

Estética em Questão: Platão, Kant ou Nietzsche?

Dra. Maria Helena Lisboa²³

Resumo

A arte do passado se define pela conexão entre o Absoluto (a *Dikê*) e o particular, a exemplo das artes pagã grega e religiosa medieval. Na grega, temos a tragédia como *mimesis práxeos*, imitação não de homens, mas de *práttontes* (agentes) mitológicos e heroicos. A metafísica platônica perpetua esse modelo através da identificação das cópias (mundo sensível) com os arquétipos ou Ideias originárias, perfeitas e eternas (*eidé*) e da rejeição do simulacro ou cópia da cópia. Kant reverte, em parte, esse quadro pela derrubada da metafísica dogmática de Platão delimitando um campo estético (*aisthesis*) em que o Belo e o Sublime são o ponto alto da natureza como fins. Nietzsche, um século depois de Kant, reabilita o sensível pela reversão do platonismo e da vida como aparência e superfície, daí a pergunta que norteia esse texto: qual o destino da arte hoje?

Palavras-chave: Estética - metafísica - sensível - aparência - arte

Resumé

L'art du passé se définit par l'articulation entre l'Absolu (la *Dikê*) et le particulier, à l'exemple des arts païenne grecque et religieuse moyenâgeuse. Dans l'art grecque, on a la tragédie comme *mimesis práxeos*, imitation pas d'hommes, mais de *práttontes* (agents) mythologiques et héroïques. La métaphysique de Platon continue ce modèle à travers l'identification des copies (monde sensible) avec les archétypes ou Idées originaires, parfaites et éternelles et du rejet du simulacre ou de la copie de la copie. Kant, révert, au moyen, ce cadre par la dissolution de la métaphysique dogmatique de Platon en délimitant un champs esthétique (*aisthesis*) où le Beau et le Sublime sont la clé de voûte de la nature comme fins. Nietzsche, un siècle après Kant, réabilite le sensible avec la réversion du platonisme et de la vie comme apparence et superficie, autrement dit: quel est le destin de l'art aujourd'hui?

Mots-clefs: Esthétique - métaphysique - sensible - apparence - art

²³ Maria Helena Lisboa da Cunha é Professora-Titular de Filosofia Geral do Departamento de Filosofia da UERJ, com especialidade em Filosofia Antiga e Estética Filosófica.

Colocação do problema:

O que definia toda grande arte do passado era a necessária conexão entre o Universal, isto é, o “absoluto”, a *Dikê* (justiça cósmica) e o particular, a exemplo da arte grega pagã e da religiosa medieval. Na grega, nós temos a tragédia como imitação (*mímesis práxeos*) não de homens, mas de uma ação mítica e originária, por isso dizemos que os protagonistas são *práttontes* (agentes). Aristóteles faz a seguinte observação em a **Poética**: “Poesia é ficção, imitação de uma ação, na tragédia para melhor, na comédia para pior” (§ 2, 1448 a 16). Na arte medieval, temos a imitação de Cristo e da Virgem Maria, pensemos nas “Madonas de Rafael”, de “Giotto”, de “Fra Angélico”, etc... Uma arte precipuamente educativa e pedagógica. Ora, se o Universal, isto é, a “Idéia” (*eidós*) em Platão, por exemplo, se constituía como “o fundamento” do particular, e se a arte vincula-se necessária e essencialmente à sensibilidade (*aisthesis* = sensação), pergunta-se: “Qual o destino da arte, hoje?” É neste contexto de problematização que desenvolveremos o tema proposto, tomando como referencial o diálogo (*dialogesthai*) entre três filósofos como ponto e contraponto, a saber, Platão, Kant e Nietzsche.

