

Ao redor de um conceito: mímesis

Samuel Rezende*

Resumo: A posição de Platão quanto à mímesis suscitou diversas e controversas reflexões. Aristóteles se opôs àquela posição ao postular que a mímesis é cognitiva. De Roma ao Iluminismo, a mímesis se reduziu a um conceito: imitatio. O representado adequava-se à natureza. Com o Romantismo, esvaiu-se a ponte obra e mundo. Assim, a verdade não se encontra diretamente naquilo que se vê diante de si, ela depende da subjetividade do sujeito. A partir disto, a mímesis foi repensada, ligando-se ao conceito de sujeito fraturado. O efeito da mímesis, portanto, depende da posição da recepção.

Palavras-chave: mímesis; representação; obra de arte.

Abstract: The Plato thinking raised many reflections concerning to mímesis. Aristotle postulated that mímesis can offer a cognoscitive category. From ancient Rome until Enlightenment, mímesis became only a concept for imitation: imitatio. What was represented in a work of art had to conform to the laws of Nature. The german pre-romanticism exploded the bridge between work of art and world. The truth could not be found in the reality, for this, it would be extremely necessary to consider the subject's subjectivity. Following the german tradition, mímesis was rethought and its effect depends on the subject (reception) position.

Key-words: mímesis; representation; work of art

* Este texto resulta de uma pesquisa de iniciação científica, realizada durante o período em que fui bolsista do PROBIC/UNIFAL-MG, da Universidade Federal de Alfenas. A pesquisa *Mímesis na história: uma proposta de síntese* pertenceu à linha de pesquisa "Poética e teoria na Roma Clássica" e foi orientada pelo prof. Dr. Wellington Ferreira Lima, a quem devo meus sinceros agradecimentos.

1. Introdução: o início da questão

Sabe-se que Platão expulsou os poetas de sua *República* por não terem compromisso com a Verdade, pois, apenas representando o sensível, faziam a cópia da cópia, e, portanto, não buscavam a essência das coisas no ideal. Ele deixa isso claro na afirmação que busca regulamentar a poesia: *não admitir em caso nenhum a poesia imitativa* (595a-c).

No entanto, mesmo não admitindo a poesia imitativa, houve um tipo de poeta inspirado que foi aceito pelo filósofo. Tal poeta representaria o mundo superior e, uma vez inspirado, atingiria o ideal:

Há ainda uma terceira espécie de loucura, aquela que é inspirada pelas Musas: quando ela fecunda uma alma delicada e imaculada, esta recebe a inspiração e é lançada em transportes, que se exprimem em odes e em outras formas de poesia, celebrando as glórias dos Antigos, e assim contribuindo para a educação da posteridade. Seja quem for que, sem a loucura das Musas, se apresente nos umbrais da Poesia, na convicção de que basta a habilidade para fazer o poeta, esse não passará de um poeta frustrado, e será ofuscado pela arte poética que jorra daquele a quem a loucura possui (PLATÃO, 245a).

Segundo Benedito Nunes, em *Hermenêutica e poesia*, o poeta é elevado pelo filósofo, porque ao representar as ideias, estando tomado pelas musas, se expressa nas várias formas de poesia para celebrar os feitos de seus ancestrais, contribuindo, assim, para a educação futura. Diante disto, pode-se dizer que a poesia inspirada configuraria a impossibilidade de se poetar, pois a *mimesis*, neste caso, seria a partir do mundo ideal e não do sensível. Por isso, para o ateniense, devem-se representar as ideias ou o poeta será julgado como um mero imitador.

Mas, para Nunes, não se deve dizer que Platão execrou a poesia. O que há é uma “*elevação do poeta inspirado e o rebaixamento do imitador*” (NUNES, 1999, p. 24). Mesmo que, na *República*, Platão tenha expulsado todos os poetas da cidade ideal, ainda havia uma alternativa para aqueles que inspirados representassem as ideias.

