

# Literatura como imaginário: Introdução ao conceito de poética cultural

IVAN TEIXEIRA

## ~ I. Pequena arqueologia do nome

Em português, o sufixo *ário* produz, entre outras, a idéia de coleção, de conjunto ou de lugar em que se guardam coisas, tal como se verifica em *vocabulário*, *apiário*, *relicário* e *armário*. Pela via etimológica, portanto, imaginário nada mais é do que um conjunto ou coleção de imagens, visto que o termo decorre de *imagem*, e não de *imaginação*, embora ambos sejam correlatos, como se verá mais adiante. Essa é a primeira acepção de imaginário registrada por Gilbert Durand,<sup>1</sup> que o associa de imediato à idéia de museu, no sentido de repositório de

Leciona Cultura e Literatura Brasileira no Departamento de Jornalismo e Editoração da Escola de Comunicações e Artes da USP. É doutor em Letras pela mesma Universidade. Seu livro *Mecenato Pombalino e Poesia Neoclássica* (EdUSP, 1999) recebeu o Prêmio Jabuti, de São Paulo, e o LASA Book Prize, da Latin American Studies Association, de Pittsburgh, Pensilvania, EUA. Escreveu e organizou diversos livros, entre os quais se contam *Apresentação de Machado de Assis* (Martins Fontes, 1987), *Obras poéticas*, de Basílio da Gama, e *Poesias*, de Olavo Bilac.

---

<sup>1</sup> *O Imaginário: Ensaio acerca das Ciências e da Filosofia da Imagem*. São Paulo: Difel, 2001,

imagens, não só as já produzidas pelo homem, mas também as ainda por se produzirem. Logo, conforme o antropólogo, o sentido básico de imaginário encerra não apenas a idéia de acumulação, mas também a de processo de produção, de reprodução e de recepção da imagem.

No dicionário etimológico de José Pedro Machado,<sup>2</sup> o termo *imagem*, derivado do latim *imagine*, desencadeia uma longa sucessão semântica, em que se destacam, por ordem de surgimento no verbete, as seguintes: *representação, imitação, retrato; retrato de antepassado, imagem (em cera, colocada no átrio e levada nos funerais); imagem, sombra de morto; fantasma, visão, sonho, aparição, espectro*, etc. Associa-se, ainda, à noção de comparação, parábola e apólogo. Além disso, traz uma curiosa nuance, que é a idéia de imitação, por oposição à realidade. Conclui-se daí que, em bom português, imagem é sinônimo de símbolo, pois se trata de uma coisa que se toma em lugar de outra.

Convém lembrar que o verbo *imaginar*, pela mesma via latina, designa o ato de produzir imagens ou de representá-las. Por outro lado, *imaginação*, ainda no século XVI, limitava-se à idéia de imagem ou de visão. Hoje, como se sabe, o termo é definido, sobretudo, como a faculdade psíquica de produzir imagens novas por meio de combinações imprevistas a partir de imagens conhecidas. Sem esquecer as variantes semânticas atuais de *ilusório* ou *fantástico* (como adjetivo), o vocábulo *imaginário*, ao assumir a condição de substantivo, apresenta-se como resultado de fusão dialética entre imagem e imaginação, pois a criação de imagens pressupõe o uso da imaginação. Não é à toa que, em certas regiões do Brasil, *imaginário* designa, ainda, a pessoa que produz estátua, conhecida também como estatuário, santeiro ou imagineiro.

Então, se a etimologia for aceitável como estágio preliminar de investigação de um conceito, a idéia de imaginário pertencerá à esfera semântica do mito, da utopia e da criação artística, em cujo âmbito se coloca a litera-

---

<sup>2</sup> *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Com a mais antiga documentação escrita e conhecida de muitos dos vocábulos estudados. 3 vols. Lisboa: Editorial Confluência, 1967.

tura. Mas há outro termo que possui íntima relação com a noção de imaginário. Trata-se de tecnologia. Em sua origem grega, o vocábulo, que se compõe de *techné* (arte, habilidade) e *lógos* (palavra, discurso), designava o estudo de técnicas destinadas à obtenção de eficácia no desempenho de ofícios, que incluíam tanto a manufatura de uma cadeira quanto a pintura de uma parede. Preservando a antiga raiz semântica, o vocábulo, em sua acepção mais elementar, designa, hoje, a produção sistemática de métodos, ferramentas e utensílios destinados a mediar a atuação do homem sobre a realidade. Tanto na acepção antiga quanto na atual, tecnologia pode ser entendida como uma linguagem de cuja aplicação resultam objetos ou procedimentos utilitários. Apesar de o imaginário participar do conceito de tecnologia, é possível traçar distinções entre ambos: o segundo configura-se como linguagem predominantemente transitiva, no sentido de mediar a ação do homem sobre o real; ao passo que o primeiro se apresenta basicamente como linguagem intransitiva, no sentido de produzir objetos destinados à contemplação estética.

Todavia, sem se destinar primordialmente à medição entre *lógos* e *práxis*, o imaginário também possui efeitos sobre a ação do homem. Veja-se um exemplo comparativo. Hoje, acredita-se que a produção das figuras rupestres, com todas as possíveis nuances ritualísticas, associava-se ao propósito de controlar os animais que seriam convertidos em caça.<sup>3</sup> Simulacro e realidade misturavam-se na arte das cavernas, embora as figuras das paredes e dos tetos jamais se confundissem com as armas do mesmo período. Originárias de projetos culturais afins, pintura e armas possuíam funções distintas: supõe-se que as figuras afastavam o medo do homem pelos animais, gerando familiaridade com eles e produzindo uma forma de conhecimento (imaginário); as armas tornavam possível o triunfo sobre a caça, alterando efetivamente a relação do homem com a paisagem (tecnologia).

---

<sup>3</sup> Gombrich, E. H. *The Story of Art*. London: Phaidon Press Limited, 1995, pp. 39-43.

