

O Presente da Enunciação e a (Re)performance dos Diálogos Platônicos

Nelson de Aguiar Menezes Neto

Colégio de Aplicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro
(CAp UFRJ)

<https://orcid.org/0000-0003-4880-8407>
aguiarnn@yahoo.com.br

Recebido: 30 de junho de 2020
Aprovado: 30 do junho de 2020
DOI: 10.47661/aefcl.v15i29.46125



ARTIGO

MENEZES NETO, Nelson de Aguiar. O Presente da Enunciação e a (Re)performance dos Diálogos Platônicos. *Anais de Filosofia Clássica* 29, 2021. p. 116-139

RÉSUMÉ : L'analyse des formes verbales dans une œuvre littéraire permet d'identifier des stratégies temporelles de composition qui définissent l'attitude communicative adoptée et déterminent la manière dont le texte sera reçu par le lecteur. De nombreux usages verbaux dans les Dialogues platoniciens mettent en évidence *le temps au moment où l'on parle* de façon à accomplir les effets dramatiques de l'énonciation sur un support matériel non pas dirigé au spectacle, mais à la lecture. À partir d'une approche des usages verbaux dans les ouvertures des Dialogues, le but de ce travail est de comprendre la production d'un phénomène discursif d'ordre temporel qui a la propriété de conduire le lecteur à la réalisation philosophique d'une (re)performance.

MOT-CLES : Dialogues platoniciens ; énonciation ; temporalité du discours ; performance.

RESUMO: A análise das formas verbais empregadas em uma obra literária permite identificar estratégias temporais de composição que definem a atitude comunicativa adotada e determinam o modo como o texto será recebido pelo leitor. Um número expressivo de empregos verbais nos Diálogos platônicos coloca em evidência *o tempo em que se fala*, garantindo os efeitos dramáticos da enunciação em um suporte material voltado não para o espetáculo, mas para a leitura. A partir de uma aproximação aos usos verbais nas aberturas dos Diálogos, este artigo pretende explorar a produção de um fenômeno discursivo de ordem temporal com a propriedade de conduzir o leitor à realização filosófica de uma (re)performance.

PALAVRAS-CHAVE: Diálogos platônicos ; enunciação ; temporalidade do discurso ; performance.

Mas, o que há, enfim, de tão perigoso,
no fato de as pessoas falarem
e de seus discursos proliferarem indefinidamente?
Onde, afinal, está o perigo?
Foucault (1996, p. 8)

Este estudo reporta-se à questão da temporalidade nos processos de criação literária com o intuito de fazer aparecer uma relação constitutiva entre tempo e performance nos Diálogos de Platão. A possibilidade de tal empreendimento funda-se numa aplicação da categoria moderna de enunciação, premissa fundamental destas páginas. O desafio proposto está em compreender em que medida a temporalidade produzida *na e pela* enunciação (BENVENISTE, 1989, p. 85) configura os Diálogos como uma prática discursiva à qual é possível transpor o elemento performático caracterizador da cultura grega antiga.

Propomos um método de análise que se volta preliminarmente para os empregos verbais dispostos nas aberturas dos Diálogos – uma aproximação que se revela produtiva à medida que permite entrever elementos como o *modus operandi* de composição, a natureza estilística, o estatuto do autor, assim como os efeitos operados sobre o leitor. De fato, entre os indicadores lexicais que configuram o tempo linguístico de uma obra, os verbos desempenham um papel de relevância já que, em suas variações de pessoa, número, tempo, modo e aspecto, indicam a maneira como um discurso é situado ao ser construído segundo um sistema complexo de referências. Avaliar os seus usos possibilita, assim, postular uma função específica da temporalidade não apenas para a formação do estilo platônico, como também para a definição da experiência filosófica que lhe é correlata.

Com relação às aberturas de uma obra, Ubersfeld (2013, p. 137) já havia convenientemente indicado, no âmbito da análise estrutural voltada para o texto teatral, a descoberta da importância do *incipit*. Ainda que elas possam ser negligenciadas, como é recorrente na exegese dos textos platônicos, a própria tradição poética grega revela-nos seu lugar de

destaque (RACE, 1992). Em Homero e em Hesíodo, por exemplo, as aberturas sob a forma de invocação definem a natureza estilística da obra – uma narrativa de eventos passados mediada pela voz do poeta. Tanto o imperativo em segunda pessoa nas fórmulas *áeide theá* (“canta, deusa!”, *Ilíada*), *moi énnepē mouása* (“conta-me, musa!”, *Odisséia*) e *mouásai pieriēthen énnepete* (“musas piérias, contai!”, *Trabalhos e Dias*), quanto o presente do subjuntivo em primeira pessoa de *mousáon Elikoniádon archómeth’aeídein* (“pelas musas heliconíades comecemos a cantar!”, *Teogonia*), autorizam o narrador a falar, sendo a garantia de acesso aos acontecimentos que serão cantados (BRANDÃO, 2015, p. 74). A memória infalível das Musas passa a existir, desse modo, pelo canto do poeta que as invoca em tais aberturas, sendo sua voz o instrumento necessário para expandir a narrativa no tempo.¹

Como o começo fervilha de índices de temporalidade, assim também ocorre com os prólogos da tragédia e da comédia. As sete peças de Ésquilo oferecem, de entrada, monólogos construídos a partir de formas verbais no presente. Já Sófocles e Aristófanes recorrem, de modo geral, a um modelo de alternância de réplicas (a esticomitia) como forma regular de suas aberturas, imprimindo à seção inicial o ritmo cadenciado de uma troca de turnos no presente.² Eurípides, por sua vez, vale-se de prólogos narrativos com o aoristo nos primeiros versos – o que lhe permite inserir no registro do drama a informação e a contextualização dos acontecimentos, e oferecer, por processos indiretos, os antecedentes indispensáveis ao entendimento da ação representada (RACE, 1992, p. 14; DI MARCO, 2009, p. 201, 230).

¹ Isso explica por que, nos termos de Aristóteles, “a epopeia não tem limites com relação ao tempo” (*he dē epopoía aóristos tōi chrónoi*, *Poética* 1449b 1.13).

² Em Aristófanes, *Acarnenses*, *Assembleia das mulheres* e *Pluto* não são abertos sob a forma da esticomitia. Observe-se, também, que na comédia, encontramos maior variedade de tempos verbais nas aberturas: o presente em *Assembleia das mulheres*, *As Aves*, *A Paz*, *Pluto* e *Vespas*; o perfeito em *Acarnenses*; o aoristo em *As Rãs*, *Cavaleiros* e *Lisístrata* e o futuro em *As Nuvens* e *Tesmoforiantes*.