A questão *mimesis*, em Platão, distingue-se de duas maneiras: a primeira, que no livro X, de *A República*, é tomada como a única aceita, abarca todo

o mundo sensível, esse que em si mesmo já é a representação de algo além do físico.

El mundo invisible de las ideas es el original y sustancial; el mundo visible de las cosas es la copia del anterior. (...) Del mundo visible se puede decir que es una copia que, en cierta manera, participa del mundo invisible. Por supuesto, la imagen, copia o derivación nunca se confundirá con el original. Dicho de forma breve: el mundo que percibimos mediante los sentidos es una mimesis del mundo supraceleste (PÉREZ, 1998, p. 40).

A segunda distinção corresponde ao próprio mundo sensível. Segundo Manuel Asensi, as representações das coisas que estão no mundo visível e sensível, como cadeira, mesa etc., derivam, de acordo com o pensamento de Platão, diretamente da ideia (mundo supra-sensível) destas mesmas coisas. Sendo assim, a produção de artes como a poesia, a pintura, entre outras, “*se trata de una imitación en segundo grado que ya se encuentra muy alejada de la verdadera idea esencial*” (ASENSI, 1998, p. 41).

2. A *mimesis* em primeiro plano

Com Aristóteles, a discussão sobre a poesia não foi no âmbito de sua influência numa cidade ideal. Na verdade, o estagirita, à sua maneira, reconheceu o estudo taxonômico da poesia e de seus atributos técnicos. A poesia ainda se encontrava submetida à reflexão filosófica, porém, com Aristóteles, ascendendo a algo cognitivo. O *ontos*, para o filósofo, estava nas próprias coisas do mundo sensível, e não num mundo superior.

Se a verdade pode ser encontrada no mundo sensível, logo, no pensamento aristotélico, não haverá mais a mesma leitura sobre o inteligível como outrora em Platão. Neste caminho que distingue ambos pensadores, ainda há o problema da *mimesis*, peça chave na visão helênica de mundo. Pela metafísica aristotélica, a *mimesis* não pode ser um mero copiar das coisas, pois, se a essência de tudo se encontra no sensível, a poesia representaria o sensível em primeiro plano.

A *Poética* de Aristóteles é mais do que um simples manual do bem fazer literário. Feita à maneira de um botânico, ela traz o interesse da filosofia pela

poesia, mas, tenta ir além, ao legar à poesia a possibilidade do dizer. Por isso, Aristóteles diz que a poesia é mais filosófica que a história. Não se trata de dizer como foi, mas o que poderia ser. Talvez, na visão de Aristóteles, a poesia possa conter possibilidades para a verdade das coisas.

Ainda no âmbito da *Poética*, uma das abordagens feita pelo estagirita se relaciona à questão entre metáfora e *mímesis*. Segundo Castro (1984), trata-se, talvez, da ligação entre o signo poético e o real. No entanto, o signo que se encontra na poesia é muito mais do que um simples signo linguístico, ele, se entendido como possibilidade, poderia ser o caminho para o real. Neste sentido é que Castro diz que, ao se falar em metáfora, comete-se um equívoco ao sentenciar que é a aproximação entre duas realidades, “*de fato, em toda metáfora há uma semelhança real entre seus elementos e, por isso, equivocadamente, acreditou-se que a metáfora consistia essencialmente numa similaridade*” (CASTRO, 1984, p. 55).

Entretanto, e aqui parafraseamos Ortega y Gasset (apud CASTRO, 1984, p.56), nós nos satisfazemos com a metáfora porque há nela muito mais que uma simples semelhança, há a surpresa em encontrar uma coincidência bem mais profunda que uma ligação direta entre duas realidades que se assemelham. É claro que pode existir, entre os dois pontos da metáfora, uma semelhança. Contudo, ela não é essencial. Isto porque “*tal semelhança serve para acentuar a não-semelhança real entre ambas as coisas*” e, portanto, “*onde a identificação real se verifica não há metáfora*” (IDEM).