## ~ 2. Arte: cópia de imagens

Se o imaginário pertence ao universo das construções simbólicas, seu conceito pode partilhar da teoria da mimesis, que concebe a arte como imitação, representação ou cópia do real (natureza, vida, caracteres, paixões). As origens desse conceito encontram-se nos livros II, III e X de *A República*, de Platão.<sup>4</sup> O filósofo condena a imitação artística, porque julga que ela, mantendo identidade aparente entre cópia e objeto copiado, ostenta um falso conhecimento da realidade. A arte, enfim, é cópia de cópia.<sup>5</sup> Por isso, a visão utilitária de Platão levou-o a condenar a pintura e a poesia na vida social da República. Reconhece algum valor em Homero, mas julga-o inoperante na organização do Estado, porque seu trabalho se funda em conhecimento parcial e aparente das coisas, sendo, portanto, inferior ao do legislador, cujas leis são imagens de verdades essenciais captadas por pessoas detentoras de saber especializado.<sup>6</sup> Aristóteles, ao contrário, julga que a imitação artística propicia espécie legítima de conhecimento, tal como se depreende do início do capítulo IV da *Poética*, citado aqui na tradução inglesa de S.H. Butcher:

---

<sup>4</sup> Ao discutir idéias do filólogo alemão H. Koller, Luís Costa Lima (1995, 63-65) apresenta noções importantes acerca do conceito de mimesis antes de Platão. Originariamente, o vocábulo ocorre no âmbito da poesia oracular e do teatro primitivo. Depois, surge na filosofia pitagórica da expressão, associando-se a encenações musicadas e dançadas com finalidade terapêutica. Guimarães Rosa (*Corpo de Baile*, Rio de Janeiro: José Olympio, 1956, vol. I, 60-65) incorpora essa acepção do vocábulo à novela “Campo Geral”. Aí, seu Aristeu cura o menino Miguilim por meio da dança e de frases sibilinas. Na *Física*, de Aristóteles, a medicina também se apresenta como mimesis, no sentido de restaurar o equilíbrio do corpo, interrompido pela doença. Se se admitir a idéia, defendida pelo filósofo, de que o fim da natureza é promover a saúde, a medicina pode ser entendida como imitação da natureza, sem ser necessariamente representação. Conforme Paul Woodruff, “Aristotle on Mimesis”. In *Essays on Aristotle’s Poetics*. Edited by Amélie Oksenberg Rorty. Princeton: Princeton University Press, 1992, p. 78.

<sup>5</sup> Selden, Raman. “Imaginative Representation”. In *The Theory of Criticism: From Plato to the Present, a Reader*. London, New York: Longman, 1995, p. 9.

<sup>6</sup> A noção de que as normas da *polis* se manifestam como projeções de verdades essenciais surge em *As Leis*. Conforme Paul Woodruff, “Aristotle on Mimesis”. Ob. cit., p. 77.<sup>6</sup> A noção de que as normas

*Poetry in general seems to have sprung from two causes, each of them lying deep in our nature. First, the instinct of imitation is implanted in man from childhood, one difference between him and other animals being that he is the most imitative of living creatures, and through imitation learns his earliest lessons; and no less universal is the pleasure felt in things imitated. We have evidence of this in the facts of experience. Objects which in themselves we view with pain, we delight to contemplate when reproduced with minute fidelity: such as the forms of the most ignoble animals and of dead bodies. The cause of this again is that to learn gives the liveliest pleasure, not only to philosophers, but to men in general; whose capacity, however, of learning is more limited.<sup>7</sup>*

[Parece que a poesia em geral originou-se de duas causas, ambas com profundas raízes na natureza humana. Primeiro, o instinto de imitação arraiga-se no homem desde a infância, sendo que a diferença entre ele e os outros animais consiste em que ele, entre as criaturas vivas, é a mais imitativa e por meio da imitação obtém os primeiros ensinamentos; e não menos universal é o prazer ocasionado pelas coisas imitadas. Há prova disso na própria experiência. Objetos que vemos com desgosto na natureza contemplam-se com deleite, quando representados com rigorosa fidelidade: tal ocorre com as formas dos mais repugnantes animais e de cadáveres. A causa disso é que o conhecimento produz intenso prazer, não apenas nos filósofos, mas também nos homens em geral, cuja capacidade de aprender, todavia, é menor.]

Como se sabe, a indagação de Aristóteles sobre mimesis toma corpo a partir do conceito de tragédia, que imita uma ação de caráter elevado por meio da palavra e cuja finalidade é, em última análise, o conhecimento e o domínio do homem sobre as próprias paixões. Mas não se pense que a mimesis transpõe a vida para a arte. A arte não imita propriamente a vida, mas sim conceitos de realidade, os quais, convertidos em código do imaginário, produzem a impressão de verdade. Conforme esse argumento, os objetos da mimesis artística jamais serão reais. Serão sempre imagens de coisas reais. O ensaísta, tradutor e

---

<sup>7</sup> *Aristotle's Poetics*. With an introductory essay by Francis Fergusson. New York: Hill and Wang, 1995, p. 49.

professor da Universidade do Texas Paul Woodruff<sup>8</sup> apresenta a estimulante idéia de que, conforme os pressupostos aristotélicos, o artista inventa as coisas que pretende imitar e, depois, imita a própria invenção, dando arremate ao processo mimético.<sup>9</sup> Essa noção coincide mais ou menos com os estágios da redação de qualquer texto, previstos pela retórica antiga: invenção (descoberta do objeto), disposição (análise e organização mental do objeto) e elocução (transformação do objeto em texto). O artista pode produzir em seu trabalho imagens de coisas possíveis, como a personagem Hamlet, ou imagens de coisas impossíveis, como o fantasma de seu pai.

Logo, na produção de arte, não é a realidade que se impõe ao artista, mas sim uma certa idéia de arte e de realidade, que integra a dinâmica cultural da época. Mais especificamente, essa dinâmica pode ser chamada de *poética cultural*. O artista demonstrará maior ou menor grau de consciência da poética de sua cultura, mas é ela que lhe apresenta os assuntos, os modos de organização e de exposição da matéria artística de sua obra. Qualquer que seja o caso, a teoria indica que o artista não trabalha com fatos, mas com uma poética dos fatos. Ao serem incorporados no discurso, os fatos já se convertem em tópica artística, deixam de ser realidade exterior para se transformar em signos da cultura ou em imagens artísticas da realidade. O simples uso de palavras ou de tintas já transpõe os fatos para o universo das convenções culturais, distanciando-os da esfera da natureza. O próprio conhecimento da realidade, responsável pelas imagens que se convertem em arte, pressupõe a inclusão de suas formas em categorias conceituais que não se confundem com as coisas exteriores à estrutura da obra de arte. Essas categorias também integram a poética cultural de um período, que envolve não só o conceito de arte e as regras de composição, de leitura e de veiculação, mas também a própria idéia de realidade vigente no mo-

---

<sup>8</sup> “Aristotle on Mimesis”, ob. cit., p. 85.

