

# Uma revisitação dos conceitos em torno da *mimesis*

CAMILA DA SILVA ALAVARCE\*  
GISELE PIMENTEL MARTINS\*\*

**RESUMO:** Este artigo pretende retomar e discutir parte significativa dos estudos relacionados ao entendimento do conceito de *mimesis*, desde os clássicos até as elaborações mais contemporâneas, buscando compreender melhor o conceito, comparando esses estudos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Arte; Ficção; Mimesis; Representação.

**ABSTRACT:** This paper intends to review and discuss an important part of the studies related to the understanding of the concept of mimesis, from the classics to the most contemporary elaborations, trying to understand the concept, comparing these studies.

**KEYWORDS:** Art; Fiction; Mimesis; Representation.

---

\* Curso de Letras – Instituto de Letras e Linguística – Universidade Federal de Uberlândia – ILEEL-UFU – Uberlândia – MG – Brasil. E-mail: camilasacampos@yahoo.com.br; camilacalavarce@ileel.ufu.br

\*\* Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Uberlândia – ILEEL-UFU – Uberlândia – MG – Brasil. E-mail: gipimarti@gmail.com

Porquanto a aprendizagem e o maravilhar-se são agradáveis, segue-se que coisas tais como os atos de imitação devem ser agradáveis – por exemplo, a pintura, a escultura, a poesia – e cada produto de imitação habilidosa; essa última, mesmo se o objeto imitado não seja em si agradável; pois não é o próprio objeto que aqui produz deleite; o espectador faz inferências ('isso é assim e assim') e desta maneira apreende algo novo.

Aristóteles – *Retórica*

Há muitas acepções relacionadas à *mimesis* e, nesse momento, move-nos o desejo de, com o presente estudo, revisitar as reelaborações propostas para esse importante conceito, já que todas as teorias e mediações delas acrescentaram detalhes importantes ao estudo da *mimesis*, conceito que fundamenta o próprio entendimento do que seja a criação literária.

De acordo com a síntese elaborada por Maria Aparecida Santilli (1979, p. 29), a doutrina da imitação foi aplicada a todas as artes como um processo comum a todas elas. Sendo assim, os gregos anteriores a Platão consideravam as produções artísticas não como objeto da vida real, mas como aparências desta vida. Para eles, portanto, “a impressão produzida na mente do artista era antes representação imitativa que criação, interpretação ou coisa semelhante.” (1979, p. 30).

Philippe Lacoue-Labarthe (2001, p. 16-17), em contrapartida a esta acepção clássica da *mimesis*, acredita ser a obra de arte, antes de mais nada, a própria criadora daquilo que entra *pela primeira vez* no aberto (*das Offene*). Logo, para esse estudioso, a obra de arte não apresenta simplesmente algo: vai muito além disso, conferindo existência a algo que não existia antes. Na opinião de Labarthe:

Ela é tudo menos uma imagem (Bild), encarregada meramente de mostrar o aspecto do deus – esconde, ninguém sabe – mas a obra ‘é’ o próprio deus, torna-o presente e assim aborda todos os homens, liberando tanto o seu próprio ser quanto aquele que ela consagra (2001, p. 16-17).

*Das Offene* significa, pois, o aberto (*a alétheia*), a verdade enquanto desocultação e desencobrimento; outro termo bastante utilizado por Labarthe em seu ensaio é *Darstellung*, que pode ser traduzido por “apresentação” ou “representação”, “cópia”, “reduplicação”, “reprodução”, “semelhança”, entre outros vocábulos. De acordo com esse estudioso, “é a determinação da obra de arte enquanto lugar ou sítio do aberto, o que permite o questionamento da *mimesis*, da *Darstellung*.” (2001, p. 17).

A imagem não seria, assim, uma cópia, mas sim, o aparecer de um espaço e de um tempo determinados. Consequentemente, é considerada a obra de arte como sendo a efetivação da intuição intelectual, fazendo parte, exclusivamente, do campo que ela própria abre. Este campo é, para Labarthe, a janela (*das Bild*), não uma janela comum, mas aquela cuja moldura delimita o aberto do transparecer, do sagrado. É a janela que olha e assim permite que se veja. Trata-se, pois, de um olhar originário lançado para fora.

