

FLAVIO GARCÍA
MARIA CRISTINA BATALHA
(ORGS.)

Vertentes
teóricas e ficcionais
do Insólito

editora caetés

Vertentes teóricas
e ficcionais do Insólito

Copyright © 2012 - Dos Autores
Editora Caetés
Rua General Roca, 429 sl 01 – (21) 2567-3742
www.editoracaetes.com.br

COORDENAÇÃO EDITORIAL
Francisco Venceslau dos Santos

Revisão
Daniel Alencar dos Santos

CAPA
Miriam Lerner

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO-NA-FONTE
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

V643 Vertentes teóricas e ficcionais do insólito / [organização Flavio García,
Maria Cristina Batalha]. – Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2012.

Trabalhos apresentados no I Congresso Internacional Vertentes do
Insólito Ficcional, realizado nos dia 2, 3 e 4 de junho de 2012, no Instituto
de Letras da UERJ.

Inclui bibliografia
ISBN 978-85-86478-76-5

1. Literatura brasileira - História e crítica. 2. Narrativa (Retórica)
I. García, Flavio. II. Batalha, Maria Cristina.

12-5171

CDD: 809
CDU: 82.09

FANTÁSTICOS DIFERENTES: MISTÉRIO, INSÓLITO E ESTRANHO EM SÁ-CARNEIRO E ANA TERESA PEREIRA

Maria João Simões

Comparar as ficções de Mário de Sá-Carneiro e Ana Teresa Pereira traz necessariamente o risco de levantar perguntas incómodas: O que os liga? Por que relacioná-los? Não serão autores irremediavelmente distintos?

A resposta é esta última pergunta é um sim quase provocatório. Mas, na verdade, algo subsiste a ligá-los tal como há aspectos que os separam. E, se o que os liga passa pela representação do estranho, do insólito e do fantástico, então, o que os separa poderá mostrar-nos os gradientes das características da ficção pautada pelo inverosímil.

Este estudo visa, então, encontrar os matizes e as estratégias utilizadas por estes autores para expressar o insólito e fazer surgir o efeito de estranheza, e como estas características mostram um tratamento do insólito que o liga ao fantástico.

Subjacentes a esta abordagem comparativa, encontram-se duas ideias base: por um lado, o entendimento da arte e da Estética enquanto “conhecimento sensível”, tal como propôs, em 1750, A. G. Baumgarten (1993, p.95); por outro lado, a ideia de que o fictício não é um engano, mas sim um “agenciamento de signos” (RANCIÈRE, 2000, p.57) com diferentes “modalidades” de significação figuradas nos universos ficcionais.

Parte-se também duma conceção do fantástico não encerrada dentro do espartilho do conceito de género, pois segue-se a ideia, expressa por A. Huftier (2004, p.31), de que o termo ‘fantástico’ mais do que “federar”, “tem como valor primeiro focalizar”. À luz das distinções categoriais aristotélicas, o fantástico é sobretudo entendido enquanto

qualidade estética, e como predicado ou categoria estética (BLANCHÉ, 1979), implicando um determinado *ethos*, ou ambiente afetivo, um agenciamento de elementos em interação sistémica e um valor estético (SOURIAU, 1990). Concomitantemente, o fantástico aciona um regime ficcional específico com um protocolo de leitura próprio, o que põe em relevo o seu caráter relacional, com o qual se interliga a vertente da recepção evidenciada nas noções de ‘efeito’ e de ‘sentimento’ de fantástico salientadas por R. Bozzetto (2005:10). Estes pressupostos permitem-nos falar da permeabilidade do fantástico albergando diversos ‘efeitos’ de fantástico que, de acordo com A. Huftier, incluem o horrífico, o esquisito (o “weird” lovecraftiano), o insólito, o estranho ou não familiar (de sabor freudiano), o fantasmático, o sobrenatural, etc.