<sup>9</sup> Fundado em H. Koller, Luís Costa Lima parece ser o primeiro teórico brasileiro a questionar a idéia de mimesis como *imitatio*, defendendo também o princípio de que o conceito aristotélico implica, antes, um processo de imitação do que representação propriamente dita. Conforme *Vida e Mimesis*. São Paulo: Editora 34, 1995, pp. 63-76.

mento da imitação. A poética cultural de cada período, regendo as práticas sociais, unifica conceitualmente o diverso e dá inteligibilidade ao mistério da arte e da vida em geral.

A expressão *poética cultural* entra em cena como um aspecto da revalorização da história nos estudos literários pós-estruturalistas. Stephen Greenblatt,<sup>10</sup> responsável pela criação de uma linha de pesquisa norte-americana conhecida como *New Historicism*, é o criador da expressão, mas parece ter sido Louis Montrose<sup>11</sup> quem, pelos menos em termos explícitos, lhe deu mais consistência como categoria de análise histórica. O ensaísta entende a história como uma instância discursiva, constituída por dois aspectos distintos e complementares que se apresentam por meio de um jogo quiasmático: a historicidade dos textos e a textualidade da história. A historicidade dos textos explica-se como busca da especificidade cultural e do enquadramento social de todas as formas de escrita, não só os textos que os críticos estudam, mas também aqueles que estudam os textos dos críticos. O objeto de estudo é sempre textual: o discurso historiográfico e a teoria da história. A isso Hayden White chama meta-história. A textualidade da história explica-se por duas noções: primeira, os eventos passados não se deixam reconstituir em sua materialidade vivida, mas somente através de textos cuja estrutura necessariamente revela certos processos ardilosos de preservação e de apagamento da imagem dos fatos; segunda, os próprios textos que compõem o discurso historiográfico pressupõem outras mediações textuais, sobretudo quando se consideram os documentos a partir dos quais os historiadores compõem o fio narrativo de história.<sup>12</sup> Como se vê, a idéia de poética da cultura associa-se ao conceito de *episteme*, adotado por Michel Foucault<sup>13</sup> para designar a base interdiscursiva responsável pela

---

<sup>10</sup> "Towards a Poetics of Culture". In *New Historicism*. Edited by H. Aram Veenser. London, New York: Routledge, 1989, pp. 1-14.

<sup>11</sup> "Professing the Renaissance: The Poetic and Politics of Culture". In *New Historicism*. Edited by H. Aram Veenser. London, New York: Routledge, 1989, pp. 15-36.

<sup>12</sup> Idem, *ibidem*, p. 20.

<sup>13</sup> *A Arqueologia do Saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995, pp. 214-222.

criação dos saberes, dos valores e das convicções de uma comunidade. Em ambos os casos, a história, sendo discurso, não possui uma face cultural que existe como espécie de apêndice da vida política e econômica de um povo, mas é, por excelência, concebida como criação de sua cultura.

Ao falar, no capítulo I da *Poética*, em imitação da natureza, Aristóteles pressupunha um inequívoco conjunto de mediações discursivas, que inclui não só a idéia de gênero e decoro, mas também um vasto conjunto de normas e princípios que definem a natureza da imitação, basicamente estudada conforme o meio, o objeto e o modo pelo qual se processa. O meio é a matéria na qual se dá a imitação: a palavra para o poeta, o som para o músico, a cor para o pintor e o gesto para o dançarino. O objeto será sempre imagens de pessoas em ação, por meio das quais se imitam os caracteres e as paixões. As pessoas que praticam a ação imitada classificam-se conforme três categorias morais: superiores aos homens de seu tempo (tragédia e epopéia), iguais aos homens de seu tempo (pinturas de Dionísio) ou inferiores aos homens de seu tempo (comédia, paródia). O modo de imitação é analisado por Aristóteles apenas na poesia, e não nas outras artes. A idéia de modo decorre do exame da maneira com que a voz poética apresenta a matéria, podendo se omitir ou participar ativamente do processo imitativo. A noção de gênero poético associa-se ao conhecimento dos modos de representação, que são três: narrativa com diálogo (epopéia); narrativa sem diálogo;<sup>14</sup> diálogo sem narrativa (tragédia ou comédia).

Entre a vida e a arte coloca-se a linguagem da arte, que determina o modo de apreensão da imagem do real a ser imitada pelo discurso do artista. A assimilação e o respeito pela lógica dessa linguagem chamam-se decoro ou verossimilhança, de cuja obediência decorre a eficácia da imitação. Em rigor, a eficácia

---

<sup>14</sup> Aristóteles não exemplifica esse modo mimético, mas é provável que pensasse em certos mitos arcaicos em que só fala o narrador, sem nenhuma espécie de intermediário. Os intérpretes modernos da *Poética* acreditam que a lírica atual seja contemplada por essa definição do filósofo, porque nela só fala o poeta ou emissor.

de qualquer construção artística se mede pela força do efeito que produz na audiência, a qual se deixa impressionar não pela relação de verdade que possa haver entre uma obra de arte e o objeto cuja imagem representa, mas sim pela relação existente entre a estrutura da obra e as regras do gênero a que pertence, previamente admitidas pelo autor e pelo público a quem se dirige.

Ao se considerar a linguagem da arte, entra-se no reino das poéticas artísticas propriamente ditas, que se organizam em consonância com a poética da cultura de seu tempo, mas não se confundem com ela, pois pertencem ao terreno particular das diversas hipóteses de construção da arte. As poéticas artísticas são o conjunto de convicções e preceitos de um determinado período aplicável a determinada esfera da criação. Podem ser predominantemente descritivas ou prescritivas, conforme se detenham mais na análise do perfil teórico das técnicas de composição de obras do passado, como é a *Poética* de Aristóteles, ou conforme se concentrem mais na exposição de preceitos a serem seguidos por artistas vindouros, como é a *Arte Poética* de Horácio.

Em português, conhecem-se poucas poéticas sistemáticas, dentre as quais se destacam a *Nova Arte de Conceitos*, de Francisco Leitão Ferreira, voltada para a sistematização de princípios do estilo agudo e engenhoso, atualmente conhecido como Barroco; e a *Arte Poética ou Regras da Verdadeira Poesia*, de Francisco José Freire, voltada para a sistematização do estilo claro e funcional do Iluminismo, atualmente conhecido como Neoclassicismo. Do período romântico para cá, as poéticas vem sendo substituídas – com exceções, é claro – por manifestos artísticos, geralmente mais breves, menos abrangentes e mais combativos. Muitos críticos avaliam obras de um período histórico por critérios de outro período, geralmente o seu. O estudo das poéticas e dos manifestos específicos de cada época não só resgata a possibilidade de compreensão da singularidade histórica da obra de arte, mas também propicia a hipótese de reconstrução do repertório dos artistas e do horizonte de expectativa dos diversos tipos de leitores que se configuram ao longo dos tempos.

