

A PALAVRA COMO IMAGEM

THE WORD AS IMAGE

JOVELINA RAMOS*

Resumo: O artigo pretende destacar o papel da imagem na escrita de Platão que, para além dos estereótipos envolvendo os princípios a ele atribuídos, para criticar a representação, a imagem e os mitos, usando a representação no seu discurso, para impossibilitar a compreensão de uma teoria da representação. Nesse sentido, a *República* mostra-se como *topos* privilegiado para observar a profusão de imagens utilizadas por Platão ao longo de sua narrativa, justamente o que leva a propor que sua reflexão sobre a noção de representação é mimética.

Palavras-chave: Platão; palavra; imagem; *mímesis*.

Abstract: This article intends to highlight the role of images in Plato's writing, who allows himself, besides all the stereotypes involving the principles attributed to him, to criticize representation, image and myths by means of representation in his speech, so as to enable the understanding of a representation theory. Thus, the *Republic* presents itself as the privileged *topos* in which we can envisage the profusion of images used by Plato throughout his narrative. That allows us to set forth that his reflection upon the notion of representation is mimetic.

Keywords: Plato; word; image; *mímesis*.

[...] Lembro que Bernard Shaw disse que Platão foi o dramaturgo que inventou Sócrates, tal como os quatro evangelistas inventaram Jesus. Isso talvez seja ir longe demais, mas há nisso uma certa verdade. Num dos diálogos de Platão, ele fala sobre os livros de modo um tanto depreciativo: “O que é um livro? Um livro, como uma pintura, parece um ser vivo; no entanto, se lhe perguntamos algo, não responde. Vemos então que está morto”. Para fazer do livro um ser vivo, ele inventou – felizmente para nós – o diálogo platônico que se antecipa às dúvidas e perguntas do leitor. (Borges, 2000, p. 15-16)¹

* Prof. Faculdade de Filosofia da Universidade Federal do Pará. E-mail: jovelinaramos@gmail.com.

¹ A imagem de Borges, faz referência a dois momentos específicos do *Fedro*, o primeiro na retomada da crítica ao discurso de Lísias: “Mas suponho que isto ao menos tu admitirias: todo discurso deve ser organizado assim como um ser vivo, tendo ele mesmo uma espécie de corpo, de modo a não ser desprovido de pé e nem de cabeça, mas ter partes médias e finais, escritas adequando-se umas às outras e também ao todo” (264c); o segundo na continuidade da crítica

Pensar a palavra como imagem significa, mais especificamente, retomar a noção de representação, observando tanto a natureza metafórica do discurso platônico, quanto o modo como a tradição recepciona essa escrita marcada-mente imagética de Platão. A base teórica proposta será a *República*, contudo, retomo a passagem da *Carta Sétima* (342a-b) que explicita os elementos necessários para a produção de conhecimento, para apresentar a questão:

Há em cada um dos seres três [elementos], a partir dos quais é necessário que o saber² surja, sendo o quarto ele mesmo; em quinto lugar, há que pôr o que é em si cognoscível e verdadeiramente é. Um é o nome (*onoma*), o segundo, a definição (*logos*), o terceiro, a imagem (*eidolon*)³, o quarto o saber (*episteme*).

Na *Carta Sétima*, o processo dialético apresentado à maneira de um ritual de iniciação, necessita, portanto, de cinco graus para atingir o conhecimento mais alto. Cada um dos graus mantém certa identidade entre si, no sentido de possibilitar a continuidade da ascese para o conhecimento ali proposta. Para dar unidade à estrutura apresentada, Platão toma como exemplo o círculo, demonstrando as múltiplas representações que tal figura geométrica assume: primeiro, como a enunciação daquilo que é nomeado como um “círculo” (342b); segundo, como a sua definição “[...] redondo e circular e círculo”(342b-c) ; terceiro, como “[...] o que é desenhado e o que é apagado, o que é torneado e o que se perde - mas o círculo em si (*autos ho kyklos*), o mesmo em relação com tudo isso, em nada é afetado (*paskbei*) porque é diferente deles” (342c) por ser a sua imagem ou representação e não a ideia de círculo; quarto, como “[...] o saber (*episteme*), a inteligência (*nous*) e a

de Sócrates a escrita: “Pois há algo de terrível na escrita, Fedro, e que se assemelha realmente à pintura, pois os produtos desta estão postos como seres vivos, mas, ao interrogá-los sobre algo, mantêm-se em silêncio solene. E o mesmo se dá com os discursos: parecerá a ti que falam pensando por si mesmos, mas, ao interrogá-los querendo aprender sobre o que quer que tenham dito, indicam sempre uma única e mesma coisa. E uma vez escrito, todo discurso roda por toda parte do mesmo modo – entre os que o compreendem bem como entre aqueles aos quais não convém –, e não sabem com quem devem ou não falar. E quando sofre ofensas e insultos injustamente sempre precisa de ajuda de seu pai: pois ele próprio não é capaz de se defender e nem de ajudar a si mesmo”. (275d-e)

² Uma estrutura similar para caracterizar a natureza das coisas é apresentada em *Leis* X 895d: “Por Zeus! Em tudo que existe não reconheces três coisas? [...] Uma é a essência (*ousian*); outra, a definição da essência (*tes ousian ton logon*), e a terceira, seu nome (*onoma*)”.

³ Brisson (1987) traduz *eidolon* por representação e *episteme*, por ciência.

opinião verdadeira (*alethes te doxa*)” (342c), que podem ser caracterizados como distintos da natureza do próprio círculo, mas também dos três outros aspectos que o antecedem. De todos os itens enumerados, o que mais se aproxima do quinto elemento, “[...] por parentesco (*syngeneiai*) e semelhança (*homoioteti*), é a inteligência [...]” (342d).

