



## **Os transportadores de objetos espantosos: a indumentária ritualística no livro VII d'A *República***

*Muryel De Zoppa Menezes\**

**Resumo:** Amparados pelo livro VII d'A *República*, e considerada a função dos artefatos 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 utensílios postuladas por Platão em 514a–515d 10, consoante às implicações epistemológicas derivadas da engenharia ilusionista noticiada pelo filósofo ateniense.

**Palavras-chave:** Platão; *Thaumatopoiói*; Imagens.

### **The carriers of amazing objects: the ritualistic dress in book VII of the *Republic***

**Abstract:** Supported by the book VII of the *Republic*, and considering the role of artifacts 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 imagetic in the knowledge process, we aspire to an interface between the techniques of shadow projection and manipulation of utensils postulated by Plato in 514a–515d 10, according to the epistemological implications derived from the illusionist engineering reported by the Athenian philosopher.

**Keywords:** Plato; *Thaumatopoiói*; Image.

---

\* Graduando em Filosofia pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU). E-mail: [muryel.menezes@ufu.br](mailto:muryel.menezes@ufu.br). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1000073761182183>. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5790-3046>.

## Introdução

Se tratada de forma meramente episódica, a noção de imagens matricula-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.

Com isso em vista, e por acreditarmos empobrecida qualquer tentativa em precisar um problema que não atenda à contribuição da estrutura que o engendra, cogitamos, debruçando-nos na narrativa da caverna<sup>1</sup>, refletir a seguinte questão: o que teria motivado o filósofo ateniense a descortinar, municiado justamente de um aparato imagético, os bastidores da produção de espanto?

Para respondê-la, aspiramos, mediante uma inspeção localizada em 514a-515d 10 d'A *República*<sup>2</sup>, analisar o estatuto dos *thaumatopoiói*<sup>3</sup> no que concerne a técnica de projeção de sombras.

Para tanto, e em conformidade com a apuração de Auguste Diès (1927) sobre um teatro às avessas em *República* VII, propomos (i) considerar as implicações da noção de imagem em Platão; (ii) compor uma breve análise acerca da tradução de *thaumatopoiói*; (iii) percorrer a ambientação da “morada subterrânea” (*καταγείω οἰκῆσει*<sup>4</sup>) e (iv) especular – com base na contribuição de Jean-Pierre Vernant (1990, p. 383-415) – o patrocínio do *xoanon* para o espetáculo da gruta<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Cf. Platão, *República*, VII, 514a-517a 7.

<sup>2</sup> Tradução de Carlos Alberto Nunes, 2016.

<sup>3</sup> Makoto Sekimura (2009, p. 76) destaca que a ocorrência do termo *thaumatopoiói* se restringe às passagens 514b 5 d'A *República* e 235b 5 d'O *Sofista*.

<sup>4</sup> Cf. Pl., *República*, VII, 514a 3.

<sup>5</sup> Com vistas a analisar as implicações do engenho ilusionista – mais precisamente o caráter epistemológico da figura dos *θαυματοποιοί* –, preferimos por ora uma varredura pela plataforma da *δόξα*, mormente o ambiente da *εἰκασία*; não descredenciando, todavia, a contribuição de outras passagens do diálogo.

## Imagem

A crítica platônica ao artifício sofisticado circunscreve-se no terreno da produção de imagens e da imitação – expedientes que para Platão sinalizariam uma degradação do real. Quer dizer, ao se propor capaz de produzir – girando um espelho em seu entorno (PLATÃO, *República*, 596d 8) – todas as coisas (PLATÃO, *Sofista*, 233d 9-10), a sofística redundaria em um jogo pueril e arriscado, cabendo exclusivamente à dialética ofertar o antídoto (cálculo, peso e medida) contra influente feitiçaria.

Em Platão, imagem é sempre imagem de alguma coisa (SEKIMURA, 2009, p. 21). Excetuando-se a *psykhé* (a alma, que por seu parentesco com o inteligível se autodetermina<sup>6</sup>), tudo ou é modelo ou cópia. Polissêmica, a noção de imagem nos diálogos platônicos compõe-se de um dilatado quadro de vocábulos: *eikōn*, *eidōlon*, *phántasma* (simulacro), *homoióma* (semelhante), *skia* (sombra) e *mímēma* (imitação). Cada qual reclamando em diálogos específicos modalidades específicas.

Sobretudo, Platão estabelece a jurisdição de três imagens (*εικόνας*): as que possibilitam o conhecimento por remissão ao modelo (*eikōn*), as que cativam pela silhueta (*eidōlon*) e o simulacro (*phántasma*), não apontando a última para um modelo; por conseguinte, impedindo acessarmos seu caráter ilusório.