Evidentemente, autor e leitor partilham de um código comum de referências, ainda quando não conscientemente admitido. No caso de serem de épocas

e culturas diferentes, o leitor deverá previamente se municiar dos devidos protocolos de leitura, que o aproximarão dos pressupostos de formulação do sentido da obra. Mesmo descrendo em fantasmas, não estranhará o surgimento do fantasma do pai de Hamlet na peça de Shakespeare: acatará o irreal para ser beneficiado com a impressão de realidade, que produz prazer e conhecimento. Diante da intromissão do fantástico em uma obra, a leitura crítica deverá conduzir a atenção para os procedimentos da poética do autor, em vez de investigar a relação do texto com a vida exterior a ele. O que se imita em *Hamlet* (1602) não é a realidade propriamente dita, mas sim um discurso cultural sobre a Dinamarca do século XI, criado na Europa a partir do texto quase mítico da *História Dânica*, de Saxo Grammaticus, escritor dinamarquês da segunda metade do século XII.

Assim como, do ponto de vista da história da arte, o reinado de Elisabeth I ficou conhecido como a época do teatro por excelência, é possível que o século XX venha a se classificar como a era do cinema. Tal como na Atenas de Péricles os frequentadores dos festivais de teatro dominavam sem esforço as normas para a apreciação eficiente de uma tragédia de Sófocles, os contemporâneos de Shakespeare assimilavam com facilidade as alusões, trocadilhos, imagens, reflexões, tramas e subtramas de qualquer de suas peças. Em ambos os períodos, artistas e platéia partilhavam dos mesmos princípios de teoria da arte e de compreensão das coisas em geral, porque eram como que regidos pela poética cultural dos respectivos momentos. Da mesma forma, hoje, tudo se entende no cinema americano. Isso não quer dizer que suas normas sejam simples, mas sim que os frequentadores de cinema se educam pela mesma gramática da percepção. Numa sala de projeção, as cenas produzidas por máquinas transcorrem como se fossem naturais. Como no teatro e na literatura, as regras de produção de sentido do cinema – responsáveis pelo efeito de realidade – não coincidem com as normas da vida exterior ao filme. Mesmo galopando sobre a areia, a imagem de um cavalo em um filme será sempre acompanhada do ruído de seu trote. Se não for assim, a cena será recusada por adesão excessiva ao real e por traição à poética do cinema, deixando de provocar a ilusão de verdade.

Como se sabe, é bastante comum o artista produzir enunciados ainda não explicitamente formulados pela poética cultural de seu tempo. Todavia, eles existem como hipóteses virtuais previstas pelo sistema da própria cultura, e não exclusivamente como manifestação de suposta genialidade psicológica do artista. Como quer que se considere a matéria, surgem daí os chamados momentos de ruptura, em que, de alguma forma, o artista altera o repertório coletivo de sua época. Diante da dificuldade de diálogo de Oswald de Andrade com a maioria dos leitores de seu tempo, o poeta dizia que a camada da população que o desprezava ainda haveria de comer do fino biscoito que produzia. Tendo incorporado temas e técnicas da vanguarda européia contemporânea, Oswald não encontrou, no Brasil, soluções que o tornassem largamente apreciável em vida. A aceitação de sua poética específica teve de contar com o apoio interpretativo de jovens que, conhecendo-o já na velhice e em solidão, transformaram-no num valor reconhecido e inquestionável, graças a notável trabalho exegético, que se fundou, sobretudo, em vinculações do poeta com outros valores consensuais no momento da institucionalização cultural de seu texto. Portanto, o prestígio após a morte de um artista inovador, cujo maior exemplo talvez seja Vincent van Gogh, não quer dizer necessariamente que os grandes criadores estejam além ou acima do próprio tempo, mas que, com dados sutis da poética de sua cultura, promovem articulações imprevistas pela média dos contemporâneos.

### ~ 3. Literatura: constelação de imagens

Literatura é imaginário: constelação hipotética de imagens. Suas imagens tanto podem se originar do mundo extratextual quanto podem resultar de apropriação de estruturas textuais pré-existentes à ficção que se constrói em dado momento. Grandes obras da literatura européia explicam-se como imitação de discursos literários, por entenderem a ficção como integrante do mundo real – o mundo real das construções culturais, concebidas como fatos sociais. Essa segunda hipótese contempla, por exemplo, o caso de *Os Lusíadas* e de

toda dramaturgia de Shakespeare. Em vez de cópia da natureza, essas obras apresentam-se como imitação de textos especificamente considerados ou como reduplicação da linguagem da própria literatura, cuja gramática se converte tanto em imagens da vida quanto em imagens do processo de semantização da vida.

Se grandes obras da literatura imitam imagens de textos, o mesmo ocorre com as pessoas, cujas vidas possuem aspectos que só se explicam como cópia de signos. Hoje, muitas instâncias do eu ou da personalidade se entendem como invenção cultural. A própria noção de nascimento e de morte só se torna possível através de relatos alheios, fundados, por sua vez, em discursos de outrem que se perdem no tempo.<sup>15</sup> Os homens incorporam a idéia de nascimento e de morte como experiências vividas, quando, em rigor, elas não passam de efeito de discursos que se fundam em discursos que se fundam em discursos e assim por diante. Nesses casos, como em outros, a experiência imita a ficção.

O mundo, enquanto palco do drama humano e, ao mesmo tempo, como objeto e espaço de conhecimento de si próprio, é primordialmente representação ou encenação da experiência. Ao tratar do assunto, Jacques Le Goff afirma que a primeira noção para seu conceito de imaginário é a de representação. Explica:

*Ce vocable très general englobe toute traduction mentale d'une réalité extérieure perçue. La représentation est liée au processus d'abstraction. La représentation d'une cathédrale, c'est l'idée de cathédrale. L'imaginaire fait partie du champ de la représentation. Mais il y occupe la partie de la traduction non reproductrice, non simplement transposée en image de l'esprit, mais créatrice, poétique au sens étymologique.*<sup>16</sup>

[Este vocábulo, de significação muito ampla, envolve todas as traduções mentais de uma realidade exterior percebida. A representação associa-se ao processo de apreensão da realidade. A representação de uma catedral é a idéia de catedral. O imaginário pertence ao campo semântico da representa-

---

<sup>15</sup> Foster, E. M. *Aspectos do Romance*. Porto Alegre: Globo, 1969, pp. 36-37.

