.21555/top.v28i1.225>>. Acesso em: 18 de jul. de 2020.

MORGAN, K. A. *Shadowlands: Plato and the Frontiers of Mythology*. 2016. (Artigo inédito). Acesso em: 17 de out. de 2021.

NÉDONCELLE, M. *Les données auditives et le problème du langage dans l'allégorie de la caverne*. In: *Revue des Sciences Religieuses*, tome 44, fascicule 1-2, 1970. Mémorial du cinquantenaire de la Faculté de théologie catholique 1919-1969 (II suite et fin). Disponível em: < www.persee.fr/doc/rscir_0035-2217_1970_num_44_1_2585>. Acesso em: 12 de out. de 2021.

POTTIER, E. *Le dessin par ombre portée chez les Grecs*, *Revue des études grecques*, 1898. Disponível em: <www.persee.fr/doc/reg_0035-2039_1898_num_11_44_5896>. Acesso em: 12 de mar. de 2021.

SAÏD, S. *Deux noms de l'image en grec ancien: idole et icône*. *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, v. 131, n. 2, 1987. p. 309-330. Disponível em: <https://www.persee.fr/doc/crai_00650536_1987_num_131_2_14494>. Acesso em: 8 de abr. de 2020.

SPINELLI, M. *O ciclo de estudos básicos (Egklyklios Paideia) da escolaridade grega*. *Educação e Filosofia*, v. 30, n. 60, 2016. Disponível em: <<https://doi.org/10.14393/REVEDFIL.issn.0102-6801.v30n60a2016-p603a646>>. Acesso em: 16 de ago. de 2021.

SCHOFIELD, M. (2007), 'Metaspeleology', in Burnyeat, M. and Scott, D. (eds.) *Maieusis: Essays in Ancient Philosophy in Honour of Myles Burnyeat*, Oxford, Oxford University Press, 216–231. Acesso em: 29 de ago. de 2020.

UNESCO. “El Karagöz”. Disponível em: <<https://ich.unesco.org/es/RL/el-karagoz-00180?RL=00180>>. Acesso em: 11 de jan. de 2022.

WILBERDING, J. *Prisoners and puppeteers in the cave*. Oxford Studies in Ancient Philosophy, v. 27, 2004. Disponível em: <(6) Prisoners and Puppeteers in the Cave | James Wilberding - Academia.edu>. Acesso em: 17 de fev. de 2021.

WRIGHT, J. H. *The Origin of Plato's Cave*. In: *Harvard Studies in Classical Philology*, XVII, 1906. Disponível em: <<https://doi.org/10.2307/310313>>. Acesso em: 22 de fev. de 2021.

WUNENBURGER, J. *Le miror des images: Hierarchie et traduction des representations chez Platon*. Brasília: Revista do Programa de Pós-graduação em Arte da UnB. V.13 n.2/julho-dezembro de 2014 [2015]. Disponível em: <Le miror des images: Hierarchie et traduction des representations chez Platon | Revista VIS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais (unb.br)>. Acesso em: 10 de fev. de 2021.

ZABOROWSKI, R. *Sur un certain détail négligé dans la caverne de Platon*. Organon, v. 35, 2006. Disponível em <<https://www.ihnpan.pl/wp-content/uploads/2016/03/17zaborowski.pdf>>. Acesso em: 26 de mar. de 2020.