Na contextualização da *Carta Sétima*, a alma, no pleno exercício da atividade filosófica, anseia por conhecer a verdadeira natureza daquilo que é. Para atingir o seu fim, o “psiquismo” parte da representação imagética das coisas, porém, nem o nome, nem a definição, nem a imagem, nem o saber sustentado na opinião verdadeira, possibilita discernir se o objeto do conhecimento seja o que existe verdadeiramente. Na demonstração dialética, a escrita aos poucos abandona o recurso a imagem em sua busca para entender “[...] o bem (*agathou*), o belo (*kalou*), o justo (*dikaion*) [...] os caracteres nas almas (*psykhais ethous*) [...] as ações (*poimata*) e paixões (*pathemata*) [...]” (342d). O fato de a alma desejar atingir o conhecimento do ser e não das qualidades somente, impulsiona a afastar-se e a refutar os quatro primeiros princípios, na medida em que eles não lhes possibilitam certezas, pois “[...] cada um deles enche todo homem, para dizer em uma palavra, de aporia e obscuridade”. (343d)

Na escrita dialógica de Platão, a ascense dialética representa o incessante aprimoramento dos discursos e das ações dos personagens. Na dramatização de seus diálogos, a apreensão da ideia, ponto culminante do jogo dialético entre o filósofo e o não-filósofo, dá-se entre a esfera da exposição imagética das palavras e a teorização acerca da imagem, tal como se pode observar na fala de Sócrates a Glaucón, em *República* VII 532a-b:

Ora, não é mesmo essa ária, ó Glaucón, que executa a dialética? Apesar de ser do domínio do inteligível, a faculdade de ver é capaz de a imitar, essa faculdade que nós dissemos que se exercitava já a olhar para os seres vivos, para os astros, e, finalmente, para o próprio Sol. Da mesma maneira, quando alguém tenta, por meio da dialética, sem se servir dos sentidos e só pela razão, alcançar a essência de cada coisa, e não desiste antes de ter apreendido só pela inteligência, a essência do bem, chega aos limites do inteligível (*noetou*), tal como aquele chega então ao do visível (*horatou*).

Na contextura do drama filosófico de Platão, o exercício da dialética implica em um processo de redirecionamento do olhar. Contudo, redirecionar não significa a desvalorização do observado mas, antes, a ressignificação do papel da imagem na árdua tarefa de dizer o que é a coisa em si. A digressão filosófica da *Carta VII* representa justamente o embate entre modos distintos

de perguntas e respostas. A imagem é forte, por mostrar a alma movendo-se ora em direção aos quatro elementos, ora ao quinto elemento, como se estivesse experimentando cada uma das possibilidades para chegar a um consenso. Em meio ao frenético movimento entre as cinco dimensões do conhecimento, o filósofo reconsidera a possibilidade de deslocar a inteligência para o quinto elemento, em razão da afinidade entre ambos, enquanto os demais modos de conhecimento, conforme aponta Goldschmidt (2002, p. 6) “[...] são todos, ainda que em graus diferentes, “imagens” [...]”.

Não considero conveniente enfraquecer os quatro modos de conhecimento sustentado na pressuposição de que eles produzem imagens e não o objeto real, posto que a recorrência à imagem, no livre exercício do método dialético, é um parâmetro frequentemente usado na escrita dos diálogos platônicos. Nesse sentido, coaduno com a tese de Marques (2009, p. 137) para quem “[...] não é “apesar da” imagem que é possível pensar, em Platão, mas “por causa da” e “a partir da” imagem”. A proposição é reiterada na relação visível-invisível, presente nas imagens do sol (VI 506c-509d), da linha seccionada (VI 509d-511e) e da caverna (VII 514a-521b), nas quais a imagem se mostra como uma analogia para pensar o invisível.

Dixsaut (2000, p. 89) reforça a importância da imagem na concepção da teoria platônica das formas, ao defender que o sol representa uma “[...] identidade de relação [...]”, cujo elo de ligação, a unir o visível (o sol) e o invisível (o bem) é a noção de verdade. Para a autora, não existe semelhança entre o sol e o bem, mas ambos comportam uma “função” análoga: o primeiro, como causa do que se vê e torna visível o visível; o segundo, como causa da verdade, “[...] oferece à inteligência, os objetos inteligíveis, cognoscíveis e compreensíveis [...]” (DIXSAUT, 2000, p. 90). No âmbito da imagem em questão, a analogia entre o sol e o bem leva a uma outra analogia, a relacionar a ideia de bem, saber e verdade:

Fica sabendo que o que transmite a verdade aos objetos cognoscíveis e dá ao sujeito que conhece esse poder, é a ideia do bem. Entende que ela é a causa do saber e da verdade, na medida em que esta é conhecida, mas, sendo ambos assim belos, o saber e a verdade, terá razão em pensar que há algo de mais belo ainda do que eles. E, tal como se pode pensar corretamente que neste mundo a luz e a vista são semelhantes ao Sol, mas já não é certo tomá-las pelo Sol, da mesma maneira, no outro, é correto considerar a ciência (*epistemen*) e a verdade (*aletheian*), ambas elas, semelhantes ao bem (*agathoeide*), mas não está certo tomá-las, a uma ou a

outra, pelo bem, mas sim formar um conceito mais elevado do que seja o bem. (VI 508e)

A relação de similitude, estabelecida inicialmente entre o sol e o bem, e, posteriormente, entre o bem, a ciência e a verdade, se desenvolve na dicotomia visível/invisível. Sem restringir a imagem, a estrutura dialética platônica a concebe como um modo representativo de conduzir a alma para a compreensão do conhecimento do objeto, sem se confundir com a ideia, posto que a imagem não é a ideia, mas um elemento análogo a ela, que permite a associação entre ambas. Seguindo tal lógica, não se pode atribuir nem ao sol a ideia de bem, nem a ideia de bem as noções de ciência e verdade, pois o vínculo entre a imagem e a ideia se caracteriza não pela identidade, mas pela reciprocidade, por envolver as noções de presença e participação. Conforme assevera Marques (2009, p. 138-139):

[...] Conhecer, tal como o ver, inclui, sim, os dois momentos: o direcionamento ou a busca, que é processo, e a manifestação ou a “aparição” propriamente dita. Nesse sentido, conhecer é reconhecer, aquilo que é, para ser conhecido, tem de ser reconhecido, como tal, enquanto o que é. Podemos falar, então, de uma espécie de conhecimento pela imagem, no sentido de um reconhecimento da imagem enquanto imagem.

Na concepção de Marques, a imagem postula a própria imagem no processo de (re)conhecimento do que é da ordem da aparência. Na imagem do sol, como na da linha seccionada, o contraponto proposto envolve a relação entre uma imagem visual e uma representação não visual, ambas compartilhando as possibilidades que uma oferece a outra, sem perder a sua singularidade.