A metafísica platônica

Afirma Heidegger, em seu ensaio, “A doutrina de Platão sobre a verdade” que a metafísica já está pré-formada na imagem platônica do “mito da caverna” (livro VII de **A república**), uma vez que o pensamento se dirige *met’ ekeina*, isto é, “alhares” das coisas percebidas em baixo, sombras e imagens (*skiagrafias* e *eidola*) e se eleva às alturas *eis tauta*, para as Idéias. Estas formam o lastro do que se chama supra-sensível que é captado por um olhar não sensível, contra-sensível, pura contemplação. Elas constituem o “fundamento” que escapa aos órgãos do corpo, sendo o ponto alto da hierarquia das Idéias, a Idéia de Bem (*ágathon Idéa*), causa Universal, Idéia de todas as Idéias, princípio de inteligibilidade do tudo o que é, do real, portanto. As Idéias se encontram em uma região do existente nomeada por Platão de *alethétera* cujo significado é “o lugar do que há de mais verdadeiro”, da própria verdade. Heidegger traduz o termo por: “o que há de mais desvelado”, portanto, se opondo à *doxa*, lugar das opiniões correntes, o que equivale ao velamento e ao erro. Esta causa primeira e suprema é chamada por Platão e, em seguida por Aristóteles, *tó theion*, o Divino. Desde que o ser foi interpretado como Idéia, diz Heidegger, o pensamento voltado para o ser é

metafísico, e a metafísica (*meta ta physica*) é teológica, uma vez que esta causa é, de tudo o que é, o “ente máximo”.

O pensamento de Platão é, conforme delineamos, uma mutação na essência da verdade entendida como *alétheia* desde os pré-platônicos; esta mutação torna-se a “História da metafísica” como história do “esquecimento do ser”, cujo total acabamento começa com o pensamento de Nietzsche no nosso entender, não no de Heidegger que ainda vê em Nietzsche um “metafísico”, por trabalhar ainda com referenciais metafísicos como a “Inversão do platonismo”. Para nós, o “último metafísico” teria sido Hegel (1770/1831). O sentido pré-platônico de *alétheia* se confunde com o de *phýsis*, melhor dizendo, a *phýsis* como dimensão da vida, é que se postulava como verdadeira para os pré-platônicos. O termo deriva do verbo *phyein* na voz ativa e *phyesthai* na voz passiva, com o sentido de desabrochar, emergir, brotar, crescer, surgir. Para Heidegger, *phýsis* é o primeiro nome e essencial para o ente como tal e em sua totalidade. O “ente-*phýsis*” era, para os gregos, aquilo que por si e a partir de si brota, se retrai e perece. A verdade como *alétheia* – termo que se inicia com um privativo (a) = não, em grego e *léthe* = “esquecimento”, “velamento”, “silêncio”, “sombra”, “indizível”, “divindade da noite”, referenda Dérienne em seu livro, **Os mestres da verdade na Grécia arcaica** – se instala na imanência, é um desvelamento que inclui no próprio ato de desvelar, o ocultamento necessário à sua própria manutenção designando “aquilo que cada vez, no lugar onde o homem habita, está abertamente presente” (*Das unverborgene*). A “presença das coisas presentes”, diz Heidegger, “se dá a conhecer, se estende diante, se pro-duz, se oferece à vista, brilha”.

Nesse sentido, há uma frase de Homero na **Ilíada**, correlata: “viver, isto é, contemplar a luz do sol” (*zen kai oran pháos hélios*). Logo, estar presente é se esconder e ao mesmo tempo, aparecer. Não há nenhuma contradição no enunciado, os dois termos são nomeados em justaposição. Heidegger ainda acrescenta que o desvelamento não só não exclui nunca o velamento, mas que ele tem necessidade dele para manifestar o seu ser enquanto tal, a saber, como “des-velamento”. Deste modo, o “mito da caverna”, anuncia uma nova definição de verdade como exatidão da representação, correção do olhar desviante (*orthotes, orthóteron blépoi*, sendo o verbo *blépein* e *anablépein* = olhar concentrado), exatidão do juízo pronunciado pela razão: a verdade e a falsidade não estão mais nas próprias coisas, no seu aparecer, mas na razão (*omoiosis*), uma adequação do intelecto com a coisa (forma latina = *adaequatio intellectus ad rem*), instituindo o modo de pensar representativo ou, vale dizer, a representação ou re-