A temporalidade aparece, assim, como elemento fundamental da convenção dramática e condição para o próprio funcionamento da *mimesis* trágico-cômica. Há, no gênero dramático, duas temporalidades em jogo. Por um lado, o presente cênico, o tempo da ação representada, uma espécie de passado presentificado em cena. Por outro, o tempo do espectador, expresso na duração empírica do espetáculo. O tempo da ação dramática é, portanto, um tempo outro – um presente ficcional distanciado do tempo empírico ao qual pertence a audiência.³ Cabe ao poeta o cuidado de realizar um tecido suficientemente coerente, valendo-se de estratégias (justaposições, anacronismos, lapsos, suspensões, acelerações) que condensam no presente empírico o presente da matéria cênica. À audiência cabe aceitar o jogo fictício do espetáculo, organizando temporalmente o que percebe.

Em suas particularidades composicionais, cada gênero da tradição poética grega manifesta uma forma específica de lidar com o tempo, estabelecida *ab initio* em suas aberturas. Enquanto construção dramática que também obedece ao princípio da *mimesis*, os Diálogos platônicos comportam, de forma semelhante, múltiplas explorações da temporalidade, que estão diretamente relacionadas a seu estatuto discursivo. E assim como ocorre na tradição poética para a qual acabamos de acenar, a abertura platônica também se oferece como um lugar privilegiado de análise, onde estão colocados os índices fundamentais para a estruturação ordenada da palavra.⁴

*

Nas aberturas dos Diálogos, Platão, *auctor absconditus*, revela sua mão autoral mediante escolhas que definem os meios da *mimesis* que passa a operar (CLAY, 1992, p. 115). No caso das formas verbais, as

³ Vale lembrar que na comédia o tempo da ação se funde por vezes com o tempo da representação, sob a forma de endereçamentos diretos aos espectadores (a parábase). Veja-se HUBBARD, 1991, p. IX e 1-15.

⁴ Para uma discussão sobre as aberturas platônicas, ver CAPUCCINO, 2014; CLAY, 1992, p. 115.

opções feitas assinalam o estilo adotado, dando à obra quer o caráter indireto das estruturas narrativas quer o traço direto do sistema de troca de falas.⁵ No que concerne ao caráter indireto, *Cármides*, *Lísis*, *Parmênides* e *República* distinguem-se por oferecer uma moldura narrativa que fixa uma diversidade de camadas temporais, estabelecendo também a distinção entre a voz do narrador e as demais vozes por ela mediadas. Vejamos as primeiras construções desses Diálogos:

<i>Cármides</i>	<i>hékomen ek Poteidaías</i> (“vimos de Potideaia”) ἤκομεν = imperf ind act de ἵκω (vir, chegar)
<i>Lísis</i>	<i>eporeuómen ex Akademeías</i> (“seguiu da Academia”) ἐπορευόμην = imperf ind mp πορεύω
<i>República</i>	<i>katében khthēs eis Peiraiá</i> (“ontem descí ao Pireu”) κατέβην = aor ind act de καταβαίνω
<i>Parmênides</i>	<i>epeidè Athénaze aphikómetha</i> (“quando chegamos a Atenas”) ἀφικόμεθα = aor ind mid de ἀφικνέομαι

Como se pode verificar, as aberturas deste grupo comportam o imperfeito (*Cármides* e *Lísis*) e o aoristo (*Parmênides* e *República*) como tempos de base, remetendo a narrativa para uma referência temporal no passado. O imperfeito permite contextualizar e descrever a ação ocorrida, apresentando o pano de fundo no qual os eventos se passam; o aoristo, por sua vez, é na língua clássica, o tempo por excelência da narração histórica (LALLOT et alii, 2011, p. 4-5). Nesses Diálogos, portanto,

⁵ Com relação à distinção entre Diálogos dramáticos e Diálogos narrativos, ver CAPRA, 2003, p. 3 et seq; BRUNSCHWIG, 1974. Clay (1992, p. 118-119) faz uma distinção entre Diálogos puramente dramáticos, Diálogos narrados por Sócrates e “the frame Dialogues” (*Banquete*, *Fédon*, *Parmênides* e *Teeteto*). Ver também FINKELBERG, 2019, p. 2.

produz-se uma diferenciação entre o plano temporal em que a narração acontece (o agora, o presente da narração) e o plano dos fatos transcorridos, trazidos ao presente pela voz do narrador. Deparamo-nos, assim, com um jogo de relações que traça o contraste entre a porção central do Diálogo e o fundo narrativo no qual essa porção se insere, possibilitando um efeito de profundidade (*mise en abyme*).⁶

Embora *Banquete*, *Eutidemo*, *Fédon*, *Fedro*, *Menexeno*, *Protágoras*, *Teeteto* e *Timeu* não possuam moldura narrativa, eles apresentam, internamente, um fenômeno semelhante de distanciamentos temporais associados a uma pluralidade de níveis enunciativos. Por meio da inserção de trechos narrativos, esses Diálogos também estabelecem, nos termos de Morgan (2004, p. 365), “o efeito vertiginoso de múltiplas narrativas encaixadas”. Tomando o *Eutidemo* como exemplo, é possível notar, já nas primeiras réplicas do passo 271a, uma combinação de tempos verbais (imperfeito, mais que perfeito, presente e aoristo) que permite a transitividade entre os distintos planos temporais, conjugando-se narrativa e enunciação em estilo direto. A obra se estrutura, assim, como apresentação de uma conversação situada no interior de uma narrativa que, por sua vez, está fixada no interior de uma interlocução no presente:

Eutidemo 271a *tís ên, ô Sókrates, hó chthès en Lykeío dielégou*
 $\tilde{\eta}\nu$ = imperf ind
 $\delta\iota\epsilon\lambda\acute{\epsilon}\gamma\omicron\upsilon$ = imperf ind.

⁶ A respeito das noções de figura, fundo, relevo discursivo e transitividade, ver HOPPER, 1979; e HOPPER & THOMPSON, 1980. Com relação às diferentes camadas narrativas, ver ANDRIEU, 1954, p. 317 et seq; TODOROV, 2013, p. 242-3.

é polús humás óchlos perieistékei

περιεϊστήκει = mais que perf ind act. de περιίστημι

hóst' égoxe boulómenos akouéin proselthòn oudèn hoíós t' é akouísai saphés

βουλόμενος = part sg pres mp de βούλομαι

ἀκούειν = inf pres de ἀκούω

προσελθών = part sg aor act de προσέρχομαι.