<sup>16</sup> *L'Imaginaire Médiéval: essais*. Paris: Gallimard, 1985, pp. I-II.

ção. Todavia, não deve ser entendido como simples reprodução dos objetos ou mera imagem reflexa do espírito, mas como tradução criadora, poética no sentido etimológico da palavra.]

Ao falar no sentido poético da representação, o historiador alude ao termo grego *poiésis*, que, traduzido por *poema*, quer dizer criação ou instauração da realidade por meio do discurso verbal. Embora entendido como constelação dinâmica de signos, o imaginário em geral e a literatura em particular não devem ser tomados como representantes de algo que exista fora de sua estrutura. Não será também sintoma de alguma coisa a que não se tem acesso, mas que seria desejável atingir. Isto é, a arte não será concebida como documento social, como manifestação da nacionalidade e muito menos como projeção da psicologia individual do artista. Desde que se reconheça a especificidade de sua dimensão ontológica, terá um fim em si mesma, com usos tão práticos como quaisquer outros bens culturais. Embora se relacione intrinsecamente com outras ordens discursivas, é ela própria um discurso singular; e, como tal, deve ser abordada por categorias adequadas a seu modo de ser.

A realidade primordial da literatura consiste na dramatização do ato de construir imagens. Por isso, será tratada como arte, e não como outra coisa. Ao produzir o texto, o artista inventa a imagem de um poeta que escreve ou de uma pessoa que fala como se fosse um artista escrevendo, entre outras possibilidades de enunciação ficcional. A última estrofe do “Poema Negro”, de Augusto dos Anjos, serve de exemplo de poesia como dramatização do ato de criar:

*Ao terminar este sentido poema  
Onde vazei a minha dor suprema  
Tenho os olhos em lágrimas imersos...  
Rola-me na cabeça o cérebro oco.  
Porventura, meu Deus, estarei louco?!  
Daqui por diante não farei mais versos.*<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> Anjos, Augusto dos. *Eu*. Rio de Janeiro, 1912, p. 112.

Qual a condição do texto? Simultaneamente, trata-se de um artefato verbal e de um evento cultural.<sup>18</sup> Dotado de condição múltipla, o poema será entendido como projeção de repertórios, entre os quais se contam o do autor, o de sua época e o do intérprete. Nenhum deles será entendido como somatória de vivências psicológicas; todos se entenderão como articuladores de enunciados culturais. Nesse sentido, interessa ver o poema como imagem que o define enquanto arte. O princípio básico para a leitura da estrofe seria, então, estabelecido a partir da seguinte circunstância: Augusto dos Anjos, no início do século XX, imagina um poeta que acredita no poema como instrumento de expressão da angústia de viver. A psicologia imaginada pelo autor dramatiza o paradoxo segundo o qual a arte, devendo trazer alívio, acaba por intensificar a dor da existência. Como se vê, a circunstância biográfica encenada partilha do temário romântico, que Augusto dos Anjos particulariza com idas e vindas a dispositivos técnicos da poética parnasiana e simbolista. Isso explica a escolha de vocábulos mais ou menos corriqueiros (recusa da sofisticação parnaso-simbolista) e a adoção do verso decassílabo bem construído, cuja matriz se reproduz seis vezes, todas arrematadas com jogos consonantais e vogais não muito comuns na tradição da poesia brasileira (adoção do construtivismo parnaso-simbolista).

No capítulo 9 da *Poética*, Aristóteles apresenta a célebre distinção entre poesia e história. Conforme os argumentos do filósofo, a poesia imita o universal; a história, o particular. Entende-se daí que ao poeta devem interessar não os fatos em si, mas a estrutura deles; ao historiador, interessam os fatos em sua singularidade. O historiador copia o que aconteceu; o poeta, o que poderia ter acontecido. Por isso, o primeiro incorpora em sua imitação um simulacro da realidade empírica, que encena falta de ordem nos eventos, de modo a gerar impressão de particularidade, isto é, de ausência de padrão pré-estabelecido. Por obedecer ao mesmo

---

<sup>18</sup> Rosenblatt, Louise M. *The Reader, the Text, the Poem: the Transactional Theory of the Literary Work*. Carbondale, Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1994, 6-21. Culler, Jonathan. *Literary Theory: A very Short Introduction*. Oxford, New York: Oxford University Press, 1997, p. 75.

critério de coerência com o gênero adotado, o poeta opera com a lógica das probabilidades da efabulação, particularizando em sua estória as leis gerais da narrativa. Logo, o poeta mimetiza a poesia, a arte ou fatos hipotéticos inventados pela tradição imaginosa da cultura; o historiador mimetiza imagens da vida propriamente dita, em que não se observa a mesma unidade dos eventos de um poema. Ao reduplicar as regras de produção da narrativa, o poeta aristotélico prefigura, entre outros, o princípio da unidade de ação, porque depende dele o efeito de que o discurso que compõe é poesia (imagens da arte); ao passo que o historiador visa ao episódio sem unidade, porque dele resulta a sensação de que o discurso produzido é história (imagens da vida), e não da poesia.

A partir da formulação de Aristóteles e da estrofe de Augusto dos Anjos, pode-se dizer que a lírica moderna, sem deixar de partilhar do conceito de poesia, incorpora elementos do discurso histórico, com o propósito de simular imitação da vida, e não da arte. Abandonando a unidade narrativa da tragédia ou da epopéia antigas, o poeta contemporâneo concebe o poema como um pedaço desorganizado da realidade singular de um eu imaginado. Mas não se abandonam inteiramente os arquétipos narrativos, pois será sempre possível entender o poema lírico moderno como desfecho de uma estória sem unidade. Nesse sentido, poder-se-ia supor que o poeta ficcional de Augusto dos Anjos, atormentado com a necessidade de expressar as imagens de um cérebro agitado, termina por se exaurir na pesquisa das visões que produz. Em seguida, a razão o leva ao conceito de arte como destruição da vida, por consumir o indivíduo e não facultar o equilíbrio desejado. Assim, pode-se afirmar que, entre outras hipóteses, a estrofe imita a tópica coletiva do eu dilacerado, que se divide entre a riqueza temática da angústia existencial e a incapacidade de particularizar essa imagem na perfeição do poema total. Isso explica o modo irônico do texto, no sentido de a voz poética se interromper e mostrar consciência de que não se trata de expressão propriamente, mas de um trabalho de expressão.