Vejamos, assim como no verbo *eikazo* (assimilar) e no adjetivo *eikelos* (semelhante), o tema de *eikōn*, *weik-*, segundo Saïd (1987, p. 310), 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, p. 257) – guarda a proporção (*κατά τα μέτρα*<sup>7</sup>) de seu modelo.

---

<sup>6</sup> Para um aprofundamento acerca da complexidade da alma em Platão, veja *Psicologia, Ética e Política: a Tripartição da Psykhé na República de Platão*. São Paulo: Edições Loyola, 2009.

<sup>7</sup> Cf. *Pl., Resp.*, X, 603 a 1-2.

Ferramenta para abrir a arca do sagrado, o ícone implica uma noção de sempre (*ἀεί*), de ultrapassagem; contributo para a reminiscência<sup>8</sup> (*ἀνάμνησις*), posto imagem evocadora, por aspirar ao modelo não se configura contemporâneo da sensação (DIXSAUT, 1991, p. 490).

Por seu turno, do tema *weid-*, “que exprime a ideia de ver” (SAÏD, 1987, p. 310, tradução nossa)<sup>9</sup>, 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 desprovida da proporção (*παρά τα μέτρα*<sup>10</sup>), o ídolo impossibilita o avizinhar-se ao modelo e aplaina o olhar.

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

Não obstante, fantasma (*φαντάσμα*) é, em Platão, advertidamente negativo, posto imagem fabricada que, não sendo o ser verdadeiro (Pl., *Resp.*, 599a 3-4), dá de longe a ilusão de realidade (SCHUHL, 2010, p. 33)<sup>11</sup>.

## As sombras

Dou o nome de imagens (*σκιάς*), em primeiro lugar, as sombras; depois, aos simulacros (*φαντάσματα*) formados na água e na superfície dos corpos opacos,

---

<sup>8</sup> Sobre a reminiscência, veja Makoto Sekimura, 2009, p. 129-174.

<sup>9</sup> No original: *qui exprime l'idée de voir*.

<sup>10</sup> Cf. Pl., *Resp.*, X, 603a 1-2.

<sup>11</sup> SEKIMURA, 2009, p. 22: “*D’ailleurs, Platon sait bien que la manière d’être des apparences est dépendante de la modalité de l’action qui reçoit ou donne des phénomènes*”.

lisos e brilhantes, e tudo o mais do mesmo gênero, se é que me compreendes<sup>12</sup> (Pl., *Resp.*, VI, 510a 1-4).

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, p. 32) –, arriscamos afirmar que o termo *skia* (sombra) se inscreve n’A *República* como um simulacro (*φαντάσμα*) procedente de uma técnica tradicional que visava do corpo a sua projeção.

Tal técnica, narrada por Plínio, O Antigo, em sua *Historie Naturelle*<sup>13</sup>, indicava o protagonismo da sombra-simulacro como promotora da própria concepção de arte, ou seja, estando a filha de Butades de Sicyone enamorada, narra Plínio, esta, encantada com o reflexo do amado projetado pela luz de uma lanterna, teria contornado a sombra do rapaz com uma linha. O pai, impelido pela ação da filha, teria preenchido o contorno com argila e, posteriormente, disposto o relevo para secar, dando assim origem à arte da modelagem.

Todavia, se na referida anedota a sombra é uma imagem – já que a filha de Butades conhece a origem da sombra –, na narrativa da caverna a sombra configura-se um simulacro, dado que os vinculados<sup>14</sup> (*τόν δεσμότων*) são ignorantes da engrenagem encantatória. Por acolherem as sombras não como sombras, mas mais verdadeiras que os objetos que lhes mostram (Pl., *Resp.*, 515d 5-7), são incapazes de comparar o semelhante e o dessemelhante.

Resultantes da manobra de perspectivas, as sombras derivam de uma arte de prestígios; expediente este, acrescenta Makoto Sekimura (2009, p. 67), escamoteado aos olhos dos habitantes da caverna.

---

<sup>12</sup> 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.

<sup>13</sup> Pline l’Ancien, *Histoire naturelle*, XXXV, p. 151.

<sup>14</sup> O dicionário de H. G. Liddell, R. Scott, *Greek-English Lexicon* (1996, p. 380), sugere traduções para τοῦ δεσμοῦ: cativo, prisioneiro, acorrentado, cabo de amarração, trinco, conexão, aprisionado. Dentre as definições, optamos por ‘vinculado’.

Isso posto, atalhemos para o protagonismo da fabricação de simulacros – que é o que nos interessa – no livro VII d'A República.

