Arte Verbal

Do Conceito "Arte Verbal"
e da Obra de Arte Verbal como Imitação e Ficção

Paideia
Desktop Publishing

Arte Verbal

Do Conceito "Arte Verbal" e da Obra de Arte Verbal como Imitação e Ficção

Em Memória de

Carlos Manuel Cravo Ventura

Professor de Literatura Inglesa
e de Literatura Norte-Americana. —

Que quantos deram mais quando foi preciso fazê-lo e pouco ou nada receberam são os que merecem mais ser rememorados.

E. J. Moreira da Silva

Arte Verbal:
Da *Divisio* do Conceito "Arte Verbal"
e da Obra de Arte Verbal como Imitação e Ficção

CEHu
Centro de Estudos Humanísticos

Universidade dos Açores
UAc

PONTA DELGADA | Açores | 2025

Publicado por

Paideia ®
Desktop Publishing

ISBN 978-989-35259-2-0

Grafismo e edição eletrónica de
Paideia–*Desktop Publishing*

Tipo do texto: CORBEL 13 | 11 pt

Capa: Michelangelo. Capela Sistina
Pormenor de *Juízo Final* (*c.* 1536–1541)

Índice Tabular

LISTA DE ILUSTRAÇÕES 7
NOTA INTRODUTÓRIA 9

DIVISÃO PRIMEIRA
Da dificuldade de definir o conceito LITERATURA e da sua relação com o conceito ARTE VERBAL 27

DIVISÃO SEGUNDA
Do conceito CONCEITO 39

DIVISÃO TERCEIRA
Do conceito ARTE VERBAL 47

DIVISÃO QUARTA
Da *divisio* do conceito ARTE VERBAL 65

DIVISÃO QUINTA
Da *differentia specifica* LÓGICO-IMAGINATIVO 81

DIVISÃO SEXTA
Da discursividade da obra de arte verbal como sede de imitação e como *medium* de suscitação de imitação em-representação, bem como do *modus operandi* da discursividade onomatopeico–mimética 109

DIVISÃO SÉTIMA
Ut pictura, non poesis: dos *modi operandi* da imitação pictórica e da imitação-em-representação suscitada por cognição de obra de arte verbal 145

DIVISÃO OITAVA
Da obra de arte verbal como ficção
e da sua referencialidade 175

DIVISÃO NONA
Da obra de arte verbal como
forma e matéria:
intersubjetividade e subjetividade 205

DIVISÃO DÉCIMA
Da prática de *mímēsis* por parte de Platão 281

EPÍLOGO
"Art imitates life"!
"Art must tell the truth about life"! 307

NOTAS E REFERÊNCIAS 319
BIBLIOGRAFIA 373
ÍNDICE REMISSIVO 381

Lista de Ilustrações

1. Michelangelo. Capela Sistina: Pormenor de *Juízo Final* (*c.* 1536–1541) 20
2. Michelangelo. Capela Sistina: Pormenor de *Juízo Final* (*c.* 1536–1541) 22
3. Michelangelo. Capela Sistina: Pormenor de *O Dilúvio Universal* (1509) 24
4. Michelangelo. Capela Sistina: Pormenor de *Juízo Final* (*c.* 1536–1541) 36
5. Michelangelo. Capela Sistina: Pormenor de *Ezequiel* (1510) 46
6. Michelangelo. Capela Sistina: Pormenor de *Separação de Terra e Água* (1512) 64
7. Michelangelo. Capela Sistina: Pormenor de *Sibila de Cumas* (1510) 78
8. Michelangelo.Capela Sistina: Pormenor de *Juízo Final (c.* 1536–1541) 106
9. Michelangelo. Capela Sistina: Pormenor de *Sibila Persa* (1511) 142
10. Michelangelo. Capela Sistina: Pormenor de *Juízo Final* (*c.* 1536–1541) 174
11. Michelangelo. Capela Sistina: Pormenor de *Ezequiel* (1510) 202
12. Michelangelo. Capela Sistina: Pormenor de *A Serpente de Bronze* (1511) 280
13. Michelangelo. Capela Sistina: Pormenor de *Juízo Final* (*c.* 1536–1541) 306

Nota Introdutória

NA ORIGEM DESTE LIVRO, encontra-se, em primeira instância, o escrito que o autor produziu no ano de 2021, com o título "Da *divisio* do conceito 'arte verbal' e da literatura como ficção e imitação," para ser publicado na coletânea de estudos *Diálogos do Literário: Estudos em Homenagem a Rosa Maria Goulart e Fernando Jorge Vieira-Pimentel* (Ed. Eduardo Moreira da Silva, Maria do Céu Fraga e Paulo Meneses, Ponta Delgada, Centro de Estudos Humanísticos da Universidade dos Açores–Letras Lavadas, 2021, pp. 71–142).

Nos quatro anos que no entretanto decorreram, o autor deste livro permaneceu consciente da importância, para quantos, como ele, se preocupam com a arte verbal, de definir o *lógos* desta última (arte verbal) e de avaliar as suas implicações do modo como havia procedido no estudo que vem de mencionar. Isto é, entrando em conta com a circunstância de a própria arte verbal se configurar quase exclusivamente fenómeno de índole representacional–psíquica, e, pois, entrando em conta (em vista disso) com a necessidade de definir o respetivo conceito (o conceito ARTE VERBAL), ao invés de o mero nome "arte verbal" ou "literatura," com base em premissas de foro epistemológico e, em particular, entrando em conta com o *modus operandi* das faculdades do entendimento (*Verstand*), da imaginação (*Einbildungskraft*), e da sensibilidade (*Sinnlichkeit*).

Tendo passado a dispor da possibilidade de ocupar todo o seu tempo a seu belo prazer, o autor decidiu reconsiderar quanto havia escrito naquele

seu artigo inicial sujeito, então, à constrição de entrar em consideração com o número de páginas que lhe fora permitido produzir.

Isto é, o autor decidiu assumir, com relação a "Da *divisio* do conceito 'arte verbal' e da literatura como ficção e imitação" — porquanto, com relação a ele mesmo, — o lugar de avaliador-par (*peer reviewer*). Já que proceder assim lhe permitia "orientar-se no pensamento" (para utilizar o título de Kant, *Was heißt sich im Denken orientieren*) sem, de acordo com o Kant de "Was ist Auklärung?" ("Que é o Iluminismo?), infligir menoridade intelectual a si mesmo:

> O iluminismo consiste em o ser humano ultrapassar menoridade que inflija a si mesmo. A menoridade consiste na incapacidade, por parte de alguém, para usufruir do seu entendimento sem se submeter a tutela de outrem. Tal menoridade devém menoridade autoinfligida sempre que as suas causas residam não em falta de entendimento, mas em falta de resolução e de coragem para usufruir dele sem a tutela de outrem. *Sapere aude!* Tem a coragem de usufruir do teu *próprio* entendimento! Eis aqui, porquanto, o moto do iluminismo.

No exercício da função de avaliador-par de si mesmo, o autor avaliou que aquele seu escrito inicial enferma sobretudo de três deficiências.

Uma primeira de tais deficiências decorre da chamada "maldição do conhecimento" (*curse of knowledge*). Isto é, decorre de aquele mesmo escrito se encontrar redigido aqui e ali sem entrar de-

vidamente em conta com a possibilidade de seus leitores hipotéticos não se encontrarem tão familiarizados com as matérias e as ideias que veicula quanto o autor. Sendo, pois, que vale afirmar que a deficiência a que o próprio autor ora se refere consiste em ausência, aqui e ali, de explicitação cabal de tais matérias e ideias.

Uma segunda deficiência relaciona-se com a primeira. É, ela, deficiência que consiste em algumas transições de raciocínio com que aquele mesmo escrito inicial haverá de confrontar quem o leia se mostrarem algo abruptas e, porquanto, passíveis de originar desorientação ou confusão em que se depare com elas.

Uma terceira deficiência — que, ao proceder como *peer reviewer* de si mesmo, o autor avaliou configurar-se deficiência de maior gravidade, porque de repercussões mais difíceis de ultrapassar por parte de presumidos leitores — consiste em a estrutura e a redação do escrito que ora se encontra em pauta ("Da *divisio* do conceito 'arte verbal' e da literatura como ficção e imitação") não apresentarem a linearidade de conceção e de exposição que, sem dúvida, lhes era devida. Vale dizer, não apresentarem a *retidão* concetual que, a verificar-se o contrário disso mesmo, as teria configurado estrutura e redação proficientemente organizadas e coerentes, com o resultado de então haverem de se comprovar veículo de elucidação e de argumentação mais *sólidas*, satisfatórias e proveitosas.

Como não poderia deixar de ser, o autor envidou todos os esforços que estavam ao seu alcance para superar as três deficiências mais significativas que vem de explicitar — no decurso de transformar aquele mesmo escrito inicial no presente livro sem

ter de entrar em conta quer com o número de páginas que o segundo deles (este livro) viesse a ocupar, quer com a circunstância de o número de notas que lhe fosse necessário produzir poder afigurar-se excessivo a seus possíveis leitores. No caso, é evidente, de tais leitores ainda não avaliarem a produção de hipertexto prática já de todo desnecessária e, pois, intempestiva.

Aos esforços que o autor vem de referir, fica-se a dever, inclusivamente, a circunstância de os possíveis leitores das páginas que se seguem se depararem com oito esquemas — os quais, é de esperar, haverão de lhes facilitar a compreensão das matérias a que dizem respeito.

O presente livro intitula-se *Arte Verbal* sem que o seu subtítulo inclua o nome "literatura" em virtude de — como o autor dá a saber na Divisão Primeira, na esteira de Wellek–Warren — a utilização do próprio nome "literatura" acarretar consigo incongruências de cariz lógico-semântico. Bem como em virtude, mas de modo mais significativo, de aquele mesmo nome (o nome "literatura") não possibilitar de todo a *divisio* de que a Divisão Quarta se ocupa exclusivamente. — A qual (tal *divisio*) consiste em procedimento lógico em cuja ausência jamais se tornará possível definir sem lugar para erro — porque beneficiando então da hierarquia que subsiste de modo necessário entre GÉNERO e ESPÉCIE ou *differentia specifica* — conceito que equivalha de todo ao conceito LITERATURA.

Quer isto dizer, a qual (tal *divisio*) consiste em procedimento lógico em cuja ausência jamais se tornará possível definir sem lugar para erro o conceito ARTE VERBAL.

O presente livro defende duas teses que, em oposição à exposição dos argumentos que delas decorrem, são fáceis de explicitar e de apreender.

A primeira tese é, precisamente, a tese de que se não torna possível definir o ente (quase exclusivamente) de índole psíquica que se usa denominar "literatura" por via de definição nominal desse mesmo nome (o nome "literatura"). E, porquanto, é a tese de que fazer isso mesmo, definir tal ente, obriga a proceder a definição de caráter lógico.

A segunda tese é a tese de que, em a discursividade não se constituir onomatopeia, seja, ela, discursividade estético-literária ou não, jamais estará ao seu alcance constituir-se *imitandum* de entes e eventos de caráter não discursivo. Não obstante sempre estar ao seu alcance constituir-se, pelo contrário, *imitandum* por relação com *imitatum* discursivo. Vale dizer, *imitatum* discursado.

A segunda tese, que determina este livro do princípio ao fim com presença e peso maiores do que o peso e a presença que a primeira (tese) nele encontra, é, pois, a tese de que a conceção de "imitação" que se encontrou subjacente aos entendimentos de "arte verbal" ("literatura") que prevaleceram da Renascença até finais do século XVIII se comprova conceção paradoxal e, por conseguinte, errónea.

Refiro-me, para o dizer de modo mais sucinto, à conceção de "imitação" de acordo com a qual se torna possível conceber que a literatura seja, por palavras de Todorov, "imitation through language".

Aliás, a última Divisão, a décima, que se ocupa da "Prática de *mímēsis* por parte de Platão," tem por fim pôr em pauta que isso mesmo ocorre — que a conceção de "imitação" que o autor vem de explicitar se comprova conceção paradoxal e, por conse-

guinte, errónea — em resultado de assentar no pressuposto de que o entendimento de *mímēsis* por parte de Platão (e Aristóteles) permite entrar em conta com discursividade mimética que se não constitua *imitandum* por relação exclusivamente com *imitatum* de índole, também ele, discursiva. Ou seja, em resultado de assentar no pressuposto de que o entendimento de *mímēsis* por parte de Platão (e Aristóteles) permite entrar em conta com a possibilidade paradoxal de discursividade que verbalize entes e eventos de caráter não discursivo (*e.g.*, <manjar>, <*amor*>) se constituir *mímēsis* desses mesmos entes e eventos.

Cinco nomes percorrem insistentemente as páginas deste livro. São, eles, os nomes Immanuel Kant, Walter Pater, David Lodge e René Wellek e Austin Warren.

A presença constante dos primeiros dois nomes, os nomes Immanuel Kant e Walter Pater, mas sobretudo a presença do primeiro deles, fica-se a dever a o estudo que mais anos ocupou o autor consecutivamente ter sido o estudo que ora corre, em três volumes, com o título *Walter Pater e o Idealismo Alemão Propugnado por Kant e por Schelling*.

O autor não incorre, aliás, em inverdade, ao dar a saber que, não tivesse, ele, aprendido o que aprendeu ao estudar as obras daqueles dois homens (Kant e Pater), não lhe teria sido possível, de todo, escrever este livro, bem como, com maior importância para ele, autor, não lhe teria sido possível alcançar a *Weltanschauung*, a *Menschanschaaung* e a *Gottanschauung* que ora determinam o seu modo de pensar, de julgar, de agir e de sentir.

Por seu turno, o terceiro nome, o nome David Lodge, percorre as páginas deste livro do princípio ao fim em virtude de duas circunstâncias.

A primeira circunstância é a circunstância de, na primeira parte do seu estudo *The Modes of Modern Writing*, David Lodge partir para definição do nome "literatura" por curso que anuncia conducente a definição lógica do conceito LITERATURA, mas acabar por proceder tão-somente a definição nominal, a explicitação léxico-semântica, do próprio nome "literatura" — com o resultado de nem sequer expressar consciência da necessidade de proceder a definição daquele mesmo conceito (o conceito LITERATURA) via de *divisio*.

A segunda circunstância é a circunstância de, também ali, ele, Lodge, acatar na qualidade de definição parcial do nome "literatura" a definição tradicional, renascentisto-neoclássica, de *poíēsis.* Isto é, a definição que partiu do princípio de que "art imitates life," com a consequência lógica de a literatura haver de se constituir em primeira instância μίμησις (*mímēsis*) não onomatopeica de entes e eventos de índole não discursiva.

O nome David Lodge haverá de se dar a ler aos leitores hipotéticos deste livro quase página a seguir a página em resultado, por conseguinte, de o *scholar* de *The Modes of Modern Writing* ter confrontado a mente do presente autor — o entendimento de "arte verbal" do presente autor — tanto na qualidade de contraditor paradigmático das duas teses que este tinha o propósito de defender *ab initio* no decurso de tais páginas quanto na qualidade de respondedor à questão "What is literature?" merecedor de ser questionado.

De algum modo — para ser sucinto, — a primeira das duas circunstâncias que o autor vem de explicitar é também a circunstância a que a presença, neste livro, dos nomes René Wellek e Austin Warren se fica a dever.

Importa, porém, dar a saber o que se segue.

Por um primeiro lado, que esses dois distintos *scholars* são referidos repetidas vezes nas páginas que se seguem exclusivamente na qualidade de autores de *Theory of Literature*.

Por um segundo lado, que isso mesmo ocorre em virtude também de duas outras circunstâncias.

Uma delas é a circunstância de, naquela sua obra, contradizerem a máxima antiga *De gustibus non est disputandum*" ("No que respeita a gostos, nada há a discutir") partindo do princípio de que se torna possível conceber a obra de arte verbal na qualidade de factualidade gráfica (formalidade discursiva) suscetível de suscitar, leitor a seguir a leitor, apresentação psíquica (*Darstellung*) de materialidade imaginativa prescrita (pelo autor) de modo intersubjetivamente invariável. Ou, pelo menos, de modo relativamente invariável.

A outra é a circunstância de procederem desse modo — de enveredarem por esse curso crítico — sem, de todo, expressarem consciência do *modus operandi* quer da faculdade de julgar (*Urteilskraft*), quer da faculdade da imaginação (*Einbildungskraft*).

Em face da projeção internacional, do consequente renome e da consequente autoridade crítica que David Lodge, René Wellek e Austin Warren granjearam — merecidamente, sem dúvida, — quanto o presente autor vem de pôr em pauta prestar-se-á, é de crer, a ser interpretado como evidência de ausência de modéstia e de ousadia exacerbada por parte

de entendimento crítico *incognitus* e desprovido não de credencial, mas de prerrogativa. —

Sendo essa, a razão por que o próprio autor ora dá a saber ter-se eximido de todo de incorrer na forma de provincianismo que Fernando Pessoa tinha em em mente ao afirmar: "avaliamos do trabalho de um ou de outro segundo a nossa simpatia ou antipatia por ele — simpatia ou antipatia baseadas em elementos totalmente estranhos a esse trabalho.... Assim tudo se traduz, em fim, numa política de campanário arruinado."

Ou seja, sendo essa, a razão por que o próprio autor ora dá a saber que a circunstância de a conceção de "literatura" que *Theory of Literature* e *The Modes of Modern Writing* expressam e *oficializam* ter confrontado o seu próprio entendimento de "arte verbal" na qualidade de conceção deficientemente crítica de si mesma — que essa circunstância nada tem a ver com os respetivos autores: com, respetivamente, René Wellek e Austin Warren e David Lodge.

Do ponto de vista dele — o ponto de vista do presente autor, — todos e quaisquer livros, sejam eles de caráter crítico ou não, sempre haverão de valer ou de não valer (de *to stand or fall*) em função exclusivamente deles mesmos — e não em função dos seus autores, de credenciais ou prerrogativas que lhes permaneçam extrínsecas e de avaliação, ou ausência de avaliação, por pares (*peer review*).

O mesmo é dizer, do ponto de vista que determinou a produção do presente livro, a circunstância de, pelo menos, a folha de rosto de todo e qualquer livro haver de conter o nome do autor ou dos autores configura-se não mais do que circunstância necessária mas de todo sem repercussão para o valor e a integridade do próprio livro — bem como sem reper-

cussão, acima de tudo o mais, para esforço, empenho e honestidade intelectual que possam ter facultado busca por *verdade* de que ele, livro, se constitua registo e testemunho.

Contudo, poucos leitores serão, talvez, capazes de avaliar por via apenas do seu próprio entendimento se este ou aquele livro haverá, ou não, de vingar de toda à parte de quem o haja produzido. Isto é, serão capazes de estimar o valor deste ou daquele livro sem, à partida, preterirem nacionalidade e preferirem internacionalidade; sem preterirem competência e honestidade intelectuais e preferirem autoridade académica ou até mesmo valor comercial; sem, também, prezarem mais renome e prestígio do que renúncia e abnegação; sobretudo, sem preterirem palavra de outrem e preferirem palavra própria.

A quanto o autor disse atrás, acresce isto: que, ao estimar que ímpeto deveras mais se encontrará na origem da produção das páginas que se seguem, o autor se vê compelido a explicitá-lo assim: o ímpeto de reavaliar por perspetiva de índole epistemológica determinada pela teoria do conhecimento de Immanuel Kant, para benefício próprio e benefício de quem se dê de ler este livro com proveito, dois dos entendimentos de "literatura" que ora ainda se confirmam respeitados e influentes, não obstante não menos se confirmarem entendimentos de "literatura" determinados e expressos por *mirada* crítica de índole exclusivamente *literária*.

E, pois, determinados e expressos (tais dois entendimentos de "literatura") por *mirada* crítica incapaz de fazer seu o facto inelutável de, talvez mais do que a experiência de qualquer outra forma de arte, a experiência de arte verbal se constituir fenómeno quase de todo de índole psíquica e, porquanto,

de caráter ideal — com a consequência não menos inelutável de lança crítica que falhe ser direcionada à partida para a *quidditas* de tal experiência, em virtude de ser conduzida por *mirada* não filosófica, sempre haver de lhe passar ao lado, qual lança real de Galaaz a envidar acertar em Graal de índole ideal.

O autor termina esta breve Nota Introdutória chamando a atenção dos leitores hipotéticos das páginas que seguem para que, nelas:

(1.) nome em tipo romano precedido e seguido de aspas (assim, "carro") tem referência ao respetivo significante;

(2.) nome em pequenas maíusculas (assim, ARTE VERBAL) tem referência ao respetivo conceito ou significado — de par a par com, aqui e ali, surgir na qualidade de nome destacado;

(3.) nome em tipo romano precedido e seguido de parêntese angular ou *chevron* (assim, <carro>) tem referência a ente real que o próprio nome designe;

(4.) nome em tipo itálico precedido e seguido de parêntese angular ou *chevron* (assim, <*carro*>) tem referência a representação psíquica (ideal) de ente real que o próprio nome designe.

.

Ponta Delgada
julho de 2025

E. J. MOREIRA DA SILVA

Arte Verbal

Do Conceito "Arte Verbal" e da Obra de Arte Verbal como Imitação e Ficção

Paideia
Desktop Publishing
PONTA DELGADA

DIRETOR:
Quem muito avança a muitos avança um pouco;
E é satisfeito, que cada qual deixa palco para trás.
Se parte é quanto tendes para dar, dai-a na mesma às partes!
Um tal ragu haverá de pronto de vos enrigecer;
Escorre tão facilmente a ser provado quanto a ser preparado.
Que o adianta, quando vós um todo inteiro ali trazido?
O público haverá, sem dúvida, de vo-lo partir em partes.

Johann Wolfgang von Goethe.
Fausto ("Preliminar Sobre o Teatro").

Por que via se expressa ele, Homero, com tanto apelo à intuição, por comparação com todos os poetas? Porque ele intui muito mais. [...] No fundo, o fenómeno estético é simples; tenha-se não mais do que capacidade para ver ludo a vitalizar-se a todo o instante, bem como para se vitalizar sem parar rodeado de chusma de espíritos, e devir-se-á, então, poeta....

Friedrich Nietzsche. *O Nascimento da Tragédia Segundo o Espírito de Música* (*prima facie–pars*).

Por que via se expressa ele, Homero, com tanto apelo ao olho, por comparação com todos os poetas? Porque ele tem olho que vê muito mais. [...] Lá no fundo, o fenómeno estético é simples; tenha-se não mais do que capacidade, para ver vitalidade a folgazar a todo o instante, bem como para se vitalizar sem parar rodeado de espíritos a dar com pau, e ser-se-á, então, poeta....

Friedrich Nietzsche. *O Nascimento da Tragédia Segundo o Espírito de Música* (*secunda facie–pars*).

Divisão Primeira

Da dificuldade de definir o conceito LITERATURA e da sua relação com o conceito ARTE VERBAL

1

1

NO INÍCIO DO SEGUNDO CAPÍTULO do seu *Teoria da Literatura* (*Theory of Literature*), que tem por título "A Natureza da Literatura" ("The Nature of Literature"), René Wellek e Austin Warren afirmam: "The first problem to confront us is, obviously, the subject matter of scholarship. What is literature? What is not literature? What is the nature of literature? Simple as such questions sound, they are rarely answered clearly." [1]

Também David Lodge põe em evidência a dificuldade a que Wellek e Warren se referem implicitamente. No início da primeira secção da primeira Parte de *The Modes of Modern Writing* — secção que tem por título a questão "What is Literature?" — assevera, ele (David Lodge), a seus leitores: "We all 'know' what literature is, but it is remarkably difficult to define." [2]

Logo de seguida, Lodge revela o seu intento de averiguar "whether there is anything *in* literature that causes or allows us to experience it *as* literature." E, via disso — sobretudo via disso, — confirma não perfilhar o juízo de que "no abstract, formal definition... [of 'literature' can] be arrived at". Isto é, confirma não partir do princípio de que "such 'essentialist' enquiries are fruitless". [3] O qual é princípio — faz-nos, ele, ver — que radica na noção de *Familienähnlichkeiten* ("parecenças de família"), via da qual Wittgenstein solicitamente pretendeu derrubar as determinações (genéricas e/ou específicas) que o

1

conceito tradicional de CONCEITO instituíra na esfera (*sphaera*) essencial deste último. [4]

Tendo dito isto, e tendo, por essa via, colocado-me, entre linhas, do lado da averiguação *essencialista* que Lodge endossa, chamo a atenção para quatro circunstâncias.

A primeira circunstância é a circunstância de que quem endosse averiguação essencialista do conceito LITERATURA com rigor lógico, ao arrepio do que, afinal, acaba por ocorrer com Lodge, não poderá, sem dúvida, pôr-se a encetar essa mesma averiguação sem antes indagar a partir de que pressupostos e por via de que raciocínios deverá, ela (averiguação essencialista do conceito LITERATURA), ser levada a cabo.

A segunda circunstância é a circunstância de tanto Lodge como Wellek–Warren se revelarem conscientes, como não poderia deixar de ser, de que a dificuldade com que se confrontam reside em DEFINIR O NOME "literatura" [5] — Lodge, ao falar de "formal DEFINITION" e ao endossar a expressão "difficult to DEFINE"; Wellek e Warren, ao continuarem as palavras que citei atrás com a afirmação: "One way is to DEFINE 'literature' as everything in print." (A ênfase é minha.)

A terceira circunstância é a circunstância de, inversamente, nenhum desses três estudiosos do significado–conceito LITERATURA [6] — ainda que, afinal, se comprovem estudiosos do nome "literatura" — expressar consciência de que a DEFINIÇÃO *lato sensu* [7] se configura tanto ato de caráter analítico (caso em que devém DISTINÇÃO) como ato de caráter sintético (caso em que devém DEFINIÇÃO propriamente dita). [8] E, com isso, é ela, terceira circunstância, a circunstância de, de igual modo, nenhum desses mesmos estudiosos expressar consciência de que quem se

proponha alcançar DEFINIÇÃO do significado ou conceito LITERATURA (ao invés, afinal, de definição do nome "literatura") estará a propor-se, na verdade, dar-lhe forma *per synthesin*, e, por conseguinte, (re) fabricá-lo (o conceito LITERATURA), em lugar de *tão-somente* levar por diante a tarefa de proceder à sua ANÁLISE. — A qual sempre haverá de ser tarefa que pressuponha que quem a leve a cabo se encontre previamente na posse do conceito (a analisar). [9]

Quanto acabo de pôr em pauta decorre — julgo que quem porventura me leia não deixará de o entrever — de duas interrogações *in mente.* São, elas, as que se seguem.

PRIMEIRA INTERROGAÇÃO: a partir do momento em que se torne possível considerar como hipóteses válidas, como candidatas a *definientes* essenciais do *definiendum* "literatura," as três hipóteses que Wellek e Warren, por exemplo, consideram, [10] como se poderá não considerar com o devido peso as consequências que decorrem da diferença que subsiste entre NOME OU SIGNIFICANTE (*e.g.*, "água," "Wasser," "water," "eau," etc.) e SIGNIFICADO OU CONCEITO (*e.g.*, H_2O)? [11]

SEGUNDA INTERROGAÇÃO: a partir do momento em que efetivamente tal ocorra, como se poderá deixar de concluir que, se nos cingirmos a enunciar "literatura" ao pôr em evidência a dificuldade de discriminar o tipo de *objeto* ou ente para que esse lexema deverá remeter, nos encontraremos na posse tão-somente, afinal, de um NOME (o nome "literatura"), e, por conseguinte, sequer na posse de CONCEITO–SIGNIFICADO confuso (*confusus*, *undeutlich*) que se pretenda verter em conceito–significado distinto (*distinctus*, *deutlich*)? [12]

1

A quarta das circunstâncias que referi atrás é, por fim, a circunstância de, de igual modo, nem Wellek–Warren nem Lodge expressarem consciência de quanto passo a explicitar.

Por um lado, consciência de que, ao verter-se em definição de marca essencial (ou de marcas essenciais), a DEFINIÇÃO NOMINAL [13] (*determinatio nominalis*) do NOME–SIGNIFICANTE "literatura" haverá de se verter, por força, em DEFINIÇÃO LÓGICA (*determinatio essentialis*) do SIGNIFICADO–CONCEITO LITERATURA.

Por outro lado, a consciência de esta última, a DEFINIÇÃO LÓGICA do significado–conceito LITERATURA propriamente dita, só poder ser levada a cabo com rigor lógico se se deixar guiar pelas diferenças específicas (*differentiae*) que a DIVISÃO LÓGICA (διαίρεσις, *divisio*) [14] desse mesmo significado–conceito (LITERATURA) determinar.

De modo a que o que pretendo dizer se torne mais evidente, considerem-se as seguintes palavras de Boécio: "For those who set out on this path that leads through the DIVISION of a genus[,] a more ready access to the DEFINITION of a species is opened up. It is necessary, however, not only to learn which *differentiae* we should adopt for a DEFINITION, but also to take up most diligent study of the art of definition itself." [15] (A ênfase é minha).

De par a par, considerem-se estas outras palavras daquele filósofo (Boécio):

> The following illustration will provide a clearer practical understanding of this procedure. Let us select "name" as our *definiendum*. Well then, the word "name" is predicated of a plurality of names and is

> a species, so to speak, containing individuals under itself. Here, then, is how I DEFINE a name. I take its genus, i.e. "spoken sound," and divide: "Of spoken sounds some are significative, others not at all." Now a non-significative spoken sound has nothing to do with a name, since a name *signifies.* So I adopt the differentia "significative" and combine it with the genus, i.e. with "spoken sound," to produce "significative spoken sound." Next I look to see whether this genus and *differentia* are equal to a name. In fact they are not yet equal to it, since a spoken sound can be significative without being a name. For there are certain spoken sounds that designate states of grief, others that naturally designate passions of the mind and yet are not names; *e.g.*, interjections. I divide in turn this significance of spoken sounds into further *differentiae:* "Of significative spoken sounds some are by imposition, others by nature." And[,] while a naturally significant spoken sound has nothing to do with a name, a spoken sound that is significant by human imposition does comport with a name. So I combine these two *differentiae*, "significative" and "by imposition," with "spoken sound," i.e. with the genus, and say, "A name is a spoken sound significative by convention." [16]
> (A ênfase é minha.)

A ligação estreita que subsiste logicamente entre DIVISÃO e DEFINIÇÃO *stricto sensu* — a ligação que aquelas primeiras palavras de *De divisione* põem em

evidência ("[the] path that leads through the DIVISION of a genus… to the DEFINITION of a species ") — devolve-nos, de algum modo, a Wellek–Warren. (A ênfase é minha.)

No segundo capítulo de *Theory of Literature*, "A Natureza da Literatura" ("The Nature of Literature"), Wellek e Warren trazem a colação três modos possíveis de definir "literatura," sendo que o primeiro desses modos consiste, como já dei a saber via de nota, em "to define 'literature' as everything in print."

Como seria de esperar, aqueles dois autores rejeitam tal definição do nome "literatura."

Porém, a justificação que apresentam para isso é, como depois se torna evidente, sobretudo (para não dizer "apenas") de caráter nominal (ao invés de lógico), [17] decorrendo ela (justificação) de se encontrarem de todo conscientes — circunstância que poucas vezes se verifica — da origem etimológica daquele termo ("literatura"), bem como, por conseguinte, de todo conscientes das incongruências de foro semântico que dali advêm, face ao facto de, *qua* hiperónimo, o nome "literatura" ter de subsumir as diferenças, os hipónimos, (i) "(literatura) escrita" e (ii) "(literatura) oral".

(i) "Literatura Escrita" e (ii) "Literatura Oral". —

Eis aqui duas designações cuja propriedade lógico-semântica não raras vezes haverá de ter sido aprovada em sede de avaliação por pares (*peer review*), não obstante tratar-se de propriedade lógico-semântica que em nada difere, quando se quer ser rigoroso, da propriedade lógico-semântica destas outras duas designações: (i) "Grafia Escrita", (ii) "Grafia Oral."

Atente-se, porém, nos justos argumentos de Wellek–Warren:

> The term "literature" seems best If we limit it to the art of literature, that is, to imaginative literature. There are certain difficulties with so employing the term; but, in English, the possible alternatives, such as "fiction" or "poetry," are either already pre-empted by narrower meanings or, like "imaginative literature" or *belles lettres*, are clumsy and misleading. One of the objections to "literature" is its suggestion (in its etymology from *litera*) of limitation to written or printed literature; for, clearly, any coherent conception must include "oral literature." In this respect, the German term *Wortkunst* and the Russian *slovesnost* have the advantage over their English equivalent. [18]

Na verdade, se, à semelhança do que acontece connosco, falantes da língua portuguesa, os falantes do latim estabeleciam diferença entre *prolatus* ("proferido") e *scriptus* ("escrito"), [19] também a estabeleciam *stricto modo*, agora contrariamente a nós, entre *vox* ("oralidade") e *littera* ("letra" ou "grafia") — como comprovam, por exemplo, as seguintes afirmações (do primeiro Livro de *Ars maior*, do gramático Élio Donato), que cito conjuntamente com a tradução que Roger Lass lhes dá:

> Littera est pars minima vocis articulatae... littera est vox, quae scribi potest individua... accidunt cuique littera tria, nomen figura potestas, quaeritur enim, quid vocatur littera, qua figura sit, qua possit.
> *Littera* is the smallest unit of articulated

> sound... *littera* is [a] sound which is capable of being written alone... *littera* has three properties: name, shape, power [= sound value]. For one must ask what the *littera* is called, what its shape is, and what its power is. [20]

Em resultado das implicações que venho de sublinhar, na esteira de Wellek–Warren, parece-me que, sempre que se ensejar ser rigoroso com respeito à utilização do nome português "literatura," se não deverá cerrar os olhos às indistinções implícitas que ela (utilização) acarreta consigo.

Como é óbvio, refiro-me, por um lado, à indistinção entre literatura *qua* oralidade (*vox*) e literatura *qua* grafia (*littera*); por outro lado, à indistinção entre "literatura" *stricto sensu* (*qua* arte) e "literatura" *lato sensu* ("everything in print").

Isto significa, para o dizer de modo mais específico, que me parece que se deverá substituir o nome português "literatura" — pelo menos, no âmbito de demanda pela essencialidade concetual (pelo significado) de que ele (nome) deva ser *expressante–impressante* (*exprimēns–imprimēns*) [21] — por designação equivalente ao nome alemão a que Wellek e Warren fazem referência (*Wortkunst*). O mesmo é dizer, substituído (o nome português "literatura") por designação hiperonímica que se preste a excluir (a não subsumir) "literatura" *lato sensu* ("everything in print"). De par a par, de modo importante, com se prestar a subsumir sem *atropelos* lógico-semânticos os hipónimos ou as diferenças específicas, os significados *stricto sensu,* "(literatura) escrita" e "(literatura) oral."

Ora, uma tal designação *equívoca* (no sentido etimológico, *aequus*, "igual," + *vox*, "voz") poderá bem ser, julgo, esta: ARTE VERBAL. — Sendo que o seu mais íntimo cognato (a haver mais do que um) seria, é óbvio, não OBRA DE ARTE LITERÁRIA, mas sim OBRA DE ARTE VERBAL. [22]

Divisão Segunda

Da conceito CONCEITO

2

NA QUARTA DIVISÃO DESTE LIVRO, irei beneficiar do exemplo que o excerto de *De divisione* que citei atrás fornece (o exemplo da DEFINIÇÃO LÓGICA do conceito NOME), e, correndo o risco de ser considerado intempestivo (*unzeitgemäßig*) — devido a não subscrever a *vontade* de *indiferença* entre conceito (*Begriff*) e imagem (*Bild*) que encontro na origem das *Familienähnlichkeiten* ("parecenças de família") *de* Wittgenstein, [1] — sugerir o seguinte: que o exercício de DEFINIÇÃO LÓGICA do conceito ARTE VERBAL (não do conceito LITERATURA) é passível de ocorrer, em virtude de se encontrar determinado pelo exercício de DIVISÃO desse mesmo conceito, via dos *movimentos* progressivos e regressivos [2] a que então irei proceder.

Antes disso ocorrer, importa, porém, que eu clarifique, continuando a socorrer-me de Kant (agora, intratextualmente, ao invés de em nota), alguns aspetos do conceito CONCEITO, na não observância dos quais, afinal, mais valerá não falar do conceito LITERATURA, do conceito ARTE VERBAL ou de qualquer outro conceito — inclusive, pois, do conceito CONCEITO.

"Em geral", diz-nos Kant, também nas suas Lições de Lógica, "todos os conceitos do entendimento humano são ou (1.º) *conceptus dati* ['conceitos dados'] ou (2.º) *conceptus facti* ['conceitos feitos']." [3] "Fazer[,] *facere*[,] uma cognição é fabricar[,] *fingere*[,] uma cognição." E, sendo assim, "Um *conceptus factitius* ['feito'] é… ao mesmo tempo um *conceptus fictitius* ['fabricado' ou *fictício*]". [4]

2

Conceito dado (*conceptus datus*) é "um [conceito] alcançado [i] em resultado da natureza do nosso entendimento [em sendo conceito *a priori*] ou [ii] através da experiência [em sendo conceito *a posteriori*]."

Por seu lado, os conceitos feitos (*conceptus facti*) "são criados por nós deliberadamente, ou fabricados, sem que nos tenham sido dados de antemão." [5]

Conceitos dados (*a posteriori*) são, por exemplo, os conceitos ou *lógoi* H_2O (água) e RAIZ | TRONCO | RAMOS | FOLHAS (árvore).

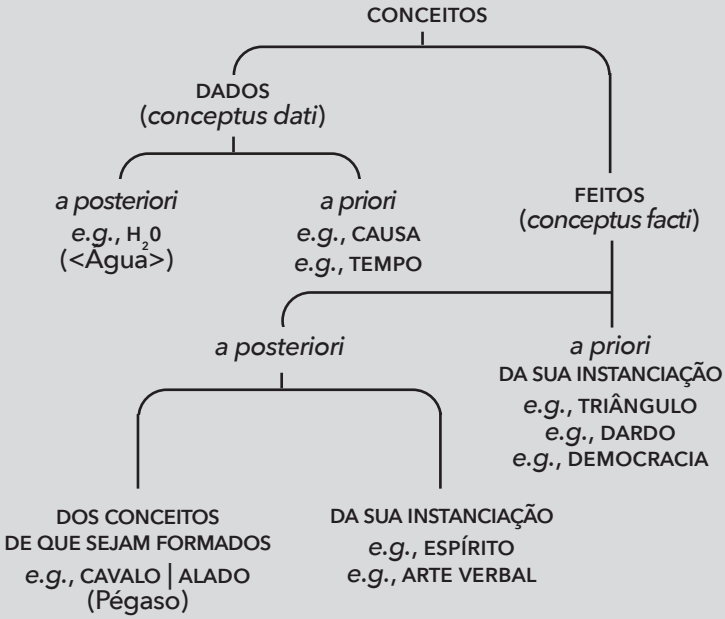
Conceitos feitos *a posteriori* (feitos dos conceitos que entrem na sua constituição) são, por exemplo, os conceitos CAVALO | ALADO (Pégaso) e CÃO | TRICÉFALO (Cérbero).

Porém, são também conceitos feitos, mas agora *a priori*, "Todas as *definitiones* de caráter matemático" [6] (*e.g.*, os conceitos TRIÂNGULO, QUADRADO, CÍRCULO), bem como os conceitos de entes criados pelo Homem (*e.g.*, o conceito do ente real DARDO e o conceito do ente ideal DEMOCRACIA), os quais (conceitos) sempre precedem (originariamente ou *ab initio*) a existência ou *insistência* [7] desses mesmos entes. [8]

"Em cada conceito, há a distinguir MATÉRIA e FORMA. A matéria dos conceitos é o *objeto*; a respetiva forma é a sua abrangência total, a sua *universalidade*". [9]

Por "matéria" ou *objeto*, entenda-se o que se segue.

Por um lado, a série homogénea de representações mentais *in concreto* que decorram, vez a vez, de intuição sensível (*sinnliche Anschauung*) de um dos membros da respetiva série real (no caso de conceitos de entes reais, como, por exemplo, os conceitos ÁGUA, CASA, CADEIRA).



Por outro lado, a série homogénea de representações mentais que ocorram, pura e simplesmente, sob o aspeto de consciência objetal (*cogitata*)[10] que instancie (*in concreto*) o próprio conceito (no caso de conceitos de entes de índole ideal–mental, como, por exemplo, os conceitos LITERATURA, CULTURA, DEMOCRACIA).

Por "forma," entenda-se o número de marcas (determinações genéricas e/ou específicas, e, pois, universais) que entrem na constituição (*in mente*) do próprio conceito (*e.g.*, as marcas H_2O).[11]

No que respeita à FORMA, todos os conceitos, quer sejam dados quer sejam fabricados (postos), são gerados por um "*actus* lógico do entendimento" — o qual é ato de (i) comparação, (ii) reflexão e (iii) abstração.[12]

2

No que respeita à MATÉRIA, "[t]odos os conceitos... são [i] ou *dados* (*conceptus dati*) ou [ii] *feitos* (*conceptus facti*). Os primeiros são dados", e os segundos são feitos, "ou [i] *a priori* ou [ii] *a posteriori*. Todos os conceitos que são dados empiricamente ou *a posteriori* são chamados *conceitos de experiência*." [13]

Os conceitos empíricos são, pois, FORMA (*lógos*) que consiste no conjunto de marcas essenciais que o entendimento (*Verstand*) abstrai da diversidade de instanciações empíricas cuja representação (em decorrência de intuição) se constitui a respetiva MATÉRIA (o respetivo *objeto*).

Contudo, isso não significa que alguma vez se depare, no conceito, com FORMA que exaura a essencialidade da respetiva MATÉRIA. E isto em resultado do que se segue.

Por um lado, em resultado de a "Essência... [ser] divisível em [i] [essência] lógica e [ii] [essência] real".

Por outro lado, em resultado de "O primeiro fundamento de tudo o que eu penso no conceito do ente... [ser] a essência *lógica*", e não a *essência real*, a qual "ocorre... ao ente" "de modo assaz real e de facto". [14]

Eis, portanto, que:

> ...a essência *lógica* e a [essência] *real* têm necessariamente de ser assaz distintas uma da outra.
>
> Quando profiro palavras e combino com elas um certo conceito, aquilo que penso em conexão com essa palavra e expressão é, pois, a essência *lógica*. [...]
>
> A essência lógica é o conceito-fundamental subjetivo. Contudo, este con-

> ceito é válido tão-somente para mim, e não para outros. A mente de um outro poderá representar-se, de par a par com o ente, um maior ou menor número de marcas.
>
> Nem sempre a essência do nosso conceito é a essência do ente; na verdade, raramente o é. [15]

"[E]ste conceito é válido tão-somente para mim".

Sim. Porém — repare-se — apenas em termos do número de marcas essenciais que sejam representadas (*vorgestellt*) *qua* extensão ou completude (*completudo*) lógica adentro a *sphaera notionis* do conceito (em termos quantitativos), e não também em termos da essencialidade de cada uma de tais marcas (e não também em termos qualitativos). [16]

Quanto venho de dizer, Locke tornou-o evidente, por exemplo, no passo de *Essay Concerning Human Understanding* em que demonstra quão a mente é propícia a julgar ideias complexas (conceitos) "adequate, without being so."

Refiro-me ao passo seguinte, que transcrevo com vista a elucidar o penúltimo parágrafo:

> Thirdly, when in its complex idea it [the mind] has united a certain number of simple ideas that do really exist together in some sort of creatures, but has also left out others as much inseparable, it judges this to be a perfect complete idea of a sort of things which really it is not; *v. g.* having joined the ideas of SUBSTANCE, YELLOW, MALLEABLE, MOST HEAVY, and FUSIBLE, it

> takes that complex idea to be the complete idea of GOLD, when yet its peculiar FIXEDNESS and SOLUBILITY in *aqua regia* are as inseparable from those other ideas or qualities of that body, as they are one from another.[17] (A ênfase é minha.)

Dito por outras palavras, isto significa que o conceito OURO poderá bem ser constituído, "tão-somente para mim" (no dizer de Kant), apenas pelas marcas essenciais SUBSTÂNCIA, AMARELO, MALEÁVEL, PESADO e FUNDÍVEL, enquanto haverá de ser constituído, na mente de qualquer ourives competente, por exemplo, também pelas marcas essenciais INÁLTERÁVEL e DISSOLÚVEL EM MERCÚRIO (*aqua regia*). —

Sendo, pois, que, na verdade, se trataria, com relação a esses dois casos ("para mim" e para "ourives competente"), de diferença quanto ao número de marcas da essência real <ouro> que se dessem a representar (*vorstellen*) pelo entendimento (*Verstand*) *qua* essência lógica (*qua* conceito OURO), e não também de diferença quanto à *quidditas* de cada uma de tais marcas essenciais. Ou seja, para o repetir, sendo que se trataria apenas de diferença de teor extensivo-quantitativo (adentro a *sphaera* formal do conceito), ao invés de também de diferença de teor intensivo-qualitativo (marca a marca).

Divisão Terceira

Da conceito ARTE VERBAL

VENHO DE PÔR EM EVIDÊNCIA que o número de marcas (*marcae*) da essência real OURO que o entendimento (*Verstand*) é passível de representar (*vorstellen*) *qua* essência lógica poderia bem ser diferente "para mim" e para "ourives competente." Por conseguinte, venho de me referir a marcas essenciais que, pela razão de se não repugnarem mutuamente, quer em termos lógicos, quer em em termos ontológicos, se deixam pensar, e são passíveis de coexistir, lado a lado.

Não é, porém, isso, o que ocorre, por exemplo, no caso de definições do nome "literatura" como as duas que irei passar a transcrever. — As quais são definições que (sem que os seus autores hajam pensado nisso, sem dúvida) entram em conta com marcas do conceito LITERATURA que logicamente se repugnam, de par a par com se configurarem marcas consequentes (de outras marcas essenciais), ao invés de marcas constitutivas do próprio conceito (constitutivas da essência) LITERATURA. [1]

Atente-se:

> More and more mankind will discover that we have to turn to poetry to INTERPRET LIFE for us, to console us, to sustain us. [...] In poetry, as in criticism of life under the conditions fixed for such a criticism by the laws of poetic truth and poetic beauty, the spirit of our race will find... its consolation and stay. But the consolation and stay will be of power in proportion to the power of

> the CRITICISM OF LIFE. And the CRITICISM OF LIFE will be of power in proportion as the poetry conveying it is excellent rather than inferior, sound rather than unsound or half-sound, true rather than untrue or half-true.[2] (A ênfase é minha.)
>
> Escrever é esquecer. A literatura é a maneira mais agradável de IGNORAR A VIDA. A música embala, as artes visuais animam, as artes vivas (como a dança e o representar) entretêm. A primeira, porém, AFASTA-SE DA VIDA por fazer dela um sono; as segundas, contudo, não se afastam da vida — umas porque usam de fórmulas visíveis e portanto vitais, outras porque vivem da mesma vida humana.
>
> Não é esse o caso da literatura. Essa SIMULA A VIDA. Um romance é uma história do que nunca foi e um drama é um romance dado sem narrativa. Um poema é a expressão de ideias ou de sentimentos em linguagem que ninguém emprega, pois que ninguém fala em verso.[3] (A ênfase é minha.)

Depara-se aqui, sem dúvida, com adjudicação de predicados (consequentes) opostos ao conceito LITERATURA — já que, de acordo com a primeira dessas duas asserções, as instanciações do próprio conceito LITERATURA sempre haveriam de se configurar *medium* de *aproximação* à vida (na forma de *criticism* desta última), ao passo que, de acordo com a segunda (asserção), sempre haveriam (tais instanciações) de se configurar *medium* de *afastamento* dela, vida

("A primeira, porém, afasta-se da vida por fazer dela um sono").

Tem-se, por conseguinte, que, só por si, a contradição com que se depara entre essas duas asserções acerca dos predicados consequentes de LITERATURA OU ARTE VERBAL não poderá deixar de conduzir espírito inquisitivo à seguinte interrogação: "Não sendo, certamente, conceito *a priori*, será o conceito (OBRA DE) ARTE VERBAL (i) conceito *a posteriori* DADO ou, pelo contrário, (ii) conceito *a posteriori* FEITO (*factitius*) e, com isso, FABRICADO ou *fictício* (*fictitius*)?"

A verificar-se a primeira dessas duas possibilidades, a possibilidade de o conceito (OBRA DE) ARTE VERBAL se configurar conceito *a posteriori* DADO, ver-nos-íamos na necessidade de pensar o próprio conceito (OBRA DE) ARTE VERBAL na qualidade de essência lógica mais ou menos exaustiva de uma respetiva essência real (objetiva).

Enquanto, a verificar-se a segunda possibilidade, a possibilidade de o conceito (OBRA DE) ARTE VERBAL se configurar conceito *a posteriori* FEITO, ver-nos-íamos, pelo contrário, confinados a pensá-lo na qualidade de essência lógica mais ou menos exaustiva, intersubjetivamente, de essência feita–fabricada (*factitia–fictitia*) e não menos de índole exclusivamente ideal.

Ora, para retomar quanto pus em pauta na Divisão que precede imediatamente esta, pergunto: será o conceito (OBRA DE) ARTE VERBAL conceito *a posteriori* DADO ou, pelo contrário, conceito *a posteriori* FEITO?

A resposta a esta questão encontra-se de todo determinada pela constatação de que nada poderá haver na experiência interna (*innere Erfahrung*) do *perceptum* <*arte verbal*> — e, por conseguinte, na re-

3

presentação (*Vorstellung*) concetual ARTE VERBAL — que seja passível de ser considerado de caráter real (ao invés de ideal). O mesmo é dizer, algo que nos confronte com essência real. [4]

Entre o romancista, por exemplo, e o leitor de um seu romance, sempre haverá de subsistir, é certo, a realidade ou fisicalidade verbal (a discursividade gráfica) que, confundido pela objetividade palpável do *medium* (as páginas e as capas) que ela implica, o realista ingénuo (o posicionamento epistemológico "realismo ingénuo") nomeia ingenuamente "romance," e, pois, concebe *qua* ente real: *qua* ente <romance>, ao invés de *qua* ente (ideal) <*romance*>.

Contudo, toda e qualquer instanciação de verbalidade jamais poderá significar afora de mente que, partindo da signicidade intersubjetiva que uma tal instanciação configure (*qua expressante–impressante*), [5] instaure no seu interior (adentro, portanto, o mundo ideal do sujeito) *ponte* de significação. Quero dizer, a *ponte:* (i) *impressante* (gráfico-físico) ➛ (ii) *(re)apresentante* (psíquico) ➛ (iii) significado (psíquico). Este último, o significado, na qualidade de conceito (*Begriff*) cujo lugar seja assumido, de modo vicário, por imagem (*Bild*) que o dê a representar à psique *por procuração*, ou, sem mais, representado (*vorgestellt*) intelectualmente *sub specie* consciência subjetal (*cogitans*). [6]

Sendo assim, o conceito (OBRA DE) ARTE VERBAL configura-se, por natureza, forma ideal lógica (essência lógica) de uma série de (*re*)*apresentações* objetais — *e.g.*, as instanciações do próprio conceito (OBRA DE) ARTE VERBAL que serão suscitadas, vez a vez, por apreensão (leitura) de *La Divina Commedia* ou de *Os Lusíadas* — que, com se configurarem, por sua vez, matéria lógico-imaginativa, não poderão deixar de

se configurar entes *intra mente,* e, porquanto, entes de caráter exclusivamente ideal ou psíquico.

Por conseguinte, a resposta à questão que atformulei atrás ("será o conceito (OBRA DE) ARTE VERBAL conceito *a posteriori* DADO ou, pelo contrário, conceito *a posteriori* FEITO?") só poderá ser esta: "Em resultado do caráter ideal dos entes que são por ele subsumidos de modo exclusivo, dos entes cujas representações entram na sua extensão, o conceito (OBRA DE) ARTE VERBAL configura-se necessariamente conceito *a posteriori* FEITO–FABRICADO (*factitius–fictitius*)."

Na verdade, o conceito (OBRA DE) ARTE VERBAL é, para continuar a utilizar a terminologia de Kant, conceito intelectual (*Intellektueller Begriff*) — à semelhança do que se verifica, por exemplo (também devido à natureza intelectual das representações que são passíveis de entrar na sua extensão), com o conceito ESPÍRITO.[7]

Sendo assim, trata-se de conceito (o conceito (OBRA DE) ARTE VERBAL) que efetivamente é passível de devir objeto de definição *real* (*Realdefinition*), ao invés de objeto apenas de definição nominal (*Nominaldefinition*). Porém, se isso acontece, é apenas — atente-se, para que eu não seja acusado indevidamente de me contradizer[8] — porque o próprio conceito (OBRA DE) ARTE VERBAL, *qua* essência lógica *fictícia*, é posição (*Setzung*) que de todo determina a *realidade* de caráter intelectual (não opositiva) da respetiva matéria (*Materie*).

Atente-se, a este respeito, nos ensinamentos de Kant.

Em primeiro lugar, atente-se nestes (ensinamentos):

3

> No âmbito dos conceitos intelectuais, são possíveis definições reais, uma vez que[, ali,] o meu conceito contém em si tudo quanto o ente é. O meu conceito concorda com o ente. [9]
>
> Também é necessário definir os conceitos intelectuais, dado que é através do meu conceito que o ente é dado. [10]

Em segundo lugar, atente-se nestes outros (ensinamentos):

> Definições *nominais* são aquelas cujas marcas, consideradas em conjunto, são adequadas à totalidade do conceito que pensamos de par a par com a expressão do *definitum*. *E.g.*, quando eu penso, e profiro, ["]Sal é aquilo que se dissolve na água["]. Isso, penso-o, sem dúvida, ao pensar o conceito SAL. Contudo, esse atributo não esgota as características do sal, considerado em si. *Definitiones* reais, porém, são aquelas cujas marcas constituem o conceito do ente como conceito totalmente similar ao próprio ente. Agora, (1) todas as *Definitiones* de conceitos deliberados, (2) todas as *Definitiones* de conceitos da razão e (3) todas as *Definitiones* de invenções deliberadas são *Definitiones* reais. Contudo, por que motivo, perguntamos nós, são sempre as *Definitiones* de conceitos deliberados *Definitiones* reais? Pelo motivo de estar em mim, única e tão-somente em mim, fabricar o conceito e fixá-lo como me convém, sen-

> do, portanto, que a totalidade do conceito não conhecerá realidade alguma para além, tão-somente, daquela que a minha vontade deliberar à minha fabricação. Por conseguinte, poderei incluir positivamente num ente, vez a vez, as parcelas que eu nomear, com o resultado de, então, também estas passarem a constituir a totalidade possível do conceito de um tal ente — já que a totalidade deste último assumirá atualidade tão-somente via da minha vontade. [11]

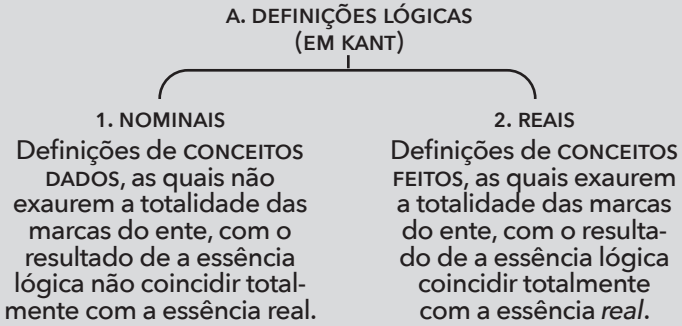
Antecipo perplexidade na mente de quem porventura esteja a ler-me com atenção.