Labarthe toma como exemplo a figura da *Madona Sistina*, de Rafael, – considerada um objeto mítico – e explica: “o *Bild*, que não é nada daquilo que se compreende com essa

palavra, é o próprio altar [...] é o lugar ou o sítio onde o sacrifício da missa é celebrado” (2001, p.35). Admite, mais à frente, no entanto: “existe, é claro, e isso é o de menos, um toque de negação seco e cortante da *mimesis*” (2001, p. 35).

Nisso reside uma importante contradição, designada por Labarthe “paradoxia alethéica”. Para ele, “o *Bild* faz existir ou expõe o que não existe, e, não existindo, existe absolutamente.” (2001, p. 41). Trata-se, pois, de uma revelação ou aparição, a que Labarthe nomeia “a Vera Semelhança”.

Fiona Hugues (2001, p. 49), analisando a procedência do fenômeno estético, considera a existência de duas orientações: uma orientação mimética e uma orientação expressiva; ambas significam, respectivamente, o modo pelo qual se é afetado pelo mundo externo e a maneira como esta afetação abala o próprio mundo do indivíduo por meio de um processo reflexivo. De acordo com essa estudiosa:

Somos um tipo de ser que tanto mimetiza um mundo sempre já feito, como, ao mesmo tempo e enquanto ser reflexivo, expressa uma perspectiva sobre esse mundo. Essas duas tendências estão inextricavelmente interligadas em toda nossa experiência. A arte tem o poder de tornar visível essa combinação de tendências expressivas e miméticas ocultas nas profundezas da alma humana (2001, p. 52).

Portanto, para Hugues, a experiência estética é o resultado de uma mescla entre a capacidade do homem de se sentir afetado pelo mundo e a sua aptidão em “precisar” – representando – tal afetação. Ou seja, o espírito ou o gênio do artista apreende um mundo, mimetizando-o e, posteriormente, reflete sobre ele, exprimindo-se de alguma maneira bem particular, revelando não raro fina habilidade de expressão. A experiência estética é, pois, o resultado dessas aptidões.

Jeanne Marie Gagnebin também associa-se às teorias de Platão e de Aristóteles. Para ela, a questão da *mimesis* em Platão retoma todo o intrincado político e ideológico da época. Assim é que em *A República*, o filósofo discute, entre outros assuntos, a educação adequada a ser transmitida para as crianças. Dessa forma, valorizava-se a música, a poesia declamada ou acompanhada por melodias e a ginástica. De acordo com Gagnebin, “a música cuidava da alma, a ginástica, do corpo” (1997, p. 82). Havia, ainda, entre as histórias, aquelas que podiam ser contadas, com proveito, aos jovens e, ao contrário, aquelas que não podiam, nem deviam ser transmitidas. Todas essas características reunidas apontam para um modelo a ser seguido e, conseqüentemente, para a imitação ou a representação desse modelo. Conforme explica Compagnon: “Em Platão, na República, a *mimesis* é subversiva, ela põe em perigo a união social, e os poetas devem ser expulsos da Cidade em razão de sua influência nefasta sobre a educação dos ‘guardiões’” (2001, p. 98).

Desde a época de Platão, a representação artística em geral é chamada de *mimesis*, já que a tradução por “imitação” empobrece muito o sentido do termo. A visão antiga e a visão moderna se opõem no que diz respeito à *mimesis*; no ponto de vista moderno (e romântico) do qual são adeptos Labarthe e Fiona Hugues, autores comentados anteriormente, a arte é uma criação subjetiva, responsável por realçar o caráter inovador da subjetividade do gênio. Em

contraposição, na visão antiga, valoriza-se, sobretudo, a primazia do objeto. Logo, o ponto de vista antigo insiste muito mais na fidelidade da representação do objeto representado, sendo este, por sua beleza, o desencadeador do impulso mimético.

Fica evidente, pois, a relação existente entre os tópicos abordados por Gagnebin: tanto na sociedade quanto na arte verificava-se forte tendência que valorizava a imitação de um modelo previamente imposto. Socialmente, havia a preocupação com a educação das crianças, que devia obedecer a determinados princípios a fim de que elas se tornassem cidadãos justos. Esteticamente, quanto maior a aproximação entre a obra de arte e aquilo que ela representa, maior o êxito. Para Maria Aparecida Santilli:

Em Platão, por objeto da *mimesis* se colocaria a reprodução da realidade superior, universal, imutável e, portanto, não histórica, em cujo seio está o sentido mais profundo da existência humana, de tal forma que a medida de beleza estaria na carga de absoluto que a coisa representada contivesse, na maior ou menor aproximação do transcendente, do mundo inteligível (1979, p. 44).