Logo, sabes também, que se servem de figuras visíveis e estabelecem acerca delas os seus raciocínios, sem contudo pensarem neles, mas naquilo com que se parecem (*eoike*); fazem os seus raciocínios por causa do quadrado em si, ou da diagonal em si, mas não daquela cuja imagem traçaram, e do mesmo modo quanto às restantes figuras. Aquilo que eles modelam ou desenham, de que existem as sombras e os reflexos na água, servem-se disso como se fossem imagens (*eikones*), procurando ver o que não pode avistar-se, senão pelo pensamento (*dianoiai*). (VI 510d-e)

A passagem em questão é plena de significados para o debate proposto. De maneira similar à analogia do sol e da linha seccionada, consolida-se a importância da imagem para o processo de representação do invisível. Centrado nesse aspecto da escrita platônica, Marques (2009, p. 138) defende

que “[...] as imagens tomam explicitamente o visível como metáfora do invisível [...]”. Na composição das imagens, a faculdade da visão se apresenta como metáfora para pensar a faculdade da razão. O elemento “mediador” entre as duas é o intelecto, posto ser o elemento capaz de efetuar o (re) conhecimento dos objetos inteligíveis e, portanto, passíveis de dizer o que é. Enquanto a metáfora não postula nada mais além do que é, o ser imagem, conforme propõe Aristóteles em *Retórica* 1410b, “[...] um símile (*eikon*) é [...] uma metáfora [...]”. Situada no estatuto de metáfora, a imagem não segue uma estrutura padronizada nos seus modos de designar o objeto que representa, como se pode observar na *Poética*: “Metáfora é a designação de uma coisa mediante um nome que designa outra coisa, [transporte] que se dá ou do gênero para a espécie, ou da espécie para o gênero, ou da espécie para a espécie, ou segundo uma relação de analogia [...]”. (1457b)

A escrita metafórica platônica comporta modos diversificados de uso e tratamento da imagem, nos quais o autor parece convidar o leitor para o exercício do diálogo da alma consigo mesma, embora nem todos estejam aptos a (re)conhecer e distinguir a imagem do objeto real. Na tessitura dos diálogos, defende Rowe (2011, p. 29), a verdade se mostra inacessível, contudo Platão sugere continuamente “[...] que podemos nos *aproximar* em um maior ou menor grau da verdade, obter uma maior ou menor apreensão dela”. Sob a dialética, a imagem representa não apenas um modo distinto de conhecimento como um plano de acesso, que permite a aproximação entre a ordem da aparência e a do real. A ascensão dialética conduz o aprendiz de Sócrates, metáfora usada por Platão para representar o leitor de seus diálogos, nos caminhos que o levam a se aproximar do conhecimento do bem, do belo e do justo.

A construção do discurso sobre o belo frequentemente recorre ao uso de imagens, como no *Hípias Maior* e, posteriormente, no *Banquete*. O mesmo se pode afirmar da representação discursiva do justo, conforme se observa nos livros I e II da *República*. O grande problema é definir o bem “[...] que toda a alma procura, e por causa do qual faz tudo [...]” (VI 505d-e), sem a recorrência à imagem e sem a opinião verdadeira, como assevera Sócrates em *República* VI 505d:

Pois então! E não é evidente que, quanto ao justo e ao belo, muitas pessoas escolherão as aparências e, ainda que não tenham realidade, mesmo assim é isso que querem praticar, possuir e aparentar; ao passo que, quanto ao bem, a ninguém basta já possuir a aparência, mas procuram a realidade, e, nesse ponto, já toda a gente despreza a aparência?

A ascese dialética, nos mais variados contextos dos diálogos platônicos, por um lado apresenta belas imagens como a dos seres primordiais no elogio ao Amor de Aristófanes, no *Banquete* (189d-193e), e por outro, envolve graus variados de conhecimento, como na metáfora dos graus de beleza apresentada a Sócrates por Diotima (201e-212a). Na dramatização do diálogo entre Diotima e seu jovem aprendiz, a ascese delimita a possibilidade de extrapolar a representação visual da beleza ou da bondade, para questionar e buscar significados sobre o que é belo e bom em si. Na ascese dialética, a sacerdotisa de Mantinea propõe modos corretos de se conduzir, ou se deixar conduzir nos caminhos do amor, e a imagem mostra o processo de iniciação nos “mistérios” da filosofia, nos moldes socrático-platônico:

[...] em começar do que aqui é belo, e em vista daquele belo, subir sempre, como que servindo-se de degraus, de um só para dois e de dois para todos os belos corpos, e dos belos corpos para os belos ofícios, e dos ofícios para as belas ciências até que das ciências acabe naquela ciência, que de nada mais é senão daquele próprio belo, e conheça enfim o que em si é belo (*ho esti kalon*). (211c-d)

A imagem é de uma beleza e profundidade sem igual, além de mostrar como se efetiva o processo de redirecionamento do desejo com Eros. Por meio dos graus de beleza, a alma se move da dimensão desejante (*epithymetikon*) à reflexiva (*logistikon*), ordem na qual é possível realizar a síntese entre a inteligência e o desejo de conhecer. Analogamente, o *Fédon* reforça como a apreensão do belo e do bem, que é “por si e em si” (*aute kath' auten*), só se torna possível se a alma se refugiar

[...] no que é puro e sempre existe, imortal e idêntico a si mesmo, fica, em razão do seu parentesco, para sempre ligada a ele, precisamente quando passa a existir em si e por si, e tal lhe é permitido; e é então que cessam os seus erros e, fixando-se nessa realidade de além salvaguardada a sua identidade, porque tal é também a natureza das coisas a que se apega. Ora, a esse estado de alma não damos nós o nome de “razão”? (79d)

Apesar de Sócrates mostrar-se afetado pela beleza do jovem Fédon, seu discurso comporta a mediação entre ordens distintas de desejos e prazeres, direcionando seu impulso amoroso para “aquilo que aos olhos é obscuro e invisível, mas racional e possível de apreender-se pela filosofia” (81b). Na erótica do *Fédon*, como na do *Banquete*, Sócrates consegue conciliar as paixões selvagens (81a) com o desejo de posse do belo (204b) e do bem (207a). No discurso erótico da *República IX*, as paixões precisam estar justamente

harmonizadas, para que a dimensão animal e selvagem não predomine sobre a racional e mansa durante o sono (571c). Nos três diálogos, a imagem do processo de conversão da alma representa o ritual de iniciação do filósofo na sua tentativa de atingir um discurso coerente sobre a verdade, a bondade e a beleza. Na sua análise acerca da ascese do belo, no *Banquete*, Patterson (1991, p. 213) observa como se dá a estrutura da ascese:

Que tipos de *logoi* são esses? Minha sugestão (defendida apenas muito brevemente acima) é que são tipos de *logoi* geralmente recomendados e praticados nos diálogos: primeiro (sempre que necessário) um sincero reconhecimento da própria ignorância; segundo, uma tentativa de remediar a ignorância, por meio da investigação apropriada de um determinado assunto.

