

DUAS POÉTICAS DO ILUMINISMO

Profa. Lênia Márcia Mongelli
Titular de Literatura Portuguesa/Universidade de São Paulo
Universidade de São Paulo

Se o conceito fundamental de *imitação*, retomado de Aristóteles, foi um dos esteios do Iluminismo, isto muito deve a Johann Joachim Winckelmann e a Gotthold Ephraim Lessing. Historiador da arte e arqueólogo o primeiro; poeta, filósofo e crítico literário o segundo, dividiram a mesma profunda admiração pela arte grega e estiveram igualmente interessados em captar a essência dela, como mostram os dois excertos aqui antologados, complementares, distando dez anos um do outro. Assim como Winckelmann, também Lessing viu no grupo escultórico do *Laocoonte* um dos exemplos máximos do Belo, “mistério da Natureza”, segundo ambos.

DA IMITAÇÃO DA ARTE GREGA*

Johann Joachim Winckelmann (1717-1768)

Tudo, aliás, que reconhecidamente podia servir para favorecer, natural ou artificialmente, desde o nascimento até o desenvolvimento completo, a aparência física do ser humano contribuiu para realçar a natureza dos gregos antigos, atestando no mais alto grau de probabilidade, a superioridade de sua perfeição física em comparação com a nossa.

* Texto publicado originalmente em MONGELLI, Lênia Márcia de Medeiros. **A estética da Ilustração: textos doutrinários comentados.** Direção de Massaud Moisés. São Paulo: Atlas, 1992. p. 99-103.

Mas mesmo os mais perfeitos filhos da natureza ter-se-iam tornado conhecidos apenas parcial e imperfeitamente pelos artistas de um país do tipo do Egito, pátria pretensa das artes e ciências, onde a Natureza era limitada, em muitos dos seus efeitos, por um conjunto mais severo de favores condicionantes. Na Grécia, porém, onde todos, desde a juventude, se consagravam à alegria e ao prazer, e onde um tipo de bem-estar burguês como o atual nunca cerceou a liberdade dos costumes, a Natureza apresentava-se descoberta na sua formosura, constituindo para os artistas magnífico aprendizado.

A escola dos artistas concentrava-se nos *ginásios*, onde os jovens, as mais das vezes trajados devido à censura do pudor público, realizavam a nu sua educação física. Para lá se dirigiam tanto o sábio quanto o artista: Sócrates, para instruir Carmides, Autolicos e Lísias; Fídias, para enriquecer a sua arte com a contemplação dessas belas criaturas. Lá eram estudados os movimentos dos músculos, a flexibilidade dos corpos e os contornos físicos eram examinados diretamente ou então nas impressões deixadas na areia pelos jovens lutadores. Revelava-se, assim, a mais bela imagem do nu real, em diferentes, verdadeiras e nobres posições, que nós, modernos, jamais conseguiremos vislumbrar num daqueles modelos pagos, apresentados em nossas academias.

O sentimento íntimo forma o *caráter do real*, e o desenhista que quiser transmiti-lo às suas academias não apreenderá nem sequer uma sombra desta realidade, se não substituir, ele próprio, aquilo que o espírito distante e indiferente do modelo não *sente*, e se não souber exprimi-la por uma manifestação a que seja inerente um sentimento, uma paixão. Trechos iniciais de muitos dos *Diálogos* de Platão, principiados nos ginásios de Atenas, transmitem uma imagem da nobreza dos espíritos dos jovens e levam a conclusões acerca de atitudes e comportamentos correspondentes, nesses locais e durante as práticas dos exercícios físicos.