cognição (*vor-stellen*, em alemão significa colocar algo diante de si para ser percebido) como imagem do pensamento. Ora, esta imagem do pensamento reflete-se na Estética, estudo da categoria do Belo e da arte em geral, uma vez que o ente sendo submetido à Idéia fica agenciado com a essência (*eidé, archetypon*), e não com a existência (*éctypon*, cópia, aparência). Por isso, dizemos que essa imagem do pensamento, característica do pensamento de Platão, é correlata à visão (evidência), com a percepção e com a linguagem. Há um *chôrismós*, um hiato que cinde a *phýsis* estando o conceito de *mímesis* (imitação), norma estética vigente desde Platão, atrelado a essa imagem do pensamento.

O Conceito de *mímesis*:

A Estética platônica recusa tudo o que nega o modelo, o “arquetipo”, referencial único do platonismo e princípio de inteligibilidade das coisas. Por isso, o artesão que faz uso da medida, do cálculo e do peso, constrói coisas mais verdadeiras do que o pintor, o escultor ou o poeta, incapazes de produzir imagens compatíveis com as Idéias ou essências imutáveis. Isto porque o artesão ainda fabrica um objeto que tem a unidade, a identidade e/ou a semelhança (*omoiosis*) de uma coisa enquanto o pintor, o escultor e o poeta apenas reproduzem um aspecto do objeto, imitando o real não como ele é, mas como aparenta ser, pintam um ídolo (*eidolon*), uma imagem, produzindo um simulacro. Este pode produzir certo agrado (*Χαεις, cháris*), a graça, um prazer inocente, aparentado ao jogo, mas nada de verdadeiro e nem de útil. Logo, ambos estão distantes três pontos da verdade, por fazerem imitação da imitação, cópia da cópia, aparência da aparência. Afirma Platão: “Nós dividimos a arte de criar imagens em dois segmentos: a que copia e a que produz simulacros”. Esta divisão platônica produz dois tipos de arte: a *eikastiké* referente à cópia e a *phantastiké*, referente ao simulacro (a negação da própria arte). E, complementa Platão: “A pintura e, de um modo geral, a arte de imitar, executa as suas obras longe da verdade e além, disso, convive com a parte de nós mesmos avessa ao bom senso, sem ter vista, nesta companhia e amizade, nada que seja são ou verdadeiro” (PLATÃO, **Sofista e A república**, livro VII).

É nesse contexto que se situa, também, a reação de Platão contra a tragédia, uma vez que a empatia do espectador pelo herói reforça nele o elemento afetivo e irracional que o homem deve dominar: é a mesma parte da alma que é vítima das ilusões do pintor ilusionista e do poeta. Sem dúvida, é este o motivo pelo qual às imitações escandalosas dos heróis e dos deuses que nos oferece o teatro (*theoros, theoria, théa*, = visão), ele

opõe, nos seus diálogos, a imitação do sábio – de Sócrates, o verdadeiro purificador, pois purifica o pensamento e não a alma (*psyché*), uma purificação (*kathársis*) pela dialética, como refutação bem compreendida e não pela eurística vulgar. Na verdade, a divisão platônica entre essência e aparência, é uma primeira instância manifesta, como nos chama atenção Deleuze. A verdadeira cisão platônica nomeada *diáiresis* (separação, seleção, filtragem) é mais profunda, latente, entre as cópias e os simulacros, qual seja, as “boas” cópias (*analogon*, semelhantes logo, apolíneas) e as “más” (*pseudés*, dessemelhantes logo, dionisíacas). Nesse contexto, a verdade passa a ser interpretada como adequação e não mais como *alétheia*: a imitação está para a arte como a adequação para a verdade. O esquema é triangular: há o mundo dos objetos, o dos seres e o Absoluto que funciona como fundamento, base, solo, matriz. Tanto a verdade quanto a arte fazem-se legítimas pelo aval do Absoluto o que vem a ser o mesmo que “ir ao igual” (*ad-aequalitas* = adequação). A verdade residiria na igualdade do igual, se prescindíssemos de Deus (ou das Essências), ficando restritos à dicotomia sujeito-objeto, não poderia haver verdade, no máximo um “simulacro” logo, a ciência seria impossível.