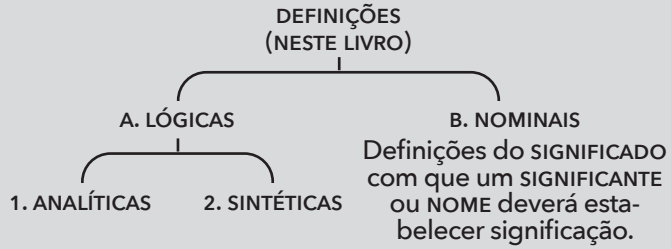
Perplexidade, em primeiro lugar, em resultado de deparar comigo a escudar-me, agora, com as palavras de Kant que venho de citar não obstante isso implicar eu adjudicar propriedade ao binómio "definição nominal | definição *real*" — o qual é modo de agir que aparentemente contradiz a distinção que a princípio estabeleci entre "definição nominal" e "definição lógica." [12]

Há, pois, que atentar em que Kant utiliza a designação "definição nominal" em sentido tradicional que (contrariamente ao sentido aceito que lhe adjudiquei *ab initio*) a verte em designação antónima de "definição *real;*" não antónima de "definição lógica." Isto é, há que atentar em que Kant utiliza aquela designação ("definição nominal") em sentido que concede à própria DEFINIÇÃO NOMINAL o estatuto de DEFINIÇÃO LÓGICA não passível de esgotar os atributos do *definitum*, por oposição ao que, de acordo com o referido binómio, haverá de ocorrer com a DEFINIÇÃO *REAL*.

3

Repare-se: "Todas as *definitiones* são ou [i] *definitiones nominales* ou [ii] *defitiones reales. Nominales definitiones* [i] são definições que contêm em si totalidade que equivalha à TOTALIDADE DO CONCEITO-DO-ENTE que possamos formar para nós[;] *reales definitiones* [ii] são, porém, aquelas que contêm em si totalidade que equivalha à TOTALIDADE DO ENTE EM SI." Sendo, pois, que "no caso de conceitos empíricos, ocorrem tão-somente descrições [*definitiones nominales*]. Parece que, quando muito, apenas DEFINIÇÕES nominais haverão, então, de ser possíveis". [13] (A ênfase é minha.)





Perplexidade, em segundo lugar, em resultado de porventura subsistir dúvida quanto a saber até que ponto não passará de posição (*Setzung*) minha, considerar o conceito (OBRA DE) ARTE VERBAL (vulgar-

mente, LITERATURA) conceito deliberado (*willkürlich*) — e, logo, conceito feito–fabricado (*factitius–fictitius*), — ao invés de conceito dado (*datus*).

Preste-se, por tanto, atenção às palavras de Kant que citei cinco parágrafos atrás (em bloco recolhido), as quais negam razão a persistência de uma tal dúvida.

Refiro-me mais especificamente a estas duas proposições: (i) "todas as *Definitiones* de conceitos deliberados... são *Definitiones* reais"; (ii) "todas as *Definitiones* de invenções deliberadas são *Definitiones* reais". — As quais dão a saber, em conjunto, ainda que, de certo modo, obliquamente, o seguinte: que a circunstância de tais dois tipos de *definitiones* (de "conceitos deliberados" e de "invenções deliberadas") compartilharem o predicado REAL (*qua Definitiones reais*) resulta de os CONCEITOS DELIBERADOS se constituírem conceitos de INVENÇÕES DELIBERADAS, e, por conseguinte, resulta de eles (CONCEITOS DELIBERADOS) se darem a instanciar apenas por essas mesmas invenções (INVENÇÕES DELIBERADAS).

Como irei dar a saber um pouco mais adiante, depara-se, na *Logik Blomberg,* com asserção que comprova de modo definitivo eu não me encontrar a laborar aqui em erro.

Porém, no caso de, no entretanto, a elucidação que venho de fornecer se não revelar, também ela, satisfatória ou suficientemente convincente, complemento quanto já hei posto em pauta com respeito ao caráter deliberado do conceito LITERATURA–ARTE VERBAL por via de citar as afirmações com que o leitor da própria *Lógica Blomberg* se depara três parágrafos a seguir às palavras que citei por último. Trata-se destas afirmações (que não irei comentar, já que fazê-lo seria, agora, redundante):

3

.... todas as definições de conceitos arbitrários são (1.) *reais[;]* (2.) cada uma delas é isenta de qualquer erro[;] (3.) cada uma delas se configura *definição completa*. As *definições* arbitrárias pura e simplesmente não são passíveis de ser falsas, dado que, com alguém afirmar "é minha vontade que isto deva ser denominado assim," assim mesmo é denominado. Sendo que, de igual modo, esse mesmo alguém não será passível de cometer erro, seja, este, qual for, até mesmo no caso de se esforçar o máximo possível por o cometer. ...em vista disso, percebe-se de novo quão grande é a vantagem de que um matemático beneficia, em virtude, nomeadamente, de todos os conceitos dele se configurarem conceitos verdadeiros, e de ele poder errar apenas em termos de precisão..... Além disso, também os nomes dos entes que têm origem na âmbito da arte são sempre verdadeiros[;] quem os inventa detém sempre a verdade, uma vez que eles, nomes, correspondem, é certo, a conceitos arbitrários. Tão-somente quando quisermos definir obras de arte criadas por outrem, teremos de dar ouvidos ao que tal outrem haja querido ser entendido por via de tais conceitos. Estas *definitiones* de conceitos arbitrários são, todas elas, sintéticas, e são concebidas apenas *per synthesin*, dado que conceito algum pode ser concebido *per analysin*, e que unicamente por este modo [*per analysin*] lhe pode ser concedida distinção. [14]

Face a quanto Kant afirma aqui com relação ao "âmbito da arte", forneço desde já resposta decisiva — à questão de saber se o conceito LITERATURA–ARTE VERBAL é, ou não, CONCEITO DELIBERADO (*wilkürlich*) e, pois, conceito passível de ser definido na forma de DEFINIÇÃO *REAL* (*definitio realis*) — por via de formular a seguinte questão: "Não haveria o conceito ARTE VERBAL de consistir em INVENÇÃO DELIBERADA tanto quanto, por força, todas e quaisquer de suas instanciações (*e.g.*, *La Divina Commedia* ou *Os Lusíadas*)?"

Traga-se à mente, de novo, que todos e quaisquer conceitos dados empiricamente (*e.g.*, o conceito ÁGUA) jamais poderão configurar-se conceitos deliberados, em virtude, precisamente, de todas e quaisquer de suas instanciações (*e.g.*, <a água que estou a beber>) jamais, do mesmo modo, poderem configurar-se instanciações deliberadas.

Repare-se, pois, em que, ao falar neste contexto de "invenções deliberadas," estou a referir-me estritamente à ent(e)idade e à *fisionomia* ideais (*intra mente*) de todas e quaisquer instanciações do conceito ARTE VERBAL (*e.g.*, as representações mentais que a leitura de *Os Lusíadas* possa suscitar vez a vez).

Isto é, repare-se, pois, em que, ao proceder assim, ao falar aqui de "invenções deliberadas," não estou de todo a referir-me à ent(e)idade e à *fisionomia* reais (*extra mente*) dos entes a que a forma verbal de tais instanciações (as instanciações do conceito ARTE VERBAL) possa ter referência, e, por esse modo, possa motivar os leitores–ouvintes a intencionalizar. — Quer no caso de se tratar de denotação *in abstracto* (*e.g.*, a ent(e)idade e a *fisionomia extra mente* de toda e qualquer possível NAU), quer no caso, oposto, de se tratar de referência (*in concreto*) (*e.g.*, a ent(e)

idade e a *fisionomia* preteritamente *extra mente* de <as naus que hão levado os Portugueses à Índia>).[15]

O mesmo é dizer: repare-se, pois, em que, ao falar de "invenções deliberadas" aqui, estou a referir-me exclusivamente à ent(e)idade e à *fisionomia* ideais ou *intra mente* dos entes que a forma verbal das instanciações do conceito ARTE VERBAL possa mover os leitores–ouvintes a intencionalizar *sub specie* entes de caráter lógico-imaginativo e, por conseguinte, *in concreto* (*e.g.*, "as naus ligeiras Lusitanas" ou "as grandes naus do Samorim potente"). Isso ocorra, ou não, de par a par com ocorrer que a representação mental desses mesmos entes (de caráter lógico-imaginativo) devenha representação suscitadora de intencionalização de referência a entes históricos. Porquanto, suscitadora de referência a entes outrora reais, futuramente reais ou reais *in actu*.[16]

A advertência que venho de registar decorre, como se percebe, não tanto da necessidade de não deixar de entrar em conta com a natureza e a abstração do conceito LITERATURA–ARTE VERBAL ao considerar as suas instanciações *intra mente* (*e.g.*, *La Divina Commedia* ou *Os Lusíadas*), mas mais da necessidade de não assumir que tais instanciações hajam *necessariamente* de se configurar representações mentais suscitadoras de intencionalização de referência a entes e eventos reais ou subsistentes *extra mente*. Ao invés de se configurarem apenas representações denotativas de tais entes e eventos.

Chegado aqui, reitero a interrogação que formulei uns quantos parágrafos atrás. Esta: "A circunstância de as instanciações do conceito LITERATURA–ARTE VERBAL se constituírem por natureza INVENÇÕES DELIBERADAS — não haveria, ela, de acarretar consigo a circunstância de esse mesmo conceito (o con-

ceito LITERATURA–ARTE VERBAL) se constituir por natureza, não menos, CONCEITO DELIBERADO?"

Quem, agora, dá resposta inequívoca a tal interrogação é o próprio Kant. Em concreto, via da asserção que atrás eu disse comprovar de modo definitivo eu não me encontrar a laborar aqui em erro.

Refiro-me a esta asserção:

> Em *segundo lugar*, temos, no entanto, que as *definitiones* de entes que se configuram invenções deliberadas, e, por conseguinte, também as *definitiones* de todas as obras de arte, são *reales definitiones*, uma vez que sempre são estabelecidas via, e apenas via, de um conceito deliberado. [17]

Repare-se: "POR CONSEGUINTE, também as *definitiones* de todas as obras de arte...." (A ênfase é minha.)

Efetivamente, Kant confirma aqui, de modo que não deixa lugar para dúvidas, que "as *definitiones*" de "todas as obras de arte" — porquanto, também a *definitio* de OBRA DE ARTE VERBAL — "são *reales definitiones*" (definições que determinam por si sós a *realidade* do respetivo *definitum*), em virtude de o conceito OBRA DE ARTE se configurar "conceito deliberado."

Já citei palavras do próprio Kant que dão a saber, não menos de modo que não deixa lugar para dúvidas, que as instanciações do conceito ARTE VERBAL (*e.g.*, *La Divina Commedia* ou *Os Lusíadas*) se constituem, por natureza, "invenções deliberadas." Ou seja, se constituem (para agora pôr a uso designação que em poucas ou nenhumas mentes carece-

rá de comprovação) "ficções estéticas." Por conseguinte, ficções cuja natureza difere especificamente (no sentido de "espécie") da natureza do respetivo conceito (o conceito LITERATURA–ARTE VERBA) em resultado de, por seu turno, este se constituir "ficção heurística."[18][19]

Contudo, vale a pena constatar, praticamente ao chegar ao fim da presente Divisão, que, umas quantas páginas antes de se deparar com a asserção de Kant que citei três parágrafos atrás (em bloco recolhido), se depara, bem a dentro da *Logik Blomberg*, com parágrafo que, para inverter agora os termos da proposição, evidencia o seguinte: que, em resultado de ser logicamente constitutivo do conceito OBRA DE ARTE, o predicado DELIBERADO não poderá deixar de ser, de igual modo, constitutivo das possíveis instanciações daquele mesmo conceito (*e.g.*, *La Divina Commedia* ou *Os Lusíadas*).

Isto é, vale a pena constatar que se depara ali com parágrafo que põe em evidência que, por exemplo, "o romance e a poesia pastoril se configuram", por força, "invenção deliberada." — Isto tendo em vista significar, como é óbvio, que todo o romance e todo o poema pastoril haverão, por força, de se configurar "invenção deliberada."

O parágrafo da *Logik Blomberg* que trago em mente (§ 260) começa por dar a ver que "Toda a fabricação... surge via ou de combinação deliberada [adição deliberada] ou de separação [subtração]", bem como começa por explicitar que a própria fabricação ocorre por via de combinação quando "eu unifico aquilo que na experiência jamais se encontra quer combinado, quer em mútua dependência", ao passo que ocorre (a fabricação) por via de separação

"quando isolo de uma coisa algo que, na experiência, jamais se encontra separada dela". [20]

É imediatamente a seguir a essas considerações, que se depara com Kant a confrontar seus alunos com a evidência a que venho de me referir (no penúltimo parágrafo). Em concreto, por via de afirmar:

> O romancista confere ao seu herói todas as qualidades louváveis que ele ainda não possui, com vista a poder apresentar um indivíduo de todo perfeito. — E, se chega a considerar nele não mais do que uns poucos erros, logo procede à sua abstração, assim tão depressa os afastando dele; ou, então, se isso se lhe torna repetidamente difícil ou pura e simplesmente não produz o efeito que deseja, esforça-se, em resultado, por, pelo menos, figurar o próprio herói como individuo louvável de par a par com suas faltas, bem como se esforça por "caiar" ou "envernizar" os vícios deste último a ponto de os subtrair à fealdade assaz visível que lhes seja inerente, ou até mesmo a ponto de passarem a aparentar constituir um igual número de virtudes.
>
> A vida do pastor arcádico, que tão afamada era entre os Antigos e que tão repetidamente foi retratada pelos poetas de então, é vida desta sorte... a maior superabundância de tudo quanto possa ser considerado estimulante encontra-se com ela combinada, e, por outro lado, todas as adversidades e desventuras, toda a carestia, que, afinal, faziam e continuam

a fazer parte, frequentemente, da própria vida dos pastores, encontram-se a ela arrancadas e dela afastadas, com vista a que, por esse modo, se torne possível delinear um ideal perfeito de bem-aventurança e felicidade. [21]

Divisão Quarta

Da *divisio* do conceito ARTE VERBAL

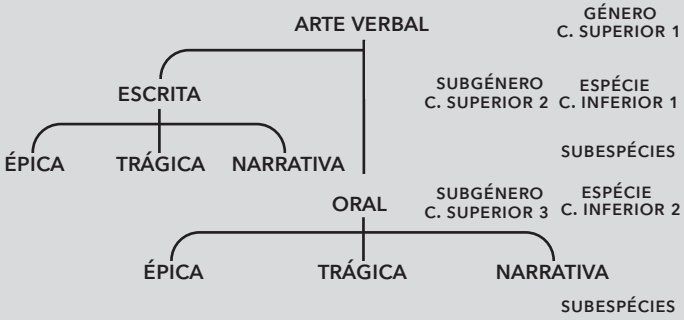
4

BENEFICIANDO DO EXEMPLO que o passo de *De divisione* que citei na primeira Divisão deste escrito fornece, o exemplo da *divisio* do conceito NOME, *qua* fundamento da DEFINIÇÃO LÓGICA desse mesmo conceito, irei passar a sugerir — agora sim — que o exercício de DEFINIÇÃO LÓGICA do conceito ARTE VERBAL é passível de ocorrer via dos *movimentos* de progressão (descensão) e de regressão (ascensão) que se seguem.

"[T]he word 'name'", afirma Boécio ali, "is predicated of a plurality of names and is a species, so to speak, containing individuals under itself."

De modo semelhante (também ascendendo da espécie ao género), poder-se-á afirmar: *A designação "arte verbal" é predicada de muitas espécies de ARTE VERBAL (*e.g. ÉPICA, *TRÁGICA, NARRATIVA, etc.), as quais são, em relação ao género a que ela (designação "arte verbal") corresponde (o género ARTE VERBAL), espécies em cujas extensões entra um número indeterminado de indivíduos* (e.g., Ilíada, Sete contra Tebas, "Ode to the West Wind"). Ou seja, entrando agora em conta com os subgéneros ORAL e ESCRITA: *As qualidades ARTE e VERBAL* são predicadas de *várias subespécies, cujas diferenças específicas haverão, por força, de se encontrar subsumidas, imediatamente, pelo(s) subgénero(s) que com elas se relacionar(em) na qualidade de conceito(s) superior(es).*

Trata-se precisamente (ascendendo de um terceiro a um segundo conceito superior), dos subgéneros ORAL e ESCRITA.



"Here, then, is" continua o *nosso* autor, "how I define a name. [i] I take its genus, i.e. 'spoken sound,' and [ii] divide: 'Of spoken sounds some are significative, others not at all.' Now a non-significative spoken sound has nothing to do with a name, since a name *signifies.* [iii] So I adopt the *differentia* 'significative' and combine it with the genus, i.e. with 'spoken sound,' to produce 'significative spoken sound.'"

Neste primeiro *passo*, trata-se:

(1.) de ascender da espécie NOME (que contém "individuals under itself") ao respetivo género ou *conceptus superior* (SPOKEN SOUND);

(2.) de descender deste último à espécie NOME, arrastando para ela a diferença específica SIGNIFICATIVE, por oposição à diferença específica NONSIGNIFICATIVE;

(3.) de, no seguimento disso, definir NOME genericamente ("spoken sound") e especificamente ("significative").

Isto é, definir NOME como "significative spoken sound":

(i) género, *qua* conceito superior: SPOKEN SOUND;

(ii) espécies, *qua* conceitos inferiores: (A) SIGNIFICATIVE SPOKEN SOUND (provisoriamente, NOME) e (B) NONSIGNIFICATIVE SPOKEN SOUND.

De igual modo, tratar-se-á aqui, em primeiro lugar, de ascender da espécie ARTE VERBAL — *qua* espécie que se constitui género, mediatamente, de muitas subespécies de ARTE VERBAL (*e.g.* ÉPICA, TRÁGICA, LÍRICA, etc.) — ao respetivo género ou *conceptus superior*.

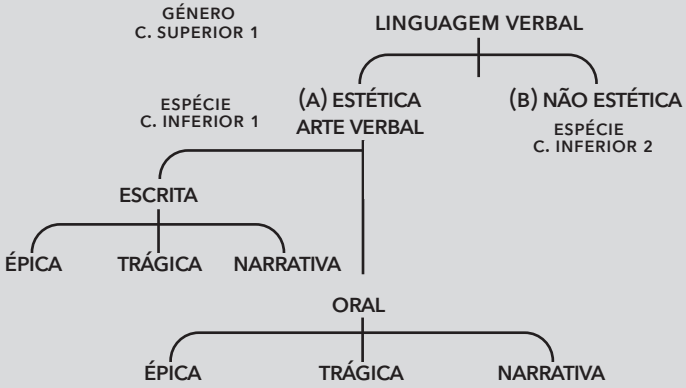
Ora, esse mesmo género é, por natureza, o conceito VERBALIDADE, LINGUAGEM VERBAL OU DISCURSIVIDADE. [1] — Sendo, pois, que se tratará, em segundo lugar, de descender dele (do género LINGUAGEM VERBAL OU DISCURSIVIDADE) à espécie ARTE VERBAL, arrastando para ela diferença específica que a determine por oposição a toda a verbalidade que se não configure ARTE (designo-a "*differentia* (A)"):

(i) género, *qua conceptus superior:* VERBALIDADE, LINGUAGEM VERBAL OU DISCURSIVIDADE;

(ii) espécies, *qua* conceitos inferiores:

differentia (A), constitutiva de DISCURSIVIDADE ESPECÍFICA *qua* VERBALIDADE ESTÉTICA (ARTÍSTICA);

differentia (B), constitutiva de DISCURSIVIDADE ESPECÍFICA *qua* VERBALIDADE NÃO ESTÉTICA (NÃO ARTÍSTICA).



4

Determinar qual possa ser essa "*differentia* (A)" (pelo menos, essa única *differentia*), enquanto *differentia* constitutiva de toda e qualquer instanciação do conceito ARTE VERBAL–VERBALIDADE ESTÉTICA, e não apenas das instanciações que David Lodge agrupa sob a designação "good literature", [2] — eis aqui, na verdade, a dificuldade a que, como comecei por pôr em evidência (na Divisão primeira deste livro), tanto o próprio Lodge como Wellek–Warren fazem referência-aquém-de-*divisio*.

Em terceiro lugar, tratar-se-ia, é evidente, de definir ARTE VERBAL genericamente (VERBALIDADE–DISCURSIVIDADE) e especificamente ("*differentia* (A)").

Isto significa, pois, que, para que se possa prosseguir definindo ARTE VERBAL via de *divisio*, se revela indispensável identificar essa mesma "*differentia* (A)": esse mesmo "predicado (A)." O qual, porque essencial ou constitutivo, se revela, inevitavelmente, predicado *sine qua non* ARTE VERBAL.

Wellek e Warren, já o vimos, consideram provisoriamente, como possíveis candidatos ao lugar lógico do predicado que venho de referir, as *differentiae* "in print" ("everything in print") e, por outro lado, "book" e "great" ("great books").

Ora, em vista disso, depara-se, ao segui-los a abrir porta hipotética a esses mesmos predicados, com dois obstáculos que, viessem eles (Wellek e Warren) a verter mera hipótese em certeza ou facto, se mostrariam de todo intransponíveis.

O primeiro obstáculo é o de eles (Wellek e Warren) não entrarem em linha de conta de antemão, concomitantemente com considerarem a circunstância de a diferença hiperonímica *littera* (LITERATURE) excluir a diferença hiponímica *vox* (ORALITY) tanto nominal como lógica-ontologicamente — não

entrarem em linha de conta, dizia, com o modo por que, no decurso da *divisio* do conceito ART, haveria de ocorrer quanto passo a especificar. —

Que a *sphaera* lógica que putativamente teria de corresponder à designação "everything in print" (LITERATURE *lato sensu*) permitisse determinar *differentia specifica* entre (i) a espécie LITERARY ART e as espécies ou *differentiae* (ii) PLASTIC ARTS e (iii) PERFORMATIVE ARTS. As quais surgem, logicamente, de par a par com a espécie LITERATURE *stricto sensu* — com a espécie LITERARY ART, — mas, certamente, se não deixam subsumir conjuntamente com a espécie LITERATURE *lato sensu* ("everything in print") pela *sphaera* lógica do género ou conceito superior ARTE. —

Sendo que é o contrário disso, o que ocorre com as espécies ou *differentiae* que aqui proponho. Isto é, com as espécies:

(i) ARTE VERBAL (LITERATURA *stricto sensu*, tanto *qua littera* como *qua vox*),

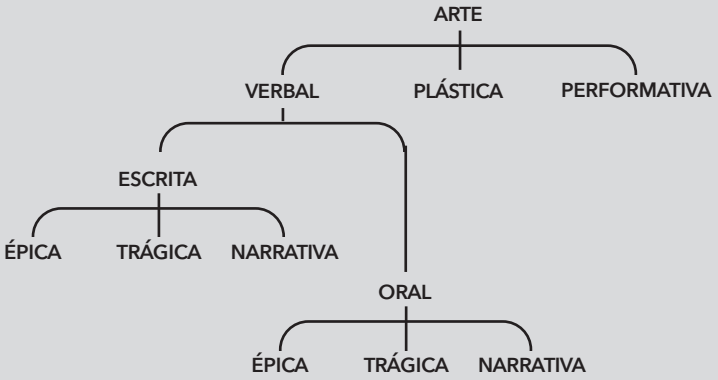
(ii) ARTE PLÁSTICA (PINTURA, ESCULTURA, etc.),

(iii) ARTE PERFORMATIVA (MÚSICA, DANÇA, TEATRO, etc.) —

As quais são espécies que se deixam efetivamente subsumir em conjunto pelo género (pelo *conceptus superior*) ARTE (OU OBRA DE ARTE). Veja-se (na página seguinte).

E sendo também (para retomar o fio à meada) que, não menos em resultado de o hiperónimo "arte" jamais poder subsumir o hipónimo "literatura" *lato sensu* ("everything in print"), não ocorre que "The term 'literature' seems best If we limit it to the ART of literature, that is, to imaginative literature" (no dizer de Wellek–Warren); ocorre, isso sim, que, a querer-se manter "The term 'literature,'" *it is impera-*

tive to limit it to the ART *of literature, that is, to imaginative literature* (agora, no meu dizer).



O segundo dos dois obstáculos que mencionei atrás é o obstáculo que é criado pelo facto de a *differentia* GREAT (em "great books") — que, a ser *differentia* essencial (ao invés de *differentia* acidental), dividiria o género BOOK nas espécies (nos *conceptus inferiores*) GREAT e (provavelmente) MINOR — consistir em *differentia* intensiva, de índole quantitativa em termos de espetro qualitativo (diferença de grau de perfeição ou excelência), e não em *differentia* extensiva, de índole tão-somente qualitativa (marca a seguir a marca).

Quero significar que o segundo dos dois obstáculos que mencionei atrás é o obstáculo que é criado pelo facto de a *differentia* GREAT (em "great books") não se configurar *differentia* essencial e, por isso, constitutiva.

Dito ainda por outras palavras, tem-se o seguinte: o segundo obstáculo é o facto de os predicados GREAT e (porventura) MINOR se oporem, por

natureza, em função de diferenças quantitativas (intensivas) estimáveis apenas subjetivamente, ao invés de se oporem em função de diferenças qualitativas (marca a seguir a marca) e, porquanto, intersubjetivamente invariáveis (*fixas* ou constantes).

Como é óbvio, julgo, refiro-me aqui a diferenças quantitativas (intensivas) que são estimáveis apenas subjetivamente em decorrência de se tratar de diferenças estimáveis apenas imaginativamente, e, logo, de modo inexato, em lugar de estimáveis via de uma escala-padrão de valores numéricos *fixos*.

Não deixa, pois, de ser assaz significativo (pelo menos, pela minha *mirada* epistemológica), que Wellek e Warren acabem por rejeitar a *differentia* GREAT (na verdade, o qualificativo hiponímico "great") não em resultado do que venho de evidenciar, não em resultado de estimarem que também ela (a *differentia* GREAT) se não constitui determinação do princípio de que "literature, in distinction from the other arts", não conheça "medium of its own" — o qual é princípio que esposam, [3] — mas sim em resultado de princípio que, de igual modo, se não constitui determinação lógica essencial.

Refiro-me ao princípio, relevante mas não determinante, de que "limitation to great books makes incomprehensible the continuity of literary tradition, the development of literary genres, and indeed the very nature of the literary process, besides obscuring the background of social, linguistic, ideological, and other conditioning circumstances." [4]

Agora, Wellek e Warren afirmam categoricamente que "literature... has no medium of its own". — Em resultado, é de pressupor, de o *medium* VERBALIDADE–DISCURSIVIDADE se não esgotar (*qua medium* genérico) na verbalidade–discursividade lite-

4

rária *stricto sensu* (*qua*, agora, *medium* específico). Ou seja, em resultado, pressupostamente, de o *medium* genérico VERBALIDADE–DISCURSIVIDADE haver de subsumir também verbalidade–discursividade específica de índole não literária (no sentido estrito deste qualificativo, "estético-literária").

Porém, não equivalerá essa afirmação ("literature… has no medium of its own") à afirmação de que, sendo o som (as vibrações do ar que produzem audição por parte dos tímpanos), em termos genéricos, o *medium* real tanto de toda a música como de toda a verbalidade–discursividade oral, cada uma destas (música e discursividade oral) "has no medium of its own"?

É que, se descendermos do género SOM às espécies (i) SOM–MÚSICA e (ii) SOM-ORALIDADE DISCURSIVA, não nos veremos obrigados a constatar, agora em termos de idealidade (ao invés de em termos de realidade), que essas duas espécies são (logicamente) isso mesmo (espécies) devido a o *lógos* que genericamente compartilham (o *lógos* genérico *MEDIUM* SOM) se encontrar essencialmente determinado, em cada uma delas, por formas estruturantes, *lógoi*, assaz diferentes?

O mesmo é dizer: essencialmente determinado (o *lógos* genérico *MEDIUM* SOM) por *lógoi* que, ao serem considerados especificamente (em termos das *quidditates* que *arrastam* para a *quidditas* genérica SOM), terão, por força, de se revelar constitutivos de *media* simultaneamente idênticos e assaz diferentes. Isto é, constitutivos de *media* que, por conseguinte, terão de evocar *intra mente* representações formais e conteúdos representacionais — sentidos (*Sinne*), emoções, sentimentos — de igual modo assaz diferentes.

Ora, é, sem dúvida, em presença de não-identidade específica no seio de identidade genérica, em presença de não-identidade–na–identidade semelhante à que subsiste entre SOM–MÚSICA e SOM-ORALIDADE DISCURSIVA, que nos encontramos, ao apor VERBALIDADE–DISCURSIVIDADE ESTÉTICO-LITERÁRIA (aqui, VERBO-ARTÍSTICA) a VERBALIDADE–DISCURSIVIDADE NÃO LITERÁRIA (aqui, NÃO VERBO-ARTÍSTICA), e *vice-versa*.

Sim, sem dúvida. —

Já que, se não fosse assim, o fluxo sonoro que realiza a impropriamente denominada "literatura oral," o fluxo sonoro que se constitui VERBALIDADE ORAL *sub specie* VERBALIDADE ESTÉTICO-LITERÁRIA (VERBO-ARTÍSTICA), jamais poderia converter-se (*in mente*) em fluxo representacional assaz distinto do fluxo representacional em que se converte o fluxo sonoro que realiza toda e qualquer verbalidade–discursividade oral *sub specie* VERBALIDADE NÃO LITERÁRIA (NÃO VERBO-ARTÍSTICA).

Tem-se, por conseguinte, que, ao invés do que Wellek e Warren supõem, *literature, like other arts, has a medium of its own* (por palavras minhas).

Agora, se alcançar DEFINIÇÃO pressupõe por força, à revelia de Wittgenstein e de seus modernos emuladores, isolar marca ou marcas essenciais (ao invés de acidentais), alcançar DEFINIÇÃO LÓGICA de LITERATURA (aqui, o conceito ARTE VERBAL) não terá, por força, de consistir em encontrar a diferença específica (*differentia specifica*) do *medium* LITERÁRIO (aqui, VERBO-ARTÍSTICO)?

E, afinal, de que outra sorte de definição poderia tratar-se?

Sem dúvida, poderia tratar-se apenas de DEFINIÇÃO NOMINAL–LEXICAL — que é, manifestamente,

4

como Wellek e Warren a concebem: "The term "literature" (repare-se, "the term") "seems best...."

Essa, porém, a DEFINIÇÃO NOMINAL–LEXICAL do nome "literatura," todo e qualquer dicionário pressupõe, é de crer, fornecer-na.

Agora, Wellek e Warren acabam por assentir em que a diferença específica do *medium* LITERÁRIO ou VERBO-ARTÍSTICO, a "*differentia* (A)" de que eu falava atrás, deverá ser identificada, como já dei a ver, com o predicado "imaginative": "The term 'literature' seems best if we limit it to the art of literature, that is, to imaginative literature." [5]

E eis, pois, que Wellek e Warren acabam, afinal, por se entregar — em contradição com a sua defesa de que "literature... has no medium of its own", mas sem dar por isso — à Caríbdis proposicional *literature has a medium of its own.*

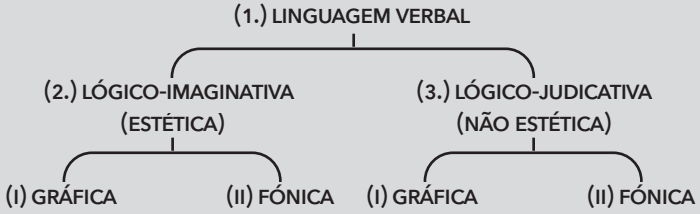
É que, sendo exclusivamente verbalidade–discursividade, e, pois, fenómeno exclusivamente de foro representacional ou mental, toda a instanciação *in actu* do conceito LITERATURA (aqui, ARTE VERBAL) terá por força de ter por *medium* próprio, para poder beneficiar da essencialidade (ao invés de da acidentalidade) da *differentia* IMAGINATIVA, o *medium* ideal "representação–cognição imaginativa." — De par a par com ter por *media* próprios, porém agora na qualidade de *media* reais, os *media* (i) "grafia–*littera* lógico-imaginativa" e (ii) "fonia–*vox* lógico-imaginativa."

Grafia–*littera* lógico-imaginativa (isto é, *medium* de expressão-fixação lógico-imaginativa *sub specie* escrita) e fonia–*vox* lógico-imaginativa (isto é, *medium* de expressão-fixação lógico-imaginativa *sub specie* oralidade)?

Sim. —

Que, por mais inusitada, e pois estranha, que essa minha predicação possa parecer, como haverá de se deparar com imaginatividade-em-representação (*Vorstellung*), ou *in actu*, na mente de ouvinte–leitor, e, pois, deparar com significação de foro imaginativo, se se não deparar, antes dela, com *exprimēns–imprimēns* essencialmente suscitador de imaginatividade? [6] — *Exprimēns–imprimēns* tendo referência, aqui, como é óbvio, ao significante *qua* veículo real de significação, ao invés de na qualidade de veículo ideal–psíquico ou endofásico.

Atente-se, pois, na seguinte *divisio:*



(1.) género = LINGUAGEM VERBAL–DISCURSIVIDADE *in actu* (e, pois, REPRESENTACIONALIDADE): mediada–suscitada tanto por GRAFIA–*littera* como por FONIA–*vox*;

(2.) espécie (A) = VERBALIDADE–DISCURSIVIDADE *in actu* (REPRESENTACIONALIDADE) LÓGICO-IMAGINATIVA: mediada–suscitada tanto por (i) GRAFIA–*littera* de índole LÓGICO-IMAGINATIVA ("literatura" *stricto sensu*) como por (ii) FONIA–*vox* de índole LÓGICO-IMAGINATIVA (do mesmo modo, "literatura" *stricto sensu*).

(3.) espécie (B) VERBALIDADE–DISCURSIVIDADE *in actu* (REPRESENTACIONALIDADE) LÓGICO-JUDICATIVA: mediada–suscitada tanto por (i) GRAFIA de índole LÓ-

GICO-JUDICATIVA ("literatura" *lato sensu*") como por (ii) FONIA de índole LÓGICO-JUDICATIVA.

Por outro modo:

(1.) género = LINGUAGEM VERBAL (VERBALIDADE–DISCURSIVIDADE):

(i) *qua medium* real GRÁFICO (*sub specie* GRAFIA),

(ii) *qua medium* real FÓNICO (*sub specie* FONIA);

(2.) *differentia specifica* (A) = (verbalidade) IMAGINATIVA :

(i) *qua medium* real GRÁFICO (*sub specie* GRAFIA) formalmente IMAGINATIVO,

(ii) *qua medium* real FÓNICO (*sub specie* FONIA) formalmente IMAGINATIVO;

(3.) *differentia specifica* (B) = (verbalidade) JUDICATIVA:

(i) *qua medium* real GRÁFICO (*sub specie* GRAFIA) formalmente JUDICATIVO,

(ii) *qua medium* real FÓNICO (*sub specie* FONIA) formalmente JUDICATIVO.

O exercício que venho de fazer tem por finalidade comprovar a propriedade do que hei dito antes de o levar a cabo (sobretudo, na Divisão primeira deste livro).

Não obstante, não fica a dever-se a ter importância, no presente escrito, pôr em evidência que, entre outras circunstâncias, Wellek e Warren acabam inadvertidamente (assim o julgo) por se entregar, como disse, à Caríbdis proposicional *literature has a medium of its own*, ao pretenderem apenas conformar-se com a pressuposta inevitabilidade de se entregarem à Cila "literature... has no medium of its own".

Na verdade, o exercício que venho de fazer fica-se a dever em primeira instância à minha intenção de — colocando-me, avesso a Wittgenstein e a

seus seguidores, do lado do intuito de Lodge (apenas do intuito) — tornar evidente aqui, tanto quanto me é possível, o que se segue.

Por um lado, que definir a representação (*Vorstellung*) concetual LITERATURA é objetivo que jamais deverá ser confundido com o objetivo (o mero objetivo) de definir o nome–lexema "literatura."

Por outro lado, que, mesmo que se não confunda um com o outro de tais dois objetivos, o próprio ensejo de definir a representação (*Vorstellung*) concetual LITERATURA vez alguma poderá dar-se a concretizar, por natureza, quer pela via vicária de definir tão-somente o nome–lexema "literatura," quer pela via de definir o conceito LITERATURA (aqui, ARTE VERBAL) aquém de *divisio*.

Por outro lado, ainda, que, sendo assim, só se torna possível concluir "whether there is anything *in* literature that causes or allows us to experience it *as* literature" (no dizer de David Lodge) após ter definido via de *divisio* o conceito ou significado que deverá ser intencionalizado término (*termo*) de *ponte* de significação que seja *iniciada*–suscitada já não pelo nome–significante "literatura," mas sim pelo pelo nome–significante "arte verbal" — na qualidade (este último) ou de *exprimēns–impremēns* (*sub specie* ente físico) ou de (re)apresentante (*sub specie*, agora, ente psíquico).

Divisão Quinta

Da *differentia specifica* lógico-imaginativo (estético)

5

VENHO DE PÔR EM EVIDÊNCIA que, em virtude de alcançar DEFINIÇÃO pressupor, por força, isolar marca ou marcas essenciais (ao invés de acidentais), alcançar definição lógica do conceito LITERATURA (aqui, ARTE VERBAL) terá, por força, de consistir em encontrar diferença específica (*differentia specifica*) que separe o *medium* verbal LITERÁRIO (aqui, VERBO-ARTÍSTICO) de qualquer outra espécie de *medium* verbal.

De igual modo, venho de pôr em evidência que Wellek e Warren acabam por assentir em que a diferença específica do *medium* LITERÁRIO OU VERBO-ARTÍSTICO deverá ser identificada com o predicado "imaginative" (não obstante reconhecerem que "imaginative literature" se configura designação "clumsy and misleading").

Para os citar de novo: "The term 'literature' seems best if we limit it to the art of literature, that is, to imaginative literature".[1]

Agora, de que poderá valer definir nominalmente "literatura *stricto sensu*" como *literatura imaginativa* ("imaginative literature") sem, de par a par, definir–explicitar a qualidade determinante — o predicado essencial, *qua differentia specifica* — IMAGINATIVO?

Quer isto dizer, sem, pelo menos, dar a saber (como ocorre em *Theory of Literature*) quanto irei, de seguida, passar a pôr em pauta — em termos estritamente *requisitados* à espistemologia, ou teoria do conhecimento, de Kant.

5

Refiro-me a dar a saber:

(i) que, *qua* faculdade imaginante (*facultas imaginandi*), a imaginação opera como faculdade da intuição (*Anschauung*) tanto *in praesentia* como *in absentia* de objeto intuído;

(ii) que, no primeiro desses dois casos (*in praesentia* de objeto intuído), ela, imaginação, opera (*a posteriori*) sob o aspeto de faculdade reprodutiva (*reproduktive Einbildungskraft*), no tempo e no espaço, das diversas sensações que, assim reproduzidas e sintetizadas, haverão de ocasionar experiência contínua (instante a seguir a instante) de ente real (dado);[2]

(iii) que, nesse mesmo caso (*in praesentia* de objeto intuído), ela, imaginação, opera sob o aspeto de faculdade de representação (*Vorstellung*) imaginal com aplicação objetiva (*objektiver Gebrauch*), e, porquanto, tanto por determinação intersubjetiva do entendimento (*Verstantd*), *qua* sede de categorias *a priori* (*Kategorien*) e de conceitos empíricos (*a posteriori*), como por determinação objetiva dos atributos essenciais e acidentais do objeto intuído (dado);

(iv) que, no segundo caso (*in absentia* de objeto intuído), ela, imaginação, opera (*a posteriori*):

(A) ou, de novo, sob o aspeto de faculdade reprodutiva (*reproduktive Einbildungskraft*), mas agora reprodutiva (imaginalmente) de intuições (*Anschauugen*) que outrora haja *exibido* objetivamente (materialmente), e que, por conseguinte, haverão, então, de ser rememoradas na qualidade de representação (*Vorstellung*) imaginal derivativa (*exhibitio derivativa*);

(B) ou sob o aspeto de faculdade produtiva (*produktive Einbildungskraft*), com aplicação subjetiva (*sujektiver Gebrauch*), e, porquanto, sob o aspeto

de faculdade instanciadora de representação (*Vorstellung*) imaginal original (*exhibitio originaria*).[3]

(v) que, ao operar sob este segundo aspeto (B), *qua* faculdade produtiva (*produktive Einbildungskraft*) e com aplicação subjetiva (*sujektiver Gebrauch*), ela, imaginação, *exibe* espontaneamente quer representações (*Vorstellungen*) formalmente verosímeis, quer, via de associação (adição ou subtração), representações (*Vorstellungen*) formal e materialmente inverosímeis;

(vii) que intuições formalmente verosímeis são as que experienciamos subjetivamente quando, por exemplo, imaginamos a *exhibitio derivativa* <*carro*> na ausência de intuição objetiva–material <carro> (na ausência de *exhibitio* <carro> dada empiricamente);

(viii) que intuições formal e materialmente inverosímeis são as que experienciamos subjetivamente quando, por exemplo, imaginamos a *exhibitio originaria* <*centauro*>, na ausência, por força, de intuição objetiva–material <centauro> (na ausência de *exhibitio* <centauro> empiricamente dada);

(ix) que é, pois, de *medium* verbal de suscitação de representações (*Vorstellung*) que se configuram *exhibitio originaria*, que se está a falar em primeiro lugar, ao falar de "literatura de índole imaginativa" ("imaginative literature") — Quer se traga em mente *exhibitiones originariae* inverosímeis ou, pelo contrário, *exhibitiones originariae* verosímeis; já que, então, também estas segundas haverão de se configurar *exhibitiones prototypa* e, pois, *exhibitiones factitiae* (factícias) ou *fictitiae* (feitas–fingidas).

Efetivamente, falar de LITERATURA–ARTE VERBAL consiste em falar em primeiro lugar de *medium* verbal de suscitação das *exibições* imaginativas que venho de explicitar. O qual se constitui, de par a par,

5

medium de suscitação (de modo mais ou menos inconsciente) do juízo (*Urteil*) de que, *qua* mera posição (*Setzung*), tais *exibições* se dão a representar (*vorstellen*) autotelicamente.

Quero dizer, em si (*an sich*) e por si mesmas (*für sich*), *for their own sake*: *qua*, pura e simplesmente, *exhibitiones originariae.*

Sendo assim, vale afirmar que verbalidade–discursividade que se configure *medium* de suscitação (*intra mente*) de *exhibitiones* imaginativas *originariae* se constituirá, não menos, *medium* de suscitação de suspensão de juízo com relação a tais *exibições* se revelarem, ou não, idênticas a *exibições* derivadas de *exhibitiones* que se hajam configurado (na mente do autor e/ou do leitor) intuição empírica (*empirische Anschauung*). Isto é, idênticas a *exibições* derivadas de *exhibitiones ektypa*, dadas, ou constitutivas de verdade–factualidade empírico-histórica.

O predicado IMAGINATIVO configura-se, na verdade, *differentia specifica* constitutiva em primeira instância do conceito ARTE VERBAL. — Com o resultado, inclusive, de entrar na designação que Wellek e Warren admitem ser "clumsy and misleading", a designação "imaginative literature", do mesmo modo que o predicado "quente" haveria de entrar na designação "fogo quente." Já que, sem dúvida, Wellek e Warren utilizam "imaginative literature" na qualidade de designação sinónima de "'literature' *stricto sensu.*"

É que, de par a par com quanto venho de pôr em pauta, explicitando em termos kantianos predicados essenciais do conceito ARTE VERBAL que os vários estudiosos que David Lodge cita no decurso de "What is Literature?" hão considerado aqui e ali de modo diferente — é que, dizia, ocorre, em segundo lugar, que, para o *medium* discursivo poder consti-

tuir-se suscitação de índole estética (ou literária) das representações imaginativas que Kant designa *exhibitones originariae*, haverá de verificar-se o que passo a registar.

Quero dizer, haverá de verificar-se que ele, *medium* discursivo, se constitua isso mesmo (suscitação de índole estética de *exhibitones originariae*) sobretudo por via de estimular a faculdade da imaginação (*Einbildungskraft*) e a faculdade do entendimento (*Verstand*) do leitor — *qua*, respetivamente, sede sensível de representações *in concreto*, imagens (*Bilde*), e sede intelectual de representações *in abstracto*, conceitos (*Begriffe*) — a trocar a relação de oposição que lhes é natural, a qual o discurso lógico-judicativo incentiva, por relação de cooperação mútua.

Falo, no que respeita a esta segunda forma de relação, do seguinte: de relação que faculte à imaginação (*Einbildungskraft)* solicitar ao entendimento (*Verstand*) que lhe apresente conceitos (universais) na qualidade de forma representacional que seja passível de ser instanciada (concretizada–particularizada) por ela — espontaneamente ou *em liberdade — sub specie* imagem (*Bild*) que se configure *exhibitio originaria.* Isto é, sem que sobre ela, imaginação, haja de recair a constrição de fornecer matéria (imaginativa) ao entendimento por imposição dele, e, pois, em obediência intransigente às determinações formais destes ou daqueles conceitos empíricos. Que é o que terá de ocorrer, por força, sempre que a ela mesma (imaginação) caiba operar *qua* faculdade reprodutiva (*reproduktive Einbildungskraft*) com aplicação objetiva (*objektiver Gebrauch*).

Isto mesmo, dá Kant a sabê-lo várias vezes no decurso da primeira Parte da sua terceira *Crítica*, a *Kritik der Urteilskraft* (*Crítica da Faculdade do Juízo*).

5 Por exemplo, no seguinte passo, que traduzo aqui não obstante requerer ser lido por quem se encontre bastante familiarizado com a epistemologia e a estética — a teoria de JUÍZO DE GOSTO (*Geschmacksurteil*) — do próprio Kant:

> ...tudo quanto se prende com o conceito do gosto dá a saber que ele se configurará faculdade judicativa de um objeto nos termos da sua relação com a *livre conformidade com lei* da imaginação.
>
> Agora, se há que considerar a imaginação, no que respeita à sua participação no juízo de gosto, do ponto de vista da sua liberdade, há, em primeiro lugar, que a pensar não como faculdade reprodutiva, que é o aspeto que assume na sua sujeição às leis da associação, mas como faculdade produtiva e capaz de exercer atividade própria (como faculdade originadora de formas arbitrárias de intuições possíveis). Sendo que, não obstante ocorrer, sem dúvida, que, ao apreender um objeto dado via dos sentidos, a própria imaginação haverá de se encontrar vinculada à forma definida dele, objeto, e, na medida disso, haverá de não usufruir de liberdade de ação (em oposição ao que acontece no caso da produção poética) — sendo que, não obstante haver de ser assim, se não torna difícil conceber o que se segue.
>
> Nomeadamente, que o referido objeto sempre poderia apresentar à própria imaginação de pronto forma integrante

de disposição do múltiplo que ela mesma, caso lhe fosse dada liberdade para o fazer, haveria de ocasionar em sintonia total com a *conformidade com lei do entendimento*.

Porém, que a *imaginação* seja *livre* e, ao mesmo tempo, dê *conformidade com lei* a *si mesma* — isto é, que ela seja autónoma — configura-se, só por si, paradoxo. Lei, dá-a unicamente o entendimento.

Tem-se, contudo, que, tão depressa quanto a imaginação se veja compelida a proceder de acordo com uma determinada lei, a forma que os seus produtos assumirem haverá de ser determinada por conceitos, e, pois, haverá de ser a forma que eles, produtos, teriam de assumir. Sendo que, então, o comprazimento [causado no sujeito por leitura ou apreensão de objeto] terá de ser... não comprazimento com o belo, mas sim comprazimento com o bom (comprazimento com perfeição, ainda que esta seja apenas de índole formal), com o resultado de o juízo não poder ser juízo de gosto.

Ocorre, pois, o seguinte: que apenas conformidade com lei sem lei e sintonia entre imaginação e entendimento de índole de todo subjetiva — já que, se esta se encontrasse contaminada por sintonia de índole objetiva, esta faria que a representação tivesse de entrar em relação com as determinações do conceito de um objeto — se mostram compatíveis quer com a livre conformidade com fins do enten-

5

dimento (a qual também tem sido denominada "finalidade sem fim"), quer com o caráter específico do juízo de gosto.[4]

Com o propósito de não me enredar em explicitação destas palavras, a qual se configuraria por força explicitação *déplacé*, em virtude de requerer, pelo menos, exposição sumária da conceção kantiana de *Geschmacksurteil* (juízo de gosto), passo a dar lugar aos procedimentos que se seguem.

O primeiro procedimento consiste em fazer saber que quanto os penúltimo e antepenúltimo parágrafos registam se deixa condensar na afirmação de que, para poder constituir-se *medium* de suscitação de índole estética (ou *literária*) de *exhibitones originarea,* o discurso terá de se configurar, não menos, suscitação de representação (*Vorstellung*) *sub specie indiferença* entre FORMA concetual (abstração) e MATÉRIA. Ou seja, *sub specie indiferença* entre FORMA concetual (abstração) e imageação, *in concreto*, de conteúdo sensível (i) verosímil, possível (existencialmente), ou (ii) inverosímil e, pois, impossível (existencialmente).

Vale dizer, *sub specie indiferença* entre UNIVERSAL (conceito) e PARTICULAR (imagem). A qual é *indiferença* que parentesco algum tem com o que se lê no passo da *Poética* de Aristóteles que David Lodge tinha em mente ao referir-se a "Aristotle's definition of the poetic as expressing the universal in the particular."[5] Já que ali, naquele mesmo passo, Aristótles dá a saber estar a referir-se não a universalidade concetual (universalidade *qua* forma essencial ou ter-de ser), como o qualificativo "in terms of probability or necessity" (κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον) indica, mas sim à universalidade das paixões, dos ensejos e das ações dos homens em geral (que se con-

figura universalidade por parte de matéria acidental ou poder-ser).

O segundo procedimento consiste em fazer saber, em vista das palavras de Kant que citei por último, que, para poder constituir-se *medium* de suscitação genuinamente estética de *exhibitones originarea,* o discurso terá de se configurar *tecedura-urdidura* léxico-semântica que se dê a apreender e a pensar (a ler) na qualidade de "forma viva" (*lebende Gestalt*) — no dizer kantiano de Friedrich Schiller. Já que, se isso não se verificar, a apreensão dele mesmo, discurso, jamais poderá vir a suscitar em psique em que ela ocorra (a apreensão do discurso) a condição estética que o próprio Schiller há designado "disposição livre" (*freie Stimmung*). Com o *proviso*, é evidente, de se tratar de psique capaz de *conhecer* tal condição.

Na impossibilidade de explicitar aqui com pormenor quanto acabo de dizer, limito-me a traduzir, de seguida, dois excertos de *Über die Ästhetische Erziehung des Menschen* (*Acerca da Educação Estética do Ser Humano*) — os quais, no entanto, deixam-se ler cabalmente apenas na posse de conhecimento de que o seu autor, Schiller, fez entrar na condição estética a cooperação de três impulsos (*Treibe*).

Trata-se (i) do IMPULSO SENSORIAL (*sinnlicher Treib*), (ii) do IMPULSO FORMAL (*Formtrieb*) e (iii) do IMPULSO LÚDICO (*Spieltrieb*).

Eis a tradução dos dois excertos que mencionei.

> Expresso em um conceito geral, o objeto do IMPULSO SENSORIAL assume a designação *vida,* no sentido mais amplo dessa mesma designação. Trata-se de conceito que significa todo o ser material e toda a presença imediata nos sentidos.

5

Expresso em um conceito geral, o objeto do IMPULSO FORMAL, assume a designação *forma*, tanto no sentido impróprio do termo quanto no sentido próprio. Trata-se de conceito que abrange todas as propriedades formais das coisas e todas as relações destas com as faculdades cognitivas. Apresentado num esquema geral, o objeto do IMPULSO lúdico pode, portanto, ser denominado *forma viva*; um conceito que serve para descrever todas as qualidades estéticas dos fenômenos e, numa só palavra, quanto é designado *beleza* no sentido mais amplo do termo.

De acordo com esta explicação... a beleza nem se estende à totalidade do reino dos entes vivos, nem tampouco se deixa confinar nos limites de tal reino. A circunstância de um bloco de mármore ser e permanecer desprovido de vida não diminui em nada a possibilidade de o arquiteto e o escultor o fazerem devir forma viva. Por outro lado, a simples circunstância de um ser humano viver e ter forma está longe de originar que ele se constitua forma viva. Para que tal ocorra, torna-se impreterivelmente necessário que a forma dele seja vida e que a vida dele seja forma. Enquanto nos for dado pensar tão-somente a forma dele, esta haverá de permanecer carecida de vida, mera abstração; enquanto sentirmos tão-somente a vida dele, haverá ele de permanecer carecido de forma, mera impressão. Somente quando a forma dele se der a viver via

> das nossas sensações e a vida dele se der a assumir forma no nosso entendimento, devirá ele forma viva — que é o que terá efetivamente de se verificar sempre que o julguemos ser humano belo. [6] (A ênfase é minha.)

"Ser humano belo" — repare-se — tanto física como psiquicamente.

> A mente passa, então, da sensação ao pensamento através de fazer sua disposição intermediária em que sensibilidade e razão se encontrem *simultaneamente* ativas. Precisamente em decorrência disso, a potência determinante de uma e de outra superam-se mutuamente, cada qual operando negação da outra via de oposição. Essa disposição intermediária, devido à qual a mente haverá de conhecer ausência de constrição quer de índole física quer de índole moral, sem, contudo, deixar de se manter ativa em ambos esses aspetos, merece sobremaneira ser considerada disposição livre. — Sendo que, se se denominar "condição física" a condição de ser objeto de determinação sensorial, e "condição lógica" ou "moral" a condição de ser objeto de determinação racional, dever-se-á, então, denominar *estética* tal condição de determinabilidade real e ativa. [7]

Em nota de rodapé a estas palavras, lê-se:

5

> ...acrescento aqui que, encontrando-se em condição estética, a mente opera deveras em liberdade, opera livre de toda e qualquer compulsão no mais alto grau, mas de modo algum se encontra livre de lei; bem como que tal liberdade, liberdade de caráter estético, se distingue da necessidade lógica que o pensamento acarreta consigo, e da necessidade moral que obriga a vontade, apenas em virtude do seguinte: da circunstância de as leis de acordo com as quais a mente procede então, em condição estética, *não se darem a representar*, sendo que, em resultado de isso ocasionar que não encontrem resistência, jamais surgem com o aspeto de constrição. [8]

Tem-se, por tanto, que, substituindo "bloco de mármore" por "obra de arte verbal gráfica," se poderá afirmar com legitimidade: *a circunstância de,* qua *condição física, toda a grafia ser e haver de permanecer desprovida de vida em nada diminui a possibilidade de o escritor a fazer devir forma viva e, pois,* medium *de suscitação de condição psíquica estética; de condição psíquica que se configure, também ela, forma viva, ao invés de se configurar tão-somente condição lógica*.

Por "forma viva" (*lebendige Gestalt*), dever-se-á entender, julgo ser claro, o seguinte: identidade ou *indiferença* entre forma e matéria, em decorrência de ter de se tratar de (i) UNIDADE formal lógica que haja devindo *vida* de DIVERSIDADE material sensível (ou imaginativamente sensível) e, por outro lado, de (ii) DIVERSIDADE material sensível (ou imaginati-

vamente sensível) que, por seu turno, haja devindo UNIDADE formal lógica que haja devindo sua *vida*.