## Os Transportadores de Objetos Espantosos

[...] 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 pelotiqueiros levantam entre eles e o público e por cima do qual executam suas habilidades<sup>15</sup> (Pl., *Resp.*, VII, 514a 2-514b 5-6).

Por subscrevermos a interpretação de James Wilberding (consoante à perspectiva de Hamlyn<sup>16</sup>), em *Prisoners and Puppeteers in The Cave* (2004), de que é impraticável analisar os vinculados sem deliberar sobre a condição a que estão submetidos<sup>17</sup>, avaliamos a partir daqui ser inescapável, se queremos discorrer sobre os que vêm (Pl., *Resp.*, 514a 2),

---

<sup>15</sup> No original: ἀπέικασον τοιοῦτω πάθει τὴν ἡμετέραν φύσιν παιδείας τε περί και ἀπαιδευσίας. Ἴδὲ γὰρ ἀνθρώπους οἷον ἐν καταγείῳ οἰκῆσει σπηλαιώδει, ἀναπεπταμένην πρὸς τὸ φῶς τὴν εἰσοδὸν ἐχούση μακρὰν παρὰ πᾶν τὸ σπήλαιον, ἐν ταύτῃ ἐκ παίδων ὄντας ἐν δεσμοῖς και τὰ σκέλη και τοὺς αὐχένας, ὥστε μένειν τε αὐτοὺς εἷς τε τὸ πρόσθεν μόνον ὄραν, κύκλῳ δὲ τὰς κεφαλὰς ὑπὸ τοῦ δεσμοῦ ἀδυνάτους περιάγειν, φῶς δὲ αὐτοῖς πρὸς ἄνωθεν και πόρρωθεν καόμενον ὄπισθεν αὐτῶν, μεταξὺ δὲ τοῦ πρὸς και τῶν δεσμοτῶν ἐπάνω ὁδόν, παρ' ἣν ἰδὲ τειχίον παρῳκοδομημένον, ὡσπερ τοῖς θαυματοποιοῖς πρὸ τῶν ἀνθρώπων πρόκειται τὰ παραφράγματα, ὑπὲρ ὧν τὰ θαύματα δεικνύσασιν.

<sup>16</sup> Cf. Hamlyn (p. 19, 1950) *Eikasia in Plato's Republic* ['Eikasia'].

<sup>17</sup> WILBERDING, 2004, p. 5: *It is impossible to identify the prisoners without determining the purpose of the guessing game that they are said to be playing.*

contextualizarmos aqueles que projetam sombras (Pl., *Resp.*, 515a 7) no painel estrategicamente posicionado.

Pois bem, diálogo tardio, n'As *Leis* (I, 645b 1) a vida humana é semelhante a um espetáculo de marionetes. Mas como não propomos transitar pelo referido texto, senão para sinalizarmos a predileção de Platão pelo vocábulo ‘marionetes’, saudamos a opção de Carlos Alberto Nunes (Pl., *Resp.*, 2000) por ‘pelotiqueiros’ para a tradução de *thaumatopoiói*<sup>18</sup>, visto que evidencia – assim como a escolha de Diès por ‘mostradores de marionetes’ – a atividade sofística criticada por Platão, atividade essa que, segundo o filósofo, era transportada de vila em vila (Pl., *Soph.*, 224a) com vistas a agradar as crianças e os incautos.

Considerada a assertiva de Cornford (1957, p. 196) de que Platão teria se servido do termo *thaumatopoiói* para enumerar tanto artistas quanto sofistas (compartilhada por Sekimura (2009, p. 76) para quem, ao enfileirar os sofistas no quadro dos *thaumatopoiói*, Platão coloca em relevo a potência enganadora da sofística)<sup>19</sup>, e amparados pelo *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque* (1999) – em que *thaumatopoiós* é traduzido por ‘aquele que faz truques’<sup>20</sup> e *thaumaxtrov* por ‘preço pago por um espetáculo’<sup>21</sup> –, optaremos doravante pela tradução ‘fazedores de espanto’, determinados a aclimatar os *thaumatopoiói* ao manuseio do engano de vila em vila.

---

<sup>18</sup> E. Chambry (1964, p. 95) traduz por ‘arte do charlatão’. L. Robin (1950, p. 1215) favorece o termo ‘prestidigitação’; Campbell (Oxford, 1894) opta por ‘exibidores de bonecas’.