A distinção aristotélica entre história e poesia decorre, antes de tudo, do princípio de unidade da fábula, que imita a idéia de ação, isto é, uma estória hipotética, virtual, provável ou verossímil. Esse argumento, que começa no capí-

tulo 7 e termina no 9, tem por finalidade caracterizar o enredo da tragédia, que, sendo unitário, será poético. Ao concluir a defesa da necessidade do princípio para que a narrativa resulte perfeita, Aristóteles apresenta o paralelo entre poesia e história, como exemplo distintivo do que seja discurso unitário. O filósofo adotarà o mesmo procedimento no capítulo 23 para explicar a estrutura da ação épica, regida pela mesma lei de composição da tragédia:

*It should have for its subject a single action, whole and complete, with a beginning, a middle, and an end. It will thus resemble a living organism in all its unity, and produce the pleasure proper to it. It will differ in structure from historical compositions, which of necessity present, not a single action, but a single period, and all that happened within that period to one person or to many, little connected together as the events may be.*<sup>19</sup>

[A epopéia] deve ter uma só ação, unitária e completa, com começo, meio e fim. Desse modo, por todas as implicações de sua unidade, ela lembrará um organismo vivo, produzindo o prazer que se espera de sua espécie. Do ponto de vista da estrutura, a epopéia será diferente das narrativas históricas, as quais, por definição, devem apresentar não uma só ação, mas todas as ações praticadas por uma ou por várias pessoas num mesmo período de tempo, por mais tênues que sejam a relação entre elas.]

Como se vê, o discurso histórico caracteriza-se pela unidade de tempo e pluralidade de ação; o discurso poético, pela mobilidade de tempo e unidade de ação. O texto deixa ver também que somente as ações ideais são unitárias. A vida de Ulisses não possui unidade, mas a fábula da *Odisséia*, sim. Por trabalhar com arquétipos, conceitos ou imagens de vida extraídas do mundo conceitual da arte, a poesia é mais filosófica do que a história, cujo discurso não visa ao hipotético, mas ao supostamente acontecido, ou seja, a

---

<sup>19</sup> Butcher, S. H. *Aristotle's Poetics*. With an introductory essay by Francis Fergusson. New York: Hill and Wang, 1995, p. 105.

um simulacro da vida real. O próprio conceito de vida pressupõe a diversidade, que caracteriza o particular. Qualquer vida é um conjunto de episódios que se unem exclusivamente pelo fato de sucederem à mesma pessoa. Os episódios de uma vida não decorrem um do outro, tal como se observa na concatenação racional dos eventos de uma tragédia ou de uma epopéia. É nesse sentido que Aristóteles considera a história menos filosófica do que a poesia, pois o discurso histórico pretende produzir o efeito de retrato da vida como um todo, que necessariamente requer a união de episódios desconexos entre si. Se se excluíssem alguns eventos da vida de Ulisses, ela não perderia o sentido como biografia de um homem. Mas a *Odisséia* perderia o sentido como narrativa artística, caso um incidente de sua fábula fosse excluído ou trocado de lugar.

O episódio de Faustino e Davidão, de *Grande Sertão: Veredas*, glosa a noção aristotélica de que a vida possui menos acabamento do que a arte.<sup>20</sup> Riobaldo conta a um moço da cidade o caso ocorrido entre dois jagunços do Bando de Antônio Dó. Insatisfeito com a falta de conclusão da história real das personagens, o moço compõe um desfecho ficcional para o caso, que atribui unidade à dispersão da matéria vivida. Espantado com o milagre unificador da arte, Riobaldo comenta:

Apreciei demais essa continuação inventada. A quanta coisa limpa verdadeira uma pessoa de alta instrução não concebe! Aí podem encher este mundo de outros movimentos, sem os erros e volteios da vida em sua lardeza de sarrafaçar [...] No real da vida, as coisas acabam com menos formato, nem acabam.<sup>21</sup>

Aristóteles delega o retrato da vida à história, porque aquilo que realmente acontece não cabe na arte. Esse é também o pensamento de Riobaldo, para quem

---

<sup>20</sup> Trata-se do pacto de vida e morte, situado no começo do romance, em engenhosa alusão ao pacto central da obra. Rosa, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956, pp. 84-86.

<sup>21</sup> Ob. cit., p. 85.

os eventos da realidade são errantes, imprecisos, inconclusos e muito lentos em sua dinâmica. Por isso, a arte deve evitar a vastidão das coisas reais, dando-lhes forma apreensível aos sentidos do homem. Conforme Aristóteles, a unidade de ação e a justa grandeza da fábula é que possibilitam a inteligibilidade dos enunciados artísticos. Evidentemente, as imagens dos eventos particulares do discurso histórico também são apreensíveis, mas não como virtualidades conclusas, e sim como dispersão de eventos em progresso, cujo andamento prossegue depois de sua representação pelo discurso do historiador. A idéia de unidade, portanto, está a serviço de uma epistemologia bem definida.<sup>22</sup>

## ~ 4. Imaginário crítico do século XX

Na análise das manifestações do imaginário artístico, não importa tanto ao intérprete enfatizar suas conexões com o universo psicossocial de que supostamente se origina quanto examinar a sintaxe que rege as relações dele com os discursos sociais que representa. O intérprete deve investigar o grau de importância dos elementos combinatórios que participam da geração do sentido, entendendo-o basicamente como resultado de um processo de correspondência discursiva. Assim, o significado não se entenderá como abstração imanente e isolada; decorrerá, antes, de operações efetuadas pelo intérprete, cuja análise deverá levar em conta não só a configuração específica do objeto, mas também a história e a teoria da leitura dele. Por essa perspectiva, uma das suposições menos desejáveis quando se trabalha com as produções do imaginário de um povo (digamos, a literatura brasileira) é entendê-las como expressão da alma ou da essência desse povo. Pois a própria idéia de alma, de essência ou de povo já é, em si mesma, manifestação do imaginário coletivo, construções resultantes do trabalho de intérpretes ou instituições consagradas, e não revelação es-

---

<sup>22</sup> Em sentido diverso do aqui apresentado, G.E.M. de Ste. Croix apresenta argumentos importantes sobre o assunto, no ensaio "Aristotle on History and Poetry". In *Essays on Aristotle's Poetics*. Edited by Amélie Oksenberg Rorty. Princeton: Princeton University Press, 1992, pp. 23-32.

pontânea de uma presumida essência que jaz para além das configurações concretas da cultura do mesmo povo.