Importa esclarecer os diversos ângulos sob os quais se aborda o fantástico: o do seu regime ficcional, o da sua composição semântico-pragmático-ficcional, e o dos seus efeitos na recepção do ficcionado. Quanto ao regime ficcional, sabe-se que ele assenta predominantemente no “princípio do mútuo acreditamento” (“Mutual Belief Principle”), de acordo com a teorização de K. Walton (1990, p.144), o que implica uma não-subordinação ao domínio da analogia relativamente ao real (marcante na ficção realista), pressupondo aquilo que se pode chamar a “expressão do irreferente”, através da proposta de denominação do inexistente ou da “pura indeterminação” do existente proposto aos sentidos (CHAREYRE-MÉJAN, 1998, p.17). Relativamente à sua composição falar-se-á não só dos elementos do fantástico como também nas suas estratégias. No que diz respeito aos efeitos abre-se um leque de hipóteses que vão da mais leve reação de estranheza e inquietude, às reações mais acentuadas de medo e ou mesmo de pânico.

Neste enquadramento, entende-se o *insólito* não (à maneira todoroviana) como um género, mas, simultaneamente, como uma estratégia conducente ao fantástico e como uma reação de estranheza e desfamiliarização. Parte-se da ideia de que esta dupla condição do insólito é explorada por ambos os autores em estudo, pelo que se abordarão características semelhantes dos seus textos e aspectos divergentes.

PROXIMIDADES: SENSIBILIDADES EXACERBADAS E ARREBATADORAMENTE MISTERIOSAS

Mário de Sá-Carneiro delineia no conto “O Homem dos sonhos”, de 1913, uma figura tão “estranha” e “bizarra” que só no final o narrador parece entendê-la :

Se o homem dos sonhos era uma figura de sonho, mas ao mesmo tempo uma criatura real – havia de viver uma vida real (...) E eis como pude entrever o infinito. O homem estranho sonhava a vida, vivia o sonho. Nós vivemos o que existe; as coisas belas, só temos força para as sonhar. Enquanto que ele não. Ele derrubara a realidade, condenando ao sonho. E vivia o irreal.

Poeira a ascender quimerizada... (Sá-Carneiro, 1985, p.129)

Quase um século depois, na obra *A Pantera*, Ana Teresa Pereira apresenta-nos um dialogo entre Tom, um actor, e Kate, uma jovem escritora:

- É verdade que vais deixar o teatro? (...)
- Tem algo a ver com os demónios.
- Os teus demónios.
- Sim.
- E os das personagens.
- Chegamos a um ponto que é impossível separá-los.
- Estás com medo?
- Estou cansado.
- Estás com medo?
- Algumas vezes fico aterrorizado.

Era uma sensação que ela conhecia bem. Nos últimos anos, quando tentava escrever. (2011, p.17)

Em ambos os textos as personagens despertam atenção pela diferença, pela estranheza que causam. No caso de Sá-Carneiro, o protagonista é visto sob a perspectiva do narrador, um “estudante falido de Medicina”, que, fascinado, assim o descreve: “um espírito original e interessantíssimo; tinha opiniões bizarras, ideias estranhas – como estranhas eram as suas palavras. Aquele homem parecia-me um mistério” (p,123).

Nas obras de Ana Teresa Pereira (escritora madeirense muito fugidia às pressões da publicidade contemporânea), as próprias personagens estranham-se a elas mesmas e causam estranheza aos outros, quase sempre devido à beleza e ao mistério que irradiam.

Existem, assim, pelo menos três aspectos comuns às ficções de Sá-Carneiro e às de Ana Teresa Pereira: a) a ruptura do hiato entre o sentir imaginativo e o real; b) a presença de uma estranha sensibilidade de artista capaz de captar a estranheza do sentir; c) a intuição sensitiva do mistério escondido para lá de uma percepção direta das coisas.

a) No que toca ao mundo sensível e à expressão das sensações, o Modernismo português invocou e convocou dramaticamente a perda da unidade do sujeito (saliente na preconizada “Abolição preconceito da individualidade” de Álvaro de Campos). Esta quebra da unidade do sujeito surge ligada a uma percepção da diversidade infinita do mundo, sendo preciso, por isso, “sentir tudo de todas as maneiras”. Daí que as personagens dos contos “O Homem dos Sonhos” e “Asas” sejam arrebatadas por uma vertigem de sensações num movimento espiralado extremamente contagiante. Isto mesmo revela o narrador do primeiro texto, em cujo “cérebro ia um tufão silvando”, cheio de “imagens fantásticas que [o homem dos sonhos lhe] evocara – rodopiantes, [que] pareciam querer definir-se em traços mais reais” (p,127). Mais forte que a imagem do vórtice, tão reiterada na estética modernista, surge a imagem do “tufão” que evoca não só o movimento centrípeto, mas sobretudo a força centrífuga da liberdade imaginativa. Tal permite à personagem viajar para um mundo de sentimentos múltiplos, de sensações plenas de voluptuosidades novas e de um erotismo insólito que pressupõe, não apenas dois, mas múltiplos sexos (p,125) e permite sentir espaços múltiplos que se lançam por um “universo que aumenta sem cessar, que sem cessar se alarga” (p,126).