<sup>19</sup> Sobre a analogia entre os *θαυματοποιοί*, sofistas e pintores, veja Pl., *Resp.*, X, 598d 3; *Sofista*, 240c 7-240d4 e 234c 6-240d, em que Sócrates denuncia o modo de produção sofística que quer permanecer escondido. Sinalizamos também a rica contribuição do trabalho de Makoto Sekimura ‘*Platon et la question des images*’ (Bruxelles, Ousia, 2009).

<sup>20</sup> Cf. CHANTRAINE, P. *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque*, 1999, p. 424.

<sup>21</sup> Cf. CHANTRAINE, P. *Dictionnaire Étymologique de la Langue Grecque*, 1999, p. 425.

## A Caverna

O arquiteto tem como fim dar a sua obra uma aparência harmoniosa e encontrar, na medida do possível, meios de se ajustar aos enganos da visão; ele não visa a igualdade ou a harmonia verdadeiras, mas relativas à visão (SCHUHL, 2010, p. 58).

Convidados por Sócrates para o fundo da caverna (onde, coadjuvantes do teatro filosófico, já adentramos conjecturando), somos apresentados à vila das sombras onde se comercializa a atenção 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<sup>22</sup> que, por controlarem todos os aspectos da projeção de imagens, conhecem previamente as implicações do espetáculo e o que dele deriva. Grosso modo, por seu caráter de enfeitiçamento, a imagem opera uma “potência de promessa” (MARQUES, 2001, p. 191).

Especialmente, e por estarem capturados pela sucessão de espectros, os vinculados não se dão conta de que inclusive suas próprias sombras são projetadas no muro pela “luz de um fogo aceso a grande distância” que “brilha no alto e por trás deles” (Pl., *Resp.*, 514b 2-3). Zaborowski<sup>23</sup>, seguindo a interpretação de Brunschwig<sup>24</sup>, as nomeiam sombras B<sup>25</sup>.

---

<sup>22</sup> Auguste Diès (1927, p. 12, nota I) sugere que os *θαιματοποιοι* não se configurariam atores, mas antes organizadores do espetáculo.

<sup>23</sup> Cf. R. Zaborowski, *Sur Un Certain Detail Neglige Dans La Caverne De Platon* (2006). Trabalho minucioso acerca da projeção das sombras. Recomendamos a disposição final dos desenhos que, catalogados pelo autor, são apresentados em 216-246.

<sup>24</sup> Cf. J. Brunschwig, *Revisiting Plato's Cave*, p. 171: “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.”

<sup>25</sup> Zaborowski (2006, p. 211, nota II) enumera interpretes que defendem “*uniquement les ombres-A*”, qual seja a sombra dos objetos à *rebours*: W. Jaeger, *Paideia*, t. 3, Oxford

Por sua vez, escondidos atrás de um tabique (*παραφράγματα*), os fazedores de espanto<sup>26</sup> – condição que segundo Gendron (1985, p. 337) é uma escolha, já que tais personagens aparentam ser livres<sup>27</sup> – conversam (Pl., *Resp.*, 515a 2-3) e o eco do que falam é falso e não belo (Pl., *Resp.*, 377d 9). Isto é, o falso na alma dos *thaumatopoiói* produz o falso em seu discurso (Pl., *Soph.*, 240d-241b) que introjeta, pelo eco, a falsa opinião na audiência.

Desse modo, os vinculados, apesar de se parecerem conosco (‘*Ομοίους ἡμῖν*’<sup>28</sup>), não podem conjecturar (fazer *eikasia*) – congelados pelos “erros da visão” (DIÈS, 1927, p. 6) e clientes da deformação ótica projetada pelos *thaumatopoiói*, não podem comparar.

### Diferença comparativa

Para Platão, pensar é comparar semelhante e dessemelhante, e pensar implica movimento. As sombras, que se agitam e balbuciam, são a

---

1945, p. 291; W. K. C. Guthrie, *A History of Greek Philosophy*, t. 4, Cambridge 1975, p. 513; J. S. Morrison, *Two unresolved difficulties in the Line and Cave* (In: *Phronesis* 22, 1977, p. 212-231), p. 227; J. Annas, *Introduction to Plato's Republic*, Oxford 1981, p. 252; K. Gaiser, *Il paragone della caverna – Variazioni da Platone a oggi*, Napoli 1985, p. 15; R. Kraut, *The defense of justice in the Republic* (In: R. Kraut (éd.), *The Cambridge Companion to Plato*, Cambridge 1992, p. 311-337), p. 317; Th. Szlezák, *Das Höhlengleichnis* (In: O. Höffe (éd.), *Platon. Politeia*, Berlin 1997, p. 205-228), p. 208.

<sup>26</sup> 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).