A sintaxe deste parágrafo poderá parecer ago *bizarra;* contudo, expressa com exatidão quanto me cabia expressar por via dela.

Agora, perante a disquisição algo longa e complexa que venho de fazer com respeito à circunstância de a *differentia specifica* do conceito inferior ARTE VERBAL haver de se constituir genuína (contudo, talvez rara) esteticidade (no sentido etimológico de αισθητική–*aisthētikḗ*), genuína *indiferença* entre logicidade e imaginatividade, *sub specie* unidade-na-diversidade (e, pois, diversidade-na unidade), os meus hipotéticos leitores haverão porventura de *exigir* de mim, autor, exemplo incontrovertível disso mesmo *sub specie* verbalidade lógico-imaginativa *tout court.*

Uma *coisa,* porém, é dar exemplo de índole analógica, como usa ocorrer, quando ocorre, nos casos dos autores que se encarregam de dilucidar o predicado essencial de OBRA DE ARTE VERBAL que ora continuo a dilucidar; outra *coisa*, assaz diferente, é fornecer exemplos ou exemplo *sub specie* verbalidade lógico-imaginativa *tout court* (ao invés de *sub specie* verbalidade suscitadora de representação de índole analógica). O qual, exemplo, muito provavelmente sempre haverá de tender a configurar-se *tour de force*, em resultado da natureza (lógico-estética ou lógico-imaginativa) do respetivo *exemplatum*.

Ao mencionar exemplos de índole analógica, trago em mente exemplos como, porventura, o de a transparência luminosa do cristal se configurar *indiferença* entre (i) a diversidade material (sensível) e opaca dos elementos que entram na constituição dele, cristal (sílica ou areia, chumbo, potássio, etc.), e (ii) a unidade formal (*espiritual*), transubstancia-

5

dora, do fogo. Ou, então, porventura o exemplo de garrafa de vidro e líquido que esta contenha se constituírem diferença entre, respetivamente, forma e matéria, enquanto o ente que haverá de se obter por via de congelar tal líquido (matéria) e de quebrar tal garrafa (forma) se configurará (analogicamente) *indiferença* entre forma e matéria.

Se, leitor, se aparentar a mim, autor, exemplos desse teor não haverão, certamente, de o *satisfazer* por completo.

No seu ensaio "Coleridge," Walter Pater fornece a seus leitores, na qualidade de exemplo *sub specie* verbalidade *tout court*, as três linhas seguintes — de fala da personagem Exeter na cena sexta do quinto ato de *Henry V*:

> Tarry, dear cousin Suffolk!
> My soul shall thine keep company to heaven;
> Tarry, sweet soul, for mine, then fly abreast.

Logo de seguida, ele, Walter Pater, comenta: "The complete infusion here of the figure into the thought, so vividly realised, that, though birds are not actually mentioned, yet the sense of their flight, conveyed to us by the single word 'abreast,' comes to be more than half of the thought itself: — this, as the expression of exalted feeling, is an instance of what Coleridge meant by Imagination. And this sort of identification of the poet's thought, of himself, with the image or figure which serves him, is the secret, sometimes, of a singularly entire realisation of that image...." [9]

Por seu turno, I. A. Richards, o autor de *The Philosophy of Rhetoric*, não fala, como Pater, de "the secret... of a singularly entire realisation of" "the image or figure which serves" "the poet's thought"; fala, ao falar de "metáfora" entrando em conta não só com o *expressante*, mas também com o *impressante*, de "intercourse of *thoughts"*.

Diz ele, chamando a atenção para o caráter representational (mental) de toda e qualquer metáfora, em lugar de se cingir a considerar uma tal figura de estilo "a verbal matter":

> The traditional theory noticed only a few of the modes of metaphor; and limited its application of the term "metaphor" to a few of them only. And thereby it made metaphor seem to be a verbal matter, a shifting and displacement of words, whereas fundamentally it is a borrowing between and intercourse of *thoughts,* a transaction between contexts. *Thought* is metaphoric, and proceeds by comparison, and the metaphors of language derive therefrom. [10]

Não é, porém, essa, a circunstância que me interessa pôr aqui em pauta de modo *reto,* ao invés de de modo *oblíquo* e antecipatório.

Efetivamente, a circunstância que ora mais me habita a mente é a circunstância de, um pouco à maneira do Pater do ensaio "Coleridge," porque também *silentemente*, I. A. Richards fornecer aos leitores, agora, do seu *Principles of Literary Criticism* exemplo exclusivamente verbal de *indiferença* entre forma e matéria *requisitado* ao poema de

5

George Meredith que desde 1862 corre pelo título *Modern Love*.

Richards começa por pôr em evidência que, por vezes, a *indiferença* que me encontro a exemplificar, a *indiferença* entre FORMA (concetual) e MATÉRIA (imaginativamente sensível), é passível de operar *in mente* com a desvantagem de a representação imaginal do *pensamento* (*qua* representação de matéria) periclitar a representação concetual deste último (o *pensamento*, *qua* forma). Diz ele, Richards.

> ...provided the images (or image-substitutes for the imageless) have the due effects, deficiencies in their sensory aspect do not matter. But the proviso is important. In all forms of imagery sensory deficiencies are for many people signs and accompaniments of defective efficacy, and the habit of reading so as to allow the fullest development to imagery in its sensory aspect is likely to encourage the full development of this more essential feature, its efficacy, if the freaks and accidents of the sensory side are not taken too seriously. [...]
>
> Instances in plenty may be found in which a full development of the sensory aspect of images is damaging to their effects. Meredith is a master of this peculiar kind of imagery....

Logo de seguida, surge o exemplo de *indiferença* entre FORMA e MATÉRIA que ele, Richards, *requisita* ao poema *Modern Love*, da autoria do Mestre da palavra George Meredith, na qualidade de exemplo ex-

clusivamente de índole verbal (ao invés de também de índole analógica). Atente-se nele:

> Thus piteously Love closed what he
> begat
> The union of this ever diverse pair!
> These two were rapid falcons in a
> snare,
> Condemned to do the flitting of
> the bat.

Por fim, I. A. Richards assevera a seus leitores: "The emotional as well as the intellectual effects of the various images here suggested are much impaired if we produce them vividly and distinctly." [11]

Ora, para perceber que pensamento ele trazia em mente ao afirmar isso mesmo e ao, por essa via, comunicá-lo a seus leitores *silentemente,* torna-se necessário, pelo menos, conhecer, sem dúvida, alguns dos versos que precedem imediatamente, em *Modern Love*, os versos que acabo de transcrever. Estes:

> That night he learned how silence
> best can speak
> The awful things when Pity pleads
> for Sin.
> About the middle of the night her
> call
> Was heard, and he came wondering
> to the bed.
> "Now kiss me, dear! it may be, now!"
> she said.
> Lethe had passed those lips, and he
> knew all. [12]

5

Agora, poderá bem acontecer, caro leitor, que nenhum dos dois exemplos que venho, por meu turno, de *requisitar*, o exemplo *de* Pater e o exemplo *de* Richards, o *satisfaça* completamente. Sendo que é em vista da possibilidade de isso ocorrer, que passo a confrontá-lo com exemplo incontrovertível, por via de agir do modo que se segue.

Em primeiro lugar, por via de sugerir que considere esta estrutura lógico-sintática:

(1) AGENTE ➛ (2) AÇÃO 1 ➛ (3) ACUSATIVO DA AÇÃO 1 ➛ (4) PREDICADO DA AÇÃO 1 ➛ (5) PACIENTE DA AÇÃO 1 ➛ (6) AÇÃO 2 ➛ (7) PACIENTE DA AÇÃO 2 ➛ (8) ACUSATIVO DA AÇÃO 2.

Isto é, que considere apenas a UNIDADE formal (lógica) da *Ideia estética* (*aesthetische Idee*) [13] em cuja *sphaera* faço sobreporem-se concetualmente os constituintes da DIVERSIDADE lógica: CONCEITO (1) ➛ CONCEITO (2) ➛ CONCEITO (3) ➛ CONCEITO (4) ➛ CONCEITO (5) ➛ CONCEITO (6) ➛ CONCEITO (7) ➛ CONCEITO (8).

Em segundo lugar, por via de sugerir que considere esta instanciação–materialização em-representação de tal diversidade-na-unidade formal (lógico-sintática): (1) CONCEITO = ***<deusa romana Mania>*** ➛ (2) CONCEITO = ***<colocar>*** ➛ (3) CONCEITO = ***<boca>*** ➛ (4) CONCEITO = ***<solene>*** ➛ (5) CONCEITO ➛ = ***<cabeça>*** (6) CONCEITO = ***<sussurrar>*** ➛ (7) CONCEITO = ***<cabeça>*** ➛ (8) CONCEITO = ***<via ir pôr vir hoje com eu deveras Paraíso>***.

Em terceiro lugar, por via de sugerir que considere esta morfologização (de *morphḗ*, "forma," + *légō* "dizer") de tal diversidade-na-unidade formal (lógico-sintática): (1) CONCEITO = ***A*** *deusa romana Mania* ➛ (2) CONCEITO = *coloc****ou*** ➛ (3) CONCEITO = ***sua*** *boca* ➛ (4) CONCEITO = *solene****mente*** ➛ (5) CONCEITO ➛ = ***sobre minha*** *cabeça* (6) CONCEITO = ***e*** *sussurr****ou***- ➛

(7) CONCEITO = ***-lhe*** ➛ (8) CONCEITO = ***por esta*** *via ir****ei*** *pôr-****te a*** *vir hoje com****igo*** *deveras* ***ao*** *Paraíso.*

Vale dizer, que considere a proposição (*sub specie exhibitio originaria*):

> A deusa romana Mania
> colocou sua boca solenemente
> sobre minha cabeça, e sussurrou-
> -lhe:
> "por esta via,
> irei pôr-te a vir hoje
> comigo, deveras, ao Paraíso."

Em quarto e último lugar, por via de sugerir que considere quanto neste exemplo é, afinal, mais relevante. Isto: que, se se alterar minimamente quer a MATÉRIA, quer a FORMA da proposição que venho de fabricar, se destruirá de todo a *indiferença* entre MATÉRIA e FORMA (a unidade-na-diversidade) que possibilita que ela, proposição, convoque à mente de seus leitores as representações lógico-imaginativas que tem em vista convocar ali. Quer isto dizer, que possibilita que ela, proposição, convoque à mente de seus leitores *Ideia estética* (*aesthetische Idee*), no dizer de Kant de que me aproprio e que *usurpo*, [14] e, de par a par, "[the] intercourse of *thoughts"* a que I. A. Richards se refere.

A título de exemplo, considere, leitor, a seguinte alteração da MATÉRIA de tal proposição: *A deusa romana Mania | colocou sua boca solenemente | sobre ~~minha cabeça~~ meu* ***ouvido****, e sussurrou-lhe: | "por esta via, irei pôr-te a vir hoje | comigo, deveras, ao Paraíso."*

Não menos a título de exemplo, considere agora, leitor, a seguinte alteração da FORMA (da morfologia) de tal proposição: *A deusa romana Mania | co-*

5

*locou sua boca solenemente | sobre minha cabeça, e ~~sussurrou-lhe~~ sussurrou-**me**: | "por esta via, irei pôr-te a vir hoje | comigo, deveras, ao Paraíso."*

De modo incontrovertível, sem dúvida, qualquer uma destas duas alterações não poderá deixar de invalidar de todo representação (*Vorstellung*) da semanticidade lógico-estética da proposição: *A deusa romana Mania | colocou sua boca solenemente | sobre minha cabeça, e sussurrou-lhe: | "por esta via, irei pôr-te a vir hoje | comigo, deveras, ao Paraíso."* — Assim se comprovando que, efetivamente, tal semanticidade se encontra de todo determinada pela ausência de diferença entre FORMA e MATÉRIA (pela índole lógico-estética) que viabiliza a psique *inte(r)-llegente* representá-la (*vorstellen*).

Além do mais, que manancial de associações de índole representacional (ainda que todas e quaisquer associações hajam de ser de tal índole) não haverá de suscitar em psique arguta, perspicaz, a mera circunstância de o agente da ação ser aqui "A deusa romana Mania"?

Agora, perante os versos que venho de engendrar, valerá a pena, julgo, entrar em conta com a seguinte definição por parte — de novo —de Walter Pater, o qual bem poderia ter dado uso aqui ao nome "arte verbal," em lugar de ao nome *style:*

> The essence of all good style, whatever its accidents may be, is expressiveness. It is mastered in proportion to the justice, the nicety with which words balance or match their meaning, and their writer succeeds in saying what he *wills*, grave or gay, severe or florid, simple or complex. Pascal was a master of style be-

> cause, as his sister tells us, recording his earliest years, he had a wonderful natural facility *à dire ce qu'il voulait en la manière qu'il voulait.* [15]

Não poucos parágrafos atrás, eu escrevi: "passo a dar lugar aos procedimentos que se seguem."

Os primeiro e segundo de tais procedimentos, já os levei a cabo. Resta-me, pois, levar a cabo o terceiro, e último, deles.

Trata-se de procedimento que, por seu turno, consiste em dar a saber que prestar atenção aos passos dos ensaios de Walter Pater que irei passar a citar — que fazer isso mantendo em mente o exemplo que venho de fabricar se mostra modo fácil e útil de compreender com pormenor (i) quer em que haverá de consistir a cooperação a que me tenho referido, entre entendimento (*Verstand*) e imaginação (*Einbildungskraft*), (ii) quer as razões por que, na ausência dela (cooperação), o discurso se não configurará genuíno discurso estético ou "literário" (*stricto sensu*).

As citações que irão seguir-se são algo longas. Contudo, são de todo justificadas neste ponto do presente escrito, uma vez que quanto acabo de dizer (no parágrafo anterior) se deixa converter na afirmação de que elas, citações, se mostram modo fácil e útil de compreender com maior pormenor as razões por que o predicado IMAGINATIVO (na verdade, LÓGICO-IMAGINATIVO) efetivamente se configura *differentia specifica* que determina *divisio* adentro o género LINGUAGEM VERBAL: *divisio*, precisamente, entre as espécies (i) (LINGUAGEM) LÓGICO-JUDICATIVA e (ii) (LINGUAGEM) LÓGICO-IMAGINATIVA.

Trago em mente, em primeiro lugar, os seguintes dois passos do ensaio "The School of Giorgione,"

5

nos quais, com Kant no pensamento, Pater designa o produto da cooperação que venho de referir "imaginative reason" (em lugar de o designar "imaginative intellect", como faz em outro ensaio):

> It is the mistake of much popular criticism to regard poetry, music, and painting — all the various products of art — as but translations into different languages of one and the same fixed quantity of imaginative thought, supplemented by certain technical qualities of colour, in painting; of sound, in music; of rhythmical words, in poetry. In this way, the sensuous element in art, and with it almost everything in art that is essentially artistic, is made a matter of indifference; and a clear apprehension of the opposite principle — that the sensuous material of each art brings with it a special phase or quality of beauty, untranslatable into the forms of any other, an order of impressions distinct in kind — is the beginning of all true aesthetic criticism. For, as art addresses not pure sense, still less the pure intellect, but the "imaginative reason" through the senses, there are differences of kind in aesthetic beauty, corresponding to the differences in kind of the gifts of sense themselves. Each art, therefore, having its own peculiar and untranslatable sensuous charm, has its own special mode of reaching the imagination, its own special responsibilities to its material. [16]

Poetry... works with words addressed in the first instance to the pure intelligence; and it deals, most often, with a definite subject or situation. Sometimes it may find a noble and quite legitimate function in the conveyance of moral or political aspiration... In such instances it is easy enough for the understanding to distinguish between the matter and the form, however much the matter, the subject, the element which is addressed to the mere intelligence, has been penetrated by the informing, artistic spirit. But the ideal types of poetry are those in which this distinction is reduced to its minimum; so that lyrical poetry, precisely because in it we are least able to detach the matter from the form, without a deduction of something from that matter itself, is, at least artistically, the highest and most complete form of poetry. [...]

Art, then, is thus always striving to be independent of the mere intelligence, to become a matter of pure perception, to get rid of its responsibilities to its subject or material; the ideal examples of poetry and painting being those in which the constituent elements of the composition are so welded together, that the material or subject no longer strikes the intellect only; nor the form, the eye or the ear only; but form and matter, in their union or identity, present one single effect to the "imaginative reason," that complex faculty for which every thought and feel-

> ing is twin-born with its sensible analogue or symbol.
>
> It is the art of music which most completely realises this artistic ideal, this perfect identification of matter and form. In its consummate moments, the end is not distinct from the means, the form from the matter, the subject from the expression; they inhere in and completely saturate each other; and to it, therefore, to the condition of its perfect moments, all the arts may be supposed constantly to tend and aspire. In music, then, rather than in poetry, is to be found the true type or measure of perfected art. Therefore, although each art has its incommunicable element, its untranslatable order of impressions, its unique mode of reaching the "imaginative reason," yet the arts may be represented as continually struggling after the law or principle of music, to a condition which music alone completely realises; and one of the chief functions of aesthetic criticism, dealing with the products of art, new or old, is to estimate the degree in which each of those products approaches, in this sense, to musical law. [17]

Destaco as seguintes *fórmulas:* "a matter of pure perception," "one single effect", "this perfect identification of matter and form."

Trago em mente, em segundo e último lugar, este passo do ensaio "Wordsworth," o qual deverá ser lido pensando em que, na ausência de suscita-

ção de discursividade endofásica, *sub specie* discurso em-representação (*Vorstellung*), jamais poderá estabelecer-se *ponte* entre significante e significado (isto é, significação), e, por conseguinte, jamais poderá estabelecer-se qualquer relação entre entendimento (*Verstand*) e imaginação (*Einbildungskraft*):

> In regard to expression, as with feeling and thought, the duality of the higher and lower moods was absolute [in Wordsworth's poetry]. It belonged to the higher, the imaginative mood, and was the pledge of its reality, to bring the appropriate language with it. In him, when the really poetical motive worked at all, it united, with absolute justice, the word and the idea; each, in the imaginative flame, becoming inseparably one with the other, by that fusion of matter and form, which is the characteristic of the highest poetical expression. His words are themselves thought and feeling; not eloquent, or musical words merely, but that sort of creative language which carries the reality of what it depicts, directly, to the consciousness. [18]

Valeria, pois, dizer: *his words are themselves thought and imaginative sensation!*

Divisão Sexta

Da discursividade da obra de arte verbal como sede de imitação e como *medium* de suscitação de imitação em-representação, bem como do *modus operandi* da discursividade onomatopeico-mimética

6

TAL COMO WELLEK–WARREN, David Lodge — havemo-lo visto em parte — também entra em linha de conta com vários candidatos ao lugar lógico da *differentia* que comecei por designar "*differentia* (A)" e vim a identificar como a *differentia* LÓGICO-IMAGINATIVO.

Lodge começa por pôr em evidência, seguindo, diz, o autor de "The Notion of Literature," Tzvetan Todorov, que a maior parte das definições "de literatura" têm vindo a dividir-se em dois tipos. E, no seguimento disso, revela-se disposto, não menos do que aqueles dois autores, os autores de *Theory of Literature*, a abrir porta mais do que hipotética já não só à candidatura, mas também à contratação de caráter lógico, dos *definientes* que se hão tornado tradicionalmente distintivos de cada um daqueles dois tipos de definições do *definitum* "literatura."

O segundo tipo de tais definições tradicionais, afirma ele, Lodge, estabelece que "literatura" é "language used in a way that is aesthetically pleasing, that calls attention to itself as medium."

O primeiro tipo, afirma ele, de igual modo — com fraseologia que, confesso, se se me afigura assaz obscura, — estabelece que "literatura" é "language used for purposes of imitation, that is to say, for the making of fictions". [1] A qual é fórmula que tem em vista sumarizar, tudo o indica, as seguintes palavras, por parte do próprio Todorov:

6

> From antiquity to the mid-eighteenth century, roughly speaking, the same definition recurs, whether explicitly or not, in the writings of the theoreticians of Western art. Upon close examination, this definition is seen to consist of two distinct elements. Generically, art is an imitation which varies according to the medium used; literature is imitation through language, painting through visual images. Specifically, it is not just any imitation; for what is imitated is not real but fictional, and need not have existed. Literature is fiction: this is its first structural definition. [2]

Agora, David Lodge mostra-se do parecer, logo de início, de que "it is certainly true that neither definition can stand alone." [3] Porém, não obstante manter-se desse parecer até ao fim de "What is Literature?" não se recusa a acatar tanto uma como a outra de tais duas definições tradicionais, em resultado de lhe parecer que se configuram tese e antítese e que, sendo assim, deverão entrar em definição sintética de "literature." Por palavras dele:

> The trouble with these two theories of art is that they are equally plausible yet mutually contradictory. It is possible to believe each of them at different times — probably most of us do — but difficult to believe them both simultaneously. As soon as they are brought into the same conceptual space, a battle usually develops. It is a

> running battle, as I have tried to demonstrate in following the debate about the novel through the twentieth century, and makes a fascinating spectacle; but it does not seem to progress very much. In dialectical terms we observe the clash of thesis and antithesis with little prospect of a synthesis. Since art is supremely the province of forms, and since literature is an art of language, I believe such a synthesis can only be found in linguistic form. But the synthesis must be catholic: it must account for and be responsive to the kind of writing normally approached via content, via the concept of imitation, as well as to the kind of writing usually approached via form, via the concept of autonomy. In the next part of this book I describe a theory of language which offers, I believe, the basis for such a synthesis. [4]

Não irei, agora, sequer levar a sério a afirmação, por parte de Todorov, de que "literature" "is not just any imitation," em virtude de ocorrer que "what is imitated is not real but fictional, and need not have existed." A qual é afirmação que, sem dúvida, tem de radicar em — e, pois, tem de requerer — conceção peculiar de "imitação." Não obstante, é de notar, o leitor se deparar com ela na qualidade de conceção por explicitar.

Quando muito, "what... is not real but fictional" não deveria configurar-se *imitandum*, ao invés de *imitatum?*

6

Na verdade, o que me importa começar por pôr em pauta aqui é que, seguindo as pisadas críticas de David Lodge, se tem que se torna possível acatar a definiçao de "literatura" segundo a qual ela, literatura, se configura "language used for purposes of imitation, that is to say, for the making of fictions".

Primeira perplexidade: o nome "imitação" ("imitation") *qua* nome equivalente ao, sinónimo do, nome "ficção" ("fictions")?

Então, se, por exemplo, eu der a representar (*vorstellen*), via discursiva, um universo habitado por vampiros incorpóreos, capazes de voar à velocidade da luz, de se procriar via de sémen-em-pensamento e de se alimentar do sangue de seres humanos de igual modo incorpóreos — então, se eu isso fizer, esse universo será representado (*vorgestellt*) não só como ficção, mas também como imitação?

Como imitação de quê? — já que toda a imitação (*imitatio*) implica *imitatum* tanto quanto implica *imitandum* e *imitans*.

Sim, como poderia alguma vez a matéria prototípica de uma tal verbalidade–discursividade ser considerada — precisamente porque prototípica, ao invés de ectípica — imitação?

Segunda perplexidade: "linguagem utilizada para fins", como *medium*, "de imitação" ("language used for purposes of imitation")?

Se se excetuar os casos de onomatopeia, nos quais a imitação (de índole necessariamente acústica e, pois, *sub specie* imitação de *imitatum* real) ocorre meramente ao nível (real) da discursividade, *qua* forma verbal fónica (imediatamente) ou gráfica (mediatamente), por que modo (sob que aspeto) poderá a própria discursividade ("language") configurar-se *medium* de IMITAÇÃO de *imitatum* real

(ente ou evento) não discursivo (*e.g.*, <casa>, <queda>, <soco>, <salto>)?

A resposta a essa minha questão, que — repare-se — distingue (i) *imitatum* não discursivo de (ii) *imitatum* discursivo de par a par com considerar que o primeiro deles entra exclusivamente em imitação de índole onomatopeica e que o segundo é passível de entrar em imitação de discursividade por parte de discursividade — a resposta a essa minha questão, dizia, só pode ser a resposta "por modo algum." Ou, então, a resposta "sob aspeto algum."

Sendo, por conseguinte, que a definição tradicional de "literatura" a que Lodge se refere em primeiro lugar, e que acata na qualidade de definição parcial, não poderá deixar de assentar no erro de raciocínio que decorre de transferir para a (i) discursividade ("language") não mimética — não onomatopeica e não imitadora de discursividade — os atributos que terão de se encontrar presentes na própria discursividade para que ela possa efetivamente constituir-se (ii) discursividade mimética.

Irei passar a referir-me às duas formas diferentes de discursividade ("language") que venho de mencionar com as designações, respetivamente, (i) "discursividade a-onomatopeica–amimética" e (ii) "discursividade onomatopeico-mimética." Contudo, irei fazê-lo continuando a não perder de vista — repare-se — que esta última (a discursividade onomatopeico-mimética) pode bem ser mimética sem, ao mesmo tempo, ser onomatopeica no sentido específico que este termo expressa em primeira instância: "criação de nome que imite sonoridade não discursiva" (de *onoma*, "nome" + *poiein*, "compor, fabricar").

Quero dizer: continuando a não perder de vista que discursividade que se constitua imitação poderá

6

constituir-se isso mesmo, discursividade mimética, *sub specie imitandum*, em resultado exclusivamente de o respetivo *imitatum* consistir em discurso proferido (ou escrito) por pessoa que não coincida com o produtor da imitação (o imitador ou *imitans*).

Acresce, aliás, que, tanto *qua* imitação de índole real (*qua* imitação de segmentos discursivos fónicos ou gráficos) quanto *qua* imitação de índole representacional (na qualidade de re-apresentação *in mente* dos significados veículados por estes ou aqueles segmentos discursivos, fónicos ou gráficos), a discursividade que se constitui *mímēsis* (μίμησις) de discursividade não implica necessariamente consciência de imitação por parte do imitador. — Sendo que esta é a circunstância que, como irei dar a ver na última Divisão deste meu livro, se constitui o cerne da conceção de μίμησις (*mímēsis*) por parte de Platão, o iniciador da cópula ποίησις–μίμησις (*poíēsis–mímēsis*).

Considere-se, com respeito ao que venho de afirmar, não o *imitatum* real não-discursivo <tic-tac>, que irei utilizar como exemplo mais adiante, ao explicitar o *modus operandi* da discursividade onomatopeico-mimética, mas sim o *imitatum* real discursivo <Não há ferradura que melhor calce cavalo do que ferradura de cabedal> — na qualidade, aqui determinante, de segmento discursivo proferido *ex cathedra* por professor universitário.

É que, das duas, uma: (i) ou o ouvinte de um tal segmento discursivo careceria de todo de experiência de <cascos de cavalo> e da arte de os ferrar, com o resultado de poder bem dar-se posteriormente a papagueá-lo (a imitá-lo) discursivamente *ipsis verbis*, pleno de convicção (com fundamento na autoridade intelectual de um tal professor) da verdade do *status quo* por ele (segmento discursivo) expresso, e, por-

quanto, desprovido de consciência de imitação; (ii) ou, pelo contrário, o ouvinte de um tal segmento discursivo possuiria experiência de <cascos de cavalo>, e da arte de os ferrar, suficiente para o fazer consciente da inverdade de um tal *status quo*, com o resultado, agora, de poder bem dar-se posteriormente a papagueá-lo (a imitá-lo) discursivamente *ipsis verbis* por motivação exclusivamente de sua plena consciência de, ao fazê-lo, estar de todo a proceder a imitação.

Importa deveras, leitor, que, ao prosseguir lendo esta sexta Divisão, não perca de vista quando acabo de pôr em pauta. E, por conseguinte, que não perca de vista que, para não dificultar excessivamente a exposição que pretendo levar a cabo nesta mesma Divisão, utilizo a designação "discursividade onomatopeico-mimética," por oposição à designação "discursividade a-onomatopeico-amimética," em sentido lato que inclui o sentido restrito "discursividade mimética de discursividade." O qual é sentido lato que, quando tal se mostrar necessário, irei passar a sinalizar por via de italicizar o qualificativo "onomatopeico-mimética." Assim: "discursividade *onomatopeico-mimética*."

Agora, chegado aqui, impõe-se-me prosseguir dando corpo a quatro modos de agir.

O primeiro desses modos de agir, que se antepõe logicamente aos outros, irá consistir em pôr em evidência que a definição de "literatura" que David Lodge formula ("language used for purposes of imitation, that is to say, for the making of fictions") predica de "language," discursividade, tanto a qualidade de *medium* como a qualidade de sede de imitação-ficção ("imitation"–"fictions") aquém de representação (*Vorstellung*).

6

O segundo de tais modos de agir, que se pospõe logicamente ao primeiro, irá consistir em explicitar o *modus operandi* da discursividade onomatopeica e da discursividade a-onomatopeica, com vista a pôr em evidência, por esse modo, que apenas a discursividade que designo *onomatopeico-mimética* se configura, efetivamente, discursividade de índole mimética.

Quero dizer: com vista a pôr em evidência do modo mais escorreito possível quanto venho de dizer — isto é, que apenas a discursividade que designo *onomatopeico-mimética* se configura, efetivamente, discursividade de índole mimética — por via de apresentar o *modus operandi* da discursividade onomatopeica como *modus operandi* representativo do *modus operandi* de discursividade que se constitua *mímēsis* de discursividade. — Já que a diferença que subsiste entre uma e outra, entre (i) a discursividade onomatopeica e (ii) a discursividade *sub specie mímēsis* de discursividade, consiste exclusivamente em a primeira se constituir *imitandum* (discursivo) por relação com *imitatum* não discursivo e, pelo contrário, a segunda se constituir *imitandum* (discursivo) por relação com *imitatum* discursivo.

O terceiro dos modos de agir que estou a explicitar, que se pospõe logicamente ao anterior, irá consistir em demonstrar, nos termos da caracterização que Kant faz das faculdades imageantes (*bildende Kräfte*), que a discursividade que designo "a-onomatopeica–amimética" efetivamente não poderá devir "language used for purposes of imitation".

Finalmente, o quarto dos modos de agir que estou a explicitar — a que irei dar corpo na próxima Divisão — irá consistir em corroborar as conclusões a que o anterior modo irá *aportar* por via de tornar

evidentes as diferenças que subsistem entre (i) representação imaginal ocasionada (*intra mente*) por apreensão de imitação físico-pictórica e (ii) representação imaginal solicitada–elicitada (*intra mente*) por apreensão de verbalidade gráfica de índole estético-artística.

Passo, agora, a dar corpo ao primeiro dos quatro modos de agir que venho de identificar.

Logo no início desta sexta Parte, registei que, afirmando seguir o encalço do Todorov de "The Notion of Literature," David Lodge começa por pôr em evidência (em "What is Literature?") que a maior parte das definições de "literatura" têm vindo a dividir-se em dois tipos —o primeiro deles estabelecendo que ela, literatura, se configura "language used for purposes of imitation, that is to say, for the making of fictions".

Cabe-me, agora, pôr em evidência que uma tal definição nominal do hipónimo "literatura" (a definição "language used for purposes of imitation, that is to say, for the making of fictions") adjudica ao predicado LANGUAGE, considerado *qua* constituinte essencial daquele mesmo conceito (LITERATURE), as finalidades (*Zweckmäßigkeiten*) (i) "for purposes of imitation" e (ii) "for the making of fictions" na qualidade de finalidades indistintas ("that is to say, for the making of fictions") que supostamente se configuram *differentia* específica entre "literatura" *lato sensu* e "literatura" *stricto sensu*.

Ora, a justaposição da finalidade (*Zweckmäßigkeit*) "for purposes of imitation" à equivalência do nome "language" aos nomes "fiction" e "imitation" não poderá, certamente, deixar de conduzir a conceber "linguagem" na qualidade de *medium* de imitação–ficcionalização de entes–eventos históricos

6

(reais ou ideais) não discursivos. Isto é, na qualidade, por exemplo, de *medium* de configuração verbal da personagem Lady Macbeth *sub specie* imitação–ficcionalização de mulher histórica (real) que se encontrasse determinada pelas circunstâncias e os eventos que determinam verbalmente aquela personagem na peça de teatro *Macbeth*.

Sendo, pois, que a justaposição a que me refiro (a justaposição da finalidade "for purposes of imitation" à equivalência do nome "language" aos nomes "fiction" e "imitation") de modo algum conduz a pensar na discursividade ("linguagem") na qualidade de *imitandum* discursivo de *imitatum* qualitativamente indistinto dele. Isto é, qualitativamente indistinto de *imitatum* de índole discursiva (também ele) ou, pelo menos, sonora. —

Que é, agora, o que ocorrerá, por exemplo, no caso de o próprio *imitandum* ser a fonia "tic-tac," ou a sua representação gráfica ("tic-tac"), e o respetivo *imitatum* ser, por conseguinte, o som <tic-tac> (produzido, por exemplo, pelo pêndulo de um relógio).

E que é também o que ocorrerá, para antecipar a presença de Platão neste meu livro, no caso de o *imitandum* se configurar representação (*Vorstellung*) de discursividade oral (o *imitatum*) por parte dos mestres–técnicos, por exemplo, das τέχναι (*artes*) "cobbling or generalship". [5] Ou seja, que é também o que então ocorrerá quer na mente de autor que se constitua imitador–papagueador de tal discursividade oral (via de *medium* fónico ou gráfico), quer na mente de seus leitores–ouvintes, *qua* imitadores–papagueadores via de audição ou de leitura do discurso de um tal autor, e, pois, na qualidade de imitadores–papagueadores por interposta pessoa.

Para que se perceba melhor as implicações e as consequências do que pretendo dizer, preste-se

atenção (mantendo em mente a definição tradicional de "literatura" que Lodge endossa, "language used for purposes of imitation, that is to say, for the making of fictions") ao esquema que se segue e, depois, às circunstâncias que ele tem em vista esquematizar.

ATIVIDADE	MEIO	FINALIDADE ("for purposes of")	PRODUTO–FIM
WRITING	"language"	"imitation"	"language" as "imitation" (as *imitandum*): "literature"
		"the making of fictions"	"language" as "fiction": "literature"
EMBROIDERY	THREAD	THE MAKING OF EMBROIDERY	THREAD AS EMBROIDERY

Trata-se, em primeiro lugar, da circunstância de se verificar que "language used for purposes of imitation" expressa, em termos lógicos, significado de todo indistinto, também em termos meramente formais, deste: "thread used for purposes of embroidery." O qual é significado que decorre de conceber "thread" (equivalente a "language") quer como MEIO utilizado pela atividade "embroidery" (equivalente à atividade "writing"), quer como FIM ("purpose") dessa mesma atividade. Vale dizer (neste segundo caso), quer como "embroidery" quando este termo passa a significar "thar which is embroidered" ("(o que) bordado").

Por que razão se verifica isso?

Pela razão simples de todo e qualquer bordado ("embroidery") haver de se configurar entrela-

çamento de linha ("thread") tanto quanto toda a imitação ("imitation") de índole discursiva *onomatopeico-mimética* haverá de se configurar entrelaçamento de discursividade ("language"). E — repare-se — tanto quanto toda a imitação ("imitation") de índole discursiva a-onomatopeica-amimética haveria de se configurar isso mesmo, entrelaçamento de discursividade ("language"), caso se não comprovasse imitação ontologicamente paradoxal e, por tanto, imitação impossível.

Trata-se, em segundo lugar, da circunstância de quanto venho de expor implicar que "language" surja efetivamente ali, na definição "language used for purposes of imitation", tanto (i) na qualidade de meio (*Mittel*) como (ii) na qualidade de fim (*Zweck*). Isto é, tanto (i) *sub specie medium* de produção de *imitandum* como (ii) *sub specie* (o que) discursado. E, pois, tanto (i) *sub specie medium* de produção de *imitandum* como (ii) *sub specie imitandum* produzido.

Trata-se, em terceiro lugar, da circunstância de, em termos de ENT(E)IDADE, em lugar de em termos de logicidade, "thread" (na minha analogia) se constituir, quer *qua* meio ("thread"), quer *qua* fim ("thread as embroidery"), ente exclusivamente de NATUREZA REAL.

Trata-se, em quarto e último lugar, da circunstância de, não menos em termos de ENT(E)IDADE, em lugar de em termos de logicidade, mas de todo de modo contrário, "language" se constituir ali (na definição *de* Lodge), quer *qua* meio ("language"), quer *qua* fim ("'language' as 'imitation'"), tanto ente de NATUREZA REAL (grafia–fonia) como ente de NATUREZA IDEAL (cognição–representação de grafia–fonia).

Que se haverá de concluir de quanto venho de pôr em pauta?

Em primeiro lugar, haver-se-á de concluir que a definição de "literatura" que David Lodge formula (a definição "language used for purposes of imitation, that is to say, for the making of fictions") assenta no pressuposto paradoxal de discursividade a-onomatopeica–amimética de índole estético-artística poder constituir-se IMITAÇÃO ("imitation") — no sentido de *imitandum*, — e, por tanto, poder constituir-se discursividade *onomatopeico–mimética*.

Em segundo lugar, haver-se-á de concluir que essa mesma definição de "literatura" assenta no pressuposto paradoxal que acabo de explicitar de par a par com assentar no pressuposto não menos paradoxal de a discursividade, tanto a discursividade *onomatopeico-mimética* como a discursividade a-onomatopeica-amimética, ser passível de se constituir imitação ("imitation") — ao invés de suscitação de imitação — até mesmo tão-somente sob o aspeto de ente de NATUREZA REAL (grafia–fonia). E, porquanto, de todo à parte de ela, discursividade, vir, ou não vir, a configurar-se ente de NATUREZA IDEAL — quer *sub specie* grafia–fonia em-representação (*Vorstellung*), quer, por esse modo, *sub specie* suscitação de representação imaginal de índole mimética. —

A qual, já o sublinhei sobejamente, é suscitação ou solicitação que, afinal, tão-somente apreensão–cognição de discursividade de índole *onomatopeico-mimética* é capaz de ocasionar.

É, aliás, com vista a demonstrar que é assim — já que sublinhá-lo não poderá bastar, — que irei passar, agora, a dar corpo ao segundo dos quatro modos de agir que enumerei atrás, o qual se prende com significação–referencialidade discursiva tanto de índole onomatopeica–mimética como de índole a-onomatopeica–amimética.

6

Em primeiro lugar, irei entrar em conta com o *modus operandi* de **SIGNIFICAÇÃO–REFERENCIALIDADE** discursiva que ocorra ***in praesentia*** do respetivo **REFERIDO** (*relatus*).

Ora, tal significação–referencialidade implica, por força, os seguintes fatores: presença de (1.) SIGNO LINGUÍSTICO, e, pois, presença de (1.1) *ponte* de SIGNIFICAÇÃO, a qual, por sua vez, implica presença (1.1.1) de SIGNIFICANTE e de (1.1.2) SIGNIFICADO; presença de (2.) *ponte* de REFERÊNCIA, e, pois, (2.1.) signo linguístico, na qualidade de REFERENTE (*referendum*), e (2.2) REFERIDO (*relatus*).

Em vista disso, identifique-se esses mesmos fatores do seguinte modo:

(1.) SIGNO LINGUÍSTICO: **"TIC-TAC"**;
(1.1.1) SIGNIFICANTE: "tic-tac";
(1.1.2) SIGNIFICADO: TIC-TAC;
(2.1.) REFERENTE: "TIC-TAC";
(2.2) REFERIDO: <tic-tac>.

Que daria a saber, experienciar instanciação de uma tal identificação *in praesentia* do REFERIDO (*relatus*)?

Daria a saber o seguinte:

(i-A) que, ao instaurar SIGNIFICAÇÃO, a apreensão da *fisionomia* real **FÓNICA** do SIGNIFICANTE ("tic-tac") haveria de ocorrer de par a par com apreensão da *fisionomia* real (sonora) do REFERIDO (<tic-tac>);

(ii-A) que, em virtude disso, representação da *fisionomia* real FÓNICA do SIGNIFICANTE ("*tic-tac*") haveria de ocorrer (*intra mente*) de par a par com representação da *fisionomia* real (sonora) do REFERIDO ("*tic-tac*");

(iii-A) que, sendo assim, representação da *fisionomia* real FÓNICA do SIGNIFICANTE ("*tic-tac*") haveria

de entrar em relação imediata com representação da *fisionomia* real (sonora) do REFERIDO ("*tic-tac*") que se configuraria (*intra mente*) relação entre *imitandum* (o próprio SIGNIFICANTE) e *imitatum* (o próprio REFERIDO)*;*

(iv-A) que, por conseguinte, tal relação imediata haveria de se configurar (*intra mente*) RELAÇÃO DE NATUREZA MIMÉTICA;

(i-B) que, ao instaurar SIGNIFICAÇÃO, a apreensão da *fisionomia* real **GRÁFICA** do SIGNIFICANTE ("tic-tac") haveria, de igual modo, de ocorrer de par a par com apreensão da *fisionomia* real (sonora) do referido (<tic-tac>);

(ii-B) que, sendo assim, representação da *fisionomia* real GRÁFICA do SIGNIFICANTE ("*tic-tac*") haveria de entrar em relação mediata, via de intencionalização, com representação da *fisionomia* real (sonora) do REFERIDO ("*tic-tac*") que, de igual modo, se configuraria (*intra mente*) relação entre *imitandum* (o próprio SIGNIFICANTE) e *imitatum* (o próprio REFERIDO)*;*

(iii-B) que, por conseguinte, tal relação mediata, de índole intencional, haveria de se configurar uma outra vez (*intra mente*) RELAÇÃO DE NATUREZA MIMÉTICA.

Passe-se, agora, a identificar os fatores que enumerei do seguinte modo:

(1.) SIGNO LINGUÍSTICO: **"CARRO"**;

(1.1.1) SIGNIFICANTE: "carro";

(1.1.2) SIGNIFICADO: CARRO;

(2.1.) REFERENTE: "CARRO";

(2.2) REFERIDO: <carro>.

Que daria a saber, por sua vez, experienciar instanciação de uma tal identificação de novo *in praesentia* do REFERIDO (*relatus*)?

6

Daria a saber, ***contra*** a definição tradicional de "literatura" que David Lodge acata na qualidade de definição parcial, o seguinte:

(i-A) que, ao instaurar SIGNIFICAÇÃO, a apreensão da *fisionomia* real **FÓNICA** do SIGNIFICANTE ("carro") haveria de ocorrer de par a par com apreensão da *fisionomia* real (física) do REFERIDO (<carro>);

(ii-A) que, em virtude disso, representação da *fisionomia* real FÓNICA do SIGNIFICANTE ("*carro*") haveria de ocorrer (*intra mente*) de par a par com representação da *fisionomia* real (física) do REFERIDO ("*carro*");

(iii-A) que, não obstante, representação da *fisionomia* real FÓNICA do SIGNIFICANTE ("*carro*") entraria em relação mediata, via de intencionalização, com representação da *fisionomia* real (física) do REFERIDO (<carro>) que **NÃO** se configuraria (*intra mente*) relação entre *imitandum* (o próprio SIGNIFICANTE) e *imitatum* (o próprio REFERIDO);

(iv-A) que, por conseguinte, tal relação mediata, de índole intencional, **NÃO** haveria de se configurar (*intra mente*) RELAÇÃO DE NATUREZA MIMÉTICA;

(i-B) que, ao instaurar SIGNIFICAÇÃO, a apreensão da *fisionomia* real **GRÁFICA** do SIGNIFICANTE ("carro") haveria, de igual modo, de ocorrer de par a par com apreensão da *fisionomia* real (física) do REFERIDO (<carro>);

(ii-B) que, em virtude disso, representação da *fisionomia* real **GRÁFICA** do SIGNIFICANTE ("*carro*") haveria de ocorrer (*intra mente*) de par a par com representação da *fisionomia* real (física) do REFERIDO ("*carro*");

(iii-B) que, não obstante, representação da *fisionomia* real **GRÁFICA** do SIGNIFICANTE ("*carro*") entraria em relação mediata, via de intencionalização, com representação da *fisionomia* real (física)

do REFERIDO (<carro>) que, do mesmo modo, **NÃO** se configuraria (*intra mente*) relação entre *imitandum* (o próprio SIGNIFICANTE) e *imitatum* (o próprio REFERIDO);

(iv-b) que, por conseguinte, tal relação mediata, de índole intencional, **NÃO** haveria, de novo, de se configurar (*intra mente*) RELAÇÃO DE NATUREZA MIMÉTICA.

Em segundo lugar, irei entrar em conta, a partir de agora, com o *modus operandi* de **SIGNIFICAÇÃO–REFERENCIALIDADE** discursiva que ocorra ***in absentia*** do respetivo **REFERIDO** (*relatus*).

Ora, tal significação–referencialidade implica, não menos, os fatores que enumerei atrás: presença de (1.) SIGNO LINGUÍSTICO, e, pois, presença de (1.1) *ponte* de SIGNIFICAÇÃO, a qual, por sua vez, implica presença (1.1.1) de SIGNIFICANTE e de (1.1.2) SIGNIFICADO; presença de (2.) *ponte* de REFERÊNCIA, e, pois, (2.1.) signo linguístico, na qualidade de REFERENTE (*referendum*), e (2.2) REFERIDO (*relatus*).

Em vista disso, volte-se a identificar esses mesmo fatores do seguinte modo:

(1.) SIGNO LINGUÍSTICO: **"TIC-TAC"**;

(1.1.1) SIGNIFICANTE: "tic-tac";

(1.1.2) SIGNIFICADO: TIC-TAC;

(2.1.) REFERENTE: "TIC-TAC";

(2.2) REFERIDO: <tic-tac>.

Que daria a saber, experienciar instanciação de uma tal identificação *in absentia,* agora, do REFERIDO (*relatus*)?

Daria a saber o seguinte:

(i-a) que, ao instaurar SIGNIFICAÇÃO, a apreensão da *fisionomia* real **FÓNICA** do SIGNIFICANTE ("tic-tac") haveria de acarretar consigo (*inra mente*) repre-

sentação dela, *fisionomia*, *sub specie* imagem sonora ("*tic-tac*");

(ii-A) que, *qua* imagem sonora, tal representação ("*tic-tac*") haveria de reproduzir *intra mente*, *sub specie fisionomia* de índole ideal, a *fisionomia* real (sonora) de um possível REFERIDO <tic-tac>;

(iii-A) que, por conseguinte, a apreensão da *fisionomia* real **FÓNICA** do SIGNIFICANTE ("tic-tac") haveria de ocasionar relação mediata, via de intencionalização, entre representação dessa mesma *fisionomia* — representação da *fisionomia* real fónica do SIGNIFICANTE ("tic-tac") — e representação da *fisionomia* real (sonora) de um possível REFERIDO <tic-tac> que se configuraria (*intra mente*) relação entre representação de *imitandum* (o próprio SIGNIFICANTE) e representação de *imitatum* (o próprio REFERIDO);

(iv-A) que, sendo assim, essa mesma relação mediata, de índole intencional, haveria de se constituir RELAÇÃO DE NATUREZA MIMÉTICA.

(i-B) que, ao instaurar SIGNIFICAÇÃO, a apreensão da *fisionomia* real **GRÁFICA** do SIGNIFICANTE ("tic-tac") haveria de acarretar consigo (*intra mente*) representação *sub specie* imagem sonora "*tic-tac*";

(ii-B) que, *qua* imagem sonora, tal representação ("*tic-tac*") haveria de reproduzir *intra mente*, *sub specie fisionomia* de índole ideal, a *fisionomia* real (sonora) de um possível REFERIDO <tic-tac>;

(iii-B) que, sendo assim, representação *sub specie* imagem sonora "*tic-tac*" haveria de entrar em relação mediata, via de intencionalização, com representação da f*isionomia* real (sonora) de um possível REFERIDO <tic-tac> que se configuraria relação (*intra mente*) entre representação de *imitandum* (o próprio SIGNIFICANTE) e representação de *imitatum* (o próprio REFERIDO);

(iv-B) que, por conseguinte, essa mesma relação mediata, de índole intencional, haveria de se constituir RELAÇÃO DE NATUREZA MIMÉTICA.

Passe-se, agora, a identificar os fatores que enumerei do seguinte modo:

(1.) SIGNO LINGUÍSTICO: **"CARRO"**;

(1.1.1) SIGNIFICANTE: "carro";

(1.1.2) SIGNIFICADO: CARRO;

(2.1.) REFERENTE: "CARRO";

(2.2) REFERIDO: <carro>.

Que daria a saber, por sua vez, experienciar instanciação de uma tal identificação de igual modo *in absentia,* agora, do REFERIDO (*relatus*)?

Daria a saber, de novo ***contra*** a definição tradicional de "literatura" que David Lodge acata na qualidade de definição parcial, o seguinte:

(i-A) que, ao instaurar SIGNIFICAÇÃO, a apreensão da *fisionomia* real **FÓNICA** do SIGNIFICANTE ("carro") haveria de acarretar consigo (*intra mente*) representação dela, *fisionomia*, *sub specie* imagem sonora ("*carro*");

(ii-A) que, *qua* imagem sonora, tal representação ("*carro*") **NÃO** haveria de reproduzir *intra mente*, *sub specie fisionomia* de índole ideal, a *fisionomia* real (física) de um possível REFERIDO <carro>;

(iii-A) que, por conseguinte, representação da *fisionomia* real **FÓNICA** do SIGNIFICANTE ("*carro*") haveria de entrar em relação mediata, via de intencionalização, com representação da *fisionomia* real (física) de um possível REFERIDO <carro> que **NÃO** se configuraria (*intra mente*) relação entre *imitandum* (o próprio SIGNIFICANTE) e *imitatum* (o próprio REFERIDO);

(iv-A) que, sendo assim, essa mesma relação mediata, de índole intencional, **NÃO** haveria de se constituir RELAÇÃO DE NATUREZA MIMÉTICA.

(i-B) que, ao instaurar SIGNIFICAÇÃO, a apreensão da *fisionomia* real **GRÁFICA** do SIGNIFICANTE ("carro") haveria de acarretar consigo (*intra mente*) representação dela, *fisionomia*, *sub specie* imagem sonora ("*carro*");

(ii-B) que, *qua* imagem sonora, tal representação ("*carro*") **NÃO** haveria, de igual modo, de reproduzir *intra mente*, *sub specie fisionomia* de índole ideal, a *fisionomia* real (física) de um possível REFERIDO <carro>;

(iii-B) que, por conseguinte, representação da *fisionomia* real **GRÁFICA** do SIGNIFICANTE ("*carro*") haveria de entrar em relação mediata, via de intencionalização, com representação da *fisionomia* real (física) de um possível REFERIDO <carro> que **NÃO** se configuraria (*intra mente*) relação entre *imitandum* (o próprio SIGNIFICANTE) e *imitatum* (o próprio REFERIDO);

(iv-B) que, sendo assim, essa mesma relação mediata, de índole intencional, **NÃO** haveria de se constituir RELAÇÃO DE NATUREZA MIMÉTICA.

Agora, que se haverá de concluir de quanto venho de registar a *apontar contra* a definição tradicional de "literatura" que David Lodge acata, ainda que na qualidade de definição parcial?

Em primeiro lugar, haver-se-á de concluir que, se ocorre que, em geral, a imitação implica consciência de ela mesma ser imitação, também ocorre que ela (imitação) se encerra naturalmente nos âmbitos da experiência visual e da experiência auditiva.

Em segundo lugar, haver-se-á de concluir — *ça va sans dire* — que não se torna possível pressupor a possibilidade de imitação de foro visual–real que seja concretizada na forma e via da forma de grafia–fonia.

Em terceiro lugar, haver-se-á de concluir que não se torna possível pressupor a possibilidade de imitação de foro auditivo–real que seja concretizada na forma e via da forma de grafia–fonia a-onomatopeica–amimética.

Em quarto lugar, haver-se-á de concluir que jamais se poderá estar em presença de discursividade *onomatopeica–mimética* (*sub specie* fonia ou grafia) — em presença de discursividade que se constitua suscitação ou *medium* de imitação em-representação — sempre que o ente imitado (o *imitatum*) se não constituir, ele mesmo, discursividade ou som passível de entrar em discursividade (*e.g.*, <tic–tac>).

Em quarto lugar, haver-se-á de concluir que, em tal circunstância, a circunstância de o *objeto* imitado (o *imitatum*) se não constituir, ele mesmo, discursividade ("language") ou som passível de entrar em discursividade (*e.g.*, <tic–tac>), sequer *término* interior da *ponte* da significação que se configure imagem — sequer representação de significado que se configure vicariamente produto da imaginação, *por procuração* de conceito do entendimento — haverá de devir sede de imitação de entes-eventos de índole real que seja suscitada por discursividade e operada (tal imitação) por determinação formal dela (discursividade).

Sendo, por conseguinte, que o mesmo haverá de se verificar em se tratando de entes–eventos ficticiamente (imaginativa–imaginalmente) de índole real.

Sequer um tal *término*. E, porquanto, sublinho-o, sequer imagem psíquica, consciência imageante, que seja suscitada–solicitada por apreensão e representação quer de discursividade não estético-artística, quer de discursividade estético-artística. —

6

De onde decorre que, por exemplo, a imagem psíquica <*Lady Macbeth a esfregar, sonâmbula, as mãos*> [6] jamais poderá ser considerada imitação de mulher real — de hipotética mulher real — a esfregar, sonâmbula, as mãos, nem tampouco imitação de *uma* Lady Macbeth de caráter *idealmente* intersubjetivo a esfregar, sonâmbula, as mãos.

Na verdade, uma tal imagem mental poderá configurar-se *tão-somente* isto: *a* —repare-se, *a* — Lady Macbeth que seja (re)present(e)ada (imageada) pela imaginação particular do leitor X, Y ou Z: *a* representação (*Vorstellung*) concreta <*Lady Macbeth a esfregar, sonâmbula, as mãos*> *sub specie*, pois, configuração psíquica (ao invés de figuração) de foro subjetivo (idiossincrático), ainda que seja motivada–suscitada (*intra mente*) pela elocução de caráter real, (pressupostamente) intersubjetiva, "Lady Macbeth a esfregar, sonâmbula, as mãos."

E isto, em primeira instância, porque, como Jean–Paul Sartre faz ver, "Entre deux consciences, le rapport de cause à effet ne joue pas"; porque, em resultado, se depara sempre com a consciência na qualidade de "intériorité synthétique", no seio da qual a consciência-imagem e a consciência-signo devêm uma só consciência ("l'image, come le signe, est une conscience"). [7]

Acontece, pois, que "la conscience d'imitation, qui est elle-même une conscience imageante, ne renferme point d'image mentale". [8] Bem como acontece, em virtude disso mesmo, em virtude de consistir, ela mesma, em consciência, que a imagem mental poderá configurar-se consciência de imitação tão-somente por via de devir consciência de a relação inextricável em que toda a imitação consiste, a relação *imitandum–imitatum,* lhe ser determinada de

modo heterónomo e, pois, *sub specie* oposição (*Gegensetzung*). Porquanto, tão-somente por via de ela mesma, consciência imageante ou imagem mental, não se constituir determinante e fundamento subjetivo de tal relação (a relação *imitandum–imitatum*).

E não é isso mesmo, o que se verifica ao considerar consciência de imitação determinada por apreensão, por exemplo, da fonia ou grafia "tic-tac," ou, não menos por exemplo, por apreensão de representação real–pictórica de um qualquer ente real?

Ora, perante quanto venho de pôr em pauta, como haveria alguma vez de ser possível considerar a possibilidade de consciência (imageante) determinante de imitação em que o *imitandum* (a imagem) assumisse a *fisionomia* de entes, também eles, de índole ideal?