A Estética tradicional funciona nesse esquema, qual seja o da *mímesis* e, inclusive, fornece regras práticas (*technai*) a fim de possibilitar a imitação como é o caso da estatuária branca nas escolas acadêmicas de artes. O que se observa é que o simulacro não consegue transcender os limites da *doxa*, da horizontalidade, ficando esta possibilidade para a verdadeira imitação (cópia) que se direciona na verticalidade (*orthotes*, *óρθὸς paidagogia* – a maneira correta de educar). Poderíamos, também, traçar um paralelo com a categoria do Belo e do Sublime na Estética kantiana e apontarmos para as “boas cópias” a categoria do Belo e para as “más”, a categoria do Sublime: o Belo e o grotesco (DELEUZE, 1974, p. 92). Kant faz uma distinção entre o Belo e o Sublime. O Belo se articula com o entendimento, daí que seja *apolíneo* e o Sublime com a Razão (faculdade do incondicionado), instância última e completa para Kant, daí que seja apontado como *dionisíaco* por comentadores da obra kantiana. Na experiência estética do Sublime a liberdade é ainda maior, pois a imaginação se defronta com os limites do entendimento e da sensibilidade. O objeto estético, por ser incomensurável ou inefável é informe (*formlos*), daí esta experiência ser uma experiência dita *dionisíaca*, não sendo exprimível em nenhuma figura. Por isso mesmo, “não há que se procurar essa grandeza nas coisas da natureza, mas nas nossas idéias”. A imaginação como que cai numa contradição; conscientiza-se de suas limitações, mas

mesmo assim, dá a si mesma o direito a essa experiência: “ela pretende alcançar o seu máximo e nesse esforço para se estender, mergulha em si mesma” como em um abismo (*Abgrund*): “o excessivo para a faculdade de imaginação – até ao qual ela é impelida na apreensão da intuição – é por assim dizer um abismo, no qual ela própria teme perder-se”, perfazendo uma “conformidade a fins sem fim” (*Zwekmässigkeit ohne zweck*); segundo Kant, o que é esteticamente sublime, “é assumido como sublime com um prazer que só é possível através de um desprazer” (ambigüidade do sentimento do sublime, que por isso mesmo é paradoxal, trágico). Na experiência estética do Belo, pelo contrário, há uma estética do *apolíneo*, pois a imaginação agencia-se com o entendimento para um comprazimento universal sem conceitos, entre as formas e o sujeito. O cerne da teoria da reflexão da terceira *Crítica* (*Reflektierendtheorie*) objetiva uma diferente mobilidade dada à *faculdade da imaginação* no conjunto das outras faculdades (*Einbildungskraft*). É o chamado “livre acordo das faculdades”, fato este ainda não tematizado nas *Críticas* anteriores: a imaginação entra num *jogo* com as outras faculdades intelectuais, vale dizer, o entendimento e a razão. Neste caso, o conceito de *jogo*, passa a primeiro plano trazendo com isso, para a linha de frente da experiência estética, a presença *do anímico, do inventivo e do inesperado*. O jogo estético em que a *Einbildungskraft* (a faculdade da imaginação) entra com o entendimento (no caso do Belo), ou com a razão (no caso do Sublime), é sempre uma forma, seja ela lógica ou estética: “Toda a forma dos objetos dos sentidos é ou figura ou jogo”. O que é decisivo na concepção da experiência estética como *jogo*, é a liberdade irredutível da *imaginação* movida por um determinado tipo de prazer. perfazendo uma “conformidade a fins sem fim” (*Zwekmässigkeit ohne zweck*). Não por acaso, Adorno e Lyotard, o primeiro em *Teoria estética*, marca a linha de demarcação entre *arte* e *artesanato* com o conceito de *negativo*: a força crítica que toda obra de arte contém e que desmascara as formas de domínio impostas ao real, é uma herança do conceito de Sublime da **Crítica da Faculdade do Juízo**; o segundo, com **O Sublime e a vanguarda** de 1984, tem uma postura mais positiva que a de Adorno com o conceito de negativo presente em sua obra: o elemento ameaçador contido no *Sublime* é o sinal mais certo de que o sujeito está diante de um objeto que lhe “ocorre” (acontece, em francês, *événement*) como um *páthos*, sem que tenha sido planejado ou previsto. No *Sublime* algo ocorre e irrompe onde a inteligência já não domina. Podemos cotejá-lo com o conceito de *trágico* em Nietzsche. Lyotard está, sobretudo, interessado em sublinhar o caráter incontrolável (*deinós*), “imprevisível”, de uma categoria estética que foge à