Os mais belos dentre os jovens dançavam despidos no teatro, e Sófocles, o grande Sófocles, foi o primeiro a apresentar aos seus concidadãos este espetáculo na sua juventude. Nos jogos eleusinos, Frinéia banhava-se diante dos olhares de todos os gregos, e ao sair das águas vinha a tornar-se para os artistas a pura imagem de Vênus Anadiômene, sendo ademais sabido que as raparigas de Esparta dançavam inteiramente nuas diante dos demais jovens

por ocasião de uma festa. O que neste relato pode parecer estranhável será mais facilmente aceito se nos lembrarmos de que os primeiros cristãos, homens e mulheres, eram batizados ou mergulhados ao mesmo tempo e no mesmo batistério, sem a menor indumentária. Assim também quaisquer festejos entre os gregos apresentavam aos artistas a oportunidade de observar, da maneira mais exata, a bela natureza humana.

O sentimento de humanidade entre os gregos não permitia introduzir, em meio à sua liberdade florescente, espetáculos sanguinolentos; assim, se algo desse gênero existia, como opinam alguns, na Ásia Iônica, tal prática não conseguira impor-se. Antíoco Epifanes, rei da Síria, contratou lutadores romanos e apresentou aos gregos os espetáculos daqueles infelizes, que inicialmente lhes causavam repugnância. Mas, com o tempo, esse sentimento de humanidade se perdeu e também esses espetáculos vieram a ser escolas de artistas. Um Ctesilao fez, em tal ambiente, estudos para o seu "lutador moribundo", "no qual era possível verificar quanto lhe restava de espírito".

Essas freqüentes oportunidades de observação da natureza levaram os artistas a ir ainda mais longe: principiaram a formar determinados *conceitos gerais acerca das manifestações do belo*, tanto de partes quanto de conjuntos de corpos, que deveria superar a própria Natureza. Seu modelo original era uma natureza espiritual, concebida meramente pela razão (WINCKELMANN, 1943).

Comentário:

As *Reflexões (Gedanken, 1755)* de Winckelmann sobre as artes plásticas gregas, principalmente sobre a escultura, tiveram não só o mérito de iniciar uma verdadeira História da Arte na Alemanha, com ainda o de servir de inspiração ao *Lacoonte*, de Lessing¹, onde as propostas de Winckelmann são aproveitadas para estabelecer relações com a Poesia. Até Goethe e Schiller, mais tarde, retornarão com freqüência às *Reflexões*, de onde se extraiu o presente texto, em busca de um conceito de *imitação* muito próximo ao que Aristóteles viu como base da criação literária.

A admiração que Winckelmann nutria pela civilização grega – consentânea à moda setecentista de “retorno aos antigos – e que o leva a enaltecer uma espécie de “helenidade perene” (*ewiges griechentwi*) transpira da primeira à última linha do excerto: 1. pela “superioridade de sua perfeição física em comparação com a nossa”; 2. pela espontaneidade com que se “consagravam à alegria e ao prazer, onde um tipo de bem-estar burguês como o atual nunca cerceou a liberdade dos costumes”; 3. pela naturalidade com que compunham “a mais bela imagem do nu real, em diferentes, verdadeiras e nobres posições”. O ideal subjacente a esses quesitos alinha Winckelmann aos contemporâneos: o amor do Belo, no Natural, do Bem-estar, da Moral, está em todos os iluministas, de Muratori² a Diderot³, que nutrem orgulhosa e inabalável confiança no “Século das Luzes”. Contudo, é evidente que o modelo de Winckelmann não é o francês, palpável em certo desprezo por “nossa época” e por sua “burguesia” grosseira, ávida de divertimentos artificiais e infinitivamente distantes da “naturalidade” dos gregos. Subjaz, aqui, a crítica contundente a subserviência às *regras* – nota distintiva da herança francesa – limitadora da “espontaneidade” da criação, como se comprova no Egito, “pátria pretensa das artes e da ciência”, mas indesejavelmente presa a “fatores condicionantes”. A “liberdade” atribuída aos gregos não os impedia de representar, “da maneira mais exata, a bela natureza humana”; portanto, Winckelmann não é contra a *precisão*, mas contra as “fórmulas” preestabelecidas de atingi-la.

