

LAOCOONTE EM MOVIMENTO[1]

— EDUARDO SAVELLA

RESUMO

Resenha dupla de dois ensaios que traçam panoramas históricos e conceituais de estudos comparativos entre a literatura e as artes plásticas: “Relações homológicas entre literatura e artes plásticas – algumas considerações” (1997), de Aguinaldo José Gonçalves, e “Introdução/Intradução: *mimesis*, tradução, *enárgeia* e a tradição da *ut pictura poesis*” (1998), de Márcio Seligmann-Silva. Este segundo ensaio introduz edição da tradução de Seligmann-Silva para o português da obra *Laocoonte: ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia* (1766), de G. E. Lessing. Traçam-se relações entre os dois ensaios, bem como comentários sobre a história dos referidos paralelos entre as artes, tal como apresentados pelos autores, com ênfase nas visões de Lessing.

Palavras-chave: *Ut pictura poesis*; *Laocoonte*: ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia; Aguinaldo José Gonçalves; Márcio Seligmann-Silva; Gotthold Ephraim Lessing.

ABSTRACT

A review of two essays that trace historical and conceptual panoramas on the relations between literature and the visual arts: “Homological relations between literature and visual arts – some considerations” (1997), by Aguinaldo José Gonçalves, and “Introduction/Intranslation: *mimesis*, translation, *enárgeia* and the *ut pictura poesis* tradition” (1998), by Márcio Seligmann-Silva. The latter essay introduces the edition of Seligmann-Silva’s translation into Portuguese of *Laocoon: an essay on the limits of painting and poetry* (1766), by G. E. Lessing. Relations between the two essays are made, as comments on the history of the mentioned parallels, as presented by the authors, with an emphasis on Lessing’s point of view.

Keywords: *Ut pictura poesis*; *Laocoon: An Essay on the Limits of Painting and Poetry*; Aguinaldo José Gonçalves; Márcio Seligmann-Silva; Gotthold Ephraim Lessing.

A comparação entre a literatura e as artes plásticas envolveu, durante sua história, considerações sobre a arte como representação do mundo sensível e das ideias, a diferença básica entre os meios simbólico e icônico, bem como pressupostos de semelhança entre procedimentos pictóricos e figurações conceituadas no campo da retórica. Essa comparação também incluiu o *paragone*, ou competição (segundo o termo italiano utilizado para se referir a essa disputa entre artes), de modo a determinar qual era o *melhor* meio de representação. Daí a querela do pintor renascentista Leonardo da Vinci contra a poesia, a favor da *virtù* visiva, contra as correntes que viam entre essas duas artes sobretudo a semelhança de duas irmãs, segundo interpretação de uma famosa expressão da *Arte Poética* de Horácio: “*ut pictura poesis*”, isto é, “poesia é como pintura”. Essas correntes frequentemente submeteram a estruturação pictórica à teoria linguística da retórica e da poética, à “tutela do *logos*” (SELIGMANN-SILVA, 1998, p. 13). Outras correntes, ao contrário, contrapostas posteriormente, reconheceram como característica poética a capacidade de *visualização* da linguagem ou, nas palavras do iluminista alemão G. E. Lessing, aquela de “elevar [seus] signos arbitrários até a dignidade e a força dos naturais” (*apud* SELIGMANN-SILVA, 1998, p. 53). Para Lessing, um dos procedimentos decisivos na produção dessa imaginação icônica é a metáfora, bem como o conceito de *enérgeia*, proveniente da antiguidade, que para Lessing é sinônimo de ilusão pictórica produzida pelas palavras, seria “o conceito-chave do *Laocoonte*” (LESSING, 1998, p. 189), seu tratado sobre as fronteiras entre pintura e poesia, segundo expressão de Márcio Seligmann-Silva, tradutor dessa obra para o português.