Sim, determinante de imitação, por suscitação de apreensão de verbalidade estético-artística, em que o *imitandum* assumisse (*intra mente*) a *fisionomia* imaginal de entes que só poderão configurar-se, e subsistir, *sub specie* representação (*Vorstellung*). — Tais como, por exemplo, a personagem, a representação psíquica, <*Lady Macbeth*>).

Não será, por tanto, necessário, que David Lodge se encontre a poisar pé em vestíbulo intelectual enviesado, já só ao entrar em conta com definição tradicional de "literatura" que obriga a constatar — ainda que *sub specie* definição considerada parcial — o que passo a especificar?

Por um lado, tratar-se de definição nominal do conceito LITERATURA (a definição "language used for purposes of imitation, that is to say, for the making of fictions") que identifica como *definiens* do próprio conceito LITERATURA o constituinte essencial LANGUAGE. Ao invés de o constituinte essencial "repre-

6

sentação lógico-imaginativa suscitada ou elicitada por apreensão–cognição de LANGUAGE."

Por outro lado, tratar-se de definição nominal do conceito LITERATURA (a definição "language used for purposes of imitation, that is to say, for the making of fictions") que (reitero) predica desse mesmo constituinte essencial, LANGUAGE, as finalidades (*Zweckmäßigkeiten*) "for purposes of imitation" e "for the making of fictions" na qualidade — repare-se — de finalidades indistintas ("that is to say, for the making of fictions") que supostamente se configuram *differentia* específica entre "literatura" *lato sensu* e "literatura" *stricto sensu*. Não obstante tais finalidades sempre haverem de conhecer atualidade exclusivamente sob o aspeto de representação (*Vorstellung*), e, porquanto, jamais poderem devir finalidades *in actu* sob o aspeto, tão-somente, de LANGUAGE.

Daqui em diante, irei passar a dar corpo ao terceiro dos quatro modos de agir que comecei por explicitar, o qual é modo de agir que se pospõe logicamente ao que venho de efetuar, como disse então, em virtude de ter em vista adicionar razões às razões que venho de pôr em pauta para demonstrar que a obra de arte verbal jamais poderá consistir em "language used for purposes of imitation". — Uma vez que a própria obra de arte verbal jamais poderá consistir em discursividade *onomatopeica–mimética* à parte de consistir em replicação de som não discursivo ou em replicação intencionalmente mimética, por parte de uma ou outra personagem, de discursividade autoralmente adjudicada a outra ou outras personagens.

Na quinta Divisão deste meu livro, dei a saber, seguindo Kant, que a imaginação (*Einbildungskraft,*

facultas imaginandi) opera ora como faculdade reprodutiva (*reproduktive Einbildungskraft, facultas reproducendi*), ora como faculdade produtiva (*produktive Einbildungskraft, facultas producendi*). Bem como dei a saber que, *qua* faculdade reprodutiva, ela, imaginação, apresenta (*darstellt*) *exhibitiones derivativae,* ao passo que, *qua* faculdade produtiva, apresenta (*darstellt*) *exhibitiones originariae.*

Da imaginação *qua* faculdade reprodutiva, *qua* faculdade responsável pela apresentação (*Darstellung*) de *exhibitiones derivativae*, Kant diz que, via dela, "a minha mente convoca as representações dos sentidos que hão ocorrido em tempos anteriores, e liga-as a representações que ocorrem no presente." Sendo que "Eu reproduzo representações que ocorreram no passado em resultado de associação, no seguimento da qual uma representação convoca outra em virtude de ter ocorrido conjuntamente com ela."[9]

Da imaginação *qua* faculdade, agora, produtiva, *qua* faculdade responsável pela apresentação (*Darstellung*) de *exhibitiones originariae*, Kant diz:

> A faculdade da *imaginação* é a faculdade responsável por produzir imagens a partir dela mesma, com independência da atualidade dos objetos, nos casos em que as imagens não se configurem imagens tomadas de empréstimo da experiência. Por exemplo, um arquiteto finge-se a construir uma casa que ele jamais há visto. [...] A imaginação [produtiva] é faculdade ficcionante do âmbito da sensação, muito embora também haja em nós faculdade ficcionante do âmbito do entendimento.[10]

6

Agora, por que razão voltei a falar aqui da faculdade da imaginação nos termos em que venho de o fazer?

Por duas razões.

Em primeiro lugar, pela razão importante de Kant — note-se — guardar a designação "faculdade da *imitação*" ou "faculdade da replicação" (*Vermögen der Nachbildung*) [11] para a imaginação reprodutiva. Isto é, para a faculdade responsável pela apresentação (*Darstellung*) de *exhibitiones derivativae*, e, pois, responsável pela apresentação de "cognição dos sentidos imitada" (*nachgeahmte Erkenntniß der Sinne*). [12]

Em segundo lugar, pela razão, ainda mais importante, de ele, Kant, não estender essa mesma designação (a designação "faculdade da *imitação*") à imaginação produtiva. Isto é, à faculdade responsável pela apresentação (*Darstellung*) de *exhibitiones originariae,* a qual é faculdade que ele designa, como se vem de ver, "faculdade ficcionante" (*Dichtungskraf*), de par a par com especificar tratar-se de faculdade "do âmbito da sensação."

Q*ua* faculdade ficcionante ou *facultas fingendi*, [13] e enquanto parte das FACULDADES IMAGEANTES (*bildende Kräfte*), a faculdade ficcionante é, pois, faculdade que produz "cognições a partir de nós mesmos" (*aus uns selbst*), *sub specie* cognições que, "não obstante, comportam a forma de acordo com a qual os objetos haveriam de afetar os nossos sentidos" (*die aber dennoch die Form an sich haben, nach der die Gegenstände unsere Sinne afficiren würden*). [14]

Com relação a quanto venho de dizer, repare-se no que se segue.

Em primeiro lugar, repare-se em que, se ocorre que a imaginação reprodutiva se configura FACULDADE DA IMITAÇÃO (*Nachbildung*) *qua imitação*-em-representação, isso mesmo ocorre em virtude de as imagens (*Bilder*) que ela apresenta ou exibe ao entendimento se constituírem, no meu dizer, CORRELATIVO SUBJETIVO IMAGINAL [15] de intuições de índole empírica (*empirische Anschauugen*). E, portanto, em virtude de tais imagens se constituírem correlativo imaginativo de experiências pretéritas de entes–eventos físico-psíquicos *in actu*. Ou seja, determinados *formaliter* e *materialiter sub specie* oposição (*Gegensetzung*).

A qual é circunstância que, por força, faz que essas mesma imagens (criadas pela imaginação reprodutiva *sub specie imitandum*) se configurem apresentação imaginativa, dos entes–eventos que venho de referir, tanto *formaliter* quanto *materialiter*. Ou seja, de modo mais específico, a qual é circunstância que configura as imagens a que me refiro (criadas pela imaginação reprodutiva *sub specie imitandum*) apresentação imaginativa tanto da *feição* formal (essencial–abstrata) como da *feição* material (da *fisionomia* particular física e/ou psíquica) que a experiência de tais entes–eventos haja dado a intuir *in actu*. Ou seja, de novo, que a experiência de tais entes–eventos haja dado a intuir, *formaliter* e *materialiter, sub specie* oposição (*Gegensetzung*).

Em segundo lugar, repare-se em que, se ocorre que, por seu turno, a imaginação produtiva se configura FACULDADE FICCIONANTE (*Dichtungskraf*) ou DA FICÇÃO — e não FACULDADE DA IMITAÇÃO (*Nachbildung*), — isso mesmo ocorre em virtude de, consideradas *materialiter*, as imagens (*Bilder*) que ela apresenta ou exibe ao entendimento se configura-

6

rem, agora, não CORRELATIVO SUBJETIVO, mas sim ANASTESIA [16] (de igual modo no meu dizer).

Como não poderia, aliás, deixar de ser, em face de tais imagens haverem de se constituir configuração imaginativa de entes–eventos *fingidos* ou fictícios, e, pois, configuração imaginativa de entes–eventos que jamais hajam sido dados a experienciar *sub specie* intuições de índole empírica (*empirische Anschauugen*).

Quanto venho de pôr em pauta dá a perceber, julgo, que as imagens que a imaginação ficionante configura terão, também elas, de consistir em apresentação (*Darstellung*), de entes–eventos, tanto *formaliter* quanto *materialiter.* — A grande diferença entre *ficcionalização* e *imitação* residindo em elas, imagens, terem, agora, de consistir em consciência de *feição* formal (essencial–abstrata), com relação aos ente–eventos de que sejam apresentação, na qualidade de *feição* concretizada ou *preenchida* imaginativamente (porquanto, vicariamente) por *feição* material (*fisionomia* particular física e/ou psíquica) de índole ANASTÉSICA. Ou seja, por *feição* material específica posta (*gesetzt*, *posited*) ficticiamente por derivação da experiência de entes–eventos que outrora se hajam dado a intuir, e, pois, a conhecer *in actu*. Vale dizer, por *feição* material específica determinada homonomamente.

Como poderia ser de outro modo? —

Uma vez que até mesmo os entes-eventos verosímeis que a imaginação ficcionante exibe se configuram por natureza entes-eventos física e sensitivamente *ausentes.* Isto é, entes-eventos que não se dão a experienciar na qualidade de dado ou oposição (*Gegensetzung*). E, por conseguinte, uma vez que até mesmo as determinações materiais (a *fisionomia*

particular física e/ou psíquica) desses mesmo entes--eventos, e já não só as determinações materiais de entes-eventos inverosímeis, sempre haverão de se dar a pensar na qualidade de determinações de índole configurativa. Ou seja, na qualidade de determinações configuradas e figurantes tão-somente — para o dizer assim — *por procuração.*

Em vista do que venho de dar a ver, em vista de os entes–eventos que a imaginação ficcionante apresenta ou exibe se constituírem, por natureza, posição (*Setzung*) de índole imaginativa, atente-se no que se segue.

Por um lado, atente-se, de novo, em que toda a imitação se encontra determinada *ab initio* pela natureza opositiva do respetivo *imitatum*. Isto é, pela circunstância de o respetivo *imitatum* sempre haver de se constituir determinação dada e, pois, *imposta*.

Por outro lado, atente-se em que, sendo assim, os entes–eventos que a imaginação ficcionante apresenta ou exibe jamais poderão constituir-se imitação. De modo mais preciso, jamais poderão desempenhar a função representacional de *imitatum.*

Por outro lado, ainda, atente-se em que daí resulta, por força, que a *feição* de índole material a que tenho vindo a referir-me sempre haja, de facto, de se configurar *feição* imaginativa (*fisionomia* particular física e/ou psíquica) *sub specie* ANASTESIA. Ou seja, sempre haja de se configurar — para voltar a dizê-lo — *feição* material apresentada ou exibida, em sede de consciência imageante, por derivação ou *procuração* de *feições* materiais (*fisionomias* particulares físicas e/ou psíquicas) dadas preteritamente por entes–eventos de facto intuídos (*angeschaut*, *intuited*), e, pois, de facto experienciados *qua* entes–eventos opositivamente *in actu*.

6

Agora, com que tem tudo isto a ver diretamente, ao considerar que Lodge acata, ainda que na qualidade de definição parcial, definição tradicional de "literatura" que predica desta, da própria literatura, a qualidade "language used for purposes of imitation, that is to say, for the making of fictions"?

Com que tem a ver?

Tem a ver com quanto passo a explicitar.

Em primeiro lugar, o que expus acerca da imaginação ficcionante tem a ver com a circunstância, que já hei sublinhado sobejamente, de tal definição identificar "language" como sede tanto de "imitation" ("imitation") como de "ficção" ("fictions") aquém de representação (*Vorstellung*).

Em segundo lugar, o que expus acerca da imaginação ficcionante tem a ver com a circunstância, que de igual modo já hei sublinhado sobejamente, de discursividade ("language") de índole a-onomatopeica–amimética não poder, por natureza, configurar-se nem imitação (considerada em si) nem suscitação de imitação em-representação.

Em terceiro lugar, o que expus acerca da imaginação ficcionante tem a ver, sendo assim, com a circunstância de a imitação a que Lodge se refere, que haveria de se constituir imitação em sede e por via discursiva aquém de representação (*Vorstellung*), só poder ser posta em hipótese, afinal, na qualidade estrita de imitação em sede e por via imaginal. Isto é, na qualidade estrita de imitação operada por consciência imageante e, pois, na forma de imagem representacional.

Em quarto lugar, o que expus acerca da imaginação ficcionante tem a ver, com impedimento completo da hipótese que acabo de pôr em pauta, com a circunstância de imagem suscitada *intra mente* por

leitura de arte verbal haver de se configurar apresentação por parte, de entre as faculdades imageantes (*bildende Kräfte*), da própria faculdade ficcionante (*facultas fingendi*). E, pois, haver de se configurar — para antecipar o parágrafo seguinte — apresentação imaginativa original (*exhibitio originaria*).

Em quinto e último lugar, o que expus acerca da imaginação ficcionante tem a ver com a circunstância — de todo determinante — de, em oposição à imaginação *sub specie* faculdade da imitação ou da replicação (*Nachbildung*), a imaginação *sub specie* faculdade ficcionante (*Dichtungskraf, facultas fingendi*) jamais poder, por natureza, configurar e apresentar imagens de índole mimética ou imitativa.

Com vista a não deixar lugar a quaisquer dúvidas com relação a esta minha última asserção, passo a propor a quem eventualmente esteja a ler-me o exercício que já lhe hei proposto em nota a este livro.

Suponha-se, por exemplo, leitor a ler: "Pierre era homem louro, de olhos azuis, tez clara, nariz adunco, cabelo comprido e liso."

Todos estes qualificativos, "louro," "azul," "claro," "adunco" "comprido" "liso," mais não são, por força, do que sinais verbais (significantes) a apontar formalmente para experiências privadas — e, pois, para imagens de experiências privadas — de qualidades objetivas e, porquanto, públicas.

Como haveria, pois, a imaginação ficcionante de um tal leitor de proceder a imitação deles, qualificativos, via e na forma de apresentação de imagens suscitada por apreensão de arte verbal?

"Azuis"? De que azul específico? "Louro"? Com que tonalidade de "louro" específica?

Para que a imaginação ficcionante de um tal leitor pudesse proceder a imitação em-represen-

tação do "azul" dos olhos discursados da personagem Pierre, não haveria de ser necessário que a cor azul lhe fosse determinada não na qualidade de cor meramente discursada, na qualidade tão-somente formal de significante (AZUL), mas sim na qualidade material de cor outrora percecionada (<azul>), e, pois, na qualidade material de sensação rememorada (<*azul*>)?

Quero perguntar, por outras palavras: para que a imaginação ficcionante de um tal leitor pudesse proceder a imitação do "azul" dos olhos discursados da personagem Pierre, não haveria de ocorrer o que se segue?

Por um primeiro lado, que, de par a par com se configurar personagem, ente verbal, Pierre fosse ou tivesse sido o homem Pierre (o ente real Pierre).

Por um segundo lado, que um tal leitor se encontrasse na posse de rememoração (imaginação memorativa) de experiência pessoal do homem Pierre.

Por um terceiro lado, que, em vista disso, a descrição da personagem Pierre que atrás registei ("Pierre era homem louro, de olhos azuis, tez clara, nariz adunco, cabelo comprido e liso") despertasse re-conhecimento do homem Pierre em tal leitor, ao invés de nele solicitar anastesia *para* a personagem Pierre.

Por um quarto e último lado, que, em vista disso, a descrição ou formalidade discursiva a que me refiro ("Pierre era homem louro, de olhos azuis, tez clara, nariz adunco, cabelo comprido e liso") encontrasse contraparte imaginativamente material não sob o aspeto de imagem vicária, posta (*gesetzt, posited*) pela imaginação produtiva de tal leitor, mas sim sob o aspeto de imagem rememorada pela ima-

ginação reprodutiva dele, leitor — e, pois, sob o aspeto, então sim, de imagem representacionalmente mimética ou configuradora, *sub specie* consciência imageante, de imitação em-representação.

Divisão Sétima

Ut pictura, non poesis: dos *modi operandi* da imitação pictórica e da *imitação* em-representação suscitada por cognição de obra de arte verbal

7

7

IREI RESERVAR ESTA SÉTIMA DIVISÃO para acabar de cumprir o *roteiro* que estabeleci na Divisão anterior. Isto é, para dar corpo ao último dos quatro modos de agir que nele (*roteiro*) então integrei.[1]

Trata-se de modo de agir que tem em vista estabelecer confronto entre (i) o *modus operandi* da produção e apreensão de figuração mimética que assuma o aspeto MATERIAL de figuração real-pictórica e (ii) o *modus operandi* da produção e apreensão de discursividade que assuma o aspeto FORMAL de arte verbal. Porquanto, trata-se de modo de agir que tem em vista demonstrar também por via de tal confronto que a obra de arte verbal jamais haverá de consistir em "language used for purposes of imitation".

Começo, pois, com o binómio PINTOR–OBSERVADOR, e, adentro este, com o *momento* da produção.

Ora, em a produção se constituindo, como aqui pressuponho constituir-se, produção de representação pictórica mimética (*e.g.*, o retrato de Mary Freer, por John Constable), um tal *momento* haverá de implicar: em primeira instância, (1.) o MUNDO FENOMENAL OU REAL; em segunda instância, (2.) o MUNDO REPRESENTACIONAL OU IDEAL; em terceira instância, (3.) o MUNDO FENOMENAL OU REAL.

(1.) No MUNDO FENOMENAL OU REAL, há a considerar, em primeiro lugar, o *imitatum* (*e.g.*, Mary Freer), o qual consistirá no ente que o pintor–produtor haverá de intuir e representar (*vorstellen*).

(2.) No MUNDO REPRESENTACIONAL OU IDEAL, há a considerar consciência que se configure, instante

7

a seguir a instante, ora (i) consciência de APREENSÃO (*Auffassung*, *apprehensio*) e de REPRESENTAÇÃO (*Vorstellung*, *repraesentatio*) do *imitatum*, ora (ii) consciência de apresentação (*Darstellung*, *praesentatio*) de *imitandum* de índole representacional (mental). A qual, como se percebe, é consciência que terá de consistir, por determinação da faculdade da imitação ou da replicação (*Nachbildung*), em *exhibitio derivativa* do próprio *imitatum*. Sendo que, consideradas *sub specie* consciência sintética, tais duas consciências haverão de acarretar consigo consciência de imitação — quer sob o aspeto de imitação de índole representacional–imaginal, quer sob o aspeto de imitação de índole figurativa real.

(3.) No MUNDO FENOMENAL OU REAL, há a considerar, concomitantemente, a figuração (*Zeichnung*) ou produção do respetivo *imitandum* (*e.g.*, a figuração ou produção do retrato em tela, a óleo, de Mary Freer).

Quanto venho de pôr em pauta implica o que segue.

Em primeiro lugar, implica que se *visualize* o pintor a intencionalizar e a volver o olhar ora para o *imitatum* (com ausência de perceção do *imitandum*), ora para (a produção de) *o imitandum* (com ausência de perceção, agora, do *imitatum*).

Em segundo lugar, implica que a consciência *dupla* de que eu falava há pouco se constitua consciência sintética de INTENCIONALIDADE e de SABER. Dado que, como Jean-Paul Sartre põe em evidência:

> Dans l'image, en effet, une certaine conscience se donne un certain objet. L'objet est donc corrélatif d'une certain acte synthétique, qui comprend, parmi

> ses structures, un certain savoir et une certaine "intention." L'intention est au centre de la conscience: c'est elle qui vise l'objet, c'est-à-dire qui le constitue pour ce qu'il est. Le savoir, qui est indissolublement lié à l'intention, précise que l'objet est tel ou tel, ajoute synthétiquement des déterminations. [2]

Sartre refere-se aqui a saber *formaliter*, o qual explicita assim:

> Cette position d'absence ou d'inexistence ne peut se trouver que sur le plan de la quasi-observation. D'une part, en effet, la perception pose l'existence de son objet; d'autre part, les concepts, le savoir posent l'existence de *natures* (essences universelles) constituées par des rapports et son indifférents à l'existence "de chair et d'os" des objets. [3]

No entanto, dever-se-á pressupor, de igual modo, a presença de saber *materialiter*, capaz de determinar não "que l'objet est tel ou tel," mas que *l'objet est comme tel ou comme tel*. Bem como se deverá pressupor, à parte de presença ou não de genialidade, a presença de saber-fazer ou, nas circunstâncias com que aqui entro em conta, saber-pintar. O qual é saber que terá, sem dúvida, de se encontrar *disponível* de par a par com os outros dois saberes, mas do qual a configuração da imagem mental, exibida pela faculdade da imitação ou da replicação, não poderá depender — como se perce-

be ao considerar que não há que ser pintor ou artista, para que tal configuração ocorra.

Em terceiro lugar, implica (para retomar o fio à meada) que, em se tratando de produção de *imitandum filtrada* por perspetiva e técnica impressionistas (como ocorre, por exemplo, no caso de *Femme accoudée*, de Renoir), se deverá considerar o próprio *imitandum* tanto na qualidade de figuração correlativa, na qualidade de *exhibitio derivativa* (por parte da faculdade da imitação ou da replicação), como na qualidade de *exhibitio originaria* (por parte da faculdade ficcionante ou *facultas fingendi*).

Em quarto lugar, implica que, em se tratando, pelo contrário, de produção de *imitandum filtrada* por perspetiva e técnica expressionistas (como ocorre, por exemplo, no caso de *Femme accoudée au fauteuil*, de Chaïm Soutine), se deverá considerar o próprio *imitandum* na qualidade, agora, mais de figuração *sub specie exhibitio originaria* (por parte da faculdade ficcionante ou *facultas fingendi*) do que *sub specie exhibitio derivativa* (por parte da faculdade da imitação ou da replicação).

Em quinto e último lugar, implica que, em se tratando, por fim, de produção determinada pela perspetiva e a técnica que hão sido rotuladas "Expressionismo Abstrato," as quais se dão a conhecer, por exemplo, via de observação de *Enchanted Forest*, de Jackson Pollock, se deverá considerar a figuração na qualidade de figuração exclusivamente *sub specie exhibitio originaria* (por parte da faculdade ficcionante ou *facultas fingendi*). — Com o resultado de já nem ser possível considerá-la, a figuração, na qualidade de *imitandum*.

Acresce, aliás, que, a querer-se ser preciso, se deverá considerar a pintura que é denominada "abs-

trata" pintura, pelo contrário, de índole hiperconcreta. — Uma vez que a marca que mais a carateriza se configura não excesso, nas sim deficiência, de abstração. Isto é, não excesso, nas sim deficiência de forma, e, pois, de figuração de traços essenciais–universais, que é o que origina que a contemplação de espécimes de tal pintura não faculte ao observador saber "que l'objet est tel ou tel," no dizer de Sartre, em resultado de não exigir "le savoir posent l'existence de *natures* (essences universelles) constituées par des rapports et... indifférents à l'existence 'de chair et d'os' des objets".

Talvez as palavras de Walter Pater que passo a citar tornem mais compreensível o que venho de afirmar:

> Objects, real objects, as we know, grow in reality towards us in proportion as we define their various qualities. And yet, from another point of view, definition, qualification, is a negative process: it is as if each added quality took from the object we are defining one or more potential qualities. The more definite things become as objects of sensible or other empirical apprehension, the more, it might be said from the logician's point of view, have we denied about them. It might seem that their increasing reality as objects of sense was in direct proportion to the increase of their distance from that perfect Being which is everywhere and at all times in every possible mode of being. A thing visibly white is found as one approaches it to be also smooth to the touch; and this

> added quality, says the formal logician, does but deprive it of all other possible modes of texture; *Omnis determinatio est negatio*. Vain puerilities! you may exclaim: — with justice. Yet such are the considerations which await the mind that suffers itself to dwell awhile on the abstract formula to which the "rational theology" of Xenophanes leads him. It involved the assertion... that, in opposite yet equally unanswerable senses, at both ends of experience there is—nothing! Of the most concrete object, as of the most abstract, it might be said, that it more properly is not than is. [4]

As palavras "at both ends of experience" remetem, é claro, ora para *extremo* de índole lógica, de pura forma concetual ou pura abstração de essencialidade–universalidade, ora para o *extremo* oposto, de índole sensitiva e, porquanto, de pura materialidade sensorial, pura concreção, pura acidentalidade-particularidade.

Omnis determinatio est negatio.

Toda a determinação é negação.

Eis aqui, em virtude de o pintor se ter recusado a deixar-se determinar pelo primeiro de tais dois *extremos* de toda a perceção e de todo o conhecimento humanos, a razão por que, com se saber a contemplar Jackson Pollock, Clyfford Still ou Robert Motherwell, para só nomear estes, o observador sempre haverá de dar por si a contemplar ausência de determinação formal, e, pois, a intuir pura concreção de cor, recorte, matiz. A qual é concreção que, a constituir-se beleza, sempre haverá de se constituir pu-

ramente BELEZA LIVRE (*pulchritudo vaga*), ao invés, pois, de se constituir BELEZA FIXA (*pulchritudo adhaerens*) — para seguir Kant também aqui. [5]

Repito: o observador sempre haverá de dar por si a contemplar ausência de determinação formal, e, pois, a intuir pura concreção de cor, recorte, matiz. De todo ao invés, porquanto, de haver de dar por si a contemplar — quer o saiba ou não — pura abstração!

Quero dizer, eis aqui a razão por que, ao contemplar as obras daqueles pintores, por exemplo, o observador sempre haverá de consentir que o entendimento (*Verstand*) o confronte com consciência de grau zero de conceitualidade (abstração), e que a imaginação se veja forçada a imagear essa mesmo grau zero *sub specie ponto de interrogação*. — A não ser, é claro, que o próprio entendimento e a própria imaginação *entrem em auxílio mútuo,* com o resultado de o observador dar por si a considerar maior ou menor adequação da figuração a esta ou àquela Ideia estética (*aesthetische Idee*).

Passo, agora, a considerar, adentro o binómio PINTOR–OBSERVADOR, o *momento* da observação — o qual, por seu lado, haverá de implicar tanto (1.) o MUNDO FENOMENAL OU REAL como (2.) o MUNDO REPRESENTACIONAL OU IDEAL.

(1.) No MUNDO FENOMENAL OU REAL, há a considerar exclusivamente a presença do *imitatum* (*e.g.*, o retrato de Mary Freer, por John Constable), o qual consistirá, agora, na figuração que o próprio observador haverá de intuir e representar (*vorstellen*).

(2.) No MUNDO REPRESENTACIONAL OU IDEAL, há a considerar, por seu turno, consciência de APREENSÃO (*Auffassung*, *apprehensio*) e de REPRESENTAÇÃO (*Vorstellung*, *repraesentatio*) do próprio *imitatum*. A qual, no caso de a figuração efetivamente entrar no

7

âmbito da chamada "pintura representativa," haverá de se fazer acompanhar, pelo menos, pelo saber *formaliter* a que Sartre se refere nos dois passo de *L'Imaginaire* que citei atrás.

Na verdade, em a consciência de que falo se fazer acompanhar apenas por um tal saber, ela, consciência, haverá de se constituir tão-somente consciência de FIGURAÇÃO, ao invés, porquanto, de se constituir consciência de IMITAÇÃO. A qual, como é evidente, implica consciência de a própria figuração se constituir *imitandum*, e, por conseguinte, implica de igual modo conhecimento–reconhecimento, e pois, representação imaginal, *do imitatum*. Isto é, implica de igual modo, conhecimento *materialiter* do *imitatum*.

Por "consciência de figuração," dever-se-á entender, julgo ser claro, consciência apenas de o retrato figurar, por exemplo, *mulher de vestido branco sentada contra fundo escuro* (em se tratando efetivamente do retrato de Mary Freer, por John Constable).

Por "consciência de imitação," dever-se-á entender, julgo ser de igual modo claro, consciência, por exemplo, de o retrato figurar a mulher Mary Freer (de novo, em se tratando efetivamente do retrato de Mary Freer, por John Constable).

Trata-se da consciência que Sartre descreve em passo de *L'Imaginaire* que hei citado em nota. Este:

> A présent mon intention paraît; je dis: "C'est le portrait de Pierre." ou, plus brièvement: "C'est Pierre." Alors le tableau cesse d'être objet, il fonctionne comme matière d'image. Cette sollicitation de percevoir Pierre n'a pas disparu, mais elle est entré dans la synthèse ima-

> ginée. À vrai dire, c'est elle qui fonctionne comme *analogon* et c'est à travers elle que mon intention se dirige sur Pierre. Je me dis: "Tiens, c'est vrai, Pierre est comme ceci, il a ces sourcils, ce sourire." Tout ce que je perçois entre dans une synthèse projective qui vise le vrai Pierre, être vivant qui n'est pas là. [6]

Hei acabado de pôr em pauta, agora, o que tinha em mente dizer aqui com respeito ao binómio PINTOR–OBSERVADOR. Isto é, com respeito, adentro o âmbito de tal binómio, ao *momento* de produção e ao *momento* de observação. Este segundo *momento* considerado na qualidade específica de *momento* de consciência de a figuração se constituir imitação. E, porquanto, considerado na qualidade de *momento* de reativação–reinstanciação, na psique do observador, de consciência objetal idêntica à que teria de ter entrado na consciência subjetal–objetal, na psique do pintor–produtor, de a própria figuração se ficar a dever a produção de imitação.

Com vista a levar por diante o confronto que tudo quanto disse nos últimos parágrafos visa permitir, o confronto que explicitei no início desta Divisão, passo, agora, a considerar o binómio ESCRITOR–LEITOR. E, adentro o âmbito deste último, como *momento* lógico-ontologicamente antecedente, o *momento* de escrita-produção.

Ora um tal *momento* de produção haverá, agora, de implicar de igual modo: em primeira instância, (1.) o MUNDO FENOMENAL OU REAL; em segunda instância, (2.) o MUNDO REPRESENTACIONAL OU IDEAL; em terceira instância, (3.) o MUNDO FENOMENAL OU REAL.

7

(1.) No MUNDO FENOMENAL OU REAL, há a considerar, em tempo relativamente pretérito ao da escrita-produção, a série indeterminável dos entes e eventos que o escritor haja intuído ao longo da sua vida. Por conseguinte, os entes e eventos de que o escritor haja tido experiência no decurso da sua existência.

A qual é experiência que há aqui a considerar em primeira instância na qualidade de determinante — no que a ele, escritor, respeita — quer de (i) interpretação e de (ii) valoração do mundo imanente (*qua* totalidade integrante dos mundos objetivo–subjetivo) e do mundo transcendente, quer de (iii) *sentimento para* tais mundos. E, por conseguinte, a qual é, não menos, experiência que há aqui a considerar na qualidade de determinante — agora, com relação exclusivamente ao mundo ideal — quer das escolhas de leitura que o próprio escritor possa ter feito e continuar a fazer ao longo da sua vida, quer da *fisionomia* representacional específica das conceções, dos juízos (lógicos e estéticos) e das valorações que tais leituras possam ter suscitado, confirmado ou modificado em sede da psique dele.

(2.) No MUNDO REPRESENTACIONAL OU IDEAL, há a considerar sobretudo, por determinação dos objetivos que pretendo alcançar, três *instantes*.

Trata-se, por um lado, de (2.1) *instante* de consciência ininterrupta de APREENSÃO (*Auffassung*, *apprehensio*) e de REPRESENTAÇÃO (*Vorstellung*, *repraesentatio*) destes ou daqueles dos entes e eventos que venho de explicitar. De entre os quais, ora uns, ora outros sempre haveriam de se constituir *imitatum* por relação com *imitandum* em-representação. Ou seja, *imitatum* por relação com *exhibitio derivativa*, por parte da faculdade da imitação ou replicação.

Trata-se, por outro lado, de (2.2) *instante* de discursividade em-representação configuradora, precisamente, de cognição de *exhibitiones derivativae* de intuições pretéritas de tais entes e eventos. E, por conseguinte, trata-se de *instante* de *imitação* em-representação mais ou menos deliberada. O que significa afirmar, por outro modo, que se trata de *instante* de apresentação (*Darstellung*, *apraesentatio*) de correlatividade subjetiva imaginal (no meu dizer).

Trata-se, por outro lado, ainda, de (2.3) *instante* de discursividade em-representação *sub specie* cognição suscitadora de reconfiguração imaginal de tais *exhibitiones derivativae* em *exhibitiones originariae.* E, por conseguinte, trata-se de *instante* de discursividade em-representação *sub specie* cognição determinante de reconfiguração de (i) apresentação imaginativo-rememorativa de *astesia* (*aísthēsis*–sensação) outrora intuída em (ii) apresentação lógico-imaginativa de (no meu dizer) anastesia. Sendo, por conseguinte, que não menos se trata de *instante a cargo* em grande parte da aplicação subjetiva (*sujektiver Gebrauch*) da imaginação, *sub specie*, agora, faculdade ficcionante (*Dichtungskraf, facultas fingendi*).

(3.) No mundo fenomenal ou real, por seu lado, há a considerar a grafização–realização da discursividade em-representação, da reconfiguração lógico-imaginativa ou estética, de que venho de falar. A qual é atividade que deverá ser pensada como mais ou menos coocorrente com a aparição (*Erscheinung, appearnce*) *intra mente*, em representação, de anastesia (matéria) ficcionada *indistinta* da logicidade–discursividade que haja de lhe conferir expressão (e, pois, interleitura) ao converter-se de significação

7

(*ponte* entre significante e significado) em mera significância (mera veiculação de significante).

Agora, o primeiro dos três *instantes* que venho de explicitar configura-se *instante* de consciência de experiência externa ou objetiva, ainda que esta seja experiência determinante de e determinada por experiência interna ou subjetiva. E, sendo assim, configura-se *instante* de consciência sobretudo de experiência determinada OPOSITIVAMENTE. Ou seja, de experiência formal e materialmente imposta (já que, por exemplo, a experiência de escuridão não é passível de ser transformada em experiência de luz na ausência de luz: tão-somente por deliberação ou posição voluntariosa do percipiente).

Por seu lado, o segundo de tais *instantes* configura-se *instante* de consciência de experiência interna ou subjetiva. Configura-se, especificamente, *instante* de consciência de rememoração, a qual, em geral, se faz acompanhar de inconsciência de imitação. E, sendo assim, configura-se, não menos do que o *instante* anterior, instante de experiência determinada OPOSITIVAMENTE. —

Sendo que, em se tratado efetivamente de *instante* de consciência de rememoração sintetizante de inconsciência de imitação, esta segunda forma de consciência sintética configurar-se-á consciência de imitação operada de modo HOMÓNOMO. Isto é, operada subjetalmente, por tal consciência de rememoração–imitação. A qual é circunstância diametralmente oposta á que se verifica no caso de consciência de imitação de índole real (*e.g.,* pictórica) produzida por outrem (*e.g.,* John Constable). Uma vez que, num tal caso, a consciência a que me refiro, consciência de imitação, não poderá deixar de se

configurar consciência de imitação operada HETERONOMAMENTE e, pois, dada (*imposta*).

Por fim, o terceiro e último de tais *instantes* configura-se, de todo de modo oposto, experiência de POSIÇÃO (*Setzung*). Isto é, experiência de determinação de carater subjetivo e deliberada, *sub specie* determinação por parte de mútua cooperação entre entendimento e imaginação. Sendo, porquanto, que esse mesmo *instante* se configura (se deverá configurar) *instante* de deliberação–posição em *liberdade: instante* de atividade psíquica liberta das constrições objetivas, das *outridades* formais e materiais, que obrigam a que toda a intuição empírica seja receção–apreensão, e, pois, passividade.

Hei chegado, por fim, ao ponto desta Divisão em que se me torna possível formular a questão que, afinal, me há exigido encetar o confronto que ainda me encontro a encetar — entre (i) o *modus operandi* da produção e apreensão de figuração mimética que assuma o aspeto MATERIAL de figuração real-pictórica e (ii) o *modus operandi* da produção e apreensão de discursividade que assuma o aspeto FORMAL de arte verbal.

Refiro-me a esta questão: "Em vista de quanto venho de expor, em vista, em particular, de, *qua* realidade, toda a obra de arte verbal ter de consistir exclusivamente em grafia ou fonia, em mera significância (ao invés de significação) por parte de discursividade significadora–significativa apenas em-representação, e, por esse modo, significadora–significativa de *exhibitiones originariae,* como haverá de se tornar possível consentir, conjuntamente com David Lodge, no seguinte: em que a própria obra de arte verbal seja passível de ser definida, a um só tempo, como (i) 'language… used for

the making of fictions' e (ii) 'language used for the purposes of imitation'?"

Por outras palavras: "Como haverá de se tornar possível consentir, conjuntamente com David Lodge, em que *exhibitio* constitutiva de arte verbal em-representação, *exhibitio originaria,* se constitua imitação, e, pois, consentir em que as designações 'ficção' ('fictions') e 'imitação' ('imitation') possam ser pensadas e postas a uso na qualidade de designações sinónimas?"

Definição nominal do hipónimo "literatura" (aqui, do conceito ARTE VERBAL) — não haveria, ela, por conseguinte, de, quando muito, se aproximar desta minha fórmula: "Representação lógico-imaginativa de *exhibitio originaria* suscitada–elicitada à imaginação ficcionante por cognição de grafia ou fonia estético-artística"?

Muito ao invés, pois, de haver de consistir em definição nominal desse mesmo hipónimo ("literatura") que, sem dúvida, em muito se aproxima (refiro-me à definição *de* Lodge) de definição de "nomes de peças de mobiliário," por exemplo, como "linguagem utilizada para fins de imitação, ou seja, para a feitura de ficções" ("language used for purposes of imitation, that is to say, for the making of fictions").

Acresce, aliás, que, mesmo que uma tal definição tradicional de "literatura," a definição que Lodge formula na qualidade de definição parcial, entrasse em conta com "literatura" apenas *sub specie* produção (ao invés de também *sub specie* receção), apenas sob o aspeto de produto exclusivamente da e para a consciência estética do escritor, como haveria de ser possível, ainda assim, consentir em quanto venho de explicitar três parágrafos atrás?

Note-se que, ao formular esta última questão, trago em mente em particular, em vista do que venho

de dar a saber, a seguinte circunstância determinante: a circunstância de só se tornar possível considerar a obra de arte verbal na qualidade de FIM (*Zweck*) atualizado (*sub specie exhibitio originaria*) quer pela pela consciência do autor, quer pela consciência de cada leitor, se se considerar imitação em-representação (*exhibitio derivativa*) na qualidade de MEIO (*Mittel*) para um tal FIM (precisamente, o FIM "representação de *exhibitio originaria*"). A qual é de todo a qualidade (a qualidade de MEIO) que a formulação de Lodge predica não de imitação em-representação (*exhibitio derivativa*), mas sim de "language" ("language used for") — de par a par com predicar desta última ("language") o fim FICCIONALIDADE (*exhibitio originaria*) *sub specie* FIM indistinto do MEIO IMITAÇÃO (*exhibitio derivativa*). Repare-se: "for purposes of imitation, that is to say, for the making of fictions".

Ora, em vista de quanto venho de dar a saber do *modus operandi intra mente* da produção e da receção da obra de arte verbal, não haverá de se tornar necessário explicitar, ignorando a definição tradicional que Lodge acata e a formulação que lhe dá, o que passo a explicitar?

Qua realidade, a obra de arte verbal constitui-se discursividade sob o mero aspeto de significância (mero encadeamento morfológico-sintático de significantes) de índole fónica ou gráfica ("des tracés noires sur le papier", no dizer de Sartre).

Qua idealidade, a obra de arte verbal constitui-se discursividadem em-representação. Quer em sede da psique do autor, na qual devém causa ou produção, quer em sede da psique de cada um dos leitores, na qual devém discursividade em-representação na qualidade de efeito ou produto mediado por leitura.

7

Em ambos os casos, o caso do leitor ou da recepção e o caso do autor ou da produção, ela, obra de arte verbal, devém discursividade em-representação elicitadora de IMITAÇÃO (*exhibitio derivativa*) *a priori* de devir discursividade elicitadora de FICÇÃO (*exhibitio originaria*). Isto é, devém discursividade em-representação elicitadora de IMITAÇÃO em-representação (*exhibitio derivativa*) na qualidade, em ambos os casos, de MEIO para o FIM "discursividade em-representação elicitadora de FICÇÃO em-representação (*exhibitio originaria*)."

Disso, resulta o que passo a registar.

No primeiro caso, o caso da psique do autor, resulta que ela, obra de arte verbal, haja de devir: por um lado, (i) discursividade em-representação formalmente motivadora de, e materialmente motivada por, imageação REPRODUTIVA; por outro lado, e por esse modo, (ii) discursividade em-representação formalmente motivadora de, e materialmente motivada por, imageação PRODUTIVA.

No segundo caso, o caso da psique de cada um dos leitores, resulta que ela, obra de arte verbal, haja de devir: por um lado, (i) discursividade em-representação formalmente determinante de imageação REPRODUTIVA; por outro lado, (ii) discursividade em-representação formalmente determinante de, e materialmente determinada por, imageação COPRODUTIVA–COCRIATIVA.

Ocorre, pois, que, considerada na qualidade de MEIO (*Mittel*) de natureza representacional, na qualidade de formalidade discursiva elicitadora, em primeira instância, de imitação em-representação, a obra de arte verbal sempre haverá de se constituir isso mesmo, obra de arte verbal, sem exceção, leitor a leitor. Com o resultado, agora, de ser de todo des-

propositado, para não dizer "errado," considerá-la formalidade discursiva configuradora de imitação *sub specie* imitação de índole intersubjetiva. O mesmo se verificando, aliás, ao entrar em conta com ela, obra de arte verbal, na qualidade, agora, de FIM (*Zweck*): na qualidade de formalidade discursiva instanciada materialmente por ficção em-representação.

Venho de me expressar considerando a própria obra de arte verbal sob dois aspetos: sob (i) o aspeto de formalidade discursiva elicitadora de imitação em representação e sob (ii) o aspeto de formalidade discursiva instanciada materialmente por ficção de igual modo em-representação (que é, afinal, a única forma de se deparar com consciência de uma e de outra, imitação e ficção). Quanto acabo de dizer terá de valer, porém, mesmo quando ela, obra de arte verbal, seja considerada, de modo indevido (como quase sempre acontece), sob o aspeto de formalidade discursiva e, a um só tempo, sob o aspeto de sede real de imitação e de ficção. Já que, na verdade, se não torna possível deparar com obra de arte verbal ("literatura" *stricto sensu*) ao deparar tão-somente com grafia (ou fonia), *qua* registo configurador de mera significância, e, porquanto, à parte de toda e qualquer consciência, intencionalidade, imaginatividade.

Acabo de considerar, com relação ao binómio ESCRITOR–LEITOR, o *momento* de escrita-produção.

Com vista a concluir o confronto que tenho vindo a pôr em pauta no decurso desta sétima Divisão, irei passar, agora, a considerar o *momento* de leitura ou de apreensão e de cognição–imageação da obra de arte verbal.

Ora um tal *momento* haverá de implicar, em primeira instância, (1.) o MUNDO FENOMENAL OU REAL;

7 em segunda instância, (2.) o MUNDO REPRESENTACIONAL OU IDEAL. —

Porém, haverá de implicar o primeiro de tais dois mundos sob dois aspetos diferentes: em primeiro lugar, (i) sob o aspeto de *medium* existencial (espácio-temporal) da subsistência de entes e da ocorrência de eventos experienciados preteritamente; em segundo lugar, (ii) sob o aspeto de *medium* espácio-temporal de subsistência de obra de arte verbal, considerada exclusivamente sob o aspeto de *fisionomia* gráfica, e, porquanto, sob o aspeto de ente real significante ou constitutivo apenas de significância discursiva.

(1.) No MUNDO FENOMENAL OU REAL *qua* mundo entendido sob (i) o primeiro de tais dois aspetos, há a considerar, em tempo relativamente pretérito, agora, ao da leitura, a série indeterminável dos entes e eventos que o leitor haja intuído e vivenciado. Por conseguinte, os entes e eventos de que o leitor haja tido experiência no decurso da sua existência. —

A qual é experiência que há a considerar aqui em primeira instância (de novo, mas agora com relação ao leitor, ao invés de com relação ao escritor) na qualidade de determinante quer de (i) interpretação e de (ii) valoração do mundo imanente (*qua* totalidade integrante dos mundos objetivo–subjetivo) e do mundo transcendente, quer de (iii) *sentimento para* tais mundos. E, por conseguinte, a qual é, não menos, experiência que há a considerar aqui na qualidade de determinante (agora, com relação exclusivamente ao mundo ideal) quer das escolhas de leitura que o próprio leitor possa ter feito e continuar a fazer ao longo da sua vida, quer da *fisionomia* representacional específica das conceções, dos juízos (lógicos e estéticos) e das valorações que tais leituras possam

ter suscitado, confirmado ou modificado em sede da psique dele.

(1.) No MUNDO FENOMENAL OU REAL, *qua* mundo entendido, agora, sob (ii) o segundo dos dois aspetos que especifiquei atrás, há a considerar tão-somente a existência–presença de grafia estético-artística e a existência–presença de leitor. Sendo, porquanto, que mais não há a fazer, no que toca a esse mesmo mundo, do que considerá-lo, de acordo com o que então eu disse, dos dois modos que passo a explicitar.

Em primeiro lugar, na qualidade de *medium* existencial (espácio-temporal) de subsistência de fisicalidade significante que se constitua OBRA DE ARTE VERBAL. Porquanto, que se constitua significância discursiva, gráfica ou fónica, DETERMINADA, do ponto de vista de seus leitores, HETERONOMAMENTE.

Em segundo lugar, na qualidade de *medium* existencial (espácio-temporal) de ente físico-psíquico que se constitua LEITOR. Este, considerado, é evidente, *qua* sede dos eventos psíquicos: (A) representação *sub specie* SIGNIFICÂNCIA discursiva determinada HETERONOMAMENTE e (B) representação *sub specie* SIGNIFICAÇÃO–IMAGEAÇÃO HOMÓNOMA (derivativa e original) determinada por SIGNIFICÂNCIA discursiva determinada, por sua vez e em graus diferentes, tanto HETERONOMA como HOMONOMAMENTE.

(2.) No MUNDO REPRESENTACIONAL OU IDEAL, por se turno, há a considerar sobretudo, não menos por determinação dos objetivos que pretendo alcançar, três *instantes*.

Trata-se, por um primeiro lado, de (2.1) *instante* de apreensão–cognição configuradora, precisamente, de discursividade em-representação *sub specie* significância discursiva determinada heteronomamente.

7

Trata-se, por um segundo lado, de (2.2) *instante* de cognição configuradora, precisamente, de discursividade em-representação *sub specie* significação discursiva determinada tanto heteronomamente como homonomamente.

Heteronomamente, pelo lado transubjetivo, e de igual modo de índole formal, de *impositio* de significação por parte do léxico da língua em que a significância ocorra, bem como pelo lado formal das estruturas morfossintáticas e das regras de pontuação de tal língua.

Heteronomamente, ainda, pelo lado, agora subjetivo, de determinação de significância discursiva avaliada (intencionalizada) autoralmente como a mais capaz de elicitar, *intra mente* de leitores-alvo (por conseguinte, de modo intersubjetivo), significação capaz, por sua vez, de suscitar representação de *exhibitiones originariae* o mais possível homónoma à representação das *exhibitiones originariae* que se hajam constituído, na mente do autor, ponto de referência de tal determinação.

Homonomamente, agora, pelo lado, também subjetivo e também de índole formal, da competência linguística do leitor. E, pois, pelo lado subjetivo do conhecimento que o próprio leitor possa ter daquela mesma *impositio* e daquelas mesmas estruturas e regras.

Trata-se, por um terceiro lado, mas em coocorrência com os dois *instantes* anteriores, de (2.3) *instante* de discursividade em-representação *sub specie* significação exclusivamente de índole lógica (concetual), e, pois, de índole formal. A qual não poderá deixar de devir discursividade em-representação solicitadora–elicitadora de apresentação ou exibição de matéria imaginativa *para* os significados (*Bedeu-*

tungen) e sentidos (*Sinne*) — para as estruturas morfo-sintático-semânticas — que ela mesma (discursividade) configure.

Trata-se, por um quarto lado, mas não menos em coocorrência com os *instantes* anteriores, de *instante* (2.4) de *satisfação* da solicitação e de concretização da elicitação que mencionei atrás, ao especificar estar a referir-me a solicitação e a elicitação de apresentação (*Darstellung*) de matéria imaginativa *para* significados (*Bedeutungen*) e sentidos (*Sinne*) — estruturas morfo-sintático-semânticas — representados *sub specie* mera forma lógico-concetual.

Trata-se, por um quarto lado, porquanto, de (2.4) *instante* de discursividade em-representação *sub specie* cognição de *exhibitiones derivativae* (*exhibitiones* imaginais) de experiências de entes e eventos (vivência externas e internas) que o leitor haja tido no decurso da sua vida. E, por conseguinte, trata-se de *instante* de *imitação* em-representação determinada não por deliberação consciente do próprio leitor, mas pela circunstância involuntária de imageação destas ou aquelas experiência pretéritas, e não de outras, se constituir matéria imaginativa APROXIMADAMENTE ADEQUADA à e relevante para a formalidade dos significados (*Bedeutungen*) e dos sentidos (*Sinne*), das estruturas morfo-sintático-semânticas, que hei voltado a mencionar no parágrafo anterior.

Trata-se, por fim, de (2.5) *instante* de discursividade em-representação *sub specie* cognição suscitadora de reconfiguração imaginal de tais *exhibitiones derivativae* em *exhibitiones originariae.*

Quero dizer — repare-se, — *sub specie* cognição suscitadora de reconfiguração imaginal de (i) *exhibitiones* de índole empírica, e APROXIMADAMENTE

7

ADEQUADAS às e relevantes para as estruturas morfo-sintático-semânticas que se constituírem obra de arte verbal, em (ii) *exhibitiones* de índole estética, e MAXIMAMENTE ADEQUADAS a e relevantes para tais estruturas.

Trata-se, por conseguinte, neste último caso, de *instante* de discursividade em-representação *sub specie* cognição suscitadora–elicitadora de reconfiguração de (i) apresentação imaginativo-rememorativa de *astesia* (*aísthēsis*–sensação) outrora intuída em (ii) apresentação lógico-imaginativa de (no meu dizer) anastesia. Sendo, portanto, que não menos se trata de *instante a cargo* em grande parte da aplicação subjetiva (*sujektiver Gebrauch*) da imaginação, *sub specie*, agora, faculdade ficcionante (*Dichtungskraf, facultas fingendi*).

Tendo terminado de executar o confronto para que reservei esta sétima divisão — o confronto entre (i) o *modus operandi* da produção e apreensão de figuração mimética que assuma o aspeto MATERIAL de figuração real-pictórica e (ii) o *modus operandi* da produção e apreensão de discursividade que assuma o aspeto FORMAL de arte verbal, — chamo a atenção de quem porventura me leia para a circunstância importante de este último *instante* (2.5) do ato de LEITURA corresponder em grande parte ao último *instante* (2.3) do ato de ESCRITA.

É que é em em resultado dessa circunstância importante, que se depara com Sartre a *apontar dedo* a Kant, em *Qu'est-ce que la littérature?* e considerando o caso de *imitandum* de índole real, ao declarar: "Kant croit que l'œuvre existe d'abord en fait et quelle est vue ensuite. Au lieu qu'elle n'existe que si on la regarde et qu'elle est d'abord pur appel, pure exigence d'exister." [7] O que significa, de acordo com

quanto venho de expor, que, ao considerar a obra de arte verbal, se deverá efetivamente entrar em conta com as duas circunstâncias que passo a explicitar.

Trata-se, por um lado, da circunstância de discursividade que se constitua obra de arte verbal haver efetivamente de se constituir *ab initio*, *sub specie* formalidade discursiva ou significância em-representação dada, não mais do que "puro apelo" a — ou até mesmo "pura exigência" de — posição (*Setzung*) lógico-imaginativa que a atualize materialmente (imaginalmente). E, por conseguinte, que lhe confira *corpo* e, com ele, ent(e)idade–individualidade de índole vivencial. Vale dizer, *tout court*, que lhe confira vida.

Trata-se, por outro lado, da circunstância importante de discursividade que se constitua obra de arte verbal haver de se constituir um tal apelo (ou uma tal exigência) não *sub specie* apelo a (ou exigência de) de IMITANDUM–IMITAÇÃO, mas — repare-se — *sub specie* apelo a (ou exigência de) ANASTÉSICO–ANASTESIA.

Quero significar, de acordo com a definição de "anastesia" que apresentei em nota,[8] *sub specie* apelo a (ou exigência de) apresentação (*Darstellung*) *originaria* de matéria–sensorialidade. E, pois, *sub specie* apelo a (ou exigência de) apresentação de matéria–sensorialidade em-representação imageada exclusivamente (leitor a leitor e leitura a leitura) *para* (*ana-*) ela mesma, discursividade que se constitua obra de arte verbal. Sendo que, como agora é sobejamente sabido, tal matéria–sensorialidade em-representação sempre haverá de consistir em transubstanciação–transfiguração imaginativa de matéria–sensorialidade *derivativa–imitativa.* Vale dizer, sempre haverá de consistir em transubstanciação–transfiguração imaginativa de correlatividade subjetiva imaginal.

7

É, aliás, a quanto acabo de pôr em pauta, que se fica a dever, de igual modo, o passo de *Qu'est-ce que la littérature?* que David Lodge cita em tradução — na secção "What is Literature?" — para substanciar o argumento de que "to stress the dependence of literature upon particular modes of reading is only a half-truth, the other half of which is the dependence of those modes of reading on the existence of literature." [9]

"The existence of literature"!

Sob que configuração ontológica ou ent(e)idade?

Certamente, em vista de se tratar de "existence," sob a mera configuração de factualidade gráfica. E, por conseguinte, sob a configuração de imitação subsistente e persistente à parte de toda e qualquer representacionalidade!

Referia-me, três parágrafos atrás, ao passo de *Qu'est-ce que la littérature?* que se dá a ler assim:

> ...l'opération d'écrire implique celle de lire comme son corrélatif dialectique et ces deux actes connexes nécessitent deux agents distinctes. C'est l'effort conjugué de l'auteur et du lecteur qui fera surgir cet objet concret et imaginaire qu'est l'ouvrage de l'esprit. Il n'y a d'art que pour et par autrui. [10]

Trata-se, sem dúvida, de passo que bem poderia ser sumarizado assim: *Toda a obra de arte verbal subsiste tão-somente por via e no decurso de ato de cocriação por parte de cada um de seus leitores.*

Ato de COCRIAÇÃO, e, pois, de POSIÇÃO–APRESENTAÇÃO; não ato de IMITAÇÃO.

Leitor proficiente de David Lodge não poderá, aliás, deixar de *estranhar* que, a seguir a ter escrito "the existence of literature", ele, Lodge, não haja citado Sartre a afirmar, cerca de duas páginas antes, isto:

> ...l'objet littéraire est une étrange toupie, qui n'existe qu'en mouvement. Pour la faire surgir, il faut un acte concret qui s'appelle la lecture, et elle ne dure qu'autant que cette lecture peut durer. Hors de là, il n'y a que des tracés noires sur le papier. [11]

Agora, eu defini o *instante* (2.3) do processo de leitura como *instante* de discursividade em-representação *sub specie* significação exclusivamente de índole lógica (concetual), e, pois, de índole formal. A qual não poderá deixar de devir discursividade em-representação solicitadora–elicitadora de apresentação ou exibição de matéria imaginativa *para* os significados (*Bedeutungen*) e sentidos (*Sinne*) — para as estruturas morfo-sintático-semânticas — que ela mesma (discursividade) configure.

