

Poiesis e Entusiasmo: Sobre a legitimação da produção poética, segundo o apresentado por Platão, no *Íon*

Poiesis and Enthusiasm: On the legitimation of poetic production, as presented by Plato, in the Ion

Palavras-chave: Poesia. Entusiasmo. Platão.
Keywords: Poetry. Enthusiasm. Plato.

Ana Rosa Luz

Professora-assistente (Uerj);
doutoranda em Filosofia da
Arte (Uerj).
pinklessa@gmail.com

Resumo

O presente desenvolvimento tem por objetivo primeiro descrever como Platão, em seu diálogo *Íon*, acaba por legitimar a poesia grega, a partir da crítica à performance *mnemotécnica* dos rapsodos e defesa da noção de entusiasmo ou loucura divina. Ainda que se saiba que o filósofo criticou arduamente a criação poética enquanto *mimesis*, neste artigo procuraremos defender como Platão arquiteta a noção de *mania*, acabando, através dela, por edificar um argumento de legitimação irremediável da poesia.

Abstract

This development has the primary objective to describe how Plato, in his dialogue *Ion*, ends up legitimizing the Greek poetry, from criticism to the *mnemotecnical* performance of the rhapsodes and defense of the notion of enthusiasm or divine madness. Although it is known that the philosopher hard criticized the poetic creation as *mimesis*, this article will try to defend as Plato architect the notion of *mania*, finishing, through it, by edify an irremediable argument legitimating the poetry.

Perguntemos agora, mais concretamente, como os diálogos são escritos. Dois fatos óbvios sobre eles: (1) que são uma espécie de teatro, e (2) que são inteiramente diferentes de toda a escrita de teatro grega por nós conhecida. Acredita-se que Platão desistiu de uma carreira promissora como poeta trágico para escrevê-los; acadêmicos observam que os diálogos evidenciam muitos traços do seu *métier* anterior. Como ele expressa, então, um débito positivo para com esse paradigma cultural de ensino ético; e por que ao mesmo tempo se afasta dele? (NUSSBAUM, 2002, p.111)¹.

ISSN 2359-5140 (Online)
Ipseitas, São Carlos, vol.4,
n.2, p. 83-91, ago-dez, 2018

Antes de adentrarmos no escopo teórico, é imperativo dizer que Platão é inegavelmente o primeiro filósofo a problematizar longamente os conceitos de *enthusiasmos* e de *mimesis*. Na medida em que estes são amplamente discutidos em diversos diálogos, da juventude à maturidade do autor. No entanto, o presente desenvolvimento tratará,

1 NUSSBAUM, Martha. *A Fragilidade da Bondade: Fortuna e ética na tragédia e na filosofia grega*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

sobretudo, da relação entre tais conceitos, tal como são apresentados no *Íon* e, de maneira secundária, como são desenvolvidos no *Fedro*. Em contrapartida, em um primeiro momento, vejamos o contexto geral em que Platão coloca a filosofia contra a poesia para, em um segundo momento, mais adiante, adentremos na investigação advinda das obras citadas, acima.

Isto posto, no contexto geral em que Platão coloca a filosofia contra a poesia, Platão renega sua narrativa e formula uma de suas críticas calcada na seguinte asserção: o mito se apresenta como uma narrativa inteira, um todo inquestionável, enquanto que a filosofia é fundamentalmente dialógica². Ora, já é sabido através da estrutura de suas obras que Platão não estava interessado em escrever tratados, a sua filosofia foi toda desenvolvida com base em dramas dialógicos; ou como o intitulado por José Américo Mota Pessanha (1997), em um *Teatro das Ideias*.

Nos diálogos platônicos há, entretanto, um sério problema de incompatibilidade entre a teoria da *mimesis* e a teoria do entusiasmo. Com a exceção do *Fedro*, em nenhum outro diálogo Platão trata das duas concepções concomitantemente, estando sempre a dissertar ou sobre uma ou sobre outra. Tal antagonismo se dá pelo fato da *mimesis representar*³, a princípio, aquilo o que é falso. Enquanto que o entusiasmo não trata do falso. Antes de deslegitimar a poesia tal como imitação ou representação, Platão busca uma forma de legitimá-la através do além-homem. Nos permitindo afirmar, tal como será visto, que o entusiasmo não é falso. Assim como, a partir dessa teoria, a poesia também não o é. Entretanto, baseado nesta concepção, ela só não faz parte de um processo humano de criação, visto que o entusiasmo é divino e o poeta é apenas um instrumento veicular da sua manifestação.