Gagnebin salienta, ainda, o aspecto contraditório da imagem. A imagem mimética é, em Platão, muito fraca, irreal e ilusória, uma vez que se define como mera cópia; segundo Maria Aparecida Santilli, Platão tem uma visão pessimista da imitação poética, pois a *mimesis* é vista como um pálido reflexo do mundo das ideias, em sua distância, portanto, daquela realidade superior, universal e imutável: “daí a condição insatisfatória da *mimesis* artística; na medida em que ela distancia o contemplador da realidade última, é ilusória e o afasta da seriedade da vida.” (SANTILLI, 1979, p. 33). Concomitantemente, no entanto, é, esta mesma imagem, forte e ativa. De acordo com Gagnebin:

Ao mesmo tempo, essa imagem desprovida de ser consegue enganar e iludir não só, diz Platão, as crianças e as mulheres, mas também os homens maduros, sérios, virtuosos. Uma criancinha não distingue bem o retrato do original nem a história da realidade, mas também um homem feito se comove e chora ao ver no palco o espetáculo de paixões das quais envergonhar-se-ia na vida real (1997, p. 83).

Aristóteles, por sua vez, reabilita a *mimesis*. Contrariando Platão, esse filósofo não pergunta o que deve ser imitado ou representado, mas *como* se imita e, conseqüentemente, qual a capacidade mimética do próprio homem. No entender de Gagnebin:

A poética de Aristóteles também será normativa, como todas as estéticas clássicas, mas as suas normas advêm do emprego apropriado das palavras, dos ritmos, da trama à finalidade de beleza da obra, não em vista da sua fidelidade a um modelo exterior (1997, p. 84).

Portanto, afastando-se de Platão, Aristóteles relaciona o sucesso da representação artística não à reprodução fiel do modelo, mas sim, ao desenvolvimento harmonioso da faculdade mimética. Cabe salientar, ainda, o ganho trazido pela *mimesis* ao conhecimento, já que o que é conhecido não é tanto o objeto reproduzido enquanto tal (exigência de Platão), mas muito mais a *relação* entre a imagem e o objeto.

Portanto, para Aristóteles, a *mimesis* faz parte da natureza humana, caracterizando, em particular, o aprendizado humano. Além disso, a *mimesis*, seguindo o modelo aristotélico, apresenta um traço bastante interessante: o do “reconhecimento”. De acordo com Gagnebin, “os homens olham para as imagens e reconhecem nelas uma representação da realidade; dizem: ‘esse é tal’.” (1997, p.85). Trata-se, obviamente, do reconhecimento das semelhanças entre a representação e aquilo que ela representa. Esse aspecto remete, com certeza, à teoria aristotélica sobre a metáfora: “bem saber descobrir metáforas, diz Aristóteles, significa bem se aperceber das semelhanças.” (*apud* Gagnebin, 1997, p. 86). Maria Aparecida Santilli também caracteriza a *mimesis* aristotélica:

Quanto a Aristóteles, é o homem ético (a práxis), objeto da imitação, o que resulta, inclusivamente, em que ele eleve a dramaturgia ao ponto mais alto da criação literária; ficariam a reprodução do mundo físico nos seus estados de alma ou de reflexão filosófica preteridos como assunto conveniente à poesia; talvez a esse preconceito devessem os gregos a pobreza de sua produção essencialmente lírica em relação à tragédia (1979, p. 44–45).