O segredo é que os gregos tinham um modelo – a Natureza, também louvada por todo o século XVIII – que devia ser *superado* pelo artista. Ao contrário de Pope, que critica severamente a pretensão humana de questionar, ou mesmo entender, a Ordem natural⁴ e de Parini, que reduz a Natureza “àquilo que nos pode causar deleite⁵, Winckelmann propõe que o artista “deve ir mais longe” e chegar aos “conceitos gerais da manifestação do belo”, que seriam a *natureza espiritual*, “concebida pela razão”, um dos originais postulados com que Winckelmann passou à posteridade.

Trata-se de rever a norma da *imitação*. Ela implica captar “o *sentimento íntimo* que forma o *caráter do real*” só possível pela atribuição ao modelo, insensível, de “um sentimento ou uma paixão”. É dessa perspectiva que o artista não *copia* e sim *cria* uma *nova* realidade, com atribuir-lhe uma Beleza nem sempre imediatamente apreensível no objeto observado.

Corrigindo muitas das distorções de teóricos de seu tempo, Winckelmann retoma à essência do pensamento aristotélico: “objetos reais que não conseguimos olhar sem custo, contemplamo-nos com satisfação em suas imagens mais exatas. (...) Se acontece alguém não ter visto ainda o original, não é a imitação que produz o prazer, mas a perfeita execução, ou a cor ou outra causa do mesmo gênero” (ARISTÓTELES, 1964, p. 266). Com efeito, se a “natureza espiritual” é revelada pelo “pensamento”, cabe a ele abstrair do modelo os traços que o universalizam, sem os quais o artista não escapa da esfera do particular e da beleza relativa, “sombra da realidade”. A verdadeira Beleza (ou “natureza espiritual”) nasce de uma *escolha* de detalhes – ato soberano do criador) que leva aos *conceitos gerais* e, portanto, à *imitação* como desveladora de uma Natureza ideal. É exatamente a qualidade que Johnson enaltecerá em Shakespeare⁶.

De acordo com esse raciocínio, a tendência de Winckelmann é para a *superação*, onde seus contemporâneos quiseram a *contensão*: 1. a “naturalidade” decorrente da minuciosa e constante observação da Natureza – ou exercício da “contemplação” – pressupõe não só a libertação das regras opressoras, como ainda põe a tônica da imitação no sujeito imitador, ao considerá-lo o único capaz de apreender “o sentimento íntimo” das coisas e, mais do que isso, de atribuir-lhes emoções próprias. A sua “natureza espiritual” é ideal no sentido de que o artista concentra o que só raramente se encontra na realidade, e é ideal como imagem mental do artista, uma visão interior, uma idéia” (WELLEK, 1967, p. 135). Essa evocação de estados emocionais já prenuncia o *Sturm und Drang*⁷, a justificar a reverência de Goethe e de Herder pela memória de Winckelmann; 2. Gottsched dissera que “as regras de arte procedem da razão e da natureza”⁸, revelando posição submissa ao modelo; Winckelmann acha que a “cópia” deve transcender o “original” e iluminá-lo, porque ele é apenas pálida imagem de uma essência fugidia, opinião que acusa os matizes neoplatônicos de sua doutrina.

Se o neoclassicismo de Winckelmann é flexível em relação ao padrão francês do gosto, dominante no século XVIII, reconhecemos-lhe, contudo, critérios como o do Belo, da Razão, da Verdade etc., perfeitamente enquadrados na *Weltanschauung* setecentista. Ao mesmo espírito pertence sua preocupação com o *decoro*, feito de uma espécie de moral