<sup>27</sup> E. Gendron diz (1985, p. 337): *Il préfère se promener sur la route plane, évitant la montée rude et escarpée qui mène à la lumière naturelle, visible au-delà du feu par l'embouchure de la caverne, largement ouverte sur l'extérieur. Il sait qu'il vit dans une caverne à la lumière d'un feu plutôt qu'au grand jour d'une lumière plus éclatante, mais sans nécessairement la juger supérieure à celle du feu.*

<sup>28</sup> Cf. *República*, 515a 5.

única realidade que os vinculados conhecem desde a infância (*ἐκ παιδων*<sup>29</sup>). E em seu mundo (SEKIMURA, 2009, p. 64), só elas se movimentam.

[...] numa mensagem visual onde os elementos entendidos, identificáveis por permutação, encontrarão o seu significado não apenas graças à sua presença mas também devido à ausência de alguns outros que lhes estão, todavia, mentalmente associados (JOLY, 2012, p. 60).

Apenas o desvinculado, depois de curado “tanto das cadeias quanto da imaginação”<sup>30</sup> (Pl., *Resp.*, 515c 4-5), e mediante uma *periagogê* (conversão) do olhar, ainda fraco do corpo (e dos olhos, acomodados à repetição das narrativas projetadas), é capaz de atestar as sombras como um *self* fabricado ou, como denota Brunschwig (2003, p. 9), um *cogito* alienado.

Nesse cenário, comparar é antes “andar e olhar na direção da luz” (Pl., *Resp.*, 515c 8), a favor, pontua Makoto Sekimura (2009, p. 75), de uma ação instrutiva, uma *paideia*<sup>31</sup>. Ademais, segundo Monique Dixsaut (2001, p. 255), a característica de um julgamento reside em fazer de toda diferença uma diferença comparativa.

Gendron (1985, p. 336) corrobora que o objetivo da narrativa da caverna é o de representar a natureza humana segundo a ausência e a aquisição da educação. Interpretação equivalente à de Zaborowski (2006, p. 224), para quem a narrativa da caverna não se trataria de uma lição de ótica, mas antes uma lição sobre o caráter do conhecimento.

Se em Platão a constatação da semelhança é primordialmente um estado de graça (*χάρις*<sup>32</sup>), comparar implica, portanto, uma via purgativa da

---

<sup>29</sup> Cf. Pl., *Resp.*, 514a 5.

<sup>30</sup> 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’.

<sup>31</sup> Sobre a educação na Grécia, veja *O ciclo de estudos básicos (Egkýklios Paideía) da escolaridade grega* (SPINELLI, 2016).

<sup>32</sup> Cf. Pl., *Leg.*, 667c-667d.

dialética (GENDRON, 1985, p. 342): subir com todo o corpo é exercitar a *paideia*. E subir com a alma.

Platão representa a natureza humana por um homem, e o leitor tende a tomar esse fantoche como um homem, mais do que para o sinal da natureza humana em relação à educação. Deve-se ver nessa imagem o espírito humano sofrendo o assalto dos vários poderes que disputam sua lealdade (GENDRON, 1985, p. 334, tradução nossa).<sup>33</sup>

## Pedra e Madeira

[...] que os pelotiqueiros levantam entre eles e o público e por cima do qual executam suas habilidades<sup>34</sup> (Pl., *Resp.*, VII, 514b 5-6).

Feita a conversão, o desvinculado se dá conta<sup>35</sup> de equipamentos e utensílios<sup>36</sup> de todo tipo. Objetos que – à primeira vista – não gozam apenas do aspecto plano e sem cor das sombras, mas antes de três dimensões, de profundidade, peso, pois, estátuas “tanto de pedra quanto de madeira” (*λίθινά τε καὶ ξύλινα*<sup>37</sup>) são transportadas e apontadas por cima da divisória.

---

<sup>33</sup> No original: *Platon représente la nature humaine par un homme, et le lecteur tend à prendre ce pantin pour un homme, plutôt que pour le signe de la nature humaine par rapport à l'éducation. On devrait voir dans cette image l'esprit humain subissant l'assaut des divers pouvoirs qui se disputent son allégeance.*

<sup>34</sup> No original: *ὥσπερ τοῖς θαυματοποιοῖς πρὸ τῶν ἀνθρώπων πρόκειται τὰ παραφράγματα, ὑπὲρ ὧν τὰ θαύματα δεικνύσασιν.*

<sup>35</sup> Frank Fischer (2003, p. 54) chama atenção para o fato de que os θαυματοποιοί não são vistos nem durante a ascensão (*αναβάση*) do desvinculado – por conta da obstrução do muro, provavelmente – e nem durante a sua descida (*Καταβάση*). O autor atribui a ocorrência ao fato de que os θαυματοποιοί podem figurar algo de invisível, uma realidade inacessível ao desvinculado.