De acordo com o princípio tradicional de que a obra de arte verbal se constitui "language used for purposes of imitation, that is to say, for the making of fictions" (na formulação de David Lodge), esse mesmo terceiro *instante* do processo de leitura haveria de se constituir *instante* de solicitação ou elicitação de apresentação de *imitandum* imaginal-material — de *fisionomia* particular física e/ou psíquica — *para imitatum* dado a apreender–representar via do *medium* verbal SIGNIFICAÇÃO DE ÍNDOLE EXCLUSIVAMENTE CONCETUAL (FORMAL-ABSTRATA). —

O qual seria *imitatum* que vez alguma poderia ser representado, em virtude de toda a imitação ha-

ver de se constituir, por natureza, replicação de *fisionomia* material (sonora ou visual) particular–acidental, e não replicação de *fisionomia* formal (sonora ou visual) universal–essencial.

Acresce, inclusivamente, que haveria de se tratar, então, de discursividade em-representação solicitadora–elicitadora de posição (*Setzung*) de *imitandum* em-representação *para imitatum;* porquanto, para *fisionomia* particular física e/ou psíquica passível de ser representada apenas *sub specie* oposição (*Gegensetzung*), e, pois, *sub specie imposição*. A qual é circunstância que teria de equivaler a circunstância com que se deparará apenas nos casos em que o *imitatum* que se pretenda obter devenha retrato-robô.

Refiro-me à circunstância, de todo improvável, de solicitar a um qualquer pintor posição de *imitandum* pictórico (logo, concreto) *para* o retrato que é conhecido como *Whistler's Mother*, por exemplo, concomitantemente com lhe dar a apreender a *fisionomia* concreta desse mesmo retrato — considerado, *qua imitatum*, e, pois, *qua* oposição — por via tão-somente do *medium* verbal–formal: DESCRIÇÃO PORMENORIZADA DO RETRATO *WHISTLER'S MOTHER.*

Acresce também que a fórmula "posição de *imitandum*," que me vi na necessidade de utilizar, se mostra, só por si, fórmula paradoxal. Já que, na verdade, todo o *imitandum* terá de se encontrar determinado pela *fisionomia* concreta (sonora ou visual) do respetivo *imitatum*, com a consequência inevitável de ter de se encontrar determinado opositivamente. Inclusive, nos casos em que se tratar de *imitatum–imitandum* sobretudo de índole formal, que é o que terá de ocorrer, por exemplo, sempre que se tratar de imitação de modo individual de expressar–comunicar discursividade em-representação. Quero

dizer, sempre que se tratar de imitação, gráfica ou fónica, deste ou daquele estilo de verbalidade.

Ao partir, agora, para o término desta sétima Divisão, irei formular duas observações e uma questão — a que irei dar resposta.

A primeira observação é a observação de que quanto venho de pôr em pauta obriga a pensar a ent(e)idade OBRA DE ARTE VERBAL, a ent(e)idade psíquica a que Sartre se refere figurativamente sob o aspeto de movimento de *pião*, na qualidade de ent(e) idade cuja configuração ontológico (imaginativa) em-representação — cuja *quidditas* vital em-representação — sempre haverá de se encontrar de todo dependente quer da extensão e da intensão das *exhibitiones* derivativas–imitativas que a experiência de vida e a estrutura psíquica do leitor *possibilitar*, quer da extensão e da intensão das *exhibitiones originariae* que a *facultas fingendi* do próprio leitor tenha capacidade para *extrair delas*, *exhibitiones* derivativas–imitativas, e apresentar ao entendimento (*Verstand*).

A segunda observação, que deriva diretamente da que venho de fazer, é a observação de que, em a experiência de vida e a estrutura psíquica do leitor não *possibilitar,* no decurso da leitura, imageação de *exhibitio originaria* maximamente adequada à cognição–significação destas ou daquelas estruturas morfo-sintático-semânticas, a configuração ontológica (imaginativa) — a *quidditas* vital em-representação — de que venho de falar haverá, por força, de se esgotar no grau de adequação a tal cognição que tal imageação oferecer. Isto é, haverá de se esgotar, *in extrimis,* em cognição daquelas mesmas estruturas de grau zero (*vazia*) de imageação de *exhibitio originaria*.

Ocorre, por conseguinte, que Walter Pater tinha a razão do lado dele, ao declarar:

7

> ...in aesthetic criticism the first step towards seeing one's object as it really is, is to know one's own impression as it really is, to discriminate it, to realise it distinctly. [...] What is this song or picture, this engaging personality presented in life or in a book, to me? What effect does it really produce on me? Does it give me pleasure? and, if so, what sort or degree of pleasure? How is my nature modified by its presence, and under its influence? The answers to these questions are the original facts with which the aesthetic critic has to do.... [12]

Eis, por fim, a formulação da questão que mencionei há pouco. Esta:

"A que conclusão mais fundamental conduz o confronto que explicitei no início desta Divisão e que acabo de encetar?"

RESPOSTA: "Conduz à conclusão de que, *malgré* a autoridade antiga e tradicional de Horácio, *ut pictura, non poesis*. — Em virtude, em primeira instância, de observação de obra de arte que se constitua *pictura* possibilitar re-conhecimento do respetivo *imitatum*, e, porquanto, possibilitar consciência de IMITAÇÃO, ao passo que leitura de obra de arte que se constitua *poesis* jamais haverá de possibilitar um tal re-conhecimento, e, porquanto, uma tal consciência. Pelo menos, em se dando o caso de obra de arte que se constitua *pictura* se constituir, de igual modo, *pictura* elicitadora de representação concetual.

Divisão Oitava

Da obra de arte verbal como ficção e da sua referencialidade

8

INICIO ESTA OITAVA DIVISÃO pondo em pauta algumas observações que se me afiguram necessárias para sedimentar os argumentos que tenho vindo a apresentar.

8

Trata-se, em primeiro lugar, da observação de que agir como eu agi na anterior Divisão quinta, definir o conceito específico ARTE VERBAL–LITERATURA via de *divisio* a partir do conceito genérico LINGUAGEM VERBAL, consiste em definir o ter-de-ser das possíveis instanciações dele (conceito ARTE VERBAL–LITERATURA) — as quais (instanciações) sempre haverão de se dar a experienciar, não menos do que ele mesmo (conceito), *apenas* sob o aspeto de representação mental; por conseguinte, sob o aspeto de ente de índole ideal.

Por sua vez, isto significa que agir como eu então agi, isolar *differentia specifica* que entre constitutivamente na *sphaera* do conceito ARTE VERBAL–LITERATURA, jamais poderá deixar de equivaler a definir não os predicados que quaisquer instanciações dele (conceito ARTE VERBAL–LITERATURA) tenham de apresentar, consideradas em si (*an sich*), sob o aspeto de grafia, mas sim os predicados que a linguagem verbal terá de apresentar para poder constituir-se solicitação de instanciação dele mesmo (conceito) por parte de mente — repare-se — que seja passível de *reconhecer* uma tal solicitação. E que, em resultado, *aceda* a dar-lhe satisfação. Vale dizer, e que, em resultado, *aceda* a instanciar–concretizar o próprio conceito ARTE VERBAL–LITERATURA com a *fisionomia*

individual (logo, contingente ou acidental) que uma tal solicitação determine (*e.g.*, a *fisionomia* lógico-imaginativa *La Divina Commedia* ou *Os Lusíadas*).

Esta observação fica a dever-se sobretudo ao facto de, as mais das vezes, definidores prominentes do mero nome "literatura," como é o caso de David Lodge, darem-se de confundir: (i) a natureza ideal de toda e qualquer representação mental de *fisionomia* lógico-imaginativa individual (na verdade, a natureza ideal de toda e qualquer representação mental) com (ii) a natureza real de todo e qualquer registo gráfico (texto) que se configure *medium* de solicitação–suscitação dela (representação mental).

Isso mesmo é, aliás, o que ocorre quando, a seguir a ter estabelecido comparação entre a obra de arte verbal "A Hanging," de George Orwell, e a descrição de enforcamento "Michael Lake Describes What the Executioner Actually Faces," o próprio David Lodge afirma: "In short, what we need is a definition of the type of discourse to which these texts belong — but a definition that will enable us to explain why one is literature and the other is not." [1]

Repare-se: "why one" "[of] these texts" "is literature and the other [text] is not" (*is*, *is not*). —

A qual é formulação de todo equivalente a esta outra, de referência estritamente a entes reais: *why one of these two pieces of furniture is a chair and the other is not.* —

Sendo que David Lodge raciocina assim não tanto APESAR de ter citado, umas quantas páginas antes, passo de *Qu'est-ce que la littérature?* que citei no final da anterior Divisão, o qual é passo que o desmente, mas mais EM VIRTUDE de não ter compreendido esse mesmo passo. Veja-se:

> ...to stress the dependence of literature upon particular modes of reading is only a half-truth, the other half of which is the dependence of those modes of reading on the existence of literature. The process is dialectical, as Sartre explained in *What is Literature?* "The operation of writing implies that of reading as its dialectical correlative and these two connected acts necessitate two distinct agents. It is the conjoint effort of author and reader which brings upon the scene that concrete and imaginary object which is the work of the mind." [2]

"[T]he dependence of those modes of reading on the existence of literature"! Como se, na verdade, o ente representacional "literature," ao invés de o ente real "literary text," alguma vez tivesse conhecido existência! [3] —

Para além, é claro, de o argumento de Sartre ser, precisamente, o argumento de que, na ausência de "leitor" capaz de representar (*vorstellen*) "that concrete and imaginary object which is the work of the mind" (da mente do autor e da mente do próprio leitor), jamais esse mesmo "objeto" poderá vir a ser conhecido.

Outra das observações que referi atrás prende-se diretamente com a observação que venho de fazer.

Trata-se, agora, da observação de que ocorre com a perceção *intra mente* de solicitação de "arte verbal" o mesmo que ocorre com a perceção *extra mente* de, por exemplo, um dos entes reais (uma das flores) a que chamamos "rosa."

Isto é, ocorre, para inverter os termos, que, do mesmo modo que sujeitos diferentes poderão ser ou

8

não ser sensíveis a solicitação de representação de beleza real–exterior ao percecionarem <rosa>, sujeitos diferentes poderão ser ou não ser sensíveis a solicitação de representação de beleza ideal–interior (solicitação de instanciação do conceito ARTE VERBAL, neste caso) ao percecionarem grafia estético-literária. Significa isto, ao transubstanciarem obra de arte verbal de sua configuração extra-mental, *sub specie* registo gráfico ou ente real, em configuração intra-mental, *sub specie* representação lógico-imaginativa, e, por conseguinte, *sub specie* ente estético. Vale dizer, com relação a esta segunda configuração, *sub specie cursus* de *exhibitiones originariae*.

E não ocorre, na verdade, que todas as rosas sejam tão natureza real quanto as *exhibitiones* que a arte verbal suscita *intra mente*, as *exhibitiones originariae*, sejam natureza ideal imageada por derivação, afinal, da própria natureza real? [4]

E não ocorre, também, que, tal como <rosa>, essas mesmas *exhibitiones originariae* sejam "ohne warum" ("sem porquê") — no dizer de Angelus Silesius:

> Die Ros ist ohne warum; sie blühet,
> weil sie blühet,
> Sie achtet nicht ihrer selbst, fragt
> nicht, ob man sie siehet. [5]
>
> A rosa é sem porquê: devém flor
> porque devém flor,
> Não contempla a si mesma, não
> pergunta se é contemplada.

Por fim, uma terceira observação.

É, ela, a observação de que, se ocorre, não raras vezes, que texto que se constitui arte verbal assume o caráter de *medium* discursivo modulado pelas determinações de índole verbal (*tecido* com o *nó* das determinações de índole verbal) que se usa designar "figuras de estilo," "artifícios retóricos" e (quando aplicável) "esquemas de metrificação e de rima," também ocorre que a presença nele, texto, dessas mesmas determinações se configura presença de FORMA meramente contingente ou acidental. Ao invés, pois, de se configurar presença de FORMA essencial ou *sine qua non* <*arte verbal*>.

Como se torna evidente, julgo, esta minha última observação *aponta* diretamente para o segundo tipo de definição tradicional de "literatura" com que Todorov e Lodge entram em conta. O qual (Lodge) estabelece, dei-o a ver no início da anterior Divisão sexta, que "literatura" é "language used in a way that is aesthetically pleasing, that calls attention to itself as medium."

No decurso desta oitava Divisão, tenho vindo a substanciar, assim o avalio, um dos argumentos que, afinal, percorrem as páginas deste livro do princípio ao fim. Trata-se, em concreto, do argumento de que se não torna possível endossar a afirmação de que "Literature... is an open category... definable... simply by what we decide to put into it."

São palavras, estas, do teórico literário americano Stanley Fish, as quais Lodge cita [6] antes de declarar:

> Writing requires reading for its completion, but also teaches the kind of reading it requires. I am therefore accepting that literature is an open category in the sense

8

> that you can, in theory, put any kind of discourse into it — but only on condition that such discourse has something in common with the discourse you cannot take out of it: the something being a structure which either indicates the fictionality of a text or enables a text to be read as if it were fictional. [7]

Contudo, o próprio Lodge vem a colocar-se posteriormente de acordo com a caraterização que tenho vindo a fazer das *exhibitiones* (*originariae*) que só a arte verbal ("literatura" *stricto sensu*) é passível de solicitar ao "intelecto imaginativo" (no dizer de Walter Pater), a qual é caraterização que põe em evidência duas circunstâncias importantes.

Trata-se, por um lado, da circunstância de se poder, afinal, deparar com grafia que se dê a apreender–significar na qualidade de elicitação de FICÇÃO (em-representação) sem, com isso, se configurar de pronto, ao ser apreendida–significada, suscitação de sintonia (*Einstimmung*) espontânea entre entendimento (*Verstand*) e imaginação (*Einbildungskraft*), sede de concetualização (intelecto) e sede de sensibilidade-em-representação (imageação).

Quero significar, *contra* Lodge, que se poderá, afinal, deparar com significação que beneficie (*intra mente*) de contributo da imaginação produtiva (*produktive Einbildungskraft*), ao configurar-se significação instanciadora de FICÇÃO, sem concomitantemente se configurar (repare-se) significação verbo-artística genuína. Vale dizer, sem concomitantemente se configurar significação estético-imaginativa ("estético," é claro, no sentido etimológico de αισθητική–*aisthētikḗ*). —

Sendo que isso mesmo haverá de ocorrer sempre que se trate de significação determinada–veiculada por significância gráfica "addressed in the first instance to the pure intelligence" (por palavras de Walter Pater que já citei), com o resultado de, então, ser "easy enough for the understanding to distinguish between the matter and the form, however much the matter, the subject, the element which is addressed to the mere intelligence, has been penetrated by the informing, artistic spirit."[8]

Querendo, eu, ser ainda mais restritivo, direi que a circunstância que acabo de refirir terá, por força, de ocorrer sempre que, de par a par com devir significação elicitadora de FICÇÃO, o *medium* verbal se constitua (*intra mente*) "conveyance of moral or political aspiration" (Pater *dixit*), por exemplo, com o resultado inevitável de trocar autotelismo, a ausência de "porquê" (*warum*) que lhe permitiria devir genuína arte verbal, por heterotelismo.

E, pois, com o resultado de não suscitar na mente do leitor a transubstanciação de forma (conceitualidade) em matéria (sensorialidade imaginativa), e vice-versa, que Pater sabia ser capaz de "[to] unite…, with absolute justice, the word and the idea; each, in the imaginative flame, becoming inseparably one with the other, by that fusion of matter and form, which is the characteristic of the highest poetical expression."

(Exceto, é claro, se o autor for poeta tão proficiente quanto, por exemplo, Edmund Spenser, o autor do elogio político-religioso que se intitula *The Faery Queene*.)

Trata-se, por outro lado (para retomar o raciocínio que iniciei seis parágrafos atrás), da circunstância, que decorre do que venho de sublinhar, de

8

a oposição lógica que subsiste entre os predicados FACTUAL e FICCIONAL ser tão passível de se constituir *differentia specifica* determinante de oposição entre mera VERBALIDADE e VERBALIDADE ESTÉTICO-ARTÍSTICA quanto é passível — *malgré* David Lodge — de se constituir *differentia specifica* determinante de oposição entre REALIDADE (FACTUALIDADE) e o fenómeno interno a que chamamos SONHO. Já que essa mesma experiência (já que sonho) certamente se constitui nem FACTUALIDADE nem FICÇÃO.

Julgo ser evidente que os últimos parágrafos se constituem comentário das palavras de David Lodge que citei por último (em bloco recolhido). Para não dizer que se constituem *reprovação* da demonstração, por parte do próprio David Lodge, de que a *differentia specifica* que determina a arte verbal ("literatura" *stricto sensu*) se configura, sem mais, "a structure which either indicates the fictionality of a text or enables a text to be read as if it were fictional."

Lodge, porém, acaba por se mostrar de acordo com os argumentos que venho de tecer, como eu afirmei atrás. Em concreto ao declarar, a certa altura de *The Modes of Modern Writing,* o seguinte:

> It [Orwell's "A Hanging"] may be completely factual, it may be partly based on experience, or partly on the reported experience of others, or partly fictional, or wholly fictional.... The point I wish to make is that it doesn't really matter. As a text, "A Hanging" is self-sufficient, self-authenticating — autotelic, to use the jargon word. The internal relationships of its component parts are far more significant than their external references. In

> fact, when we examine the text carefully we see that these external references—to time, place, history—have been kept down to a minimum. [9]

Exhibitio que seja determinada opositivamente ou por presença de objeto, na qualidade de dado empírico a que os sentidos tenham acesso, sempre haverá, por força, de se constituir intuição empírica (*empirische Anschauung*), e, pois, *exhibitio* factual (verídica).

Exhibitio que seja imaginativamente derivada de *exhibitio* determinada opositivamente — isto é, *exhibitio derivativa* — sempre haverá de se configurar rememoração (mais ou menos *fiel*) de *exhibitio* factual.

Porém, *exhibitio originaria, exhibitio* suscitada (*intra mente*) por arte verbal ("literatura" *stricto sensu*), sempre haverá, por seu turno, de se configurar nada mais do que posição (*Setzung*) lógico-imaginativa acompanhada de consciência de se configurar isso mesmo. — Uma vez que suscitação verbal de uma tal *exhibitio* (*originaria*) haverá de se constituir, não menos, suscitação de suspensão de juízo com relação a ela se configurar (em sendo verosímil) *exhibitio* ficcional ou, pelo contrário, *exhibitio derivata* de intuição factual. Ou até mesmo (em se tratando de *exhibitio* inverosímil) suspensão de juízo com relação a ela se configurar, ou não, *exhibitio* passível de corresponder a intuição (empiricamente) factual. [10]

É que, como já se viu Kant pôr em evidência, a imaginação é "faculdade originadora de formas arbitrárias de intuições possíveis" (*Urheberin willkürlicher Formen möglicher Anschauungen*). Com o resultado de, as mais das vezes, sequer o próprio autor

8

se encontrar consciente de tais formas verosímeis ("possíveis") se encontrarem, ou não, determinadas, parcial ou totalmente, por representações mentais (*exhibitiones derivativae*) privadas (*e.g.*,<*o seu primeiro beijo*>) ou públicas (*e.g.*,<*a morte de Sá Carneiro*>).

Por conseguinte, também com o resultado de os predicados FICCIONAL / FACTUAL sempre haverem de recair sobre os produtos da imaginação produtiva (*produktive Einbildungskraft*) com adequação menor do que a adequação com que os predicados SIGNIFICATIVO / INSIGNIFICATIVO naturalmente recaem sobre proposições que veiculem esses mesmos produtos.[11] Isto é, sobre proposições que veiculem verbalmente, que deem a representar à mente de leitor, os próprios os produtos da imaginação produtiva.

Acresce, aliás, que toda a *exhibitio originaria* (de índole estética) que seja suscitada por apreensão–cognição de arte verbal jamais haverá de se dar a ter "external references" "to time, place, history" — no dizer, acima, de Lodge. O qual é dizer que, por força, implica a possibilidade de uma tal *exhibitio* (*originaria*) incluir "internal references".

É que, se, qual rosa ideal, uma tal *exhibitio* (*originaria*) se constituir produção imaginativa "ohne warum" ("sem porquê") tanto quanto rosa real, como haverá, ela, de poder ter "external references"?

Usando palavras de Lodge que citei há pouco, as quais, afinal, acabam por o colocar do lado a que me coloco, isto significa o que a interrogação que se segue tem em vista significar.

Se uma tal *exhibitio* for "self-sufficient, self-authenticating... autotelic", e, em virtude disso, não for possível saber, ou não importar sequer saber ("it doesn't really matter"), que seja, ou não, "completely factual... partly based on experience, or partly

on the reported experience of others, or partly fictional, or wholly fictional", como haverá, na verdade, ela, *exhibitio originaria*, de albergar "external references"?

Uns poucos parágrafos atrás, afirmei que os predicados FICCIONAL / FACTUAL sempre haverão de recair sobre os produtos da imaginação com adequação menor do que a adequação com que os predicados SIGNIFICATIVO / INSIGNIFICATIVO naturalmente recaem sobre proposições que veiculem esses mesmos produtos. Passo, agora, a explicar-me.

Em *Intentionality, an Essay on the Philosophy of Mind*, John Searle afirma:

> I have never seen a clear and precise statement of what exactly the *de dicto/de re* distinction as applied to propositional attitudes is supposed to be. Perhaps there are as many versions of it as there are authors on the subject, and certainly the notions have gone far beyond the literal Latin meanings, "of words" and "of things." Suppose one believes, as I do, that all intentional states are entirely constituted by their intensional context and their psychological mode, both of which are in the head. On such an account all beliefs are *de dicto*. They are entirely individuated by their intentional content and psychological mode. Some beliefs, however, are also actually about real objects in the real world. One might say that such beliefs are *de re* beliefs, in the sense that they refer to actual objects. *De re* beliefs would then be a subclass of the *de dicto* beliefs, in the

> same way that true beliefs are a subclass of *de dicto* beliefs....
>
> On such a view the belief that Santa Claus comes on Christmas Eve and the belief that de Gaulle was President of France are both *de dicto*, and the second is also *de re* since it is about real objects, de Gaulle and France.

Logo a seguir, lê-se:

> There are as near as I can tell three sets of considerations that incline people to the view that there are irreducibly *de re* beliefs. First, there just does seem to be a class of beliefs which are irreducibly *about* objects, that is, beliefs which relate the believer to an object and not just to a proposition and in that sense are *de re* rather than *de dicto*. [12]

Tem-se, pois, que, de acordo com Searle, todas as proposições (para utilizar este termo em lugar do termo "crenças") se configuram proposições *de dicto* ("of words"), não obstante algumas delas se configurarem tanto isso mesmo como proposições *de re* ("of things").

(Proposições "of words" e, pois, não referenciais, ou meramente denotativas; [13] "of things" e, pois, referenciais.)

Porém, também se tem que, tanto quanto consigo ver, se torna necessário distinguir, adentro a classe genérica PROPOSIÇÕES (OU BELIEFS) e à revelia de Searle, não uma só subclasse (a subclasse *DE RE*), mas três subclasses.

É que, por um lado, toda a subclasse (ou espécie) pressupõe logicamente *differentia* de, pelo menos, uma outra subclasse (ou espécie) — o que não ocorre quando, sem mais, se considera "*De re* beliefs... a subclass of the *de dicto* beliefs".

É que, por outro lado, efetivamente se depara, julgo:

(1.) com proposições *de re solum;*

(2.) com proposições *de dicto solum;*

(3.) com proposições a um só tempo *de dicto e de re*.

A proposição "Santa Claus comes on Christmas Eve" — que qualifico por via de a submeter à predicação *which is pitiful, for, then, he comes once a year*, — Searle considera-a proposição *de dicto solum*. Bem como considera a proposição "de Gaulle was President of France" proposição passível de ser considerada tanto *de dicto* como *de re*, em virtude — exclusivamente — de considerar que "it is about real objects, de Gaulle and France."

Será?

O homem "de Gaulle" foi, sem dúvida, e "França" continua a ser, "real object in the real world".

Porém, a proposição "de Gaulle was President of France" predica do objeto real "De Gaulle" não a qualidade "of France", mas a qualidade "President of France". — Com o resultado, assim o julgo, de se configurar inevitavelmente proposição a um só tempo *de rebus* ("de Gaulle and France") e *de dicto* ("President").

Quem poderá, afinal, negar que, tal como, por exemplo, os predicados INTELIGENTE e PROBO, o predicado PRESIDENTE jamais haverá de se dar a conhecer *qua* "real object in the real world" — em virtude de ser predicado ideal no mundo ideal e, por conse-

guinte, predicado passível de entrar exclusivamente em proposição *de dicto*?

Neste momento, temos:

(1.) proposição *de dicto solum:* "Santa Claus comes on Christmas Eve";

(2.) proposição *de re* e *de dicto:* "de Gaulle was President of France".

Falta-nos, pois:

(3.) proposição *de re solum: e.g., de Gaulle was a tall man. —*

Sendo que, afinal, a proposição *de dicto solum* "Santa Claus comes on Christmas Eve" em nada poderá divergir qualitativamente, com relação ao fundamento ou à *razão* (*Grund*) das suas determinações concetuais, que se configuram mera posição (*Setzung*) — em nada, dizia, poderá divergir qualitativamente, por exemplo, das proposições *God is absolutely good* ou *Democracy is the only good form of government*.

Quanto venho de pôr em pauta serve-me de ponto de partida para o argumento de que mais me interessa dar explicitação aqui, nesta oitava Divisão. A qual, no entanto, é explicitação que pressupõe consciência do seguinte: de que, como Searle põe em evidência, "intension does... determine extension", com o resultado de que "meaning determines reference". [14]

Quero dizer, mais em concreto: a qual, no entanto, é explicitação (a explicitação que venho de mencionar) que pressupõe consciência de que, por exemplo, a intensão do conceito–significado CADEIRA (os predicados ASSENTO | QUATRO PERNAS | ESPALDAR) determina a respetiva extensão. Ou seja, determina a série FINITA de representações mentais de TODA e qualquer cadeira, e, porquanto, a série INFINI-

TA de representações mentais de TODAS e quaisquer cadeiras.

("Intensão" corresponde, nas palavras de Searle que citei no penúltimo parágrafo, a *intension;* "extensão" corresponde a *extension*.)

Agora sim, o argumento que referi também no penúltimo parágrafo.

Em primeiro lugar, trata-se do meu argumento de que proposições *de dicto solum* como a proposição "Santa Claus comes on Christmas Eve" ou a proposição "Cérbero ladra constantemente para lá do Aqueronte" se configuram proposições exclusivamente significativas, ao invés de tanto significativas como referenciais, em resultado de a intensão do seu significado determinar extensão vazia ("empty extension") e, pois, ausência de referência.

Como se percebe, julgo, o oposto disso terá de ocorrer no caso de proposições *de re solum* (*e.g.*, *de Gaulle was a tall man*) e *de dicto* e *de re* (*e.g.*, "de Gaulle was President of France"). — Em virtude de, na proposição "de Gaulle foi homem alto," por exemplo, a significação (a *ponte* entre significante e significado) determinar (*in abstracto*) a intensão essencial HOMEM e a intensão acidental ALTO, de par a par com determinar (*in concreto*) a extensão, e pois a referência, (representação mental de) O HOMEM DE GAULLE NA QUALIDADE DE HOMEM ALTO.

Em segundo mas mais importante lugar, trata-se deste meu argumento: do argumento de que, com passarem a ser intencionalizadas *sub specie* proposições de índole estética, proposições que de outro modo se configurariam (i) *de re solum* ou (ii) *de dicto e de re,* haverão de se configurar proposições *de dicto solum*. — Sendo que, ao falar de proposições intencionalizadas *sub specie* proposições de índole

8

estética, estou a referir-me a proposições suscitadoras, *qua* grafia verbo-artística, de instanciação representacional de *exhibitiones originariae*. O que equivale a dizer que estou a referir-me a proposições com significação — no dizer, de novo, de David Lodge — "self-sufficient, self-authenticating... autotelic".

Trata-se, por conseguinte, do argumento de que proposições suscitadoras de *exhibitio originaria* como, por exemplo, esta:

<*Adof Hitler habitou nos anos quarenta no Haiti*>,

e esta:

<*Apesar de assaz malévolo, Adof Hitler revelava-se homem bom a Eva Braun*>,

ou até mesmo esta:

<*Naquele dia derradeiro, Adolf Hitler embocou cano de arma e cometeu suicídio* >,

se constituem proposições *de dico solum*, e, com isso, proposições desprovidas de referência, em virtude, precisamente, de se esgotarem na sua significação. — Que é, afinal, o que ocorre, por força (intencionalidade à parte), com proposições suscitadores de *exhibitio originaria* como esta:

<*E a Virgem Maria concebeu o filho de Deus, por obra e Graça do Espírito Santo* : —— *que desceu sobre ela* : —— *para que o poder do Altíssimo a cobrisse com sua sombra.*>

Vale dizer (retomando o fio à meada): trata-se, por conseguinte, do meu argumento de que proposições que se constituam arte verbal, proposições suscitadoras de instanciação representacional de *exhibitiones originariae* (*intra mente*) como as que venho de usar como exemplo, terão de se eximir (para recuperar palavras de David Lodge) a todas e quaisquer "external references", tais como referências "to time, place, history". —

Com a consequência de ocorrer, para *agravar*, agora, o que disse atrás, que a oposição lógica que subsiste entre os predicados FICCIONAL e FACTUAL é, afinal, tão passível de determinar *differentia specifica* a tais proposições (*de dicto solum*) quanto é passível de determinar *differentia specifica* à experiência interna a que chamamos "sonho."

Retomando, agora, em digressão, o antepenúltimo parágrafo: Matthew Arnold bem sabia o que pretendia dizer, ao terminar a sua disquisição, contra T. H. Huxley, dos méritos e dos proventos futuros, respetivamente, da ciência e da literatura (a disquisição "Literature and Science") declarando isto: "The 'hairy quadruped furnished with a tail and pointed ears, probably arboreal in his habits,' this good fellow [our ancestor] carried hidden in his nature, apparently, something destined to develop into a necessity for humane letters. [...] So long as human nature is what it is, their attraction will remain irresistible." [15]

Repare, leitor que me leia, na ironia que decorre de Arnold — de o poeta–ensaísta Matthew Arnold — ter escolhido escrever, com a língua na bochecha (*with tongue in cheek*), "humane letters", em lugar de *poetry* ou *poesy*.

Quero significar: repare, leitor que me leia, na ironia que decorre da correlação "human nature" –"humane letters". — Já que proceder assim haverá de o *preparar* para *apreciar* quanto se segue.

A propósito: se tivesse sido o homem nórdico que se chamou Nietzsche, se tivesse sido o autor de *Die Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik*, o qual é título que traduzo *O Nascimento da Tragédia Segundo o Espírito de Música* (ou, então, *O Nascimento da Tragédia a Fora o Espírito de Música*), ao invés de

8

o traduzir, como usa ocorrer, *A Origem da Tragédia a Partir do Espírito da Música* — se tivesse sido o poeta-filósofo Friedrich Nietzsche, dizia, o poeta–prosador Matthew Arnold teria escrito, estimo, não "So long as human nature is what it is, their attraction [humane letters] will remain irresistible, mas isto: "So long as human nature is what it is, the *music* that the spirit of *music* composes and plays will remain irresistible"!

Agora, voltar a considerar a definição *de* Lodge ("language used for purposes of imitation, that is to say, for the making of fictions") com os olhos postos na equivalência para que chamei atenção na sexta Divisão, a equivalência de "language" não só a "imitation," mas também a "fiction," acarreta consigo, como já pus em evidência, três circunstâncias.

Refiro-me, em primeiro lugar (recapitulo), à circunstância de a fórmula "language used... for the making of fictions" expressar, em termos lógicos, significado formal de todo paralelo ao significado que aventei de igual modo na anterior Divisão sexta: o significado "thread used for purposes" — "for the making" — "of embroidery."

Muito ao invés, porquanto, de expressar — essa mesma fórmula — significado aparentado — pelo menos, aparentado — ao que é expresso pela fórmula (pela definição de "literatura"–"arte verbal") que apresentei na anterior Divisão. Refiro-me, para a repetir, a esta minha fórmula: "Representação lógico-imaginativa de *exhibitio originaria* suscitada–elicitada à imaginação ficcionante por cognição de grafia ou fonia estético-artística."

Refiro-me, em segundo lugar (volto a recapitular), à circunstância de, por conseguinte, "language" surgir de novo, na definição *de* Lodge, tanto (i) na

qualidade de meio (*Mittel*) como (ii) na qualidade de fim (*Zweck*).

Refiro-me, em terceiro lugar (continuo a recapitular), à circunstância de, em vista disso, "language" se configurar fim ("purpose") ali, na definição *de* Lodge, tanto (i) na qualidade de "imitation" quanto (ii) na qualidade de "fictions".

A essas três circunstância, e em vista delas, acresce, agora, uma outra. Falo da circunstância de a definição que Lodge acata na qualidade de definição parcial implicar o seguinte: que, em termos de ENT(E)-IDADE, em lugar de em termos de logicidade, "language" se constitua, *qua* MEIO, (i) ou ente REAL (grafia–fonia) e/ou (ii) ente IDEAL (cognição–representação), de par a par com se constituir, agora *qua* FIM ("fictions"), isso mesmo: (i) ou ente ou REAL (grafia–fonia) (ii) e/ou ente IDEAL (cognição–representação).

Consequentemente, como evitar concluir, repare-se, que Lodge está a pretender persuadir seus leitores, sem disso se dar conta, e ainda que por procuração de uma das definições tradicionais do nome "literatura," a admitir que ente REAL ("language" *qua* grafia–fonia) seja passível de se configurar "fictions", não menos do que a admitir que ente IDEAL ("language" *qua* cognição–representação) seja passível disso mesmo: de se configurar "fictions"?

Os entes reais existem (de *ex-* + *sistere*), no *medium*, precisamente, "realidade."

Os entes ideais *insistem* (de *in-* + *sistere*), no *medium*, precisamente, "idealidade."

Os entes reais não são passíveis de devir ficção.

Os entes ideais não são, de igual modo, passíveis de devir ficção — pelo menos, quando são considerados em si mesmos; na sua configuração subjetal (ao invés de objetal, a única configuração sobre que

poderá recair consciência–intencionalidade ficcionalizante).[16]

Isso ocorre, percebe-se, pela razão sóbria de o binómio POSSIBILIDADE–IMPOSSIBILIDADE (de índole real ou ideal) ser assaz distinto do binómio FICCIONALIDADE–NÃO-FICCIONALIDADE.

Certos entes ideais (*e.g.*, as instanciações do conceito CENTAURO) não se deixam atualizar *qua* realidade — decorrendo daí a impossibilidade de devirem existência. Contudo, isso não faz — de modo algum — que, por exemplo, a representação imaginativa <*centauro X*> ou <*centauro Y*> possa ser considerada ficção, já que permanece — sempre haverá de permanecer — cognição–representação, e que toda a cognição–representação é, por natureza, tal como todo o ente real, fenómeno exclusivamente *in actu*.

"Então," perguntar-me-ão meus hipotéticos leitores, "em que poderá consistir a qualidade (o predicado ou a *marca*) FICÇÃO?"

Em primeiro lugar, respondo que a qualidade (o predicado ou a *marca*) FICÇÃO consiste em intencionalidade capaz de desdobrar a consciência CENTAURO, por exemplo, em duas formas distintas, mas sintéticas, de consciência.

Refiro-me, por um lado, a consciência de índole objetal–imaginal, sob o aspeto de consciência instanciadora (*qua* ente <*centauro*>) do conceito CENTAURO. Para ser mais específico, sob o aspeto de consciência materializadora da mera formalidade do conceito CENTAURO.

Refiro-me, por outro lado, a consciência de índole subjetal, sob o aspeto de consciência da impossibilidade de o conceito CENTAURO alguma vez vir a ser instanciado *qua* realidade–existência.

Em segundo lugar, respondo que a qualidade (o predicado ou a *marca*) FICÇÃO consiste em intencionalidade capaz de determinar a consciência <*Lady Macbeth*>, por exemplo, sob três aspetos.

Por um lado, sob o aspeto de consciência objetal–imaginal, *qua* consciência constitutiva da *insistência*–idealidade do ente imaginativo <*Lady Macbeth*>.

Por outro lado, sob o aspeto de consciência subjetal do seguinte: de não ter ocorrido instanciação real–histórica do conjunto de atributos acidentais constitutivos (*intra mente*) de um tal ente (o ente imaginativo <*Lady Macbeth*>), no decurso (imaginado) de todo o passado e do presente.

Por outro lado, ainda, sob o aspeto de consciência subjetal da possibilidade *eterna* de a instanciação que acabo de mencionar — a instanciação real–histórica do conjunto de atributos acidentais constitutivos (*intra mente*) do ente imaginativo <*Lady Macbeth*> — ter ocorrido ou vir a ocorrer.

Do que venho de dizer, resulta, repare-se, o que se segue.

Em primeiro lugar, que consciência que não seja de antemão consciência da impossibilidade de instanciação *qua* realidade do conceito FADA, por exemplo, poderá bem intencionalizar (e, pois, *interpretar*) o ente ideal <*fada*> na qualidade de ente real–existencial. — Que é o que ocorre com a consciência de criança que, como se usa dizer, "ainda acredita em fadas."

Em segundo lugar, que consciência que não seja de antemão consciência da efetiva historicidade de ente–evento REAL que lhe seja dado a intencionalizar na qualidade de ente–evento FICCIONAL, poderá bem intencionalizar (e, pois, *interpretar*) esse mesmo ente REAL–EXISTENCIAL na qualidade de ente FICCIO-

NAL. — Que é o que ocorrerá com a consciência de *criança,* a consciência de leitor *noviço* (para antecipar aqui palavras de Platão), que percorra as páginas de livro–texto que lhe haja sido *dito* caber exclusivamente *na prateleira* do género literário "romance," por exemplo, significando e intencionalizando toda a verbalidade com que lá se deparar na qualidade de expressão de entes–eventos não históricos e, pois, de índole exclusivamente ficcional.

Sendo que isso mesmo ocorrerá, sem dúvida, com plena justificação. — Já que, de acordo com René Wellek e Austin Warren:

> ...the nature of literature emerges most clearly under the REFERENTIAL aspect. The center of literary art is obviously to be found in the traditional genres of the lyric, the epic, the drama. In all of them, the REFERENCE is to a world of fiction, of imagination. The statements in a novel, in a poem, or in a drama are not literally true; they are not logical propositions. There is a central and important difference between a statement, even in a historical novel or a novel by Balzac which seems to convey "information" about actual happenings, and the same information appearing in a book of history or sociology. Even in the subjective lyric, the "I" of the poet is a fictional, dramatic "I." A character in a novel differs from a historical figure or a figure in real life. He is made only of the sentences describing him or put into his mouth by the author. [17]

Tudo, nestas palavras acerca de "the nature of literature", evidencia que homem histórico, de carne e osso, que devenha *objeto* de INTENCIONALIDADE suscitada (no leitor–ouvinte) por verbalidade artística (lógico-imaginativa) — ao invés de devir *objeto* de REFERÊNCIA suscitada (no leitor–ouvinte) por verbalidade não artística (lógico-judicativa), — devirá, com isso, inevitavelmente, *objeto* de transubstanciação. Não em pão e vinho: em "the sentences describing him".

Como se, por exemplo, a predicação *O cidadão Sócrates é homem íntegro* não se configurasse não poucas vezes, *qua* predicação instauradora de intencionalidade REFERENCIAL, tão mera posição (*Setzung*) quanto a predicação ("The statement in a novel") *O cidadão Sócrates era homem íntegro*, considerada *qua* predicação suscitadora de intencionalidade FICCIONALIZANTE.

Como se "the 'I' of the poet" fosse "a fictional, dramatic 'I'" tão-somente "in the subjective lyric", em poesia *sub specie* representação suscitada na mente de outrem por leitura, e não também — como ocorre, afinal, com o "eu" de todos nós — em *poesia sub specie* representação na mente dele, poeta, por parte dele mesmo. Isto é, em *poesia sub specie* autoconsciência, dia a dia, de identidade. A qual, na verdade, raríssimas vezes não será cogitada na qualidade de identidade real (do latim *res*). Isto é, na qualidade de COISA (*res*) ou de COISIDADE (*realitas*)!

Mutatis mutandis, tem-se o seguinte. —

Que "A character in a novel" (*e.g.*, a personagem Cristo, nas *novelas* "Mateus", "Marcos", Lucas" e "João") "differs from a historical figure or a figure in real life" (*e.g.,* o homem Cristo, a galgar as vielas da Galileia). — Dado que "He is made only of the sentences describing him", e, pois, dado que, não sendo

real, não poderá ter boca ("mouth"). Não obstante verificar-se a verdade de que "He is made", também, de "the sentences... put into his mouth by the author". [18] Muito ao invés, porquanto, de "Ele ser feito" ("He is made") pelas representações mentais (mais ou menos idiossincráticas, mais ou menos compartilhadas) que as palavras que o autor lhe adjudique suscitem, vez a vez, na mente de leitor que as leia.

Hei citado aquelas palavras, por conseguinte, não para me escudar com a autoridade delas, mas sim para me escudar com a verdade de que a diferença lógico-ontológica entre "fiction" and "non-fiction" se deixa determinar, adentro o reino da possibilidade, [19] pela presença ou ausência de intencionalidade — e, pois, pela presença ou ausência de *posição* (*Setzung*) — constitutiva de consciência ficcionalizante. Ainda que, é óbvio, isso mesmo se verifique apenas nos casos em que intencionalizador e intencionalizado não coexistam, ou não hajam coexistido, no mesmo espaço ao mesmo tempo: não se deem, ou jamais se hajam dado, a intuir–percecionar, e, pois, a referir, *in praesentia* um do outro.

Repare-se em que venho de encontrar o fundamento (*Grund*) da oposição entre "fiction" e "non-fiction" na presença ou ausência de intencionalidade constitutiva de consciência ficcionalizante, e não, como ocorre com os autores das palavras que citei atrás (Wellek e Warren), em "the REFERENCE... to a world of fiction" (a ênfase é minha).

A qual haveria de ser REFERÊNCIA que, a poder efetivamente configurar-se REFERÊNCIA a um tal mundo ("a world of fiction"), sempre haveria de se *iniciar* com REFERENTE (*referens*) de índole psíquica (*intra mente*), *sub specie* signo linguístico, e de *terminar* em REFERIDO (*relatus*) de igual modo de índo-

le psíquica (*intra mente*) — sendo o primeiro, porém (*e.g.*, o referente "Lady Macbeth"), parcialmente de caráter intersubjetivo (*qua* significante), e o segundo (*e.g.*, o referido <*Lady Macbeth*>) de caráter necessariamente de todo subjetivo–idiossincrático (*qua* imagem).

Pretendo sublinhar o seguinte: que "the REFERENCE... to a world of fiction" (a ênfase é minha) sempre haveria de se constituir — repare-se — REFERÊNCIA por parte de consciência subjetal (*cogitans*), *qua* REFERENTE (*referens*), *com direção a* consciência objetal (*cogitata*), *qua*, por sua vez, REFERIDO (*relatus*). Uma vez que a própria REFERÊNCIA se configura *ponte* entre um e o outro (REFERENTE e REFERIDO) tanto quanto a SIGNIFICAÇÃO se configura *ponte* entre SIGNIFICANTE e SIGNIFICADO.

Ora, isto equivale a dizer, concretizando, que "the REFERENCE... to a world of fiction" (a ênfase é minha), no dizer de Wellek e Warren, sempre haveria de se configurar ato de intencionalidade semelhante a, por exemplo, estes dois atos em-representação: (i) <*A Lady Macbeth que cogito tem REFERÊNCIA à Lady Macbeth que a minha imaginação me imagina*>; (ii) <*O mundo de ficção [world of fiction] que cogito tem REFERÊNCIA ao mundo de ficção [world of fiction] que a minha imaginação me imagina*>.

Assim mesmo. Sem ponto de exclamação. Bem como sem mais palavras. — Com exceção das palavras que ora se me fazem necessárias, para sublinhar que a reflexidade do verbo "imaginar" surge aqui de propósito, em virtude de ser significativa de OBJETALIDADE.

Tem-se, aliás, que, como já dei a ver, ao endossar palavras de John R. Searle, [20] toda a pressuposta REFERÊNCIA *intra mente* se configura, na verdade, IN-

TENCIONALIDADE, esgotando-se a própria REFERÊNCIA, pois, na INTENCIONALIDADE em virtude da qual "language relate[s] to reality". — E não em virtude da qual "language relate[s] to" "a world of fiction, of imagination".

Repare-se, também, no que se segue.

Uns quantos parágrafos atrás, trouxe a colação a personagem Cristo, a pregar, no latim da Vulgata (no *latim* do tradutor Jerónimo), nas e por entre as linhas da *Anunciaçõe do Bem* (Ευαγγέλιο, ou Evangelho), para a contrapor (aquela personagem), por sugestão indireta de Wellek–Warren, ao (pressuposto) homem Cristo, a galgar as vielas da Galileia.

Agora, não haveria tal ato de colação de se constituir mais do que motivo, se ora se vivêsse os tempos de quatro ou cinco séculos atrás, para me incentivarem de modo oficial a galgar caminho em direção ao fogo purificador da fogueira?

Mais. E, nesses outros tempos, não haveriam as palavras de Wellek e Warren que então comentei (as palavras deles que por último citei em bloco recolhido) de se mostrar motivo, de igual modo, para incentivar os seus autores a galgar caminho na mesma direção? — Caso, é claro, já então se concebesse "novel," e se começasse a vislumbrar a possibilidade de "*novel* by several hands" com o título *The Good Spells*, se não mesmo com o título *The New Testament.*

Digressões à parte, quanto tenho vindo a pôr em pauta por último é passível de ser sumariado do seguinte modo: enquanto determinação (subjetivamente) POSTA (*gesetzt*) *sub specie* INTENCIONALIDADE, ao invés de enquanto determinação (objetivamente) DADA por intuição–perceção, os predicados–atributos FICÇÃO e NÃO-FICÇÃO configuram-se, adentro consciência circunscrita ao âmbito da possibilidade,

determinação objetal instaurada subjetalmente por expetativa. — E, pois, instaurada, em última instância, por mera opinião–crença (δόξα–πίστις).

Divisão Nona

Da obra de arte verbal como forma e matéria: intersubjetividade e subjetividade

9

9

INICIO ESTA PENÚLTIMA DIVISÃO confrontando seus hipotéticos leitores com a afirmação de que, tal como todos os restantes modos de instanciação do conceito DISCURSO, a obra de arte verbal mais não poderá ser, enquanto *verbo*, do que *mera* FORMA, mera *ponte* de significação.

Com vista a justificar essa minha afirmação, passo a dar a ver que, no caso da própria obra de arte verbal, haverá, por força, de se verificar o que se segue.

Em primeiro lugar, que (ela, obra de arte verbal) tenha de encontrar MATÉRIA para seu primeiro *pilar* (a relação léxico-semântica SIGNIFICANTE–SIGNIFICADO) na mente (na esfera representacional) do *artista*, com o resultado inevitável de isso mesmo ter de ocorrer por determinação quer da estrutura psíquica, quer da experiência de vida dele, *artista.* —

Sendo que a determinação a que me refiro (por parte da estrutura psíquica e da experiência de vida do *artista*) sempre haverá de ser determinação material *significativa* (nos dois sentidos do adjetivo), devido a constituir-se determinação de índole vital (avaliativo-interpretativo-afetiva), e, pois, determinação *sentida.* Isto é, determinação materialmente alheia a toda e qualquer *impositio* de caráter público ou coletivo.

Em segundo lugar, que (ela, obra de arte verbal) tenha de atravessar o abismo de inconsciência *artista*–leitor, ou *artista*–ouvinte, sob a forma de registo significante (gráfico ou fónico) não percecionado, e, porquanto, tenha de o fazer *in potentia* (*hibernando*, por assim o dizer).

9

Em terceiro lugar, que, vez a vez (ela, obra de arte verbal), tenha de congeminar a MATÉRIA de seu segundo *pilar* (de novo, a relação léxico-semântica SIGNIFICANTE–SIGNIFICADO) na mente de cada novo leitor ou ouvinte. Com o resultado inevitável, agora, de isso mesmo ter de ocorrer por determinação quer da estrutura psíquica, quer da experiência de vida de cada novo leitor ou ouvinte. —

Sendo, de igual modo, que a determinação a que ora me refiro (por parte da estrutura psíquica e da experiência de vida de cada leitor) sempre haverá de ser determinação material *significativa* (nos dois sentidos do adjetivo), devido a constituir-se — repito, porque é importante — determinação de índole vital (avaliativo-interpretativo-afetiva) e, pois, determinação *sentida.* Isto é, determinação não menos materialmente alheia a toda e qualquer *impositio* de caráter público ou coletivo.

Pretendo, agora, passar a executar a tarefa de transmitir melhor a meus hipotéticos leitores a importância de distinguir, no ato de perceção–representação do discurso estético ou artístico, (i) FORMA de (ii) MATÉRIA. Mais especificamente, (i) FORMA de índole léxico-semântica de (ii) MATÉRIA *qua* SENSUM (o que *sentido*).

Falo, refraseando, da importância de distinguir em tal ato, o ato de perceção–representação do discurso estético ou artístico, (i) SIGNIFICAÇÃO, consciência de *ponte* (*impositio*) entre SIGNIFICANTE e SIGNIFICADO, e (ii) sensação interna (*innere Empfindung*), sentimento ou afetação. — Mesmo quando ocorra que o SIGNIFICADO se configure CONCEITO (*e.g.*, as abstrações SUICÍDIO e TRAIÇÃO) de par a par com se configurar imagem mental (*e.g.*, as concreções <*o suicídio de Damásio*> e <*a traição de Cristo*>).

Ora, para que eu possa efetivamente executar a tarefa que mencionei no penúltimo parágrafo (a tarefa, repito, de transmitir melhor a importância de distinguir FORMA de MATÉRIA no ato de perceção–representação do discurso estético ou artístico), passe-se a agir do modo que irei passar a explicitar.

Em primeira instância, mantenha-se em mente que a FORMA da obra de arte verbal (bem como, aliás a forma de toda a discursividade) se configura *medium* de suscitação de representação (*intra mente*).

Em segunda instância, mantenha-se em mente que esse mesmo *medium* se configura, por um lado, sucessão–organização de grafemas ou de fonemas *tout court*; por outro lado, sucessão–organização de tais constituintes discursivos (grafemas ou fonemas) determinada por um código linguístico específico (por uma determinada língua). Isto é, determinada histórico-etimológico-socialmente por *impositio* de sintagmas e paradigmas de índole léxico-semântica, sintática e morfológica.

Em terceira instância, pense-se numa tal FORMA ou *medium* formal como equivalente (analogicamente) a <forma de bolo>, de par a par com pensar na respetiva MATÉRIA, lógico-imaginativa e, porquanto, também de índole sensitivo-sentimental, como equivalente (analogicamente) a cada um dos infindos <bolos> que uma tal forma física (<forma de bolo>) possa enformar.

Em quarta instância, pense-se em que, enquanto uma tal forma física (<forma de bolo>) haverá de permanecer, vez a vez (<bolo> a <bolo>), a *mesma,* cada <bolo> haverá, por seu turno, de se configurar <bolo> *único*. Ou seja, haverá de se configurar <bolo>, ente físico, finitamente discernível, em termos de seus atributos acidentais e adentro

9

a série formalmente homogénea BOLO, de todos e quaisquer outros bolos.

Em quinta instância, pense-se no seguinte: em que a relação de que ora falo, a relação entre o ente físico <forma> e o ente físico <bolo>, haverá de permanecer relação entre (i) ESSENCIALIDADE–UNIVERSALIDADE (com respeito, precisamente, ao primeiro daqueles dois entes físicos) e (ii) ACIDENTALIDADE–PARTICULARIDADE (com respeito, precisamente, ao segundo daqueles dois entes físico), tanto quanto, no ato de perceção–representação do discurso estético-artístico (deste em particular), a relação entre (i) FORMa de índole física (sucessão–organização de grafemas ou fonemas) e (ii) MATÉRIA de índole psíquica lógico-imaginativa (*sensum qua* concreção imaginal, valorativa e sentimental) haverá de permanecer isso mesmo: relação entre (i) ESSENCIALIDADE–UNIVERSALIDADE e (ii) ACIDENTALIDADE–PARTICULARIDADE.

A esse respeito, traga-se à mente, por exemplo, que, no caso da língua portuguesa, a relação entre (i) a grafia "Tripas à moda do Porto," (ii) a imagem (uma imagem) <*Tripas à Moda do Porto,*> (iii) a valoração <*deliciosas*> e (iv) o sentimento <*que prazer!*> haverá de permanecer, por força, quanto acabo de registar: relação entre (i) ESSENCIALIDADE–UNIVERSALIDADE e (ii–iii–iv) ACIDENTALIDADE–PARTICULARIDADE. —

Como se torna de todo evidente, aliás, tão-somente por via de considerar a relação que venho de dar como exemplo de par a par com a relação entre: (i) a grafia "Tripas à moda do Porto," (ii) a imagem (uma imagem) <*Tripas à Moda do Porto,*> (iii) a valoração <*asquerosas*> e (iv) o sentimento <*que desprazer!*>

Mais, pense-se, agora, na diferença qualitativa que subsiste entre (i) FORMA (potencialidade) e (ii) MATÉRIA (atualidade) sob o aspeto de diferença en-

tre, em termos analógicos, (i) o conceito BOLO, *qua* ente psíquico, e (ii) todo e qualquer <bolo>, *qua* ente físico — não deixando de entrar em conta com que, *qua* forma–abstração (e, pois, exclusivamente *qua* idealidade) o primeiro de tais dois entes (o conceito BOLO) jamais se dará a sentir–ingerir, enquanto, *qua*, agora, matéria–concreção de caráter físico (*qua* instanciação sensível do próprio conceito BOLO), o segundo deles, entes, sempre haverá de se dar a sentir–ingerir.

Hei proposto esse exercício *in mente* a meus hipotéticos leitores devido à circunstância importante de a diferença que venho de ilustrar via de analogia, a diferença entre (i) FORMA e (ii) MATÉRIA, ser exatamente a diferença que faz que seja de todo impossível, por exemplo, transubstanciar (i) a FORMA psíquica AMOR (o conceito AMOR) em, por exemplo, (ii) a MATÉRIA psíquica (agora, psíquica) que cada amador terá de intencionalizar configurar-se o sentimento <*o amor que sinto por....*> A qual é MATÉRIA, repare-se, que sempre haverá de subsistir exclusivamente na qualidade de experiência interna incompartilhável.

Quero significar: incomunicável, indizível, impronunciável, não grafável!

Quanto pretendo gravar de modo indelével nas mentes e nos corações de meus hipotéticos leitores via desses quatro qualificativos — sobretudo porque se comprova por natureza fonte abundante de paideia, *cultura hominis* ou *Bildung* — constitui-se determinação *divina* que, sem dúvida, eles (leitores) continuarão, muito humanamente, a esquecer — de par a par com os mais dos definidores do nome "literatura."

A determinação a que ora me refiro é, percebe-se, a determinação que obriga a quanto explicitei no

9

antepenúltimo parágrafo, sem utilizar o nome "determinação" e sem dar entrada ao predicado *divino*.