“natural” muito própria das Luzes, que o move a encarar com isenção o nudismo nos ginásios gregos, mas que impõe lembrar: “O sentimento de humanidade entre os gregos não permitia introduzir, em meio à sua liberdade florescente, espetáculos sanguinolentos”. A lição foi contundentemente exposta por Horácio: “Nem Medéia trucidar os filhos diante do povo, nem o infame Atreu cozinhar perante o público as vísceras humanas, nem Procne se convertera em ave ou Cadmo em serpente” (HORÁCIO, 1967, p. 14). Foi a ânsia dessa moderação em Arte que também orientou as críticas de Steele⁹ e de Addison¹⁰ contra os desmandos do mau gosto e do “falso *wit*”. Faz parte dela, por um processo de depuração, a elegância da linguagem, conforme preconiza Boileau: “que em vossos escritos a língua venerada/ Em nossos maiores excessos seja sempre sagrada”¹¹.

AS ARTES E A IMITAÇÃO*

Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781)

Quando se afirma que o artista imita o poeta, ou que – pelo contrário – o poeta imita o artista, pode esta asserção assumir significado duplo: ou um dos dois torna a obra do outro objeto de sua imitação, ou ambos focalizam o mesmo objeto, copiando um do outro a forma e a maneira de apreendê-lo.

A descrição do escudo de Enéias, feita por Virgílio, imita o armeiro que construiu o escudo, correspondendo assim ao primeiro tipo da definição acima. Objeto da imitação foi a obra de arte, não aquilo que nela se representa; e ainda que Virgílio descreva o que se vê ao mesmo tempo representado no escudo, esta descrição é apenas parte de um todo e não o propósito do trabalho. Se, por outro lado, Virgílio se tivesse decidido a imitar o grupo de Laocoonte, então sim tratar-se-ia de uma imitação da segunda ordem, pois não teria sido imitado o

* Texto publicado originalmente em MONGELLI, Lênia Márcia de Medeiros. **A estética da Ilustração: textos doutrinários comentados.** Direção de Massaud Moisés. São Paulo: Atlas, 1992. p. 126-129.

grupo em si, mas aquilo que o mesmo representa, e ele ter-se-ia servido de traços gerais na sua imitação.

Dentro da primeira acepção, o poeta é original; dentro da segunda, é um copista. Aquela é parte da imitação geral, a essência de sua arte, e ele se comporta como um criador de seu modelo, seja este uma obra de outras artes ou da própria natureza. Esta, pelo contrário, leva-o a uma posição muito aquém de sua dignidade; em vez de imitar as coisas em si, imita as imitações, oferecendo-nos lembranças frias de criação alheia, como se se tratasse de manifestações originais do próprio gênio inventivo.

Quando, contudo, o poeta e o artista observam de uma mesma perspectiva objetos idênticos, o que freqüentemente se verifica, não pode deixar de ocorrer que as obras de ambos apresentem correspondências, sem que tenha havido imitação ou rivalidade de qualquer espécie. Essas correspondências entre obras artísticas e poéticas, que surgem concomitantemente e que têm por objetivo temas não mais existentes, podem levar a comentários recíprocos. Pretender, entretanto, dar a tais interpretações um realce significativo, transformando o acaso em propósito e atribuindo, principalmente ao poeta, a influência de determinada estátua ou pintura na projeção de uma minúcia qualquer de sua obra, significa prestar-lhe serviço bastante duvidoso. Não só a ele, aliás, como também ao leitor, pois a mais bela passagem poderá no melhor dos casos ser bem esclarecida, mas perderá, ao mesmo tempo, muito do seu interesse (LESSING, 1964a, p. 61-73).