ἀκούσαι = inf aor de ἀκούω

huperkúpsas méntoi kateídon

ὑπερκύψας = part sg aor act de ὑπερκύπτω

κατεῖδον = aor ind act

kaí moi édoxen éinai xénos tis hô dieléγου. tís ên ;

ἔδοξεν = aor ind act de δοκέω

εἶναι = inf pres act

διελέγου = imperf ind.

ἦν = imperf ind

póteron kaì erotás, ó Krítton

ἔρωτᾶς = pres ind act.

ou gàr heís allà dú' ésten

ἦσθιν = imperf ind act

hòn mèn egò légo, ek dexiás trítos apò sou kathésto

λέγω = pres ind act

καθῆστο = mais que perf ind act de κάθημαι

É fundamental notar que a articulação de níveis intradieгéticos nos referidos Diálogos, viabilizada sobretudo pelos empregos verbais, cria uma cadeia temporal-discursiva que necessariamente conduz ao plano central de uma experiência dialógica recuperada do passado e trazida para o presente da troca de falas. Esse conjunto de fenômenos decorre, portanto, da fabricação de um sentido temporal profundo e em camadas, com a propriedade de remeter para o presente da enunciação

dialógica, mesmo que ele esteja submerso em um passado do qual se faz necessário recuperá-lo.

O presente da enunciação apresenta-se, porém, como a única referência temporal para o terceiro grupo de Diálogos, construídos inteiramente em estilo direto. Neste grupo, com efeito, não há mudanças marcantes de camadas cronológicas.⁷ *Alcibiades*, *Crátilo*, *Eutífron*, *Filebo*, *Górgias*, *Hípias Menor*, *Ménon*, *Político* e *Sofista* são abertos com formas verbais no presente, ao passo que *Apologia*, *Crítias*, *Críton*, *Íon*, *Laques* e *Leis* apresentam o perfeito, variação que, como nos informa Chantraine (1926, p. 16, 147ss), equivale semanticamente ao presente, preservando o seu sentido.⁸ Trabalhando apenas com esse valor temporal, tais Diálogos lançam o leitor de forma abrupta no fenômeno enunciativo. As falas são inseridas sem quaisquer mediações, de modo que tanto a ação quanto os personagens são apresentados *in media res*, sem estruturas prévias e distanciadas de contextualização. Para compensá-lo, estratégias internas suprem as lacunas e fornecem as informações necessárias. O *Crátilo*, por exemplo, começa com uma pergunta que supõe que a ação já esteja em desenvolvimento: “não queres comunicar a Sócrates o assunto de nossa conversa?...” E no *Filebo*, a expressão *hora dé*, seguida por vocativo sem a interjeição que comumente o acompanha (*ô*), indica que o leitor é convidado a se engajar em uma conversação já iniciada (ver nota *ad locum* Fernando Muniz, que se apoia em Friedländer). Vejamos os verbos de base presentes na abertura desses Diálogos:

⁷ No *Górgias*, por exemplo, a mudança é sutil: primeiramente os personagens se encontram na rua, e apenas mais tarde entram na casa onde será o cenário principal da conversação.

⁸ O presente exprime a ação em elaboração, em seu desenvolvimento, e o perfeito, o processo verbal que perdura em efeitos, equivalendo, assim, à ideia dada pelo tempo presente. Na distinção entre presente e perfeito, está em jogo o aspecto verbal, ou seja, à localização da forma verbal no tempo, indicando as fases da realização de um evento, sua duração, completude, desenvolvimento ou repetição. Para um estudo do aspecto verbal em Platão, ver JACQUINOD et alii, 2000.

<i>Alcibiades</i>	οἶμαι = pres ind mp de οἶομαι
<i>Apologia</i>	πεπόνθατε = perf ind act de πάσχω οἶδα = perf ind act de οἶδα
<i>Crátilo</i>	βούλει = pres ind mp de βούλομαι
<i>Crítias</i>	ἀπήλλαγμαi = perf ind mp de ἀπαλλαξείω
<i>Crítion</i>	ἀφῖξαι = perf ind mp de ἀφικνέομαι
<i>Eutífron</i>	γέγονεν = perf ind act de γίγνομαι διατρίβεις = pres ind act de διατρίβω
<i>Filebo</i>	μέλλεις = pres ind act de μέλλω
<i>Górgias</i>	φασί = pres ind act de φημί
<i>Hípias Maior</i>	κατήρας = aor ind act de καταίρω
<i>Hípias Menor</i>	σιγῆς = pres ind act de σιγάω
<i>Íon</i>	χαίρειν = pres inf act de χαίρω ἐπιδηδήμηκας = perf ind act de ἐπιδημέω
<i>Laques</i>	τεθέασθε = imperat perf mp de θεάομαι
<i>Leis</i>	εἴληφε = perf ind act de λαμβάνω
<i>Ménon</i>	ἔχεις = pres ind act de ἔχω

Político ὀφείλω = pres ind act

Sofista ἵκωμεν = pres ind act de ἵκω
 ἄγωμεν = pres ind act de ἄγω

O recurso ao presente e ao perfeito nas primeiras réplicas evidencia uma temporalidade atual na qual se movimenta a ação dramática. Se, como havíamos verificado, o enquadramento narrativo institui uma distinção de vozes e de camadas cronológicas alinhavadas pelo aqui e agora da camada mais profunda da conversação a que se passa a ter acesso, nas aberturas em estilo direto, tais distinções são simplesmente inexistentes, de modo que a ação se desenvolve integralmente no tempo em que se fala, ou seja, no próprio tempo da enunciação. Esse tempo é marcado pelo ordenamento das falas e pela intercalação das réplicas, em um entrelaçamento de perguntas e respostas (Olimpiodoro, *Comentário ao Alcibiades* 56, 9-22). O tempo do Diálogo platônico é, portanto, o tempo do conflito verbal entre personagens *que falam* e se alternam, em um movimento recíproco de interrogar e responder – claramente observado no uso da segunda pessoa, indicando uma função apelativa segundo a qual um interlocutor é interpelado.