A maior imagem de uma comunidade é a noção de povo. Um conceito operante de povo tem de evitar a falácia romântica segundo a qual as criações populares se entendem como reflexo do real absoluto. Teria também de contrariar os pressupostos que fazem crer na nacionalidade como um traço de imanência natural. Como se sabe, em *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Benedict Anderson, em sintonia com certas premissas da lingüística saussuriana e com alguns princípios da retórica sofisticada, formulou uma teoria muito influente sobre a idéia de nação e de nacionalismo. Embora originário dos estudos de política internacional, seu conceito teve importantes conseqüências na teoria literária recente e nos estudos culturais. Conforme Anderson, não há uma essência espontânea que unifique as pessoas de uma mesma nação. O que ocorre, segundo ele, é a construção cultural de um *logos* discursivo que institui um simulacro apreendido como verdade natural ou como imanência preexistente ao discurso, à espera de assimilação pelos membros da comunidade. As pessoas, empiricamente concebidas, não se confundem com o país. Ao contrário, elas só podem ser concebidas como representantes do povo de qualquer país quando passam a incorporar traços da normatividade discursiva que institui a idéia de nação – normatividade que pode ou não representar as instituições oficiais. Não se trata, portanto, de defender uma concepção idealista de cultura ou de imaginário, porque o discurso que pode eventualmente representar um povo integra também a existência concreta e singular desse povo. Ao contrário do idealismo como postura epistemológica, essa noção conduz ao conceito de identidade nacional não como essência imanente, mas como construção que partilha da materialidade cultural, pois mantém contínua relação de reciprocidade entre imagem e prática social. A formulação de Anderson é simples e direta:

*My point of departure is that nationality, or, as one might prefer to put it in view of that word's multiple significations, nation-ness, as well as nationalism, are cultural artefacts (sic) of a particular kind.*<sup>23</sup>

[O meu ponto de partida é que a nacionalidade, ou, como seria possível dizer diante da multiplicidade de significados dessa palavra, tanto a nação-lidade quanto o nacionalismo são artefactos culturais de uma espécie particular.]

Esse pressuposto permite fortalecer um argumento reflexivo sobre a crítica literária dominante no Brasil, cujo modelo se funda na convicção hermenêutica de que há uma substância nacional espontânea e que ela foi captada por autores naturalmente talhados para isso, como Gonçalves Dias, Manuel Antônio de Almeida, José de Alencar e Mário de Andrade, entre outros. De modo geral, essa crítica, formulada no século XIX e consolidada no século XX, impôs-se a missão de buscar no passado anterior à independência as raízes prenunciadoras desse trabalho que surge necessariamente como correlato do nascimento e da consolidação da nação e do povo brasileiro. Vem daí que o modelo consagrado estabelece como critério de análise a valorização calorosa e a depreciação glacial dos autores, conforme se aproximem ou se afastem do projeto de captação da alma brasileira. De acordo com as diretrizes finalistas do modelo, a culminância desse processo formativo teria sido o Modernismo. Decorreu dessa convicção uma verdadeira ditadura do gosto modernista sobre os padrões anteriores. Cristalizou-se, então, o método hermenêutico e teleológico, que acabou por transformar o passado em alegoria do presente; método em que um existe apenas como justificativa do outro. Essa prática, que possui uma versão singular na vanguarda dos anos 1950, tem produzido visíveis deformações de obras pretéritas em favor de sua acomodação aos valores atuais, como se identidade cultural fosse prerrogativa exclusiva do momento de enunciação crítica. Em linhas gerais, consiste nisso a principal linha de força (e também a princi-

---

<sup>23</sup> Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Revised Edition. London, New York: Verso, 2002, p. 4.

pal fragilidade) dos estudos literários brasileiros do século XX, cujos remanescentes persistem ainda hoje em alguns rescaldos do repertório neo-romântico da crítica modernista. Essa perspectiva se recusa a entender as essências como resultado de convenções históricas; presa à idéia de revelação, insiste em desconsiderar o valor como produto da cultura ou da relação do homem com as convicções de seu tempo.

Seria insano tentar demonstrar a ineficácia, a incoerência ou a escassez de valor da leitura hermenêutica no Brasil. Trata-se da leitura possível e necessária ao momento de que surgiu. Todavia, novos tempos requerem outras alternativas, igualmente interessadas no diálogo intelectual próprio ao enunciado crítico. As obras de arte não existem sem enquadramento num sistema de referência interpretativa. A história da arte é a história de sua leitura. Falar de uma obra não é falar dela apenas, mas dos sentidos que se agregaram a ela ao longo de sua existência como artefato verbal e como artefato cultural. Em dimensão histórica, toda obra apresenta-se como palimpsesto. *Dom Casmurro* não foi escrito exclusivamente por Machado de Assis, mas por todos aqueles que procuraram discutir seu sentido a partir da estrutura oferecida pelo autor para que a história a fecundasse com as mais variadas hipóteses de inclusão ou exclusão semântica.<sup>24</sup>

## ~ 5. Poesia: sentido e construção

Desde o início do texto, imaginário tem sido identificado com o ato de criação, no sentido de instauração poética do mundo, que pode assumir, dentre outras, a forma do discurso verbal. A eficiência do enunciado poético obtém-se pela adoção ou rejeição de procedimentos retóricos como o ritmo, a rima, a paronomásia, a metáfora, a metonímia, a sinestesia e o hipérbato, dentre outros. A incorporação ou recusa de tais operadores, também conhecidos

---

<sup>24</sup> Iser, Wolfgang. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1980, pp. 53-54.

como tropos e figuras de linguagem, seriam procedimentos destinados a afastar ou aproximar o enunciado do perfil poético dominante em dado momento, atribuindo-lhe eficácia e poder de comunicação. O verdadeiro gesto poético é aquele que imita a estrutura do gesto poético. Ao conjunto de artifícios que atribuem perfil artístico à elocução, pode-se chamar, então, de imaginário, isto é, a propriedade imaginosa (tanto para mais como para menos) que supervisiona o modo adequado de configuração retórica da mensagem. Nessa acepção, imaginário seria também o conjunto de articuladores das imagens do mundo, por meio das quais se imitam os padrões de arte de uma comunidade. Guardadas as devidas proporções, o imaginário se manifestaria tanto nas insinuantes curvas de um entalhe em madeira de Aleijadinho quanto numa estrofe de cordel ou num trecho de João Cabral de Melo Neto. Examine-se a abertura do poema “Formas do Nu”, em que esse poeta mistura técnicas da chamada poesia erudita com elementos da elocução popular, para operar a instauração do imaginário:

*A aranha passa a vida  
tecendo cortinados  
com o fio que fia  
de seu cuspe privado.*<sup>25</sup>

Um dos passos marcantes para a obtenção do efeito de engenho milagroso da estrofe é a personificação da aranha, pela atribuição de intencionalidade humana a seu trabalho animal. Isso decorre da perspectiva singular que o poeta escolheu para a voz (humana) do poema, que, em vez de falar de si, fala do animal como se fosse um semelhante. Daí a sagacidade de imaginá-lo *tecendo*, *fiando* e *cuspiendo*. No conjunto, a linguagem adotada é metafórica, porque a voz poética vê um animal, mas o interpreta como gente. É como se dissesse: a aranha produz teia, assim como o homem tece cortinas.