A perspectiva apresentada por Patterson é extremamente profícua, e também pode ser reconhecida na representação da ambiguidade da alma, quanto ao movimento para conhecer, no *Fédon*, *Fedro* e *República*. Sobre a arquitetônica do discurso platônico, Nehamas (2007, p. 133) questiona se realmente é possível conhecer o objetivo de Platão, ao escrever o *Banquete* e os demais diálogos, sua aposta é que o estilo arrojado da escrita platônica não pode ser associado a um desejo de glória ou de honra, elemento pertinente à natureza de Alcibíades, mas não a de Sócrates. A filosofia platônica se mostra como um exercício contínuo de conversão da alma para a prática da virtude, o que leva Nehamas (2007, p. 133) a seguinte conclusão: “Quer tenha ou não levado seus leitores à virtude, o *Simpósio* provou ser uma cria da qual Platão – em todos os sentidos dado a esta palavra – pode se sentir orgulhoso”.

No paradigma platônico, a práxis filosófica envolve o reconhecimento, a contestação de modos distintos de pensamentos, do qual a ascese é uma metáfora. Como defende Borges (2000, p. 31-32), “O importante sobre a metáfora, eu diria, é ser sentida pelo leitor ou pelo ouvinte, *como* uma metáfora [...]”. O poeta se propõe a dar exemplos de metáforas recorrentes, como a associação entre as estrelas e os olhos, retomando e condensado livremente dois epigramas atribuídos a Platão, dedicados a Astro. Borges (2000, p.32) retoma a imagem platônica do seguinte modo, “Eu queria ser a noite, de modo a poder velar teu sono com olhos mil”, ressaltando a ternura do amante e seu desejo de observar o amado por todos os ângulos. No contexto dos epigramas atribuídos por Diógenes Laércio a Platão, o eu poético contrapõe a contemplação entre o plano do visível (os astros, a noite, o amante, o

amado) e do abstrato (o amor); no segundo, o brilho envolve as noções de vida e morte, paradigma presente em *Bright Star*, de Keats:

Fosse eu imóvel como tu, astro fulgente!
 Não suspenso da noite com uma luz deserta,
 A contemplar, com a pálpebra imortal aberta,
 [...] mas firme e imutável sempre, a descansar
 No seio que amadurece de meu belo amor,
 [...] E sempre assim viver, ou desmaiar na morte.

Nos versos de Keats, pode-se observar a mesma manifestação de melancolia e aflição do eu poético dos epigramas dedicados a Astro. No jogo discursivo entre o mutável (a vida) e o imutável (a morte), a lembrança do amado e dos momentos prazerosos compartilhados com ele, demarcam a potencialidade do poeta em transformar a carência do amante pela ausência do amado, em belas metáforas, como a do final da *Ode a uma urna grega*, em que Keats clama: “[...] ‘A beleza é a verdade, a verdade, a beleza’ – É tudo que há para saber e nada mais”. No contexto do debate platônico, assim como a beleza necessita do belo visível para ascender à beleza absoluta, o bem também precisa das belas ações para ter o acesso ao bem em si, pois conforme concebe Marques (2009, p. 144) “[...] o que puxa o olho é a coisa bela que é vista; o que direciona a inteligência para o inteligível é a beleza desejada que lhe aparece, de um modo ou de outro [...]”.

Esse é justamente o estágio apontado por Benjamin (1984, p. 52), na sua análise do *Banquete*, no Prefácio de *Origem do drama barroco alemão*, no qual “a verdade é apresentada como o conteúdo essencial do Belo, o reino das ideias, e a verdade é considerada bela”. Na interpretação benjaminiana, por ser a verdade bela, *eros* direciona seu desejo para a verdade, sem trair o seu impulso original. Ora, sendo a proposição “a verdade é bela”, uma verdade inelutável, ela jamais perderá sua validade, e tampouco poderá ser pensada como uma metáfora para mostrar a relação de dependência entre beleza e verdade. Para Benjamin, é a possibilidade de a beleza ser pensada como a imagem da verdade, que lhe dá a garantia de ascender à beleza que é para sempre.

2. O PODER DA METÁFORA

Na estrutura discursiva da dialética platônica, a imagem é o elemento a partir do qual toda a discussão se desenvolverá, mostrando-se como um

recurso estratégico, utilizado pelo filósofo, para mostrar a raiz do problema, em um momento no qual o discurso conceitual não é devidamente suficiente. Para mostrar o papel da metáfora na escrita de Platão, tomarei como eixo de referência o diálogo *República*, dialogando com autores tardios, como Dionísio de Halicarnasso, Demétrio e Longino, no sentido de destacar, já na Antiguidade, tanto a presença de uma crítica ao estilo acentuadamente marcado pelo uso de imagens nos diálogos platônicos, quanto o reconhecimento de Platão como um autor refinado, cuja escrita é marcada pela mescla entre a precisão das ideias e a beleza das imagens. Para Dionísio de Halicarnasso são componentes considerados primordiais (no tratado *Sobre a composição literária* 3, 1) para determinar uma composição bela e atraente, seja em verso ou em prosa.

Pensado pelos críticos modernos, seja como um tratado de retórica ou como um tratado de teoria e/ou de crítica literária, o *Sobre a composição literária*, não pode ser confundido com o padrão da crítica literária atual, por estar circunscrito ao paradigma da elocução poética de sua época, permitindo-se olhar para o passado e avaliá-lo a partir das prerrogativas da retórica romana. Do ponto de vista da técnica da composição, o retórico ressalta tanto a habilidade de Platão em tecer com precisão a trama de seus diálogos, como a intensa vivacidade dos discursos e debates de seus personagens. Tais elementos suscitam a impressão de que os diálogos não teriam sido escritos, mas esculpidos com apurado esmero, tamanha a dedicação demonstrada pelo autor na exposição de suas ideias, até o último de seus diálogos (25,32). Para Dionísio de Halicarnasso, a prosa poético-filosófica do filósofo é composta por ritmos belos, o que a torna naturalmente bela (3,12). Sob a perspectiva do retórico romano, Platão domina a técnica de combinar, com precisão, a composição austera e a polida,⁴ estilo no qual Homero se sobressai como nenhum outro grego. (24, 5)