**

A análise da pluralidade de recursos explorados por Platão levamos a estabelecer o presente como tempo axial dos Diálogos. Vale notar que, diferentemente do teatro grego, em que tempo da ação e tempo da representação são marcadamente distintos, nos Diálogos a temporalidade converge para uma experiência de unidade – o tempo empírico do leitor é o próprio tempo da conversação, âmago da forma discursiva platônica. Se levamos em conta a observação de Ubersfeld (2013, p. 132-133) segundo a qual, no teatro, o tempo percebido pelos espectadores (o tempo da representação) se situa fora da *mimesis* (o tempo da ação

representada), podemos concluir que esse não é o caso dos Diálogos, na medida em que comportam uma *performance* no ato mesmo da leitura. E mesmo quando se valem de técnicas intradieгéticas de composição, os Diálogos operam no registro do aqui e agora do presente incessante da enunciação.⁹

A referência aqui à noção de performance aponta para uma virada performativa nos estudos clássicos ocorrida no século 20 (HUNTER & UHLIG, 2017, p. 6, 9), a partir sobretudo das pesquisas relacionadas aos poemas homéricos. Os estudos de Parry & Lord (1960) introduziram, de forma específica, a noção de *composition-in-performance*, tendo alcançado um grau maior de amplitude com uma lista de outras publicações, entre as quais se destacam *Poesia e pubblico nella Grecia antica*, Bruno Gentili (1985) e *Poetry as Performance*, Gregory Nagy (1996). Sob esse aspecto, as sugestões aqui trazidas remetem para um campo de análise pouco mapeado no que se refere aos textos platônicos, buscando concebê-los como artefatos de uma cultura da performance que, em termos de repetição e recorrência, se institui como um processo marcadamente iterativo. O estudo proposto sinaliza, desse modo, novas possibilidades de pensar a composição platônica, inscrita sob a ótica dos referenciais mencionados.¹⁰

Justifica-se, também, o recurso à categoria moderna de enunciação, definida por Benveniste (1989, p. 82-83; ver FIORIN, 1996, p. 31) como colocação da língua em funcionamento por um ato individual de utilização – o ato mesmo de produzir enunciado, que supõe a conversão individual da língua em discurso. Aplicada aos Diálogos, essa categoria permite localizar e compreender as condições

⁹ A passagem do tempo como uma sequência absoluta de presentes corresponderia a uma das peculiaridades formais do que Peter Szondi (2011, p. 27) chamou de *caráter absoluto ou rigoroso do drama*. Ver ROSENFELD, 1958, p. 30-31, 36, 169.

¹⁰ Para uma cultura antiga da performance ver VON REDEN, S.; GOLDHILL, 1999; CHARALABOPOULOS, 2012, p. 104. Para as noções de performance e reperformance na cultura oral grega, ver; NAGY, 1990, p. 18, 1§5; 81 2§53; 1996, p. 213-233; HUNTER, R.; UHLIG, A., 2017.

básicas para sua realização performativa. Nesse sentido, o emprego das formas verbais nas aberturas revela que a performance dos Diálogos, sua execução enquanto obras dramáticas, só pode ser realizada quando situada ou conduzida para o tempo presente da enunciação. Em decorrência, explicita-se aí o vínculo existente entre enunciação e *mímesis*, pertinentemente apontado por Dupont-Roc em *Mimésis et énonciation* (1976, p. 7).

O sentido de *mímesis* como performance enunciativa é dado pelo próprio Platão na *República*. Ao abordar o problema da *léxis* sob o horizonte das formas e condições da produção do discurso, a *República* define *mímesis* como o artifício que permite ao poeta falar não em sua própria voz, mas como se fosse um outro. Partindo de uma análise do posicionamento de quem fala, das marcas linguísticas da presença e do ocultamento daquele que enuncia, a *República* oferece, então, uma verdadeira tipologia de situações distintas de comunicação, como se verifica no trecho a seguir:

καί μοι εἰπέ· ἐπίστασαι τῆς Ἰλιάδος τὰ πρῶτα, ἐν οἷς ὁ ποιητής φησι τὸν μὲν Χρῦσην δεῖσθαι τοῦ Ἀγαμέμνονος ἀπολῦσαι τὴν θυγατέρα, τὸν δὲ χαλεπαίνειν, τὸν δέ, ἐπειδὴ οὐκ ἐτύχχανεν, κατεύχεσθαι τῶν Ἀχαιῶν πρὸς τὸν θεόν;

ἔγωγε.

οἷσθ' οὖν ὅτι μέχρι μὲν τούτων τῶν ἐπῶν “...καὶ ἔλίσσετο πάντας Ἀχαιοῦς, Ἀτρεΐδα δὲ μάλιστα δῦω, κοσμήτορε λαῶν” λέγει τε αὐτὸς ὁ ποιητής καὶ οὐδὲ ἐπιχειρεῖ ἡμῶν τὴν διάνοιαν ἄλλοσε τρέπειν ὡς ἄλλος τις ὁ λέγων ἢ αὐτός· τὰ δὲ μετὰ ταῦτα ὥσπερ αὐτὸς ὢν ὁ Χρῦσης λέγει καὶ πειρᾶται ἡμᾶς ὅτι μάλιστα ποιῆσαι μὴ Ὅμηρον δοκεῖν εἶναι τὸν λέγοντα ἀλλὰ τὸν ἱερέα, πρεσβύτην ὄντα. καὶ τὴν ἄλλην δὴ πᾶσαν σχεδόν τι οὕτω πεποιήται διήγησιν περὶ τε τῶν ἐν Ἰλίῳ καὶ περὶ τῶν ἐν Ἰθάκῃ καὶ ὄλη Ὀδυσσεύϊ παθημάτων.

Diz-me: conheces os primeiros versos da *Ilíada*, nos quais **o poeta diz** que Crises implorou a Agamêmnon para que lhe libertasse a filha, sendo-lhe este, porém, hostil, e aquele, uma vez que não o conseguiu, fez uma invocação ao deus contra os Aqueus?

Conheço, sim.

Sabes, portanto, que até este ponto dos versos: “E dirigiu súplicas a todos os Aqueus, sobretudo aos dois Atridas, líderes de povos”, **é o próprio poeta quem fala**, e não tenta voltar a nossa *diánoia* para outro lado, como se fosse outra pessoa que falasse e não ele. E, depois disso, **fala como se ele próprio fosse Crises** e tenta o mais possível fazer-nos achar que não é Homero **quem fala**, mas o sacerdote, que é um ancião. E concebeu do mesmo modo quase todo o resto da **diégesis** sobre os acontecimentos em Ílion e em Ítaca e as provações de toda a *Odisseia*.