---

<sup>25</sup> Melo Neto, João Cabral de. *Terceira Feira*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1961, p. 77.

Graças ao poder sugestivo da doutrina implícita do poema, ele pode ser entendido como uma pequena alegoria do trabalho da criação poética, que deve brotar das entranhas de quem o produz. Insinua um paralelo com o esforço construtivo de certo tipo de poetas, dentre os quais se coloca o próprio João Cabral. Todavia, a lição mais abrangente que se pode inferir do poema para a formulação de um conceito de literatura como manifestação do imaginário é a noção de ficcionalização da realidade, por meio da metáfora distendida (alegoria), que possibilita falar de uma coisa por meio de outra. Ao abandonar a elocução denotativa, portadora de significado unívoco, e optar pela elocução conotativa, desencadeadora de múltiplos sentidos, o poeta partilha do conceito de poesia como encarnação viva do imaginário, não só por se fundar no uso imaginoso da língua, mas também por mimetizar o ato da criação de imagens. O poeta imagina alguém falando da aranha e, depois, imita essa imagem, dramatizando a posição de uma pessoa que observa os miúdos movimentos do animal, contrapostos à enorme imagem de outro homem tecendo ao tear. Assim como a aranha tece sua cortina, o observador virtual vai tecendo a teia do texto, num trabalho paciente e minucioso como o do próprio bicho imaginado. Em última análise, pode-se dizer, também, que o texto imita um conceito de imaginário, fundado na dilatação iluminadora do sentido do mundo, que pressupõe tanto o padrão quanto formas alternativas de ruptura, de resistência e de superação.

## ~ Bibliografia

Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Revised Edition. London, New York: Verso, 2002.

Anjos, Augusto dos. *Eu*. Rio de Janeiro, 1912.

Aristóteles. *Retórica*. Introdução de Manuel Alexandre Júnior. Tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1998.

\_\_\_\_\_. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986.

- Aristóteles. *La Poética*. Edición trilingüe por Valentín García Yebra. Madrid: Editorial Gredos, 1974.
- Aristotle. *On Rhetoric: a Theory of Civic Discourse*. Newly translated, with introduction, notes, and appendices by George A. Kennedy. Oxford, New York: Oxford University Press, 1991.
- \_\_\_\_\_. *The Rhetoric and the Poetics*. Translated by W. Rhys Roberts and Ingram Bywater. Introduction by Edward P. J. Corbett. New York: The Modern Library, 1984.
- \_\_\_\_\_. *The Poetics*. Translation and commentary by Stephen Halliwell. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1987.
- Butcher, S. H. *Aristotle's Poetics*. With an introductory essay by Francis Ferguson. New York: Hill and Wang, 1995.
- Culler, Jonathan. *Literary Theory: A Very Short Introduction*. Oxford, New York: Oxford University Press, 1997.
- \_\_\_\_\_. *On Deconstruction: Theory and Criticism After Structuralism*. Ithaca: Cornell University Press, 1992.
- Ste. Croix, G.E.M de. "Aristotle on History and Poetry". In *Essays on Aristotle's Poetics*. Edited by Amélie Oksenberg Rorty. Princeton: Princeton University Press, 1992.
- Durant, Gilbert. *O Imaginário: Ensaio acerca das Ciências e da Filosofia da Imagem*. São Paulo: Difel, 2001.
- Figueiredo, Antônio Borges de. *Bosquejo Histórico da Literatura Clássica, Grega, Latina e Portuguesa; para Uso das Escolas*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1846.
- Foster, E. M. *Aspectos do Romance*. Porto Alegre: Globo, 1969.
- Foucault, Michel. *The Archaeology of Knowledge and The Discourse on Language*. Translated by A. M. Seridam Smith. New York: Pantheon Books, 1972.
- \_\_\_\_\_. *A Arqueologia do Saber*. Tradução de Luiz Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- Gombrich, E. H. *The Story of Art*. Sixteenth edition (revised expanded and redesigned). London: Phaidon Press Limited, 1995.

- Greemblatt, Stephen. "Towards a Poetics of Culture". In *New Historicism*. Edited by H. Aram Veesser. London, New York: Routledge, 1989.
- Hibbard, G.R. "General Introduction". In *Hamlet*, by William Shakespeare. Oxford: Oxford University Press, 1982.
- Iser, Wolfgang. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1980.
- Le Goff, Jacques. *L'Imaginaire Médiéval: essais*. Paris: Gallimard, 1985.
- Lima, Luís Costa. *Vida e Mimesis*. São Paulo: Editora 34, 1995.
- Machado, José Pedro. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Com a mais antiga documentação escrita e conhecida de muitos dos vocábulos estudados. 3 vols. Lisboa: Editorial Confluência, 1967.
- Montrose, Louis A. "Professing the Renaissance: The Poetic and Politics of Culture". In *New Historicism*. Edited by H. Aram Veesser. London, New York: Routledge, 1989.
- Melo Neto, João Cabral de. *Poesias Completas*. Rio de Janeiro, Sabiá, 1968.
- \_\_\_\_\_. *Terceira Feira*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1961.
- \_\_\_\_\_. *Serial*. Lisboa: Guimarães Editores, 1960.
- Platão. *A República*. Introdução, tradução e notas de Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1980.
- ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1956.
- \_\_\_\_\_. *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1958.
- \_\_\_\_\_. *Corpo de Baile*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.
- rosenblatt, Louse M. *The Rader, the Text, the Poem: the Transactional Theory of the Literary Work*. Carbondale, Edwardsville: Southern Illinois University Press, 1994.
- Selden, Raman. "Imaginative Representation". In *The Theory of Criticism: From Plato to the Present, a Reader*. London, New York: Longman, 1995.
- Woodruff, Paul. "Aristotle on Mimesis". In *Essays on Aristotle's Poetics*. Edited by Amélie Oksenberg Rorty. Princeton: Princeton University Press, 1992.