

MARIA JOÃO SIMÕES

**IMPRESSÕES DO SENSÍVEL:  
ELOS ENTRE LITERATURA E ESTÉTICA**

Separata da Revista de História das Ideias, Vol. 32  
Faculdade de Letras  
Coimbra  
2011

MARIA JOÃO SIMÕES\*

*Revista de História das Ideias*  
Vol. 32 (2011)

**IMPRESSÕES DO SENSÍVEL:  
ELOS ENTRE LITERATURA E ESTÉTICA**

A relação entre a Literatura e a Estética tece-se numa rede fina, emaranhada ao longo de séculos, sendo fácil nela se perder o leitor desprevenido. A sua história, num sentido mais lato, remonta às primeiras reflexões sobre poesia, entre as quais se contam as de Platão e Aristóteles; noutra sentido, quer a Estética quer a Literatura são conceitos que apenas vão ganhando o sentido actual<sup>(1)</sup>, a partir de meados do século XVIII – primeiro com A. G. Baumgarten e com as teorias do génio e do gosto e, depois, com os românticos que irão aprofundar a sua autonomia conceptual, ao defenderem o valor da arte e da vivência estética.

Abordar as relações entre Literatura e Estética implica levantar várias questões relativas ao campo e objecto de estudo destas disciplinas, ao seu processo de autonomização e à diversidade de formas de pensar a sua especificidade.

Só através de um levantamento, ainda que necessariamente limitado, dos seus questionamentos específicos se poderá discernir com mais clareza o domínio específico da Literatura dentro da Estética, e mostrar os aspectos que ela tem em comum e partilha com outros domínios artísticos – uma proximidade que é muitas vezes esquecida pelos investigadores da obra literária.

\* Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

<sup>(1)</sup> Cf., entre outros, Rancière, 2004: 16-17; D'Angelo, 2004: 35, 111, 227.

Torna-se necessário admitir a complexidade da Estética para abrir caminho para uma melhor compreensão dos contributos recíprocos entre Estética e Poética(s).

### 1. Autonomia do campo de estudos da Estética e da Literatura

De certo modo, o percurso em direcção à autonomia da Estética é semelhante, e, em alguns passos, contemporâneo da autonomização do campo e do objecto de estudo da Literatura e, mais especificamente, da Teoria da Literatura. É claro que esta situação é de grande interesse, dada a relação de inclusão da Estética Literária na esfera da Estética.

O conceito de *literatura* é recente, pois, embora a acepção moderna comece a emergir “durante a última metade do Século XVIII”, ela ainda não surge de forma precisa, por exemplo, na *Enciclopedia* no artigo de Voltaire sobre Literatura (Silva, 1991: 4). Como salienta Silvina Rodrigues Lopes (1994:119), no processo de autonomização da literatura, o seu novo significado “associa-se quer à constituição jurídica de uma nova instância social, o autor, quer à consolidação das identidades nacionais” para as quais concorrem as ideias estéticas. Por isso, é útil atentar na contemporaneidade existente entre a emergência desta sua acepção moderna e a da afirmação do termo Estética, em 1750 e 1758, com a publicação da obra *Aesthetica* de Alexander Gottlieb Baumgarten (*idem*, 155).

Para além de um evidente paralelismo nos movimentos de legitimação da Estética e da Literatura, é indispensável considerar a relação de inclusão autónoma da segunda na primeira, advinda da complexidade intrínseca da Estética, que abarca os vários domínios artísticos.

No que diz respeito à autonomia da Estética, entendida (ou não) como disciplina científica há posicionamentos muito diversos quer sobre o modo de a entender, quer sobre o seu início. De facto, se, para alguns, a autonomia da estética remonta a Baumgarten, com a sua *Aesthetica*, outros estudiosos pensam estar esta autonomia em estado apenas balbuciente. Christian Bouchindhomme, por exemplo, afirma só ser possível considerar a validação específica da Estética a partir do momento em que se separem as águas entre Estética e Filosofia da Arte. Segundo este pensador, considerar que a Estética se encontrava em estado de crisálida ao tempo dos gregos, passando a borboleta com

a filosofia alemã moderna, é uma hipótese sedutora, mas falsa (1992: 201). Identifica, então, o problema nodal impeditivo de uma autêntica autonomia: a subordinação da Estética à ideia de verdade<sup>(2)</sup> – de Platão a Shaftesbury, de Kant a Adorno<sup>(3)</sup>. A dificuldade de libertação da Estética em relação à Filosofia talvez se explique pelo carácter múltiplo e vário do seu objecto de estudo (constituindo a Arte um *campus* privilegiado, mas não exclusivo da Estética).

Não se pretende negar a afinidade entre a Arte, a Estética e a Filosofia, sendo compreensível a alegoria do parentesco desenvolvida, a partir de textos benjaminianos, na reflexão de Filomena Mónica (2011: 20) quando afirma que “os parentes das obras de arte são os problemas filosóficos”. Esta proximidade não pode, porém, obnubilar nem mitigar a reflexão das diferentes poéticas cujos objectivos não se pautam por uma orientação para a verdade.

O reconhecimento da importância da institucionalização das diferentes poéticas manifesta-se vigorosamente nos teóricos contemporâneos<sup>(4)</sup> que partem essencialmente dos problemas pragmáticos colocados pelas obras de arte recentes. Para eles é necessário e frutuoso o diálogo entre as Poéticas e a Estética que se processa no “mundo da arte” (para utilizar a conhecida expressão de Arthur Danto<sup>(5)</sup>), se se não esquecer a autonomia de cada domínio artístico.

Por outro lado, convém lembrar que os actos imaginativos e criativos, por si só, também não dão necessariamente origem a obras de arte, como Peter Lamarque reconhece relativamente à literatura:

<sup>(2)</sup> O dilema arte/verdade é também analisado por Maria Teresa Cruz, no artigo intitulado “Experiência estética e esteticização da experiência” (1991: 58).

<sup>(3)</sup> Esta ligação continua a ser marcante mesmo na inversão operada por Adorno para quem “seul l’art peut encore tutoyer la vérité” (Bouchindhomme, 1992: 182).

<sup>(4)</sup> Inúmeras referências podiam ser aduzidas: a título de exemplo basta pensar nas reflexões de Merleau-Ponty, ou nas obras de Artur Danto, e na recente contribuição de G. Genette.

<sup>(5)</sup> Embora A. Danto rejeite que a sua ideia de “mundo da arte”, erguida em 1964, seja utilizada de forma a dar azo a uma “teoria institucional da arte” (1989: 25), foi neste sentido que ela foi interpretada por G. Dickie, que a identifica com a “vasta instituição social onde as obras de arte tomam lugar”, definindo esta instituição como “transmissão de uma herança” (*apud* Chateau, 1994: 63).

“Embora actos de imaginação criativa [...] possam ser necessários para fazer de uma obra ‘literatura’, eles não são suficientes. Qualquer Estética da Literatura mais precisa deve reconhecer que as obras literárias não são objectos psicológicos em primeira instância tanto quanto são objectos institucionais. Por si só, imaginações inspiradas não fazem de um texto ou excerto discursivo uma obra de arte literária (1997: 9)”.

Por sua vez, um posicionamento tendente a radicalizar a autonomia das obras de arte também leva a um beco sem saída, como esclarece M. Teresa Cruz, recordando, a este propósito, a incisiva advertência feita por Gadamer:

“Gadamer alerta para o facto de a insistência na autonomia da arte ser uma *reductio ad absurdum* da arte, conduzindo ao paradoxo segundo o qual aquilo que é absolutamente ‘significante por si próprio’ possui uma significação que não pode ser descrita ou enunciada. A reivindicação de uma experiência estética pura é assim preterida em favor da **questão da sua articulação** com outras esferas (Cruz, 1991: 63)”.

Segundo M. Teresa Cruz, por entre as duas mais frequentes posturas sobre a experiência estética, ambas utópicas – a da recusa de um conhecimento racional na experiência estética, ou a da identificação da experiência estética à immediaticidade metafísica da intuição de uma verdade institucionalmente definida –, surgem como mais interessantes as perspectivas enformadas numa fusão da Hermenêutica e da Pragmática<sup>(6)</sup>, que advogam para a Estética “uma verdade de dimensão pragmática capaz de reconstruir a interdependência entre ‘síntese estética’ e ‘síntese social’”. Para Albrecht Wellmer, por exemplo, a experiência estética “é um fenómeno de interferência das diversas dimensões da verdade” (*apud* Cruz, 1991: 64).

Sobressai, assim, a capacidade articulatória, em termos antropológicos e sociológicos, do estético: “Fundamentar a especificidade [da Estética] só pode ser assim fundamentar a importância da sua articulação, nas actuais formas de vida, com outros modos de experienciar” (*idem*, 1991: 64)

<sup>(6)</sup> Perspectiva visível em autores como Martin Seel e Albrecht Wellmer – a este último pertencem as citações em itálico presentes no texto de M. Teresa Cruz (1991: 64).

Se se pensar, com Paul Ricœur, que esta espécie de apreensão do mundo se processa pela narrativa e pela figuração (Ricœur, 1985: 9), caberá às Poéticas reflectir quer sobre os sentidos quer sobre os processos dessa figuratividade ou desse agenciamento<sup>(7)</sup> compositivo implicado na narrativa e na ficcionalização.

## 2. Questões da Estética e do seu campo de estudos

Parecerá algo estranho a estabilização do objecto da Estética ser tão recente se não se tiver em conta a longa ligação da Estética à Filosofia e o predomínio da Filosofia sobre a Estética. Para um autor como Jean-Marie Schaeffer (1992: 343) é mesmo essencial compreender a omnipresença da teoria especulativa da arte nas concepções e vida artísticas dos séculos XIX e XX para medir os efeitos e as consequências negativas da tradição na nossa relação com a Arte.

Por isso é importante levantar uma série de questões que preocupam hoje os teóricos desta disciplina e que podem de alguma forma ajudar à compreensão das relações entre Estética e Literatura. Não se trata de fazer um balanço crítico das teorias estéticas recentes (o que tem vindo a ser feito por estetas e filósofos); pretende-se apenas expor certos aspectos da Estética subjacentes aos diversos domínios, os quais, por isso mesmo, interferem no domínio da Literatura.

Ainda na década de 90 a Estética lutava para ser reconhecida, como afirmava Étienne Souriau (1990: 1376); Plazaola (1991: 281) corroborava esta ideia afirmando que a grande questão colocada a esta disciplina era a determinação do seu objecto, não só devido à sua difícil liberação da Filosofia como também devido à multiplicidade de aspectos a inserir no seu campo de estudos. Este carácter problemático do objecto da Estética está bem patente na entrada “Estética” apresentada no *Vocabulaire d’Esthétique* que dá conta do cruzamento da perspectiva diacrónica com a multiplicidade de aspectos a ter em conta sincronicamente<sup>(8)</sup>. Aqui se

<sup>(7)</sup> Note-se que *agenciamento* é uma noção que já vem da *Poética* de Aristóteles.

<sup>(8)</sup> Curiosamente, já F. E. Sapparsott assumia, em 1936, na obra *The Structure of Aesthetics*, o carácter multiforme das componentes da Estética, a pluralidade de abordagens. Eis por que um dos seus objectivos é dar conhecimento ao leitor das diferentes teorias estéticas e diferentes perspectivas de abordagem para

aplica à Estética a metáfora da árvore, considerando-a “una e múltipla”. De acordo com esta metáfora há um entendimento genérico da Estética como estudo abstractizante das categorias estéticas ou modalidades do belo, no qual a Filosofia e Ciência da Arte ocupam o espaço nuclear do tronco – numa relação clara de inclusão –, e do qual partem vários ramos de estudo que abordariam a criação estética, as analogias, as formas (estética morfológica), a sensibilidade (estética psicológica), as relações com a sociedade (estética sociológica), etc.