<sup>36</sup> 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”.

<sup>37</sup> Cf. Pl., *Resp.*, 515a. Sobre a tradução de ‘*τε καὶ*’, ver nota 29.

Objetos que projetam simulacros, reiteramos, tal “sorte de utensílios” (Pl., *Resp.*, 514c 1) são estátuas de pedra e de madeira.

Ora, assumindo as notas de Auguste Diès em *Guinhol a Athenes* (1927), já em Heródoto, marionetes rudimentares serviam ao culto do *phallos*. Em Xenofonte, acrescenta Diès, o exibidor de fantoches (*neuropastos*<sup>38</sup>, termo ausente em Platão) orgulha-se do número de ignorantes que vêm a seu espetáculo de marionetes<sup>39</sup>.

Com esse acervo, e com vistas a ‘tanto de pedra quanto de madeira’, não soaria arriscado, a partir da contribuição de Jean-Pierre Vernant, especular as imagens de pedra e de madeira erguidas pelos *thaumatopoiói* na seção artificialmente iluminada da gruta. Afinal, “o signo plástico não é separável do rito” (VERNANT, 1990, p. 397).

Intermediária com o Além, o Sagrado e a Morte, ela [imagem] pode ler, como sublinhamos anteriormente, uma função de símbolo, mas também de duplo. [...] Este valor mítico pode amplificar-se até ao ponto de atingir, se o aspecto de vestígio (ou de indício) da imagem predominar, um valor de idêntico (JOLY, 2012, p. 67).

## ***Xoanon***

Vernant, em *Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica* (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

---

<sup>38</sup> Junção de ‘νεύρο’ e ‘σπάω’, respectivamente *nervo* e *puxar*. Segundo verbete da *Union Internationale de la Marionette*, nenhum *neuropastos* foi encontrado na Grécia antiga; feitos de madeira e perecíveis, não haveria sequer vestígios de tais objetos em murais ou em cerâmicas pintadas.

<sup>39</sup> 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)”.

modo de representação (VERNANT, 1990, p. 383). Afinal, ainda Vernant (1990, p. 383), “em toda espécie de simbolismo, é mediante as formas – e por essas formas – que o pensamento constrói seus objetos”.

A despeito o duplo ser ritualisticamente diferente da imagem (e.g., ser fixado na terra, de grande proporção), o *colosso* não é apenas uma pedra figurativa, mas, símbolo das estatuas vivas, para cumprir seu encargo simbólico, diz Hesíodo (*Trabalhos*, v. 60), é preciso colocar nele uma fala (*αὐδήν*), como se “no fundo da prisão se fizesse também ouvir um eco” (Pl., *Resp.*, 515b 9).

Contudo, ainda que para os gregos o *colosso* seja aparentado à *psyché* (e guardada a sua função estática de presentificar uma ausência), é o *xoanon* o utensílio intimamente ligado ao ritual de sequências organizadas de atos (VERNANT, 1990, p. 402). Protótipo endereçado ao olho humano, mas inadequado e incompleto (VERNANT, 1990, p. 403), o *xoanon* confere àquele que o manipula uma reputação.

Ídolo arcaico, portátil, transportado em passeios e procissões (segurado nos braços do sacerdote ou da sacerdotisa (VERNANT, 1990, p. 384)), o *xoanon* é uma figura antropomorfa, com braços e pernas soldados ao corpo e coberto de vestes que o dissimulam (VERNANT, 1990, p. 404); talhado em madeira e cercado de lendas (VERNANT, 1990, p. 404), configura-se “imagens muito estranhas” (*República*, 515 a 4). Hazebroucq (2004) salienta que o *xoanon* representava um pequeno deus transportável.

Curiosamente, Diès (1927, p. 14) destaca a opção de Platão pelo teatro de marionetes manipuladas sem cordas, mas transportadas, o que concorreria para movimentos flexíveis que prolongariam a ilusão. Ressalta ainda ser esse um traço característico do texto platônico: servir-se dos artifícios disponíveis, do aparato cultural de sua época, sem, para tanto, reproduzir em minúcia os detalhes do modelo transposto.

Não menos relevante, em Joly (2012, p. 50) a imagem, como produção coletiva e anônima, estaria a serviço de um rito ou, notadamente, de uma função mágica.

