

**PENSAR A ARTE FILOSOFICAMENTE:
ESPAÇOS CONCEITUAIS NO INTERIOR DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA**

Ramon T. Pirreti Brandão¹

Resumo

A arte busca uma relação original entre o homem e o mundo, no instante mesmo em que o real, o imaginário, o desejo e o olhar eclodem conjuntamente. Pretendemos com o presente artigo refletir filosoficamente sobre a arte, confrontando principalmente as ideias de Nietzsche, Heidegger e Merleau-Ponty e tentando encontrar o lugar da filosofia no interior da experiência artística. Percorreremos as fendas conceituais da experiência estética, que, não se limitando ao campo das percepções formais, se estende a fissuras onde a filosofia desempenha um papel determinante na apreciação do objeto de arte.

Palavras-chave: Arte; Filosofia; Estética; Experiência.

O presente trabalho, mediante todas as dificuldades inevitáveis ao pretender discorrer sobre uma temática fartamente discutida ao longo da história, se propõe a alargar as possibilidades de diálogo entre arte e filosofia. Deste modo e levando-se em consideração a extensa diversidade de teorias e movimentos críticos que se debruçaram sobre o tema, o que poderíamos aqui propor sem o risco da repetição? Paralelamente a esta preocupação, surge nossa inquietação real: como refletir filosoficamente sobre arte?

Antes de tudo, se faz necessária a delimitação de uma posição no contexto do pensamento filosófico, situando-nos e possibilitando-nos a utilização de ferramentas conceituais que tornam possível a investigação de determinado fato artístico. Ademais, ao delimitar nossa perspectiva – que será facilmente reconhecida por seus vínculos com a filosofia hermenêutica, com o pensamento de Nietzsche e mesmo com a Fenomenologia –, evidenciaremos o quão complexo pode ser pensar filosoficamente a arte.

Se, por um lado, nosso referencial teórico nos proporciona uma orientação epistemológica que visa corporificar uma reflexão das diversas formas de expressão artística, por outro, essa mesma modalidade de pensamento – esse referencial – encontra-se tão comprometida e sensibilizada com a expressão artística que, por vezes, a

¹ Mestrando do programa de pós-graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP), Bolsista (CAPES).

reivindica para sua própria realização, mesmo quando suas pretensões não envolvem a construção uma escrita estética. Assim, mesmo que busque compreender a tríade que sustenta o fato artístico – ou seja, a criação, a recepção e a apreciação –, o referencial filosófico que evocamos não pretende tomar a arte como objeto de ciência.

Aprendemos com Heidegger que qualquer benefício que a filosofia nos ofereça vive *na* dependência e *da* disposição que temos em apreendê-la. Talvez resida aí o costume que se tem de afirmar que com a Filosofia nada se pode fazer. Disposição em apreendê-la, portanto, que só possibilita algum benefício quando compreendida nos termos de uma abertura ao risco, à ambiguidade e ao silêncio, todos interiorizados no próprio discurso filosófico.

Ora, quando busca o conceito do discurso racional, é com o irracional que a filosofia se depara, realizando-se tanto em suas limitações quanto em suas misérias. Mesmo os esforços empregados pela Lógica – que se pautam, sobretudo, nas *evidências* – se conectam, inevitavelmente, com as intuições de natureza poética. Qualquer tentativa de rigor formal transfigura-se em ausência de rigor, especificamente no lugar da razão onde habita o silêncio. Mesmo entre os chamados “sistemas fechados”, que presumiam certa rigidez, tais características são observadas: Descartes evocava o grande livro do mundo (DESCARTES, 2009); Leibniz, por sua vez, anunciava sua teoria sobre as mônadas. Deste modo, a filosofia, independente de sua vertente, se esforça para reintegrar certo aspecto irracional a uma razão que se pretende livre de sua unilateralidade abstrata. Ora, se o homem não é meramente uma coisa entre outras coisas, se dentre as coisas o homem se diferencia pela razão, pela técnica e por tantas outras características, concluímos que sua compreensão de mundo não pode ser analisada friamente. Ademais, sem uma insistência característica daqueles indivíduos esperançosos o inesperado não se manifesta, pois, como sabemos, tanto não é comum quanto é inacessível.