No concernente à ficção de Ana Teresa Pereira, as personagens reiteradamente se interrogam acerca do limiar entre a sua (pressuposta) existência real e o que representam, fingem ou escondem ser.

b) No concernente à questão da sensibilidade e da acuidade estranha do sentir, é de notar que, em ambos os autores, o leitor encontra com frequência personagens que são artistas estranhos, bizarros e invulgares. No conto “Asas”, o surge uma figura de grande “estranheza de porte” e de uma “tristeza profunda e assustadora: o poeta russo “Petrus Ivanowitch Zagoriansky, cuja “Ânsia” artística almeja uma “Arte” que “interseccione

ideias” como se fossem planos: “Planos múltiplos e livres, *desdobrados*, que se enclavinham, se transmudam, turbilhonam!...” (p,135).

Também muitas das personagens de Ana Teresa Pereira são artistas atormentados e sofridos. Kate, a protagonista de *A Pantera*, tal como seu pai (um dramaturgo irlandês que vive num castelo numa ilha), é escritora e quer escrever sobre um actor que vê representar e que segue e que seduz para fazer dele uma personagem sua. Também a protagonista de *A Neve*, Rose, é uma jovem escritora; por sua vez, no romance *Se Nos Encontrarmos de Novo*, Byrne é um crítico literário, Tom um filósofo, Ashley é pintora e foi modelo; em *Inverness*, a atriz Kate, no início atuando em Londres, vai viver para a Escócia com Clive, também ele escritor. Nesta autora, a figura do artista da palavra é tão reiterada que se torna obsessão, tanto mais que algumas personagens teimam em regressar e a migrar de uma obra para outra.

c) Um terceiro aspecto aproxima os dois autores: a aura de mistério que emprestam às suas narrativas sobretudo através das personagens. No caso de Sá-Carneiro, o mistério insinua-se na forma como as personagens alcançam uma outra forma de sentir. No caso das personagens de Ana Teresa Pereira, o lado do misterioso está no íntimo de cada personagem, por vezes mesmo no seu inconsciente. É mesmo este o ponto-chave onde radicam as diferenças discerníveis entre dois autores.

DIFERENÇAS DE FILTROS E MATIZES COLEANTES DE UM FANTÁSTICO CONTEMPORÂNEO

Logo à partida, encontramos uma relevante diferença formal entre os dois autores: ficcionalmente o acesso ao estranho e ao misterioso faz-se, nestes dois contos de Sá-Carneiro, através de um narrador que nos conduz ao conhecimento das personagens para ascender ao mistério do *au-delà* do real. No caso das ficções de Ana Teresa Pereira, como salientou Duarte Pinheiro (2011, p.80), a maioria das narrativas é feita na primeira pessoa, e, portanto, é através da utilização estratégica dum narrador autodiegético que o leitor é directamente conduzido para dentro de um ambiente misterioso sem precisar dessa espécie de aviso de um narrador intermediário.

Nos contos de Sá-Carneiro é prevalente o domínio do onírico e até a oniromancia enquanto antevisão de um universo projetado numa

outra dimensão, flagrantemente procurada no conto intitulado *A Estranha Morte do Professor Antena*, mas já bem explicitada no título “O Homem dos Sonhos”. Também em “Asas” há um todo um novo mundo que é intuído por uma “Imaginativa nova”, que leva o poeta Zagoriansky a exclamar “que devemos – Hoje! Adivinhar e sugerir em Alma” (p,136). Ainda que neste conto surja uma tentativa de explicação dos seus estados psíquicos por uma espécie de possessão demoníaca, o que prevalece é a ideia de uma “epilepsia nova” que os médicos não sabem explicar e que conduz o malgrado poeta russo a um hospício. Nota-se, claramente, o influxo das novidades psicanalíticas em voga no princípio do séc. XX, com a irrupção da força do inconsciente e as falhas de controlo do super ego racional, socialmente mais convencional. Embora fosse impossível o autor conhecer o texto “Das Unheimlich” de Freud, é de salientar, no primeiro conto, a referência aos órgãos sexuais e à sua multiplicação que Freud liga ao tema “duplo” e que entende como uma forma de segurança contra a aniquilação do ego e contra a morte (*apud* SANDNER, 2004, p.86).