lógica da planificação/dominação: “A estética do *Sublime* era e continuará a ser uma reação contra o positivismo e o cálculo realista do mercado”.

Encontramos no estético *a priori*, isto é, como condição de possibilidade, a perspectiva da liberdade da imaginação nas suas relações com a ordem conceitual, quer dizer, cujo “comprazimento (*Wohlgefallen*) no objeto vai depender da relação na qual queremos colocar a *faculdade de imaginação*, desde que ela entretenha por si própria o ânimo (*Gemüt*) em livre ocupação”, o que se dá por intermédio do *jogo* estético. Tanto Adorno quanto Lyotard, lembram que o imaginário artístico contemporâneo é marcado pelo *Sublime* como categoria estética. Nesta, o sujeito entra em uma relação absolutamente nova com a natureza uma vez que no Belo, a relação com a natureza se clava na dimensão formal (*Formlosigkeit*) e não do informe (*formlos*). Já no *Sublime*, pelo contrário, a experiência é de desprazer, de ruptura, de estranheza.

Nietzsche e a reabilitação do sensível:

A crítica de Nietzsche se entende a partir desta confluência crítica. Onde alocar a arte? No Inteligível? A resposta é negativa. O domínio da arte é a *sensibilidade*. A arte se institui como *fazer* humano concreto, *fazer* expressivo, criativo, inventivo. Uma arte espiritual ou inteligível é uma “petição de princípio”. Diz Merleau-Ponty citando Valéry: “O pintor traz seu corpo”, e complementa: “não se vê como um espírito poderia pintar. É emprestando seu corpo ao mundo que o pintor transforma o mundo em pintura” (MERLEAU-PONTY, 1964, p.16)”. Logo, enquanto a existência se desdobra metafisicamente, não há lugar para a arte, a não ser desatrelada, desvinculada da metafísica, retrato da atualidade. E é nesse sentido que se compreende a afirmação de Nietzsche: “Nós não possuímos a verdade. Todos os homens de antigamente ”possuíam a verdade”, mesmo os céticos”. A questão, para Nietzsche, se prende à “crise da metafísica” e à destruição dos valores absolutos “existentes em si e por si” que a fundamentam, apoiando-se na dicotomia dos valores, tais como essência (Inteligível) e existência (sensível); original (*archétypon*) e cópia (*ektypon*), aparência; verdade (*alétheia*) e erro, (*pseudés*); ser (*on*) e não-ser (*me-on*); ciência (*epistemé*) e opinião (*doxa*); idéia (*eidós*) e imagem (*eidolon*) e por aí vai. Esse tipo de imagem do pensamento que Nietzsche apontava como a mais “longa história”, o mais “grave erro”, sem o qual uma determinada espécie de seres vivos não poderia viver” (1995, v. I, Livro II, § 308), é o objeto do martelo do filósofo, que se autodenominava “dinamite”. Daí, a crítica à metafísica de Platão, ao Cristianismo, ao Budismo, a todo e qualquer sistema