Essa insistência esperançosa, que podemos traduzir como a *disposição para a filosofia* sugerida por Heidegger, descortina para homem os mistérios do mundo, cuja inacessibilidade certamente não é irreversível, desde que situemos a sua inteligibilidade em uma região de absoluta transparência e claridade, em oposição a uma região de obscuridade total. A filosofia só é capaz de nos oferecer algo quando estamos *dispostos* a ela, quando caminhamos ao seu lado na direção daquela região sombria, seguindo-a na

admiração, ou melhor, no *pathos*; não em um gesto apaixonado, típico dos que só amam com pressa, mas com sofrimento, com paciência, suportando sua força. A *disposição* tanto explica a paciência dos filósofos quanto é a chave para que compreendamos a existência.

Disposto ao mundo, o filósofo ingressa numa zona de mistério e ultrapassa a experiência de uma subjetividade vazia e dogmática (que tanto divide quanto reduz o significado das coisas) e que busca as universalidades fixas e móveis. Agora, nessa zona de mistério, o filósofo vive a experiência de uma subjetividade disponível ao apelo de universalidades tecidas por diferentes dimensões. Afinal, que homem nunca pressentiu o *ser* escondido por trás das coisas? Que homem nunca desvendou a figura do mundo na dispersão de seus fragmentos? Talvez seja exatamente essa a maior virtude dos instantes de livre improvisação: instantes de uma esperança que nos faz reconhecer o lado harmonioso das coisas. É a invisível fonte de sentido que se dirige à interrogação filosófica, pois, como disse Heráclito, “a harmonia invisível é mais forte que a visível” (HEIDEGGER, 1973b, p.74). Heidegger não somente o percebeu, mas elaborou uma crítica à ciência, denunciando um *incontornável* que se estende além do domínio da objetividade. A intenção do filósofo alemão não era, no entanto, a de desacreditar o discurso científico, mas, antes, intencionava problematizar seus fundamentos e seus limites para enriquecer uma tradição do pensamento que visava dar algum sentido à vida. Como disse Merleau-Ponty, logo na primeira frase de seu belíssimo ensaio sobre a pintura, “a ciência manipula as coisas e renuncia a habitá-las” (MERLEAU-PONTY, 2004, p.13).

É nesse sentido que nossa reflexão filosófica, decidida a não encontrar definições sistemáticas para o fenômeno da arte e disposta a conviver com a angústia frente a esse desafio, deve – ou deveria – se aproximar. Ocupando o lugar de uma verdade crítica, a filosofia mantém sua distância da arte, mesmo que em seu íntimo ela possa provocar a própria experiência artística.

Senso assim, para que a filosofia e seu discurso não perca autonomia, é preciso que ela supere as dificuldades que impôs a si mesma, sobretudo onde ela reprime o seu motivo originário. Platão – talvez pressentindo a inevitabilidade desse obstáculo – nos indicou um caminho, quando mostrou que alguns objetos perceptíveis pelos sentidos sugerem – justamente por seu fator incomum, insólito – que o pensemos a partir dos seus mistérios (PLATÃO, 1964). Ora, pensar no mistério dos objetos insólitos não

significaria descobrir os mitos que o homem criou e revelar a beleza inerente de algumas coisas do mundo? Se a experiência do sensível não é o mesmo que a experiência do pensamento, não podemos negar que suas diferenças nascem, no entanto, do mesmo mundo. Nietzsche elegeu Heráclito como o grande pensador trágico justamente por ele ter feito da experiência um fenômeno estético (NIETZSCHE, 1995). Desta feita, isso não nos indicaria certa circularidade existente entre a experiência sensível e a experiência cultural? Não estaria o *lógos poiético* naturalmente integrado ao *lógos filosófico*? Se relermos Kant sob uma ótica fenomenológica, perceberemos que ele intuiu essa integração e, conseqüentemente, o princípio do *lógos estético* (sobretudo quando falou da existência espontânea e harmônica entre o entendimento e a sensibilidade).

Como sugere Heidegger, criar não é fugir do mundo, é habitá-lo. É poeticamente que o homem habita esta terra. Revisitando a hermenêutica ontológica do filósofo alemão (lugar onde suas reflexões fenomenológicas se realizam), concluimos que a meditação heideggeriana da arte é muito menos uma reflexão *sobre* o fato artístico do que a expressão de um movimento circular entre filosofia e arte. É na *topologia do ser* que Heidegger esclarece esse movimento, ou seja, no conjunto de âmbitos, de relações referenciais e de jogos do ser. Ali, a concepção de verdade é entendida como criação de sentido e as diferentes formas de verdade – dentre elas a verdade das obras de arte – pertencem ao todo do ser, são elas *topos* do ser.