Já de modo diferente é convocada a estranheza nas narrativas de Ana Teresa Pereira, uma vez que os seus textos apresentam uma espécie de “pervasive fantastic”, ou um fantástico infiltrado na representação do quotidiano, um fantástico vago e coleante, que não se deixa subsumir sequer à designação de “fantástico moderno”, tal como foi proposta, já em 1930, por André Berge. Segundo A. Huftier (2004, p.34), aquele crítico integra nesta designação os textos que revelam essa “espèce de sens supplémentaire qui permet d’approfondir le réel”, dizendo tratar-se de um fantástico que “profite de cet estompage des limites que l’on croyait définitives”. Fruto dos contributos da psicologia e da psiquiatria, seria o fantástico explorado por Jules Roumains, Aragon, Soupault e Rilke. Já na década de 70 do século XX, Jaime Alazraki cunha a designação “neofantástico” que se caracteriza por substituir a mera irrupção subversiva do irracional no interior do racional, por uma instauração da irracionalidade subversiva como sendo a verdadeira realidade para lá do apenas aparente real e por substituir o efeito de medo pelo de inquietude e perplexidade, como acontece em Kafka e em Borges. Ora, em Ana Teresa Pereira, para além destas, encontramos outras estratégias de agenciamento do fantástico, partindo da ideia de que “um agenciamento, objeto por excelência do romance, tem dois lados: é agenciamento coletivo de

enunciação, [e] é agenciamento maquínico do desejo”, como observa G. Deleuze (2009, p.137), ao analisar o peculiar modo kafkiano de os ligar.

Também na autora portuguesa encontramos um excesso de desejo, que se manifesta nas obsessões profundas das suas personagens caracterizadas quase sempre por um excesso de beleza que atrai a morte. Cresce assim, na sua escrita à primeira vista simples, um adensamento do sentir e uma intensidade dramática que contrasta com um certo despojamento das personagens que ficam reduzidas ao que as faz vibrar e sentir (lembrando assim Marguerite Duras) e que as conduz irremediavelmente a um lugar misterioso. Este lugar é uma “morada” se entendermos, com E. Levinas (1988, p.25), que habitar “é a própria maneira de *se manter*”. E, nas narrativas da autora, as casas ganham uma enorme dimensão simbólica: há casas à beira-mar, junto à costa, antigas, com torres, pequenos *cottages*, casas junto a um lago, ou em ilhas de um lago ou do mar. A sua anglofilia, a sua alofilia e a sua paixão obsessiva pela cultura celta manifestam-se nesta escolha de espaços e casas que se situam na Irlanda, na Inglaterra, na Escócia, nas Northern Isles ou nas Hébridas, como acontece no romance intitulado *Inverness*.

Intimamente ligado a este investimento simbólico da casa surge o lugar do jardim caracterizado por animismo misterioso: inúmeras flores simbólicas desempenham um papel importante nas intrigas, tal como acontece com pequenos e minúsculos animais que pululam de vida os poços, os lagos e o mar. Prado Coelho (1999) salienta como é marcante nas suas narrativas essa espécie de “transmissão do corpo de deus a todos os lugares”, e ao mesmo tempo “a redução desses lugares e desses objectos a meia-dúzia de elementos primordiais: a casa, o jardim o quarto, a livraria, os jeans, as flores, as camisolas de lã, as telas, o vinho, o pão, o queijo”. Mas, como já sublinharam outros críticos, para além destes elementos, há toda uma exploração de símbolos obsidianes: a simbologia dos quatro elementos clássicos, ar, água, terra e fogo, aproveitados num sentido cristão ou num sentido hinduísta; a simbologia dos ícones ortodoxos ou das imagens de anjos e arcanjos; a simbologia de animais míticos ou fabulosos; ou, ainda, os símbolos da cultura celta e das mitologias do norte tão explorados na sua obra.