A coisa real pode ser vista como um reflexo do ser inteligível, 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).<sup>40</sup>

Por fim, o *xoanon* não é feito para se olhar na direção, pois é oculto e se olhado torna louca (VERNANT, 1990, p. 404) a *psykhé* de quem o contempla. Por esconder uma realidade insólita e temível, o *xoanon*, sustenta Vernant (1990, p. 404), eclipsa uma realidade invisível que constitui a realidade fundamental.

Afinal, previne Glauco (Pl., *Resp.*, 413c 4-5), tudo o que engana conserva um efeito mágico.

## Imagem X simulacro

Em seu artigo “*La Nature Formelle du Symbolisme dans la Caverne*” (2003, p. 65), Frank Fischer promove o seguinte exame: efetuada a conversão, é provável que o desvinculado acesse os objetos 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 seriam mais reais que as sombras por nutrirem mais realidade, mas no sentido de que sua visão permite ao desvinculado julgar o lugar sensível em termos de causalidade. Primeiro balbuciamiento científico (FISCHER, 2003, p. 65), distinguir a engrenagem encantatória facilita ao desvinculado farejar a verdade.

Isso posto, não soaria apressado inferirmos que a diferença entre imagem e simulacro reside menos nas características do objeto que na

---

<sup>40</sup> No original: *La chose réelle peut 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.*

capacidade do espectador em reconhecer o espetáculo como espetáculo, em demarcar efeito e causa, sombra e utensílio.

Mérito da conversão (um voltar-se para a filosofia, leia-se), o espanto se reveste de opinião, mas não a opinião privilegiada daqueles que, orientados para a parede e compartilhando “pernas e pescoços amarrados com cadeias” (Pl., *Resp.*, 514a 5-6), adquirem certa reputação ao sinalizarem o antes (*πρότερα*), o concomitante (*ἄμα*) e o depois (*ὕστερα*)<sup>41</sup> na dança dos fantasmas (DIËS, 1927, p. 7) arquitetada pelos *thaumotopoi*oi.

Para o desvinculado, a opinião agora adquire um estatuto específico: implica esforço para enxergar o ambiente (*ποιῶν ἄλγοι*)<sup>42</sup> e clareza para nomear as coisas (*ἀποκρίνεσθαι ὅτι ἔστιν*)<sup>43</sup>.

Portanto intelecção. Portanto movimento. *Paideia*.

## Conclusão

Instigados pela sugestiva e elegante interpretação de Auguste Diès (1927, p. 13) de que Platão teria adornado a caverna com um espetáculo familiar (para ele e para seus leitores), e pela especulação de Makoto Sekimura (2009, p. 73) 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.

Defendemos que por ter elencando o simulacro como uma *apaideusia* engendrada pelos *thaumotopoi*oi, Platão serviu-se de uma indumentária ritualística – intimamente relacionada com o desenvolvimento de sua teoria da educação (SEKIMURA, 2009, p. 14) – com vistas a desferir, mediante um vocabulário de ateliê (SCHUHL, 2010, p. 10-11), uma

---

<sup>41</sup> Cf. SILVA, *Entre movimentos e imagens: os poderes da alma na República de Platão*, 2014, p. 160.

<sup>42</sup> “[...] causaria dor”. Cf. Pl., *Resp.*, VII, 515c 8.

<sup>43</sup> “[...] designá-los pelo nome?”. Cf. Pl., *Resp.*, VII, 515d 5.

robusta advertência ao transporte do engano, ao jogo dos simulacros. 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).

Ademais, ao propor – com intenções doutrinárias (DIÈS, 1927, p. 46) – um paradigma para noticiar aos seus leitores as novidades artísticas que ofertavam ilusões de ótica, acreditamos que Platão teria recorrido a dois engenhos específicos, a saber o teatro de marionetes e o de sombras, para revelar, a partir de uma construção original (DIÈS, 1927, p. 45-46) um espetáculo sofisticado por intermédio de um espetáculo filosófico (SEKIMURA, 2009, p. 78).

## Referências

BRUNSCHWIG, Jacques. Colloquium 8: Revisiting Plato's Cave. *Proceedings of the Boston Area Colloquium in Ancient Philosophy*, Boston. v. 19, n. 1, p. 145-177, 2003. DOI: <https://doi.org/10.1163/22134417-90000055>.

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

CORNFORD, Francis M. *Plato's theory of knowledge, the "Theaetetus" and the "Sophist" Plato*. New York: Dover Publications, 2003.

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

DIÈS, Auguste. Encore Guignol. *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, Paris, v. 15, n. 1, p. 38-46, 1927. DOI: <https://doi.org/10.3406/bude.1927.6446>.

Disponível em: [https://www.persee.fr/doc/bude\\_0004-5527\\_1927\\_num\\_15\\_1\\_6446](https://www.persee.fr/doc/bude_0004-5527_1927_num_15_1_6446).