O valor verbal aqui é ultrapassado, bem como o conceito de figura de linguagem, o que faz com que a metáfora se expanda e não se prenda a um conceito no campo linguístico. Assim, pode haver uma para a *mímesis*, que nem de longe logra ser imitação. Ainda segundo Castro, a *mímesis* e a metáfora são o núcleo do fazer poético, pois a obra de arte faz com que o homem nela se encontre, extraindo múltiplos significados. A relação homem-obra de arte não é direta e coordenada. Na verdade, ela vai além, porque tende a apontar para uma verdade. Sendo assim, o homem encontraria, via *mímesis* e metáfora, o seu âmbito próprio da verdade, aquilo que lhe é essencial.

Com o pensamento de Aristóteles, a poesia, então, procura representar o sensível em primeiro grau, ou seja, não se encontra mais, como outrora em Platão, a três degraus da essência. Portanto, a ela cabe, sim, um valor ontológico, um valor no qual se encontra um sentido fundamental.

Esta valoración ontológica de la mimesis se ve reforzada por la observación aristotélica de que la tendencia a imitar es connatural al hombre desde la niñez. Mediante la imitación, el niño aprende y, además, obtiene placer (ASENSI. 1998, p. 70).

O caráter ontológico da poesia nos permite um acesso ao conhecimento, visto que as imagens representadas numa obra poética podem comover ou ainda espantar. De qualquer forma, trata-se de um conhecimento particular, que está unicamente na experiência das personagens. No entanto, as ações das personagens são possibilidades que podem ser verossímeis no plano sensível. “*Não é ofício de poeta narrar o que aconteceu; é, sim, o de representar o que poderia acontecer, quer dizer: o que é possível segundo a verossimilhança e a necessidade*” (1451a).

Entretanto, no pensamento aristotélico, o conhecimento é tido antes pelo particular e, depois, segue-se ao universal, fazendo o caminho inverso de Platão. Desta forma, o verossímil, primeiro, realiza-se naquilo que poderia ser no universal, ou seja, o poeta nos demonstra, na obra, algo possível, crível na realidade fenomênica. Para que haja a ponte entre a obra (particular) e o mundo (universal) via verossimilhança, seria necessário que o *poder ser* se ajustasse às leis de causalidade, ordenada, por Aristóteles, em princípio, meio e fim.

Tal princípio de causalidade é exemplificado por Asensi. Segundo ele, o personagem Édipo, da tragédia de Sófocles, não é uma imitação da ideia de homem que poderia haver num mundo inteligível. Édipo não é anterior ao homem empírico, mas, “*es una copia del hombre empírico que contiene en si mismo una sustancia, un universal, un género, un sujeto y que, por ello, abriga la verdad*” (ASENSI, p. 70, 1998). Ou ainda, abriga uma possibilidade para a verdade. Portanto, Édipo, por meio dos princípios de causalidade, faz-se um homem possível ao ter os seus fatos verossímeis.

Até aqui se configurou o que Luiz Costa Lima chamou de *mimesis antiga*, aquela que foi hostilizada por Platão e que encontrou um ponto de entrada por meio de Aristóteles. Segundo Costa Lima, a questão entre os dois filósofos não pode ser reduzida a uma simples divergência, pois “*o que está em pauta é a rejeição ou a aceitação de um modo capital na forma de o homem responder ao mundo*” (LIMA, 2000, p. 32).

3. A verdade está na natureza: *mimesis* torna-se *imitatio*

A reflexão grega legou para tradição o debate concernente à *mimesis*. No entanto, para Benedito Nunes, é a noção de verdade, norteadada pela razão, que amarra o período que se estende da Grécia antiga até o século XVIII. Mas tal noção possui um importante fio-condutor, a verossimilhança.