Expressa por outras palavras, constitui-se, ela, determinação de que a diferença que subsiste (para o animal humano) entre (i) FORMA e (ii) MATÉRIA sempre faça que seja de todo impossível, para dar o mesmo exemplo, transubstanciar (i) consciência–representação subjetal (formal) do lexema "amor" (ou da marca gráfica–fónica "amor"), considerada *sub specie* consciência–representação de índole intersubjetiva, em (ii) consciência–representação objetal (material) desse mesmo lexema (ou dessa mesma marca gráfica–fónica). Considerada, esta última, sob o aspeto, agora, de consciência–representação de índole absolutamente subjetiva, privada, intransmissível.

Isso mesmo ocorre, volto a sublinhá-lo, em resultado de este segundo tipo de consciência–representação (de cariz objetal) sempre haver de assumir não *feição* verbal ou ANUNCIATIVA (de *nuntiare*), a qual é *feição* que o primeiro tipo de consciência–representação (subjetal) reserva para si, tanto *sub specie* INUNCIAÇÃO (de *in-* + *nuntiare*) como *sub specie* ENUNCIAÇÃO (de *ex-* + *nuntiare*), mas sim *feição* sensual (de *sensus*). — Quer sob o aspeto ORIGINAL de aparição vivencial de índole sentimental ("aparição," no sentido epistemológico de *phainómenon, appearance*, *Erscheinung*), quer sob o aspeto DERIVATIVO de *exhibitio* imaginativa.

Com vista a vincar as implicações que o que venho de dizer acarreta para a SIGNIFICAÇÃO (a ligação do SIGNIFICANTE ao SIGNIFICADO), formulo as seguintes duas interrogações.

(1.) Que experiência interna haverá de poder ser intencionalizada REFERIDO (*relatus*), por exemplo, da *inunciação* <*amor*> ou da enunciação <amor>, consi-

deradas na qualidade de REFERENTES (*referentēs*) com validade intersubjetiva, a não ser a aparição vivencial <*o* ***amor*** *que sinto por....*> ou a *exhibitio derivativa* (porquanto, imaginativa) <*o* ***amor*** *que senti por...*>?

(2.) Sendo assim, que REFERIDO (*relatus*) poderá alguma vez a enunciação <amor> — o REFERENTE (*referens*) <amor> — encontrar em psique em que a aparição vivencial <*o* ***amor*** *que sinto por....*> jamais haja ocorrido (jamais haja aparecido)?

Por aqui se vê, julgo, que sempre que alguém interrompa enunciação de sentimentos seus para formular a seu interlocutor a interrogação "estás a perceber?" (*per-*, "no decurso de," + *capio*, "captar, agarrar") deveria, na verdade fazê-lo para formular a interrogação "estás a consentir?" (*con-*, "com," + *sentire*, "sentir").

Agora, a impossibilidade de que venho de falar na qualidade de efeito inelutável da diferença qualitativa que humanamente subsiste entre FORMA e MATÉRIA não se configura aqui digressão ou divagação. De modo algum. — Como se torna de todo evidente ao constar que a sede representacional que tenho vindo a conceder ao lexema "amor" em nada difere da sede representacional que ora passo a conceder, não menos por exemplo, ao lexema *Lusíadas*.

É que é de igual modo impossível transubstanciar a mera grafia ou factualidade verbal que consuetudinariamente corre com o título *Os Lusíadas* na afetação vital que ela (grafia ou factualidade verbal) terá, por força, de operar em cada leitor dessa obra de arte verbal.

Expresso por outras palavras: é que é de igual modo impossível transubstanciar a intersubjetividade FORMAL (verbal) *Os Lusíadas* na subjetividade MATERIAL (imaginativo-sentimental) em que toda a

apreensão e interpretação vivencial–*vital* dela (inter-subjetividade) terá de consistir.

Expresso ainda por outras palavras: é que é de igual modo impossível transubstanciar (i) a *impositio* (de índole léxico-semântica e sintático-morfológica) que confere a *Os Lusíadas* a qualidade de sistema discursivo-representacional coerente em (ii) a *positio* lógico-intuitiva (ou lógico-imaginativa) que ela (*impositio*) terá, por força, de *solicitar* a leitor de tal obra de arte verbal.

Sendo que, importa sublinhá-lo, se efetivamente ocorre que o ato que o segundo desses dois termos (*positio*) designa se configura posição (*Setzung*) lógico-intuitiva do ponto de vista do término da sua determinação (*Bestimmung*) *intra mente* — por exemplo, satisfazer *solicitação* que a apreensão–cognição desta ou daquela grafia estético-artística faça a seus leitores, — também ocorre que se configura (tal ato), agora do ponto de vista do advento da sua determinação (*Bestimmung*), aparição (*appārentia*) ou dado (*datus*) lógico-intuitivo.

Agora, lexemas (ou inunciações ou enunciações) como "amor," "compaixão" e "carinho" são passíveis, na verdade, de encontrar REFERIDO (*relatus*) tão-somente em APARIÇÕES–concreções de índole sensual (de *sensus*) como <*o amor que eu…*>, <*a compaixão que eu…*> e <*o carinho que eu….*> Ao passo que lexemas (ou inunciações ou enunciações) como "casa," "carro" e "cavalo" são passíveis, por seu turno, de encontrar REFERIDO (*relatus*) tão-somente em INSTANCIAÇÕES–concreções de índole sensorial–real como <esta minha casa>, <o teu carro> e <o cavalo que de dei>.

Restam, porém, lexemas (ou inunciações ou enunciações) como, por exemplo, "democracia,"

"cultura" e "obra-de-arte-verbal." Os quais nem sequer são passíveis de encontrar REFERIDO (*relatus*). Em virtude de consciência que os anuncie (inuncie ou enuncie) intencionalizando-os *sub specie* nomes de INSTANCIAÇÕES–concretizações dos respetivos conceitos (DEMOCRACIA, CULTURA, OBRA DE ARTE VERBAL) — que é o que ocorre no caso de anunciações (inunciações ou enunciações) como "a democracia portuguesa," "a cultura francesa" e "a obra de arte verbal *Os Lusíadas*" — haver de se configurar consciência subjetal (*cogitans*) incapaz de alargar a sua *sphaera* sintética a consciência objetal (*cogitata*) de predicados acidentais, atributos, *sine quibus non* totalidades como as que venho de mencionar ("a democracia portuguesa," "a cultura francesa" e "a obra de arte verbal *Os Lusíadas*"). Ao invés, é claro, de predicados acidentais, atributos, *sine quibus non* esta ou aquela parcela do devir ininterrupto, em-representação, de tais totalidades.

Isto, para já não falar, é evidente, de predicados essenciais *sine quibus non* os próprios conceitos DEMOCRACIA, CULTURA, OBRA DE ARTE VERBAL, etc.

A respeito de quanto venho de pôr em pauta, note-se que se depara instante a instante com confusão entre (i) a natureza lógico-INTUITIVA de REFERIDOS (*relatus*) internos como <*o amor que eu…*>, <*a compaixão que eu…*>, <*o carinho que eu…*> e (ii) a natureza lógico-DISCURSIVA de instanciações–concretizações (*in mente*) de conceitos COMO DEMOCRACIA, CULTURA, OBRA DE ARTE VERBAL.

Refiro-me à confusão em que a maioria esmagadora dos falantes da língua portuguesa incorre (sejam, eles, professores universitários, políticos, críticos literários ou outra *coisa* qualquer) ao assumir que solicitações de *positio* lógico-DISCURSIVA como

9

"Que entende por 'democracia'?" se configuram solicitações de enunciação de aparições lógico-INTUITIVAS.

De modo mais específico, trata-se de confusão decorrente de interpretar solicitação de resposta de caráter DISCURSIVO, e, pois, mediato, na qualidade contrária de solicitação de resposta de caráter INTUITIVO, e, pois, imediato.

Por resposta de caráter DISCURSIVO, e, pois, de caráter mediato, entenda-se, por exemplo, a resposta: "Os conceitos DEMOCRACIA e DOENÇA dão-se a definir assim...." A qual é resposta que pressupõe solicitação na forma, por exemplo, da interrogação: "Que pretende significar, ao afirmar que 'a democracia portuguesa está doente'?"

Por resposta de caráter INTUITIVO, e, pois, de caráter imediato, entenda-se, por exemplo, a resposta: "Seria capaz de dar a minha vida em troca da dela." A qual, por sua vez, é resposta que pressupõe solicitação na forma, por exemplo, da interrogação: "Que pretende significar, ao afirmar 'nutria genuíno amor por Maria'?"

Suponho que leitor destas minhas palavras que se dê tão magnificamente quanto eu me dou com mentes individualmente coletivas, com mentes de multidão, já terá entrevisto, pelo menos, que trago em escaninho do meu entendimento a circunstância de, sempre ignorando a diferença vital — verdadeiramente vital — que subsiste, por determinação *divina*, entre conhecimento (ἐπιστήμη) e sentimento (πάθος) e entre conhecimento (ἐπιστήμη) e opinião (δόξα), quase toda a boa gente portuguesa insultar seus interlocutores (os quais as mais das vezes não dão por isso) por via de lhes asseverar sem cessar, com *olhos* postos em REFERIDO de cariz intuitivo e

autoridade intelectual de criança de cueiro: "eu acho que;" "o que eu acho é que...."

Por exemplo:

SOLICITAÇÃO DE RESPOSTA LÓGICO-DISCURSIVA (MEDIATA):

Que entende por 'democracia'?

RESPOSTA LÓGICO-INTUITIVA (IMEDIATA):

Sempre achei que a democracia....

SOLICITAÇÃO DE RESPOSTA LÓGICO-DISCURSIVA (MEDIATA):

O conceito DEUS, possibilitará, ele, conceber divindade meramente transcendente?

RESPOSTA LÓGICO-INTUITIVA (IMEDIATA):

Eu acho que Deus....

SOLICITAÇÃO DE RESPOSTA LÓGICO-DISCURSIVA (MEDIATA):

Deverá o poema Os Lusíadas *ser estimado epopeia?*

RESPOSTA LÓGICO-INTUITIVA (IMEDIATA):

Eu acho que ninguém poderá duvidar de que Os Lusíadas*....*

"Acho que...."

"Sempre achei que..."

Deveria ser de todo evidente, a todos, tratar-se de expressão inconsciente do seguinte raciocínio: <*Eu procuro num escaninho da minha alma, e logo* ***acho*** *ali, logo encontro ali de modo imediato, com respeito a isso, e por obra e graça do Espírito Santo, a verdade absoluta de que....*>

Substitua-se "por obra e graça do Espírito Santo" por "por obra e graça do *Zeitgeist* que ora prevalece," ou por "por obra e graça do grau de *cultura hominis* que ora prevalece," ou, ainda, por "por obra e graça de *minha* estrutura psíquica e de *minha* expe-

riência de vida" — e logo se perceberá o que pretendi significar com "por obra e graça do Espírito Santo."

Agora, não poderá deixar de ser evidente, pressuponho, que até mesmo a mera formalidade do SIGNIFICADO de toda e qualquer factualidade verbal (gráfica ou fónica), e já não só a mera formalidade do SIGNIFICADO de factualidade verbal suscitadora de experiência de arte verbal, terá de ser representada (*vorgestellt*) sujeito a sujeito (leitor a leitor ou ouvinte a ouvinte). Com a consequência inevitável de ela mesmo, formalidade do SIGNIFICADO, ter de ser determinada (pelo menos, em parte) pelo *lastro* empírico-cognitivo e empírico-imaginativo, bem como pela competência linguístico-discursiva, de cada um deles (sujeitos–leitores ou sujeitos–ouvintes). [1]

A este propósito, pergunto: que significado haverá de ser *dado* (que formalidade significativa haverá de ser *dada*), por exemplo, ao lexema "romance"?

Quero perguntar: que significado haverá de ser representado mentalmente (que formalidade significativa haverá de ser representada mentalmente) por *solicitação* do e *para* o lexema "romance"?

(1.) O significado LIVRO, com sua referência a todo e qualquer ente físico a que o predicado ROMANCE tenha aplicação?

(2.) O significado FICÇÃO, com sua denotação de toda e qualquer ficção a que o predicado ROMANCE tenha aplicação? [2]

(3.) O significado REPRESENTAÇÃO-INTERPRETAÇÃO DO SIGNIFICADO DE FACTUALIDADE VERBAL QUE SEJA INTENCIONALIZADA NA QUALIDADE DE *ROMANCE*?

(4.) O significado REPRESENTAÇÃO DE MATÉRIA IMAGINATIVA PARA O SIGNIFICADO DE FACTUALIDADE VERBAL QUE SEJA INTENCIONALIZADA NA QUALIDADE DE *ROMANCE*?

(5.) Ou, isso sim, o significado REPRESENTAÇÃO MENTAL QUE SE CONFIGURE, A UM SÓ TEMPO, (3.) REPRESENTAÇÃO-INTERPRETAÇÃO DO SIGNIFICADO DE FACTUALIDADE VERBAL, etc., E (4.) REPRESENTAÇÃO DE MATÉRIA IMAGINATIVA PARA O SIGNIFICADO DE FACTUALIDADE VERBAL, etc.?

Ocorre, aliás, que o LEXEMA–SIGNIFICANTE "romance," por exemplo, se configura tão apenas forma verbal quanto, por exemplo, o lexema–significante "amor" se configura isso mesmo. — Com o resultado inevitável de se verificar o seguinte: que (i) SIGNIFICADO com que o próprio LEXEMA-SIGNIFICANTE "romance" instaure SIGNIFICAÇÃO haja de *apontar* para experiência (ou de índole lógico-discursiva ou de índole sensitiva) passível de o instanciar objetalmente (*in concreto*) tanto quanto (ii) SIGNIFICADO com que o LEXEMA–SIGNIFICANTE "amor" instaure SIGNIFICAÇÃO haja, por força, de *apontar* para experiência que o instancie (*in concreto*). Quer se trate de experiência direta (de aparição de índole sentimental), quer se trate de experiência indireta (por exemplo, de manifestações (externas) de <*amor*> por parte de outrem.

Tudo isto, é evidente, no caso de uma ou outra de tais duas formas de experiência efetivamente se encontrar *disponível* em psique que anuncie (inuncie ou enuncie) aquele mesmo LEXEMA–SIGNIFICANTE ("amor").

Chegado aqui, reinstaure, leitor, consideração da analogia com que o confrontei muitos parágrafos atrás, por via do que se segue.

Em primeira instância, por via de reconhecer que o conceito (a forma lógica) BOLO se configura ente ideal.

Em segunda instância, por via de conceber todo e qualquer <bolo> (matéria) não como fenóme-

9

no do âmbito da sensação (*Empfindung*) externa, ou mediadora de informação acerca do mundo exterior, mas sim (analogicamente) como fenómeno do âmbito da sensação interna. Isto é, do âmbito da sensação *qua* experiência interna do sujeito, *qua* experiência *depositada* neste último (o sujeito) ou por (i) intuição empírica, ou por (ii) reminiscência (*exhibitio derivativa*), ou por (iii) aparição de índole sentimental, ou, ainda, (iv) por comunicação verbal (leitura ou audição).[3]

Ao falar de "intuição empírica," refiro-me, por exemplo, ao que ocorrerá quando intuição (*Anschauung*) de instanciação do prato TRIPAS À MODA DO PORTO suscitar sentimento (aparição) de prazer (*Lustgefühl*) em psique que aprecie essa *Delikatesse* portuguesa, e sentimento (aparição) de desprazer (*Unlustgefühl*) em psique que, pelo contrário, a não aprecie. —

Que é, afinal, exatamente o que haveria de ocorrer na vida quotidiana de uma e de outra de tais duas psiques (intensidade de apetite ou de fome à parte) ao se depararem com página de romance que, por exemplo, lhes desse a ler:

> Terêncio Amâncio Pereira, que enriquecera à custa do comércio do tremoço, que cursara Comunicação Social e que se preparava então para de novo sair vitorioso das eleições presidenciais, amava Tripas à Moda do Porto acima de tudo o mais — inclusive Amália e Nossa Senhora de Fátima.
>
> Por hábito, deslocava-se, ele, duas vezes por semana ao Porto, e regressava pela tardinha a Lisboa, exclusivamente

> com o propósito preclaro de se presentear no decurso de três horas de viagem com antecipação imaginativa do prazer sem par que lhe iria encher a alma, no decurso de cerca de quinze minutos de repasto, de seguida a se saber sentado à mesa, coberta por toalha enxadrezada a branco e a rubro, que o restaurante Rapa o Tacho religiosamente lhe estimava reservada.

Repare-se, porém, em que leitura destes parágrafos hipotéticos por parte de apreciador hipotético da *Delikatesse* de Portugal a que me refiro haveria de suscitar nele não tão somente (i) o juízo lógico (e imagem mental) TRIPAS À MODA DO PORTO, não tão somente, também, (ii) sentimento de prazer e (iii) o consequente juízo de gosto (interessado–impuro) [4] <*Que maravilha!*> (<*Que prazer!*>), mas também (iv) constelação de representações (*Vorstellungen*) interpretativas e valorativas da personagem Terêncio Amâncio Pereira.

Por exemplo, as seguintes representações psíquicas:

> <*Aqui se depara, sem dúvida, com genuíno representante do povo português! Ah, Terêncio, se, ao menos, todas as portuguesas e todos os portugueses* (assim, por esta ordem natural de precedência cognitivo-representacional) *que nasceram para lavrar terra seguissem o teu exemplo! Quais, quais, de entre elas e de entre eles* (assim, por esta ordem natural de precedência pronominal), *não haveriam de ansiar vir a ser socialmente tão bem sucedidas*

> *e tão bem sucedidos* (assim, por esta ordem natural de precedência predicativa) *quanto tu, meu Português Terêncio, meu compincha, meu compatriota? De proletário a pequeno-burguês! Via rápida a fora da província para a pólis do intelecto e da razão prática, bem como de sarjeta para suíte económico-social! Paradigma inegável das virtudes e das mais-valias da Democracia! Belíssimo romance, em Portugal, de Portugal. Etc., etc.>*

Repare-se de par a par — que é quanto aqui mais importa — em que leitura daqueles mesmos dois parágrafos hipotéticos por parte, agora, de não apreciador hipotético da *Delikatesse* de Portugal a que me refiro haveria de suscitar nele não tão somente (i) o juízo lógico (e imagem mental) TRIPAS À MODA DO PORTO, não tão somente, também, (ii) sentimento profundo de desprazer e (iii) o consequente juízo de gosto <*Que porcaria!*> (<*Que desprazer!*>), mas também, de igual modo, (iv) constelação de representações (*Vorstellungen*) interpretativas e valorativas da personagem Terêncio Amâncio Pereira.

Por exemplo, as seguintes representações psíquicas:

> <*No topo da lista dos romances mais-vendidos! Isto? Estas fezes discursivas debruadas com fímbria de ficção? Esta biografia mal disfarçada de portuga a ascender da pocilga para o Empíreo da populaça — e, pois, da puberdade — sem jamais ascender uma só polegada do infantário da humanidade à perfeição de Homem e*

de Sociedade? Filistinismo sem fim, como de costume! Oh Terêncio Pereira, que pena não te ter cabido o cognome "Calibã Portucalense!" E queres, tu, presidenciar de volta o Povo. Só se por "povo" se entender "vulgo." E se, por "república," se entender "coisa púbica," ao invés de "coisa pública." Fernando Pessoa perorou por procuração da razão — e acima de tudo por incentivo de insulto, — ao predicar que contra a democracia se invoca em primeiro lugar o argumento da ignorância das classes, cujo voto predomina." Etc., etc.>

Por tanto, como haveria factualidade gráfica (sucessão de proposições) passível de ser concebida romance com o título *Do Porto para Lisboa: Retorno de um Presidente* — intitulemo-la assim — de solicitar a sinapses configuradoras de tais raciocínios e sentimentos opostos representações (*Vorstellungen*) *vividamente* indiscerníveis do seguinte: da hecceidade do significado, bem como das causas e das consequências, do retorno, do Porto a Presidente, da personagem Terêncio Amâncio Pereira?

Acresce, de modo assaz significativo, que as congeminações subjetivas da psique de todos nós são, ao contrário do que se verifica com as congeminações objetivas da psique de físicos, fiscalistas, topógrafos e agrimensores, absolutamente imensuráveis.

A este respeito, considere-se, por exemplo, a congeminação <*amo-te*>.

Dalila recostou-se voluptuosamente no sofá forrado a veludo carmesim que

9

oferecera a Damásio, seu marido, para compor o recanto da sala em que se abria janela a dar para o cume mais elevado da serra.

Tendo folheado o livro que fora tirar da estante, e que então sustinha sobre o seio, leu repetidas vezes Dante a desfiar em verso as paixões insofridas dos amantes Paolo Malatesta e — sua parente — Francesca da Rimini.

Ia a dar-se de ler pela duodécima vez, mão humedecida por entre os refegos do viés do vestido, os versos "Amor, que a amado algum perdão promove, | cativa me fez do prazer acostumado," quando, a seguir a se ter anunciado a entrar na sala, Damásio — o marido — surgiu, hirto e silente, ao lado dela.

"Amo-te vezes sem conta mais, Damásio" — disse — "do que da Rimini vez alguma amou Malatesta, seu cunhado; ainda que" — continuou — "se haja confirmado bem verdade" — repousando os olhos sobre a página — que "'Amor nos levou a uma só morte'".

"E quão maravilhoso, Damásio — porém, também quão raro, — não é viver a morte de dois no peito e ao compasso da morte de um só?"

À mente de Damásio, aportava, naquele momento, deveras uma só metáfora.

Desconhecendo premonição de que a história para que o romancista o tomara por personagem terminava no nó sem fol-

ga da corda com que se iria enforcar dali a meia dúzia de mortes, por desgosto de, no entretanto, Dalila o ir trocar pelo Doutor que haveria de o curar de anosognosia, Damásio olhou a mulher com ternura indizível, e pronunciou-lhe: "Não duvido, Dalila, de quão sem medida seja o amor que em teu seio se mostra a mim. Dou-te por seguro, contudo, que bem maior é o amor que cresce em mim só de me pôr a pensar em ti."

O último pensamento de Damásio, que o romancista ordenara que coincidisse com o esticão seco da corda, consistiu na consciência cavernosa de que, se alguma vez tivesse sido preciso fazê-lo, ele, Damásio, teria prescindido de sua vida varonil em troca da vida de Dalila.

"Vezes sem conta mais...." "Bem maior...."

Por que medida ou estimativa?

E, nessa medida, ou estimativa, por que intervalo de vida? —

Sendo que estas minhas questões retóricas valem tanto para as consciências pensadas (objetais) das personagens Damásio e Dalila — pensadas, agora, por meus presumidos leitores — quanto haveriam de valer para a consciência pensante (subjetal) de cada qual dos amantes que se desse de ler (intitulemo-lo assim) o romance *Anosognosia*.

Sem me importar com incorrer de algum modo em redundância, convoco cada um de meus leitores hipotéticos já não só a estimar a extensão e a intensão dos amores imaginativos de Damásio e de Dalila pela medida (não menos imaginativa) de seus vivi-

9

dos amores, mas também a considerar o seguinte: que, enquanto escaninho de sua alma poderia albergar para o romance *Anosognosia* o primeiro dos dois juízos que irei registar de seguida, escaninho de outra alma, de outro leitor, poderia bem albergar o segundo de tais juízos.

> PRIMEIRO JUÍZO: <*Suicidar-se por amor, ser capaz de dar a vida por Dalila, é prova por demais de Damásio nutrir por ela amor genuíno, se não, mesmo, amor assaz difícil de encontrar, porque difícil de sentir. Não admira que o narrador se declare do parecer de o suicídio de Damásio se configurar ato louvável.*>

> SEGUNDO JUÍZO: <*Suicidar-se por amor, prestar-se a dar a vida por Dalila, é prova por demais de a alma de Damásio se configurar sede de estultícia desmedida. Que disparate! Que estupidez! Onde já se viu, um tal despudor?! E, ainda por cima, o narrador tem o real desplante de nos vir dizer julgar tal ato hediondo ato merecedor de louvor!*>

Por tanto — importa repetir esta questão, — como haveria a factualidade gráfica que constituiria a formalidade intersubjetiva *Anosognosia* de suscitar a sinapses configuradoras de tais juízos opostos representações mentais, estimativas e valorações, *vividamente* indiscerníveis umas das outras? — Com respeito, é evidente, às medidas, e às consequências das medidas, dos amores dos amantes (das personagens) Damásio e Dalila.

Aliás, compare-se a estatura imaginada do amor da personagem Dalila a, por exemplo, estatura de *dedal*, e compare-se a estatura imaginada do amor da personagem Damásio a estatura, não menos por exemplo, de *tubo de ensaio*, e logo se intuirá, julgo, quão, na verdade, a comparação métrica "mais do que" jamais poderia deixar de ser suscitada *in extremis* pelos pressupostos que irei passar a explicitar.

Trata-se, no caso da personagem Dalila, do pressuposto imaginado de a capacidade de Francesca para amar Paolo ter sido capacidade *de dedal*, de par a par com o pressuposto imaginado de a capacidade dela mesma, personagem Dalila, para amar a personagem Damásio se deixar estimar, imaginativo-analogicamente, afinal, capacidade *de tubo de ensaio.*

Trata-se, agora no caso da personagem Damásio, do pressuposto oposto. Isto é, trata-se do pressuposto imaginado de a capacidade da personagem Dalila para amar a personagem Damásio se deixar estimar, imaginativo-analogicamente, capacidade *de dedal,* de par a par com o pressuposto imaginado de a capacidade dela mesma, personagem Damásio, para amar a personagem Dalila se deixar estimar, não menos imaginativo-analogicamente, afinal, capacidade *de tubo de ensaio*.

Não há, pois, como averter o *olhar* da inteligência crítica da circunstância de a experiência de vida, a estrutura psíquica e a intensão imaginativa de cada *novo* leitor de um *mesmo* romance, por exemplo, sempre haverem de determinar a *visão* em função da qual toda e qualquer sucessão de eventos narrados, não menos do que toda e qualquer sucessão de

9

eventos vividos, terá, em primeiro lugar, de ser congeminada, imaginada, mensurada, valorada.

Trago em mente a *visão* interior ("vision within") a que Walter Pater se referiu ao enumerar os artifícios de que o escritor poderá socorrer-se para estreitar tanto quanto lhe for possível o abismo que sempre haverá de separar a consciência dele (escritor) da consciência de cada um de seus leitores, bem como a consciência de cada um destes últimos (leitores) da consciência de cada um de todos os outros. Diz ele, Pater:

> All the laws of good writing aim at a similar unity or identity of the mind in all the processes by which the word is associated to its import. The term is right, and has its essential beauty, when it becomes, in a manner, what it signifies, as with the names of simple sensations. To give the phrase, the sentence, the structural member, the entire composition, song, or essay, a similar unity with its subject and with itself: — style is in the right way when it tends towards that. All depends upon the original unity, the vital wholeness and identity, of the initiatory apprehension or view. So much is true of all art, which therefore requires always its logic, its comprehensive reason — insight, foresight, retrospect, in simultaneous action — true, most of all, of the literary art, as being of all the arts most closely cognate to the abstract intelligence. Such logical coherency may be evidenced not merely in the lines of composition as a whole,

> but in the choice of a single word.... The blithe, crisp sentence, decisive as a child's expression of its needs, may alternate with the long-contending, victoriously intricate sentence; the sentence, born with the integrity of a single word, relieving the sort of sentence in which, if you look closely, you can see much contrivance, much adjustment, to bring a highly qualified matter into compass at one view. For the literary architecture, if it is to be rich and expressive, involves not only foresight of the end in the beginning, but also development or growth of design, in the process of execution, with many irregularities, surprises, and afterthoughts; the contingent as well as the necessary being subsumed under the unity of the whole. As truly, to the lack of such architectural design, of a single, almost visual, image, vigorously informing an entire, perhaps very intricate, composition, which shall be austere, ornate, argumentative, fanciful, yet true from first to last to that vision within, may be attributed those weaknesses of conscious or unconscious repetition of word, phrase, motive, or member of the whole matter, indicating, as Flaubert was aware, an original structure in thought not organically complete. [5]

Trata-se da *visão* de que ele, Pater, fala também nos termos que se seguem, não obstante quase toda a obra dele se encontrar *assombrada* pela consciência de que "Experience... is ringed round for each

9

one of us by that thick wall of personality through which no real voice has ever pierced on its way to us, or from us to that which we can only conjecture to be without",[6] a qual é consequência trágica (é o adjetivo mais apropriado) de *visão* interior alguma poder dar-se a comunicar, e, pois, dar-se a comparar, a outra:

> From the natural defects, from the pettiness, of his euphuism, his assiduous cultivation of manner, he was saved by the consciousness that he had a matter to present, very real, at least to him. That preoccupation of the *dilettante* with what might seem mere details of form, after all, did but serve the purpose of bringing to the surface, sincerely and in their integrity, certain strong personal intuitions, a certain vision or apprehension of things as really being, with important results, thus, rather than thus,—intuitions which the artistic or literary faculty was called upon to follow, with the exactness of wax or clay, clothing the model within. Flavian too, with his fine clear mastery of the practically effective, had early laid hold of the principle, as axiomatic in literature: that to know when one self is interested, is the first condition of interesting other people. It was a principle, the forcible apprehension of which made him jealous and fastidious in the selection of his intellectual food; often listless while others read or gazed diligently; never pretending to be moved out of mere complai-

> sance to other people emotions: it served to foster in him a very scrupulous literary sincerity with himself. And it was this uncompromising demand for a matter, in all art, derived immediately from lively personal intuition, this constant appeal to individual judgment, which saved his euphuism, even at its weakest, from lapsing into mere artifice. [7]

A *visão* interior para que estas palavras remetem, a qual insisto em pôr aqui em pauta, configura-se, por natureza, "sentido de facto" ("sense of fact"), no dizer do próprio Pater, que disso deduz consequências quer para texto cuja significação se configure obra de arte verbal, quer para texto cuja significação se configure História. Veja-se:

> The line between fact and something quite different from external fact is... hard to draw. In Pascal, for instance, in the persuasive writers generally, how difficult to define the point where, from time to time, argument which, if it is to be worth anything at all, must consist of facts or groups of facts, becomes a pleading — a theorem no longer, but essentially an appeal to the reader to catch the writer's spirit, to think with him, if one can or will — an expression no longer of fact but of his sense of it, his peculiar intuition of a world, prospective, or discerned below the faulty conditions of the present, in either case changed somewhat from the actual world. In science, on the other hand,

9

> in history so far as it conforms to scientific rule, we have a literary domain where the imagination may be thought to be always an intruder. And as, in all science, the functions of literature reduce themselves eventually to the transcribing of fact, so all the excellences of literary form in regard to science are reducible to various kinds of painstaking; this good quality being involved in all "skilled work" whatever, in the drafting of an act of parliament, as in sewing. Yet here again, the writer's sense of fact, in history especially, and in all those complex subjects which do but lie on the borders of science, will still take the place of fact, in various degrees. Your historian, for instance, with absolutely truthful intention, amid the multitude of facts presented to him must needs select, and in selecting assert something of his own humour, something that comes not of the world without but of a vision within. So Gibbon moulds his unwieldy material to a preconceived view. Livy, Tacitus, Michelet, moving full of poignant sensibility amid the records of the past, each, after his own sense, modifies — who can tell where and to what degree? — and becomes something else than a transcriber; each, as he thus modifies, passing into the domain of art proper. [8]

Umas quantas páginas atrás, pus em pauta a circunstância de a arte verbal (*vulgo*, a literatura) sempre haver de *atravessar* o abismo de inconsciên-

cia *artista*–leitor, ou *artista*–ouvinte, sob a forma de registo significante (gráfico ou fónico) não percecionado, e, porquanto, sempre haver de o fazer *in potentia* (*hibernando*, por assim o dizer).

Em vista de tal circunstância, tem-se, por força, que obra de arte verbal não percecionada–lida, na qual só realista ingénuo poderá encontrar "literatura" *in actu*, ao invés de *in potentia*, haverá de estar para a consciência–experiência de leitor que a venha a percecionar–ler do mesmo modo que corpo adormecido (para não dizer "corpo morto") está para corpo desperto (para não dizer "corpo vivo").

E disso resulta, inevitavelmente, que só realista ingénuo, de novo, poderá alguma vez referir-se à factualidade verbal *Os Lusíadas*, por exemplo, intencionalizando (e, pois, pressupondo) referência a obra de arte verbal *única* (numericamente idêntica) e *imutável*.

E disso resulta, na verdade, que só realista ingénuo estará à altura de um tal feito cognitivo–judicativo. — Já que, também por exemplo, que imagens (que consciência imageante) poderá a arte do exímio τέκτων (*artista*) da verbalidade congeminar na mente de leitor–ouvinte que haja *querido* seu *cúmplice*, se esta não for, de igual modo, mente de τέκτων, e se, em consequência, o próprio leitor–ouvinte não for capaz sequer de vislumbrar a arte da verbalidade que factualidade gráfica lhe faça *aparecer* (*erscheinen*) à frente dos olhos sem poder fazê-la *aparecer* (*erscheinen*) em *the mind's eye?*[9]

Acresce, de modo determinante, que a incapacidade que venho de predicar *sem remédio* de factualidade gráfica que se configure *medium* de suscitação a *the mind's eye* de representação (*Vorstellung*) de obra de arte verbal se casa não raras vezes com

9

incapacidade psíquica decorrente *modo stricto* de recalcitrância cognitivo-imaginativa. A qual é recalcitrância que, não menos frequentemente, avalio, se congeminará recetividade de igual modo de índole cognitivo-imaginativa.

É certo, pois, que, por mais experiência–significado que τέκτων (*artista*) exímio haja pretendido facultar *in potentia* à psique de seus leitores, via de *ponte* de significação verbo-artística, ali sempre haverá uma tal *ponte* de congeminar *in actu* não mais experiência significante–significada do que a que, *para ela*, ali mesmo já se encontrar *in potentia*.

Por assim dizê-lo, a consciência que se usa designar "leitura" (seja, ela, consciência suscitada por verbalidade estético-artística ou, de modo inverso, consciência suscitada por verbalidade não estético-artístico) configura-se consciência ou (i) de índole *masculina,* ou (ii) de índole *feminina*, ou, ainda, de índole simultaneamente *masculina* e *feminina.*

O que pretendo significar via dessa asserção é o seguinte: via da semântica de seu discurso, o τέκτων ou *artista* estende-se até, e penetra, a consciência do leitor; porém, a prole dessa cópula sempre haverá de se encontrar determinada em primeira instância não por o próprio τέκτων ter tido em vista, ou não, depositar ali semente de imitação ou, quiçá, semente de edificação, mas sim por duas outras circunstâncias.

Refiro-me, por um lado, à circunstância de semente que ele, τέκτων (*artista*), haja *lançado ao vento* poder encontrar na psique de seus leitores, ou não encontrar, ou (i) congeminação frígida (e, pois, infrutífera), ou (ii) congeminação cálida (e, pois, *híbrida*, nem de todo frutífera nem de todo infrutífera), ou, ainda, (iii) congeminação fogosa (e, pois, frutífera).

Refiro-me, por outro lado, à circunstância de essa mesma semente de índole verbal, semente que τέκτων (*artista*) haja *lançado ao vento,* poder, deparar ali, na psique de seus leitores, ou com *feminil* concavidade–passividade ou, pelo contrário, e de modo de todo não expetado pelo próprio τέκτων (*artista*), com *varonil* proclividade–atividade que, sem ou com o saber, se travista de *feminilidade*.

O que não sey de nojo como o conte
Que crendo ter nos braços quem
amaua,
Abraçado me achey cum duro
monte
De aspero mato, & de espessura
braua:
Estando cum penedo fronte a fronte
Queu pollo rosto angelico apertaua,
Não fiquey homem não, mas mudo
& quedo
E junto dhum penedo outro
penedo. [10]

Com respeito a isto, volto a pôr em pauta, com "Style," Pater.

Note-se: "The blithe, crisp sentence, decisive as a child's expression of its needs, may alternate with the long-contending, victoriously intricate sentence; the sentence, born with the integrity of a single word, relieving the sort of sentence in which, if you look closely, you can see much contrivance, much adjustment, to bring a highly qualified matter into compass at one view."

Com relação aos versos que venho de citar, verifica-se que, *intra mente*, tudo haverá de depender

9

— espetador preclaro logo o percebe — do plano em que se representar Adamastor (por procuração do Autor) e Tétis (por procuração de luso Leitor). (Não escrevi *vorstellen* parenteticamente, a seguir a "representar," não para variar, mas em virtude de *vorstellen* significar literalmente "colocar à frente.")

Proponho, porém — para respeitar as indicações aparentes do poeta, — que se proceda assim: que se represente o há já séculos falecido Faria e Sousa a assumir, *qua* leitor luso, a posição frontal de Tétis lusa, e Camões a assumir a posição, de igual modo frontal, de Adamastor. Isto é, proponho que se represente Sousa–Tétis "fronte a fronte" a Vaz–Adamastor: "penedo fronte a fronte" a "penedo."

Face a quê, Faria e Sousa? Por que razões?

Em primeiro plano, pela razão que passo a pôr em pauta: a razão de se deparar, na Epopeia de Portugal, com a deusa pagã Vénus Pandemus (sim, *pan-* + *dêmos*) a engasgar-se com trovão na garganta — de seu pai, o grão Tonante, — ao excitá-lo à proeza de ascender ao Céu, para dali comandar, já "sereno & claro o ar escuro", que os navegantes lusos rasguem com sucesso rego marítimo para a Ilha dos Amores:

> E, por mais namorar o soberano
> Padre, de quem foy sempre amada,
> & cara
> Se lhapresenta assi como ao
> Troyano,
> Na selua Idea, jaa se apresentàra[.]
> ... ...
>
> Os crespos fios douro se esparzião
> Pelo colo, que a neue escurecia,
> Andand, as lacteas tetas lhe

tremião,
Com quem Amor brincaua, — & não
se via.
Da alua petrina flamas lhe saíão,
Onde o minino as almas acendia.
Polas lisas colũnas lhe trepauão,
Desejos, que como Eera se
enrolauão.

Cum delgado cendal as partes cobre
De quem vergonha he natural
reparo,
Porem nem tudo esconde, nem
descobre
O veo dos roxos liirios pouco auaro:
Mas pera que o desejo acenda, &
dobre,
Lhe poem diante aquelle objecto
raro.
Jaa se sentem no Ceo, por toda a
parte,
Ciumes em Vulcano, Amor em
Marte[.]
... ...

Este povo que he meu, por quem
derramo,
As lagrimas que em vão caidas vejo,
Que assaz de mal lhe quero, pois
que o amo,
Sendo tu tanto contra meu desejo:
Por elle a ti rogando choro, & bramo,
E contra minha dita em fim pelejo.
Ora pois, porque o amo he mal
tratado,

9

Quero-lhe querer mal, sera
guardado.

Mas moura em fim nas mãos das
brutas gentes,
Que pois eu fui: & nisto de mimosa
O rosto banha, em lagrimas
ardentes,
Como co orualho fica a fresca rosa
Calada hum pouco, como se entre
os dentes
Lhe impedira a falla piedosa.
Torna a seguila, & indo por diante,
Lhe atalha o poderoso, & grão
Tonante.

E destas brandas mostras
comovido,
Que mouerão de hum Tigre o
peito duro,
Co vulto alegre, qual do Ceo subido,
Torna sereno & claro o ar escuro.
As lagrimas lhe alimpa, & acendido
Na face a beija, & abraça o colo puro.
De modo que dali, se so se achara,
Outro nouo Cupido se geràra. [11]

Em segundo plano, pela razão seguinte, de potente índole epistemológica: a razão de, já assim esclarecido pelo poeta, a respeito de qual a Vénus — se a Pandemus ou da populaça, se a Urânia ou Celestial, — se deparar com Manuel de Faria e Sousa, acendido comentador setecentista da Lusa Epopeia, a vir, e vir, e vir — a repetir-nos.

Considerem-se, a esse respeito, estes curtos clímaxes de paroxismo mais penoso:

9

> También [el P.] respetó a esto en introduzir tres Deidades hechas en una voluntad, en favor deste viaje, que son Iupiter, Marte, i Venus: entendiéndose por Iupiter el Padre, Autor de todo; por Marte, el Hijo Iesu Christo.... I por esta Venus (que es celeste, como luego hemos de mostrar en la e. 33) entiende el Amor, i Espíritu divino. [12]

> ...en tanto veamos, como se corresponde esta Venus introduzida con esa celeste, i con la Igreja Catolica que representa.... Es maravillosa la correspõndencia que esta Venus procedida, i criada de palomas, tiene con la Iglesia, que particularmente es fomentada del Espiritusanto, que como ai notamos, i lo sabeis, se figura en ellas [palomas]: ni es menor la de a ver salido del agua, por ser el Bautismo, en que ella es de necessidad, el primer Sacramento della i el fundamento de nuestra Religion, como ponderaremos luego ai abaixo.... Finalmente concluyo, que si esta Venus que el P. introduze, no fuera divina i pura, el P. uviera errado en hazerla aqui contraria a Baco, porque la no divina es hija del proprio Baco, segun es notorio.... i siendo cierto que el P. no avia de cometer este yerro, siguise que esta Venus que el P. introduze, no es esta hija de Baco, sino la celeste, i capaz de representar la Iglesia Catolica. [13]

9

"[L]a Igreja Catolica que representa"! Não: "la Igreja Catolica, que representa".

Manuel Faria: a empresa primeira de todo o poeta é a de ser isso mesmo, poeta ou artífice da arte verbal, e, porquanto, é a empresa de congeminar imagens estéticas na psique de seus leitores; de modo algum ela se configura, por conseguinte, a empresa tão-somente intelectual, ou académica, de levar por diante relato fiel à historiografia dos laços de família dos deuses e das deusas de Grécia, Roma, Portugal.

Eis, agora, esta outra nota, sobre o leite celestial, sobre as "lacteas tetas", fremindo frente à fronte ainda intumescida do Tonante:

> Ni fuera impropio que el P. entendiesse que los pechos [de la Venus introduzida] llevavam leche... aviendo aqui la Religion Catolica acudido a los navegantes benigna, i pia, i siendo tan propria della la benignidad....[14]

Por último, considere-se este exemplo paradigmático de inconsciência plena — será? — dos paralogismos que sempre haverão de embotar entendimento (*Verstand*) de posicionamento epistemológico masturbatório (*for that matter,* hegemónico):

> A los ojos catolicos... no ay cosa tan bella como la *I*glesia, i Religion Catolica: luego bien elegida esta para representarla esta Venus, por ser la muger mas hermosa de la compania, en la qual siempre se elige la mas bella para representar a la Virgen

> santissima i algun Angel, i aun al proprio Christo, quando se introduze de poca edad. [15]

"[P] para representar a la Virgen santissima"!
"[Q]uando se introduze de poca edad"!

Leitor que se conceda co-movido por estas deambulações de académico tão quedo, das duas, uma: ou fica embasbacado, para não se representar <*engasgado*>, ou fica, de nó, desnorteado. — Em virtude da dúvida determinante de saber em que plano, afinal, haverá sua razão imaginativa (*imaginative reason*) de representar o católico Sousa–Tétis.

Quanto quero poetar agora, com fidelidade perfeita aos termos poéticos de Camões, é isto: a dúvida de saber em que plano, afinal — (i) se, na verdade, em posição de "penedo" *vis à vis* "penedo," avante ele, Faria-Tétis, tanto quanto avante Adamastor (o primeiro por procuração de Tétis, de Portugal ou de Ledor de Portugal, o segundo por procuração do Autor); (ii) se em posição de "penedo" adiantado (avante) a "penedo" de Adamastor; (iii) se, ainda, em posição de "penedo" atrasado a "penedo" avante do próprio Adamastor. — Ainda que, *ça va sans dire*, a solicitar-se à psique de espetador–leitor, neste último cenário, a ser representado (continuo a falar de Faria–Tétis) por aquele outro modo adiantado.

Note-se: "[C]omo se corresponde esta Venus introduzida con esa celeste, i con la ***Igreja*** Catolica ***que*** representa"! Já para não dar a ver "la ***I***glesia": "A los ojos catolicos... no ay cosa tan bella como la *I*glesia, i Religion Catolica".

<*Manuel de Faria e Sousa mais não fez do que esparramar nas páginas de sua edição monumental crítica caraterística de mente católica do católico sé-*

9

culo XVII> — poderá bem representar-se, neste momento, ledor que eventualmente me leia.

Sendo que é por essa razão, e apenas por essa razão, ledor, que me apronto agora a trazer a colação o reparo que se segue: o reparo de que citei aquele ledor e comentador de Portugal, de Camões, não para o tomar na qualidade de exemplo de catolização ou ideologização indevida do paganismo apenas figurativo do próprio Camões, mas para o tomar na qualidade de paradigma de impotência psíquica para representar (*vorstellen*) lógico-imaginativamente. Quero dizer, representar esteticamente.

Trata-se, pois, expresso por outro modo, do reparo de que pretendi tomar aquele ledor e comentador de Camões (Faria e Sousa) tão-somente na qualidade de paradigma de *sodomização* intelectual — *contra* solicitação autoral de representação de cariz lógico-imaginativo — em resultado de arrebatamento psíquico exclusivamente por parte do entendimento (*Verstand*), por oposição a arrebatamento mútuo e concertado tanto do próprio entendimento como da imaginação (*Einbildungskraft*).

Quero narrar, para agora o dar a caber em casca de noz (*in a nutshell*): *pretendi tomar Manuel de Faria e Sousa tão-somente na qualidade de exemplo perfeito de perturbação da psique humana que não conhece tempo. E, pois, século. E, pois, avaliação por pares* (peer review). —

Sendo que ora me pronuncio acerca de perturbação que tem vindo a perturbar há mais de um século (concedo que esteja a concertar juízo descabido), qual catarata crítica, também as mais das definições do nome "literatura" e das estimações das instanciações que constituem a extensão do respetivo conceito. Em decorrência (não concedo,

agora, que esteja a concertar juízo descabido) de se tratar de perturbação psíquica que a todo o tempo se constitui castração de concretização histórica de Homem, e, por tanto, castração de concretização de *cultura hominis*.

É, afinal, ao arrebatamento epistemológico que nomeei dois parágrafos atrás, *qua* empolgamento de posição apartada ou onanista, que se fica a dever as mais das vezes anorexia de recetividade ou de *abertura* psíquica *feminina* a "the sort of sentence in which, if you look closely, you can see much contrivance, much adjustment, to bring a highly qualified matter into compass at one view" (para triplicar recurso à eloquência destas palavras de Pater).

Agora, disse, uns quantos parágrafos atrás, que só realista ingénuo — só psique instanciadora do posicionamento epistemológico que usa ser designado "realismo ingénuo" — poderá alguma vez referir-se à factualidade verbal *Os Lusíadas* (ou às páginas e às capas *Os Lusíadas*) intencionalizando (e, pois, pressupondo) referência a obra de arte verbal *única* (numericamente idêntica) e *imutável*.

A esse respeito, mas sobretudo em vista de eu ter voltado a pôr em pauta, então, o posicionamento epistemológico "realismo ingénuo," importa-me, agora, desfazer confusão entre REALIDADE e IDEALIDADE, e, pois, entre EXISTÊNCIA (*ex-* + *sistere*) e *INSISTÊNCIA* (*in-* + *sistere*) ou *COGNISISTÊNCIA* (*cognitio* + *sistere*). — A qual é confusão com que se depara, as mais das vezes, também em quantos almejam elucidar, como estas palavras de René Wellek e Austin Warren comprovam, "the 'mode of existence' or the 'ontological situs' of a literary work of art". [16]

É que, na verdade, "a literary work of art" é passível de EXISTIR tão-somente na qualidade REAL

9

de grafia ou fonia. A qual é forma de EXISTIR com relação à qual bem se poderá afirmar, considerando-a à parte de toda e qualquer consciência ou perceção, quanto o Bispo Berkeley há afirmado com referência tanto a ente REAL como a ente IDEAL: *esse est percipi* ("ser é ser percecionado").

É que, na verdade, tão cedo quanto devenha *perceptum* (texto lido), "a literary work of art" devirá significado lógico-imaginativo, e, porquanto, devirá de todo representação *in mente*. — Em resultado disso, passando a devir, no decurso *in mente* do discurso, ente de índole IDEAL. E, por tanto, passando a *INSISTIR* (*in-* + *sistere*).

Sendo assim, como haverá de se antever sucesso por parte de demanda do ser (da ent(e)idade) da obra de arte verbal que se inicie com o seguinte rumo? "What is the 'real' poem; where should we look for it; how does it exist? A correct answer to these questions must solve several critical problems and open a way to the proper analysis of a work of literature."[17]

Destaco, para referência futura, as palavras "A correct answer".

É que, para além do mais, a interrogação "how does it EXIST?" sempre haverá de verter marcação que tenha em vista fazer que a grafia "REAL poem" passe a significar "the poem's haecceity" em marcação supérflua. (A ênfase é minha.)

Vejamos agora a que "proper analysis of a work of literature" essa mesma interrogação — a interrogação "how does it exist?" — não poderá deixar de conduzir.

Os autores das palavras que cito, René Wellek e Austin Warren, fornecem a seus leitores, na qua-

lidade de "correct answer", entre outras, a seguinte resposta negativa:

> The view that the mental experience of a reader is the poem itself leads to the absurd conclusion that a poem is non-existent unless experienced and that it is recreated in every experience. There thus would not be one Divine Comedy but as many Divine Comedies as there are and were and will be readers. [18]

Meus Senhores: "a poem is non-existent" não em resultado de consistir, *qua perceptum*, na ent(e)-idade–identidade lógico-imaginativa que "the mental experience of a reader" lhe confira vez a vez, mas sim em resultado de a sua produção, *in mente* do poeta, não haver sido sequer fixada. Quero dizer, em resultado de não ter devindo sequer grafia ou registo sonoro, e, pois, realidade–existência.

Meus Senhores: há diversas instanciações (fixações), *qua* realidade, de "one *Divine Comedy*", considerada *qua* idealidade (*exhibitio originaria*) na outrora mente de Dante Alighieri, e há, houve e irá haver "as many Divine Comedies as there are and were and will be readers", *qua*, agora, cada uma delas ("Divine Comedies"), representação configurada pela *transubstanciação* de uma de tais instanciações (fixações), ou de mais do que uma, em *perceptum*.

A isso, acresce que Dante jamais cogitou o título *Divine Comedy*, tampouco o título *La Divina Commedia*; cogitou, isso sim, o título *Comedia Dantis Alagherii.*

Tem-se, pois, que, por uma e pela outra dessas duas razões (a razão de não haver autógrafo de *Co-*

9

media Dantis Alagherii e a razão de Dante jamais ter escrito *Divina Commedia* ou, em tradução, *Divine Comedy*), não há nem poderia haver, nem sequer *qua* realidade ou factualidade verbal gráfica, "one *Divine Comedy*".

E quão insinuante da hecceidade (na mente do τέκτων (*artista*) Dante) da obra de arte verbal *Divine Comedy* — da *soi-disant Divina Commedia* — não terá de ser, por força, a circunstância de este segundo título (*La Divina Commedia*) ter sido instituído por Giovanni Boccaccio à revelia de o próprio Dante ter congeminado para aquele seu poema título *sub specie* — tudo o indica — fonia híbrida?

Repare-se:

Comedia Dantis Alagherii (fonia e grafia latinas);

Commedia [di] Dante alla Guerre (fonia italiana).

Na continuação das palavras deles que transcrevi em bloco recolhido uns poucos parágrafos atrás, Wellek e Warren afirmam:

> We end in complete skepticism and anarchy and arrive at the vicious maxim of *De gustibus non est disputandum*. If we should take this view seriously, it would be impossible to explain why one experience of a poem by one reader should be better than the experience of any other reader.... [19]

Meus Senhores: hão-se esquecido de que, cerca de uma centena de páginas atrás, se depara, em *Theory of Literature*, com a "resposta correta" ("correct answer") de que toda a obra de arte verbal se configura "imaginative literature" — ao

invés de se configurar, acrescento eu, literatura de índole judicativa?

Tanto num como no outro destes dois casos, no (i) caso de se tratar de textualidade suscitadora de representação de caráter imaginativo ("imaginative literature"), de se tratar de obra de arte verbal, e no (ii) caso de se tratar de textualidade suscitadora de representação de caráter judicativo, a FORMA verbal haverá de devir forma intersubjetiva (*inte(r)llegens*).

Contudo, no primeiro deles (o caso de se tratar de textualidade suscitadora de representação de caráter imaginativo), estaremos face a MATÉRIA–OBJETALIDADE imaginativo-sentimental, a qual sempre haverá, por natureza, de ser de índole subjetivo-idiossincrática — dado, uma vez mais, que a mera formalidade do nome "amor" ou "compaixão," por exemplo, jamais poderá transubstanciar-se na hecceidade de vida (de uma vida) sentimental passível de ser identificada como <*amor*> ou <*compaixão*>). Enquanto, no segundo deles (o caso de se tratar de textualidade suscitadora de representação de caráter judicativo), estaremos face a MATÉRIA–OBJETALIDADE lógico-judicativa — a qual, por seu turno, nem sempre devém, mas é passível, sem dúvida, de devir, MATÉRIA tão de índole intersubjetiva quanto FORMA verbal que a veicule ou faça *aparecer* (*erscheinen*) *in mente*.

Considerada *sub specie* REALIDADE–OBJETIVIDADE, a obra de arte verbal configura-se isso mesmo, obra de arte, tão-somente *in potentia.*

Não haja subjetividade que a percecione, ou não subsista em tal subjetividade capacidade de apreensão–cocriação de índole estética, e ela jamais devirá obra de arte *in actu,* considerada, agora, *sub specie* IDEALIDADE–SUBJETIVIDADE.

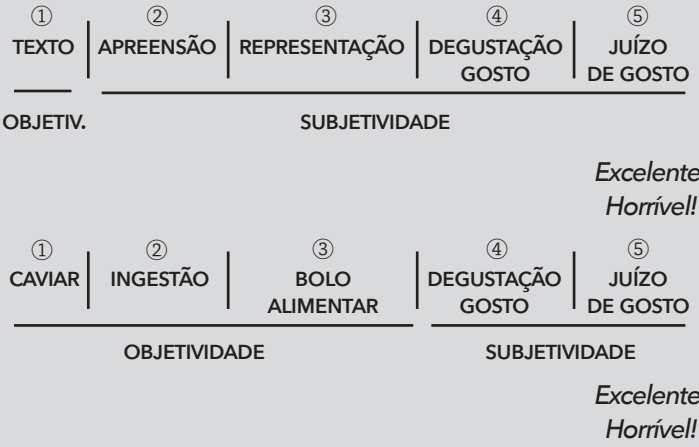
9

Quero dizer, e ela, obra de arte verbal, jamais devirá vida — e, pois, *verdade* — lógico-imaginativa. Sendo que se verifica, com grande importância, o seguinte: que é também em virtude de todo e qualquer poema poder devir vida (*verdade*) lógico-imaginativa em graus diferentes, que se depara com a circunstância de "one experience of a poem by one reader" poder bem ser "better than the experience of any other reader". Ainda que, como irei voltar a pôr em pauta, não haja como aceder a "[the] experience of a poem by one reader", e, pois, como *medir* se ela se configurará, ou não, "better than the experience of any other reader".