⁴ No *Sobre a composição literária*, Dionísio de Halicarnasso pondera, “O caráter da composição austera é o seguinte: aspira a que as palavras assentem com firmeza e adotem posições fortes, de modo que se perceba perfeitamente cada palavra e se interponham entre as palavras, separações consideráveis com intervalos de tempo perceptíveis [...]” (22 1). Em outro momento do tratado, encontra-se: “A composição polida [...] valoriza que as palavras se aderem e são seguidas para produzir, na medida do possível, a aparência de uma única dicção. A precisão da composição atinge este objetivo, quando não deixa nenhum intervalo de tempo no meio das palavras. A este respeito, lembra-se dos tecidos bem tecido ou imagens com luzes fracas e sombras [...]”. (23 1-3)

No entanto, na *Carta a Pompeu Gemino*, Dionísio de Halicarnasso qualifica a prática de Platão em fazer o elogio da filosofia contra o discurso dos poetas, sofistas e retóricos como a “[...] mais vulgar e desprezível [...]” (1,11). Outro aspecto criticado por ele, diz respeito ao fato de o filósofo ridicularizar seus predecessores,⁵ postulando a prevalência do discurso sobre a verdade. Ele reprova em Platão, seja a natureza competitiva, seja o estilo ácido da crítica direcionada aos demais oradores, privilegiando o interesse da verdade e não da boa vontade. Elogia a habilidade do filósofo em lidar com as palavras, mas recrimina o preciosismo da forma, considerando ostensivo o uso de neologismos, estrangeirismos e arcaísmos no seu vocabulário. Julga inoportuno, áspero e descuidado o aspecto - cada vez mais amplamente valorizado na interpretação da escrita dos diálogos - da recorrência a metáforas, alegorias e imagens poéticas (2,1), afirmando que Platão trai Sócrates ao inserir, na sua composição em prosa, os mesmos artifícios poéticos utilizados por Górgias, abandonando a simplicidade do modo expositivo de seu mestre e dando como exemplo de expressão do sublime, o discurso amoroso de Sócrates a *Fedro*.

Sem pretensão de polemizar, temos que observar certa tendência na literatura secundária de classificá-lo como um produto da tradição retórica de sua época, como faz Usher (1985, p.6), ressaltando que, apesar de sua erudição, suas análises são superficiais e apressadas, ou estritamente técnicas, como ressalta Russel (1981, p.54), embora Grube (1965, p.208) defenda que ele evita ser muito técnico para se diferenciar dos demais retóricos, enquanto Kennedy (1997, p. 241) aponta a importâncias de seus estudos sobre a prosa na Antiguidade, pelo fato de ser uma abordagem inexistente neste período. As teses envolvendo a figura do retórico reúnem elementos consonantes e dissonantes, encontrando uma concordância em dois aspectos: o uso do método comparativo e o de um vocabulário refinado, levando Ragusa (2000, p.140) a destacar: “DH era técnico, mas sensível; retórico, mas nem sempre tradicional; frio, mas apaixonado; ora profundo e meticuloso em suas análises, ora superficial e descuidado; e assim por diante [...]”. Talvez seja a razão de ele valorizar, na *Carta a Pompeu Gemino* (1 5), o estilo de Demóstenes e a depreciar o de Platão.

Na Antiguidade, a questão envolvendo o recurso a metáforas, no contexto da prosa platônica gerou uma série de controvérsias que ultrapassam

⁵ No caso, D.H., identifica Parmênides (*Sofista* 242c), Hípias, Protágoras, Pródico (*Protágoras* 314b), Górgias (*Górgias* 461a-b), Polo (*Górgias* 462b), Teodoro, Trasímaco (*República* I 336).

o contexto da crítica de Dionísio de Halicarnasso. No tratado *Sobre o Estilo* (II 80), Demétrio retoma a abordagem acerca do uso da metáfora por outra perspectiva, destacando sua natureza ativa capaz de “[...] proporcionar ao estilo, prazer e distinção [...]” (II, 78). Para o retórico, o discurso não pode conter excesso de metáforas, caso contrário a narrativa se descaracteriza e assume a aparência de um ditirambo.⁶ Apesar de associar o ditirambo à escrita de Platão, ele não discorre sobre a questão na continuidade do tratado, talvez pelo fato de o filósofo ter sido o primeiro a apresentar uma teoria dos gêneros poéticos relacionando a forma narrativa ao ditirambo, conforme se pode observar em *República* III 394b-c:

Percebeste muito bem, e creio que já se tornou bem evidente para ti o que antes não pude demonstrar-te; que em poesia (*poieseos*) e em prosa (*mythologias*) há uma espécie que é toda de imitação (*mimeseos*), como tu nos dizes que é a tragédia e a comédia; outra, de narração pelo próprio poeta – é nos ditirambos que pode encontrar-se de preferência; e outra ainda constituída por ambas, que se usa na composição da epopéia e de muitos outros gêneros, se estás a compreender-me.

A passagem sobre a divisão dos gêneros poéticos é de fundamental importância para a argumentação aqui pretendida, pois até o século V inexistia tal possibilidade, levando Fearn (2007, p.174) a opor duas tradições, a anterior e a posterior a Platão.

Retornando a postulação da escrita platônica associada ao estilo ditirâmico, resalto o quanto a noção de ditirambo é marcada pela diversidade de concepções e relacionada ora à forma poética em honra a Dioniso, ora às danças corais, ora à estrutura antitrófica do coro assinalado por ações, passos e ritmos específicos. Destaca-se, nesse aspecto, o movimento, o êxtase, a embriaguez, a desmesura, a explosão das paixões. Fearn (2007, p.166) destaca como a partir de Platão, o ditirambo relaciona-se explicitamente a um tipo de poesia mítica e narrada. A meu ver, outro fator que permite entender com mais precisão a causa de Demétrio delimitar o estilo do filósofo como de natureza ditirâmica, é a inserção do formato antitrófico do canto coral, na estrutura antilógica da composição dos diálogos, contrapondo, por exemplo, o discurso dialético ao dos retóricos e gerando um grande incômodo entre estes.

⁶ Para Oliveira (2012, p. 32), os “[...] poemas relativamente curtos e diversos, e entre eles os puramente narrativos podem ter sido considerados ditirambos”, ressaltando que desde Platão, este é o modo como vem a ser definido o ditirambo.