(*Rep.* III 392e-393b, grifos nossos)

A referência à *Ilíada* no texto em questão coloca em evidência a justaposição das vozes do poeta-narrador e do personagem. O poeta mimético compõe da melhor maneira ao dar a impressão de que, quando os personagens falam, não é ele quem fala, mas os próprios personagens. Isso porque, como sugere Lacoue-Labarthe (2000, p. 124), a *mimesis* só entra em jogo, de modo efetivo, pelo viés da enunciação. Para o poeta que enuncia, o desafio está em se situar em relação a sua própria palavra, desapossando-se dela e de sua identidade: *mimesis* é o assemelhar-se (*tò homoioiún*) a um outro na voz ou na aparência (*Rep.* III 393c-d). Em tal desapropriação enunciativa está o fundamento de sua expressão, o que explica o poder ficcional da linguagem (LACOUÉ-LABARTHE, 2000, p. 126).

A explícita colocação de um conjunto de referências ao universo dos atos de fala (*ho poietés phesi, légei te autòs ho poietés, hósper autòs òn ho Chrúses légei, tòn légonta*) mostra que a *República* volta a sua atenção

ao universo do dizer e da maneira de dizer, inscrevendo a *mimesis* no registro do fenômeno enunciativo. É significativo que a voz apareça aqui como um elemento de destaque: *phoné* (voz, fala, palavra) e *skhêma* (aparência) são, por assim dizer, os vetores da *mimesis*, as condições fundamentais de sua realização. Isso explica por que partículas e sintagmas aparentemente irrelevantes (*dé, mén, gár, ge, dé, ô, pánu ge, naí, égoge* e *pánu mèn oún*) são especialmente explorados por Platão – pois servindo a propósitos pragmáticos, eles se tornam na escrita as marcas impressas da fala, de seu ritmo, de sua entonação.

As técnicas de composição das quais se valem os Diálogos não colocam em perspectiva seu estatuto mimético (e, por conseguinte, ficcional), mas o intensificam, na medida em que proporcionam ao leitor uma rede complexa de aproximações e imersões discursivas. Divergimos, assim, das posições, como aquela representada por Finkelberg (2019; 2021, p. 38), que advoga para as técnicas de composição nos Diálogos o papel de problematizar ou de resolver seu estatuto mimético/ficcional, desfazendo a ilusão que a representação mimética naturalmente tende a criar. A *mimesis* enquanto *enactement* e *re-enactment* é o principal requisito que viabiliza a singularidade da produção platônica no universo da escrita. Revelando, assim, o conhecimento das condições necessárias para a sua reperformance, Platão transpõe para o suporte material da escrita as técnicas necessárias para uma experiência que situa o leitor naquele mesmo espaço discursivo que Sócrates projetava em torno de si e de quem se lhe acercava.

Reperformance é, tal como *performance*, uma categoria em princípio vinculada ao universo da poesia oral antiga, empregada para se referir às múltiplas formas e práticas de repetição e rerepresentação que uma obra recebia na Antiguidade, em contextos de festivais cívicos e religiosos, simpósios e outras reuniões privadas (ver, por exemplo, Heródoto 6.21.2). Guardando-se as devidas proporções, os Diálogos

correspondem a esse tipo de fenômeno, afastando-se da mera função de registro que a escrita pode comportar. Se o registro tem a função de preservar o passado, os Diálogos, diferentemente, apresentam um efeito de expansão do tempo presente. Eles não são, assim, simples representações secundárias, cópias de eventos históricos, transcrições de acontecimentos memoráveis – não representam o que aconteceu, não são simples narrativas do passado. Sua finalidade é a *reperformance dialógica*, enraizada no presente da enunciação, no *agora* do jogo de alternância de falas. É desse modo que eles instauram a *tagarelice socrática* e instituem seu campo de atração discursiva.

A partir da perspectiva que reúne temporalidade e forma do discurso, gostaríamos de estabelecer mais uma aproximação, tomando a noção grega de *diatribé* como referência para o espaço discursivo que acabamos de mencionar. Em sua acepção comum, este termo denota a semântica de uma relação singular com o tempo: remete à ação de fazer passar o tempo, aos diferentes modos de empregá-lo, à ocupação de vida, à maneira de viver. O sentido de demorar, tomar tempo, atrasar, adiar aparece, de fato, nas primeiras ocorrências do verbo *diatribó* e seus cognatos em Homero, Heródoto, Tucídides e Eurípides (*Od.* 2, 204; 20, 341; *Hist.* 1, 24, 2; 2, 68, 4; 9, 40, 2; *Tucíd.* 3, 38, 1; 5, 38,4; 5, 82, 5; 8, 9, 2; 8, 87, 4; *As Fenícias* 751). A partir do século Va.C., o termo passa a refletir também as mutações do sistema educativo ateniense, sendo-lhe associadas as noções de *scholé* (tempo livre) e *adoleschía* (conversaço) para representar as novas práticas culturais, vistas com maus olhos pelas ideologias mais conservadoras.

Isso é retratado nas *Nuvens*, por exemplo. Na peça, *Dikaioi Lógos*, personagem que representa a *paideía* aristocrática tradicional, contrapõe o “passar o tempo nos ginásios” (*en gymnasiois diatrípseis*) ao “ficar conversando na *ágora*” (*stomýllon katà agoràn*), aconselhando Fidípides a fazer o primeiro e evitar o segundo (v. 1002). Os jovens que passam o dia *tagarelando* (*laloúnton*) são, portanto, alvo de crítica (v.

1053-1062).¹¹ É expressiva também, sob esse aspecto, a referência a Sócrates nas *Rãs*. Ela aparece no final da peça, quando Eurípides é derrotado em sua disputa com Ésquilo. O coro então declara que não é elegante ficar sentado a *conversar* com Sócrates (*kharién oîm mē Sokrátei parakathémēnon lalēin*, v. 1491-2) e passar o tempo (*diatribēn*, 1498) de forma ociosa e frívola. Na comédia, portanto, a *tagarelíce* socrática está atrelada ao protótipo do novo intelectual do século V a.C., em contraste com o modelo tradicional da poesia.

A conversa e a ocupação do tempo como características do modo de vida socrático são também um motivo platônico. Os Diálogos constroem a figura de um *anēr erotikós*, em constante relação com interlocutores jovens, sobre os quais exerce significativa influência. Acometido pela doença do discurso (*tò légein*), Sócrates é caracterizado por uma terrível atração pelo exercício da palavra (*hoūto tis éros dinòs endéduke tēs perì taūta gymnasiás, Teeteto* 169a-c). Esse é o seu *éthos*, fazendo com que todo aquele que dele se aproxima seja do mesmo modo levado a se engajar nos discursos (*en tois lógois prospalaísai*). A *tagarelíce* socrática, espalhada nos Diálogos, se configura, assim, como um elemento central para o perfil platônico dessa personagem, com desfechos que culminam com a acusação de corrupção da juventude e sua consequente condenação à morte.