Diferente é a proposta apresentada por Renato Barrilli, na qual o autor, procedendo a uma releitura de Baumgarten, afirma que o posicionamento do filósofo alemão, no concernente ao estabelecimento do *campus* da Estética, era muito menos de unificação que de consórcio<sup>(9)</sup> (incluindo “quer as *artes liberales* que a *ars pulcre cogitandi*”). Propõe, assim, que esta forma de ligação seja representada diagramaticamente por diferentes círculos não concêntricos dentro do círculo abrangente da Estética (1992: 27).

A reactivação desta ideia de consórcio parece oportuna para salientar a complexidade e diversidade constitutiva da própria estética. A ideia do carácter composto do objecto de estudo da Estética advém da necessidade de responder às diferentes linguagens da arte, convocando assim a questão da linguagem (tão importante também para a compreensão da especificidade da Literatura). Abre-se aqui um espaço para outra perspectiva, no concernente à delimitação do objecto da Estética: a que se verifica quando alguns autores colocam o problema do objecto como um problema directamente ligado à linguagem. Desta atitude se aproxima, em parte, Croce, que define na sua *Estética* este domínio do saber como “filosofia da arte ou da linguagem”, definindo a arte como *expressão*.

---

munir de um saber que lhe permite relacionar as abordagens estéticas com os elementos que trabalham e que visam estudar. (1963: 4). O autor também percorre a questão da relação da obra de arte com a realidade exterior, quer haja ou não intenção mimética.

<sup>(9)</sup> Esta ideia de consórcio pressupunha quer as *artes liberales* (que se distinguem das artes mecânicas menos nobres), quer a *ars pulcre cogitandi* – distinções que não têm hoje uma equivalência directa.

A translacção do relevo colocado anteriormente nas questões essenciais da Beleza para uma maior importância concedida à linguagem pode observar-se em teóricos como Nelson Goodman, Morris Weitz, Joseph Margolis, George Dickie, os quais põem em causa a própria formulação tradicional dos problemas concernentes à arte<sup>(10)</sup> (Chateau, 1994: 12). Elucidativo desta atitude é, por exemplo, a mudança da questão *O que é a arte?* para a interrogação goodmaniana<sup>(11)</sup> *Quand y a-t-il art?* Para além da necessidade de pensar o “problema do objecto da Estética”, trata-se de problematizar a própria maneira de formular os problemas estéticos – o que Dominique Chateau (1994: 9) designa por *questão da questão da arte*. Daí a particular atenção que estes autores dedicam à linguagem, ou melhor, às linguagens da arte – o que se torna bem visível e evidente no título goodmaniano *Les Langages de l’Art*.

Em sentido oposto se apresenta a posição, bem radical, de Martin Seel expressa no texto “Le langage de l’art est muet”, onde o autor nega que a arte seja uma linguagem, ou possa ser entendida de forma idêntica a um processo de comunicação linguística: “A arte não é uma linguagem entre outras [...], não é uma forma de comunicação entre outras; não se trata, de todo, de comunicação [...]. [O valor das obras de arte] reside antes no seu modo de articulação *para além da linguagem* através do qual elas podem produzir efeitos de comunicação” (1992: 124).

Esta postura chama a atenção para o carácter intransitivo da arte (Barilli, 1992: 34) e a sua opacidade. É neste sentido que M. Seel (1992: 123) define as obras de arte como “configurações articuladas”: elas não são simples objectos ou objectos simplesmente articulados, mas “configurações que se mostram no seu acto de articulação”. Porém, este mostrar “não adquire o carácter de uma linguagem<sup>(12)</sup> fundada sobre significações que permanecem invariáveis em qualquer situação” (*idem*).

---

<sup>(10)</sup> Cf. Chateau, 1994: 12.

<sup>(11)</sup> Cf. Genette, 1992: 67 e Lories, 1988: 199.

<sup>(12)</sup> A expressão “linguagem da arte” oculta, segundo este Martin Seel (1992: 123), a diferença categorial que existe entre a articulação da obra de arte e a que caracteriza os sistemas linguísticos.

### 3. A complexidade da Estética e o interrelacionamento de domínios

O problema da delimitação do objecto da Estética engendra necessariamente um outro, num condicionamento recíproco: a sua complexidade. Seja o objecto da estética definido através da metáfora da árvore ou de uma ideia de consórcio, o que está em causa é sempre a diversidade de elementos, problemáticas ou domínios que ela abrange. Com efeito, o seu campo de estudo compreende, numa visão geral, aspectos que vão da criação estética ou o domínio do “fazer” (onde a figura-chave é a do criador), à recepção estética ou domínio da fruição; da caracterização do objecto estético ao estudo do sujeito experienciador; e ainda da pluralidade das práticas artísticas à essência que eventualmente as possa reunir.

Numa concepção oposta àquela que tenta encontrar a base comum de todos os fenómenos estéticos se encontram os “relativistas”, que advogam um entendimento plural da beleza. Indicador deste tipo de posicionamento é a obra de Marc-Mathieu Münch, com o significativo título de *Le Pluriel du Beau*, onde o autor estuda a génese do relativismo estético na literatura e traça o contexto que o determina, indicando o século XVIII, com as teorias do gosto, como marco fundamental para o emergir desta concepção. Nesta perspectiva nega-se a ideia e a possibilidade de definição da beleza, considerando que só há momentos do belo.

As diferentes teorias estéticas têm vindo a alternar entre estas duas tendências: ou se dá a primazia às questões gerais da beleza, ou se acentua a diferença pragmática das diferentes artes.

Ora, segundo Jean-Luc Nancy, o erro reside, justamente, neste ponto neste impulso para optar ou pela pluralidade das suas manifestações ou pela essencialidade que as engloba, precisamente porque o próprio conceito de arte se define num jogo ténis entre essas duas vertentes:

[...] a arte nunca aparece senão numa tensão entre dois conceitos da arte, um técnico outro sublime – e esta tensão ela mesma fica sem conceito. Tal não quer dizer que é necessário, nem, se o for, que é possível, subsumir esta tensão a um conceito. Mas quer dizer que nós não podemos evitar de pensar esta tensão ela mesma” (Nancy, 1994: 16).

Optar por conceber a arte em termos de tensão significa pôr em causa a possibilidade de uma hierarquização, verificando-se assim o que

Remo Badii e Antonio Politi (1997: xii) consideram ser, em determinados contextos<sup>(13)</sup>, a sua condição complexa, pois que “a complexidade está relacionada com uma poderosa condição particular: a falta de convergência de uma abordagem hierárquica”.

Confrontamo-nos aqui com a característica organizacional atribuída por Edgar Morin à complexidade desvelada como “unitas multiplex”: “A complexidade lógica da *unitas multiplex* obriga-nos a não dissolver o múltiplo no um, nem o um no múltiplo. De sobremaneira, o que é interessante é o facto de um sistema ser ao mesmo tempo mais e menos do que o que se poderia chamar a soma das partes” (1991: 285).

Não é nova esta ideia de complexidade aplicada à Estética. Recorde-se que Baumgarten respondia, no § 5, a possíveis objecções à conformação objectual da Estética, apontando como constitutiva a sua multidimensionalidade. No seu entender, ela integra a Poética e a Retórica, mas o seu domínio é mais vasto, pois abarca “o que elas têm de comum entre si” e o que têm de comum com outras artes (Baumgarten, 1993: 96). Não admira, pois, que este filósofo divida a sua Estética em duas grandes partes – teórica e prática –, subdividindo a primeira em Heurística, Metodologia e Semiótica (§ 13). Infelizmente Baumgarten já não escreveu sobre a Metodologia – onde falaria sobre “a ordenação lúcida” das coisas e dos pensamentos –, nem sobre a Semiótica – parte sobre os “signos do pensar e do ordenar de modo belo” (1993: 98).

Embora não saibamos completamente o que Baumgarten incluiria na parte intitulada Semiótica, nem na intitulada Estética Prática, percebe-se o sentido plural que elas teriam e intui-se o vanguardismo da designação Semiótica<sup>(14)</sup> aplicada ao conhecimento sensível, dada a fortuna alcançada pela Semiótica mais tarde e, em particular, a Semiótica artística.

<sup>(13)</sup> Embora a pesquisa destes autores, se oriente para as possibilidades de formalização da complexidade e seus possíveis modelos, ou seja, aquilo que V. Havelange designa por “exploração positiva das limitações dos formalismos”, o estudo dos potenciais modelos de articulação, relacionamento e entrecruzamento entre níveis lógicos diferentes pode trazer contributos de enorme importância à compreensão da complexidade em geral.

<sup>(14)</sup> Para além de Baumgarten, o termo “semeiotics” surgirá em “Um ensaio sobre o entendimento humano” de John Locke, datado de 1690, sendo aprofundado apenas a partir de 1860 por Charles Sanders Peirce. Existia, porém, a disciplina médica chamada “semiologia” à qual Henry Stubbes (1670) destina

Acresce que esta pluralidade da Estética tem a ver não só com a variedade das formas, mas também com a diferenciação dos sujeitos que as percebem e a articulação entre umas e outros.

Com isto se abordam duas outras características reveladas por E. Morin na sua análise da complexidade: a perda da autossuficiência conceptual do objecto<sup>(15)</sup> e a interdependência sujeito/objecto (1991: 287-288). Ou seja, para além do objecto depender do seu contexto e ao mesmo tempo influir nele<sup>(16)</sup>, o sujeito que o observa não deixa de estar determinado, por sua vez, pelo contexto envolvente. Estes aspectos inserem-se nos imperativos da complexidade que são a “estratégia dialógica” e o “pensar organizacionalmente”<sup>(17)</sup>.

Ora isto implica pensar de uma forma diferente, levando (se se quiser utilizar a conhecida teoria kuhniana) à mudança para um paradigma relacional, em detrimento de um anterior paradigma comunicacional<sup>(18)</sup>

especificamente a interpretação dos sinais (referida também no dicionário de Émile Littré, de 1855).

<sup>(15)</sup> Este filósofo prefere utilizar a metáfora dos “caminhos” que conduzem à **complexidade** – aliás, caminhos largos, uma vez que fala em oito grandes “avenidas”, entre as quais se conta esta aqui referida da perda da autossuficiência do objecto.

<sup>(16)</sup> Na opinião de E. Morin, isto acarreta como consequência que “l’autonomie se fonde sur la dépendance à l’égard de l’environnement et le concept d’autonomie devient un concept complémentaire à celui de dépendance, bien qu’il lui soit aussi antagoniste” (1991: 288). Este paradoxal relacionamento mostra claramente essa característica identificada por E. Morin como uma das manifestações da complexidade: a perda da autossuficiência do objecto com a concomitante crise dos conceitos fechados e claros (1991: 287).

<sup>(17)</sup> Por seu turno, V. Havelange (1991: 263) sublinha que o dialogismo é crucial para, dentro da complexidade, revelar “a articulação que ela estabelece entre a ontologia e a epistemologia, o real e o conhecimento científico”. Esta articulação está de acordo com essa “revolução cognitiva” que V. Havelange coloca no cerne da problematização nas ciências humanas, no seu balanço das conceptualizações actuais nestes domínios.

<sup>(18)</sup> Na verdade, parece preferível falar em paradigma relacional em lugar de *paradigma da complexidade* – como propõe Edgar Morin. Com efeito, a colmatar as suas reflexões sobre a complexidade, feitas através da imagem das vias que a engendram e a ela conduzem, E. Morin coloca a hipótese: “Si nous pouvions imaginer un paradigme de la complexité, ce serait un paradigme qui se fonderait sur l’union de la distinction, qui est nécessaire pour concevoir des objets ou phénomènes, et la conjonction, qui est nécessaire pour établir les interrelations

– uma vez que a tónica deve ser posta na capacidade articulatória, ou relacional, ou, ainda, dialógica. Segundo as teorias do pensamento complexo, será em moldes relacionais que se deverão pensar, então, os elos e as ligações entre Poética e Estética.