Adentremo-nos agora nas questões pertinentes ao *Íon*, quanto ao entusiasmo do poeta, partindo da seguinte citação: “Sobre Homero eu tenho muita coisa a dizer [*euporo*]⁴” (PLATÃO, *Íon*, 53d).

No *Íon*, Sócrates propõe uma hermenêutica sobre a poesia, colocando a questão da necessidade do conhecimento do sentido sobre aquilo o que se fala. Alegando, por isso, que *Íon* não fala Homero, mas sobre Homero (*peri Homeros*). O método socrático (*elenkos*) dá

2 Etimologicamente, o estabelecimento do conhecimento filosófico através do diálogo é exercido em duas esferas. A primeira – interpretação mais habitual – seria compreender que a filosofia só poderia se realizar através da razão (*dia* = por via de; *logos* = razão). A segunda esfera, que de acordo com a própria conceituação platônica estaria acoplada a primeira significação, vem a estabelecer o próprio método filosófico (*elenkos*), no sentido do diálogo mesmo – a filosofia só poderia se dar através de um *logos* duplo, do diálogo (*dia* = duplo; *logos* = discurso).

3 A *mimesis* considerada, aqui, enquanto representação.

4 Grifo nosso. *Euporo* significa ter o caminho livre (os caminhos se abrem).

entrada, então, a partir da iniciação da investigação acerca do que é a poesia, que é explicitada enquanto entusiasmo.

De acordo com o personagem, o ato poético é uma *mantike*⁵, uma arte divinatória. Por esta razão, os poetas não sabem o que falam. Eles podem até falar sobre coisas muito valorosas, mas não são eles que discorrem propriamente e sim os deuses. Nas palavras de Muniz:

O poeta ou o rapsodo são *entheoi*, ou seja, “têm um deus dentro”, são elos da cadeia transmissora emanada pela potência divina, não podem, conseqüentemente, estar de posse de sua razão, não podem estar em si mesmos. A intervenção divina expulsa de casa a consciência do transmissor e a ocupa. Estar entusiasmado e estar possuído são, portanto, expressões sinônimas (MUNIZ, 2011, p.41)⁶.

Bem, o valor da poesia, aqui, não se discute. Pois, tal como descreve Platão, a poesia inspirada é válida, tendo a sua autenticidade pela origem numa força divina (*theia dinamis*). Quando Íon fala Homero ou de Homero os caminhos se abrem, ele se sente liberto; mas quando em vista de outros autores isso não acontece. Vendo isso, Sócrates o questiona acerca do que faz isso ocorrer; como um rapsodo de tamanha desenvoltura em Homero não consegue o ser em vista de outros poetas?

Neste momento, Sócrates está a realizar uma hermenêutica do sentido, trabalhando com dois níveis de linguagem: a do poeta (Homero) e a do rapsodo (Íon); havendo uma conjugação entre duas hermenêuticas, sendo a própria divindade que fornece condições para tal inferência. Numa primeira colocação, então, Sócrates rotula Íon tal como um tradutor do pensamento de Homero. Assim sendo, o rapsodo teria como função efetuar operações cognitivas com o intuito de entender profundamente o sentido do pensamento do poeta, para então traduzi-lo para o público. O rapsodo, neste caso, seria um hermeneuta que tendo o conhecimento da linguagem I, traduziria para a linguagem II de forma a alcançar o seu auditório.

Na esteira desse pensamento, a primeira tese apresentada por Sócrates é que se Íon conhecesse o sentido dos versos, o seu conhecimento poético estaria calcado em operações puramente intelectuais, o que legitimaria a poesia, na medida em que ela tem fundamento intelectual e indutivo. Feita a comprovação da tese, via refutação, a conclusão de Sócrates é que Íon é incapaz de falar via *techne* ou

5 Cf. BAILLY, 1950, p.1300-1. O nome regular utilizado para se referir à poesia era *mousike*, que designava a arte na sua totalidade (música + palavra). Tal denominação é atribuída, pois a atividade do poeta era regenciada pelas Musas – os poetas eram, em sua performance, incitados à produção diretamente pelas Musas, assim como acreditava a tradição mítica grega. A performance era uma atividade produtora e produzida pelas Musas, tudo o que está contido na performance é *mousike*.