Voltando ao termo *diatribé*, verifica-se, de modo especial, um número significativo de ocorrências em Isócrates e em Platão – como apontado no estudo de Favreu-Linder (2019). Além do sentido geral de “ocupação do tempo”, o termo apresenta nesses autores uma acepção

¹¹ Em contrapartida, o *Ádikos Lógos*, representante da nova educação, elogia aqueles que passam o tempo na *ágora* (*en agorá tēn diatribēn*)

cada vez mais vinculada a seus esforços de definição da filosofia.¹² Em *Antídose* (2, 3; 50,6; 88,3; 238,4), por exemplo, Isócrates o emprega para se referir à sua própria ocupação, esta também qualificada como *philosophía*, e alvo da difamação por parte de seus adversários. Vale lembrar que a cunhagem do termo *philosophos*, ou pelo menos sua disseminação e popularização no século V a.C., se dá em uma época em que termos com prefixo em *phil-* proliferam para indicar diferentes formas de ocupação do tempo (BURKERT, 1960, p. 172-174). Não seria, assim, por acaso que três importantes escolas filosóficas viriam a ser fundadas sobre esses cenários de ocupação do tempo, os três grandes ginásios fora dos muros de Atenas – a Academia, o Liceu e o Cinosargo.

No universo das ocorrências platônicas do termo *diatribé*, a expressão *poiéo tàs diatribás* evoca uma espécie de artesanaria do tempo (*Laques* 180c e 181e). A ocupação da vida com a filosofia é explicitamente colocada no *Fédon* (*en philosophía diatríp̄sas tòn bíon*: 63e) e na *República* (7, 540b e 8, 561d). Na *Apologia*, o termo nomeia a ocupação de Sócrates, na qual os jovens se comprazem em tomar parte (*Apol.* 29c, 33b-c, 33e, 37d). Mas em Platão se destacam sobretudo aqueles empregos em que *diatribé* assume uma função metareferencial, indicando a própria ação dramática que se desenvolve, como em *Eutífron* 2a2 – “que há de novo, Sócrates, para teres abandonado as ocupações (*katalipòn diatribás*) no Liceu e vires passar o tempo (*diatribéis*) aqui, no pórtico do rei?” –, em *Político* 283c6 – “ocupações como estas” (*tàs toiàsde diatribás*) – e em *Político* 285c6 – “a ocupação em discursos como estes” (*tés en toís toioísde lógois diatribés*). No *Banquete*, Erixímaco refere-se à ação dramática em curso como uma “ocupação satisfatória nos

¹² Para o sentido geral de “ocupação”, ver as seguintes referências: *Panegírico* 19, 5; 41, 7; 44, 2; 164, 2; *Sofista* 225d, *Banquete* 177e, *Fedro* 227c. Para o sentido relacionado à noção de *philosophía*, ver *Níocles* 1, 4; *Antídose* 30, 6; 41,7; 175, 4; 268, 1; 271,7; *A Filipe* 84, 8; *Aos Filhos de Jasão* 8,3; *A Demônico* 3-4; *Contra os Sofistas* 1, 6; 11,8; *Evágoras* 74, 8; 78, 7; *Teeteto* 172d, 173c *Górgias* 484e, *Rep.* V 475d. Em Isócrates, a *diatribé* está constantemente relacionada ao contexto da *paideia* (*Antídose* 197, 6; 199, 1; 204, 7; 206, 6; *Panatenáico* 19, 2). Em 266, 4 e em 269,6 *diatribé* designa estudos como a astronomia e a geometria.

discursos” (*en lógois hikanè diatribé*: 177d1). O *Fedro*, por sua vez, é descrito como uma *diatribé* em contraste com a festa retórica de Lísias (227b6 e 227b11). Não menos significativa é a abertura do *Lísis*, cujo cenário é explicitamente a *diatribé*de jovens e belos rapazes em um espaço onde se ocupam de discursos (*he dè diatribè tà pollà en lógois*, 240a). No *Hípias Menor*, vemos Êudico reivindicar, para ele e para Sócrates, a participação numa *diatribé* filosófica (*tês en philosophía diatribés*, 363a) já iniciada com a exposição de Hípias.

Tendo em vista os usos metareferenciais apontados, a noção de *diatribé* apresenta-se como chave de leitura para a compreensão dos Diálogos como artefato discursivo que reúne as dimensões de *mimesis*, performance e enunciação. Sob esse aspecto, tomá-los como *diatribai* significa compreendê-los como uma espécie singular de dispensação do tempo que, no âmbito da recepção, indica a instauração de um espaço discursivo no qual se dá e se recebe *lógos* (DIXSAUT, 2001, p. 15). Desse modo tornam-se visíveis as condições para que o leitor realize uma reperformance e assim se engaje em uma *diatribé* discursiva. Neste engajamento revelam-se os percursos do estilo mimético de composição – trata-se, em última análise, da própria constituição da filosofia como forma discursiva (MENEZES NETO, 2021).

A ideia de que os Diálogos engajam o leitor numa atividade dialógica não é inédita, mas constitui um lugar relativamente aceito na crítica platônica. No entanto, esse engajamento dificilmente é pensado a partir do horizonte da performance e da realização enunciativa, sendo quando muito colocado em função de finalidades propedêuticas ou do conteúdo argumentativo.¹³ A hipótese que levantamos aqui, porém, é de que, pelo modo como lidam com o tempo, os Diálogos se apresentam como formas singulares de *diatribe* : são *reperformances* que instauram na

¹³ Para um estudo recente sobre o papel ativo do leitor platônico, ver COTTON, 2014.

experiência discursiva um modo de dizer fundador por meio do qual se pode reconstruir e examinar o sentido mesmo da atividade filosófica.¹⁴

Desse modo, o elemento característico da performance oral da cultura grega é transposto para um artefato próprio ao universo relativamente recente das experimentações escritas. Os Diálogos escapam, por essa razão, à crítica posta no *Fedro*: eles correspondem a um discurso vivo e dotado de alma (*tòn lógon zônta kai émpsuchon*), do qual a escrita é imagem (*ho gegramménos eidolon*: 274c-277a). A alma do discurso platônico está no presente da enunciação atualizado e refeito a cada vez em que é pronunciado (lido). Nesse sentido, a investigação das formas verbais aqui proposta revela-se ferramenta útil para a percepção de que o enunciado dado na estrutura realizada do texto tem a propriedade de promover novamente e a cada vez o ato de enunciar representado mimeticamente nessa mesma estrutura. É desse modo que os limites intradramáticos do texto podem ser extrapolados para instituir uma nova comunidade dialógica, marcada por uma fundamental abertura.