Esta característica é fundamental para se entender, por sua vez, a relação da arte com a realidade<sup>(19)</sup>. Que exista alguma relação obra-mundo parece facilmente aceitável; já o modo como se processa essa relação tem originado inúmeras discórdias, numa divergência cujos pólos podem ser preenchidos, por um lado, por todas as teorias com base no conceito de *mimesis* e, por outro lado, pelas teorias de criacionistas subjectivistas ou expressionistas.

Aqui enraizam a questão da mimese (conceito para cuja discussão muito concorreram a Crítica literária e a Teoria da Literatura), a dilemática da representação e da expressão e ainda todo o espinhoso problema dos elos entre arte e realidade<sup>(20)</sup>.

### 3. Estética e Poética e a questão da verdade na arte

Uma vez que a Estética se desenha numa esfera mais lata, que engloba o domínio mais restrito da Arte, ela ajuda, por isso mesmo, a colocar determinados problemas artísticos – entre os quais avulta a ambivalência materialidade/idealidade do objecto artístico. Para além da análise cuidada desta dualidade, o dever de reflectir sobre as diferenças e as equivalências entre a experiência estética natural e a expressão da relação artística obriga a Estética a formular teorias de articulação, teorias

et les articulations. [...] Je dirai surtout que ce serait un principe dialogique”. (1991: 291).

<sup>(19)</sup> F. E. Sparshott em *The Structure of Aesthetics* (1936) alerta para o facto de que, mesmo não havendo uma intenção de cariz representativo em certas obras, é preciso sopesar a correlação que elas estabelecem com o exterior.

<sup>(20)</sup> No plano da recepção estética o conflito entre imaginação e razão anula-se, ou, pelo menos, esbate-se, pois se imaginação e entendimento participam na apreciação, uma “mimese produtiva” vem introduzir instabilidade na mimese reprodutiva (Lopes, 1994: 164). Se se considerar, globalmente, criação e recepção, a complexidade das conexões arte/realidade, arte/verdade instaura-se na referida interferência de diversas dimensões da verdade na experiência estética.

diferenciais, indispensáveis à compreensão do processo artístico na sua complexa tessitura.

Um dos pontos de debate comuns à Estética e à Literatura diz respeito ao relacionamento da arte com a verdade (repercutido no conceito de mimese). Convém a este propósito atentar nas reflexões feitas por Christian Bouchindhomme no artigo intitulado “Naissances de l’esthétique” publicado no volume *L’Art sans Compas*, com o sintomático subtítulo *Redéfinitions de l’Esthétique*. Analisando as posições teóricas daqueles que comumente são apresentados como os pais da Estética – Baumgarten e Kant – Bouchindhomme mostra como, subjacente às teorias estéticas destes filósofos (e de outros), está uma preocupação fundamental, de teor metafísico, que é a procura da verdade como resposta ao sentimento pós-copernicano de perda da unidade do sujeito – como desígnio último surge sempre a *verdade*, sendo a estética *uma* ou *a* via para alcançar essa verdade. Em Baumgarten a verdade estética (realiza-se) atinge-se pelo conhecimento sensível (o sujeito dispõe desta faculdade designada *cognitio sensitiva perfecta*), analogon<sup>(21)</sup> do conhecimento racional (Bouchindhomme, 1992: 177; Charles, 1985: 295); em Kant, pela capacidade de julgar, através do sentimento do belo e do sublime que é comunicado ao homem por uma Inteligência primordial. Esta subordinação da Estética à Metafísica e à Filosofia perdura sob o enorme peso da influência histórica da Filosofia alemã no pensamento europeu, que arrasta, sobretudo com Hegel, outro conceito-chave que é

<sup>(21)</sup> A postura de Baumgarten é um pouco mais matizada do que à primeira vista pode parecer, pois distingue, no § 423 ss., a verdade metafísica da “verdade esteticológica”, a qual é subjectiva, no sentido em que “a mediação estética, ficando no interior do horizonte que é o seu, esforça por obter uma visão fina através dos sentidos e do analogon da razão”. Para Baumgarten a verdade estética requer, por um lado, “a possibilidade absoluta de pensar os objectos de modo belo” e, por outro, a possibilidade hipotética dos seus objectos” (cf. § 431). Uma vez estabelecida a distinção, o filósofo alemão coloca-se explicitamente do lado dos que negam a existência duma fronteira rígida (*idem*) entre a verdade estética e a verdade lógica – fronteira que deverá ser pensada num registo interferencial. Se algo a crítica pode apontar a Baumgarten é o facto de conceder ainda demasiada importância à própria questão da verdade no seio das suas preocupações estéticas – a sua noção de verdade estética.

o de História. No final do arco histórico traçado por Bouchindhomme encontra-se Adorno para quem “seul l’art peut encore tutoyer la vérité”<sup>(22)</sup>.

Neste seu esquisso histórico, Bouchindhomme afirma que a Estética não se libertará da Filosofia enquanto for entendida pela via da subordinação à trilogia História, Arte e Verdade. A Arte (tal como a Estética) não pode ser submetida ou dirigida ao conceito de verdade, e só depois de uma teoria pós-metafísica da razão que aceite “que é possível e pensável um pensamento cuja vocação não seja pretender dizer a verdade” (1992: 198), será evidente e possível a libertação da Estética.

Com Bouchindhomme internamo-nos num problema do maior interesse para a compreensão da obra de arte: a confusão entre verdade e validade estética. Ora Literatura há muito tempo que traz um enorme contributo à Estética, no que a este problema diz respeito, porque põe em causa a relação normal da linguagem com o real, introduzindo um “estranhamento” que passa pela não-obediência à orientação para a verdade. Como é sabido, a questão da “mentira” na obra de arte literária recua até ao tempo de Platão, sendo os poetas minorizados por Sócrates n’*A República*<sup>(23)</sup>, quando diz, por exemplo, que Hesíodo e Homero fazem “fábulas falsas”. Desde muito cedo, pois, a determinação da validade da literatura e da arte tem sido orientada para a sua relação com a verdade. E, ao longo da História da Literatura, nas mais diversas querelas e polémicas literárias, esta questão tem reaparecido sistematicamente, tomando-se ora o partido duma estreita relação da arte com a verdade – como acontece no Realismo do século XIX –, ora reivindicando a autotelia da arte – propagada pelos defensores da “arte pela arte”. Assim, na Literatura, a possibilidade de entender a arte não ligada à necessidade e à verdade surge pela comparação com a utilização utilitária da linguagem

<sup>(22)</sup> Segundo Bouchindhomme, este esteta cai no paradoxo de uma Filosofia que apenas pode sobreviver tornando-se Estética, a qual não tem outro recurso senão tornar-se no seu objecto, a arte, por sinal à beira do abismo.

<sup>(23)</sup> Platão, aborda esta questão logo no início de *A República*, no Livro II, pois apresenta Sócrates duvidando da validade dos poetas para a construção duma sociedade ideal, afirmando que “no conjunto, as fábulas são mentiras, embora contenham algumas verdades” (1996: 87). Já, porém, em *Fedro*, Sócrates parece valorizar a verosimilhança em detrimento da similitude, pois, na Arte da Oratória, a primeira conseguirá fazer o público acreditar que é verdade o que disse o orador melhor que a segunda, preenchendo assim o seu principal objectivo que é o de convencer o público (1969?: 124).

na comunicação quotidiana (comparação com a Oratória e Filosofia no caso de Platão).

Segundo Bouchindhomme um dos contributos de maior interesse carreado pela conceptualização derridiana (dentro do panorama do pensamento francês) consiste na postulação da “diferência” (*différance*) entre “arbitrariedade necessária do signo e a sua diferença em relação àquilo que designa” (1992: 192). Ora a obra de arte literária (e, em particular, a poesia) acentua esta diferença e, por isso mesmo, essa diferença sempre intrigou os filósofos e os estetas conduzindo-os ao questionamento desta especificidade para encontrar a especificidade da arte. A Literatura ofereceu e oferece um domínio especial para a reflexão estética – embora partilhe, de forma mais notória hoje, essa especificidade com outros domínios artísticos que também utilizam a linguagem, nomeadamente o cinema. Christian Bouchindhomme conclui que a obra de arte se impõe como oposto da linguagem natural, sendo “uma linguagem artificial e singular na sua essência” e, neste sentido, a linguagem da literatura não é a linguagem natural em que está escrito o romance; é a organização do *material* que constitui a “linguagem natural” (1992: 200). A obra de arte estabelece, assim, a sua própria gramática, não sendo a sua linguagem nem o resultado “de uma actividade teórica do conhecimento” nem o resultado de uma convenção normativa, moral ou política”, mas sim o resultado de “uma criação própria de cada artista” (*idem*). A obra de arte tem, pois, ~~em~~ a sua coerência própria, a qual “pode continuar a fazer jogar sentidos novos”, sendo, assim, possível pensar uma linguagem “cuja vocação não seja a de pretender dizer a verdade” (*idem*). As obras de arte estarão sempre a ser feitas, pelo que pensar a sua produção e análise “segundo um regime de validação específica é uma tarefa que ainda está nos seus balbucios”. Por isso o autor conclui que, “neste sentido, a estética só está a nascer agora” (*idem*, 201).

Na verdade, a legitimação de tipo científico que alguns estetas pretendem ver aplicada à Estética esbarra não só com a pluralidade e com o carácter mutável da obra de arte, mas também com a dificuldade que emerge da noção de “confusão”<sup>(24)</sup>, advinda da célebre antinomia leibniziana, entre conhecimento confuso e conhecimento distinto (*apud*

<sup>(24)</sup> Segundo Luc Ferry, a autonomia do sensível, sendo oscilante, tende para o irracionalismo, pelo que constitui “um verdadeiro desafio lançado à lógica” (1994:40).

Ferry, 1994: 96). Neste sentido, os procedimentos e objectivos perseguidos pela ciência são diferentes dos da arte, como esclarece Gilles Deleuze, pois enquanto aquela visa a organização do caos em sistema e variáveis, a “arte apanha um pedaço de caos num enquadramento, para formar um caos composto que se torna sensível, ou de que retira uma sensação caótica enquanto variedade” (1992: 180).

Com efeito, a complexidade e o carácter ao mesmo tempo irreductível e permeável da experiência estética, do juízo estético e do fenómeno estético obrigam a uma reformulação do racional, uma vez que a razão e o racional são chamados à liça sem no entanto funcionarem em predomínio, antes operando em coabitação com o entendimento sensível e a imaginação.

#### 4. Da Estética às Poéticas: contribuições

Conceitos como categoria estética, atitude estética (cf. Beardsley, 1988: 62), valor estético, julgamento estético (ou avaliação crítica), fruição estética, estilo, etc.<sup>(25)</sup> foram sendo constantemente catapultados para as poéticas e para a crítica artística, mas, por vezes, sem a consciência ou devida reflexão sobre esta permeabilidade de fronteiras.

Longe de uma pretensão de exaustividade será, no entanto, importante observar alguns destes elementos cuja utilidade é evidente para as diversas poéticas, tornando-se coadjuvantes na crítica artística.