Gagnebin discute também o conceito de *mimesis* e a sua importância no pensamento de Walter Benjamin. A teoria benjaminiana da *mimesis* se encontra, em primeiro lugar, na sua filosofia da linguagem. Esse autor distingue dois momentos principais da atividade mimética, especificamente humana: não apenas reconhecer, mas também produzir semelhanças. Em conformidade com a teoria aristotélica, Benjamin acredita ser a *mimesis* um traço inerente à natureza humana. Assim é que, por exemplo, a criança não brinca só de comerciante ou de bombeiro (atividades humanas), mas também de trem, de cavalo, de carro ou de máquina de lavar. A *mimesis* está, por conseguinte, bem relacionada ao aprendizado e ao conhecimento. Segundo Gagnebin:

A originalidade da teoria benjaminiana está em supor uma história da capacidade mimética. Em outras palavras, as semelhanças não existem em si, imutáveis e eternas, mas são descobertas e inventariadas pelo conhecimento humano de maneira diferente, de acordo com as épocas (1997, p. 98).

Na teoria benjaminiana, a capacidade mimética humana se refugia e se concentra na linguagem e na escrita. Obviamente, essa concepção contraria a arbitrariedade do signo, já que, para Benjamin:

Se se ordenam as palavras de línguas diversas que significam o mesmo (*ein Gleiches*) em torno daquele significado como seu centro, seria de indagar como todas elas – que, com frequência, podem não ter nenhuma semelhança entre si – são centralmente semelhantes àquele significado (*apud* LIMA, 1995, p. 287).

Assim, no entender desse estudioso, existe um traço mimético no aprendizado da escrita quando, ao escrever, por exemplo, a criança, desenhando a letra, não só imita o modelo proposto pelo adulto, mas também desenha uma imagem da coisa, estabelecendo uma relação figurativa com o objeto.

Segundo Luiz Costa Lima, “Benjamin parte do suposto da ‘semelhança imaterial’, espécie de onomatopeia mental, que, menos assinalável na palavra falada, ressaltaria na escrita.” (1995, p. 287). Buscando explicar a teoria de Benjamin, enfatiza Lima: “...a suposição de exata correspondência seria substituída pela ideia de motivação a posteriori, aquela que se cria no falante à medida que se assenhoreia da língua que usa” (1995, p. 288).

Gagnebin analisa, ainda, as críticas de Adorno ao conceito de *mimesis*. Para este estudioso e também para Freud, o comportamento mimético é caracterizado como um comportamento regressivo. Gagnebin faz uso de uma analogia bastante interessante para a compreensão do pensamento desses teóricos. De acordo com ela, em uma borboleta que se disfarça, imóvel, adquirindo uma coloração esverdeada para melhor desaparecer na floresta, livrando-se, assim, de seus inimigos, há a “morte do sujeito”. Pela aproximação e pela identificação, a borboleta apazigua o medo, ou seja:

Na tentativa de se libertar do medo, o sujeito renuncia a se diferenciar do outro que teme para, ao imitá-lo, aniquilar a distância que os separa, a distância que permite ao monstro reconhecê-lo como vítima e devorá-lo. Para salvar-se do perigo, o sujeito desiste de si mesmo e, portanto, perde-se (GAGNEBIN, 1997, p. 87).

Pensando no conceito de *mimesis*, sobretudo em Platão, compreende-se facilmente essa analogia. Seguir um modelo imposto a determinada sociedade, como determinava Platão, é uma forma de renunciar a si mesmo; esse comportamento revela um sujeito que, receando subverter a “ordem”, adapta-se a um molde, representando-o. Da mesma forma, se o artista copia/imita situações ou seres do mundo real, rejeitaria a si mesmo a fim de, simplesmente, representar essa realidade. Ao contrário dos românticos, que se orientavam por um exagerado subjetivismo, esses artistas, como a borboleta, reproduziriam um modelo, deixando, portanto, de acrescentar algo de **seu** à realidade. Conforme Gagnebin, “o comportamento mágico-mimético ameaça profundamente o sujeito que, ao querer se resguardar, arrisca o seu desaparecimento, a sua morte na assimilação do outro.” (1997, p. 88). Nisso reside a crítica de Adorno (1995) na *Dialética do Esclarecimento*: na perda da distância crítica que ocorre no processo mimético entre o sujeito e aquilo a que se identifica.

Há outro aspecto também muito interessante em torno da *mimesis*, comentado pelo crítico Luiz Costa Lima: a questão do controle. Este autor supõe a existência de uma instância dominadora cuja função seria exercer um controle sistemático sobre o imaginário: “a *mimesis* é vista como uma figura espúria, implicando a entrada de um modelo externo que comandaria arbitrariamente a recepção da obra de arte” (LIMA, 1995, p. 290).