Para os filósofos situados em Atenas, o homem foi definido como ser racional. Sendo assim, ele é acompanhado por outra característica que diz respeito ao conhecimento teórico. Estes são traços que seguiram o homem por toda a história da filosofia. A Escolástica, o Humanismo, o Renascimento e o Iluminismo foram movidos por uma interpretação, ou melhor, pela assimilação daquele primeiro traço vindo dos gregos, a razão.

A Escolástica, *grosso modo*, interpreta a concepção de mundo cristã por um viés helênico e latino, agregando o “quadro ontológico do relacionamento entre criador e criatura, como também a perspectiva soteriológica do cristianismo, arrimada na autoridade da fé” (NUNES, 1999, p. 25).

O Humanismo fixou-se no homem como centro do racional, voltando-se para o período grego antigo, mas não o tomou como força motriz em seu pensamento, como o fez a Escolástica. Na verdade, o interesse dos humanistas era criar as obras, porém adaptando os clássicos antigos ao pensamento humanístico.

O Renascimento deu início a um período de, aproximadamente, quatro séculos (XIII, XIV, XV, XVI e parte do XVII). Foi nele que a tradição clássica alcançou seu apogeu, levando-se em consideração, principalmente, a noção de *mimesis*. Naquele momento, nas artes, adotaram-se a arte poética de Horácio, a poética de Aristóteles (redescoberta no século XVI com a edição de Aldo Manuzio) e alguns diálogos de Platão como referenciais teóricos.

El ciclo clasicista representa la culminación de la tradición mimética iniciada en el pensamiento griego y desarrollada a lo largo del inmenso lapso de tiempo que media entre el siglo IV a. de C. y el siglo XV de nuestra era. Hereda todos sus conceptos, los interpreta, los problematiza y los lleva hasta su culminación, propiciando su crisis y su desaparición a manos de otra tradición que iniciará su andadura a finales del siglo XVIII: la tradición expresiva (ASENSI, 1998, p. 235).

O Iluminismo, para Benedito Nunes, é a última estação da tradição clássica. Neste período – a mecanização da Natureza já havia sido dada com modelo de *ratio* de Descartes –, a razão ficou mais uniforme justamente porque tinha na ideia de natureza algo que se conformava com pensamento sobre a *mímesis*, visto que já se padronizara como *imitatio*. Assim, toda reflexão e toda produção artística deveriam ser conformadas de acordo com as normas e valores dados pela razão e pela Natureza.

A Natureza constituiu-se, portanto, como a verdadeira fonte do que era belo, servindo então como fonte da verdade para os artistas. Em todo ciclo classicista, a *mímesis* foi utilizada para que se ligasse a verdade da natureza à arte. Os artistas do período, portanto, tentavam representar a natureza, imitando-a na obra. Ainda segundo Benedito Nunes, a *mímesis* dentro da razão iluminista, estaria mais para verossimilhança, porque o termo *imitatio* não nos dá exatamente o exato significado da palavra *mímesis*.

A arte não produz o verdadeiro, mas algo semelhante à verdade. Em Platão, conforme vimos, a poesia imitativa é desqualificada em nome de uma *mímesis* superior, de que é capaz o poeta possesso e delirante do *Fedro*, que imita as ideias. Essa *mímesis* superior é o equivalente da verdade contemplada pelo filósofo, quando alcança o gênero supremo do que está além do sensível, como realidade primeira, metafísica. E se, de acordo com a razão iluminista, a natureza é regra, como norma estética, é a natureza que detém o belo, seu predicado original (NUNES, 1999, p. 28).

De acordo com o pensamento Iluminista, a verossimilhança seria o primeiro traço de *mímesis* justamente por assemelhar-se à verdade. Portanto, é a questão da verossimilhança que possui a noção de verdade na tradição clássica. Se algo é verossímil, então é verdadeiro, pois está de acordo com a realidade natural.