O conceito de categoria, ou melhor, predicado estético, por exemplo, aparece mais organicamente teorizado e estruturado na Estética do que na Poética. De facto, na crítica literária utilizam-se muitas vezes designações como “trágico”, “cómico”, “sublime”, “burlesco”, remetendo, por vezes,

<sup>(25)</sup> Alguns destes conceitos resultam sobretudo de (ou, ao nível da apreciação, aplicam-se a) características intrinsecamente estruturantes das obras, como, por exemplo, “predicados estéticos”, “valores”, “juízo de valor”, “géneros” (“formas” na música, por exemplo), “temas”, “motivos”, “estilo” (de autor); outros, como “corrente estética”, “movimento estético”, “estilo” (de época), aplicam-se a fenómenos estéticos, que visam, as suas relações com os contextos histórico-artísticos; outros ainda, como “paródia”, “pastiche”, “imitação”, aplicam-se sobretudo a fenómenos de interrelacionamento e diálogo entre obras ou entre obras e estruturas.



para o conceito de tom, outras vezes para o conceito de género, sem se definir com precisão que tipo de elemento se trata, e a que nível funciona.

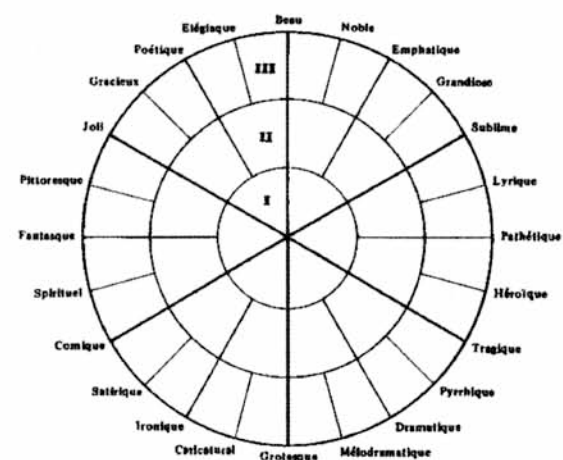
Embora tenha já uma longa história, esta noção foi alvo de diferentes abordagens das quais se salientam aqui apenas alguns aspectos que expliquem o seu processo transformativo e a sua cristalização em géneros e formas. De entre as várias perspectivas e propostas de sistematização sobre as categorias estéticas salienta-se, pela sua capacidade projectiva, aquela realizada por Robert Blanché na obra *Des Catégories Esthétiques*. Este esteta defende a separação analítica das categorias enquanto normativas e valorativas, por um lado, e enquanto conceito descritivo, por outro, e advoga a utilidade de um sistema aberto, dinâmico e capaz de responder às variações históricas.

Analisa criticamente os sistemas de categorias propostos por Lalo, Bayer e Souriau, chamando a atenção para o carácter instável, mutável e inconclusivo destes conceitos fundamentais da Estética, e para a dificuldade de “fixar um limite para lá do qual um predicado deixe de ser propriamente estético” – pois quase sempre os predicados estéticos juntam ao seu sentido descritivo um sentido apreciativo (Blanché, 1979: 22, 33).

Ao invés dos teóricos referidos que pretenderam fornecer a lista das categorias, Blanché visa racionalizar a abordagem de tão complexa problemática e, para tal, afirma que apenas é possível “propor uma [lista]” a encarar “como uma simples enumeração hipotética e provisória” (Blanché, 1979: 30). Neste caminho, a sua simpatia vai para um método indutivo de levantamento de categorias, procedendo metodologicamente por proximidades e oposições, estabelecendo categorias novas a partir de categorias já teorizadas e comumente aceites – num método onde “conceptualização e estruturação vão a par”. Assim, sem abdicar da recusa de um sistema fechado, nem por isso se demite de propor uma sistematização.

Neste sentido, reformula a figuração em rosácea proposta por Souriau<sup>(26)</sup>, a qual, acrescentada com as suas complementações e ajustes, se configura do seguinte modo:

<sup>(26)</sup> Étienne Souriau faz a sua proposta num artigo intitulado “Art et vérité”, publicado na *Revue de Philosophie*, em 1933 (apud Blanché, 1979: 40).



É imprescindível dizer que, apesar dos elementos aduzidos, Robert Blanché remata o seu estudo insistindo na inoperacionalidade e inadequação de considerar um sistema fechado de categorias, afirmando que será sempre possível criar outras categorias (1979: 97).

Sob outro prisma se orienta a abordagem do *Vocabulaire d'Esthétique* onde é concedida uma grande atenção a este conceito com o intuito de estabelecer e descrever as suas componentes, ou condicionantes, a saber:

- um *ethos* – definido como uma atmosfera afectiva específica;
- um sistema de forças estruturado – definido como “o agenciamento dos elementos numa relação e interacção orgânica” e que terá a ver com conceitos como *coerência* e *coesão* utilizados nas teorias do texto, no caso da obra literária;
- um tipo especial de valor estético – ao especificar uma variedade particular de ideal estético, que serve de referencial à apreciação estética<sup>(27)</sup>;

<sup>(27)</sup> Aproxima-se, assim, da noção de *tercidade* [thirdness] utilizada por Charles S. Peirce na sua abordagem conceptual das categorias. Explicando o conceito de categoria na filosofia e considerando, em particular, o entendimento peirceano, Fernando Gil afirma que, na determinação da experiência, a tercidade implica para o filósofo americano “la référence à un interprétant, grâce auquel il devient possible d’individuer et de reconnaître Primité et Secondité: l’identification d’une

– a possibilidade de verificação em todas as artes (critério de reconhecimento).

Esta estimulante abordagem evidencia o carácter complexo do conceito, ponderável apenas pelo congregar de aspectos e níveis diferentes. Contudo, reconhecer o conceito de *categoria estética* como uma abstracção resultante de um compósito multidimensional como faz Anne Souriau<sup>(28)</sup> não explica o processo do que G. Genette designa como “pertencimento categorial” (1997: 197), nem resolve o problema da objectivação dessas categorias ou predicados estéticos, e o modo como ela se processa.

Face às principais teorias explicativas deste conceito, na sua obra *L’Œuvre de l’Art. La Relation Esthétique*, Gérard Genette contradita alguns dos argumentos anteriores e salienta os elementos considerados pertinentes, de forma a fundamentar a sua perspectiva teórica. Depois de analisar pormenorizadamente o estatuto das “categorias”, ou “predicados” estéticos, o seu modo de funcionar e as suas aplicações, defende que os predicados estéticos (e ainda mais notoriamente os artísticos) estão na intersecção de uma subsunção categorial (histórica, genológica ou outra) e de uma apreciação estética, orientando-se da “categoria de referência” para o predicado apreciativo” (1997: 197-8). O entendimento genettiano deste conceito conexas-se, obviamente, com a sua compreensão do fenómeno estético, dado que subscreve uma teoria subjectivista e relativista da relação estética<sup>(29)</sup>. De acordo com esta

qualité et la description d’un fait s’obtiennent par l’intermédiaire d’un jugement et présupposent la mémoire et un code” (Gil, 1985: 375). Porém, a disposição das categorias do ponto de vista do *sujeito* será inversa: surgirá inicialmente uma percepção e sua interpretação (tercidade), depois esta percepção que se interpreta (segundidade) e por último, por abstracção, os sentimentos individuais aos quais reenvia a decomposição da percepção (primidade) (*idem*).

<sup>(28)</sup> Anne Souriau realiza uma primeira descrição do que entende por categoria estética num texto integrado na entrada dedicada à Estética da *Encyclopædia Universalis*, em 1985. Mais tarde, no *Vocabulaire d’Esthétique*, condensa a sistematização e enfatiza a expressão “valor ideal”, em detrimento da escolhida anteriormente – “género ideal” –, como terceira componente do conceito de categoria estética (Souriau, 1985: 299; 1990: 325).

<sup>(29)</sup> Esta posição relativista surge na esteira do relativismo de Hume indo além do de Kant – filósofo que, segundo G. Genette, contrabalança o seu subjectivismo com a teoria da comunidade de gostos. O esteta francês chega mesmo a qualificar a sua teoria de *hiperkantiana*, “puisque, du subjectivisme assumé et défendu par

sua postura teórica, é então compreensível que este pensador francês considere irrestringível o rol dos predicados estéticos<sup>(30)</sup> e que prefira o termo “predicado” (e não “qualidade” ou “categoria”), recordando que a designação é kantiana.

Como nas suas reflexões não deixa de se repercutir o seu profundo conhecimento da Poética, G. Genette facilmente diagnostica na predicação estética em geral<sup>(31)</sup>, e sobretudo na predicação artística o processo de objectivação<sup>(32)</sup> ou cristalização categorial. Tal processo implica a transferência de qualidades apreendidas pelo sujeito para qualidades atribuídas ao objecto – processo que é claramente sinedóquico, pois opera por mudança categorial (cf. Zimmerman, 1989: 36). Os *predicados*, afirma o autor, constituem “eficazes operadores de objectivação”<sup>(33)</sup> (1997: 114), uma vez que o seu aparente carácter descritivo encobre a relação

Kant lui-même, je tire une conséquence relativiste dont celui-ci [...] se gardait pour tous les moyens possibles” (1997: 144).

<sup>(30)</sup> E assim concorda explicitamente com Arthur Danto (1989: 246), que já dissera ser a lista dos predicados estéticos interminável – ou qualidades estéticas já que A. Danto utiliza este termo como sinónimo daquele.

<sup>(31)</sup> Pode ainda considerar-se a diferença apresentada por Sparshott entre “modos de percepção de formas” e “modos de expressão”. Determinadas “modalidades do sentir” são, de facto, objectiváveis em obras de arte, mas dificilmente o são relativamente aos objectos naturais, no sentido da inadequabilidade de qualificar uma montanha de “cómica”, ou uma paisagem de “humorística”. No entender de F. Sparshott, não se deve confundir “the tragic attitude with the typical form of tragic event, and both of these with the genre of tragedy as a kind of play” (1963: 153-154).

<sup>(32)</sup> Para Genette, sendo um fenómeno de psicologia empírica, a objectivação do julgamento “c’est la tendance naturelle à attribuer à un objet, comme une propriété objective, la ‘valeur’ qui s’écoule du sentiment qu’on éprouve à son endroit.” (1997: 86, 101).

<sup>(33)</sup> Comentando o alcance da dilucidação deste processo, J.-M. Schaeffer afirma: “En mettant au jour le mécanisme de l’objectivation, l’analyse des prédicats développée para Genette permet du même coup de comprendre le statut du jugement esthétique et la confusion entre les propriétés relationnelles et propriétés internes qui le caractérise. Étant donné que cette confusion est inscrite dans la structure grammaticale des phrases, elle paraît difficilement évitable. Mais cela n’exclut pas la possibilité d’une prise de conscience du quiproquo” (1996: 223).

apreciativa do sujeito<sup>(34)</sup>. Mas, mais do que uma simples transferência, este processo ganha, por assim dizer, *opacidade* através da *representação* ou da *presentificação*<sup>(35)</sup>.

Logo à partida, Genette postula como critério diferenciador da relação artística (relativamente à relação estética relativa aos objectos naturais) a “intenção” autoral, que se encarrega, por assim dizer, de propor que um determinado objecto seja considerado como objecto estético; aponta ainda como distintivo da “candidatura artística”<sup>(36)</sup> a “pregnância dos dados técnicos”, sendo “a função artística o lugar por excelência de interação entre o estético e o técnico” (1997: 190, 192).

Assim, um dos sintomas<sup>(37)</sup> passíveis de estimular a atenção estética será aquilo que o teórico francês designa por “saturação semântica” (*idem*, 69). Mas, na sua opinião, de acordo com, para além da **atenção** é imprescindível à relação estética a **apreciação**, que ganha contornos específicos no caso da relação artística, por causa da referida pregnância técnica. Relativamente às obras de arte, o “pertencimento categorial”, decorrente das suas qualidades intrínsecas, está dependente de propriedades estéticas estabilizadas, mas também de propriedades

não-estéticas *emergentes*<sup>(38)</sup>. A apreciação artística tem de lidar, por isso, com propriedades padronizadas – seja por subsunção, seja por rejeição inovadora contra o padrão instituído – e também com os factores variáveis permitidos dentro dos modelos.