DIÈS, Auguste. Guignol à Athènes. *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, Paris, v. 14, n. 1, p. 6-19, 1927. DOI: <https://doi.org/10.3406/bude.1927.6425>.

Disponível em: [https://www.persee.fr/doc/bude\\_0004-5527\\_1927\\_num\\_14\\_1\\_6425](https://www.persee.fr/doc/bude_0004-5527_1927_num_14_1_6425).

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

DIXSAUT, Monique. Ousia, eidos et idea dans le Phédon. *Revue philosophique de la France et de l'Étranger*, Paris, v. 181, n. 4, p. 479-500, 1991.

- FISCHER, Franck. La nature formelle du symbolisme dans la caverne: (*République VII*). *Laval théologique et philosophique*, Québec, v. 59, n. 1, p. 35-67, 2003. DOI: <https://doi.org/10.7202/000788ar>.
- GENDRON, Edmond. L'allégorie de la caverne. *République en petit. Laval théologique et philosophique*, Québec, v. 41, n. 3, p. 329-343, 1985. DOI: <https://doi.org/10.7202/400191ar>.
- HAMLYN, David W. *Eikasia* in Plato's *Republic*. *Philosophical Quarterly*, St. Andrews, v. 8, n. 30, p. 14-23, 1950. DOI: <https://doi.org/10.2307/2216853>.
- HAZEBROUCQ, Marie-France. *Hippias majeur, Platon*. Paris: Ellipses, 2004.
- HESÍODO. *Os trabalhos e os dias*. Edição, tradução, introdução e notas: Alessandro Rolim de Moura. Curitiba, PR: Segesta, 2012.
- JOLY, Martine. *Introdução à Análise da Imagem*. 14 ed. Campinas: Papirus Editora, 2012.
- LIDDELL, Henry George; SCOTT, Robert. *Greek-English Lexicon*. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- MARQUES, Marcelo Pimenta. Imagem e aporia no "Sofista" de Platão. *Clássica: Revista Brasileira de Estudos Clássicos*, Belo Horizonte, v. 13, n. 13, p. 187-204, 2001. DOI: <https://doi.org/10.24277/classica.v13i13/14.483>. Disponível em: <https://revista.classica.org.br/classica/article/view/483>.
- PLATÃO. *A República*. Trad. Carlos Alberto Nunes. 3 ed. Belém: EDUFPA, 2000.
- PLATÃO. *Oeuvres complètes, Le Sophiste*. Trad. Auguste Diès. Paris: Les Belles Lettres, 1963.
- PLINE L'ANCIEN. *Histoire naturelle, Livre XXXV: La Peinture*. Paris: Les Belles Lettres, 1997.
- REIS, Maria Dulce. *Psicologia, Ética e Política: a Tripartição da Psykhé na República de Platão*. São Paulo: Edições Loyola, 2009.
- SAÏD, Suzanne. 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, p. 309-330, 1987. DOI: <https://doi.org/10.3406/crai.1987.14494>. Disponível em: [https://www.persee.fr/doc/crai\\_0065-0536\\_1987\\_num\\_131\\_2\\_14494](https://www.persee.fr/doc/crai_0065-0536_1987_num_131_2_14494).
- SCHUHL, Pierre-Maxime. *Platão e a arte de seu tempo*. São Paulo: Ed. Barcarolla, 2010.
- SEKIMURA, Makoto. *Platon et la question des images*. Bruxelles : Ousia, 2009.

SILVA, Diogo Norberto Mesti. *Entre movimentos e imagens: os poderes da alma na República de Platão*. 2014. 274 f. Tese (Doutorado em Filosofia Antiga) – Programa de Pós-graduação em Filosofia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas em Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte. 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufmg.br/handle/1843/BUOS-9RTEU2>.  
SPINELLI, Miguel. O ciclo de estudos básicos (Egkýklios Paideía) da escolaridade grega. *Educação e Filosofia*, Uberlândia, v. 30, n. 60, p. 603-646, 2016.

VERNANT, Jean-Pierre. *Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*. Trad. Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

WILBERDING, James. Prisoners and puppeteers in the cave. *Oxford Studies in Ancient Philosophy*, Oxford, v. 27, p. 117-139, 2004. DOI: <https://doi.org/10.1093/oso/9780199277124.003.0005>.

ZABOROWSKI, Robert. Sur un certain détail négligé dans la caverne de Platon. *Organon*, v. 35, p. 209-246, 2006.

Data de registro: 15/02/2021

Data de aceite: 09/04/2021