de desdobramento da existência ou realidade num “além-mundo”. Segundo Deleuze, é justamente a libertação do simulacro, desvinculado da subordinação ao modelo e à cópia, não mais sujeito à identidade e/ou semelhança, mas à mercê de sua própria diferença que permite uma estética sem *mimesis*, *non-sens*, puro ato de invenção criadora, retrato fiel das Estéticas contemporâneas que não mais se prendem ao “fundamento” diferentemente das Estéticas modernas que ainda são vinculadas ao mesmo, desde que reflexo de filosofias do “fundamento”. Hoje, instituiu-se uma crítica do “fundamento” tendo como conseqüência o fato de que a Filosofia Ocidental se encontra distante de um pensamento do “fundamento” como no passado, inclusive a Filosofia de Heidegger (“Ontologia da finitude”). Atualmente, a Ontologia é apenas a interpretação (Ontologia hermenêutica) da nossa condição ou situação, uma vez que o ser não é nada fora do seu “acontecimento”, conforme colocação de Vattimo em sua obra **O fim da modernidade. Nihilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna**. Sabemos como Nietzsche efetua essa crítica: conceito de *vontade de potência* articulado ao conceito de *eterno-retorno*. A realidade é *devenir*, vontade de potência, poder metamórfico da vida e do pensamento, dinamismo proteiforme, “força determinada” num tempo eterno: “Jogo de forças e ondas de forças, com imensos anos de retorno sem jamais conhecer a saciedade, o tédio e a fadiga”: mundo que ele próprio cognominou de “dionisíaco”. Os dois conceitos formam uma unidade indissolúvel que desemboca na “transvaloração de todos os valores”, isto porque se Nietzsche pensa a vida como vontade de potência, como aquilo que “quer” na força, como a “qualidade da força” (a *qualia*), articula-a também com o tempo, desde que considera o tempo como sendo eterno. Logo, o *eterno-retorno* só pode ser pensado como tempo. Se o mundo não fosse diferença de “qualidade”. (*vontade de potência*), não haveria transmutação. A vida faz do homem um ser menor porque ele é reativo. A reatividade foi seu modo de ser desde que apareceu sobre a terra (daí o nihilismo) por isso, Nietzsche o chamou de “doença de pele da terra”. O enunciado de Nietzsche é: “A terra tem uma doença de pele. Essa doença se chama: o homem” (1908, p. 185). O que muda a qualidade da vida é o *eterno-retorno* como síntese do tempo, isto porque, quando ele é afirmado, elimina a reatividade: ele é o grande “pensamento seletivo” do autor: “Nada me proíbe de contar para trás a partir deste momento, e de dizer: jamais chegarei ao fim, da mesma forma que posso contar para o futuro, deste momento, até o infinito” (IDEM, 1995, v. I, livro II § 329). Com esta afirmação, o tempo cronológico, uniforme, não criativo, é eliminado em favor do “instante”, um tempo intensivo e singular, o tempo da criação e das

metamorfoses: “Criar – é a grande libertação da dor e o alívio da vida. Mas para que o criador exista, são necessárias muitas dores e transfigurações” (IDEM, 1908, p.119).

Novos rumos da arte:

A questão da arte atravessa a medida, o *métron*. Como compreendê-la hoje? No passado, essa questão não era sequer colocada: a medida era evidente (e-vidente) por se alocar no Absoluto (as Idéias de Platão, as *eidé*): as Madonas de Rafael eram a verdade, a Virgem Maria e todos os Santos. Aos poucos, com a crise da metafísica deflagrada pela letra de Nietzsche, e o advento da cultura burguesa, o estatuto da verdade se transforma. A partir do Renascimento, toda arte passa a atravessar esta questão, por exemplo: as pessoas cívicas, podem ou não podem ser a medida? A problemática da “morte da arte” na *Estética* de Hegel tem aí o seu cerne, isto porque Hegel compreende que este esplendor da verdade, o Absoluto como paradigma da verdade, já não funciona mais: o barroco foi a última manifestação da arte religiosa. Na verdade, a “morte da arte” em Hegel encobre uma morte mais profunda: a do esplendor da verdade. Em Hegel, se a arte não consegue ser expressão da Idéia divina, como em Platão, por exemplo, ela perde a sua razão de ser por se afastar da medida. Só que agora é a própria noção de medida que se questiona: Por que o paradigma tem que ser a Virgem Maria? Com os expressionistas franceses, Cézanne, Matisse, Delaunay, Van Gogh na Holanda e o Expressionismo alemão do início do século (1911), Klee, Munch, Kirchner, Kokoschka, Jawlensky, Franz Marc, a cor é a medida, tendência, aliás, que já se iniciara em Paris, com o movimento impressionista francês. A experiência da atualidade é uma experiência *pós-metafísica* da verdade, o que inclui reconhecer na experiência estética o modelo da verdade, sendo esta crítica, por excelência:

O filósofo do conhecimento trágico: ele domina o instinto desenfreado de saber, mas não para uma nova metafísica. Ele não constrói uma crença nova. Ele sente de modo trágico o afundamento do terreno metafísico e, portanto, não pode se satisfazer com o turbilhão fragmentado das ciências. Ele trabalha na edificação de uma vida nova, restaurando a arte nos seus direitos (...). O conhecimento a serviço da vida superior. E preciso querer até a ilusão; nisto reside o trágico. (IDEM, 1995, v. II, Livre III, § 560).

A partir deste momento, o objeto da arte passa a ser não mais o Original, mas precisamente a cópia desvinculada do suporte metafísico, retrato do nosso tempo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, prefácio, introdução, comentários e apêndices de Eudoro de Souza. Vila da Maia: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1986.

BURNET, J. **L'aurore de la philosophie grecque**. Traduction de Aug. Reymond. Paris: Payot, 1919. Traduction de *Earlier greek philosophy*.

CUNHA, M. H. L. **Nietzsche – Espírito artístico**. 1ª ed. Londrina : Edições CEFIL, 2003, 122 p.

_____. **Rhizoma**. *Uma 'estética da existência' em Platão, Nietzsche e Jung*. Teresópolis: Verbete, 2009.

DELEUZE, G. “Platão e o simulacro”. In **Lógica do Sentido**. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974, pp. 259-271. Tradução de *Logique du sens*.

DÉTIENNE, M. **Os mestres da verdade na Grécia arcaica**. Trad. Andréa Daher. Rio de Janeiro: Zahar, s/d.

HEIDEGGER, M. “La Doctrine de Platon sur la verité” (1947). In: **Questions II**. Traduction de Kostas Axelos, Jean Beaufret, Dominique Janicaud, Lucien Braun, Michel Haar, François Fédier, André Préau. Paris: Gallimard, 1968.

GOLDSCHMIDT, Victor. **Platonisme et pensée contemporaine**. Paris: Vrin, 2000.

_____. **Questions platoniciennes**. Paris: Vrin, 1970.

KANT, I. **Crítica da Faculdade do Juízo**. Introdução de Antônio Marques, tradução e notas de Antônio Marques e Valério Rohden. Lousã: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1992.

MERLEAU-PONTY, M. **L'oeil et l'esprit**. Paris: Gallimard, 1964.

NIETZSCHE, F. **Ainsi parlait Zarathoustra (un livre pour tous et pour personne)**. Trad. Henri Albert. 17 ed. Paris: Société du Mercure de France, 1908.

_____. **La volonté de puissance**. Texte établi par Friedrich Würzbach, traduit de l'allemand par Geneviève Bianquis. Paris: Gallimard, 1995, 2vs.

PETERS, E. F. **Termos filosóficos gregos. Um léxico histórico**. Trad. Beatriz Rodrigues Barbosa. 2ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983, 272 p.

PLATON. **Oeuvres complètes**. Trad. Léon Robin et M. J. Moreau. Paris: Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1999, 2vs.

ROBIN, Léon. **La pensée grecque et les origines de l' esprit scientifique**. Paris: La Renaissance du Livre, 1923.

VATTIMO, G. **O fim da modernidade. Niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna.** Trad. Maria de Fátima Boavida. Revisão científica: Luísa Costa Gomes, B. J. de Almeida Faria, Mário Jorge de Carvalho e Pedro Paixão. Lisboa: Presença, 1987.

_____. **As aventuras da diferença. O que significa pensar depois de Heidegger e Nietzsche.** Trad. José Eduardo Rodil, revista por Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1988.

_____. “Nietzsche et la philosophie comme exercice ontologique”. In **VIIe Colloque de Royaumont** – 4-8 juillet/1964. Paris : Minuit, 1967, pp. 203-18.