Comentário:

O texto em exame foi extraído do *Laocoonte* (1766), obra já da maturidade de Gotthold Ephraim Lessing, e de larga influência sobre a literatura alemã, talvez por versar um tema em moda desde então, o dos limites entre as artes, mormente entre a Literatura e as artes plásticas. Se o interesse pelo assunto nasceu principalmente da leitura das *Lettres sur les sourds et les muets* (1751), de Diderot, onde se verifica que aquele momento mais significativo de uma obra – o “belo momento” – não coincide na poesia e nas artes plásticas, foram as observações de J. J. Winckelmann¹² acerca do grupo escultórico do Laocoonte¹³

que ensejaram o texto de Lessing. O primeiro capítulo abre-se com a transcrição de um parecer de Winckelmann sobre a extrema contenção com que é representada a dor na face do sacerdote troiano castigado, o que ele atribui à “nobre simplicidade e grandeza tranqüila dos gregos”. Contestando-o, Lessing diz que a causa é simplesmente a impossibilidade de reproduzir excessos no mármore (por exemplo, escancarar a boca num grito de desespero), o que seria de mau gosto, exorbitância facultada, no entanto, à Literatura. Os capítulos subseqüentes da obra destinam-se a fundamentar, ampliando-a, essa distinção.

Um dos pontos-chave da argumentação de Lessing é a imitação, núcleo deste texto, revista por ele mais ou menos nos termos em que o fez Johnson¹⁴ para a literatura inglesa. Mas trata-se especificamente da imitação a que procedem o “artista” e o “poeta” e do esforço de esclarecer a relação que cada um deles mantém com o objeto a ser imitado. Há duas possibilidades: “ou um dos dois torna a obra do outro objeto de sua imitação, ou ambos focalizam o mesmo objeto, copiando um do outro a forma e a maneira de apreendê-lo”. A explicação da polaridade é dada por ele próprio logo adiante: “Dentro da primeira acepção, o poeta é original; dentro da segunda, é um copista”. Antes de procedermos à análise dessas proposições, note-se que elas estão perfeitamente enquadradas nos assuntos da moda; a quem imitar? Antigos ou modernos? (DRYDEN, apud MONGELLI, 1992, p. 30). A Natureza ou os bons autores?¹⁵ O Belo admite a deformação?¹⁶ Qual a diferença entre a imitação e o plágio?¹⁷ Mesmo o ângulo escolhido por Lessing para a discussão – o da particularidade da imitação entre poetas e artistas – advém da famosa e tão distorcida frase de Horácio, *ut pictura poesis*, a que a voz corrente, no século XVIII, atribuiu apenas o sentido de que “a poesia é como a pintura” (um “quadro falante”, no dizer de Simônides), mas que no contexto horaciano se explicava por haver “quadros que agradam mais se olhados de perto, outros se vistos de longe; uns gostam da obscuridade, outros, que não temem a perspicácia severa do crítico, querem ser vistos no claro; uns agradam uma vez, outros, examinados dez vezes, continuarão agradando cada vez mais” (HORÁCIO, 1967, p. 18). Não se trata, portanto, de utilizar para a poesia os recursos da pintura, transferência que Lessing defende como impossível, nas principais páginas do *Laocoonte*.

Aqui, tomando, por exemplo, “a descrição do escudo de Enéias feita por Virgílio”, vemos que os dois modos de imitação realizam-se de duas maneiras, independentemente de praticados pelo artista ou pelo poeta: 1. o “objeto da imitação foi a obra de arte, não aquilo que nela se representa”, o que permite ao artista ser “um criador de seu modelo”, quer este se trate de “outras artes ou da própria natureza”. Ou seja: a originalidade mantém-se com ir diretamente à fonte, o que significa apreender a essência do objeto, qualquer que seja sua proveniência, do mundo físico ou do mundo artístico; 2. “em vez de imitar as coisas em si, imita as imitações, oferecendo-nos lembranças frias de criação alheia”. Neste caso, não foi o objeto o contemplado, mas “aquilo que ele representa”, o que é o mesmo que substituir a interpretação de outrem pela própria, amesquinhando o “gênio inventivo”. Por aí se observa o quanto as idéias de Lessing principiam em Winckelmann e na sua concepção daquele “sentimento íntimo que forma o caráter do real”, só apreensível mediante a “paixão” despertada pelo contato “direto” do observador com o observado (WINCKELMANN, 1992, p. 99). Na verdade, o procedimento de recusar a cópia em favor do original, sobre o qual ainda Silva Alvarenga continua insistindo em pleno século XIX, remonta a Locke, que, pelo exame das palavras, viu a possibilidade de sermos “conduzidos até a origem de todas as nossas ações e conhecimentos”¹⁸.