Em tríade se dispõem estas propriedades na proposta de Kendall Walton, o qual defende que as propriedades estéticas de uma obra “não dependem apenas das suas propriedades não-estéticas, mas variam também conforme estas propriedades sejam padrão, variáveis ou anti-padrão” (1992: 89).

Comentando esta divisão, Genette diz ser preferível reduzir para dois estes tipos de propriedades, pelo que propõe a seguinte dicotomia:

“[...] os traços *determinantes do género* e os traços *determinados pelo género*. Os primeiros são traços padrão, que determinam a subsunção de uma obra a uma categoria [...], mas também os traços anti-padrão quando determinam [...] uma categoria nova [...]. Os traços determinados pelo género são os traços variáveis de Walton, que são opcionais, e, portanto, esteticamente pertinentes e activos no interior do género que os aceita”. (1997: 214).

A apreciação artística funciona, portanto, activando preenchimentos categoriais e genológicos.

Assim, importa pensar a *apreciação* estético-artística com uma componente subjectiva e, também, com uma componente objectiva respeitante à obra em si. Para tal é preciso activar, por um lado, as propriedades inerentes ao predicado ou categoria estética, considerar o valor de uma obra de acordo com esse aspecto, e apreciar a obra tendo em conta se preenche satisfatoriamente ou não as características do predicado a que aspira; por outro lado, é preciso ponderar quais dessas propriedades categoriais são reconhecíveis (ou passíveis de virem a ser reconhecidas) como géneros e, nesse estatuto, serem submetidas à apreciação artística que se deve pronunciar quanto ao cumprimento (ou falta dele) das características correspondentes e quanto ao respeito (ou falta dele) da orgânica estrutural das suas componentes. Dos predicados aos géneros

<sup>(34)</sup> Para G. Genette são predicados mistos: descritivos e apreciativos (1997: 116). Mas, como este autor se apressa a esclarecer, este processo é mais complexo na relação artística, onde entram outros factores não existentes na relação estética.

<sup>(35)</sup> Também Genette utiliza a distinção obra representativa *vs* obra presentativa (1997: 244).

<sup>(36)</sup> Expressão que está em sintonia com a de G. Dickie (1992: 22) que também fala de “candidatura à apreciação” estética, incluindo esta expressão na sua definição de “obra de arte”, uma vez considerado o seu “estatuto” e o seu carácter institucional (cf. Genette, 1997: 138, 163). Já em 1940, E. Panovsky falava em “solicitação de uma percepção de ordem estética” (*apud* Genette, 1997: 164, 166). Por seu turno, Bouchindhomme fala em termos de “pretensão” à “validação”: “un œuvre d’art est une production humaine à laquelle s’attache une prétension en vertu de laquelle cette production s’inscrit dans l’économie de son registre.” (1992: 187)

<sup>(37)</sup> Genette analisa a teorização de Goodman sobre os sintomas, a noção de *exemplificação*, a de *expressão*, resgatando o sintoma goodmaniano da “exemplificação complexa”, que, segundo o teorizador francês, corresponde à *saturação semântica* (Genette, 1997: 59, 63, 69).

<sup>(38)</sup> Kendall Walton esclarece ser esta uma designação de Frank Sibley (1965), que estabeleceu este elo de dependência entre propriedades estéticas e não-estéticas (*apud* Walton, 1992: 88).

caminha-se por raciocínio sinedóquico, uma vez que se activa a lógica da generalização das partes para o todo<sup>(39)</sup>.

Muito consciente da relevância da Arte no âmbito da Estética e desperto para o estudo do interrelacionamento entre Poética e Estética, a teorização de Gérard Genette – reconhecidíssimo teórico da literatura, que, ao tempo da publicação da obra *L'Œuvre de l'Art*, não era uma figura de referência para os estetas franceses e muito menos para os estetas anglo-saxões – reveste-se de particular interesse para a Estética exactamente porque se trata de um pensador que parte de um profundo e aturado conhecimento da Poética (e, por isso, bem posicionado para desmontar e deslindar a peculiaridade da estética literária dentro da Estética).

Antes da publicação desta incortornável obra, G. Genette organizara a tradução do inglês para o francês de textos marcantes sobre estas questões<sup>(40)</sup>. Na introdução desta antologia, G. Genette defende a necessidade de “desvectorizar” a relação estética condensando a sua ideia nesta fórmula magistral: “não há obra de arte a não ser no encontro activo de uma intenção com uma atenção” (1992: 8).

Voltará a esta questão no primeiro volume de *L'Œuvre de l'art*, obra na qual Genette tem como um objectivo fundamental a descrição do objecto artístico. É com este fito que propõe a seguinte definição de obra de arte: “uma obra de arte é um objecto estético intencional, ou [...] uma obra de arte é um artefacto (ou produto humano) com uma função estética”. Basilar é,

<sup>(39)</sup> Remontando às fundações da lógica categorial, Eugenia Zimmerman brilhantemente demonstra como na sua base se encontra o raciocínio sinedóquico: “once we are dealing with ‘some’ and ‘all’, we are in the realm of logic, for ‘some’ and ‘all’ are the quantifiers governing both traditional categorial logic with, at its heart, the categorial syllogism, and the modern predicate calculus [...] It is this connection with categorial logic that constitutes the ‘specialness’ of synecdoche” (1989: 36).

<sup>(40)</sup> Assim, Genette organizou a divulgação, em francês, de textos de problematização moderna da Estética, escritos por autores como Kendall Walton, Nelson Goodman, George Dickie e Charles L. Stevenson num volume, publicado em 1992, com o título *Esthétique et Poétique*. No pequeno texto introdutório, onde justifica a necessidade de divulgar estes textos, explicita este alargamento em direcção à Estética pela utilidade de reconhecer a “distribuição inclusiva entre a teoria da arte em geral e da teoria da literatura em particular” (1992: 7).

portanto, a noção de intenção<sup>(41)</sup>, essencial para a ideia de “candidatura à apreciação estética”.

Neste primeiro volume de *L'Œuvre de l'Art*, G. Genette estabelece todo um aparelho descritivo capaz de reflectir a “ontologia” restrita das obras de arte. Quanto aos “modos de existência” da obra de arte, Genette afirma o seu carácter compósito: a existência da obra de arte “consiste em uma imanência e uma transcendência” (1994:17) – a insistência neste “e”, em certa medida, resolve a querela entre duas posições tradicionais: uma professaria “que todas as artes consistem exclusivamente em objectos físicos” e outra, atribuída de forma demasiado simplista a estetas “idealistas”, sustentaria que a obra “não existe plenamente senão no espírito do seu criador, *cosa mentale*”, sendo os objectos artísticos meras encarnações grosseiras desse ideal – posição que, no entender do autor, tem como escolho negar à obra toda a verdadeira capacidade de comunicação intersubjectiva.

E G. Genette passa a especificar e pormenorizar, distinguindo dois regimes de imanência: o autográfico e o alográfico (designações que entende preferíveis a *material vs ideal* por serem menos precisas). No primeiro, o objecto físico é indispensável à sua autenticidade; no segundo, a imanência é ideal e várias ocorrências são possíveis. No que toca ao regime alográfico, passa-se do critério do que é autêntico para o que é pertinente *vs* contingente, prescrito *vs* não prescrito, uma vez que as práticas alográficas se caracterizam pelo emprego dum sistema: a língua, a notação musical, os diagramas de arquitectura. Há assim uma identidade específica (*quiddité*) e uma identidade numérica ou individual (*haeccité*) (*idem*, 27).

O autor organiza visualmente estas suas destriças relativas a diferentes domínios artísticos estabelecendo um quadro com estes casos entre outros:

<sup>(41)</sup> Coloca-se, neste sentido, em oposição a M. Beardsley e a W. Winsatt que contestam a operacionalidade do conceito de intenção, almejando uma estética objectiva (*apud* Lories, 1988: 224).

Imanência	Texto literário
Manifestação	Dicção ————— Escrita
Imanência	Texto musical
Manifestação	Execução ————— Partitura
Imanência	Coreografia
Manifestação	Dança ————— Notação
Imanência	Obra arquitetónica
Manifestação	Edifício ————— Plano

Indispensável à especificação das relações entre Poéticas e Estética é também a destriça entre **apreciação estética** e **apreciação artística**, apresentada no segundo volume da obra *L'Œuvre de l'Art*, fruto da demarcação analítica entre atenção e apreciação estética. Na verdade, o subtítulo *La relation esthétique* é elucidativo do conteúdo estudado, pois congloba as relações da chamada Estética Natural e as relações artísticas – mas com um claro acento na especificidade desta últimas.

Jean-Marie Schaeffer, para quem a *teoria especulativa da arte* elidiu a distinção entre a esfera da estética e a esfera artística (1992: 344), salienta a importância da destriça genettiana<sup>(42)</sup> entre intencional e atencional – a qual permitirá estabelecer diferentes tipos de julgamento estético: por um lado, aqueles que são feitos sobre objectos intencionalmente estéticos ou, então, sobre objectos não intencionalmente estéticos, ainda que utilitária e intencionalmente feitos, mas vistos agora numa perspectiva estética; e, por outro lado, aqueles que são realizados sobre o que não é intencionalmente feito, apenas existe (Schaeffer, 1996: 371).

Alguns aspectos destas diferenças são também considerados por Martin Seel que propõe o conceito de “articulação” e defende a noção de obra de arte como uma “configuração articulada”. Partindo destes pressupostos, pode então analisar vários modos de articulação da obra

<sup>(42)</sup> Esta distinção surge já na obra *Fiction et Diction* (1991: 11), mas será precisada posteriormente em *L'Œuvre de l'Art* (cf. Genette, 1994: 10-12; 1997: 137, 267).

de arte com o mundo e estabelecer vários tipos de percepção estética: **contemplativa**, **corresponsiva** e **imaginativa**. Estas designações, embora algo fluidas ou ambíguas, também podem ser úteis, num sentido operatório, para esclarecer o problema da intencionalidade. Para este filósofo, “são obras de arte aqueles objectos que, devido à sua articulação imaginativa, possuem na maior das vezes uma energia – corresponsiva e/ou contemplativa – intensificada” (Seel, 1992: 136). Contudo, é preciso reter a ideia de que estas diferenças não são entendidas por este autor como excludentes, sendo necessário, pelo contrário, entendê-las como um *continuum* transitável. Se às obras de arte, entendidas como “construções imaginativas” (1992: 131), se acede por percepção imaginativa isso não exclui os outros tipos. Aí reside, de certa forma, a complexidade das obras de arte:

“Devido à sua unidade estética, a obra de arte permite ao homem encontrar-se a si próprio de acordo com as suas possibilidades fundamentais: a distância contemplativa no concernente ao mundo vivido, a participação corresponsiva relativamente a esse mundo, a percepção imaginativa aberta sobre ele. As obras de arte são objectos estéticos, nos quais estas possibilidades se imbricam de múltiplas maneiras”. (Seel, 1992: 136).

Ora esta atitude de compreender a obra de arte e a relação estética na sua capacidade articulatória é fundamental para um entendimento actualizado da Estética, abrindo uma nova perspectiva da relação da arte com o real.