Demétrio abre no *Sobre o estilo* (II, 78) a prevalência do uso de metáforas na escrita de Platão. Ao introduzir a questão, ele alerta para o fato de as metáforas não parecerem forçadas, ou por meio de associações distanciadas do objeto focado. Para atingir o objetivo proposto, a metáfora deve ser espontânea e sempre estabelecida a partir de uma semelhança, dando como exemplo de uma boa metáfora para a arte de comandar, a associação usada por Homero, mas também por Platão, entre o general, o piloto e o cocheiro. No entanto, nem todas as metáforas são óbvias, e a recomendação do retórico para quando a metáfora parecer demasiadamente arriscada seria trocá-la por uma analogia, de modo a vestir-se de aparência mais segura. Para ele, a analogia é uma metáfora ampliada, que exige um complemento comparativo para se fazer entendida, por isso contém menor periculosidade que a metáfora. Na analogia, o impacto causado pela metáfora é amenizado, enquanto na metáfora o discurso é mais arriscado por não conter mediações.

Para Demétrio, ao usar mais metáforas do que analogias, Platão faz algo perigoso. Ora, é inegável que as palavras, no escopo da filosofia platônica, parecem vivas, e este talvez seja o grande perigo anunciado pelo retórico. A inserção de imagens, metáforas, analogias, alegorias, na poética filosófica de Platão concentram-se na possibilidade de levar o interlocutor a rever não apenas sua postura, gerando no leitor/ouvinte de seu drama reflexivo, o espanto, e, em Dionísio de Halicarnasso, a revolta. Mas nem todas as metáforas platônicas são excessivas, reconhece Demétrio, destacando o exemplo de uma composição elegante na metáfora da harmonia da música (*República* IV 411a-b):

Portanto, se uma pessoa permitir à música que o encanto (*kataulein*) com os seus sons e que lhe derrame (*katakhein*) na alma, através dos ouvidos, como de um funil, as harmonias doces, moles e lamentosas a que há pouco nos referíamos, e se passar a vida inteira a trautear canções de coração jubiloso – uma pessoa assim, primeiro que tudo, se tinha alguma irascibilidade (*thymoeides*), amoleceu como quem amolece o ferro, e, de inútil e duro, o torna proveitoso; porém, se perseverou nessa atitude, e não a deixar, mas ficar fascinado, em breve funde e se dissolve, até aniquilar o seu espírito e ser arrancado da alma por excisão, como um nervo, fazendo dele um “amolecido lanceiro.

Composta com métrica e com ritmo, a peculiaridade da metáfora sobre o efeito da música na alma reside na habilidade de Platão em imprimir fluidez no arranjo dos colos, de modo que “não se parecem com colos formados somente por metros, nem com aqueles que não têm metro algum”

(DEMÉTRIO, *Sobre o Estilo* III 183). Na sua concepção, o ritmo é o próprio fundamento da elegância do discurso platônico, não delegando nem ao pensamento nem ao vocabulário tamanha distinção. O retórico demonstra ignorar a divisão concebida pelo filósofo na *República* (III 398d): “[...] a melodia se compõe de três elementos: as palavras, a harmonia e o ritmo”, embora faça referência a uma passagem posterior, por ser complementar a imagem da música: “Resta-te a lira e a cítara para se utilizarem na cidade; e nos campos, por sua vez, os pastores terão a siringue” (Pl. *R.* III 399d). Ao prender-se ao aparato técnico da composição platônica, e não à sua discursividade, Demétrio denota não ter observado atentamente que, subliminarmente, a metáfora da harmonia dos ritmos representa a própria harmonia da alma.

No vocabulário da imagem citada, pode-se observar dois direcionamentos: o primeiro, composto por elementos associados ao estilo do ditrambo, como a noção de êxtase, o encantamento, o arrebatamento; por outro lado, a impetuosidade, o aniquilamento de si diante da efusão das paixões, a excisão parecem remeter à representação da alma tiranizada pelas afecções direcionadas para as dimensões do *epithymetikon* e do *thymetikon*. O descuido de Demétrio é não ter dado a devida atenção ao caráter psicagógico ou pedagógico da metáfora da música, atendo-se especificamente à técnica da composição, aspecto criticado por Platão em *República* VII 531b-c:

Referes-te àqueles honrados músicos que perseguem e torturam as cordas, retorcendo-as nas cavilhas. Mas não vá a minha metáfora (*eikon*) tornar-se um tanto maçadora, se insisto nas pancadas dadas com o plectro, e nas acusações contra as cordas, ou porque se recusam ou porque exageram – acabo com ela e declaro que não é desses que eu falo, mas daquele que há momentos dissemos que havíamos de interrogar sobre a harmonia. É que eles fazem o mesmo que os que se dedicam à astronomia. Com efeito, eles procuram os números nos acordes (*symphoniais*) que escutam, mas não se elevam até ao problema de observar quais são os números harmônicos e quais o não são, e porque razão diferem.

Com isso, sua análise não toca em um ponto crucial para a teoria da harmonia em Platão, o efeito catártico da música sobre os ouvintes, que leva a um processo de purificação da alma. A imagem dos movimentos harmônicos dos astros, dos números, das notas musicais na filosofia platônica é plena de sentido, inserida no contexto de uma investigação mais ampla, o da busca pelo belo, pelo bem, pela verdade, pela excelência, que envolve o cuidado de si e a harmonia das paixões. Embora não caiba tal tema no âmbito desse debate, Demétrio se aproxima de Platão em outro aspecto, pois se para o

retórico, a metáfora exige a comparação com algo que lhe é próximo e que possa ser imediatamente associado, para o filósofo, a construção argumentativa da imagem envolve a noção de afinidade, como se pode antever na exposição do método dialético, em *República* VII 531c-d:

Julgo que o estudo metódico de todas essas ciências que analisamos, se atingir o que há de comum e aparentados entre elas e demonstrar as afinidades recíprocas, contribuirá para a finalidade que pretendemos, e o nosso esforço não será vão; caso contrário será inútil.

Na escrita dos diálogos, não há um modo definido ou acabado do uso das imagens, elas tanto podem anteceder ou proceder a uma explicação, ou ainda, mesclar-se a ela. No entanto, no trecho da *República* em que Platão rememora a imagem da caverna (VII 532a-c), ela é apresentada como uma espécie de prelúdio ao discurso dialético, e mostra como a própria representação visual de um processo interno e não visível envolve a apreensão do bem, da verdade, do conhecimento. A relevância da imagem também é alvo da crítica de Longino. Ao evocar o discurso *Demóstenes* (5) de Dionísio de Halicarnasso, no tratado *Do Sublime*, recrimina o uso excessivo da imagem pelo filósofo nos seguintes moldes: [...] É por isso que censuram Platão, e não pouco, por, muitas vezes, como que sob o efeito de uma espécie de delírio báquico literário se deixar levar para metáforas excessivas e rudes e para uma ênfase alegórica” (32 7). Novamente a associação com elementos da escrita ditirâmbica tradicional, marcada pela noção de êxtase aliada à de embriague, no exemplo retirado de *Leis* (VI 773d):

[...] Realmente, não é fácil compreender que a cidade deve ser misturada como uma taça em que o vinho ferve com fúria, quando nela despejado; porém, quando corrigida por uma divindade sóbria, beneficia-se com a companhia, com transformar-se numa bebida salutar e temperada [...]