Chegado aqui, recupero as palavras de Wellek e Warren que transcrevi por último, de par a par com lhes acrescentar as que lhe dão continuidade em *Theory of Literature*. Refiro-me a este passo:

> ...the vicious maxim of *De gustibus non est disputandum*. If we should take this view seriously, it would be impossible to explain why one experience of a poem by one reader should be better than the experience of any other reader and why it is possible to correct the interpretation of another reader. It would mean the definite end of all teaching of literature which aims at enhancing the understanding and appreciation of a text. [20]

Mantendo em mente estas afirmações e a representação esquemática que se segue, considere-se, a partir daqui, quanto irei passar a explicitar.



Em primeiro lugar, considere-se que (i) experiência sensitivo-visual da realidade gráfica <este texto> nos surge de par a par com, por exemplo, (ii) experiência sensitivo-visual da realidade <este caviar>.

Em segundo lugar, considere-se que, não obstante, a realidade gráfica <este texto> sempre haverá de devir *paciente* do predicado ARTÍSTICO, e haverá, por esse modo, de ser reconfigurada cognitivamente em <este texto artístico>, apenas por via de lhe ser adicionado valor lógico-ontológico de índole estritamente representacional e, pois, subjetiva.

Em terceiro lugar, considere-se que (i) a capacidade, de natureza animal–humana, para reconfigurar *sobre-posição* do predicado ARTÍSTICO à *o-posição* (ou realidade) <este texto> em posição (*Setzung*) representacional lógico-imaginativo — considere-se que tal capacidade nos surge de par a par com, por exemplo, (ii) capacidade, agora de natureza meramente animal, para reconfigurar a realidade visual <este caviar> na realidade gustativa <bolo alimentar>.

9

Em quarto lugar, considere-se que o nome "gosto" (ou *goût* ou *taste* ou *Geschmack*) é nome que há muito há passado a fazer parte, via de analogia, do jargão do ramo da filosofia que se designa "estética;" muito embora o mesmo não tenha ocorrido com o seu cognato "gustativo" — o qual, não obstante, me vejo constrangido a utilizar de seguida em sentido que instaura sinonímia entre ele, o predicado "gustativo," e o predicado "de gosto," que surge na designação "juízo de gosto" (*judgment of taste*, *Geschmacksurteil*).

Em quinto lugar, considere-se que (i) experiência *gustativa* de representação lógico-imaginativa suscitada por apreensão-representação de <este texto artístico> nos surge de par a par com, por exemplo, (ii) experiência gustativa da realidade <este caviar>. A qual, a realidade <este caviar>, nos surge aqui, por conseguinte, na qualidade de causa objetiva dessa mesma experiência (gustativa), e, pois, na qualidade de causa objetiva de experiência (efeito) estritamente de índole subjetiva.

Em sexto e último lugar, considere-se que (i) juízo de gosto (*Geschmacksurteil*) determinado por experiência *gustativa* de representação lógico-imaginativa suscitada por apreensão de <este texto artístico> nos surge de par a par com, por exemplo, (ii) juízo de gosto determinado por experiência gustativa da realidade <este caviar>.

Face a tudo isso, faça-se, de seguida, a experiência que irei passar a especificar — mantendo em mente que o meu propósito tem vindo a ser, e continua a ser, o propósito de dar a ver que "the vicious maxim of *De gustibus non est disputandum*" ("No que respeita a gostos, nada há a discutir") se configura, afinal, máxima *non disputandum*.

Imagine-se *um só* caviar, caviar de uma só embalagem, sobre uma mesa, na qualidade de ente real numericamente idêntico momento a seguir a momento e apreensão (por parte de um sujeito) a seguir a apreensão (por parte de outro sujeito). Isto é, imagine-se caviar, ali, *sub specie* realidade analogicamente equivalente à factualidade gráfica a que Wellek–Warren se referem ao mencionar "one Divine Comedy".

Após isso, imaginem-se três comensais, em cada um dos quais a experiência gustativa de tal *único* caviar (de tal *único* ente real e, pois, objetivo) haveria de ocasionar um de três diferentes juízos de gosto. E, por conseguinte, haveria de ocasionar, palato a seguir a palato, três valorações subjetivas — porquanto três valorações numericamente distintas — do gosto ou paladar daquele mesmo *único* caviar.

Por fim, imagine-se que a experiência gustativa que ora avento determinaria os juízos de gosto que passo a registar.

Com relação a um primeiro de tais comensais, o juízo de gosto: *Será difícil deparar com caviar mais excelente do que este!*

Com relação a um segundo de tais comensais, o juízo de gosto: *Não é mau, mas de modo algum faz justiça à fama.*

Com relação a um terceiro e último de tais comensais, o juízo de gosto: *Não sei como vocês podem gostar disto! Isto mais parece doce de amora com gosto a peixe!*

Como se torna evidente, julgo, pretendo que ocorra de seguida quanto passo a explicitar.

Por um lado, que o PRIMEIRO de tais juízos de gosto (de experiência gustativa da realidade <este caviar>, e, pois, de experiência de índole sensível) equi-

9

valha aqui a juízo de gosto (de experiência gustativa lógico-imaginativa) determinado por representação (*Vorstellung*) CONSTITUTIVA (*intra mente*) de UMA PRIMEIRA de "many Divine Comedies" (no dizer de Wellek–Warren). Isto é, determinado por UMA PRIMEIRA apreensão e representação de factualidade gráfica passível, não obstante, de ser designada *tout court* "Divine Comedy."

Por outro lado, que o SEGUNDO de tais juízos de gosto (de experiência gustativa da realidade <este caviar>, e, pois, de experiência de índole sensível) equivalha aqui a juízo de gosto (de experiência gustativa lógico-imaginativa) determinado por representação (*Vorstellung*) CONSTITUTIVA (*intra mente*) de UMA SEGUNDA de "many Divine Comedies" (no dizer de Wellek–Warren). Isto é, determinado por UMA SEGUNDA apreensão e representação de factualidade gráfica passível, não obstante, de ser designada *tout court* "Divine Comedy."

Por outro lado, ainda, que o TERCEIRO e último de tais juízos de gosto (de experiência gustativa da realidade <este caviar>, e, pois, de experiência de índole sensível) equivalha aqui, por seu turno, a juízo de gosto (de experiência gustativa lógico-imaginativa) determinado por representação (*Vorstellung*) CONSTITUTIVA (*intra mente*) de UMA TERCEIRA de "many Divine Comedies" (no dizer de Wellek–Warren). Isto é, determinado por UMA TERCEIRA apreensão e representação de factualidade gráfica passível, não obstante, de ser designada *tout court* "Divine Comedy."

Agora, se se adaptar as premissas do excerto de *Theory of Literature* que citei atrás em bloco recolhido às premissas que elas mesmas me hão sugerido, que darão a concluir as equivalências que venho de estabelecer entre (i) juízos de gosto determinados

por experiência gustativa da realidade <este caviar> e (ii) juízos de gosto determinados por experiência *gustativa* de representação (*Vorstellung*) suscitada por apreensão de factualidade gráfica passível de ser designada *tout court* "Divine Comedy"?

Volto a perguntar: que darão a concluir tais equivalências?

Darão a concluir que deduzir delas "the vicious maxim of *De gustibus non est disputandum"* faria que fosse ***impossible*** *to explain why the experience of one and the same caviar by one caviar eater should be better than the experience of any other caviar eater?*

Para, na verdade, estabelecer analogia entre a significação destas minhas palavras e a significação destas palavras de Wellek–Warren: "If we should take this view seriously, it would be ***impossible*** to explain why one experience of a poem by one reader should be better than the experience of any other reader". (A ênfase é minha.)

Darão a concluir que deduzir delas "the vicious maxim of *De gustibus non est disputandum"* faria que fosse ***impossible*** *to explain why it is possible to correct the interpretation of another caviar eater? —*

Para, na verdade, estabelecer analogia entre a significação destas minhas palavras e a significação destas outras palavras de Wellek–Warren: "If we should take this view seriously, it would be ***impossible*** to explain... why it is possible to correct the interpretation of another reader." (A ênfase é minha.)

Darão, por fim, a concluir que deduzir delas "the vicious maxim of *De gustibus non est disputandum"* acarretaria consigo *the definite end of all teaching of how to eat caviar which aim at enhancing the appreciation of caviar? —*

9

Para, na verdade, estabelecer analogia entre a significação destas minhas palavras e, agora, a significação destas outras palavras de Wellek–Warren: "If we should take this view seriously, it... would mean the definite end of all teaching of literature which aims at enhancing the understanding and appreciation of a text."

Ocorrerá efetivamente que isso é quanto as equivalências que acabo de manter em pauta na forma de sujeito omisso dão a concluir?

Ou ocorrerá, bem pelo contrário, quanto passo a registar?

Em primeiro lugar, que as equivalências a que me refiro dão a concluir isto: que deduzir delas "the vicious maxim of *De gustibus non est disputandum" impossibilita,* afinal, explicar ("it would be impossible to explain") que (i) a apreensão–representação de uma só factualidade gráfica de índole estético-artística sempre haja de se configurar, vez a vez (leitor a leitor), experiência assaz distinta tanto quanto *impossibilita* explicar ("it would be impossible to explain") que (ii) a degustação de *um só* caviar sempre haja de se configurar, vez a vez (comensal a comensal), experiência assaz distinta.

Em vista de quê?

Em vista de ser tão possível explicar (i) que a apreensão–representação que venho de mencionar sempre haverá de se encontrar determinada, leitor a leitor, por estruturas psíquicas e experiências de vida diferentes quanto é possível explicar (ii) que a degustação de *um só* caviar sempre haja de se encontrar determinada, comensal a comensal, por hábitos alimentares diferentes e, sobretudo, por posse de papilas gustativas em quantidades diferentes.

Em segundo lugar, que as equivalências a que me refiro dão a concluir isto: que deduzir ou não deduzir delas "the vicious maxim of *De gustibus non est disputandum"* tem tanto a ver com a possibilidade ou a impossibilidade de explicar que (i) a apreensão–representação que continuo a manter em pauta possa configurar-se, leitor a leitor, experiência melhor ("better") ou pior quanto tem a ver com a impossibilidade inelutável de explicar que (ii) a degustação de *um só* caviar possa configurar-se, vez a vez (comensal a comensal), experiência melhor ("better") ou pior!

Em vista de quê?

Por um lado, em vista de representações diferentes de uma mesma factualidade gráfica de caráter estético-artístico se configurarem, todas elas, tanto consciência *sub specie* FORMA discursiva quanto consciência *sub specie* MATÉRIA imaginativa.

Por outro lado, em vista de não haver como aceder à *quidditas* de consciência *sub specie* MATÉRIA imaginativa (muito menos como avaliá-la), e, pois, como fazer recair sobre ela, consciência, a valoração "melhor do que" ("better than") ou "pior do que." Com a consequência de, afinal, uma tal valoração ser tão passível de recair sobre a consciência *sub specie* MATÉRIA imaginativa "of one reader" quanto sempre haverá de ser passível de recair sobre consciência de degustação de *um só* caviar. — A qual, por sua vez, se configura exclusivamente consciência de MATÉRIA sensitiva.

A este respeito, experimente-se alcançar sucesso tão-somente em explicar ("to explain"), por exemplo, o *melhor* e o *pior* de consciência de MATÉRIA sensitiva suscitada por degustação da realidade <caviar> (todo e qualquer <caviar>), por comparação

9

com consciência de MATÉRIA sensitiva suscitada por degustação da realidade <anchovas> (todas e quaisquer <canchovas>)!

Para já não sugerir, é claro, que se experimente alcançar sucesso em explicar ("to explain") o *melhor* e o *pior* de duas ou mais consciências de MATÉRIA sensitiva suscitadas por degustação da realidade <este caviar> ou por degustação da realidade <estas anchovas>!

Na verdade, em função de que paradigma de excelência se poderia alguma vez avaliar se determinada consciência, considerada na qualidade de consciência de MATÉRIA imaginativa suscitada por apreensão de uma certa factualidade gráfica, se configuraria, ou não, consciência melhor ("better") do que outra consciência, considerada na qualidade de consciência de MATÉRIA imaginativa suscitada por apreensão da mesma factualidade gráfica?

Tem-se, por tanto, que, no caso de se tratar de comparação entre consciências que sinteticamente se desdobrem em consciência de FORMA discursiva e em consciência de MATÉRIA imaginativa, ao invés, pois, de se tratar de comparação entre consciências exclusivamente de MATÉRIA sensitiva, a qual por natureza se revela comparação impossível — tem-se, por tanto, dizia, que, no caso de se tratar de uma tal comparação, as únicas questões que se poderão colocar serão estas:

(1.) Em que medida se verificará adequação de cada uma de duas ou mais consciências de FORMA discursiva à factualidade gráfica que determine todas elas?

(2.) Em que medida se verificará adequação de cada uma de duas ou mais consciências de MATÉRIA

imaginativa às consciências de FORMA discursiva que as determine?

Quanto venho de explicitar dá a ver bem, julgo, que, nos casos em que haja a considerar consciências suscitadas por uma mesma factualidade gráfica estético-artística (em que haja a considerar, por conseguinte, consciências a um só tempo de FORMA discursiva e de MATÉRIA imaginativa), a indiscutibilidade que é afirmada pela máxima *De gustibus non est disputandum* ("No que respeita a gostos, nada há a discutir") terá de recair não sobre tais consciências objetais (*cogitatae*), mas sim direta e exclusivamente sobre os juízos de gosto (*gustus*) que, por sua vez, hajam de recair sobre elas (consciências).

Falo, percebe-se, de juízos de gosto como, por exemplo, estes.

Não há epopeia mais bem conseguida do que A Ilíada!

A Ilíada *é, sem dúvida, epopeia bem conseguida; contudo, de modo algum justifica os elogios sem par que lhe são feitos.*

A Ilíada?! *Não sei como se pode gostar de ler livro tão enfadonho!*

Trata-se, de facto, de juízos indiscutíveis (*non disputandi*).

Em vista de quê?

Em vista de sequer possibilitarem encontrar neles grau maior ou menor de adequação ou de desadequação. Em oposição, como dei a saber há pouco, com o que acontece com as consciências sobre que eles, juízos, terão de recair.

O que acabo de dizer prende-se com ocorrer, agora em terceiro lugar, que as equivalências a que estava a referir-me atrás dão a concluir isto: que deduzir delas "the vicious maxim of *De gustibus non*

9

est disputandum" impossibilitaria, afinal, explicar ("it would be impossible to explain") (i) "why it is possible to correct the interpretation of another reader" tanto quanto *impossibilitaria* explicar (ii) por que se mostra impossível corrigir interpretações de qualquer degustador de <caviar>.

Em vista de quê?

Por um primeiro lado, em vista de ocorrer, como venho de dar a entrever, que a indiscutibilidade que é afirmada pela máxima *De gustibus non est disputandum* ("No que respeita a gostos, nada há a discutir") terá de recair não sobre "the interpretation of another reader", mas sim sobre o juízo de gosto que tal interpretações possa determinar.

Por um segundo lado, em vista de ocorrer que uma tal interpretação sempre haja, por sua vez, de se encontrar mais ou menos determinada por graus maiores ou menores de adequação de consciência de FORMA discursiva à factualidade gráfica que a determine. A qual é circunstância que, como se percebe sem dificuldade, estimo, possibilita corrigir — agora, sim — "the interpretation of another reader" (ou, pelo menos, tentar corrigi-la) por via de lhe pôr em evidência (ou, pelo menos, por via de tentar pôr-lhe em evidência) as desadequações que se encontrem na origem da necessidade de fazer isso mesmo.

Por um terceiro lado, em vista de a circunstância de correção bem sucedida de interpretação poder bem ocasionar mudança de juízo de gosto em nada haver de alterar a indiscutibilidade de todos os juízos de gosto, e, por conseguinte, também a indiscutibilidade de um *novo* juízo de gosto.

Por um quarto lado, por fim, em vista de degustador algum de <caviar>, ou de qualquer outra substância comestível, vez alguma poder fazer re-

cair interpretação sobre sua consciência de (exclusivamente de) matéria sensitiva. A qual, por sua vez, é circunstância que em nada impossibilita que faça recair juízo de gosto — isso sim — sobre essa mesma consciência.

Em quarto e último lugar, e em relação direta com o que acabo de pôr em pauta, as equivalências a que tenho vindo a referir-me dão a concluir isto: que deduzir delas "the vicious maxim of *De gustibus non est disputandum" acarretaria consigo,* afinal, "the definite end of all teaching of literature which aims at enhancing the understanding and appreciation of a text" tanto quanto *acarretaria* o fim, uma vez por todas, de *all teaching of how to eat caviar which aim at enhancing the appreciation of caviar.*

Em vista de quê?

Por um primeiro lado, em vista da efetiva possibilidade, que Wellek e Warren admitem e que já aqui corroborei, de se encetar correção de "the interpretation of another reader".

Por um segundo lado, em vista de não poder deixar de acontecer que fazer isso mesmo, encetar correção de "the interpretation of another reader", se configure dar continuidade, ao invés de pôr fim, a "all teaching of literature which aims at enhancing the understanding and appreciation of a text".

Por um terceiro lado, em vista de ocorrer, como já aqui dei a ver, que encetar correção de "the interpretation of another reader" poderá, afinal, resultar em mover um tal outro leitor a fazer recair sobre sua consciência formal e material de determinada factualidade gráfica juízo de gosto diferente do que fazia recair sobre ela antes de tal correção ter tido lugar.

9

Por um quarto lado, em vista de não poder deixar de acontecer que mover leitor a fazer isso mesmo (a reconsiderar um seu *primeiro* juízo) se configure, de igual modo, ainda que em segunda instância, dar continuidade a "all teaching of literature which aims at enhancing the understanding and appreciation of a text".

Por um quinto lado, em vista de não poder deixar de acontecer que ensinar um outro degustador de caviar a degustar este último do modo mais adequado possível, de par a par com ensiná-lo a identificar os diferentes tipos e os diferente graus de excelência dessa mesma *Delikatesse*, se configure dar continuidade, ao invés de por fim, a *all teaching of how to eat caviar which aim at enhancing the appreciation of caviar.*

Por um sexto e último lugar, em vista de ocorrer, como já dei a saber, que tanto um como o outro dos dois tipos de ensinamento ("teaching") que venho de considerar em nada interfere com a indiscutibilidade que "the vicious maxim of *De gustibus non est disputandum"* afirma de todo e qualquer juízo de gosto.

Neste ponto desta nona Divisão, impõe-se que eu recupere algumas das palavras de Wellek e Warren que transcrevi por último. Trata-se destas palavras:

> ...the vicious maxim of *De gustibus non est disputandum*. If we should take this view seriously, it would be impossible to explain why one experience of a poem by one reader should be better than the experience of any other reader and why it is possible to correct the interpretation of another reader.

Leitor atento destas afirmações que tenha seguido com atenção as disquisições que lhes hei tecido, haverá, julgo, de se aperceber de que o grande erro em que Wellek e Warren incorrem é o erro de retirar ao juízo de gosto a indiscutibilidade que "the vicious maxim of *De gustibus non est disputandum*" faz recair sobre ele com vista a conceder-lhe a discutibilidade que — afinal — terá de ser encontrada nisto: no grau de exercitamento que tanto leitor de obra de arte verbal quando degustador de caviar, por exemplo, haja dado à sua faculdade do juízo (*Urteilskraft*). —

A qual, como o próprio nome dá a saber, se configura faculdade determinante, em primeira instância, de todo e qualquer juízo (*Urteil*). E, pois, se configura de igual modo faculdade cujo grau de exercitamento — porquanto, cujo grau de *competência* formal e cujo grau de abrangência material ou de *comparatividade* — haverá de determinar, acima de tudo o mais, a hecceidade de todo e qualquer juízo de gosto (*Geschmacksurteil*). Significa isto, a *qualidade* formal e material (a *quidditas*) que, caso a caso (ajuizador a ajuizador), haverá de se configurar *qualidade* (*quidditas*) *non disputandum*.

Uma vez efetuado, todo o juízo passa a ser, considerado em si, considerado *qua* término de ato judicativo, juízo inalterável, e, pois, juízo *necessário*.

Porém, não é exclusivamente em virtude disso (em virtude de, uma vez efetuado, se subtrair, tanto em termos de identidade numérica como em termos de identidade judicativa, a toda e qualquer contingência), que o juízo de gosto (este, em particular) deverá ser considerado fora da jurisdição de toda e qualquer discutibilidade ou disputabilidade.

Não.

9 É também, com muito maior relevância, em virtude de ele, juízo de gosto (ele, em particular), haver de se configurar determinação *passiva* operada *ativamente* pela faculdade do juízo. Ou seja, é também em virtude de tanto a sua identidade numérica como a sua identidade judicativa, a sua *quidditas,* sempre haver de lhe ser determinada, por assim dizer, à revelia *dele mesmo*.

Ora, em vista também disso, torna-se fácil perceber, estimo, que é efetivamente sobre a própria faculdade do juízo, *qua* agente de ato judicativo, não sobre os *produtos* de seus atos judicativos, considerados à parte dela, que deverá recair de modo direto toda e qualquer possível discutibilidade ou disputabilidade.

Há, aliás, a considerar, para além disso, que, como já dei a saber, estará sempre ao alcance do *agente* de todo e qualquer juízo, a faculdade do juízo, não menos de que ao alcance da razão, do entendimento, da imaginação e da sensibilidade, devir alvo de *expansão* e de exercitamento — de processo de incremento de *cultura hominis* — capazes de alçar a atividade que por natureza lhe compete, e, pois, a sua *competência* judicativa, a graus sucessivamente mais elevados de discriminação e excelência.

Em relação direta com isso, há a considerar que a discutibilidade ou disputabilidade que Wellek e Warner se esforçam por fazer recair sobre o juízo de gosto, por via de, movidos por desespero teórico, negar lugar entre suas premissas à "máxima nefasta *De gustibus non est disputandum,*" pressupõe de modo inevitável (tal discutibilidade ou disputabilidade) contingência por parte dos entes ou das operações sobre que seja passível de recair. A qual é condição

que de modo algum poderá ser adjudicada, como tenho sublinhado, aos juízos propiamente ditos.

De quanto venho de me esforçar por pôr em em pauta com a maior clareza de que sou capaz, decorre, para o dizer agora de forma lapidar, *contra* Wellek e Warner, o seguinte: que, a haver de entrar em conta com discutibilidade ou disputabilidade ao considerar a possibilidade — não o facto — de "[the] experience of a poem by one reader" se comprovar "better than the experience of any other reader", se terá de começar por a fazer recair (discutibilidade ou disputabilidade) não sobre o juízo de gosto, mas sobre a faculdade do juízo e, *antes* dela, sobre o grau de *cultura hominis* que possa acontecer determiná-la.

Considere-se, de novo, o juízo de gosto: A Ilíada?! *Não sei como se pode gostar de ler livro tão enfadonho!*

Que se mostra aqui, com toda a evidência, configurar-se de todo discutível, disputável ou contestável?

Certamente, não a qualidade ou *quidditas* da predicação "enfadonho" (do juízo "enfadonho"), mas sim a qualidade, a *quidditas,* da subjetalidade do predicador (do ajuizador). E, pois, a qualidade, a *quidditas,* da faculdade do juízo deste último, bem como, *antes* dela — repito, — a qualidade, a *quidditas,* da psique deste último (o predicador), considerada sob o aspeto de todo determinante de *solo* de *cultura hominis* em maior ou menor grau de excelência ou *virtude* (ἀρετή).

A este respeito, relembre-se a minha afirmação anterior de que, em não subsistindo capacidade de apreensão–cocriação de índole estética em subjetividade (consciência) que percecione factualidade

9

gráfica estético-artística, esta jamais haverá de devir obra de arte (verbal) *in actu.*

Wellek e Warner, já o sabemos, formulam a questão "What is the 'real' poem; where should we look for it; how does it exist?" com o propósito de, de seguida, lhe dar "resposta correta" ("correct answer") que, como se há visto, consiste em grande parte em subtrair ao gosto (ao juízo de gosto, considerado com produto final da atividade da faculdade do juízo) a disputabilidade que "the vicious maxim of *De gustibus non est disputandum*" faz recair sobre ele.

Em vista disso, solicito a meus hipotéticos leitores, chegado aqui, resposta à questão que ora formulo. Esta: deparar-se-á com tal (pressuposta) "resposta correta" ("correct answer") a contradizer a contrarresposta que lhe hei dado?

Como é óbvio, refiro-me a contrarresposta que se deixa sumarizar por via de dizer, como ora digo, que ela consiste sobretudo em afirmar o seguinte: que, discutível, é-o, isso sim — devido a se configurar de todo de índole contingente, em oposição ao que ocorre com o juízo de gosto, — o grau de *cultura hominis* que determine, sujeito a sujeito, o gosto e, pois, o próprio juízo de gosto.

Trata-se, porquanto, de contrarresposta que, em vista da afirmação de que, "If we should take... seriously" "the vicious maxim of *De gustibus non est disputandum"*, "it would be impossible to explain why one experience of a poem by one reader should be better than the experience of any other reader" — trata-se, porquanto, de contrarresposta, dizia, que, de igual modo, se deixa reiterar via tão-somente de duas admoestações.

Em primeiro plano, trago em mente a admoestação que ocupa o parágrafo que se segue.

Meus Senhores: "one experience of a poem by one reader" deixa-se conceber como experiência "melhor" ("better") do que "the experience of any other reader" tão-somente em resultado de ocorrer, agora por palavras minhas, que *each reader has been endowed by Nature, or by his or her genetic inheritance, with a greater or lesser degree of capacity to cultivate himself or herself — and, therefore, to cultivate in himself or herself the human faculty of imagination and the human faculty of judgment.*

Em segundo plano, trago em mente a admoestação que ocupa o parágrafo que ora se segue.

Meus Senhores: é em grande parte por essa razão, ainda que, como dei a saber, não apenas por essa razão, que "it is possible to correct the interpretation of another reader". Quero dizer: que "é possível" evidenciar a "outro leitor", ainda que talvez sem conseguir persuadi-lo de isso se configurar facto, que o significado lógico-imaginativo que haja congeminado *in mente*, ao subjetivamente verter em significado *in actu* o significado intersubjetivamente *in potentia* que esta ou aquela factualidade gráfica veicule, se mostra significado materialmente desadequado à forma de tal factualidade.

Como exemplo de factualidade gráfica passível de dar origem, *intra mente*, à desadequação que acabo de mencionar, considere, leitor, a grafia dos versos que irão seguir-se — a qual recupera em parte o *moderato andante* de *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (*O Nascimento da Tragédia a partir do Espírito da Música*) que adorna, em epígrafe, este meu escrito.

(Espírito *da* Música? Ou Espírito *de* Música?!)

9

Ouui, que não vereis com vãs
façanhas
Fantasticas, fingidas, mentirosas,
Louuar os vossos, como nas
estranhas
Musas, de engrandecerse
desejosas....[21]

"Ouvi, que não vereis"!

Como poderia ser de outro modo? —

No caso, é claro, de as grafias (as *notae*) que configuram as formas verbais intersubjetivas "ouvir" e "ver" serem acolhidas por *solo* psíquico que, ao *vi-ficá-las*–atualizá-las, *sub specie* consciência subjetal (*cogitans*) que as objetalize–intencionalize e que, por esse modo, as *transubstancie* de *notae* meramente significantes em *notae* significadas, adjudique significação denotativa (*dēnotāns*) tanto a uma como à outra. — A qual — há que percebê-lo — se configura significação (FORMA discursiva) capaz de suscitar representação imaginal (MATÉRIA imaginativa) apenas de modo residual.

Contudo, que terá *expectado* o poeta de *solo* psíquico em que se abrisse rego a sua semente?

Efetivamente, que representasse (*stellte vor*) significação denotativa (*dēnotāns*) tanto para a *nota* "ouvir" como para a *nota* "ver"?

Intenciono que signifique, leitor, o seguinte: teria ele, poeta, sido cultivador da arte de suscitação de significação tão medíocre — e, pois, amante de tal arte tão medíocre, — a ponto de ter antecipado cultivar no *solo* psíquico de cocriador *inte(r)llegens* — leitor *inte(r)llegens* — "intercourse of thoughts" tão *insatisfatório* quanto este: *ouvi, que, por via de ouvir, não vereis?*

"Intercourse of thoughts", no dizer de I. A. Richards.

Ou, pelo contrário, não terá ele, poeta, sido cultivador da arte de suscitação de significação tão magnífico — e, pois, amante de tal arte tão magnífico, — a ponto de ter antecipado suscitar no *solo* psíquico de cocriador *inte(r)llegens* significação de índole denotativa (*de-* + *notare*) *para* a *nota* "ouvir" e significação de índole conotativa *para* a *nota* "ver"?

Quero significar: ou, pelo contrário, não terá ele, poeta, *querido* que leitor *inte(r)llegens* lhe lesse a sentença "Ouvi, que não vereis", na qualidade de sentença intencionalmente suscitadora, *intra mente*, de cumplicidade ("intercourse"), e, porquanto, suscitadora deste significado: "Ouvi, que os *olhos* da inteligência não haverão de, lógico-imaginativamente, vos dar a *ver*"?

Tudo isto, é claro, para não penetrar a mais fundo.

Ou seja, para não entrar em conta com a possibilidade de ele, poeta, ter pensado o segmento discursivo "Ouvi, que não vereis," ao assentar pena no papel ou no tinteiro, na qualidade de *nota* suscitadora da seguinte significação: "*Ouvi* tão somente, que, então, *olho* não haverá de vos dar a *ver.*"

Ou, então, para não entrar em conta, de igual modo, com a possibilidade de o poeta — significativamente, o pátrio Virgílio de Portugal — ter retido inspiração das consabidas palavras de Cristo: "não saiba a tua mão esquerda o que faz a direita".

Quero dizer, explicando-me melhor, para não supor a possibilidade coletada de bem longe (*far-fetched*) de, na psique de Camões, se ter insinuado, palma da mão sobre a margem do pergaminho, pena mergulhada no tinteiro, a hipótese verbal: "ouvi, ó creme do creme de quem não ouve as pro-

priedades acústicas do curral de quem governa o céu rotundo: ouvi, sem que vosso ouvido sinistro saiba que estará a ouvir vosso ouvido direito." — A qual foi, afinal, hipótese (*hipo-* + *thesis*) que, com ter devindo histórico-culturalmente hipértese (*hiper-* + *thesis*), instaurou e incentivou esquizofrenia (no sentido etimológico do termo) adentro a mente ocidental *de mediaevali aetate ad de vicesimo primo saeculo.*

É que Mestres da arte verbal de grande calibre jamais chegam a dizer quanto jamais deixam por dizer. E, por conseguinte, jamais deixam por dizer quanto jamais chegam a dizer.

Trago em mente Mestres da arte verbal do calibre não só de Luís Vaz de Camões: também do calibre de Dante Alighieri e de Wolfgang von Goethe — para me cingir a Mestres de estilo maior, no Mundo Ocidental Moderno, Católico-Cristão, de quanto, inspirado a valer pelo poeta pagão Virgílio não menos do que o filho luso de Vénus, o próprio Dante pôs na boca ao guloso Bonagiunta da Luca — no Purgatório, ao trepar o Terraço dos Glutões — com o aspeto verbal sublime de "[o] estilo doce novo qu'ouço!" ("[il] dolce stil nuovo ch'i' odo!") [22]

Faço parêntesis: se a primeira pessoa do presente do indicativo do verbo "ouvir" fosse "oice," o efeito *secunda facie* da tradução seria perfeito!

Prossigo: é que, se o dualismo bacântico-pandémico que o Mundo Católico-Cristão importou do Médio Oriente pela porta pérsica, entre outras, se tornou responsável pela recusa de o espírito Moderno se conspurcar com contato com o corpo, assim dando origem e incentivo à pandemia que Walter Pater chamou "a bonita doença ou perturbação dos sentidos" ("the beautiful disease or disorder of the senses"), [23] Dante tornou-se responsável, sem

dúvida, pela redescoberta e pela deflagração, *dal Medioevo all diciannovesimo secolo*, de "doença ou perturbação" concomitante, mas de bem outros "sentidos." —

Sendo que ler a *Comédia* e *Vita Nuova* com ouvidos e olhos *intra mente* capazes de representação lógico-imaginativa longa e penetrante não poderá deixar de ocasionar "descida fatal tanto na religião como nos amores da média idade" — para repor em pauta as palavras, da autoria de Walter Pater, "fatal descent both in the religion and the loves of the middle age"!

"Idade" ("age") surge aqui também, por mão de Pater, no sentido extensivo de "espaço de vida." Quero dizer, no sentido — à Teócrito, por exemplo, se me recordo corretamente — em que neto poderia asseverar a seu avô com toda verdade: "Avô, não te esqueças de que a minha vida é de idade bem mais avançada do que a tua!"

Descida de tão vertiginosa inclinação, vertente tão fatal, não poderá, aliás, deixar de ser ocasionada, com tais olhos e tais ouvidos *intra mente*, mas com solicitação de estilo mais ancestral, por leitura estética quer do *vetus* quer do *novum testamenta*.

A quem, aqui, não ocorreria perturbar os sentidos a *testamenta,* para ler e dar a ler *testa mente?*

"Pandemia" surge, lá atrás, no sentido etimológico desse mesmo termo (*pan-* + *dêmos*).

"Sentidos," surge, lá atrás (no caso do dualismo bacântico-pandémico), no sentido de "Os cinco sentidos."

"Sentidos," surge, lá atrás (agora no caso de Dante), no sentido de "Em que sentido?"

Os Mestres que trago em mente são isso mesmo, Mestres — Mestres sem medida, — em resul-

9

tado, afinal, de praticarem a arte de se pouparem a omitir por via de se não pouparem a sugerir.

O quê?

Deveria ser mais do que evidente, neste momento: representação mental de índole lógico-imaginativa!

Trata-se, afinal, de arte (τέχνη) que sempre haverá de se dar a conhecer na qualidade de arte (τέχνη) de entredizer. Isto é, de novo por palavras de I. A. Richards, na qualidade de "intercourse of thoughts", de arte (τέχνη) de *conversar* tão-somente em-representação (*Vorstellung*)!

Uns quantos parágrafos atrás, mencionei Mestres da arte verbal do calibre de Luís Vaz, de Dante Alighieri e de Wolfgang von Goethe.

Desses três, considerei *em passant* o primeiro (Camões) e o segundo (Dante). Sendo, pois, que ainda nada pus em pauta que justificasse considerar o terceiro (Goethe) de par a par com os outros.

Ora, de modo algum pretendo que omissão minha de mostra da mestria do τέκτων (*artista*) de *Faust, eine Tragödie*, seja interpretada como evidência de, ao arrolar Dante, Luís Vaz e Wolfgang von Goethe em lista de actores de gabarito principal, eu estar a incorrer em *wish fulfillment*.—

Sendo que é por essa razão, de par a par com pela razão determinante de este não ser lugar apropriado a eu estender-me por procuração das virtudes poiéticas (de *virtus*, "masculinidade") do Homero Moderno, da Germânia, que me cinjo a recomendar a meus leitores hipotéticos que avaliem amostra mais do que volumosa de tais virtudes os versos que traduzo a seguir. Nos quais Padre Seráfico (*Pater Seraphicus*) — Padre, *Pater*, Pai — acicata coro de petizes bem-aventurados (*Chor seligen Knaben*) — tanto

quanto bem-apetecidos — que se lhe dirigem assim: "Bem-aventurados somos nós, todos, todos | Que tão lasso é o estar-*lá*" ("Glücklich sind wir, allen, allen | Ist das Dasein so gelind.")

PATER SERAPHICUS
Moços! nascidos pela meia noite,
Espírito e juízo a meio esgaçados,
De perdição também para quantos
ue Pais,
Para justo ganho dos anjos.
Quanto que contra presença de
amante
Sentis deveras, que tanto vos
aproximais!
Das veredas duras da Terra, decerto,
Em vós — bem-aventurados! — nem
abrolho.
Descei por meus olhos bem baixo,
Órgãos à medida da Terra e do
Mundo,
Que podeis vir a precisar deles como
se vossos:
Vede-me só esta vereda aqui,
avante de vós!
(Ele toma-os adentro dele.) [24]

Ao partir, agora, para o término desta penúltima Divisão, sugiro que se atente na seguinte resposta *correta* ("correct answer"), por parte de Wellek e Warner:

> ...the real poem must be conceived as a structure of norms, realized only partially in the actual experience of its many read-

> ers. Every single experience (reading, reciting, and so forth) is only an attempt — more or less successful and complete —to grasp this set of norms or standards. [25]

A designação "the real poem" parece-me pretender congeminar o significado "the true, objective poem," e, a efetivamente ser assim, insistirá no pressuposto dogmático de que a obra de arte verbal haverá de ser passível de subsistir até mesmo tão-somente *sub specie* "set of norms or standards" de índole discursiva. Isto é, insistirá no princípio dogmático de que factualidade gráfica — REALIDADE discursiva — haverá de se constituir obra de arte verbal até mesmo aquém de IDEALIDADE (consciência) que a transubstancie em *perceptum* e que, com isso, a faça devir respiração, sentimento, riso, sangue, suor, lágrimas.

Quero significar: aquém de IDEALIDADE (consciência) que a transubstancie em *perceptum* e que, via disso, efetue o *milagre* humano de fazer que mera letra morta ressuscite de sua sepultura edificada com glifos de luto, tingidos no seio de constante alvorada com a escuridão da cegueira, para passar a viver por uma primeira vez — sempre por uma primeira vez — vida estética, artística, lógico-imaginativa.

Quanto acabo de pôr em pauta decorre também, de um modo ou de outro, de eu encontrar na origem daquela designação de Wellek–Warren, a designação "the real poem", *necessidade* de cariz sentimental de alçar mera letra morta, mera factualidade verbal, à condição de ente capaz de se subtrair ao princípio filosófico de que *esse est percipi*. Bem como decorre também (quanto acabo de pôr em pauta) de eu equacionar tal *necessidade* de cariz sentimen-

tal com *necessidade* de negar ao juízo de gosto, de modo democrático, o direito abjeto, porém incombatível, de se apregoar, e de sempre se confirmar, sede de indiscutibilidade democrática.

Agora, mesmo que não se entre em conta com uma tal designação, a designação "the real poem", com que se depara — volto a perguntar — ao deparar com a resposta *correta* ("correct answer") que transcrevi de *Theory of Literature,* atrás, em bloco recolhido?

Depara-se com tal resposta *correta* a contradizer a contrarresposta que lhe contrapus sobretudo nesta penúltima Divisão?

Isto é, depara-se com tal resposta *correta* a contradizer a resposta, por minha parte, de que a máxima *De gustibus non est disputandum* ("No que respeita a gostos, nada há a discutir") *constata* determinação de gosto (*goût*, *taste, Geschmack*) de caráter apodítico, e, porquanto, se configura, efetivamente, máxima indiscutível (*non disputanda*)? [26] — Muito embora eu em nada discorde de haver de a considerar, como ocorre com Wellek e Warren, "máxima nefasta" ("vicious maxim"). Mais, de haver de considerar de todo abjeta a indiscutibilidade de que ela, máxima, se faz constatação e apregoa em praça pública.

Concedo lugar agora, por uma última vez, à questão que ajuízo ser aqui mais pertinente.

Sim, meu hipotético leitor. Trata-se, de novo, da questão de saber se se depara com a "resposta correta" que os autores de *Theory of Literature* aprontam a seus leitores a contradizer a contrarresposta que, por minha parte, lhe hei aprontado. —

Sendo que, com se tratar dessa questão, se trata também da contrarresposta de que, praça para discussão ou disputação, *quem* no-la dá de presen-

te sem direito a plebiscito é, devido a efetivamente ser de índole contingente (pelo menos, em teoria), qualquer grau negligível de *cultura hominis* que aconteça determinar, homem a homem e mulher a mulher, a faculdade humana de julgar (*Urteilskraft*). Porquanto, qualquer grau negligível de *cultura hominis* que aconteça determinar em primeira instância a única faculdade que, no animal humano e, pois, na sociedade humana, se dá de agir sobre o *paciente* que se designa "juízo de gosto" (*Geschmacksurteil*).

Trago em mente neste momento, como exemplo decorrente de ter dado por mim a considerar a receção que o *ora* genial poema de Whitman conheceu quando da sua publicação inicial, o seguinte juízo de gosto: "*Song of Myself?! Não sei como se pode gostar de ler poema tão repugnante!* O qual é juízo, dou-o de novo a ver, que em nada poderá ser diferente, em termos de forma, destes outros:

> *<Caviar?! Não sei com se pode gostar desse doce de amora com gosto a peixe! Nada há, então, como compota de amora colhida no prado e logo fechada no frasco! Ou como congro guisado apanhado do pélago para o prato, e, pois, sem essa coisa de químicos ou conservantes!>*

Repare-se no juízo *Não sei com se pode gostar desse doce de amora com gosto a peixe!* O qual, por seu turno, em pouco haverá de ser diferente deste outro: *Não sei como se pode gostar de gelado de baunilha! Que gosto agreste! Nada há, então, como um bom gelado de chila!*

Que poderá haver a discutir, deveras, com relação a gostar ou não gostar de gelado de baunilha?

Ou a gostar ou não gostar, não menos por exemplo, de gelado de chila?

Repare-se em que pergunto "que poderá haver a discutir com relação a gostar ou não gostar de...?" E não "que poderá haver a gostar, ou a não gostar, com relação a gostar ou não gostar de...."

Passo, agora, a registar que se me afigura de todo correto, como não poderia deixar de já ser evidente, afirmar que o que deveras ocorre é o seguinte: deparar-se com a "resposta correta" ("correct answer") de Wellek e Warren a contradizer a sua anterior "resposta correta" de que "The view that the mental experience of a reader is the poem itself leads to the absurd conclusion that a poem... is recreated in every experience." [27]

RESPOSTA *CORRETA* ANTERIOR: (1.) "...the absurd conclusion that a poem... is ***recreated*** in every experience."

RESPOSTA *CORRETA* POSTERIOR: (2.) "the real poem... [is] ***realized*** only partially in the actual experience of its many readers." (A ênfase é minha.)

Substitua-se, em (1.), "recreated" por "realized," e obter-se-á: (1.) *...the absurd conclusion that a poem... is* ***realized*** *in every experience.*

Substitua-se, em (2.), "realized" por "recreated," e obter-se-á: (2.) *...the real poem... [is]* ***recreated*** *only partially in the actual experience of its many readers.*

Se proceder assim porventura se apropriasse à natureza, ao assunto e ao estilo deste escrito — e "the style is the man", [28] — terminaria, agora, declarando:

I rest my case.

Não sendo, esse, o caso, irei terminar praticamente como comecei: citando palavras de Kant.

9

Não, porém, sem que eu dê a saber abertamente que ele, Kant, se *abotoou* com botão teórico do lado de Wellek e Warren, e, porquanto, com botão diametralmente oposto ao botão crítico com que me *abotoo* neste meu escrito. Isto é, sem que eu dê a saber abertamente que ele, Kant, se deu a saber do parecer de que

> *De gustu non est disputandum* is a proposition of the ignorant and unsocial. "Everyone according to his taste" — everyone enjoys only his own gratification; from this follows that everyone should remain by himself. [29]

É que, contrariamente a mim, que hei reiterado partir do princípio de que a faculdade de julgar se deixa governar também de modo *democrático,* e, por conseguinte, também por grau de *cultura hominis* negligenciável, o próprio Kant partiu do princípio de que ela, faculdade de julgar, se deixará governar tão-somente de modo *aristocrático*.—

Já que, recusando-se virtuosamente a resignar-se com não ser possível absolver-se de haver de abrir olho à circunstância desgostante de o baldio da humanidade ignorar em geral tanto "principles of taste... uiversal and...universally valid" [30] quanto o princípio universal de índole ética que designou "imperativo categórico" (*kategorisher Imperativ*), trancou-se com o pressuposto teórico de que "Taste is rare". [31]

Quero significar, trancou-se com o pressuposto teórico de que "the power of judgment" "belongs to" (determina tão-somente) "correct taste". [32]

É aí, afinal, que mora a razão por que ele, Kant, se prestou a promover a teóricos posteriores como Wellek e Warren o antissepsiador estético-social de alto preço com que propôs aspergir, para a manter *pura* (*reine*), cada página da primeira Parte da sua terceira *Crítica* (*Crítica da Faculdade do Juízo*).

Ei-lo, o antissepsiador estético-social a que me refiro, o qual eu compraria por qualquer preço se fosse possível comprá-lo, e se, uma vez comprado, se comprovasse capaz de assepsiar — ei-lo a aspergir por detrás estes raciocínios:

> Taste does not consist in the gratification that the thing makes for me — I can call a house beautiful and think I would be ready to pay a penny to see it. Through taste we obtain a satisfaction of intuition. If I see an ugly house, then that does not cause me any pain, for I can laugh heartily about it and amuse myself.

Se, na verdade, for tão-somente caso de ver "an ugly house"!

E se for caso de ver "that the thing" se dá a ver como "coisa" bem "bela," mas se configura, na verdade, "coisa" por demais "feia"?

Será, então, também caso de "causar dor alguma"? Ou seja, será, de igual modo, caso para "[to] laugh heartily about it and amuse myself"?

> With intuition I feel nothing, I only compare the things with my feeling without letting it make any impression on my feeling. In short, beauty effects nothing on my faculty of sensation — I am not pas-

9

sive in it — I only receive appearances and representations and compare them with my faculty of sensation. [33]

Em virtude de sua desmedida — generosidade ingênita — Kant, na verdade, poucas vezes arregaçou mangas à maçada imensa que é avaliar a animalidade humana com o valor imoderado que ela mostra as mais das vezes. Isto é, ele, Kant, baixou olho à humanidade, praticamente ao longo de toda a sua longa obra, sobretudo olhando-a pelo ponto de vista formal do seu ter-de-ser e do seu dever-ser, ao invés de — e respeito-o também por isso — pelo ponto de vista material do seu *ser* acidental. Quero dizer, pelo ponto de vista do mero *acontecer* da humanidade.

Olhe, leitor, qual o *acontecer* de cogumelos, que nascem e crescem espontaneamente.

Eis, dois parágrafos abaixo, as palavras de Kant com que — atrás — decidi terminar esta penúltima Divisão. As quais são palavras que, pelo contrário, entram em conta com a animalidade humana tal como ela se mostra as mais das vezes. Com o resultado de espargirem luz sobre os homens e as mulheres por ponto de vista lúcido que os dá a saber e as dá a saber animais "judging not objectively but subjectively". Bem como com o resultado, por conseguinte, de justificarem obliquamente a minha constatação desgostante de, adentro o baldio da humanidade, também a faculdade do juízo se dar a governar de modo *democrático*, ao determinar juízo de gosto de modo imediato.

Quero significar, a minha constatação desgostante de ocorrer que:—— *Dentro de ti, ó cidade, a faculdade que formula juízo de gosto é a faculdade que mais ordena*:—— *em e para cada rosto de igualdade.*

There is much in the *principium* of taste that is empirical, but the grounds of judgment are not merely abstracted from experience, but lie in humanity. —The investigation of taste, where it is accompanied by the judgment of the understanding, is not a private judgment, for human beings have universal rules for the judgment of taste. On account of the validity of private judgments, one notes that if a room is too warm for one and too cold for another, then both of them are right — their two judgments are to be sure opposed, but they do not contradict each other, for there are two sorts of subject, each judges for himself, how he is affected. The air is one and it produces different alterations in different subjects. In the same way, when someone holds this dish to be the best but it tastes differently to another, then both are right, for they are not talking about the object of eating but only about themselves as the subject, about how they are affected. Here one can indeed say *de gustu non est disputandum*, one cannot dispute away the sensations of another, human beings often take their subjective judgments for objective ones. One says of a person that she is ugly, but to another she comes across as pretty, and a third finds some agreeableness in her. They are all judging not of her person but of their sensations, they are judging not objectively but subjectively about the

9

way in which they are affected. Of the agreeable and the disagreeable one must not dispute; that is a dispute about the subject. [34]

Divisão Décima

Da prática de *mímēsis* por parte de Platão

10

NESTA ÚLTIMA DIVISÃO, irei dar a ver que o entendimento e a prática de imitação discursiva por parte de Platão se esgotam em entendimento e prática de *mímēsis* (μίμησις) passível de se configurar tão-somente ou (i) imitação (discursiva) de discursividade ou (ii) onomatopeia — em oposição ao que pressupuseram, do Renascimento até finais do século XVIII, quantos professaram a teoria estética de que a literatura (aqui, arte verbal) se constitui imitação da vida ou da Natureza. Isto é, quantos atalharam exclusivamente pela via crítica por que David Lodge se dá de atalhar apenas em parte.

No diálogo *Sofista* (265a–265b), Platão dá a compreender, por fala que adjudica ao Estrangeiro Eleático (Ελεάτης Ξένος), o seguinte: que representação mental que seja suscitada–determinada por *mímēsis* (μίμησις) haverá de ser representação *sub specie* produção (ποίησις) de imagens (μιμήματα *qua* εἴδωλα)[1] — ao invés de ela mesma, representação, consistir em *mímēsis,* concebida, esta última, como imitação *tout court*, que é, tudo o indica, o modo como David Lodge lê o nome "imitation."

Porém, ocorre que, de acordo com *o* Platão daquele mesmo diálogo (*Sofista*), a μίμησις (*mímēsis*) preenche dois campos lógicos distintos.

No interior de um desses dois campos lógicos, ela, μίμησις (*mímēsis*), configura-se εἰκαστικὴ τέχνη (*eikastikē téchnē*). Isto é, configura-se produção–suscitação mimética de imagens (εἰκόνα) que não elidam a verdade (ἀλήθεια) do *objeto* de que sejam representação mental, devido a coexistirem (es-

10

sas mesmas imagens) com a consciência (o conhecimento) das determinações de tal *objeto*, e, pois, devido a coexistirem com a consciência (o conhecimento) da verdade deste último (*objeto*).

No interior do outro campo lógico, ela, μίμησις (*mímēsis*), configura-se φανταστικὴ τέχνῃ (*phantastikē téchnē*). Isto é, configura-se produção–suscitação mimética de imagens mentais (μιμήματα *qua* φαντάσματα) com relação às quais se verifica o contrário disso mesmo.[2] Significa isto, com relação às quais, imagens, ocorre encontrarem-se determinadas não por conhecimento (ἐπιστήμη) da verdade (ἀλήθεια) do *objeto* de que sejam representação (mental), mas sim por opinião–convicção (δόξα–πίστις), e, pois, determinadas por *mirada* epistemológica falsificadora de tal verdade.

Em vista deste segundo tipo de μίμησις (*mímēsis*), não será de admirar, sobretudo se se houver detetado que praticamente toda a obra de Platão nos faz reconditamente sabê-lo determinado por "Τὰ ἐρωτικά... the experience, the discipline, of love", com a consequência de ser "'as lovers use', that he is ever on the watch for those dainty messages, those finer intimations, to eye and ear"[3] — em vista deste segundo tipo de μίμησις (*mímēsis*), dizia, não será de admirar, julgo, que, a certa altura daquele diálogo (*Sofista*), o próprio Estrangeiro traga a colação a possibilidade de os Sofistas sempre conseguirem produzir "a belief *in the minds* of young man that they are the wisest of men on all subjects".[4]

Nem tampouco será de estranhar que, ao passar a considerar o caso específico de "imagens faladas" (εἴδωλα λεγόμενα),[5] ele mesmo, Estrangeiro, o faça em termos que tornam sobejamente evidente terem em vista trazer ao pensamento do leitor ima-

gens mentais (μιμήματα) que se configuram opinião (δόξα na qualidade de φαντάσματα) em resultado de serem suscitadas–congeminadas por via de discursividade de índole mimética ou sensitivo-imaginativa, ao invés de por via de discursividade de índole cognitiva *deliberada* por razão (νόησισ), entendimento (διάνοια) e juízo (κρίσις).

Comecemos pelo passo em que o Estrangeiro considera o caso de imagens produzidas graficamente — via de γραφικῇ τέχνῃ (*graphikē téchnē*), — sem, contudo, permitir que nossas mentes permaneçam "the innocent minds of children", e, pois, sem nos deixarmos *enganar* pela mestria estonteadora com que Platão cruza sentido *prima facie* com sentido *secunda facie:*

> Well we know this about the man who professes to be able, by a single form of skill, to produce all things, that when he creates with his pencil [γραφικῇ τέχνῃ] representations bearing the same name [μιμήματα καὶ ὁμώνυμα] as real things, he will be able to deceive the innocent minds of children, if he shows them his drawings at a distance, into thinking that he is capable of creating, in full reality, anything he chooses to make. [6]

"[A]t a distance"!

Isto é, com magnitude *para lá* (ou *para cá*) de magnitude verídica: por *empréstimo* figurativo–representacional da efetiva magnitude de "real things" "in full reality".

Passemos, agora, ao passo a que fiz referência atrás indiretamente, o passo em que o Estrangeiro

10 considera, por procuração de Platão, o caso de "imagens faladas" (εἰδωλα λεγόμενα):

> Then must we not expect to find a corresponding form of skill in the region of discourse, making it possible to impose upon the young who are still far removed from the reality of things, by means of words that cheat the ear, exhibiting images of all things in a shadow play of discourse, so as to make them believe that they are hearing the truth and that the speaker is in all matters the wisest of men? [...] And is it not inevitable that, after a long enough time, as these young hearers advance in age and, coming into closer touch with realities [instead of into touch with realities at a distance], are forced by experience to apprehend things clearly as they are, most of them should abandon those former beliefs, so that what seemed important will now appear trifling and what seemed easy, difficult, and all the illusions created in discourse will be completely overturned by the realities which encounter them in the actual conduct of life?[7]

Com que se depara aqui?

Depara-se com "words... exhibiting images of all things in a shadow play of discourse" — isto é, com "imagens faladas" (εἰδωλα λεγόμενα) — a ser utilizadas "for purposes of imitation" (no dizer de Lodge, por-procuração de Todorov) de "realities"?

Mais especificamente, depara-se com palavras ("words") a ser utilizadas "for purposes of imitation" de "realities" que se deem a ver com o aspeto (com a magnitude) que assumem em geral em "the actual conduct of life"?

"[T]he actual conduct of life"!

Ou depara-se, muito pelo contrário, com "imagens faladas" a operar como *medium* de suscitação–congeminação, nas mentes de "young hearers", de "illusions created in discourse" (τὰ ἐν τοῖς λόγοις φαντάσματα)? [8]

Significa isto, ou depara-se, inversamente, com "imagens faladas" na qualidade de *medium* (verbal) de suscitação–congeminação de representações (*Vorstellungen*) que terão, por força, de carecer de *imitatum extra mente* de índole não discursiva (na ausência do qual jamais poderão, afinal, devir "imitação")?

Não haverá, por força, de se verificar esta segunda circunstância?

Por que razão?

Precisamente pela razão de, em tais mentes (as de "ouvintes noviços"), as representações que venho de referir se configurarem objetalmente [9] "illusions created in discourse" — sobretudo por relação com as determinações formais das IDEIAS (ιδέες) das respetivas realidades.

Face a quanto venho de sublinhar, que poderia ser corroborado, por exemplo, por transcrição de várias afirmações do Sócrates do Livro X de *República*, [10] não será difícil concluir, julgo, que, tal como há sido identificada por Platão [11] (em seus antecessores), e odiada e praticada eximiamente por ele mesmo — o iniciador da cópula ποίησις–μίμησις (*poíēsis–mímēsis*), [12] — a arte de suscitação mimé-

10 tica de representação mental (μιμητικὴ τέχνη) se dá a conhecer, em primeira instância, na qualidade de arte de congeminação de convicção (πίστις) na mente de leitor ou de ouvinte *noviço* (quer este seja *noviço* física e psiquicamentre, quer seja *noviço* apenas psiquicamente).