Esta articulação pressupõe esse caminho relacional da intenção à atenção que solicitam as obras de artes e pressupõe a complexidade da relação obra-mundo. Ora a intencionalidade<sup>(43)</sup> traz um aumento de complexidade à relação artística (se comparada com a relação estética),

<sup>(43)</sup> Como se referiu, de acordo com G. Genette, é o carácter intencional que permite distinguir a relação artística como caso específico da relação estética em geral. A valorização do factor intencional advogada por G. Genette está em explícita oposição relativamente à postura de M. Beardsley (Genette, 1997: 93). Na verdade, Genette contesta veementemente a conhecida postura objectivista de Monroe Beardsley, ao desvalorizar a intenção (Beardsley, 1981: 21; Lories, 1988: 223; Genette, 1997: 173).

devido ao carácter complexo do sujeito no seu compromisso intencional, ao qual se junta ainda a natureza estruturalmente complexa do objecto artístico (1997: 9).

Por seu turno, a consideração da intencionalidade pode impulsionar um entendimento do processo de configuração estruturante das categorias ou predicados estéticos – processo esse da máxima importância para o estudo das Poéticas.

Estudar a predicação pode ser, assim, uma forma de chegar próximo de um entendimento da percepção estética enquanto conhecimento sensível assente no “corpo” – raiz comum do processo criador e da recepção estética. Neste trânsito, pelo qual se passa de um conhecimento ao nível do sensível à expressão e à representação e *vice-versa*, muitos pensadores (filósofos e artistas) atribuem um papel de relevo à imaginação.

Kendall Walton, restringindo-se às obras representativas, afirma que as obras de arte instauram um *fazer-criar – mimesis* imaginativa de atitudes e situações reais – assente gerativamente num *Princípio de Realidade*.

Paul Ricœur, por sua vez, fala de “inovação semântica” ligada à “imaginação criadora”<sup>(44)</sup>, e distingue dois processos por que ela se manifesta: a metaforização e a narrativa (récit) ou a montagem da intriga (recorrendo ao mimetismo temporal, num sentido aristotélico de “agenciamento de incidentes”<sup>(45)</sup>). No caso específico da narrativa a inovação semântica consiste na transformação operada pela intriga narrativa, ao criar a unidade temporal de uma acção numa “síntese do heterogéneo” próxima da metáfora (Ricœur, 1983: 9). E esta nova “pertinência na predicação”, criada pela intriga de ficção, alicerça-se numa disposição criativa da vivência do tempo, que Ricœur estuda sob a designação de “variações imaginativas” do tempo (1985: 229).

*Configuração* revela-se, então, um conceito-chave em termos produtivos. De facto, na relação artística, de um lado, o criador está consciente de

<sup>(44)</sup> No original: “L’innovation sémantique peut être rapportée à l’imagination productrice et, plus précisément, au schématisme qui en est la matrice significatrice.” (Ricœur, 1991: 10).

<sup>(45)</sup> Para Aristóteles, “o elemento mais importante é a trama dos factos, pois a tragédia não é a imitação de homens, mas de acções e de vida [...] a própria finalidade da vida é uma acção, não uma qualidade. [...] A tragédia é, por conseguinte, imitação de uma acção e, através dela, principalmente [imitação] de agentes. [...] Assim determinados os elementos da tragédia, digamos agora qual deve ser a composição dos actos [...]” (Aristóteles, 1994: 111, 112, 113).

que deve proceder a uma série de escolhas para a configuração da sua obra (de acordo com as convenções ou assumidamente contra elas); do outro lado, o da recepção, estabelecer-se-á uma relação entre um sujeito e a representação ou a expressão que foi configurada. Acresce, porém, que o autor sabe, de antemão, como se desenvolve o processo de recepção, jogando muito vezes humoristicamente com isso; por outro lado, o leitor também se apercebe deste jogo reagindo positiva ou negativamente a esse apelo lúdico-imaginativo.

Para além dos problemas já levantados, convém salientar ainda a importância para a Estética da distinção entre os conceitos de “valor”, de *preferência* ou *gosto*: pode pensar-se uma coisa de maior valor que outra (mesmo em termos éticos), mas a nossa preferência pode recair sobre esta última, por razões estéticas, ou afectivas ou outras (Souriau, 1990: 1376). A expressão o “valor de uma obra” implica ver o conceito de valor inserido num conjunto de relações comparativas relativas ao “pertencimento categorial”, mas também acciona o modo como se vêem as suas relações com o real empírico.

Com intuito de encontrar a especificidade estética deste conceito Donald McCloskey (1991: 213) propõe a designação de **valor estético conjetivo** (nem subjectivo nem objectivo): “A alternativa às estereis disputas entre o objectivo e o subjectivo é, para cunhar um termo, o conjetivo. O conjetivo é aquilo que sabemos em conjunto, em sociedade, em virtude de um discurso comum. É tudo sobre que podemos discutir” (*apud* Amaral, 1994: 51).

São evidentes os ecos kantianos nesta ideia de comunidade, mas nela estão também reflectidas as ideias de Stanley Fish sobre “comunidades interpretativas” (*idem*, 52), que se podem aproximar da já aludida noção de “mundo da arte”, com toda a sua relevância para o entendimento da apreciação estética.

Em suma, pode afirmar-se que os vários conceitos aqui referidos são cruciais para a compreensão, a análise e a crítica das obras de arte em geral, sendo, por isso, também relevantes para o estudo da Literatura.

Hana Jechova distingue três grandes áreas dos estudos literários: a teoria, a história e a crítica literária. Não deixa de salientar, porém, a falta de ligação que normalmente se verifica entre estes saberes. Poderá a Estética fazer a ponte?

## 5. Da Poética à Estética

A relevância do estudo das poéticas<sup>(46)</sup> é hoje admitida no seio dos estetas. Esta perspectiva de abordagem releva de uma mudança que se operou nos domínios da reflexão teórica da estética, ao considerar não só a importância da Poética em geral, mas também das poéticas epocais, no seu pragmatismo e especificidade<sup>(47)</sup>.

Reflectindo sobre as relações entre Estética e Poética, nota-se, como afirma Luciano Ancheschi, uma mudança de atitude face à desconfiança mútua entre estes dois domínios. Se a Estética rejeitava as reflexões poéticas pela sua normatividade ou pelo seu condicionalismo epocal, a Poética suspeitava, na reflexão estética, uma conceptualização abstractizante, alheada e distanciada das suas preocupações concretas. Mas, a verdade é que Estética e Poética comunicam interactivamente dentro dessa esfera da arte, ou seja, como diz A. Danto no “mundo da arte”.

Assiste-se, aliás, na investigação da estética fenomenológica<sup>(48)</sup>, a uma revalorização da poética e da capacidade crítico-reflexiva dos próprios artistas, concedendo-se especial atenção aos processos internos que vão de uma “reflexão pragmática (preceitual, normativa, idealizante) nascida

<sup>(46)</sup> As movências, as alterações e as supressões categoriais e estruturais são detectáveis diacronicamente e repertoriadas pela história das diferentes artes. Daí a relevância do estudo das reflexões dos próprios autores/criadores sobre o seu *fazer* artístico – a sua *poiesis* –, e a necessidade de descobrir as novas propriedades reivindicadas na implantação das novas poéticas – propriedades essas que, por sinédoque, se instituem como novas categorias comandantes da apreciação.

<sup>(47)</sup> Também P. Lamarque (1997: 9), sublinha o peso da complexa prática social nas poéticas, sendo, por isso, muito importante pensar a institucionalização da literatura e das suas convenções. Só assim se pode defender a legitimidade da perspectivização literária, de pleno direito e com autonomia (Lamarque, 1997: 201).

<sup>(48)</sup> Embora, há muito tempo atrás, já uma ou outra voz se tivesse levantado no sentido de apontar os contributos benéficos e úteis da poética para a estética. Por exemplo, o filósofo T.-M. Moustoxidi, ao estudar e descrever os sistemas estéticos anteriores, afirmava: “La critique et spécialement la critique littéraire, a beaucoup contribué à l'évolution des idées esthétiques vers la science.” Como exemplos aponta: Mme de Staël, Victor Cousin, Villemain, Sainte-Beuve (1918: 212).

do interior da vida da arte” até à elaboração mais filosófica (Ancheschi, 1959: 1591). Na crítica fenomenológica “la poética es considerada como una estética pragmática que mantiene relaciones variadas con la estética especulativa” (Pousa, 1994: 149). Como a tónica é posta nas relações entre a reflexão e a experiência poética, nela ganham particular realce as situações auto-reflexivas plasmadas nas próprias poéticas (*idem*, 152).

No que diz respeito à Literatura será importante perceber e repensar as diferenças colocadas por atitudes mais radicais, nomeadamente a da “arte pela arte”, a da arte comprometida. Mas, por sobre estas diferenças mais ou menos polarizadas, o que a Literatura permite é a questionação da proximidade entre a linguagem literária e a linguagem quotidiana, pois desta proximidade surgem confrontos e diferenças que suscitam enorme interesse entre os estetas, sobretudo pela potencial novidade que o questionamento teórico-literário sobre estes aspectos pode trazer para a revelação dos procedimentos e processos de diferenciação que caracterizam o objecto artístico relativamente ao objecto comum.

Diferentes correntes da Teoria da Literatura têm contribuído para esta questionação ao perseguir o intuito de legitimação do literário e, portanto, da estética literária, ainda que sob perspectivas diferentes.

O Formalismo Russo, movimento teórico do início do século XX, lançou o conceito de *estranhamento*, – um conceito essencial para a distinção entre a linguagem normal e a linguagem literária, mas passível de ser generalizável à obra de arte em geral e que ainda hoje contém aspectos pertinentes<sup>(49)</sup>. Para além disso, desenvolve toda uma preocupação com o estudo das formas do objecto de arte considerado em si mesmo, carreando assim uma grande mudança na crítica literária e artística, tradicionalmente muito historicista e biografista. São de salientar, entre outros, os trabalhos de Jakobson (que funcionou como o elo de ligação entre o movimento russo e a Escola de Praga) sobre as funções da linguagem e os trabalhos de Ian Mukarovskiy sobre as

<sup>(49)</sup> Sob a perspectivação da Teoria dos Polissistemas, a arte também é entendida como uma construção social de pensamento que “recreates worlds that continue and interrupted the world of everyday life” (Pires, 2006: 49).

funções na obra de arte<sup>(50)</sup> e a obra de arte entendida como objecto de semiótica estética<sup>(51)</sup>.

Ainda entre os anos 30 e 40, é fundamental o contributo de Roman Ingarden com a publicação de *A Obra de Arte Literária* que, muito influenciada pela fenomenologia, chama a atenção para os diferentes estratos da composição da obra literária – contributos que podem ser aplicáveis à análise e compreensão de outras obras de artes.

Também foram muito importantes os avanços da Semiótica literária, que trouxe novos instrumentos e processos aos estudos de Semiótica artística em geral. Iuri Lotman merece aqui um destaque especial, nomeadamente através da sua consideração do sistema literário como sistema *modelizante secundário* por sobre o *sistema modelizante primário* que é o da língua<sup>(52)</sup>. Isto permite considerar a obra de arte literária como dependente não só do sistema linguístico, mas também do sistema literário e do seu conjunto de códigos específicos: os códigos técnico-narrativos e compositivos, os códigos rítmicos, os códigos e estratégias ficcionais e os códigos cénico-dramáticos – referidos pela designação geral de policódigo literário.

Esta postulação de dois níveis de composição para obra de arte literária pode ser aplicada às outras artes. Isto mesmo reconhece Edmundo Balsemão Pires que, no texto, intitulado “Pequena Axiomática Estética para uso de filósofos e consulta de outros artistas”, afirma: “cada obra

<sup>(50)</sup> Sob a influência dos estudos da língua, Mukarovsky também propõe para a obra literária vários níveis de análise. Já no final da década de 30 distinguia quatro funções na obra de arte: a representação, a expressiva, a apelativa e da “função” estética.