Como Dionísio de Halicarnasso e Demétrio, Longino se atém ao aparato técnico da metáfora e não ao discurso que, no debate das *Leis* (II 653d), envolve os benefícios do uso regrado do vinho, metáfora para ilustrar a correta harmonia e ordem na alma dos homens e da cidade. Se ingerido adequadamente, o vinho atua como uma espécie de *pharmakon* ou *therapeia*, com propriedades benéficas para a alma e para o corpo, levando a primeira a adquirir o pudor, e o segundo, a saúde e o vigor (II 672d). À

À guisa de conclusão, retorno à *República* por ser o *topos* privilegiado para observar a profusão de imagens utilizadas, justamente o que me leva a propor que sua reflexão sobre a noção de representação é *mimética*: da

fabricação (poesia) da cidade com palavras (imagens), que por sua vez são (re)criação da cidade concreta (mimese), à linguagem eminentemente poética de seus diálogos vem a ser a marca singular de seu fazer filosófico. Longe de ser uma aparente contradição do filósofo, que critica a poesia fazendo poesia, ou à mimese fazendo mimese, Platão coloca em evidência e questiona o papel da imagem no contexto de uma Grécia caracterizada pelo contraponto entre dois tipos de discursividade distintas e complementares entre si, situada entre o discurso da aparência, a opinião e o discurso da verdade, a reflexão, conforme delimita Sócrates ao seu interlocutor (*República* II 376e-377a):

Mas os discursos podem ser de duas modalidades: verdadeiros (*alethes*) ou mentirosos (*pseudos*).

É certo.

Ambos devem fazer parte da educação, porém em primeiro lugar os mentirosos, não é assim?

Não compreendo – respondeu – o que queres dizer.

Não compreendes – lhe falei – que começamos por contar histórias às crianças? Ora, essas histórias, de modo geral, são mentirosas, porém contêm algo verdadeiro. Sendo assim, antes de iniciarmos as crianças em ginástica, lhes contaremos histórias.

A passagem é de fundamental importância por permitir a visualização do paradigma platônico instaurado na oposição entre o ser e a imagem, o modelo e a cópia, a essência e a aparência. A questão da ambiguidade da representação se situa entre a palavra tomada como imagem e a coisa tomada como objeto real, da qual a palavra é a imagem. Pensar a palavra como imagem é inseri-la facilmente no âmbito do falso, no entrelaçamento entre o ser e o não-ser, no qual se situa o discurso da verossimilhança, a esfera das narrativas fictícias contadas pelos poetas. Pensado como um ato de fala e de pensamento, como *logos*, o mito se insere na intrincada relação entre o modelo (*eidos*) e a imagem (*eikon*), na qual se delineia tanto a dimensão produtiva, fabricadora, quanto a dimensão educadora, ético-política, ambas miméticas.

Ressaltando que, o recurso a imagem no contexto dos diálogos platônicos não significa uma escolha deliberada a favor da filosofia contra a poesia. O filósofo grego jamais esquece que a discursividade poética e a filosófica são complementares. A teorização acerca da imagem, longe de ser destrutiva, representa a valorização do papel da imagem ao oferecê-la plena possibilidades, seja na forma de mitos, alegorias, analogias, metáforas, que permitem

embasar uma teoria que torna mais bela a prosa filosófica. Cito uma metáfora evocada por Borges (2000, p. 16-17):

Mas podemos dizer também que Platão tinha saudades de Sócrates. Depois da morte de Sócrates, ele terá dito a si mesmo: “Ora, o que Sócrates diria sobre essa minha dúvida específica?”. E então, a fim de ouvir mais uma vez a voz do mestre a quem amava, escreveu os diálogos. Em alguns desses diálogos, Sócrates representa a verdade. Em outros, Platão dramatizou os seus vários humores. E alguns não chegam a conclusão alguma, porque Platão estava pensando a medida que os escrevia; ele não sabia qual seria a última página quando escreveu a primeira. Estava deixando que sua mente vagasse, dramatizando-a em várias pessoas. Imagine que seu principal objetivo era a ilusão de que, a despeito do fato de Sócrates ter bebido cicuta, o mestre ainda estava com ele. Sinto ser essa a verdade porque tive muitos mestres em minha vida. Tenho orgulho de ser um discípulo – um bom discípulo, espero.

A metáfora borgiana fala de um anseio que se instaura no psiquismo, cujo nome em nossa língua se traduz por saudades. Tomada por essa afecção, que faz a alma doer/sofrer, como acentua Górgias ao falar do efeito psicagógico do discurso e na incapacidade de escrever diálogos (como fez o discípulo de Sócrates ao se defrontar com a carência suscitada pela ausência de seu mestre), dedico este metafórico exercício do diálogo da alma consigo mesma a meu mestre, Marcelo Marques, amante apaixonado das metáforas de Borges, Keats, Saramago, Platão, mescla de poetas-filósofos ou filósofos-poetas, cada um na sua arte de representar o mundo com belas imagens, que falam sobre a beleza. Keats, na *Ode sobre a melancolia*, canta: “A Beleza é seu lar; Beleza que se esvai [...]”. Nehamas (2007, p. 33), por sua vez, acredita que “[...] Platão viu na beleza, não apenas uma promessa de felicidade, mas uma promessa de virtude também [...]”, posição com a qual concordo e que me permite conceber que, no exercício da dialética, a contemplação do belo ou do bem, metaforicamente, representa o próprio ato de filosofar. Por fim, a referência ao amor e a beleza nos diálogos platônicos envolve os mais variados aspectos, do ético ao político, do pedagógico ao psicológico, do antropológico ao sociológico, do epistemológico ao ontológico, ditos de maneira bela, de modo a instigar a reflexão e a busca pela coerência na ordem do discurso e das ações.