6 MUNIZ, Fernando. A Doutrina do Entusiasmo no *Íon* de Platão. In: *As Artes do Entusiasmo*. Org. Fernando Muniz. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011.

episteme; pois se por tais vias ele falasse poderia performar qualquer poeta. Em seguida, Sócrates realiza uma segunda hermenêutica, a do contágio⁷ ou do transe contagioso. Esta segunda tese apresentada diz que, não tendo conhecimento daquilo que fala, o poeta operaria tal como num circuito de contágio elétrico. Onde o sentido da poesia não seria dado a partir de uma operação do intelecto, mas, ao inverso disso, a origem de sua eletricidade seria uma potência divina que governa o poeta quando em atividade.

Visto isto, a questão a ser respondida por Sócrates após tais assertivas é: qual o intuito da divindade em possuir e fazer proferir poesias maravilhosas o poeta? Em resposta, o personagem assevera que via inspiração divina o pior poeta pode fazer o melhor poema, na medida em que a divindade tem a intenção de fazer com que certo auditório *conheça* uma determinada coisa – a divindade pode colocar na boca do pior poeta de todos os tempos a poesia mais bonita, mais divina. Trata-se de uma operação por inferência de evidência factual (*tinico dicausis*), pois foi colocado um poema único e ímpar na boca de um estúpido.

Após a inferência de que Íon de nada conhecer em efetivo acerca de poesia, então, Sócrates conclui que não pode ser ele a poetar, sendo uma força sobrenatural (*theia dinamis*) que o move. Tal potência divina é dita tal como um ímã, uma pedra que exerce um poder sobre o homem. Íon seria, portanto, tal como um anel de ferro em que a pedra (*basanos*) não só o atrairia como também transferiria a sua divindade. Essa força entusiasmática⁸, essa potência inserida no interior do anel, também promove transferência para outros anéis menores; resultando numa inspiração conjunta em que poeta inspirado (anel de contato direto com a divindade) transfere a sua inspiração a sua audiência, havendo uma eletrização, um deleite inspirado da plateia que se deixa magnetizar entrando em transe juntamente com o poeta que, conseqüentemente, o transmitiu – havendo a formação de uma cadeia, onde todos têm a experiência do entusiasmo.

Deste modo, Sócrates conclui que os poetas só compõem obras magníficas, pois estão possuídos e fora de si mesmos; quando na disposição entusiasmática advinda dos deuses – o deus está de posse do poeta e ele não está de posse de si. A divindade está no poeta e é ela que cria. Entusiasmado, o poeta pode assumir todas as formas, que não ele (é uma eterna metamorfose maníaca). Logo, o poeta não detém sua própria consciência quando produz, ele é um mero ventrí-

7 A segunda hermenêutica explicitada se compõe em duas escalas de entendimento: a primeira condizente a informação enviada pela divindade e a segunda referente à dedução efetuada, decorrente da atividade enviada pela divindade. Através de uma hermenêutica do sentido, o poeta fala e se faz entender.

8 Descarga elétrica ocorrida entre a pedra e os anéis; *catharsis* – no sentido do aspecto contagioso e clarificante da possessão.

culo dos deuses, um instrumento de passagem. Ao falar não sabe o que fala, pois não é ele que fala. Os poetas, por eles mesmos, não estão autorizados a falar em nome da poesia, pois não têm a sua autoria – são veículos reprodutores e nunca produtores. A legitimidade da fala poética está no entusiasmo, numa potência criadora que não é a do poeta; é uma potência divina – o divino que dá legitimidade à poesia via o homem-poeta. O poeta não é sujeito de sua linguagem, pois é através da intervenção psíquica que ele se capacita a falar das coisas belas e admiráveis do supraceleste; através da possessão ele é instrumento de rememoração do imemoriável⁹.