Ainda que *diatribé* não designasse na Antiguidade um termo técnico para se referir a um gênero ou subgênero literário, é significativo que em Diógenes Laércio o termo apareça nas listas de escritos atribuídos a Aríston (*Perì Sophiàs Diatribôn e Erotikài Diatribái*: VII, 2, 163) e a Sphairos (*Perì Herakleítou Diatribôn*: VII, 6, 178). Coube, porém, à crítica moderna dar a ele o estatuto de um gênero literário, associando-o a um número variado de obras gregas e latinas, em especial da época helenística, não obstante sua diversidade. Entre os autores de *diatribái*, são reconhecidos Teles, Epicteto, Horácio, Sêneca e Luciano.¹⁵ Embora os Diálogos platônicos não sejam incluídos nessa categoria de

¹⁴ De certa maneira, essa hipótese se aproxima ao sentido atribuído por Cícero à *philosophía* como *studium sapientiae* (*De officiis* 2, 2, 5), entendendo-se *studium* como a “ocupação assídua da alma que se aplica com ardor a alguma coisa, tendo nisso um grande prazer” (*De inventione* 2, 25, 36).

¹⁵ Halbauer mostrou que o conceito tomado como um gênero literário é uma construção da crítica do fim do século XIX. Ver HALBAUER, 1911, p. 10ss; GONZÁLEZ, 1998, p. 44.

textos, o campo semântico do termo *diatribé* e sua presença metareferencial nessas mesmas obras permitem-nos reivindicá-lo para qualificar a criação de uma forma singular do discurso, composta para uma existência literária e para a difusão no universo da escrita.¹⁶

Assim, mesmo que *diatribé* não represente um gênero literário em sentido forte, o termo traduz convenientemente uma forma marcada por uma prática que se estabelece a partir do modelo da *conversa*ção e do *encontro*. Associando a experiência de ocupação do tempo a essa prática efetiva do discurso (a enunciação), os Diálogos são *diatribái* que se projetam no tempo presente da enunciação, inserindo o leitor nos meandros da experiência discursiva que instauram. A análise do emprego verbal nas aberturas assinala, nesses termos, uma tecnologia complexa que possibilita que a leitura se torne um evento concomitante ao enunciado oferecido como *mímesis* e enunciação. A leitura atualiza o presente inerente à enunciação, renovado a cada reprodução do discurso. O leitor aparece, assim, como um performer cuja performance se revela uma potencial recriação/recomposição na *mímesis*. Trata-se, em última análise, de uma recomposição sempre possível, em que se atualiza o lugar virtual da *diatribé*.¹⁷

A finalidade prática da *diatribé* platônica não se reduz à formulação de um sistema especulativo constituído por um corpo sistematizado de argumentos. Enquanto artefato mimético, ela concerne a uma questão de sedução e prazer, elementos envolvidos na ocupação filosófica do tempo com o *lógos*. A escrita e a leitura dos Diálogos se justificam, desse modo, pelo prazer da reperformance. Para tanto, sua

¹⁶ Em *Vidas* VI, 2, 24, encontramos a informação de que Diógenes de Sinope dizia que a *diatribé* de Platão era perda de tempo: *tên dê Plátonos diatribên katatribén*. Isso assinala, já na Antiguidade, uma atribuição do termo *diatribé* à atividade platônica.

¹⁷ Sobre o efeito de identidade que une o personagem que fala e o leitor que mimetiza essa fala, é esclarecedora a observação de Nagy, segundo a qual “quando o performer re-executa uma identidade executada antes por um performer anterior, ele ou ela está re-criando sua própria identidade para o momento. Isso significa dizer que a identidade de um performer é recomposta em-performance.” (NAGY, 2021, §12)

recepção por parte do leitor requer habilidades específicas, cujas condições estão previamente dadas e estabelecidas textualmente, a começar pela escolha e pelo uso das formas verbais.¹⁸ Nesse sentido, é a própria execução do texto que prevê e constitui o leitor.

Ao explorar as especificidades e os mecanismos discursivos da composição platônica, a análise aqui desenvolvida permite pensar o seu funcionamento sob uma perspectiva fundada na distinção de suas condições de enunciação, dadas no jogo da ficção e da performance. Esse jogo revela a prevalência de uma *poética da mimesis* (GENTILI, 1988, p. 50ss; MENEZES NETO, 2021). Dialogando com tendências recentes nos estudos clássicos (estudos sobre performance, recepção e teorias do discurso), este ensaio assinala a utilidade de uma investigação de caráter interdisciplinar para uma resignificação dos critérios de aproximação aos textos platônicos e da maneira como nós, leitores modernos, podemos recebê-los. Por fim, pelo prisma da perspectiva aqui apresentada, lê-los significa mimetizar uma polifonia de vozes, restando, então, compreender a potência e as possibilidades que encerra esse fenômeno discursivo.

¹⁸ Para a relação entre *mimesis* e prazer estabelecida por Aristóteles, ver *Poética*1449b24–28). Com relação ao prazer da reperformance, ver Nagy (2021, §14) e sua referência a Teógnis (*Theognis* 367–370).