[Recebido em julho/2019; Aceito em outubro/2019]

- ARISTOTE. *Poétique*. Texte établi et traduit par J. Hardy. Paris: Les Belles Lettres, 1985.
- ARISTÓTELES. *Retórica*. Prefácio e introdução Manoel Alexandre Júnior. Tradução e notas Manoel Alexandre Júnior; Paulo Farnhouse Alberto; Abel do Nascimento Pena. 2. ed revista. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda. 2005.
- _____. *Retórica das Paixões*. Introdução, notas e tradução Ísis Borges Belchior da Fonseca. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- _____. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices Eudoro de Souza. 7ed. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 2003.
- _____. *Poética*. Tradução, introdução e notas Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.
- BENJAMIN, W. Origem do drama barroco alemão. São Paulo, Brasiliense, 1984.
- BORGES, J. L. *Esse ofício do verso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BRANDÃO, J. L. Relações assimétrica: imagens e textos na Grécia Antiga. In: MARQUES, M. P. (org.). *Teorias da imagem na Antiguidade*. São Paulo: Paulus, 2012.
- BYRON, G. G.; KEATS, J. *Entreversos*. Tradução Augusto de Campos. Campinas: Unicamp, 2009.
- CHIRON, P. (2007). Aristote, *Rhétorique* (introduction, traduction et notes). Paris, GF-Flammarion.
- DEMÉTRIO. LÓPEZ, J. G. *Sobre el estilo*. Introducción, traducción y notas J. G. López. Madrid: Gredos, 1979, p. 9-125.
- DIONÍSIO DE HALICARNASO. *Sobre la composición literaria*. Introducción, traducción y notas M. A. M. Guerrero. Madrid: Gredos, 2001, p. 7-130.
- _____. *Carta a Pompeyo Gémino*. Introducción, traducción y notas G. G. Vioque. Madrid: Gredos, 2001, p. 207-246.
- _____. *Sobre la imitación*. Introducción, traducción y notas J. P. Segura. Madrid: Gredos, 2005.
- DIONÍSIO LONGINO. *Do Sublime*. Tradução, introdução e comentário M. I. O. Várzeas. São Paulo: Annablume; Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015.
- DIXSAUT, M. *Le Naturel Philosophe: essai sur le Dialogues de Platon*. Paris: Vrin, 1985.
- _____. Comentário. In: PLATÃO. *República* (livros VI e VII). Tradução A. Maia da Rocha. Lisboa: Didáctica, 2009.
- _____. *Métamorphoses de la dialectique dans les dialogues de Platon*. Paris: Vrin, 2001.
- FEARN, D. *Bacchylides: Politics, Performance, Poetic Tradition*. New York: Oxford, 2007.
- GOLDSCHMIDT, V. *Os diálogos de Platão: estrutura e método dialético*. São Paulo: Loyola, 2002.
- GÓRGIAS. Elogio de Helena. Tradução Maria Cecília de Miranda Nogueira Coelho. In: *Cadernos de Tradução 4*. São Paulo: Departamento de Filosofia da USP, 1999.
- GRUBE, G. M. A. *The Greek and Roman Critics*. London: Methuen & Co, 1965.
- KEATS, J. *Bright Star* (1819) Tradução P. E. S. Ramos. Disponível em <<https://bit.ly/2JtMIYb>>. Acesso em: 07 jun. 2018.
- KENNEDY, G. A. *The Cambridge History of Literary Criticism I. Classical Criticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- KURY, M. G. (1988) Diógenes Laércios. Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres. Brasília, UnB.
- LONGINO. *Do sublime*. Tradução Filomena Hirata. São Paulo, Martins Fontes, 1996.
- _____. *Sobre lo sublime*. Introducción, traducción y notas J. G. López. Madrid: Gredos, 1979, p. 147-217.
- MARQUES, M. P. Aparecer e imagem no livro VI da *República*. In: PERINE, M. (ed.). *Estudos platônicos: sobre o ser e o aparecer, o belo e o bem*. São Paulo: Loyola, 2009, p. 137-166.

- NEHAMAS, A. Beauty of Body, Nobility of Soul: The Pursuit of Love in Plato's *Symposium*. In: DOMINICI, S. (ed.) *Maieusis: Essays of Ancient Philosophy in Honour of Myles Burnyeat*. New York: Oxford, 2007, p. 97-133.
- PATTERSON, R. The Ascent in Plato's *Symposium*. In: CLEARY, J. J. (ed.). *Proceedings of the Boston Area Colloquium of Ancient Philosophy* 7, 1991, p. 193-214.
- PLATÃO. *Leis*. Tradução Carlos Alberto Nunes, Belém: UFPA, 1980.
- _____. *A República*. Introdução, tradução e notas Maria Helena da Rocha Pereira. 4. ed. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1983.
- _____. *Fédon*. Tradução e notas Maria Teresa Schiappa de Azevedo. Brasília, UnB; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.
- _____. *Carta VII*. Tradução e notas José Trindade Santos e Juvino Maia Jr. Rio de Janeiro: PUC; São Paulo: Loyola, 2008.
- _____. *O Banquete*. Edição bilingue. Tradução, posfácio e notas José Cavalcante de Souza. São Paulo: Editora 34, 2016.
- PLATÃO. *Fedro*. Edição bilingue. Tradução e apresentação José Cavalcante de Souza. São Paulo: Editora 34, 2016.
- _____. *Fedro*. Tradução, apresentação e notas Maria Cecília Gomes Reis. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2016.
- PLATON. *Lettres*. Traduction, introduction, notices et notes par Luc Brisson. Paris: GF-Flammarion, 1987.
- _____. *Phèdre*. Traduction, introduction et notes par Luc Brisson. Paris: GF-Flammarion, 1989.
- _____. *Phédon*. Traduction, introduction et notes Monique Dixsaut. Paris, GF-Flammarion, 1991.
- _____. *Le Banquet*. Traduction, introduction et notes par Luc Brisson. Paris, GF-Flammarion, 1998.
- _____. *La République*. Traduction, introduction et notes Georges Leroux. Paris: GF-Flammarion, 2002.
- Poemas da antologia grega ou palatina: séculos VII a.C. a V d.C.* Seleção, tradução, notas e prefácio J. P. Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- RAGUSA, G. *De compositione verborum*: apontamentos para uma reavaliação do tratado de Dionísio de Halicarnasso. *Letras Clássicas*, n. 4, 2000, p. 137-154.
- ROWE, C. Interpretando Platão. In: BENSON, H. H. (org.). *Platão*. São Paulo: Artmed, 2011, p. 28-39.
- RUSSELL, D. A. *Criticism in Antiquity*. London: Duckworth, 1981.
- Thesaurus Linguae Graecae: a Digital Library of Greek Literature*. University of California, 2002.
- USHER, S. *Dionysius of Halicarnassus: The Critical Essays II*. Cambridge: Harvard, 1985.