Nesse sentido, então, os poetas fabricam aparências. Não são eles que dizem coisas admiráveis, e por não estarem de posse de si mesmos não são os criadores da poesia. Assim sendo, Sócrates tende a afirmar que não se deve confundir a fonte com os meios, no sentido de que os poetas são instrumentos transmissores (meios) da sabedoria divina (fonte). O bom poeta é aquele capaz de eletrizar o seu público. Se assim ele não o faz, não está tocado pelas Musas; logo, não se encontra entusiasmado – tal poeta está em si mesmo, desfruta da própria consciência e, portanto, não tem autoridade poética por estar de posse do seu intelecto. Portanto, as Musas dão acesso a uma memória que é exterior ao poeta; que da atividade de rememoração vide inspiração divina, veicula o objeto que vem diretamente do supraceleste. O entusiasmo do poeta marca um nível de intervenção total e absoluta. A divina inspiração estaria associada à noção de que o poeta é um repositório de informações culturais. Como se a música não viesse dele, mas da intervenção das divindades: Mnemosyne (memória) e as Musas. Trata-se de uma teologia do processo poético, que acaba por ser um perfeito correlato para o fato objetivo da extraordinária tensão psicológica requerida ao improvisador, se ele quiser atingir uma perfeição performática. Os signos da inspiração consistiriam, então, num olhar fixo extasiado, distante de tudo o que o envolve, esquecimento de si – pois o poeta tinha de estar ausente de si para estar presente em poesia; daí a ideia da poesia enquanto intervenção psíquica, enquanto um presente dos deuses –, rubor, olhos avermelhados, alta concentração, aumento do tom de voz e gesticulação violenta. Todo o esforço técnico e a tensão psicológica geravam sinais da existência de uma espécie de transporte, uma sobre concentração que dava a impressão do poeta estar possesso.

Isto posto, a memória se mostra como uma onisciência de caráter adivinhatório; define-se como saber mântico, pela fórmula: o que é, o que será, o que foi. Através da memória, o poeta tem acesso direto,

9 Cf. DODDS, E.R. *Os Gregos e o Irracional*. Trad. Paulo Domenech Oneto. São Paulo: Escuta, 2002. Especialmente o Capítulo III.

mediante a uma visão pessoal, aos acontecimentos que evoca; tem o privilégio de entrar em contato com o outro mundo. Nas palavras de Detienne (1988), sua memória permite-lhe “decifrar o invisível” (DETIENNE, 1988, p.17)¹⁰. Sendo a memória uma potência religiosa que confere ao verbo poético seu estatuto de palavra mágico-religiosa.

Assim, a palavra cantada pelo poeta, dotado do dom da vidência, é uma palavra eficaz que constitui, por virtude própria, um mundo simbólico-religioso que é o próprio real. A função do poeta é celebrar os imortais e celebrar as façanhas dos homens corajosos (heróis). O poeta é capaz de ver a *aletheia*, sendo a sua verdade incontestável; pois se este está verdadeiramente inspirado, se seu verbo está fundamentado sobre o dom da vidência, sua palavra tende a identificar com a “verdade” (DETIENNE, 1988, p.23). Como o definido por Detienne: “sempre que um poeta esta sentado no tripé das Musas, deixa de estar na posse de seus sentidos” (DETIENNE, 1988, p.23). A verdade, então, traduz atos e gestos rituais qualificando um tipo determinado de palavra, pronunciada sob determinadas condições, por um personagem encarregado de funções precisas. A palavra não constitui um plano do real distinto dos outros, “é a atitude corporal que confere sua potência à palavra [...]. Quando brota, a voz tira sua força do comportamento gesticular” (DETIENNE, 1988, p.23).

A palavra mágico-religiosa, entretanto, não se distingue de uma ação, visto que não há uma distância entre palavra e ato, tal como a palavra não se encontra submetida à temporalidade – não há vestígio de uma palavra ou ação comprometida com o tempo. Na medida em que ela transcende o tempo dos homens, ela transcende também os homens – trata-se de uma ação natural cujo efeito não é um objeto exterior e estranho ao ato que o produziu, mas esta mesma ação em sua realização.