4. Um novo modo de entendimento

Chega-se ao limite da tradição clássica quando a verdade torna-se “*relativa à consciência do sujeito*” (NUNES, 1999, p. 27). A razão já não domina a arte, passando ao âmbito da imaginação. Quando o verdadeiro se faz rela-

tivo para o sujeito, acontece uma cisão com toda a tradição clássica. A essa quebra com os valores clássicos, dá-se o nome de romantismo, movimento que se iniciou na Alemanha.

Com o movimento romântico alemão, culminou a ideia de que o *espírito* estivesse acima de tudo e fosse superior a tudo, pois a natureza, para os românticos, já não se fazia senhora da verdade. Os poetas deste período se apoiavam na questão do gênio, ou seja, o fazer poético, para eles, significava uma experiência radical e única com a própria obra.

Os poetas focaram-se mais na expressão da subjetividade, “*aos românticos tende a importar mais a auto-expressão da subjetividade do poeta. A verdade poética não é mais obtida pela “imitação da natureza”*” (ROSENFELD, 1969, p. 149). A “imitação” já não condizia com a verdade, o que importava era a própria auto-expressão, sendo ela autêntica, honesta e sincera.

Então, foi essa revolução estética, no fim do século XVIII, que negou a noção de verdade vinda da tradição clássica. Immanuel Kant foi um filósofo que conviveu com o movimento romântico alemão e foi também uma das fontes deste mesmo movimento. Ele é um dos nomes mais importantes dessa revolução estética que procura no Belo uma autonomia para arte.

A derrocada da *mimesis* em Kant, ou mais especificamente no romantismo alemão, começa quando o filósofo fala em uma estética transcendental. Segundo Manuel Asensi (1998), que interpreta Kant, há várias ilusões da razão, e uma dessas ilusões acredita haver um mundo exterior a nós mesmos, ao qual recorreríamos para ter a prova de que determinado objeto é falso ou verdadeiro. Todos os objetos em si mesmos são por nós desconhecidos, portanto, tudo que é exterior e que chamamos de objetos é, na verdade, nossa própria sensibilidade. Então, se nós desaparecêssemos tudo a que damos o nome de realidade desapareceria também.

A realidade que vemos, não é nada mais que o objeto final de todo o processo que fora iniciado pela sensibilidade, pelas formas dessa sensibilidade que são, segundo Asensi interpretando Kant, o espaço e o tempo. O exterior que vemos não é como de fato o vemos, há algo no exterior que adquire forma de acordo com elementos *a priori* que aplicamos sobre esse exterior.

O jovem Johann Peter Eckermann, em suas *Conversações com Goethe*, quando discutindo sobre representação com o autor de *Fausto*, pensa con-

sigo mesmo: “Talvez, pensei, refira-se ele [Goethe] à fusão do ideal com o real, à união daquilo que encontramos exteriormente, com o que nos é inato” (ECKERMANN, 1950, p. 37). Quanto a esse pensamento de Eckermann, Kant já havia postulado a única maneira que poderíamos encontrar uma legitimidade ao que conhecemos por realidade, ou seja, fazer com que o mundo exterior coincida com o entendimento que temos.

Com isso, temos a problematização da *mimesis* exatamente no limite entre o mundo antigo e o moderno. Até o século XVIII, a poesia parecia fazer uma *mimesis* a partir da própria realidade, que já era dada *a priori* ao artista, sendo um objeto no qual se poderia comprovar a verdade. Ao final do século XVIII e início do XIX, houve um questionamento sobre a representação. Kant indagou sobre a possibilidade de representar o real, pois tudo o que enxergamos como “sensível” é, para ele, apenas o processo final de nossa sensibilidade.

Lo que llamamos mundo es el resultado de nuestra propia construcción a partir de las formas de la sensibilidad (tiempo y espacio) y de las categorías del entendimiento, entonces fuera del sujeto no hay en rigor nada que re-producir y por todas partes tenemos apariencias y sólo apariencias (ASENSI, 1998, p. 323).