<sup>(51)</sup> Alguns dos seus ensaios foram reunidos mais tarde em volume em traduções alemãs, francesas e inglesas. Em português salienta a publicação de vários textos em colectâneas sobre o Formalismo Russo (como, por exemplo, o texto “A arte como facto semiológico”) e o volume de ensaios *Escritos sobre Estética e Semiótica da Arte*.

<sup>(52)</sup> Todo o segundo capítulo da obra *Teoria da Literatura* de Aguiar e Silva é dedicado ao estudo do sistema semiótico literário e, dentro deste capítulo, no ponto 2.8, o autor divulga o entendimento de Lotman sobre o conceito de *modelo* (“tudo quanto reproduz o próprio objecto, tendo em vista o processo cognoscivo”) e de *sistema modelizante*: “por sistema modelizante entendemos o conjunto estruturado dos elementos e das regras; tal sistema encontra-se em relação de analogia com o conjunto dos objectos no plano do conhecimento, da tomada de consciência e da actividade normativa” (1991: 90).

de arte é uma combinação singular de meios e formas da percepção, meios e formas da comunicação e instruções da sua própria decifração para um público possível. Ora, esta singularidade e autonomia deve ser interpretada sob ponto de vista semiótico e, em especial, à luz da distinção entre “sistemas modelizantes primários” e “sistemas modelizantes secundários”, iniciada na Escola de Tartu e continuada por T. Sebeok.

Assim, o estudo das gramáticas e dos policódigos das diferentes criações artísticas pode fornecer – e fornece – à Estética todo um conjunto de estudos genológicos e categoriais que preenchem tradicionalmente o seu saber técnico específico, passando a constituir uma parte do seu objecto de reflexão. Por seu turno, esta reflexão abre caminho àquilo que Bernard Vouilloux (1997:16) designa por “relações transestéticas” que pressupõem a passagem, a translação e/ou a adaptação de conceitos e processos de um domínio artístico a outro.

A reflexão metaliterária, de modo particular, pode trazer ainda um conhecimento significativo à Estética na medida em que aborda conceitos menos formais e extensíveis não só a vários domínios artísticos, e aos seus metadiscursos, mas também à análise do discurso em geral nas suas diversas estratégias representativas e comunicacionais. Entre esses conceitos salientam-se o conceito de *composição* de Uspensky, os conceitos de *orquestração*, *hibridismo*, *dialogismo* e *polifonia* de Mikail Bakhtine e o conceito de focalização proposto por G. Genette.

Todos estes conceitos, com a sua profundidade teórica e com os seus potenciais matizes de sentido, se revelam aplicáveis aos discursos sociais. Eles podem ser coadjuvantes na Análise Crítica do Discurso – tal com a entenda Teun van Dijk – facilitando a tarefa de desmistificação e desmontagem dos processos e contextos<sup>(53)</sup> comunicativos, os quais são, frequentemente, veículos de preconceitos e estratégias demagógicas. Neste sentido, a própria complexidade das composições literárias significa uma mais-valia, para os leitores que dela têm conhecimento, uma vez que os dota de uma maior labilidade de resposta à sociedade actual tal como é caracterizada por Gilles Lipovetsky – uma sociedade

<sup>(53)</sup> Note-se que Teun van Dijk reflectindo sobre o conceito de *modelo de contexto*, defende “que os contextos não são constrangimentos ‘objectivos’ e ‘determinísticos’ da sociedade ou da cultura, mas sim interpretações, construções ou definições subjectivas participantes desses aspectos do meio ambiente social.” (Van Dijk, 2006: 163).



que se rege pela hipervalorização do presente, com uma dinâmica fundada no excesso e na desmesura, dominada pelo consumismo e pelo domínio do efêmero (2011: 62, 63). Para escapar à situação de sujeito-alvo (que facilmente descai para a situação de sujeito-vítima) é crucial para o público-leitor o ser capaz de desconstruir os discursos publicitários, os discursos falaciosos e os discursos facilitistas – ora o leitor habituado à complexidade da Literatura está mais treinado a fazer essa desmontagem. Neste sentido a Literatura é muito mais que um simples tipo de discurso entre outros, como de modo infeliz comumente se pensa, havendo até alguns linguistas que também assim pensam: a Literatura é o discurso mais complexo e, por isso mesmo, o mais dialógico, o mais completo e o mais harmonioso, como diria Álvaro de Campos.

Intrinsecamente implicada nesta translação de sabedoria está a ideia da própria Literatura poder trazer (ou não) aos seus leitores um determinado conhecimento do mundo: ou seja, levanta-se aqui a questão do valor científico-cognitivo da Literatura, para além do valor estético ou do mérito artístico. David Davies, na obra *Aesthetics and Literature*, salienta como os teóricos cognitivistas defendem que, para além do conhecimento afectivo e do conhecimento prático, as obras literárias “são uma fonte de *entendimento categorial*” (Davies, 2007: 146).

No eixo destas reflexões surge frequentemente uma comparação estabelecida com a Ciência: trata-se de saber se a Literatura é capaz de proporcionar (ou não) um discernimento cognitivo semelhante ou equivalente ao transportado pela Ciência, problema que, amiúde, se liga mais à ficção que à poesia, precisamente porque na primeira surge, de forma mais avassaladora, a questão da mimese. Também, quanto a este conceito os estudos literários têm trazido contributos relevantes para se encontrarem algumas respostas (ou, pelo menos, alguns caminhos a elas conducentes). Na verdade, o conceito de mimese tem sido reequacionado ao longo da história das ideias literárias, permitindo-nos ter, actualmente, ideias mais avançadas sobre as possíveis relações entre a mimese artística e o mundo real que lhe serve de ancoragem. Neste sentido é de salientar a sua revisão dentro da teoria filosófica dos mundos possíveis<sup>(54)</sup>,

<sup>(54)</sup> Como se sabe, esta teoria tem uma origem leibniziana que é retomada, na década de 70, por filósofos como Robert Adams, Alvin Plantinga (*apud* Ryan, 1991: 553).

aplicada à teoria literária<sup>(55)</sup>, a qual, abordando o problema da relação do texto com o mundo actual sob o molde da possibilidade imaginativa, traz nova luz ao problema e novas possibilidades de sistematização. Neste sentido, é valiosíssimo o contributo de Marie-Laure Ryan (1991: 553-576), que propõe uma série de critérios para o estabelecimento de tipologias de relações de acessibilidade entre os mundos possíveis literários e o mundo actual. Nesta tipologia, a ficção fantástica apresenta uma menor quantidade de semelhanças com o mundo actual ao passo que “ficção realista” apresenta características semelhantes às do mundo actual, excepto no que toca ao “inventário de objectos” (nomeadamente a criação de personagens) e no próprio acto enunciativo de ficção<sup>(56)</sup>.

Mais sedutora ainda, muito coerente e de profundo alcance cognitivo e hermenêutico, se revela a proposta de Kendall Walton, respeitante à arte representativa, com a sua teoria da *mimesis* como um *faz-de-conta* (*make-believe*). Esta teoria presuppõe, pela polissemia que a palavra inglesa semeia, quer uma vontade de fazer-acreditar, da parte do autor, quer a vontade de querer-acreditar, da parte do leitor, sendo neste “encontro activo” (na fórmula genettiana já referida) lúdico e contratual, que se engendra a obra de arte ficcional. Esta teoria ultrapassa a repetida fórmula de Coleridge que pensava a ficção como “suspensão da descrença” (“suspension of disbelief”), uma vez que propõe entender o ficcional como um acto corresponsivo de “pretender acreditar” (“make-believe”).

Próxima destas perspectivas surge a abordagem de Amie Thomasson que, ao estudar o estudo ficcional das personagens, salienta como elas são “artefactos abstractos” (*apud* Davies, 2007:116), artefactos esses baptizados pelos autores, e propostos como possibilidades que os leitores reconhecem como tal.

<sup>(55)</sup> Por autores como Lubomír Doležel, Umberto Eco, Thomas Pavel (*apud* Ryan, 1991: 553).

<sup>(56)</sup> Segundo esta autora, “Fictional universes always differ by at least one property from our own system of reality: even if the sender of the fictional text pretends that every thing is exactly the way it is, the world he selected as the center of fictional universe differs from the actual world in that the intend and act of producing a fiction is a fact of the latter but not of the former. [...] On all points other than its own existence as fiction, however, a fictional text may offer an exact reproduction of reality. Novelist are aware of the possibility when they warn the reader that any resemblance to actual individuals and events should be regarded as purely fortuitous.” (Ryan, 1991: 561).

Na mesma ordem de ideias, as ficções também são encaradas pelos cognitivistas como “hipóteses sobre a organização geral das coisas no mundo, ou crenças sobre aspectos específicos do mundo, ou potenciais modos de discernimento categoriais sobre coisas da nossa experiência (*idem*, 160). A Literatura, pela sua complexidade, potencia a agilidade aos seus leitores de se orientarem (ou se desorientarem) na rede complexa dos raciocínios abduativos e inferenciais<sup>(57)</sup>.

Daqui se passa, por vezes demasiado depressa, para a questão que David Davies, designa por responsabilidade ou responsabilização da Literatura<sup>(58)</sup>. Com efeito, uma coisa é considerar uma determinada cosmovisão ficcional ou poética como uma hipótese de leitura ou categorização do mundo e, a partir daí, fazer inferências sobre o mundo real, outra coisa bem diferente é realizar aplicações ético-moralizantes directamente dos mundos ficcionais e/ou poéticos ao mundo experiencial e actual.

Na verdade, enquanto fruto do polissistema literário, as obras literárias são “construções de pensamento e não só de sentimento”, e, enquanto construção de pensamento a arte moderna “recria mundos que continuam e interrompem o mundo da vida quotidiana”, introduzindo “uma subversão poética [que] consiste numa diferença na orientação da observação” (Pires, 2006: 49). Trata-se de uma diferença que pressupõe a originalidade, concorrendo assim para esse tal *não sei quê* de uma obra de arte que faz dela um artefacto estético inovador e único.

Mais do que um sistema estratificado e funcional, a obra de arte instaura, com efeito, um dialogismo intersubjectivo<sup>(59)</sup> e relacional (bem visível se pensarmos na obra de arte dramática) que funciona

<sup>(57)</sup>Sobre o desenvolvimento da capacidade inferencial através da leitura integral de textos literários e sobre o leitor proficiente há toda uma vasta bibliografia, de que se pode salientar, a título meramente ilustrativo, os trabalhos de L. Gambrell e de Jocelyne Giasson.

<sup>(58)</sup> Trata-se da manifestação de “preocupações acerca da responsabilidade (accountability) do autor” (Davies, 2007: 182), arrastando a noção da necessidade de o autor orientar a sua criação para o bem social – ou seja, a antiga questão, já referida, da funcionalidade ético-pragmática de literatura – levantada por Sócrates n’*A República*.

<sup>(59)</sup> O sentido intersubjectivo é também aprofundado por J. Habermas (1987: 116) na sua “teoria do agir comunicacional” estabelecendo relações entre o mundo objectivo, o mundo social e o mundo subjectivo.

internamente, mas que também se estende à sua relação com o mundo externo. É neste sentido que Jacques Rancière (2004: 35) vem defender uma estreita relação entre estética e política, sublinhando a necessidade de uma “estética relacional que rejeita tanto as pretensões à auto-suficiência como os sonhos de transformação da vida pela arte, mas que reafirma contudo uma ideia essencial: a arte que consiste na construção de espaços e de relações para reconfigurar material e simbolicamente o território comum”.