O mais singular, porém, na obra da escritora, é a sensação perfeitamente atingida de “indecidibilidade”, não só do que fica por dizer, como do que fica por ver. Daí a persistência, no seu universo ficcional, da

neblina ou do nevoeiro, mas também do frio e da neve e da dormência que precede a primavera. Acresce ainda a indecibilidade do que nos escapa nas entrelinhas do sentir, do que permanece em nós de indizível e de incomunicável ao ‘outro’. Não admira, pois, que as suas ficções se povoem de filósofos, pintores, escritores e atores. São figuras que interrogam a identidade última do “ser”, como acontece com Kate, a atriz de *Inverness*, quando se faz passar pela desaparecida Jenny, a mulher de Clive. Ela entra de tal forma noutra personalidade que chega ao ponto de questionar quem ela é e por que razão está substituindo Jenny. Uma outra Kate antecede esta personagem: a protagonista de *O Mar de Gelo* (2005, p.11), uma atriz autocaracterizada, logo a abrir a obra, como uma “becamer”: “transforma-se nas personagens que tinha de interpretar”. Estas personagens revelam o carácter desértico do “eu” enquanto reduto último, a acreditarmos em G. Deleuze quando diz: “En chacun de nous, il y a comme une ascèse, une partie dirigée contre nous-mêmes. Nous sommes des déserts, mais peuplés de tribus, de faunes et de flores” (DELEUZE, 1977, p.18).

RESISTÊNCIA SUBVERSIVA

Para se captar o fantástico em Ana Teresa Pereira convém considerá-lo inserido na representação dum quotidiano infiltrado pelo insólito, pela desfamiliarização, pela inquietante estranheza que atinge o imo do “ser”, no seu “lar”, como alerta N. Royle:

The uncanny is not simply a experience of strangeness or alienation. It can take the form of something familiar unexpectedly arising in a strange and unfamiliar context, or something strange and unfamiliar unexpectedly arising in a familiar context. It can consist in a sense of homeliness uprooted, the revelation of something unhomely at the heart of hearth and home. (Royle, 2003, p.1)

Irrompe assim o *insolitus* como um acontecer estranho, um desassossego que não é habitual (*solere*), não mora ali, não pertence. Um dos exemplos mais esclarecedores do matiz de sentido veiculado pelo insólito surge, logo no início da novela *A Neve*, através da aparição à protagonista Rose, de uma miúda vestida de forma incoerente: está de vestido

de algodão e sandálias em pleno Inverno. A miúda, que a guia até à casa quente de Michael, reaparece cada vez com menos frequência à medida que Rose se vai familiarizando com a casa-lugar-morada onde se abriga. Quando, porém, Rose já está integrada e “pertencendo” a esse lugar, surge-lhe, de súbito, outra vez, a mesma miúda, impelindo-a a partir em pleno Inverno, o que obriga Rose a viver num movimento cíclico com um sentido de primordial entrelaçamento, repetido *ad infinitum*. Emblema deste sentido simbólico, obsidiante na autora, é, sem dúvida, o nó celta, onde fim e princípio se entrelaçam, bem patente e crucial dentro do universo ficcional do romance *Inverness* no colar usado por Kate ao substituir Jenny, o qual, sendo usado pelas duas, junta os seus destinos e sela a semelhança das suas mortes intuídas, para medo das duas.

Deste modo, o insólito conduz há inquietação do “ser” e ao seu constante desejar – desejo que, a acreditar em G. Deleuze, funciona como crucial mola impulsionadora, quer das relações do (e com o) poder, quer do inter-relacionamento social. Assim, na ficção de Ana Teresa Pereira, o cerne da atmosfera fantástica não passa nem pela todoroviana noção de “hesitação”, nem pela inexistência do sentimento de medo, esse diferenciador apontado por Alazraki para o ‘neofantástico’. A autora mistura a tríade todoroviana do sobrenatural aceite, do estranho explicado, do fantástico inexplicado e aduz-lhes ainda essa indecibilidade do sentir interior misterioso e do desejo inquietante.

Tudo isto pressupõe a percepção da caoticidade de um mundo pós-nietzschiano, pois, já em *Para além do Bem e do Mal*, o filósofo expõe essa ideia: “Sabem o que é o ‘mundo’ para mim? (...) Esse mundo é um monstro de forças, sem começo nem fim, uma sólida soma de forças (...), um fluxo perpétuo” (*Apud* Ferry, 2009, p.162).