As considerações acima se baseiam no panorama histórico fornecido por um dos dois ensaios aos quais esta resenha se refere. Ambos os ensaios, na verdade, se complementam durante a leitura numa introdução panorâmica à história da comparação interartística entre a literatura e as artes plásticas. De acordo com a ordem de publicação, o primeiro é o de Aguinaldo José Gonçalves, intitulado “Relações homológicas entre literatura e artes plásticas – algumas considerações” (1997). O segundo, aquele que me forneceu as informações do primeiro parágrafo, é a introdução de Márcio Seligmann-Silva para sua tradução do *Laocoonte*: ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia, de G. E. Lessing, intitulado “Introdução/Intradução: *mimesis*, tradução, *enérgeia* e a tradição da *ut pictura poesis*” (1998). Ambos os ensaios se diferenciam muito entre si, tanto em relação aos propósitos como aos métodos. Gonçalves, cujos estudos críticos o conduziram a investigação de “homologias construtivas” entre “dois objetos específicos: a poesia lírica e a pintura” (GONÇALVES, 1997, p. 58), sintetiza no ensaio sua

- [1] Este artigo é o resultado de uma das propostas de resenha, feita pela profa. Betina Bischof aos alunos, como trabalho de aproveitamento para a disciplina de pós-graduação “Espaços Inter-Relacionais: entre Literaturas, entre Literaturas e outras Artes e entre Literaturas e outros Saberes”, ministrada pelas Profas. Cleusa Rios Pinheiro Passos, Sandra Margarida Nitrini e professores convidados, no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH/USP, no primeiro semestre de 2021. O objetivo da proposta feita aos alunos era, no formato de resenha, comparar os ensaios de Aguinaldo José Gonçalves e Márcio Seligmann-Silva, citados adiante, no âmbito dos temas tratados em classe relacionados ao estudo comparativo entre as artes.

vertente intersemiótica através de uma recapitulação de suas inspirações, bem como da sugestão do “signo imaterial” ou propriamente artístico, que retoma do livro *Proust e os signos*, de Gilles Deleuze, a propósito de *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust, este um caso paradigmático de “ensaio ficcional” que é, para Gonçalves, “um texto anfíbio [...] um teatro de signos” (idem, p. 66).

Seligmann-Silva, por sua vez, segundo a conveniência de uma introdução para sua tradução do *Laocoonte*, contextualiza a história do *paragone* entre poesia e pintura durante a Idade Moderna, desde a querela emblemática de Leonardo e sua semiótica “*in nuce*” (cf. SELIGMANN-SILVA, 1998, p. 15) ao contexto filosófico e crítico, pré-romântico ou iluminista, representado por Lessing. Enquanto Lessing, por exemplo, enfatiza as fronteiras entre os dois meios já no título de seu tratado, estas são polemizadas no ensaio de Gonçalves (justamente em relação a noções do tratado de Lessing) via formulações de diversos teóricos, alguns indicados adiante, a respeito da imbricação entre espaço e tempo em ambas as artes (enquanto o iluminista estabelecia o espaço como objeto fundamental da pintura e o tempo como da poesia). A poesia, como defende Gonçalves através de suas referências, apresenta um aspecto espacial assim como a pintura um temporal (incluídas nesta, como faz Lessing, as artes plásticas em geral), o que sugere o movimento do *Laocoonte* (escultura famosa da antiguidade clássica, objeto central do tratado de Lessing), indicado no título deste artigo.

A distinção entre os signos naturais e arbitrários, como empregada por Lessing na citação referida no primeiro parágrafo, é paradigmática na história moderna da comparação entre as duas artes, como se lê no ensaio de Seligmann-Silva. Análoga à distinção peirceana entre ícone e símbolo, a distinção entre signos naturais e arbitrários já se encontrava nas formulações de Leonardo, como aponta nosso autor no segmento “O *paragone* de Leonardo da Vinci” (idem, p. 14-17), e foi sistematizada pelo Abade Dubos em sua obra *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture* (1719). Os signos naturais mantêm uma relação de semelhança sensível com seus referentes, enquanto os signos artificiais só fazem sentido através da convenção. No ensaio de Gonçalves, essa distinção aparece já no início de uma retrospectiva sobre suas “articulações mentais” intersemióticas, incluindo uma nota explicativa sobre a sistematização da referida distinção em Dubos (GONÇALVES, 1997, p. 58). O livro de Dubos representa, segundo Seligmann-Silva, “um marco no processo de passagem da tradição retórica e poética clássicas para a construção de uma abordagem propriamente estética do fenômeno artístico” (SELIGMANN-SILVA, 1998, p. 21). Em Dubos a ênfase na visualização ou *enargeia* está