A interdição de imagens defendida por algumas religiões ilustra muito bem o que se está a discutir aqui. A proibição de representar Deus em imagens constitui, indubitavelmente, uma espécie de controle potencial do imaginário. Lima investiga, portanto, a existência de um modelo externo que orientaria não apenas a recepção da obra de arte, mas também seu surgimento. Aspectos louváveis a respeito deste tema são apontados por Lima como, por exemplo, a conexão entre a problematidade biológica do homem e o processo de

autocontrole, o questionamento da ordem existente, entre outros que não serão por ora discutidos a fim de que o núcleo do presente estudo não seja abandonado em prol de assuntos que, embora fundamentais, são, para este caso, periféricos.

Em outra obra sua (*Desafio ao pensamento*, 2000), Luiz Costa Lima comenta o “engano” da arte. Segundo ele, dois sentimentos contraditórios invadem aquele que se propõe a assistir a uma peça teatral, por exemplo. Para experimentar uma sensação de piedade é necessário que se tenha a impressão de que sucede uma ação que é dolorosa ou destrutiva; entretanto, como se sabe, no palco trágico, nada é destruído. O receptor sente, assim, por um lado, a dor da piedade pelos sofrimentos do protagonista e, por outro, o prazer catártico por sentir uma dor que, no plano da realidade, não existe. A *mímesis* supõe, portanto, a experiência de um equívoco profundo.

Lima ressalta que em apenas duas ocasiões o verbo *mimeisthai* (de onde deriva *mímesis*) foi utilizado com o sentido inequívoco de “seguir um modelo”. Pode-se dizer sobre isso, sem muita certeza, no entanto, como o próprio estudioso admite, que a imagem produzida não seria, dessa forma, apenas uma cópia fiel a um determinado modelo, mas sim, um tipo de arte que acrescentasse “algo a mais” à realidade. De acordo com Lima, não se prescreve na *Poética* a subordinação platônica da *mímesis* àquilo que ela representa. Não se pode esquecer, todavia, que tanto em Platão quanto em Aristóteles “a *mímesis* supõe um ato de adequação ou correspondência entre a imagem produzida e algo anterior” (LIMA, 2000, p. 34); apesar desse traço comum, em Platão, como foi visto, esse algo anterior deve ser também superior e servir de guia, enquanto a *mímesis* aristotélica apresenta um acentuado grau de liberdade nesse sentido.

Logo, a *mímesis* artística não poderia se confundir com a mera reprodução de um modelo pré-determinado, mesmo porque causa no receptor, como se sabe, um “efeito diferenciado”, conforme designa Costa Lima (2000). Se se experimenta sensação diferente ao se observar uma cena da natureza ou esta mesma cena presente num quadro, pode-se afirmar, então, que se está diante de duas “realidades” distintas que, por essa razão, incitam o receptor a responder de forma diversa.

Para Jean Bessière (*apud* LIMA, 1995), imitar é, antes de mais nada, comprovar o que já foi dito, representado, retomando um objeto, de certo modo, já imitado num movimento reflexivo, não podendo ser, por conseguinte, a *mímesis* identificada a qualquer verdade. Uma criação literária se caracteriza, portanto, por ser o discurso de um sujeito que estabelece a equivalência entre a exterioridade e a sua subjetividade, transformando, assim, toda a narrativa em um jogo metafórico. Dessa forma, segundo Bessière, “a obra é a propósito de uma história de pessoas assim. Não pode dar conta de nada, mas designa como real esse tipo de história que, convencionalmente, pode ser tido por real.” (*apud* LIMA, 1995, p.387).

Compreende-se, pois, que o conceito de *mímesis* não deve ser reduzido a uma regressão, simplesmente. Para Gagnebin, “a *mímesis* indica muito mais uma dimensão essencial do pensar, esta dimensão de aproximação não violenta, lúdica, carinhosa, que o prazer suscitado pelas metáforas nos devolve” (1997, p. 103).

Assim, também Gabriele Schwab, comentando a obra de Luiz Costa Lima, afirma:

No âmago dessa antropologia literária encontra-se um conceito de mimesis enquanto produção da diferença e não da semelhança. Dissociando a mimesis de seu vínculo com a noção clássica de imitatio, Costa Lima afirma mais sua força produtiva, potencialmente subversiva, do que sua força afirmativa (1999, p. 117).