Para evitar todo contra-senso sobre a verdade, para evitar que ela seja entendida como certeza, a verdade do ser é referida como *Ortschaft des Seins – Verdade como localidade do Ser*. Isto pressupõe certamente uma compreensão do ser-lugar do lugar. Daí a expressão *topologia do ser* (HEIDEGGER, 1976, p.269).

Insistindo ainda na questão da *verdade* entendida como criação de sentido, é desde *Ser e Tempo* (2006) que Heidegger relata o mundo como algo já interpretado e inscrito na relação entre as coisas.

Assim, deparamo-nos com o perspectivismo de Nietzsche (do qual o pensamento de Heidegger é certamente devedor), onde não existe a possibilidade de um sentido em si mesmo; onde tudo é sempre relacional e onde os valores nunca são absolutos, mas, antes, se agregam à nossa interpretação. Daí a afirmação célebre de que “nós não

possuímos a verdade. Todos os homens de outrora a possuíam, mesmo os cétricos” (NIETZSCHE *apud* HEIDEGGER, 1958, p.96).

Essa consciência negativa da verdade se configura nos termos de uma perda dos valores absolutos e imutáveis, onde denuncia-se a “vontade de verdade” contida na metafísica – verdade que se opõe tanto à verdade da vida quanto à verdade da arte. Assim colocada, a verdade se manifesta através da experiência; é uma possibilidade de criação, uma construção de perspectivas.

O espírito do homem não pode se impedir de ver-se a si mesmo segundo a sua própria perspectiva, e não pode avaliar-se senão por ela [...]. O mundo torna-se para nós infinito no sentido de que não podemos negar que ele se presta a uma infinidade de interpretações (NIETZSCHE, 1980, p.374).

Conforme observamos, para Nietzsche a posse de uma verdade absoluta não passa de uma ilusão tanto pretensiosa quanto absurda e sua proposta de pensamento pode ser definida a partir deste princípio, ou seja, um princípio onde não há uma totalidade coerente, mas, ao contrário, onde o que existe é multiplicidade, acaso, diferença; todas coexistindo harmonicamente com a identidade, com a unidade e com a necessidade. Sendo assim, se verdade é criação, conhecer é o mesmo que situar-se esteticamente em relação ao mundo.

Assim surge, em Nietzsche, a figura do artista. Indivíduo cuja obra é uma ilusão vital, uma mentira que inventa e que se faz mais verdadeira do que a suposta realidade (apreendida pelos conceitos, pela adequação entre a esfera do sujeito e a esfera de um objeto). Entre duas esferas tão distintas, não existe causalidade ou exatidão, mas uma relação estética, “quero dizer, uma transposição insinuante, uma tradução balbuciante numa língua totalmente estranha: para o que, em todo caso, seriam necessárias uma esfera e uma força intermediárias compondo livremente e imaginando livremente” (NIETZSCHE, 2007, p.87).

“Temos a arte para não morrer da verdade”, afirmaria Nietzsche (1948) nesta célebre sentença. Contudo, o autor não pretende com ela negar a verdade, mas, antes, está elegendo a arte e sua dimensão ilusória para elevar o falso (como não-verdade) a um poder afirmativo superior. Deste modo, a mentira estética é legitimada porque implica, justamente, uma compreensão tácita da verdade originária.

Assim se explica a concepção nietzschiana da arte como jogo. Esta é qualquer coisa de real, de efetivo, mas que é capaz de elevar-se além da terra, possuindo seu próprio *lógos*, seu próprio tempo, seu próprio espaço. Por isso o jogo do artista renuncia a qualquer vestígio de elementos empíricos e verdadeiros, pois o jogo só é irreal e fictício se se considera, como única realidade possível, a vida que obedece às certezas materiais e às normas morais. Em outras palavras, trata-se *do eterno retorno*; lugar onde o jogo recomeça sempre, na criação e destruição de si mesmo e no seu próprio tempo.