Referências bibliográficas

- ANDRIEU, J. *Le Dialogue Antique*. Structure et présentation. Paris: Les Belles Lettres, 1954.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. de Paulo Pinheiro. São Paulo: Ed. 34, 2015.
- BENVENISTE, E. *Problemas de Linguística Geral II*. Campinas: Pontes, 1989.
- BRANDÃO, J.L. *Antiga Musa*. Arqueologia da Ficção. 2ª ed. Belo Horizonte: Relicário, 2015.
- BRUNSCHWIG, J. 'Διηγησις et μίμησις dans l'œuvre de Platon'. *Revue des Études Grecques* 37, p. xvii-xix, 1974.
- CAPRA, A. Dialoghi narrati e dialoghi drammatici in Platone. In BONAZZI, M.; TRABATTONI, F. *Platone e la Tradizione Platonica*. Studi di filosofia antica. Milano: Monduzzi, 2003.
- CAPUCCINO, C. *Arche Logos*. Sui Proemi Platonici e il loro significato filosofico. Firenze: Leo S. Oschki Editore, 2014.
- CICERO. *De Officiis*. Trad. inglesa de Walter Miller. New York: Macmillan, 1913.
- CÍCERON. *De l'invention*. Texte établi et traduit par G. Achard. Paris : Les Belles Lettres, 1994.
- CHANTRAINE, P. *Histoire du Parfait Grec*. Paris: Librairie Ancienne Honoré Champion, 1926.
- CHARALABOPOULOS, N. G. *Platonic Drama and its Ancient Reception*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- CLAY. Plato's first words. In DUNN, F. M.; COLE, T. (org) *Beginnings in Classical Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. p. 112-119.
- COTTON, A.K. *Platonic Dialogue and the Education of the Reader*. Oxford: Oxford University Press, 2014.
- DI MARCO, M. *La Tragedia Greca. Forma, gioco scenico, tecniche drammatiche*. 2ª ed. Roma: Carocci, 2009.
- DUPONT-ROC, R. *Mimèsis et énonciation. Écriture et théorie poétiques*. Lectures d'Homère, Eschyle, Platon, Aristote. Paris: Presses de l'École Normale Supérieure, 1976.
- DIXSAUT, M. *Métamorphoses de la dialectique dans les dialogues de Platon*. Paris: Vrin, 2001.
- FAVREAU-LINDER, A-M. Diatribè, quelques jalons dans l'histoire d'un mot controversé. In FAVREAU-LINDER, Anne-Marie ; DE GIORGIO, Jean-Pierre. *La diatribe antique. Enquête sur les formes dialogiques du discours philosophique*, Limoges : Lambert-Lucas, 2019.

- FINKELBERG, M. *The Gatekeeper, narrative voice in Plato's dialogues*. Leiden; Boston: Brill, 2019.
- _____. Frame and Frame-breaking in Plato's Dialogues. KAKLAMANO, E.; PAVLOU, M; TSAKMAKIS, A. *Framing the Dialogues*. How to read openings and closures in Plato. Leiden/ Boston: Brill, 2021.
- FIORIN, J. L. *As Astúcias da Enunciação*. São Paulo: Ática, 1996.
- FOUCAULT, M. *A Ordem do Discurso*. Aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. Edições Loyola. Ano 1996.
- GENTILI, B. *Poetry and its Public in Ancient Greece*. From Homer to the Fifth Century. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1988 [*Poesia e pubblico nella Grecia antica*, 1985].
- GONZÁLEZ, P. P. F. *Les diatribes de Télès*. Paris: Vrin, 1998 (cap. VI : Le genre littéraire: la question de la diatribe, p. 46ss).
- HALBAUER, O. *De diatribis Epicteti*. Leipzig: Typis Roberti Noske Bornensis, 1911.
- HOPPER, P. J. 'Aspect and foregrounding in discourse'. In: GIVÓN, T. (Ed.). *Syntax and Semantics*. Nova York: Academic Press, 1979.
- _____; THOMPSON, S. 'Transitivity in Grammar and Discourse'. *Language* 56 (2), p. 251-299, 1980.
- HUBBARD, T. *The Mask of Comedy, Aristophanes and the Intertextual Parabasis*. Ithaca-Londres: Cornell University Press, 1991.
- HUNTER, R. ; UHLIG, A. *Imagining Reperformance in Ancient Culture*. Studies in the traditions of Drama and Lyric. Cambridge : Cambridge University Press, 2017.
- JACQUINOD, B. (et alii) *Études sur l'aspect verbal chez Platon*, Textes édités par Bernard Jacquinod avec la collaboration de Jean Lallot, Odile Mortier-Waldschmidt et Gerry Wakker. Saint Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2000.
- LACOUÉ-LABARTHE, Ph. *A imitação dos modernos*. Ensaio sobre arte e filosofia. Trad. João Camillo Penna et al. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- LAÊRTIOS, D. *Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres*. 2ª ed. Trad. Mário da Gama. Brasília: UNB, 2014.
- LALLOT, J.; RIJKSBARON, A.; JACQUINOD, B.; BUIJS, M. *The Historical Present in Thucydides*. Semantics and narrative function. Leiden-Boston: Brill, 2011.
- MENEZES NETO, N. A. *A Poética da Mimesis e a Composição dos Diálogos Platônicos*. Curitiba: Kotter, 2021.

- MORGAN, K. 'Plato'. In: JONG, I.J.F.; NÜNLIST, R.; BOWIE, A. *Narrators, Narratees and Narratives in Ancient Greek Literature*. Leiden: Brill, 2004.
- NAGY, G. 1990. *Pindar's Homer: The Lyric Possession of an Epic Past*. Baltimore. Disponível em http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.ebook:CHS_Nagy.Pindars_Homer.1990.
- _____. *Poetry as Performance: Homer and Beyond*. Cambridge, 1996. Disponível [http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.ebook:CHS_Nagy.Poetry as Performance.1996](http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.ebook:CHS_Nagy.Poetry_as_Performance.1996).
- _____. Text and reperformance: do you really need a text for your reperformance? *Classical Inquiries*, 2021. Disponível em <https://classical-inquiries.chs.harvard.edu/text-and-reperformance-do-you-really-need-a-text-for-your-reperformance/>
- OLYMPIODORUS. *Commentary on the First Alcibiades of Plato*. Texto crítico e sumário por L.G. Westerink. Amsterdã: North Holland Publishing Company, 1956.
- PARRY, M. P.; LORD, A. *The Singer of Tales*. Cambridge: Harvard University Press, 1960.
- PLATÃO. *Filebo*. Trad. e notas de Fernando Muniz. São Paulo: Loyola, 2012.
- _____. *Platonis Opera*. John Burnet (Ed.). Oxford: Oxford University Press, 1903. Disponível em: <<http://www.perseus.tufts.edu>>. Acessado em 10 de fevereiro de 2013.
- RACE, W. How Greek poems begin. In DUNN, F. M.; COLE, T. (org) *Beginnings in Classical Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992. p. 13-18.
- ROSENFELD, A. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- SZONDI, P. *Teoria do drama moderno-1880-1950*. 2ª ed. Trad. de Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosacnaify, 2011.
- TODOROV, T. 'As categorias da narrativa literária'. In: BARTHES, R. et al. *Análise estrutural da narrativa*. Tradução de Maria Zélia Barbosa Pinto. 8ª ed. Petrópolis: Vozes, 2013. p. 218-264.
- UBERSFELD, A. *Para ler o teatro*. Trad. José Simões. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- VON REDEN, S.; GOLDHILL, S. Plato and the performance of dialogue. In GOLDHILL, S.; OSBORNE, R. *Performance Culture and Athenian Democracy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.