Segundo A. Chareyre-Méjan, o elemento inquietante do fantástico deve-se à “pura indeterminação” (1998, p.17) do existente proposto aos sentidos pelo que o medo é um efeito expectável do fantástico. Nesta inquietação reside também o seu fascínio, pois o “fantástico propõe no fundo a resistência da existência à categorização”. Por esta razão (entre outras), o fantástico abre espaços subversivos dentro do fictício, pondo em causa a delimitação de fronteiras genológicas, axiológicas e outras, ou seja, permanece fundamentalmente subversivo. Como aclara G. Deleuze, a arte não desfaz a caoticidade: “L’art prend un morceau de chaos

dans un cadre, pour former un chaos composé qui devient sensible, ou dont il tire une sensation chaoïde en tant que variété” (1992, p.194).

Por fim, podemos perguntar o porquê de tentarmos sempre regressar ao real. A intuição poética de Clarice Lispector dá-nos uma possível resposta: “O prazer nascendo dói tanto no peito que se prefere sentir a habituada dor ao insólito prazer.”

REFERÊNCIAS

- ALAZRAKI, Jaime. “Qué es lo neofantástico?”. In: ROAS, David (org.). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros, 2001. p,265-282.
- BAUMGARTEN, Alexander Gotlieb. *Estética. A lógica da arte e do poema*. Petrópolis: Vozes, 1993.
- BOZZETTO, Roger. “Réflexions sur le statut des textes à effets de fantastique”. In: SIMÕES, Maria João (coord.). *O Fantástico*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 2007. p.7-41.
- _____; HUFTIER, Arnaud. *Les Frontières du Fantastique. Approches de l'impensable en littérature*. Valenciennes: Presses Universitaires de Valenciennes, 2004.
- CHAREYRE-MEJAN, Alain. *Le Réel et le Fantastique*. Paris: L'Harmattan, 1998.
- COELHO, Eduardo Prado. “Intimidações de Morte”. In: *O Público*, 17/07/99. Disponível em: <<http://anateresapereira.no.sapo.pt/intimidacoes.html>>. Acesso em: 24/5/2012.
- DELEUZE, Gilles. *O que é a Filosofia*. Lisboa: Presença, 1992.
- HUFTIER, Arnaud. “Fantastique, fantastic, fantastique, fantástica, fantastico... Derivas ocidentais de uma palavra”. In: SIMÕES, Maria João (coord.). *O Fantástico*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, 2007; p,23-41.
- FERRY, Luc. *Aprender a Viver*. Lisboa: Círculos de Leitores, 2006.
- FREUD, Sigmund. “The Uncanny” (trad de “Das Unheimlich”). In: SANDNER, David. *Fantastic Literature. A Critical Reader*. London: Praeger, 2004, p,74-10.
- LEVINAS, Emmanuel. *Totalidade e Infinito*. Lisboa: Edições 70, 1988.
- PEREIRA, Ana Teresa. *A Linguagem dos Pássaros*. Lisboa: Relógio d'Água, 2001.
- _____. *Inverness*. Lisboa: Relógio d'Água, 2010.
- _____. *A Neve*. Lisboa: Relógio d'Água, 2006.
- _____. *A Pantera*. Lisboa: Relógio d'Água, 2011.

PINHEIRO, Duarte. *Além-sombras: Ana Teresa Pereira*. Lisboa: Fonte da Palavra, 2011.

RANCIÈRE, Jacques. *Le partage du sensible*. Paris: La Fabrique, 2000.

ROYLE, Nicholas. *The Uncanny. An Introduction*. Manchester: Manchester University Press, 2009.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Céu em Fogo*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1995.

SOURIAU, Étienne. *Vocabulaire d'Esthétique*. Paris: PUF, 1990.

WALTON, Kendall. *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of Representational Arts*. Cambridge: Massachusetts/London: Harvard University Press, 1990.

Flavio García

Marisa Martins Gama-Khalil

Heidrun Krieger Olinto

Marcello de Oliveira Pinto

Carlos Reis

Maria João Simões

Ângela Maria Dias

Camila Mello

Maria Conceição Monteiro

David Roas

Roxana Guadalupe Herrera Alvarez

Regina Michelli

Adelaide Caramuru Cezar

Jurema Oliveira

Maria Cristina Batalha

Sabrina Baltor

Júlio França

Alexander Meireles da Silva

Luiz Fernando Ferreira Sá

ISBN 978-85-86478-76-5



 editora caetés