Se dizemos sim a um só instante, estamos dizendo *sim* não apenas a nós mesmos, mas a toda a existência. Pois nada existe em si mesmo apenas, em nós, ou nas coisas; e se nossa alma vibrou uma só vez em alegria, todas as eternidades colaboraram para determinar esse fato único e, nesse instante único de afirmação, toda a eternidade foi experimentada, justificada e afirmada (NIETZSCHE, 1948, p.388-389).

Ademais, não se trata para Nietzsche de uma justificação metafísica do Ser, uma vez que o jogo não é parcial e interior ao homem, mas, antes, parte de uma esfera íntima ao lado das outras, do espírito, da razão, dos sentimentos, das vontades. O jogo é a estrutura cósmica do universo e todos os *contrários* estão mobilizados para inaugurar o retorno de todas as coisas que são provenientes dessa mesma fonte eterna do jogo, realizando uma síntese afirmativa mais completa.

Deste modo, percebemos que a aproximação entre filosofia e arte, no caso de Nietzsche, não aparece da mesma maneira que em Heidegger (através do produto da arte, ou seja, a obra como expressão de verdade do ser). Antes, ela aparece através da própria expressão da verdade que, segundo o autor, é comum à arte e à filosofia. Dito de outra maneira, a arte para Nietzsche não é um modo deficiente de verdade, mas uma espécie de corretivo para a longevidade do ser; concepção que representa a inspiração idealista da essência do verdadeiro. Por isso, desde o livro *O Nascimento da Tragédia*, ele insiste no fenômeno estético como a única justificativa plausível tanto para a existência quanto para o mundo, ou seja, como a “única possibilidade de viver, apesar do saber” (NIETZSCHE, 1949, p.46).

Compreende-se melhor a aproximação entre Heidegger e Nietzsche (no que se refere à relação entre arte e verdade) quando pensamos na principal reflexão heideggeriana do fato artístico, que é aquela que tanto nega quanto desconstrói a estética.

Justifica-se essa negação da estética com a necessidade de eliminar qualquer possibilidade de compreensão da obra de arte como “objeto” de uma experiência vivida. “Na medida em que a consideração estética determina a obra de arte do ponto de vista do belo que produz arte, a obra é representada como aquilo que traz e suscita o belo relativamente ao estado afetivo do homem” (HEIDEGGER, 1971, p.77). Ora, na esteira da filosofia trágica nietzschiana, Heidegger denuncia o rompimento dos tempos modernos – enraizados na metafísica da subjetividade – com os primeiros gregos (os artistas-filósofos), cujo pensamento prescindia da reflexão estética.

Heidegger, por sua vez e integrado a uma tradição filosófica que critica a metafísica ocidental, parte da ideia de que a filosofia, como a metafísica, evoluiu a partir de transformações que se deram no interior de um mesmo princípio – princípio já não mais pensado como pensavam os pré-socráticos – e que se manifesta historicamente de formas diversas para expressar a *essência do ser*. Foi pelo esquecimento da diferença ontológica (ou seja, o ser é o “outro” do ente) que *alétheia* – entendida como entrelaçamento da verdade com a não-verdade; do sim com o não – tornou-se *homoiósis* (adequação); ou seja, a metafísica, enquanto elucida o ente pelo ente, não mais atinge a *essência* do ser. Sendo assim, à transformação da essência da verdade corresponde a história da essência da arte ocidental. Contudo, apesar das suposições, não se trata de negar a metafísica, mas, antes, de *destruir* sua falsa essência, de relacionar a própria metafísica com sua origem abandonada. Por isso essa “destruição” da estética pressupõe a “destruição” da metafísica. Segundo o próprio Heidegger: “Destruição significa: abrir nosso ouvido, torná-lo livre para aquilo que na tradição do ser do ente nos inspira” (HEIDEGGER, 1973, p.218).

Deste modo, percebemos o caminho positivo de retorno a um passado onde se reinterpreta as palavras gregas em sua força originária para, posteriormente, reintegrar sua significação ao presente. Heidegger comenta em *A Origem da Obra de Arte* uma sentença de Hegel que define a arte não mais como o modo supremo pelo qual a verdade reclama existência. Para Heidegger, aí está implícito todo o pensamento metafísico ocidental, pensamento que corresponde a uma verdade do ente já acontecida e cuja consequência é a morte da arte. Heidegger, com isso, não pretende negar a existência de obras de arte após Hegel, mas enquanto essa verdade do ente não for repensada, a sentença permanecerá válida.