As Musas, por sua vez, tais como deusas da memória inalterável, por não serem anteriores ao tempo, jamais são tomadas pelo esquecimento. A sua função é reivindicar o privilégio de dizer a verdade (*aletheia gerusasthai*). Quando dizem a verdade anunciam concomitantemente os esquecimentos das desgraças, a tréguas às preocupações. As Musas provocam um prazer que faz o mortal fugir do tempo cotidiano, das misérias e das balbúrdias. O cantor, servente das Musas, ao celebrarem os grandes feitos dos homens heróis ou deuses, esquece-se de seus desgostos e pesares. Durante o esquecimento-sono, a palavra cantada apaziguadora de preocupações estará tomada pelo prazer das alegrias, do amor e do sono suave.

10 DETIENNE, Marcel. *Os Mestres da Verdade na Grécia Arcaica*. Trad. André Daher. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

Cabe ainda afirmar que a palavra cantada é indissociável à memória, visto que na Grécia Antiga (sec. XII ao sec. IX a.C.) a cultura não era calcada e/ou fundamentada sobre a escrita, e sim sobre a oralidade (tradições orais). Logo, uma civilização que se mostra essencialmente oral e agrafa, exige um desenvolvimento da memória, de uma execução muito precisa de técnicas de memória (*mnemotécnica*). Tal como afirma Detienne (1988), a memória de um homem é, com exatidão, “o eterno monumento das Musas” (DETIENNE, 1988, p.21) encarnado no elogio. Ela não só tem o valor do dom da vidência que permite a emissão da palavra eficaz; que permite a formulação da palavra cantada, como também é uma palavra que se identifica com o ser do homem cantado.

Explicitados, então, os principais argumentos platônicos acerca da legitimação da poesia via entusiasmo. Vejamos, agora, certas colocações sobre a *mimesis*, para que seja possível analisar comparativamente as duas posições do filósofo.

Fazendo um pequeno adendo acerca da *mimesis*, vejamos o argumento inicial platônico em *A República* para que, logo em seguida, voltemos a questão da inspiração divina. Na obra citada, é a partir do levantamento do questionamento acerca da educação que aparece o problema da *mimesis* – onde a questão central é de que maneira os homens devem ser educados. Em 592b, no desenvolvimento sobre as Formas e conseqüentemente de uma crítica formal, Platão dá introdução ao argumento da *mimesis*; a partir da diferenciação dos três tipos de *diegesis* (narrativa, que se refere tanto à poesia quanto à prosa): a narrativa simples (*aple*), a narrativa mimética (*dia mimegeos*) e a narrativa mista. Aqui, Platão define não ser possível poesia sem mimética; pois se assim o fosse seria narrativa simples. A poesia, segundo o filósofo, é um fazer se passar pelo personagem, para que ele conte a estória; sendo o próprio personagem que faz *mimesis* por suas ações. Senso assim, se o performer apresentasse a estória por ele mesmo, não se colocando enquanto personagem, ele estaria fazendo uma narrativa simples e não mimética – na *mimesis* o personagem fala por conta própria. De acordo com Platão, seguindo por esta linha de pensamento, a tragédia seria toda *mimesis*, assim como a comédia. A única que se aplicaria à narrativa mista seria a epopeia, onde haveria uma narrativa simples, caracterizada pelo discurso indireto dos poetas, e a *mimesis*, caracterizada pelo discurso direto dos personagens.

Em paralelo à questão da *mania*, na *mimesis* a criatividade se encontra em um plano conceitual; enquanto que o entusiasmo encontra-se num plano divino. Por isso, tal criação mimética, por poder ser defendida racionalmente está aberta a crítica. A *techne* poética tem de ser sempre utilizada para um benefício, a sua finalidade sempre visa

um bem – necessariamente o objetivo direto de cada *techne* é beneficiar o seu objeto; como por exemplo, o objetivo da técnica de guerra é sempre proporcionar a vitória e nunca a destruição¹¹.

Ademais, retomando as questões presentes no *Íon*, em transversalidade com a crítica platônica à *mimesis*; cabe ressaltar que na dialética socrática, o *Íon* é o diálogo proteico da poesia, sendo um feixe de gêneros nesse devir proteico. Ao mesmo tempo em que *Íon* é rapso- do, ele é crítico, demiurgo, injusto, justo, inspirado, etc. A poesia não perde o seu valor, aqui, pois este não está nos homens – homens que só podem produzir sobre aquilo o que é de ordem humana, e não sendo a poesia de ordem humana os homens não a produzem. Ora, mas se o poeta é produtor de sua obra, ele é autor consciente e, por isso, teria autoridade e responsabilidade sobre aquilo o que diz.