Então, a *mimesis* já não faria sentido algum porque para que as coisas tivessem aparência de verdade, seria preciso um lugar onde houvesse uma verdade a ser comprovada. Na filosofia kantiana não há esse local, não há uma verdade que seja objetiva. No entanto, o que temos visto nos comentários sobre Kant é que há uma grande valorização e responsabilidade do sujeito.

5. Conclusão: o conceito revisto

Para se criar um delineamento geral sobre o que vem a ser *mimesis* de fato, Luiz Costa Lima, antes, indaga o lugar em que se a repensa. Platão recusava a *mimesis*, pois temia que os estudantes “se tornassem trapaceadores” (WOODRUFF apud LIMA, 2000, p. 31) tendo como base para a educação os textos poéticos.

Aristóteles colocava que os poetas tinham por objetivo fazer com que reagíssemos às representações no palco, como se estas estivessem ocorrendo verdadeiramente, de uma maneira que nos provocassem sentimentos catárticos. Ele supunha que a educação fosse por meio de um relacionamento “*mais complexo e flexível do corpo do pensamento com o corpo do mundo*” (LIMA, 2000, p. 37) ao contrário de Platão.

A concepção aristotélica de *mimesis* nos mostra “*que é preciso aprender a viver sobre dupla via e não sobre a via única da verdade alcançada pelo pensamento*” (IDEM, p. 32). Então, a dupla entrada seria a filosófica e a poética, sendo a segunda necessária porque o poeta oferece uma compreensão intuitiva do que governa a experiência.

De maneira bem ampla, Costa Lima afirma que a *mimesis* propõe uma correspondência entre uma cena que é primeira e que é orientadora, e uma segunda que se particulariza em uma obra e acaba por encontrar na primeira “*os parâmetros que possibilitam seu reconhecimento e aceitação*” (IDEM, p. 22).

A cena é orientadora e não modelar, porque a *mimesis* não tem caráter normativo, não supõe um modelo; seu produto não é a cópia da cópia. O que vem a ser fundamental sobre a *mimesis* é a relação entre a obra criada, que seria a cena segunda, e os parâmetros que guiam o receptor. Esses parâmetros se diferenciam pela cultura e história em que a obra se insere, e “*orientam à medida que criam verossimilhança*” (IDEM, p. 23).

Partindo dessa definição em larga escala, Costa Lima, a partir de Kant busca uma reconsideração para a *mimesis*, na qual para que a representação obtenha um valor que seja cognitivo, é preciso que a sensibilidade, através de uma imaginação reprodutiva, “*ofereça uma primeira síntese do fenômeno dado às categorias do entendimento, que transformarão esta síntese em conceito abarcador de fenômenos semelhantes*” (IDEM, p. 46). Noutras palavras, a representação necessitará da faculdade do entendimento, pois é nesta que os juízos se fazem determinantes, “*onde explicam o modo de atuar dos objetos a que visam*” (IDEM, p. 14).

Dentro dessa reconsideração, Costa Lima criou o conceito de sujeito fraturado, que difere daquela ideia de sujeito Moderno, sendo este fonte, centro e comandante das próprias representações. A consideração sobre o sujeito fraturado tem o objetivo de fazer com que não se descarte o sujeito

“de uma consideração crítica, como hoje é ordinário fazer-se, em nome de fluxos, intensidade e sensações despertadas por cenas não “representativas”” (IDEM, p. 23).

Com isso, assinala-se a importância que a “posição do sujeito” assume em detrimento ao sujeito como centro e sol, pois aquele se encontrará sempre variável e quase nunca harmônico com suas outras posições, por ele ser fraturado, como diz Costa Lima, não terá uma posição *a priori* que seja definida. Esta posição poderá ser assumida a partir do meio em que esse sujeito se encontra.