presente (como também em Lessing), bem como na função poética de comover, menos através do intelecto que da emoção e dos sentidos. Em sua sistematização semiótica o *paragone* recorre na valorização da imediatez proporcionada pelos signos naturais, coisa que também Leonardo já distinguia, como exemplificado numa síntese impressionante do pintor italiano, citada por Seligmann-Silva: “A imaginação não vê tão excelentemente quanto o olho” (*apud* SELIGMANN-SILVA, 1998, p. 15). O panorama histórico de Seligmann-Silva fornece perspectivas que se contrapõem entre si, partindo de Leonardo e tratando de pensadores como Dubos, J. J. Breitinger, o Abade Batteux, Diderot e Moses Mendelssohn. Com Breitinger, por exemplo, encontramos concepção oposta à do valor positivo da imediatez dos signos naturais, presente em Leonardo e Dubos. Enquanto para Dubos, citado por Seligmann-Silva, “o olho está mais próximo da alma que da orelha” (*idem*, p. 23) e, agora nas palavras do comentador, “a linguagem ideal seria uma que pudesse dispensar os signos” (*idem*, p. 24) – daí a valorização da iconicidade – para Breitinger, segundo Seligmann-Silva, “a linguagem mais direta é a intelectual e artificial” (*idem*, p. 31), justamente por mobilizar as estruturas conceituais do intelecto.

Para além da distinção no nível dos meios de representação, a sugestão de um signo *imaterial* identificado à obra artística, independente do meio, parece ser um dos horizontes de perquirição apontados pelo ensaio de Gonçalves. Por que seria o signo da arte um “signo imaterial”, segundo acepção de Gilles Deleuze referida por Gonçalves, e em que medida essa homologia no plano imaterial se relaciona a uma ideia de equivalência e traduzibilidade entre poesia e artes plásticas? Gonçalves, no ensaio, remonta seus passos como receptor de poemas e pinturas, de modo a sintetizar a imbricação dos dois meios em sua imaginação. Em certo momento do texto, o autor parece flagrar no processo metafórico uma homologia de procedimentos entre poesia e pintura:

Antes de encontrar uma resolução para cada um dos sistemas, complexos e enigmáticos em si mesmos, passei a perceber que um me fazia compreender um pouco mais o outro e vice-versa. Tratava-se da manifestação do poético, engendrado por meios distintos de expressão, mas cujo caráter singular advinha, em todos eles, do modo de construção que acabava sempre no mesmo resultado: a composição da metáfora (GONÇALVES, 1997, p. 59).

Ao reconhecer o procedimento metafórico na pintura, Gonçalves parece indicar o caráter relacional ou paradigmático que se daria entre elementos visuais de uma obra. Percebidos, por exemplo, de maneira

rítmica, estabelecem um paralelismo, similaridade ou contraste entre si. A conceituação de Roman Jakobson para a metáfora e a metonímia como relacionadas a dois modos básicos de arranjo da linguagem, a seleção e a combinação, que se sobrepõem quando a mesma se dá em sua função poética (cf. JAKOBSON, 2003), parece ser aludida por Gonçalves:

Tais procedimentos [de mobilidade analógica do pensamento] são responsáveis pela construção da *imagem* que singulariza o objeto conhecido e podem se dar por relações de contiguidade, por relações de similaridade, ou ainda pela sobreposição de ambas, e é a partir desses procedimentos que podemos falar de relações analógicas, homológicas e associativas. (GONÇALVES, 1997, p. 59)

Porém, é ao indicar a ideia de “espiritual” na pintura, formulada pelo pioneiro da pintura abstrata Wassily Kandinsky, bem como a diferenciação de Deleuze entre signos materiais e imateriais (os segundos seriam os signos artísticos), que Gonçalves busca formular um nível receptivo em que o resultado de meios artísticos distintos convergem numa estrutura comum de percepção: “o signo da arte [para Deleuze] confere a verdadeira unidade, unidade esta de um sentido inteiramente espiritual. [...] Essa natureza imaterial do signo da arte [...] é [...] o que unifica todos os sistemas, independentemente de seus meios expressivos” (idem, p. 60). No mesmo sentido, Gonçalves encontra nas formulações do poeta francês Paul Valéry, “alquimista do espírito” (idem, p. 61), uma “homologia profunda” do pensamento estético que o conduz a um ponto mais elevado dessas relações [entre as artes]” (idem). Valéry também é lembrado por Gonçalves como grande estudioso do método de Leonardo da Vinci – o pintor teria atingido “a dimensão da *forma* na dinâmica do pensamento puro” (idem). O estudo de homologias entre os dois meios artísticos é, assim, sugerido por Gonçalves através de uma multiplicação caleidoscópica de pontos de vista teóricos^[2], cujo horizonte é o signo imaterial e cuja dominante, talvez, se encontre no âmbito receptivo. Indicativo nesse sentido é como Gonçalves, nesse ensaio, parte de considerações sobre sua própria experiência com as obras. Este aspecto é explicitado pelo autor no momento em que introduz o conceito de signo imaterial ou artístico:

Todo pensamento que se dispõe a adentrar devidamente as esferas do estético, sobretudo a estética da palavra, acabará por defrontar-se com o universo dos demais sistemas. Na verdade, o que ocorre é um encontro de valor inestimável: o encontro do receptor da obra, ou seu realizador em terceira instância mimética, lembrando Paul Ricoeur ou

[2] Os teóricos da cultura e da literatura Jean Starobinski e Northrop Frye também são comentados nesse sentido pelo autor. Adiante comenta-se uma referência a Frye no ensaio de Gonçalves.

os teóricos da recepção alemã, com o que se poderia chamar de *signo da arte*. (GONÇALVES, 1997, p. 60)

Segundo Seligmann-Silva, foi no século XVIII, justamente no contexto filosófico de Lessing, que se iniciou o desenvolvimento de uma teoria moderna da recepção das obras de arte. Antes, no contexto do Renascimento e do Classicismo francês, era predominantemente atribuído ao espectador “um papel passivo, de *leitor* das obras, de receptor de uma mensagem que poderia ser ‘decodificada’ sem grandes problemas” (SELIGMANN-SILVA, 1998, p. 19). Isto é característico do que Seligmann-Silva indica como a tradição da *ut pictura poesis*, que considerava os objetos representados num meio como passíveis de ser “traduzidos” noutro, pois ambas as representações em meios distintos se referem a um mesmo objeto através de certa concepção transparente da mimese, objeto esse que conservaria aspectos de seu caráter em representações bem-sucedidas, independentemente do meio. Sobre a relação da mimese com a tradição da *ut pictura poesis*, Seligmann-Silva formula:

Pois quem diz *mimesis* diz tradução e diz *ut pictura poesis* [...], pois a imitação (das imagens) do mundo só existe através de sua tradução, de sua recodificação, quer ela se dê via palavras, quer ela se dê via novas imagens. Na concepção renascentista das artes – que de certo modo perdurará intacta em muitos dos seus dogmas fundamentais até o século XVIII –, todas as artes partem deste pressuposto que as une: a *mimesis*. (SELIGMANN-SILVA, 1998, p. 12)

O contexto representado por Lessing e que se contrapõe a essa traduzibilidade ideal entre as artes enfatiza o âmbito receptivo, bem como o elemento material e significante (na aceção linguística) das obras, onde se fundamentaram desde então, na modernidade, as possibilidades de homologia nas quais certamente se inscrevem as homologias receptivas e estruturais indicadas por Gonçalves em seu ensaio. Estas não se relacionam, portanto, ao ideal pré-iluminista de traduzibilidade, tal como indicado por Seligmann-Silva. A unidade dos signos imateriais sugerida por Gonçalves seria de ordem diversa daquela concepção de traduzibilidade entre a palavra e a forma plástica. Ainda sobre a diferença entre Lessing e seus predecessores nesse ponto, explicita Seligmann-Silva em suas notas ao *Laocoonte*:

A diferença de Lessing com relação a esses teóricos [anteriores e que compunham uma doutrina relacionada a formulações sobre a escolha do momento mais fecundo para um quadro, comentados logo antes

deste trecho] é que para ele o mais importante não é mais a *inventio*, a *idea* ou a fantasia do artista, tampouco ele se ocupa muito com a exatidão da imitação do real: o essencial na sua abordagem é o momento da recepção, o efeito, a criação da ilusão. Estamos a meio caminho da revolução romântica/moderna. (LESSING, 1998, p. 203)