Ademais, o que se deve reter do comentário heideggeriano é a denúncia ao conteúdo metafísico do subjetivismo estético; conteúdo que, segundo o autor, é estranho à verdadeira essência da arte. A *verdade do ente já acontecida* refere-se à ilusória concepção do belo como objeto de prazer, pois a beleza pertence ao acontecimento da verdade e não à vivência da subjetividade.

Todavia, é evidente que a contemplação da obra de arte não isola o homem de seus sentimentos, mas, antes, dirige-os para o pertencer da verdade que acontece na obra, fundando, assim, *o-ser-para-o-outro* e *o-ser-com-o-outro*. Ademais, o que torna uma obra possível é o seu acontecimento histórico; é ele que se manifesta para os que contemplam a obra na *diferença*: o *outro* do ente (ou seja, o ser) é o que se manifesta na obra, ou seja, é a arte a responsável por resguardar a diferença ontológica. Heidegger afirma que, a cada manifestação do ser no ente, a arte aparece para assimilar essa manifestação e anunciar um “novo começo” na história. Exatamente assim ocorreu na Grécia Clássica, na Idade Média e na Idade Moderna; “De quando em quando, acontecia a *desocultação* do ente. Ele se impunha na obra, imposição que a arte realizava” (HEIDEGGER, 1973, p.88).

Deste modo, o sentimento estético para Heidegger é apenas uma consequência da verdade histórica da arte; em outras palavras, é a dimensão ontológica da arte que indica antecipadamente a nossa fruição. A história da arte apenas transmite as obras através dos tempos, mas sem alcançar (e, conseqüentemente, sem transmitir) sua dimensão *incontornável*. É neste sentido que a arte está morrendo, uma vez que não é mais considerada como essencial ao nosso destino histórico. Assim compreende-se a razão pela qual Heidegger faz uso da premissa de Hegel, para o qual o prazer estético também é a experiência tardia revelada pela arte e cuja natureza se resume à exteriorização do *Espírito* nas diversas épocas da história. Em Heidegger, portanto, a verdade tende para a obra; enquanto em Hegel é o *Espírito* que se exprime pelas obras sensíveis.

Percebemos, com isso, que Heidegger e Hegel, apesar da diferença aparente nas intenções, convergem no sentido de uma arte que seja *manifestação* da verdade. Quando Hegel reconhece que a arte perdera a sua mais alta destinação, sua verdade autêntica, esse mesmo reconhecimento marcou positivamente o rompimento da arte com o absoluto (sua base metafísica). Desde então, o que a arte possuiria de autenticamente verdadeiro passaria a pertencer ao mundo e à finitude. Deste modo e apenas de Hegel

ter se movimentado no interior do pensamento metafísico, foi a partir dele que se pôde questionar esse pensamento. É legítimo pensar, portanto, que a crise da metafísica foi crucial para que se pudesse colocar o problema da verdade na arte.

Vivemos atualmente em uma época que se caracteriza pela morte dos deuses, pela perda dos valores outrora absolutos da tradição. Em arte, como em todas as manifestações de cultura contemporânea, estamos assistindo a um movimento de transformação do pensamento sobre a verdade e sua concretização em obras. Ao deixar de se submeter como um objeto para a reflexão filosófica, a arte passa a transformar filosoficamente a própria concepção de verdade, registrando a seu modo a busca pela verdade originária que a metafísica encobriu. Assim, o problema filosófico da *morte da arte*, que trata implicitamente de uma filosofia do espírito bem definida, surge no momento contemporâneo para explicitar a sensível modificação do conceito de arte. Em outras palavras, a atividade artística está propondo um recomeço radical de seus modos de vida – ou em seu processo de morte: poesia da poesia, pintura da pintura, música da música; arte da arte.

Os exemplos que ilustram essa transformação são muitos: a pintura contemporânea que, quase sempre não figurativa, nega sua própria linguagem; a obra literária que transcende a si mesma para também negar-se, etc. Blanchot, por exemplo, observa essa experiência de negação literária desde Hölderlin e Rilke até Kafka e Mallarmé; todas obras dilaceradas onde os temas centrais abarcam ora o retorno da linguagem à sua origem, ora à experiência mística de inspiração. Quando o sentido da arte é posto em causa, torna-se às vezes ambíguo (a exemplo de Valéry), impossível (a exemplo de Artaud), irônico (a exemplo de Duchamp) ou é interpretado pela crítica como algo aberto a inúmeros possíveis.