Essa estudiosa salienta, ainda, o lugar ocupado pela *mimesis*: “Criando símbolos e sistemas simbólicos que enformam e organizam “o real” de um modo significativo e coletivamente acessível, a mimesis ocupa uma posição de transição entre o sujeito e seu mundo, entre o interior e o exterior” (1999, p. 118).

Seguindo esse raciocínio, infere-se que a *mimesis* “participa” tanto do processamento do mundo exterior pelo indivíduo, quanto da projeção de seu mundo interior, mediando, por conseguinte, a troca entre esses dois “espaços”. Ainda conforme Schwab:

O espaço em que a mimesis atua está intimamente associado ao espaço das representações e incorporações “interiores” ou, como o denomina Costa Lima, o “espaço solitário” do sujeito. Devido a sua posição intermediária entre o mundo exterior e o interior, a mimesis representa o real como uma “forma criada” – uma forma que facilita o processamento do real como diferença. Encarada dessa maneira, a literatura abre um espaço em que as imagens, os estados de espírito, as ilusões e incorporações criados no espaço interior solitário podem ser reincorporados a um intercâmbio ou comunicação com o mundo social. Para se tornar acessível e comunicável dentro da ordem simbólica, essas representações interiores tem de ser moldadas de acordo com símbolos, formas e codificações compartilhados. (1999, p. 126 — grifos nossos).

Portanto, deve ficar claro que a representação oferece certa autonomia frente ao real e certo encerramento em si própria, retomando a historicidade sob o aspecto da universalidade do texto que, por meio da simbolização, a ficção desenha. Finalizamos com as palavras de Jean Bessière:

A representação é sempre, por um lado, interpretativa da maneira como uma cultura se representa e, por outro lado, sempre uma metaforização, através da propriedade do escrito, dessa representação. (...) Sistema construído de símbolos, a obra compreende-se no conjunto social e cognitivo de uma cultura e de uma história, das quais propõe um paradigma de leitura. A atualidade da obra é um dizer e um analisador da História. Sob esse aspecto, a ficção é sempre mediadora – representação e contra-representação. **O paradoxo da obra, reflexo e espelho da História, resume-se no fato de a literatura ser então considerada por alguma coisa que representa um estado, um devir social, ao mesmo tempo que transcende as condições da sua produção, que é um lugar que fala de si própria, passando portanto a ser uma via privilegiada de acesso à História.** (apud LIMA, 1995, p.390, grifos nossos).



ALAVARCE, C. S.; MARTINS, G. P. Revisiting Concepts Around Mimesis. *Olho d'água*, São José do Rio Preto, v. 9, n. 1, p. 99–107, 2017.

## Referências

ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. *A dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

COMPAGNON, A. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Mourão; Consuelo Santiago. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001.

COSTA LIMA, L. *Vida e Mimesis*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

\_\_\_\_\_. *Mimesis: Desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2000.

GAGNEBIN, J. M. Do conceito de mimesis no pensamento de Adorno e Benjamin. In: \_\_\_\_\_. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

HUGUES, F. O espaço estético entre a mimesis e a expressão. In: DUARTE, R.; FIGUEIREDO, V. (Org.). *Mimesis e Expressão*. Belo Horizonte: UFMG, 2001. p. 49–84.

LACOUÉ-LABARTHE, P. A Vera Semelhança. In: DUARTE, R.; FIGUEIREDO, V. (Org.). *Mimesis e Expressão*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

PLATÃO. *República*. Trad. Enrico Corvisiere. Rio de Janeiro: Editora Best Seller, 2002.

SANTILLI, M. A. *Arte e representação da realidade no romance português contemporâneo*. São Paulo: Quiron, 1979.

SCHWAB, G. Criando irrealidades: a mimesis como produção de diferença. In: ROCHA, J. C. C.; GUMBRECHT, H. U. (Org.). *Máscaras da Mimesis – a obra de Luiz Costa Lima*. Rio de Janeiro: Record, 1999. p. 115–137.

Recebido em: 08/11/2016

Aceito em: 20/02/2017