Com efeito, Platão na busca de legitimação da poesia em sua valora- ção de conteúdo, acaba por desautorizar os poetas via divindade. A autoridade do poeta é dizimada pela divindade, que está reivindicando a sua autoria. No caso do entusiasmo, a poesia segue intocada em seu valor, pois o poeta como entusiasta, instrumento de transporte e inspiração, não é autor. Logo, não sendo autoridade no campo poé- tico, ele não pode ser responsabilizado por aquilo o que produz; o que faz da sua atividade legítima – o status cultural da poesia ainda é mantido; se tira a autoridade do poeta, mas não se tira a autoridade da poesia.

De modo a concluirmos o presente texto, então, é necessário rei- terar que falar de entusiasmo em Platão e não de *mimesis*, simboliza a busca de demonstração do momento em que há na teoria platônica uma real valoração da atividade poética e como ela se dá. O parâmetro comparativo aqui, não se dá por ser uma ou outra conceituação de *mimesis*. Ou seja, tratamos de nos reter na produção mesma do poeta, compreendido como tal – um fabricante – direcionando a cada autor uma visão sobre o que este produz; visto que há uma diferen- ciação não só no ato de produção como também no produto final da obra. Platão legitima a *poiesis*, portanto, tendo como base o supra celeste, tal como autor de tal produção. A finalidade da poesia é alcançada – tendo o poeta como instrumento de passagem – a partir do momento em que o poeta transmite os grandes feitos éticos, sob a forma de ações, dos heróis míticos contidos no imemorável.

Ademais, outras questões ainda pairam quando na efetuação de um desenvolvimento acerca de tais temas tão caros à filosofia; tais

11 Apesar de não ser o argumento base deste desenvolvimento, cabe ressaltar que é no livro X, da *República*, que Platão finaliza o seu argumento, tocando radicalmente na questão da atividade mimética. Aqui, o contraponto entre *mimesis* e educação é retomado, não do ponto de vista ético, mas de um ponto de vista metafísico. O livro X é a palavra final platônica em sua argumentação contra a técnica mimética.

como: Como compreender a deslegitimação do poeta via legitimação da poesia? Platão estaria calcando a sua filosofia do entusiasmo em crenças, abdicando da técnica racional?

Deixemos em aberto tais questões, que se mostram de grande proficuidade para uma futura pesquisa acerca de todos os paradoxos e dificuldades teóricas existentes em ambas as abordagens.

Bibliografia

BAILLY, A. *Dictionnaire Grec-Français*. 16eme. Édition. Paris: Library Hachette, 1950.

DETIENNE, Marcel. *Os Mestres da Verdade na Grécia Arcaica*. Trad. André Daher. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

DODDS, E.R. *Os Gregos e o Irracional*. Trad. Paulo Domenech Oneto. São Paulo: Escuta, 2002.

MUNIZ, Fernando. "A Doutrina do Entusiasmo no *Íon* de Platão". In: *As Artes do Entusiasmo*. Org. Fernando Muniz. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011.

NUSSBAUM, Martha. *A Fragilidade da Bondade: Fortuna e ética na tragédia e na filosofia grega*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____. 'This story isn't true': poetry, goodness, and understanding in Plato's *Phaedrus*". In: J.M.E. Moravcsik, P. Temko, orgs., *Plato on Beauty*. Totowa, 1992, pp.79-724.

PESSANHA, José Américo Motta. "Platão: O Teatro das Ideias". In: *O Que Nos Faz Pensar*, Rio de Janeiro, n. 11, 1997, p. 7-35.

PLATÃO. *A República*. Trad. M. H. R. Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1993.

_____. *Fedro*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: UFPA, 1975.

_____. *Íon*. In: *Diálogos (I)*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Pará: UFPA, 1973.

PLATO. *Plato's Phaedrus*. Trad. e comentário, Yunis, Harvery. Cambridge University Press: Cambridge, 2011.

PLATON. *Phèdre*. Trad. Claude Moreschini, Paul Vicaire. Édition Bilingue. Paris: Les Belles Lettres, 2011.

_____. *Phèdre*. Trad. Léon Robin. Les Belles Lettres: Paris, 1949.