Outro ponto importante: se é verdade que o artista possa ser ultrapassado pela obra, isso não desata o laço que une o homem e o mundo. Tomando como exemplo Kandinsky, se ele procurou uma pintura impessoal e universal, que possibilitasse que a personalidade da arte predominasse sobre a precária personalidade do artista, essa procura desejava concretizar o seu conceito de *necessidade interior*, ou seja, de expressar a espiritualidade do homem. Negar a subjetividade não é eliminar o que é insubstituível na obra singular, o que permite, inclusive, que ela se inscreva na história. A negação da subjetividade só tem sentido como eliminação dos valores pré-estabelecidos para o prazer-estético. Essa “desestetização” da arte teria seu equivalente

em algo como a desumanização da arte, ou seja, fazer com que a obra viva em sua irrealdade; realizar o irreal, enquanto irreal. Mais uma vez Heidegger se faz elementar: quando ele descreve a circularidade entre artista e obra para explicar a origem da arte, está registrando a diferença entre a intenção subjetiva e a realização da obra em sua verdade. Em suma, está definindo a busca do destino poético e não do destino do autor.

Finalmente, a partir de tudo que foi dito, percebe-se que a questão de fundo é ainda a da relação arte-verdade, aquela mesma questão que explodiu na estética hegeliana e abriu perspectivas para os movimentos e teorias da atualidade. Se a estética contemporânea procura para o artista um Eu semelhante àquele que constrói a ciência, ela não pode esquecer que a consciência do criador está aberta não a possibilidades lógicas, mas a potencialidades que jorram livremente do ser e do mundo. Apontar essas potencialidades é um trabalho hermenêutico.

Caberá ao crítico, por fim, distinguir os gestos inconsequentes daqueles que promovem a libertação de novas formas artísticas, mesmo que sejam por vezes formas violentas e que muitas vezes germinem de lugares obscuros e pouco explorados. No entanto, antes de tudo, é necessário que se repense a própria semântica da palavra *crítica*, uma vez que ela não mais designa uma atividade de juízo que se baseia numa estética normativa ou nas preferências do gosto. É a própria natureza do fenômeno artístico atual que está exigindo a crítica, cuja missão é pôr de manifesto os vasos comunicantes que fazem com que a arte contemporânea diga a verdade do homem de hoje (porque se ela não disser a verdade, não diz coisa nenhuma).

O que nos propomos a dizer é que, desde o início do século, o projeto da arte caminha no sentido de uma necessidade de encontrar o ser do universo visível, ou melhor, em dar ao visível a sua dimensão ontológica que, justamente por não ser evidente, exige do homem uma *disposição* a ela.

Referências bibliográficas

DESCARTES, R. *Discurso do Método*. São Paulo, Martins Fontes, 2009.

HEIDEGGER, M. *O Que é Isto a Filosofia?* In Conferências e Escritos Filosóficos. Coleção Os Pensadores. vol. XLV. Tradução Ernildo Stein. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

_____. *Questions IV (Séminaire du Thor)*, trad. J. Beaufret, F. Fédier *et alii*, Paris, Gallimard, 1976.

_____. *Nietzsche I*, trad. P. Klossowski, Paris, Gallimard, 1971.

_____. *Essais et Conférences*, A. Préau, Paris, Ed. Gallimard, 1958.

_____. *Ser e Tempo*, Petrópolis, Vozes, 2006.

_____. *Heraclite*. Paris: Gallimard, 1973b.

MERLEAU-PONTY. *O Olho e o Espírito*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

NIETZSCHE, F. *Le Naissance de la Tragédie*, trad. G. Bianquis, Paris, Gallimard, 1949.

_____. *La Volonté de Puissance*. Trad. G. Bianquis, NRF, Gallimard, 1948.

_____. *O Livro do Filósofo*. Trad. Antônio Carlos Braga, São Paulo, Escala, 2007.

_____. *Le Gai Savoir*, trad. A. Viallate, Paris, Gallimard, 1950.

_____. *A Filosofia Na Época Trágica dos Gregos*. Lisboa, Edições 70, 1995.

PLATÃO. *Diálogos*. Trad. Jaime Bruna, São Paulo, Ed. Cultrix, 1964.