A *mimesis* alimenta-se de modelo com o qual dialoga e a motiva. Não a pensemos desde o indivíduo, seja ele o produtor ou o receptor. Para Costa Lima, há sempre uma coletividade que nela se ouve, e que há efeitos distintos que atuam no *mímema*, nas manifestações coletivas e são nessas manifestações que a *mimesis* se faz imitativa.

Sendo assim, Costa Lima diz que seu traço de atuação que mais aparece é o da verossimilhança. “O verossímil é o efeito primário da *mimesis*” (LIMA, 2000, p. 65), e essa verossimilhança se faz motivada pelo presente. Com a *mimesis*, temos uma maneira de chegar ao impensado, não somente o contemporâneo, mas também de tempos atrás; contudo, somente o estoque de semelhanças do presente pode fazer com que acessemos o impensado das épocas.

Para que se entenda a verossimilhança numa obra, torna-se necessário contextualizá-la. No entanto, não se deve entendê-la como fator externo, ou seja, que mostraria a ambientação na qual a obra foi produzida. Na verdade, “o efeito da verossimilhança (...) é inseparável tanto da produção como da recepção” (IDEM, p. 64), o verossímil está em contato com o verdadeiro, a partir de imagens e não de conceitos.

A obra ficcional consegue uma perspectiva para a verdade, sendo, portanto, apta a pô-la em questão. Costa Lima diz que a obra ficcional não representa a verdade, mas ela parte da verdade tida pelos produtores e receptores. Portanto, o verossímil deve-se parecer com a verdade “porque, se a obra cortar todas as amarras com a verdade (...) constituirá, no melhor dos casos, um mundo paralelo que (...) não permitiria ao leitor nenhuma entrada” (IDEM, p. 61), neste caso o inverossímil proporcionaria um tipo de experiência cansativa e irritante.

Finalmente, Costa Lima ainda argumenta que, com esforço, o receptor conseguiria, sim, descobrir as regras de determinado mundo paralelo, mas essa descoberta seria em vão, pois esse mundo apenas repetiria “*operações possíveis no mundo real*” (IDEM, p. 62). Assim, a obra seria apenas uma semelhança, não teria o quesito diferença. Então, para que não se perca o interesse na ficção ou que o mesmo seja passageiro, para Costa Lima é preciso que, não sendo verdadeira, ou seja, não declarando o que é ou foi verdade, a obra de arte toque a realidade.

REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. 1451a. In: _____. Poética. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Editora Abril, 1984.

ASENSI, Manuel. *Literatura y filosofía*. Madrid: Síntesis, 1995.

_____. *Historia de la teoría de la literatura: desde los inicios hasta el siglo XIX*. Valencia: Tirant lo Blanch, 1998. (Volumen I).

BOBES, Carmen et alli. *Historia de la teoría literaria: transmisores, edad media, poéticas clasicistas*. Madrid: Gredos, 1998.

CASTRO, Manuel António de. Natureza do fenómeno literário. In: SAMUEL, Rogel (org.). *Manual de teoria literária*. Petrópolis: Vozes, 1984, pp. 30-63.

ECKERMANN, Johann Peter. *Conversações com Goethe*. Trad. Marina Leivas Bastian Pinto. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti Editores, 1950.

LIMA, Luiz Costa. *Mimesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2000.

NUNES, Benedito. A tradição clássica e a noção de verdade. In: _____. *Hermenêutica e poesia: o pensamento poético*. Maria José Campos (org.). Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999, pp. 23-29.

PLATÃO. 245a. In: _____. *Fedro ou da beleza*. Trad. Pinharanda Gomes. 6ª ed. Lisboa: Guimarães Editores, 2000.

_____. 595a-c. In: _____. *A república*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Difusão europeia do livro, 1965. 2º volume

ROSENFELD, Anatol. Aspectos do romantismo alemão. In: _____. *Texto/Contexto: ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1969, pp. 145-168.