O último aspecto a ser considerado, e talvez o mais significativo de quantos Lessing tratou, diz respeito à hipótese de “o poeta e o artista observarem de uma mesma perspectiva objetos idênticos”, de onde podem resultar certas correspondências “que de modo nenhum querem dizer ‘imitação ou rivalidade’” entre ambos. Servir-se dessa coincidência, puramente ocasional, para atribuir ao poeta “a influência de determinada estátua ou pintura na projeção de uma minúcia qualquer de sua obra, significa prestar-lhe serviço bastante duvidoso”. É o que Lessing vem desenvolvendo desde o primeiro capítulo: se a pintura e a escultura são artes do *espaço*, como compará-las à literatura, que se desenvolve no *tempo*? Nesta, o objeto é paulatinamente apresentado, de forma narrativa e através da ação; naquelas, a apresentação do objeto é simultânea e tem-se de imediato a impressão do conjunto. Por isso, a descrição do escudo de Enéias “imita o armeiro que construiu o escudo”, isto é, implica o processo de elaboração do objeto, ao contrário de mostrá-lo já feito. Sendo a literatura arte *dinâmica*, e a escultura e a pintura artes *estáticas*, falha o

crítico que julgar o Laocoonte de Virgílio sob os mesmos critérios que aplicar ao grupo escultórico.

Os efeitos da arguta distinção de Lessing incidirão sobre a moda da literatura descritiva – tão sarcasticamente repudiada por Addison¹⁹, mormente a do tipo idílico ou pastoril, que extraía seus efeitos de “paisagens” ou de circunstâncias históricas, monótona nos excessos de “pintar” flores e animais silvestres.

Referências:

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. São Paulo: Difel, 1964.
- CARVALHO, Maria do Socorro Fernandes de. *Poesia da agudeza em Portugal. Estudo retórico da poesia lírica e satírica escrita em Portugal no século XVII*. São Paulo: Humanitas/Edusp/Fapesp, 2007.
- GONÇALVES, Aguinaldo José. *Laokoon revisitado*. São Paulo: Edusp, 1994.
- HORÁCIO. *Arte poética*. Apresentação e tradução de G. D. Leoni. São Paulo: Rassegna Brasiliana di Studi Italiani, 1967.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *Laocoonte. Ou sobre as fronteiras da Poesia e da Pintura*. Introdução, tradução e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras/Secretaria de Estado da Cultura, 1998.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *Laokoon*. Posfácio de Ingrid Kreuzer. Stuttgart: Philipp Reclam Jun., 1964a. p. 61-73.
- LESSING, Gotthold Ephraim. *De teatro e literatura*. Introdução e notas de Anatol Rosenfeld. São Paulo: Herder, 1964b.
- LESSING, Gotthold Ephraim. As artes e a imitação. Tradução de Erwin Theodor. In: MONGELLI, Lênia Márcia de Medeiros. *A estética da Ilustração: textos doutrinários comentados*. Direção de Massaud Moisés. São Paulo: Atlas, 1992. p. 126-129.
- MONGELLI, Lênia Márcia de Medeiros. *A estética da Ilustração: textos doutrinários comentados*. Direção de Massaud Moisés. São Paulo: Atlas, 1992.
- MISS, Léon. *Réflexions sur l'imitation des oeuvres grecques en peinture et en sculpture*. Paris: Aubier, 1954. p. 5-78.
- MUHANA, Adma. *Poesia e pintura ou Pintura e poesia: Tratado seiscentista de Manuel Pires de Almeida*. São Paulo: Edusp, 2002.
- PALAN, Enrique. *Introdução à edição espanhola do Laocoonte*. Barcelona: Ibéria, 1957. p. 7-27.