A arte literária, ao engendrar construtos imaginários, mimetiza afectos, sentimentos e sensibilidades, que cristalizam em géneros mais ou menos convencionados ou convencionais, com uma estruturação sintagmática que, por sua vez, vai condicionar as produções vindouras, as possíveis relações da obra com o mundo externo e também a sua apreciação estética.

Técnico e estético articulam-se, geram-se reciprocamente. Determinam-se historicamente, dando origem ao que G. Genette designa por “relativismo categorial” (1997: 218) dado o reconhecido “carácter dinâmico” das categorias ~~de~~ genológicas (*idem*, 206). Eis o motivo pelo qual a apreciação artística<sup>(60)</sup> se revela frequentemente tríplice, comportando “uma condição perceptiva”, uma “atribuição genológica” e um “julgamento determinado pelo cruzamento dos outros dois elementos” (*idem*, 201).

Intrínsecamente ligados surgem, em suma, o jogo interno do leitor com a obra, o relacionamento da obra com o mundo e a apreciação avaliativa. Não existem separadamente – condicionam-se. Ao leitor cabe accionar estes elementos e participar na apreciação, e pode fazê-lo com uma maior ou menor disponibilidade de envolvimento e/ou de

<sup>(60)</sup> Para a apreciação artística é indispensável a disponibilidade e predisposição receptiva, mas também são importantes determinados conhecimentos técnicos apreendidos culturalmente. Assim, uma falsa clivagem se coloca, muitas vezes, entre o sentir estético e o olhar informado do conhecedor de uma determinada poética. Um maior conhecimento não impede o sentir. Por exemplo, K. Walton (1990: 273), na sua teoria da representação artística, reconhece a perspectiva dual do apreciador, o qual é capaz de participar no jogo ficcional e, ao mesmo tempo, observar o modo como está montado e como é composto esse jogo.

conhecimento. Ora esta disponibilidade – se não formos irredutivelmente pessimistas – pode ser cultivada e os conhecimentos técnicos podem ser ensinados e aprendidos.

Abre-se aqui o lugar para a educação estética – a qual, por sua vez, originará novas propostas culturais com novas formas estéticas. Por isso a Arte é, como diz Fernando Pessoa, essencialmente dinâmica.

### Bibliografia

- AMARAL, Fernando Pinto (1994), “Os Valores e os Sentidos. (Notas sobre crítica e juízo estético)”, *Limiar* (Revista de Poesia), vol. 4, 1994, pp. 51-53.
- ANCHESCHI, Luciano (1961), “Le poetiche del Novecento in Italia”, in *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, Parte Quarta, Milano, Marzorati-Editore, pp. 1581-1733:1599
- ANGELO, Paolo e GARCIA, G. (1999), *Dicionário de Estética*, Lisboa, Edições 70, 2004.
- ARISTÓTELES (I a.C.) *Poética*, Lisboa, I.N.-C.M. 1994.
- BADII, Remo; POLITI, António, *Complexity: Hierarchical Structures and Scaling in Physics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et Théorie du Roman*, Paris, Gallimard, 1978.
- BAUMGARTEN, A. G. (1750), *Estética. A lógica da arte e do poema*, Petrópolis, Vozes, 1993.
- BEARDSLEY, Monroe C. (1958), *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*, Indianapolis/Cambridge, Hackett Publishing Company, Inc., 1981.
- BEARDSLEY, M.; WINSATT, W. (1954), “L’illusion de l’intention”, in LORIES, Danielle (org.), *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Meridiens Klincksieck, 1988, pp. 223-238.
- BLANCHÉ, Robert (1979) *Des Catégories esthétiques*, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin.
- BOUCHINDOMME, Christian (1992), “Naissances et renaissances de l’esthétique”, in BOUCHINDHOMME, Ch.; ROCHLITZ, R. (dir.), *L’art Sans Compas. Redéfinitions de l’Esthétique*, Paris, Éd. du Cerf, pp. 173-201.
- CHATEAU, Dominique, *La Question de la Question de l’art. Note sur l’esthétique analytique*, Vincennes, Presses Universitaires de Vincennes, 1994.
- CRUZ, Maria Teresa (1991), “Experiência estética e esteticização da experiência”, *Comunicação e Linguagens*, nº 12/13, Janeiro, pp. 57-65.
- DANTO, Arthur (1981), *La Transfiguration du Banal. Une Philosophie de l’Art*, Paris, Seuil, 1989.
- DAVIES, David (2007), *Aesthetics & Literature*, London, Continuum.
- DELEUZE, Giles (1991), *O que é a Filosofia*, Lisboa, Ed. Presença, 1992.
- DICKIE, George (1973), “Définir l’art”, in GENETTE, Gérard (org.), *Esthétique et poétique*, Paris, Ed. Seuil (Points), 1992.
- DOLEZEL, Lubomír (1986), *A Poética Ocidental. Tradição e Inovação*, Lisboa, F. C. Gulbenkian, 1990.
- FERRY, Luc (1990), *HOMO AESTITICUS. A invenção do Gosto na Era Democrática*, São Paulo, Editora Ensaio, 1994.
- GENETTE, Gérard (org.) (1992), *Esthétique et poétique*, Paris, Ed. Seuil (Points).
- GENETTE, Gérard (1991), *Fiction et Diction*, Paris, Ed. Seuil.
- GENETTE, Gérard (1994), *L’Œuvre de l’Art*, vol. I, Paris, Ed. Seuil.
- GENETTE, Gérard (1997), *L’Œuvre de l’Art. La Relation Esthétique*, vol. II, Paris, Ed. Seuil.
- GIL, Fernando (1985), “Catégories”, in *Encyclopædia Universalis*, Paris, Encyclopædia Universalis, pp. 374-377.
- GOODMAN, Nelson (1977), “Quand y a-t-il art?”, in LORIES, Danielle (org.), *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Meridiens Klincksieck, 1988; in GENETTE, Gérard (org.), *Esthétique et poétique*, Paris, Seuil (Points), 1992.
- HABERMAS, Jürgen (1987), *Théorie de l’agir communicationnel*, Paris, Fayard.
- HAVELANGE, Véronique (1984), “Complexité, psyché, société. Introduction”, in SOULIÉ, Françoise (dir.), *Les Théories de la Complexité. Autour de l’Œuvre d’Henri Atlan* (Colloque de Cerisy), Paris, Seuil, 1991.
- JACQUES, Francis (1985), “Valeurs”, in *Encyclopædia Universalis*, Paris, Encyclopædia Universalis.
- JECHOVA, Hana et alii (1986), *Esthétique Littéraire Comparée, Prépositions, Applications*, Paris, Didier Editeur.
- KANT, Immanuel (1790), *Crítica da Faculdade de Julgar*, Lisboa, IN-CM, 1990.
- LAMARQUE, Peter (1996), *Fictional Points of View*, Ithaca and London, Cornell University Press.

- LOPES, Silvina (1994), *A Legitimação em Literatura*, Lisboa, Cosmos.
- LORIES, Danielle (org.) (1988), *Philosophie analytique et esthétique*, Paris, Meridiens Klincksieck.
- MOLDER, Maria Filomena (2011), *O Químico e o Alquimista. Benjamin, Leitor de Baudelaire*, Lisboa, Relógio d'Água.
- MORIN, Edgar (1984), "De la complexité: complexus", in SOULIÉ, Françoise (dir.), *Les Théories de la Complexité. Autour de l'Œuvre d'Henri Atlan* (Colloque de Cerisy), Paris, Seuil, 1991, pp. 283-296.
- MOUKAROVSKY, Jan (1947), "A arte e a concepção do mundo", in *Estudos sobre Estética e Semiótica da Arte*, Lisboa, Editorial Estampa, 1988.
- MOUSTOXIDI, T.-M. (1918), *Les Systèmes Esthétiques en France envisagés surtout au point de vue de leur caractère scientifique (1700-1890)*, Paris, Jouve & Cie Éditeurs.
- MÜNCH, Marc-Mathieu (1991), *Le Pluriel du Beau. Génèse du relativisme esthétique en littérature*, Paris, Centre de Recherche Littérature et Spiritualité.
- NANCY, Jean-Luc (1994), *Les Muses*, Paris, Galilée.
- PIRES, Edmundo Balsemão (2006), "The second order observation and the observation of Art", in COSTA, Fernanda Gil (org.), *Theory of Systems Through Literature and Art*, Lisboa, Edições Colibri, pp. 39-59.
- PIRES, Edmundo Balsemão (2007), "Pequena Axiomática Estética para uso de filósofos e consulta de outros artistas", Comunicação apresentada no colóquio *O Belo* organizado na Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra. Disponível em <https://woc.uc.pt/fluc/getFile.do?tipo=2&id=848>.
- PLAZAOLA, Juan (1991), *Introducción a la Estética. Historia, Teoría, Textos*, Bilbao, Universidad de Deusto.
- POUSA, Silvia Manteiga (1994), "Experiencia y juicio estético: la fenomenología crítica de la escuela de Bologna", in VILLANUEVA, Darío (org.) *Avances en Teoría de la Literatura*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1994, pp. 149-164.
- PLATÃO (I a. C.), *A República*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, (8ª ed), 1996.
- PLATÃO (I a. C.), *Fedro*, Lisboa, Galeria Panorama, [1969?].
- RICCEUR, Paul (1985), *Temps et Récit. 3 Le Temps Raconté*, Paris, Seuil (Points).
- RANCIÈRE, Jacques (2004), *Malaise de l'Esthétique*, Paris, Galilée.

- RYAN, Marie-Laure (1991), "Possible Worlds and Accessibility Relations: A Semantic Typology of Fiction", *Poetics Today*, vol. 12, n° 3, Fall, pp. 553-576.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1992), *L'art de l'âge moderne. L'esthétique et la philosophie de l'art du XVIII siècle à nos jours*, Paris, Gallimard.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1996), *Les Célibataires de l'Art. Pour une esthétique sans mythes*, Paris, Gallimard.
- SEEL, Martin (1992) "Le langage de l'art est muet", in BOUCHINDHOMME, Ch.; ROCHLITZ, R. (dir.), *L'art Sans Compas. Redéfinitions de l'Esthétique*, Paris, Éd. du Cerf, 1992.
- SILVA, Vítor M. de Aguiar e (1991), *Teoria da Literatura*, 8ª ed., Coimbra, Livr. Almedina.
- SOULIÉ, Françoise (dir.) (1991), *Les Théories de la Complexité. Autour de l'Œuvre d'Henri Atlan* (Colloque de Cerisy), Paris, Seuil, 1991.
- SOURIAU, Anne (1985), "Les catégories esthétiques", in *Encyclopædia Universalis*, Paris, Encyclopædia Universalis, pp. 299-302.
- SOURIAU, Anne (1990), "Catégorie", in *Vocabulaire d'Esthétique*, Paris, Puf, pp. 324-326.
- SOURIAU, Étienne (1990), *Vocabulaire d'Esthétique*, Paris, Puf. (cf. entrada valor)
- SPARSHOTT, F.[rancis] E.[dward] (1963), *The Structure of Aesthetics*, Toronto, University of Toronto Press / Routledge & Kegan Paul.
- VAN DIJK, Teun (2006), "Discourse, context and cognition", *Discourse Studies*, vol. 8(1), pp. 159-177.
- VILLANUEVA, Darío (1991), "Fenomenología y pragmática del realismo literario", in VILLANUEVA, Darío (org.), *Avances en Teoría de la Literatura*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1994, pp. 165-185.
- WALTON, Kendall (1981), "Appreciating Fiction: Suspending Disbelief or Pretending Belief", *Dispositio*, vol. 5, n° 13, pp. 1-18.
- WALTON, Kendall (1978), "How Remote are Fictional Worlds from the Real World?" *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 38, n° 1, pp. 11-23.
- WALTON, Kendall (1990), *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge Mass., Harvard University Press.