No ensaio de Gonçalves, a única referência direta a Lessing se dá através da polêmica em relação às fronteiras entre artes espaciais e temporais. Pois no “auge” da teoria de Lessing que apresenta o capítulo XVI do *Laocoonte*, como aponta Seligmann-Silva (cf. LESSING, 1998, p. 202), encontra-se uma síntese da intraduzibilidade entre a pintura e a poesia através da definição de objetos diversos para cada meio, inscrita entretanto num complexo de relações que envolvem a sistematização da *enárgeia*, ou visualização, como atributo poético. A seguinte e extraordinária passagem de Lessing a respeito da ilusão que a poesia deve buscar produzir resume essa concepção retomada da *enárgeia* grega:

O poeta não quer ser apenas compreendido [...]. Antes, ele quer tornar tão vivazes as ideias que ele desperta em nós, de modo que, na velocidade, nós acreditemos sentir as impressões sensíveis dos seus objetos e deixemos de ter consciência, nesse momento de ilusão, do meio que ele utilizou para isso, ou seja, das suas palavras. (LESSING, 1998, p. 205)

O capítulo XVI do *Laocoonte* define a fronteira da pintura como arte espacial e da poesia como arte temporal. O objeto próprio da pintura são os corpos que, nas palavras de Lessing, “existem um ao lado do outro”, enquanto o da poesia são as ações, “objetos que se seguem um ao outro” (idem, p. 195). A representação temporal da ação seria uma sucessão de visualizações, sendo que cada uma destas é também diferente de uma pintura pois, ao contrário desta, segundo Lessing, “a poesia só pode utilizar uma única qualidade dos corpos na sua imitação progressiva, e deve, portanto, eleger aquela que desperte a imagem a mais sensível do corpo a partir do lado que ela precisa dele” (idem, p. 196). Seu exemplo, aqui, é a poesia épica de Homero. Isolando-se este trecho temos a fronteira entre as artes sobretudo no nível do objeto.

Antes Gonçalves já indicava, partindo de uma passagem da Anatomia da crítica, de Northrop Frye, a imbricação mútua de espaço e tempo entre artes consideradas como espaciais ou temporais, pelo menos no nível da recepção. Segundo Frye, como citado por Gonçalves, “todas as artes possuem um aspecto temporal e um espacial, seja qual for que tome o comando quando elas se exibem [...] as obras literárias

também se movem no tempo, como a música, e se estendem em imagens, como a pintura” (*apud* GONÇALVES, 1997, p. 62). Para Gonçalves, em seu comentário sobre essa passagem de Frye, “a continuidade temporal e a simultaneidade espacial conjugam-se, por procedimentos estéticos, no que se poderia chamar imagem, rompendo com a fria divisão entre as duas categorias” (*idem*). A polêmica contra a divisão estável entre artes espaciais e temporais, em relação às fronteiras de Lessing, tanto no nível da composição quanto da recepção, é desenvolvida por Gonçalves através de uma citação do pintor modernista Paul Klee. Para Klee, segundo citação de Gonçalves, a importância que Lessing dá a essa divisão seria “uma sábia ilusão” (*apud* GONÇALVES, 1997, p. 64). Gonçalves sintetiza do seguinte modo o descortinar da qualidade do *movimento* nas artes, manifestado por Klee:

O movimento das ideias de Paul Klee revitaliza o fluxo dialético da relação entre ato criador, obra e decodificação, ampliando os universos dentro de um grau de compreensão não dos limites, mas das especificidades de cada arte que preserva as infinitas possibilidades de movimento. (GONÇALVES, 1997, p. 64)

As considerações de Gonçalves sobre homologias entre as artes se dão através dessa percepção moderna de movimento. Assim como também apresentam um aspecto estruturalista ou semiótico, segundo a introdução que o ensaísta faz ao seu método através de uma nota de rodapé encontrada em *Obra aberta*, de Umberto Eco. Gonçalves abre seu ensaio tratando da obsessão, ou paixão, que sempre baseia a perquirição científica, na qual uma metodologia sem preconceitos se faz “imprescindível” quando o objeto são os meios e objetos artísticos e suas relações. Essa liberdade metodológica se relaciona com a *analogia fecunda*, segundo uma declaração de Roman Jakobson sobre a importância das mesmas, comentada por Eco do seguinte modo, na dita nota de rodapé citada por Gonçalves:

Uma analogia deixa de ser indevida quando é colocada como ponto de partida para uma verificação ulterior: o problema agora consiste em reduzir os diversos fenômenos (estéticos ou não) a *modelos estruturais* mais rigorosos para neles individuar não mais analogias, mas *homologias* de estrutura, similaridades estruturais. (*apud* GONÇALVES, 1997, p. 57)

O dom da analogia fecunda – característico, talvez, do “homem de sentimento fino”, como escreve Lessing no prefácio ao *Laocoonte*, “O primeiro que comparou pintura e poesia entre si era um homem de

sentimento fino, que notava em si um efeito semelhante de ambas as artes” (LESSING, 1998, p. 77) –, sua estruturação em possível homologia, são para Gonçalves o “princípio fundamental” de sua vertente de estudos interartísticos. A abertura do comparatista à analogia fecunda implica uma “consciência de mobilidade”, que se opõe a uma impermeabilidade do pensamento a estruturas metafóricas e “atua como ancoradouro” (GONÇALVES, 1997, p. 58), no campo da literatura comparada, quando este se vê ocupado pela analogia simplista. Essa fecundidade original de Jakobson não deixa de recordar, sem perder Lessing de vista, o equilíbrio crítico entre entendimento e espírito (*Scharfsinn/Witz*) que o iluminista prescreve em seu prefácio ao *Laocoonte*, dualidade que, segundo Seligmann-Silva, “era usual na época e opõe o discurso lógico e preciso [...] ao pensamento combinatório, que funciona com base na associação de semelhanças” (LESSING, 1998, p. 80-81). Para Lessing, o balanço entre entendimento e espírito é raro e imprescindível ao crítico, assim como para Gonçalves o decisivo é fazer de uma analogia fecunda o estudo de uma homologia.

Assim, fica mais clara a dupla função das considerações sobre a tradução que abrem o ensaio de Seligmann-Silva. Este aproveita a importância de Lessing na história da teoria da tradução para caracterizar sua própria prática de tradutor na versão em português do *Laocoonte*. Segundo Seligmann-Silva, Lessing expressa uma nova atitude de relativismo cultural em cuja esteira nosso ensaísta caracteriza uma concepção moderna de tradução e, por contiguidade, a sua própria. A tradução não deve ocupar o lugar do texto original, mas “ser definida como prática de destruir a aura, de ‘abrir’ textos e mostrar suas entranhas” (SELIGMANN-SILVA, 1998, p. 11). Essa condução para dentro está indicada em seu título (“Introdução/Intradução”), duplicado por paronomásia que parece se referir ao título de um poema de Augusto de Campos, “Intradução”. A utilização criativa do prefixo “Intra-”, semanticamente próximo de “Intro-”, considerando a significação de negatividade da partícula “In-”, indica a noção de impossibilidade inerente da traduzibilidade, ao mesmo tempo em que o aproxima do sentido de iniciação educativa do primeiro termo. O tradutor, assim, é um introdutor que media o contato do leitor com o texto, propósito que se materializa no trabalho de Seligmann-Silva através de densidade de seu ensaio introdutório e informativo, bem como do meticuloso aparato crítico do volume. A “intradução” também remete à inversão de paradigmas no interior do *paragone* entre as artes que se deu no contexto histórico de Lessing, quando se dissolveu o *ut pictura poesis* e em que, “se tudo é linguagem e imagem, a discussão não deve se dar mais nos termos da

mimesis, mas sim em termos de uma teoria da linguagem produtora do mundo” (idem, p. 29) através da qual nos entusiasma a fina percepção de semelhanças e diferenças entre imagem e palavra.

EDUARDO SAVELLA – Mestrando em Letras pelo Programa de Teoria Literária e Literatura Comparada na Universidade de São Paulo. Contato: eduardo.savella@gmail.com.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GONÇALVES, Aguinaldo José. “Relações homológicas entre literatura e artes plásticas – algumas considerações”. *Literatura e Sociedade*, n. 2, v. 2, p. 56-68, 1997.

JAKOBSON, Roman. “Linguística e poética”. In: *Linguística e Comunicação*. Trad. de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2003, p. 118-62.

LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte*: ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia. Trad., intr. e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. “Introdução/Intradução: Mimesis, Tradução, Enárgeia e a Tradição da *ut pictura poiesis*”. In: LESSING, G. E. *Laocoonte*: ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia. Trad., intr. e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998, p. 9-73.