SOURIAU, Étienne. *A correspondência das artes. Elementos de Estética comparada*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1969. Segunda Parte, A Arte e as Artes.

THEODOR, Erwin. *A literatura alemã*. São Paulo: Edusp/T. A. Queiroz, 1980.

TUCHMAN, Bárbara. *The March of Folly*. [s.l.]: Abacus, 1984.

WELLEK, René. *História da crítica moderna: séc. XVIII*. Tradução de Lívio Xavier. São Paulo: Herder/Edusp, 1967. v. I.

WINCKELMANN, Johann Joachim. *Edwiges griechentum*. Stuttgart: Alfred Kroner, 1943. p. 4-10.

WINCKELMANN, Johann Joachim. Da imitação da arte grega. Tradução de Erwin Theodor. In: MONGELLI, Lênia Márcia de Medeiros. *A estética da Ilustração: textos doutrinários comentados*. Direção de Massaud Moisés. São Paulo: Atlas, 1992. p. 99-103.

¹ Cf. adiante o trecho do texto referido de G. E. Lessing: “As artes e a imitação”.

² MURATORI, Lodovico Antonio. Bem, Beleza e Verdade (MONGELLI, 1992, p. 38-42).

³ DIDEROT, Denis. Os autores e os críticos (MONGELLI, 1992, p. 113-116).

⁴ POPE, Alexander. Ciência e Natureza (MONGELLI, 1992, p. 76-80).

⁵ PARINI, Giuseppe. A imitação e as sensações (MONGELLI, 1992, p. 130-133).

⁶ JOHNSON, Samuel. Natureza e Verdade (MONGELLI, 1992, p. 121-125).

⁷ Termo de difícil tradução, com que se denomina o pré-romantismo alemão: *Tempestade e ímpeto*, título de uma peça de Friedrich Maximilian Klingler, publicada em 1776 (THEODOR, 1980, p. 55).

⁸ GOTTSCHED, Johann Christoph. Do caráter de um poeta (MONGELLI, 1992, p. 72-75).

⁹ STEELE, Richard. A literatura e a dignidade do homem (MONGELLI, 1992, p. 48-51).

¹⁰ ADDISON, Joseph. O espírito artificial (MONGELLI, 1992, p. 52-55).

¹¹ BOILEAU, Nicolas. Razão, imitação, bom-gosto (MONGELLI, 1992, p. 28-32).

¹² Cf. nesta seção a transcrição e o comentário sobre o texto referido de J. J. Winckelmann: “Da imitação da arte grega”.

¹³ “Laocoonte, sacerdote de Tróia, que no famoso grupo de mármore se debate, junto com seus dois filhos, contra as serpentes que, à ordem dos deuses, o atacam e matam. A obra, ao que parece, esculpida pouco antes do início da era cristã e redescoberta em 1506, foi considerada, durante longo tempo, erradamente, como obra-prima da fase clássica da arte grega” (LESSING, 1964b, p. 11).

¹⁴ Cf. JOHNSON, Samuel. Natureza e Verdade (MONGELLI, 1992, p. 121-125).

¹⁵ GARÇÃO, Correia. Da imitação dos antigos (MONGELLI, 1992, p. 109-112).

¹⁶ Cf. STEELE, Richard. A literatura e a dignidade do homem (MONGELLI, 1992, p. 48-51) e POPE, Alexander. Ciência e Natureza (MONGELLI, 1992, p. 76-80).

¹⁷ BUFFON, Conde de. Sobre o estilo (MONGELLI, 1992, p. 95-98).

¹⁸ LOCKE, John. Sobre a origem dos nomes (MONGELLI, 1992, p. 33-37).

¹⁹ ADDISON, Joseph. O espírito artificial (MONGELLI, 1992, p. 52-55).