Sim, face a quanto venho de sublinhar, não será difícil concluir isso mesmo (que a arte platónica de suscitação mimética de representação mental se dá a conhecer na qualidade de arte de congeminação de convicção numa tal mente) — à revelia de se verificar, ou não, uma ou a outra de duas circunstâncias.

Trata-se, por um lado, da circunstância de a própria convicção se configurar crença de a verbalidade–discursividade com que o leitor ou ouvinte se confronte se encontrar determinada por efetivo conhecimento (ἐπιστήμη), ao invés de por imitação–simulacro de conhecimento.

Trata-se, por outro lado, da circunstância de ela, convicção, se configurar crença de tal verbalidade–discursividade se encontrar ao serviço de expressão–veiculação de sentido literal, ao invés de ao serviço de expressão–veiculação de sentido figurado, ou *oblíquo*. O qual sempre haverá de ser sentido (*Sinn*) que ele mesmo, leitor ou ouvinte, será capaz de representar–cogitar unicamente por via de devir incapaz de *ver* "things only through words". [13]

De quanto tenho vindo a pôr em evidência, resulta, para o dizer por outras palavras, que a μιμητικὴ τέχνη, a arte de suscitação mimética de representação (*Vorstellung*), se dá a conceber do modo seguinte.

Por um lado, como τέχνη (*arte*) que, afinal, deveras se caracteriza por utilizar "language... for the making of fictions" (por palavras de Lodge). Isto

é, como τέχνη (*arte*) cujo fim último é ocasionar *in mente* "illusions created in discourse" (por palavras, agora, de Platão).

Por outro lado, como τέχνη (*arte*) que, de par a par, se não presta de todo a ser caraterizada como "language used for purposes of imitation". Quer pela razão de ela mesma (*arte*) se constituir imitação–simulação (em lugar de isso se verificar, em primeira instância, com seu fim ou propósito), quer pela razão de ela mesma (*arte*) sequer se deixar conceber como "linguagem" ("language") — em virtude de esta última ("linguagem") se comprovar ferramenta ao serviço dela (*arte*) e, pois, distinta dela.

Vale dizer, em virtude de *ferramenta* que o τέκτων (*artista*) utilize dificilmente poder coincidir com a arte — a μιμητικὴ τέχνη — que ele pratique, ainda que, de facto, possa (a *ferramenta*) pertencer-lhe.

E, na verdade, em que poderia consistir a exímia obra de arte literária, a exímia obra de arte verbal, senão na utilização exímia da ferramenta "linguagem" para suscitar–congeminar imagens (consciência imageante) nas mentes dos leitores ou ouvintes?

Agora, Platão, manifestamente em oposição à tradição que David Lodge acata em parte, a tradição da definição do nome "literatura" — Platão jamais representou (*stellte vor*) a possibilidade de o discurso ("language") imitar mais do que.... Isso mesmo: discurso (ou sonoridade não discursiva). E, porquanto, jamais congeminou a possibilidade de, *qua* verbalidade amimética, o próprio discurso imitar entes ou eventos de índole real–existencial não discursiva (*e.g.*, <casa>, <queda>, <soco>, <salto>) ou, pelo menos, não acústica. [14]

Para que se possa perceber melhor o que pretendo dizer, atente-se no tipo de representação men-

10

tal, no tipo de consciência imaginal, que Platão (*par excellence*, o filósofo–ficcionista de "Τὰ ἐρωτικά... the experience, the discipline, of love") usa trazer mais frequentemente em mente e pretender congeminar em mente de outrem — via de *habilidade* que, talvez, só possa produzir efeito em psique genuinamente pagã ou porventura nem genuinamente pagã nem genuinamente cristã.

Em *República* 602c (no Livro X), Sócrates formula, em forma de interrogação, a consabida máxima: "this business of imitation is concerned with the third remove from truth". [15] — A qual é máxima que dá a saber sobejamente que a *mímēsis* discursiva a que ele se refere encontra referido (*relatus*) em entes que se configurem afastamento em terceiro grau da verdade (περὶ τρίτον μέν τί ἐστιν ἀπὸ τῆς ἀληθείας) [16] que as respetivas Ideias lhes determinem.

Não será, pois, de admirar, que, logo a seguir, o próprio Sócrates introduza na dilucidação da diferença entre "verdade" e "fabulação" (ficção) [17] os conceitos MAGNITUDE DE EXTENSÃO (maior ou menor) e MAGNITUDE DE PESO (mais ou menos pesado):

> The same magnitude, I presume, viewed from near and from far does not appear equal. [...] And the same things appear bent and straight to those who view them in water and out, or concave and convex, owing to similar errors of vision about colors, and there is obviously every confusion of this sort in our souls. And so scene painting in its exploitation of this weakness of our nature falls nothing short of witchcraft, and so do jugglery and many other such contrivances. [...]

> And have not measuring and numbering and weighing proved to be most gracious aids to prevent the domination in our soul of the apparently greater or less or more or heavier, and to give the control to that which has reckoned and numbered or even weighed? [18]

"[T]he same things" ("as mesmas coisas"). Na verdade, "The same" (ταὐτὰ).

Para lidar com números de facto redondos, imagine-se, agora, que, *qua realidade* suprassensível (o posicionamento epistemológico de Platão é o que se usa denominar "realismo metafísico"), a Ideia de <coisa>, bem como <coisa> que a instanciasse ontologicamente com total perfeição ou completude, apresentaria como atributos a magnitude extensiva "quarenta centímetros" (4/4) e o peso "400 gramas."

Sendo assim, imagine-se também o que passo a especificar com o pensamento na relação, entre Ideia, realidade e simulacro de realidade, que Platão explora no décimo Livro de *República*. [19]

Em primeiro lugar, imagine-se que se estaria em presença de <coisa> logicamente afastada da respetiva Ideia uma PRIMEIRA VEZ — em virtude de se constituir <coisa> real–existencial, — mas ontologicamente afastada de tal Ideia em SEGUNDO GRAU de magnitude.

Em segundo lugar, imagine-se que, em virtude disso, uma tal <coisa> instanciaria a magnitude extensiva "vinte centímetros" (2/4), de par a par com o peso "200 gramas."

Em terceiro lugar, imagine-se que se estaria, de igual modo, em presença de <coisa> logicamente afastada da respetiva Ideia uma SEGUNDA VEZ — em

10 virtude, agora, de se constituir figuração em tela, por parte de τέκτων–pintor, de <coisa> real–existencial, — mas ontologicamente afastada de tal Ideia em TERCEIRO GRAU de magnitude.

Em quarto lugar, imagine-se que, *qua imitandum* de índole real, uma tal figuração em tela se mostraria figuração de <coisa> real–existencial (*imitatum*) que instanciasse a magnitude extensiva "10 centímetros" (1/4), de par a par com o peso "100 gramas."

Em quinto lugar, imagine-se, por um lado, que, em vez de em presença da figuração de <coisa> a que acabo de conferir o estatuto de *imitandum*, se estaria a representar mentalmente o *imitatum* real-existencial que lhe adjudiquei; por outro lado, que esse mesmo *imitatum* se daria a conhecer, então, sob o aspeto de consciência imaginal suscitada por τέκτων–poeta via de discursividade *sub specie* φανταστικὴ. Isto é, via de "imagens faladas" (εἰδωλα λεγόμενα).

Em sexto e último lugar, imagine-se que a consciência imaginal a que me refiro se assemelharia a *imitandum* (de índole ideal) de <coisa> real–existencial (*imitatum*) que não menos instanciaria a magnitude extensiva "10 centímetros" (1/4), de par a par com o peso "100 gramas."

Note-se, para que as minhas palavras não sejam suscetíveis de suscitar "intercourse of thoughts" (no dizer de I. A. Richards) erróneo, que, *qua* determinação por parte de graus de intensão, ou de perfeição, as magnitudes de extensão e de peso físicos que a Ideia de <coisa> determinaria como atributos de <coisa> real–existencial mais ou menos perfeita se insinuam, no discurso de Platão, alegoria de magnitudes de caráter psíquico. [20]

Agora, face às circunstâncias que meus hipotéticos leitores terão representado (*vorgestellt*) por solicitação das "imagens faladas" (εἰδωλα λεγόμενα) com que os hei confrontado, como raciocina o Sócrates platónico?

RESPOSTA: Do modo que se segue.

ANTECEDENTE: Tal como os admiradores de *imitandum* de <coisa> real produzido em tela por τέκτων–pintor, os ouvintes–leitores do τέκτων–poeta permanecem ignorantes (*qua* prisioneiros de Caverna de cariz epistemológico) da verdadeira magnitude (em extensão e peso) que a Ideia de <coisa> determine formalmente como atributos de instanciação perfeita dela mesma, *sub specie* instanciação real–existencial.

CONSEQUENTE: É em virtude disso, que o próprio τέκτων–poeta se vê capaz de produzir discurso ("language," no dizer de Lodge) que lhe faculte suscitar nas mentes de seus ouvintes–leitores imagens-simulacro (μιμήματα *qua* φαντάσματα). —

As quais são imagens (*mímēmata phantásmata*) que reforçam ali (em tais mentes) desconhecimento (ignorância) da medida e do peso que entram na perfeição da Ideia de <coisa>, em virtude de, de par a par, congeminarem ali (tais imagens) opinião–convicção (δόξα–πίστις) do seguinte: de que consciência imaginal dos atributos <*dez centímetros*> | <*100 gramas*> se configura consciência da verdade suprassensível 40 CENTÍMETROS | 400 GRAMAS, ao invés de se configurar fabulação da perfeita instanciação real–existencial de tal verdade.

POR OUTRAS PALAVRAS: As quais são imagens (*mímēmata phantásmata*) que sempre acabam por fazer que "o domínio *adentro* a nossa alma" ("the domination in our soul") seja outorgado representacio-

10 nalmente a "the apparently greater or less or more or heavier", em resultado de *cópula* verbo-representacional, ao invés de ser judicativamente outorgado (tal domínio) a "the [truly] greater... or heavier". Os quais são atributos, estes últimos, que, muito pelo contrário, sempre vêm a granjear "domínio" exclusivamente "*adentro*... alma" que haja "reckoned and numbered or even weighed". E, por conseguinte, exclusivamente "*adentro*... alma" que haja labutado por conhecimento intuitivo-judicativo de medida e peso perfeitos.

Quanto venho de pôr em pauta dá a compreender bem, julgo, esta outra pilhéria pagã, por parte do próprio Sócrates platónico (a qual já citei parcialmente em nota):

> ...we shall say that the poet himself, knowing nothing but how to imitate, lays on with words and phrases the colors of the several arts in such fashion that others equally ignorant, who see things only through words, will deem his words most excellent, whether he speak in rhythm, meter, and harmony about cobbling or generalship or anything whatever. So mighty is the spell that these adornments naturally exercise, though when they are stripped bare of their musical coloring and taken by themselves, I think you know what sort of a showing these sayings of the poets make. For you, I believe, have observed them [...] Do they not... resemble the faces of adolescents, young but not really beautiful, when the bloom of youth abandons them? [...] Come, then...

> consider this point. The creator of the phantom, the imitator... knows nothing of the reality but only the appearance. [21]

"[T]hese adornments... stripped bare... and taken by themselves... these sayings of the poets". "[Y]ou, I believe, have observed them". "Do they not... resemble the faces of adolescents, young but not really beautiful, when the bloom of youth abandons them?"

"Estes adornos... desnudados"! Os quais aqui devêm, discursivamente, "estes discursos [*sayings*] dos poetas".

"Estes... estes", aqui — no diálogo platónico *Da Pólis!*

"Tu, creio, há-los observado." Em lugar de, por razão de sentidos *secunda facie*, "há-los ouvido"! —

Sendo que são tais sentidos (*secunda facie*), que permitem não menos que "Estes adornos... desnudados", ou, *prima facie*, "estes discursos [*sayings*] dos poetas", venham a aparentar-se a "as faces de adolescentes, efebos mas não efetivamente formosos, quando juventude em botão os abandona."

Quase de certeza, seria bom traduzir: "quando juventude]jovem] em botão se dá de abalar."

Quero significar, em vista da sinonímia "adornos–discursos [*sayings*]:" "quando juventude em botão se dá de não mais *conversar* com eles!"

Deparar-se-á aqui com semanticidade impensável, ou impronunciável, para *anima* académica *christiana* — devido a se estar não face a palavras do Platão que o Mundo Católico-Cristão há *caiado*, para com melhor consciência o poder batizar conjuntamente com Aristóteles e os novo-teorizadores de Plotino, mas face à arte verbal exímia do filósofo-

10

-ficcionista Platão, que nasceu, viveu e escreveu na condição pródiga de *anima pagana?* —

Ainda que, no decurso do próprio Mundo Católico-Cristão, nem de perto nem de longe somente Eusébio Sofrónio Jerónimo, o tradutor oficial da Vulgata, haja herdado de quantos se deu de traduzir, bem como de Homero, Platão, Vergílio, Teócrito & Co. (direta ou indiretamente), gosto pela imitação (agora sim, "imitação") de quanto Matthew Arnold (*qua* também *herdeiro*) designou "the poetry of the life of the senses" — pensando no sentimento religioso pagão e na poesia pagã.

Trata-se de "poetry treating the world according to the demand of the senses". — *Senses* veiculando aqui, de novo, tanto o sentido de "Os cinco sentidos" como o sentido de "Em que sentido?!" Por oposição, um e o outro de tais dois sentidos, a sentido encontrado e construído por "the heart and the imagination". E, pois, por oposição ao sentido de vida que, afinal, a "vida dos sentidos" pagã continuou a dar a viver ao sentimento religioso do Medievo, por detrás do véu de virtude cristã oficialmente instituída.

Ao falar de "sentido de vida," falo, agora, de vida empolgada por "poetry treating the world according to", precisamente, "the demand of the heart and the imagination" — também por palavras de Matthew Arnold.[22] O qual, ao estabelecer a oposição que venho de pôr em pauta, dá a ver (com a língua na bochecha) que "the life of the senses has its deep poetry"!

Trata-se, para o dizer de modo mais específico, de oposição entre a poesia pagã, que se comprova "poetry treating the world according to the demand of the senses", e a poesia cristã do Medievo em dian-

te — na qualidade, esta, de poesia de vida que, afinal, facultou a quantos passaram a ocultar-se por detrás do novo véu de virtude que então instituíram traçar os destinos de quantos Walter Pater designou "the whole flock of Christ," "God's silly sheep". Quer isto dizer, "the many… those whose position in the religious life is mediocrity, who so far as themselves or others can discern have nothing about them of eternal or necessary or irresistible reprobation, or of the eternal condition opposite to that." [23]

Embora possa parecer não ser assim, quanto venho de pôr em pauta não se configura digressão. — Uma vez que "the life of the senses has its deep poetry" também nos diálogos de Platão. Não sendo, por conseguinte, de admirar, que quanto venho de dizer se prenda profundamente, com superficial penetração linha a linha, com a diferença que o Estrangeiro Eleático, o autodeclarado Sofista-Educador em demanda dialética de Sofista-Demagogo, entremete a certa altura do diálogo *Sofista*.

Refiro-me à diferença entre, a um lado, (i) o *mímēma* (μιμήμα) que não vangloria nem ridiculiza as determinações do respetivo original prototípico (a Ideia *qua* verdade transfenomenal), o *mímēma qua ícone* (εἰκόν); a outro lado, (ii) o *mímēma* que, inversamente, se constitui caricatura da *fisionomia* (εἶδος) do respetivo original prototípico: o *mímēma* na qualidade de *fantasma* (φαντάσμα).

Eis como o Estrangeiro, que manifestamente expressa apreço por "the proper colour" de "every part" tanto quanto por "the proportions of the original" — eis como o Estrangeiro introduz Teeteto nas artes da *mímēsis icónica* (εἰκαστικὴ τέχνη) e da *mímēsis fantasmagórica* (φανταστικὴ τέχνη):

10

> STRANGER: Following, then, the same method of division as before, I seem once more to make out two forms of imitation; but as yet I do not feel able to discover in which of the two the type we are seeking is to be found. [...] One art that I see contained in it is the making of likenesses (εἰκαστικὴ). The perfect example of this consists in creating a copy that conforms to the proportions of the original in all three dimensions and giving moreover the proper colour to every part.
>
> THEATETUS: Why, is not that what all imitators try to do?
>
> STRANGER: Not those sculptors or painters whose works are of colossal size. If they were to reproduce the true proportions of a well-made figure, as you know, the upper parts would look too small, and the lower too large, because we see the one at a distance, the other close at hand. [...] So artists, leaving the truth to take care of itself, do in fact put into the images they make, not the real proportions, but those that will appear beautiful. [24]

Atente-se em que, até mesmo em tradução, estas palavras evidenciam obliquamente o seguinte: que se deverá congeminar "the upper parts" na qualidade de partes de reprodução pictórica ou escultural, elevada, de "a well-made figure", mas congeminar "the lower [parts]" na qualidade de partes (em tecido orgânico e sangue) de estimador, por via de comparação, da magnitude de uma tal reprodução–imitação tão acima — porém, tão distante — dele mesmo.

Eis, de seguida, como, na verdade, Platão torna evidente (a leitor que nele logo reconheça medida e peso *razoáveis*) que "the type we are seeking", o do Sofista, é o tipo em que entra o do próprio Estrangeiro: o do Sofista por ἀρετή (virtude) ou παιδεία (cultura) — e, pois, por defesa —, no encalço de Sofista por lucro e perfídia.

> ...even now I cannot see clearly how to settle the doubt I then expressed: under which of the two arts (likeness-making and semblance-making) we must place the Sophist. It is really surprising how hard it is to get *a clear view of the man*. *At this very moment* he has, with admirable cleverness, taken refuge in a class which baffles investigation. [25]

"[A] class which baffles investigation"!

Não é, sem dúvida, classe para estranhar [26] — Que, sendo Quíron do intelecto, e sendo, pois, Senhor de "admirable cleverness", como haveria Platão de se não recusar, com Coriolanus, a "[to] bring in | The crows to peck the eagles"? [27]

Agora, se se trouxer à mente que, as mais das vezes, o *poeta* (ποιητής) suscita–congemina imagens de aparência (φαινόμενον, *appearance, Erscheinung*) nas mentes de seus ouvintes–leitores não diretamente (por via de palavras que dê a intencionalizar na qualidade de palavras dele), mas sim indiretamente (por via de palavras que dê a intencionalizar na qualidade de palavras proferidas por *suas* personagens), perceber-se-á melhor, sem dúvida, o que pretendi dizer um pouco atrás.

10

Isto é, ocorrerá, sem dúvida, o que passo a dizer.

Por um lado, ocorrerá que se perceberá melhor que, ao seguir o pensamento do iniciador da cópula ποίησις–μίμησις (*poíēsis–mímēsis*), se depara com o *poeta* (ποιητής) a laborar do seguinte modo: a suscitar–congeminar, nas mentes de leitores–ouvintes de didcursividade que adjudique a estas ou a aquelas personagens, imagens de entes–eventos ontologicamente afastados em terceiro grau das determinações formais das respetivas Ideias.

Por que via

Por via, precisamente, de tal discursividade (gráfica ou fónica). A qual, de par a par com assim se constituir MEIO (*medium*) de suscitação de fabulação (*fabulatio*) em-representação do dever-ser (o *fabulatum*) desses mesmos entes–eventos, se constitui, ela mesma, fabulação. — Agora, considerada *qua* FIM (*Zweck*), *qua* discursividade assentida e consentida em-representação, nas mentes de tais leitores–ouvintes. E, porquanto, *qua* discursividade representada *sub specie* mera imitação de índole verbal.

Estou a referir-me agora, porquanto, a fabulação sob o aspeto específico de *fabulandum*, sob o aspeto de verbalidade imageada–intencionalizada pelos próprios leitores–ouvintes na qualidade de verbalidade produzida por parte das personagens que eles mesmos (leitores–ouvintes) representem (*stellen vor*) e intencionem. E, pois, refiro-me a fabulação que se configura simulacro ou φαντάσμα (*phantásma*) também em resultado disso mesmo.

Por outro lado, ocorrerá (para retomar o fio à meada) que se perceberá melhor que, em vista de tais circunstâncias, as quais não abrem espaço à identidade lógica "language–imitation" sem mais (sem, pelo menos, o crivo das qualificações que aqui

tenho vindo a colocar em pauta), a fórmula *de* David Lodge, a fórmula "[literature is] language used for purposes of imitation", se revela passível de ser entendida — com ou sem o assentimento do seu *autor* — apenas assim: *a literatura é linguagem utilizada para fins de imitação de linguagem.*

Refiro-me, por exemplo, a linguagem–verbalidade determinada por opinião–crença (δόξα–πίστις) que seja característica do intelecto deste ou daquele grupo social, deste ou daquele indivíduo histórico, e, por suscitação de "imitação" de índole exclusivamente verbo–representacional, característica do intelecto representado–imageado (por parte de leitor–ouvinte) *para* estas ou aquelas personagens. — Cuja ent(e)idade sempre haverá de consistir em pura idealidade, pura consciência verbo-imaginal intencionalizadora delas mesmas, personagens, *como se* (*als ob*) realidade produtora de verbalidade. E, pois, cuja ent(e)idade sempre haverá de se configurar ent(e)idade de índole ficcional ("fiction") na qualidade, como tenho dado a ver, de *imitandum* de índole discursiva passível de encontrar *imitatum intra* e *extra mente* não menos de índole discursiva.

Retomo a significação que atribui há pouco à fórnula *de* David Lodge (*a literatura é linguagem utilizada para fins de imitação de linguagem*). Em concreto, para me permitir passar a registar duas circunstâncias.

Refiro-me, por um lado, à circunstância de se tratar de significação que se me afigura de todo estranha aos intentos do próprio Lodge, sem que isso me abra espaço a manobra ideacional que me permita evitar ler confusão ou desmazelo no modo como ele se expressa com respeito à conceção tradicional de "literatura" como imitação.

10

Refiro-me, por outro lado, à circunstância de se tratar de significação que acarreta consigo o seguinte: excluir *voz* que seja intencionalizada *sub specie voz* por parte de narrador não só do âmbito de discursividade *sub specie medium* de suscitação de imitação–fabulação (*imitatio–fabulatio*) de cariz verbal e *sub specie objeto* mimético, *qua imitandum–fabulandum* de índole verbo-representacional, nas mentes dos leitores–ouvintes, mas também do âmbito de discursividade *sub specie objeto* imitado ou *imitatum*.

Estou a aludir ao passo do Livro III de *República* (392c–394e) em que, tendo finalizado exposição do dever-ser do discurso acerca dos deuses, Sócrates foca a sua atenção — significativamente, muito significativamente, em vista de haver que estimar Platão τέκτων (*artista*) por excelência da τέχνη (*arte*) da verbalidade — no dever-ser da forma (λέξις) do discurso "acerca dos homens" (no modo como o-que-dito deverá ser dito por tal discurso), por oposição ao dever-ser da respetiva matéria (λόγος): o dever-ser de o-que-dito por tal discurso.

Ali, mais concretamente em 292d, Sócrates estabelece diferença, como é sobejamente consabido, entre três formas de *diḗgēsis.*

Trata-se, por um lado, de (i) "*diḗgēsis* simples" (διήγησις απλή), característica da poesia ditirâmbica.

Trata-se, por outro lado, de (ii) "*diḗgēsis* mimética" (διήγησις διά μιμήσεως), característica da tragédia e da comédia.

Trata-se, por fim, de (iii) "*diḗgēsis* composta" (διήγησις δι' ἀμφοτέρων) dessas duas outras formas: de *diḗgēsis* que alterne entre elas e que, por conseguinte, devenha sucessivamente, como acontece na poesia épica, "*diḗgēsis* simples" e "*diḗgēsis* mimética".[28]

De par a par, tem-se o seguinte.

Em primeiro lugar, que a (i) "*diḗgēsis* simples" ocorre quando o poeta se expressa homonomamente (*homo-* + *nomos*). Ou seja, quando o poeta narra por via de verbalidade que dá a congeminar ser-lhe *própria*.

Em segundo lugar, que, por sua vez, a (ii) "*diḗgēsis* mimética" ocorre quando, pelo contrário, o poeta se expressa heteronomamente (*hetero-* + *nomos*). Ou seja, ocorre quando o poeta *fala sub specie* verbalidade *camaleónica* que se diversifica ao devir verbalidade que intencionalizadamente assume o *nomos* de discurso que instaure a ent(e)idade individual de cada uma das personagens *intra mente* do leitor. E, porquanto, ocorre também quando o poeta *fala* pelos entes *representadamente* históricos (*e.g.*, Agamémnon) ou míticos (*e.g.*, Zeus) de que as próprias personagens se constituam figuração verbo–imaginal.

Agora, se, no caso deste segundo modo de *diḗgēsis* (o caso da "*diḗgēsis* mimética"), o poeta devém imitador (μιμητής) por via de *medium* de índole exclusivamente discursiva e a *diḗgēsis*–μίμησις (a "imitação" a que David Lodge se refere) devém, na verdade, representação (*in mente* do ouvinte–leitor) que se configura *imitandum* de igual modo de índole exclusivamente discursiva, como se poderá deparar, sob tais circunstâncias, com *imitandum* (imitação) de índole não discursiva? E, pois, também com *imitatum* de índole não discursiva.

Repito: como se poderá deparar, sob tais circunstâncias, com *imitandum* — e, pois, com *imitatum* — de cariz mimético não discursivo?

Leia-se o próprio Sócrates:

10

> ...when... [the poet] delivers a speech as if he were someone else, shall we not say that he then assimilates thereby his own diction as far as possible to that of the person whom he announces as about to speak? [...] And is not likening oneself to another in speech or bodily bearing an imitation of him to whom one likens oneself? [...] In such case then, it appears, he and the other poets effect their narration through imitation. [29]

Porém, julgo ser certo que, ao entrar em linha de conta com a definição de "literature" como "language used for purposes of imitation, that is to say, for the making of fictions", David Lodge não tinha de todo em mente a conceção de *imitação* — a conceção platónica de μίμησις — que venho de considerar. Isto é, não tinha de todo em mente a conceção de μίμησις (*imitatio*) que faz que esta se configure a um só tempo (i) consciência objetal (*cogitata*) *sub specie imitandum* discursivo de linguagem ou discurso e (ii) consciência subjetal (*cogitans*) *sub specie imitans* de tal linguagem ou discurso.

É que, ao mencionar a conceção de *imitação* — a conceção platónica de μίμησις — que venho de considerar, estou a referir-me, efetivamente, a μίμησις que duas vezes se configura triplamente discursividade.

"Duas vezes," em virtude de se tratar de μίμησις que se configura tanto (i) representação *causativa* (por parte da psique do poeta) quanto (ii) representação *efetiva* (por parte da psique do ouvinte ou leitor).

"Triplamente", em virtude de se tratar de μίμησις que, tanto num caso como no outro, se configura discursividade sob três aspetos.

Sob um primeiro aspeto, na qualidade de *mímēsis* propriamente dita (*imitatio*), de processo discursivo mimético em-representação.

Sob um segundo aspeto, na qualidade de "words that cheat the ear, exhibiting images of all things in a shadow play of discourse". Porquanto, na qualidade de "imagens faladas" (εἴδωλα λεγόμενα) que se configuram, *intra mente*, *imitandum* de índole discursivo–imaginal.

Sob um terceiro aspeto, por fim, na qualidade de "illusions created in discourse", e, pois, na qualidade de *objeto* discursivo mimético que se configura *fabulamdum.*

O *poeta* (ποιητής) devém aqui, sem dúvida, a um só tempo, fabulador (*fabulans*) e imitador (*imitans*). Porém, se há que considerar a circunstância de todo o imitador pressupor logicamente imitação tanto quanto esta última (a *imitatio*) pressupõe o binómio *imitandum–imitatum*, há também que considerar duas outras circunstâncias.

Trata-se, por um lado, da circunstância de o próprio *poeta* (ποιητής) devir μιμητής (*imitans*, imitador), ao invés de δημιουργός (*demiurgo*), em virtude de habilidade para, *causativamente*, verter a discursividade que produza em *medium* de suscitação (na mente do leitor ou do ouvinte) de "illusions created in discourse" (τὰ ἐν τοῖς λόγοις φαντάσματα). Sendo que tal discursividade devirá, então, "a shadowy play of discourse", discursividade-em-representação meramente imitativa, não determinada, autonomamente, por razão (νόησισ), entendimento (διάνοια) e juízo (κρίσις).

10

Trata-se, por outro lado, da circunstância de essa mesma habilidade não poder produzir efeito nos casos em que a psique do ouvinte ou do leitor se confirme sede de IMAGINATIVIDADE (φαντᾰσία) determinada em primeira instância por CONHECIMENTO (ἐπιστήμη). Ao invés de se confirmar sede de IMAGINATIVIDADE (φαντᾰσία) determinada em primeira instância por opinião (δόξα), com o resultado de a própria IMAGINATIVIDADE devir, então, produção imaginal de CONJETURA OU FANTASMAGORIA (εἰκασία).

De modo sumário, trata-se, por outro lado, de a habilidade a que me refiro não poder produzir efeito (ou, pelo menos, efeito devastador) nos casos em que a psique do ouvinte ou do leitor se não confirme sede de *incapacidade* de índole cognitiva que o faça devir, ele mesmo, agora *efetivamente,* mero imitador (*imitans*). Para ser mais claro, que o faça devir mero papagueador *no* pensamento (em-representação), não obstante pensar-se a pensar por conta própria, ao invés de a representar (*vorstellen*) por procuração de outrem ou, pura e simplesmente, por procuração de *seu* Espírito do Tempo (*Zeitgeist*).

Epílogo

"Art imitates life"!
"Art must tell the truth about life"!

NA ÚLTIMA DIVISÃO DESTE MEU LIVRO, mostrei-me do parecer de que, ao acatar na qualidade de definição parcial a definição de "literatura" como "language used for purposes of imitation, that is to say, for the making of fictions", David Lodge não trazia em mente a conceção de "imitação" que ali dei a ver pertencer a Platão.

Na verdade, disse "julgar" que assim haja sido.

Contudo, que esse meu ato judicativo é acertado, não obstante poder acontecer que meus hipotéticos leitores o vituperem, revela-o o próprio Lodge. Em concreto, ao escrever, no início da "Conclusão" da primeira Parte de *The Modes of Modern Writing* (a qual é parte que tem por título "Problems and Executions"), as seguintes palavras:

> In the preceding pages we have surveyed many different issues of literary theory and practice, and considered a variety of texts, writers and schools of criticism. But all of the attitudes and arguments we have reviewed could, I think, be divided into two large and opposing groups according to whether they give priority to content or to form, to the "what" or the "how" of literature.
>
> The fundamental principle of one side is that art imitates life, and is therefore in the last analysis answerable to it: art must tell the truth about life and contribute to making it better, or at least

> more bearable. That is the classical definition and justification of art, which of course covers a considerable diversity and division of opinion about the manner of imitation that is most desirable — for instance whether art should imitate the actual or the ideal. It dominated Western aesthetics from the time of Plato and Aristotle until the beginning of the nineteenth century when it began to be challenged by Romantic theories of the imagination; and by the end of the century it had been turned on its head. [1]

"[A]rt imitates life".

Como se toda a arte (em particular, a arte verbal) não houvesse de se constituir representação suscitadora de sentimento e emoção, e, por conseguinte, não houvesse de devir, também ela, vida. Que é o que, na verdade, ocorre — com a consequência de, a vir efetivamente a imitar "vida," ela, arte, (i) ou poder imitar apenas vida que se não dê a representar (*vorgestellt*) *sub specie* vida poética, estética, lógico-imaginativa, (ii) ou haver de imitar também a ela mesma.

"[A]rt imitates life".

Enquanto arte, a literatura — a obra de arte verbal — imitará, pois, *a vida*, ao invés de imitar, quando muito, vida discursiva, linguagem, expressiva de vida não discursiva. Quero dizer, ao invés de se constituir *in mente*, ela mesma, a obra de arte verbal, vida discursiva passível de imitar, quando muito, vida discursiva expressiva de vida não discursiva.

"[A]rt must tell the truth about life and contribute to making it better, or at least more bearable".

E, fosse a arte verbal alguma vez capaz de imitar vida não discursiva — ao invés de lhe facultar *fazer-se* representar (*vorstellen*) *intra mente,* — como poderia ela, arte verbal, alguma vez "dizer a verdade" ("tell the truth ") do *ser* da própria vida (por oposição à verdade do seu dever-ser), e, por esse modo (por via de a imitar), torná-la "melhor" (better") ou, "pelo menos, mais suportável" ("at least more bearable")?

Faça-se da arte em geral imitação da vida de um político corrupto — por via de ações reais, no palco, por via de figurações reais, na tela ou no mármore, por via de configurações verbo-imaginais (e, pois, ideais), *in mente* — faça-se da arte imitação já não só do ter-de-ser de um tal indivíduo (da sua humanidade essencial), mas também do seu *ser* acidental (da sua corrupção), e veja-se lá em que medida se fará "a vida" (desse mesmo indivíduo ou de outrem) "melhor", em resultado de fazer da arte imitação da própria vida e, com isso, expressão da sua "verdade".

Não será, afinal, a "verdade" ("the truth") da vida de cada político corrupto, em grande parte, causa de "a vida" se mostrar bastantes vezes "insuportável" ("unbearable")?

E ler Platão — por exemplo, *República* — não será ler, quase linha a linha, o escárnio semi-amargo, semi-ameno, de, as mais das vezes, "a arte" não "dizer a verdade" quer do dever-ser da vida, quer do *ser* da própria vida: o escárnio semi-austero, semi-complacente, de, pelo contrário, a arte suscitar na mente de seus destinatários, não poucas vezes, representações verbo-imaginais que ali vertem a verdade do *ser* da vida em inverdade, por via de ali congeminarem esta última (inverdade) *qua* verdade do dever-ser da própria vida?

Será, pois, que Platão, ao invés de "a estética do Ocidente" "a partir do tempo de Platão e de Aristóteles", se nos revela convencido, e ousa convencer-nos, de que "to tell the truth about life", a verdade do seu *ser,* se constitui "[the] justification of art"?

Ou será que, pelo contrário, Platão se nos revela convencido, e ousa convencer-nos, de que "dizer a verdade" do dever-ser da vida — isso sim — se constitui "justificação" da própria arte?

Depara-se, pois, nas palavras de David Lodge que venho de citar já não só com confusão que verte os dois termos do binómio "actual"–"ideal" em opostos, mas também, em resultado dela, com confusão entre *ser* e dever-ser e confusão entre imitação e representação (quer no sentido de "figuração," quer no sentido de "cognição").

É que, por exemplo, a ent(e)idade em-representação destes meus pensamentos é de todo, sem dúvida, de caráter ideal, sem, contudo, deixar de ser idealidade atual ou *in actu* (ao invés de *in potentia*), e, pois, ent(e)idade tão atual (tão *in actu,* neste momento, em que a mim vem *intra mente*) quanto a ent(e)idade real–existencial de, por exemplo, os móveis que ora me rodeiam.

É que, em lugar de com a pressuposta oposição "actual" / "ideal," Lodge deveria ter confrontado seus leitores (como fazem os mais dos filósofos anglófonos) com a genuína oposição "real" / "ideal."

Afirmo isto pensando na circunstância de o adjetivo "actual" ter origem etimológica no adjetivo latino *actualis*, o qual é adjetivo que se configura antónimo de *potentialis* tanto quanto o nome *littera* se configura, afinal, antónimo do nome *vox*.

Porquanto, afirmo isso mesmo não obstante ser verdade que, na língua inglesa, o adjetivo "actual" expressa o significado "*in actu qua* existência."

É, por fim, que a arte, verbal ou não verbal, jamais poderá "[to] imitate the... ideal". — Em virtude de "ideal" assumir aqui (nesta frase) o lugar de nome (ao invés de adjetivo), e de , por conseguinte, só poder significar o mesmo que "em-ideia."

Refiro-me inclusivamente a "ideia" no sentido específico de "Ideia da razão" (*Vernunftsidee*), que se configura determinação de índole regulativa (*regulativ*), ao invés de de índole constitutiva (*konstitutiv*). Sendo que, se é certo que a própria Ideia da razão poderá ser sensorializada (*versinnlicht*, no dizer de Hegel), quer pictoricamente, quer graficamente, quer fonicamente, não é menos certo que jamais haverá de poder ser imitada.

PERGUNTA: por que razão?

RESPOSTA: pela razão sóbria de se constituir pura *posição* (*Setzung*), ao invés de conformidade com oposição (*Gegensetzung*) e, pois, conformidade com determinação dada de caráter real–existencial.

Falo verdade, caro leitor — como perceberá se perceber que, se fosse romancista (e poderá, afinal, bem ser que o seja) poderia vir a afirmar, por exemplo, isto: *Vou escrever um romance que prototipicamente represente, figure, a sociedade humana ideal*. Ou, então, *Vou escrever um romance que represente, figure, o dever-ser* de *sociedade humana.* Sim, isso. Jamais, porém, suponho, isto: *Vou escrever um romance que imite a sociedade humana ideal — que imite o dever-ser de sociedade humana*.

Solícito antecessor de David Lodge na defesa do princípio de que a arte se constitui imitação de "the... ideal" — sob o aspeto da impropriamente

chamada "belle nature," — foi-o, sem dúvida, Charles Batteux, autor das seguintes afirmações:

> ...il faut conclure que si les Arts sont imitateurs de la Nature; ce doit être une imitation sage & éclairée.... En un mot, une imitation, où on voye la Nature, non telle qu'elle est en elle-même, mais telle qu'elle peut être, & qu'on peut la concevoir par l'esprit. Que fait Zeuxis quand il volut peindre une beauté parfaite? ...il rassembla les traits séparés de plusieurs beautés existantes. Il se forma dans l'esprit une idée factice qui résulta de tous ces traits réunis: & cette idée fut le prototype, ou le modèle de son tableau, qui fut vraisemblable & poëtique dans sa totalité, & ne fut vrai & historique que dans ses parties prises séparément. Voilà l'exemple donné à tous les Artistes.... [2]

Tem-se, aqui, que (subjetalmente) o espírito ("l'esprit") se forma (*põe* a si mesmo, objetalmente) "une idée factice", na qualidade, repare-se, não de protótipo ("prototype") de índole ideal que lhe caiba sensorializar (*e.g., qua* figuração pictórica) ou dar verbalmente a *sensorializar* em-representação (imaginativamente), mas sim na qualidade de protótipo de índole ideal que idealmente se configure modelo ("modéle") a ser imitado pelo seu próprio criador. Isto é, por ele mesmo, "esprit", na qualidade de *positer–Setzer*.

Eis com o que se depara, quando se depara com a teoria da arte (ou da literatura) a devir *poesia*, em lugar de a devir filosofia da arte.

Se, não obstante quanto venho de pôr em pauta, der por si a discordar de mim e a concordar com Charles Batteux, David Lodge e a "estética ocidental" a que este se refere, leia atentamente, leitor, as seguintes elucidações de Hegel. — As quais, afinal, justificam agora, a final deste Epílogo, os mais dos argumentos que apresentei e defendi no decurso deste livro:

> ...o som, a última matéria exterior da poesia, é, nesta, não mais a impressão sensível em que ele mesmo consiste, mas sim um SINAL que permanece desprovido de significado, ainda que, sem dúvida, um sinal que *aponta* para representação mental que em si mesma haja devindo concreta.... Por esse modo, verte-se o SOM em PALAVRA, cujo sentido reside em, na qualidade de ruído articulado, *apontar* para pensamentos e ideias.... Por via disso, o som pode bem configurar-se tão-somente letra, já que, tal como a grafia, a fonia se abisma na condição de mero indicador do espírito. [...] A arte verbal é a arte universal do espírito, enquanto espírito que em si e por si mesmo haja devindo livre, com o resultado de a sua atualização não depender de qualquer matéria sensível–exterior; enquanto espírito que se hasteie tão-somente em espaço interior e no tempo interior das representações mentais e dos sentimentos. [3]

E, contudo, David Lodge dá a saber a seus leitores que, ao longo da história intelectual do Ocidente,

as opiniões ("opinion") de foro estético se hão mostrado ora a favor de que (i) "art should imitate the actual", com vista a dar justificação a "the classical definition and justification of art", ora a favor de que (ii) "art should imitate... the ideal", com vista a dar justificação, de igual modo, a "the classical definition and justification of art".

Não é, estou em crer, que David Lodge se haja enganado.

É, creio, que se há deixado enganar pela "estética ocidental" que almejou encontrar no termo μίμησις, ao voltar imaginativamente ao "tempo de Platão e de Aristóteles", expressão, *tout court*, do significado "imitação." — Em resultado de ter nascido e permanecido as mais das vezes estética desconhecedora da διαίρεσις (*diaíresis*), ou da *divisio*, do respetivo conceito: o conceito μίμησις. E, por conseguinte, em resultado de os teorizadores pós-renascentistas que lhe deram *currency* terem descurado medir-lhe correção lógica seguindo as pisadas, afinal, do Platão de *Sofista*.

Acresce o que se segue.

Se é verdade que, "[by] the beginning of the nineteenth century", "the classical definition and justification of art" "began to be challenged by Romantic theories of the imagination" — se isso é verdade, não será também verdade que, com vir a ser "turned on its head" por esse modo, via do Romantismo filosófico via de Kant (sobretudo, o Romantismo filosófico de Friedrich von Schelling), veio, ela ("the classical definition and justification of art"), então, a reassumir bem mais a posição que Platão lhe havia determinado ao erguê-la *on its feet* (a posição que, nos séculos anteriores ao próprio Romantismo, o Neoclassicismo lhe havia caricaturado)?

Entre o platonismo pagão de Platão e o platonismo cristão de um Friedrich Schelling ou de um Percy Shelley, não se atravessarão em primeira instância, afinal, duas circunstância de foro epistemológico assaz determinantes?

Trago em mente, por um lado, a circunstância de o primeiro deles, Platão, ter deparado com marco de ascensão ao *ens realissimum* (e, pois, *altissimum*) na faculdade da razão (*nóēsis*), a qual, em vista disso, se lhe afigurou faculdade afastada acima da imaginação (*phantasía qua eikasía*) o máximo humanamente possível, bem como, por conseguinte, faculdade de todo estranha a imitação (*mímēma*).

Trago em mente, por outro lado, a circunstância de, pelo contrário, os segundos (Shelling e Shelley) terem deparado com marco de ascensão ao *ens realissimum* (e, pois, *altissimum*) bem mais abaixo: na própria imaginação, considerada na qualidade de faculdade produtiva (*produktive Einbildungskraft*), e, por conseguinte, considerada pela *mirada* epistemológica que Kant lhes deu a conhecer via sobretudo da sua *Kritik der reinen Vernunft* (*Crítica da Razão Pura*).

Leia-me, leitor, com *inte(r)llegentia*.

Notas e Referências
Bibliografia
Índice Remissivo

Notas e Referências

DIVISÃO PRIMEIRA

1

[1] René Wellek e Austin Warren. *Theory of Literature*. New York, Harcourt, Brace and Company, 1949, p. 9.

[2] David Lodge. *The Modes of Modern Writing. Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*. London, Edward Arnold, 1977, p. 1.

[3] *Idem. Ibidem.*

[4] A este respeito, vejam-se os §§ 66–67 da primeira parte de *Philosophische Untersuchungen* (*Investigações Filosóficas*) — os quais, como quase sempre ali acontece, são crípticos e suscitam a sensação de serem isso mesmo devido a lhes faltar o ímpeto da convicção e o concomitante destemor da determinação (Ludwig Wittgenstein. *Werkausgabe*. Berlin, Suhrkamp, 2024, vol. 1, pp. 277–78).

[5] No caso de René Wellek e Austin Warren, fica-se a saber definitivamente que traziam em mente o NOME ou o TERMO ("literature"), e não o CONCEITO (LITERATURE). Repare-se: "The TERM 'literature' seems best If we limit it to the art of literature, that is, to imaginative literature. There are certain difficulties with so employing the TERM; but, in English, the possible alternatives, such as 'fiction' or 'poetry,' are either already pre-empted by narrower meanings or, like 'imaginative literature' or *belles lettres* are clumsy and misleading." (René Wellek e Austin Warren. *Op. cit.*, p. 11.) (A ênfase é minha.)

No caso de David Lodge, o mesmo aconteceu, com toda a evidência. Porém, Lodge refere-se sistematicamente apenas a "literature." Sem que o nome "literature" alguma vez assuma significado hiponímico por via de ser marcado com aspas ou por qualquer outro modo. — A qual é prática que tende a identificar "literature" *qua* ente real, mas que, mesmo que tal identificação fosse correta, se revelaria prática incorreta (que, por exemplo, a frase "to define 'duck'…." não se deixa transmudar na frase "to define duck…"). Estou a referir-me à utilização do termo "literature" com que se depara, em *The Modes of Modern Writing,* quando se depara, por exemplo, com a

1

seguinte formulação: "Most definitions of literature...." (David Lodge. *Op. cit.*, p. 1.)

[6] Perceba-se que, ao equacionar "significado" com "conceito" de modo exclusivo, estou a respeitar diferença assaz importante, adentro a teoria do conhecimento (e, pois, diferença de foro epistemológico), entre: (i) um e o outro (significado e conceito), considerados *qua* inteleção propriamente dita (por parte da faculdade do entendimento), e, por outro lado, (ii) mera imagem *in mente* (*phántasma*, *Bild*), *qua* produto, por força, da faculdade da imaginação (*Einbildungskraft*). — Por exemplo, a imagem mental <*água*>, suscitada pelo nome–significante "água" na ausência de intuição (*Anschauung*) de toda e qualquer instanciação de água; em lugar, é claro, da inteleção (do conceito–significado) H_2O. (Seria mais profícuo, sem dúvida, dar como exemplo a imagem mental <*casa*> ou a imagem mental <*cadeira*>; porém, a explicitação dos respetivos conceitos–significados haveria, por sua vez, de acarretar desvantagem para a utilização aqui quer de uma, quer da outra dessas mesmas duas imagens.

Atente-se na explicação que se segue:

> ....it is necessary to distinguish carefully between the Concept or intellectual idea properly so called, and the Phantasm or mental picture. Whenever I think of an object, I simultaneously form a sensible picture of it in my imagination. If for instance I judge that 'Fishes are vertebrate,' or that 'The sun is round,' I cannot do so without imagining to myself a sensible representation of a fish, or of the sun. Sometimes, indeed, as when I think of some abstract subject, such as 'virtue,' the image of the mere word 'virtue' will serve my purpose: but some image is requisite, nor does the intellect ever operate save in connexion with a phantasm.
>
> This mental picture is however very different from the concept. This will be easily understood, if we notice that to judge 'The sun is round,' I must in *thought* have separated the attribute of 'roundness' from the thing I term 'the sun.' No sensible image can effect such a separation. It can only

> picture the single object 'a round sun.' [...] This power of separation requires a higher faculty than that of the imagination, namely the faculty of *thought* or *intelligence*. It is the intellect alone that has this wonderful power of distinguishing two things which in nature are inseparably conjoined, of severing its roundness from the sun.... Thus I can look at a single object, e.g., the paper I am using, and consider separately its whiteness, its smoothness, its oblong shape, its opacity, etc.
>
> The mind's power of thus separating in thought things which in the real order are one, is known as its power of ABSTRACTION.
>
> The characteristic feature by which the Concept differs from the Phantasm, is its UNIVERSALITY. A Concept is equally representative of all objects of the same character. Thus if I see a circle drawn on a black-board, the concept which I form of that geometrical figure will express not merely the individual circle before me, but all circles. [...] When however I form the phantasm of a circle, my phantasm must necessarily represent a figure of particular dimensions. In other words the concept of the circle is universal: the phantasm is singular. (George Wayward Joyce. *Principles of Logic*. 2. ed., London, Longmans, Green and Co., 1915, pp. 15–16.)

Esta última asserção, "the concept of the circle is universal: the phantasm is singular", diminui de modo imenso, julgo, a importância inestimável de distinguir o signo linguístico *qua* SIGNIFICANTE ➛ CONCEITO–SIGNIFICADO do signo linguístico *qua* SIGNIFICANTE ➛ IMAGEM — uma vez que conduz a ignorar o seguinte: que, se efetivamente ocorre que, "Whenever I think of an object, I simultaneously form a sensible picture of it in my imagination", em virtude da verdade de que "I cannot do so without imagining to myself a sensible representation", também ocorre que, não obstante ser particular ("single"), ao invés de "universal," uma tal imagem devém, as mais das vezes, passível de ser intencionalizada (de modo inconsciente) na qualidade de *representante por procuração* do respetivo

1

conceito ou universal.— Com a consequência ruinosa de passar a haver lugar para modo imponderável de alterar os predicados que a esfera nocional deste último (o conceito–significado) possa conter (inclusivamente, por via de lhes adicionar predicados de caráter acidental ou contingente).

[7] Como Sir William Hamilton faz saber: "Declarations (or definitions in the wider sense) obtain various denominations, according as the process is performed in different manners and degrees. A Declaration... is called a *Definition Proper*, when... two of the essential and original attributes of the defined subject are given, whereof the one is common to it with the various species of the same genus, and the other discriminates it from these." (Sir William Hamilton. *Lectures on Metaphysics and Logic*. Ed. H. L. Mansel e John Veitch, Edinburgh, William Blackwood, 1860, vol. 4, p. 12.)

[8] Como Kant dava a saber aos seus alunos de lógica, "Todas as definições são ou analíticas ou sintéticas. As primeiras são definições de um conceito que é dado; as segundas, de um conceito que é feito." Immanuel Kant. *Logik. Ein Handbuch zu Vorlesungen* (II, § 100). Ed. Gottlob Benjamin Jäsche, Königsberg, Friedrich Ricolodius, 1800, p. 217. ("Alle Definitionen sind entweder analytisch oder synthetisch. — Die erstern sind Definitionen eines gegebenen; die letzern Definitionen eines gemachte Begriffs.")

[9] "Analiticamente [*per analysin*], verto um conceito dado em conceito distinto, uma vez que apenas explicito o conceito[;] *per syntesin*, porém, fabrico-me um conceito distinto. Quando nos é devido definir um conceito analiticamente: então, é ele conceito que apenas nos é dado, devendo nós apenas torná-lo completo e preciso." Immanuel Kant. *Wiener Logic*, 389. *In:* —. *Gesammelte Schriften.* Ed. Deutschen Akademie der Wissenchaften zu Berlin, Berlin, 1966, Walter de Gruyter, vol. 24, t. 2, p. 916, ll. 3–7. ("Analytisch mache ich einen gegebenen Begriff deutlich, indem ich den Begriff bloß exponire, *per synthesin* aber mache ich mir einen deutlichen Begriff. Wenn wir einen Begriff analytisch definiren sollen: so ist er uns nur gegeben, und wir sollen ihn nur complet und praecis machen.")

"Via da cognição analítica, verto um conceito dado em conceito distinto. [...] Via da [cognição] sintética, e através da experiência, adiciono novas marcas ao conceito de um objeto. O modo como a própria cognição [sintética] ocorre faz que as

partes que a componham precedam o seu todo. Na [cognição] analítica, o todo precede as partes." *Idem. Ibidem*, 141–142, p. 845, ll. 16·16, 22-16. ("Bey der analytischen Erkenntniß mache ich einen gegebenen Begriff deutlich. [...] Bey der synthetischen setze ich durch die Erfahrung zum Begriff eines Gegenstandes neue Merkmahle hinzu. Sie entspringt so, daß die Theile der Erkenntniß vor der ganzen Erkenntniß vorher gehen. In der analytischen geht das Ganze vor den Theilen vorher.")

[10] "Literatura" como: (1) "everything in print", (2) "'great books'", (3) "imaginative literature". René Wellek e Austin Warren. *Op. cit*., pp. 9, 10, 11.

[11] Com respeito à sinonímia entre SIGNIFICADO e CONCEITO, veja-se acima, nota 6.

[12] A este respeito, considere-se, por ensinamento de Kant, o seguinte exemplo: "eu tenho um pedaço de metal, o qual sempre é dado *a posteriori;* não fabricado. Se, contudo, pretendo possuir dele um CONCEITO DISTINTO, tenho, então, de testar o metal com respeito a todas as propriedades, sendo que, ao proceder assim, chego a estas através de várias experiências que não residem no conceito. A natureza do metal é, pois, um conceito fabricado *a posteriori*." Immanuel Kant. *Wiener Logic*, 383–84. *Loc. cit.*, p. 914, ll. 18–23. ("ich habe ein Stück Metall, das ist immer *a posteriori* gegeben, nicht gemacht. Will ich aber einen DEUTLICHEN BEGRIFF davon haben: so muß ich das Metall nach allen Eigenschaften probiren, und auf solche Weise find ich sie durch verschiedene Erfahrungen, die nicht im Begriffe liegen, die Natur des Metalles ist also ein gemachter Begriff *a posteriori*.")

[13] A DEFINIÇÃO NOMINAL é operação de caráter lexical, e, sendo assim, "Nominal Definitions are... merely explications. They are, therefore, in general only used as preliminary, in order to prepare the way for more perfect declarations." (Sir William Hamilton. *Op. cit*, vol. 4, pp. 12–13.)

"Different definitions have different purposes; and they achieve them by different methods. [...] For example, NOMINAL DEFINITION is the name of a purpose, the purpose of explaining the meaning of a word". (Richard Robinson. *Definition*. Oxford, Clarendon Press, 1954, p. 15.)

[14] A DIVISÃO (διαίρεσις) consiste na análise da extensão do conceito, e pressupõe, por isso, a COLEÇÃO (συναγωγή), na qualidade de síntese. (Com relação ao termo "coleção", veja-

1

-se: *synagoé*. F. E. Peters. *Termos Filosóficos Gregos: Um Léxico Histórico*. Trad. Beatriz Rodrigues Barbosa, Lisboa, Gulbenkian, 1977, p. 223.)

Por exemplo, a análise da extensão do conceito genérico LINGUAGEM VERBAL haverá de dar a saber, num primeiro momento, que se trata de extensão (genérica) que subsume as extensões específicas (das espécies) (i) LINGUAGEM ESTÉTICA e (ii) LINGUAGEM NÃO ESTÉTICA, as quais são extensões que, num segundo momento, devém extensões subgenéricas, em resultado de, por sua vez, subsumirem as extensões das espécies (i) ESCRITA e ORAL.

Hei dito que a DIVISÃO pressupõe a COLEÇÃO. No entanto, na prática, a primeira delas (a divisão) implica a segunda (a coleção) tanto quanto a segunda implica a primeira (do mesmo modo que a extensão implica a intensão tanto quanto esta a implica a própria extensão). — Sendo essa, a razão por que, seguindo o exemplo de Boécio, falo, neste livro, de DIVISÃO, ao invés de falar de COLEÇÃO, que seria designação mais adequada, em virtude de, na próxima Divisão quarta, o leitor ir deparar comigo a construir — e, pois, a sintetizar ou coletar — o conceito ARTE VERBAL, ao invés de ir deparar comigo, então, tão-somente a analisá-lo, com vista a o transformar de conceito osbscuro (obscurus) em conceito distinto (clarus).

Considerem-se as duas afirmações seguintes:

(i) "Logical Division is the... process by which we distinguish the species of which a genus is composed" (W. Stanley Jevons. *Elementary Lessons in Logic: Deductive and Inductive.* Auburn, Mises Institute, 2010 [London, Macmillanm 1888], p. 105);

(ii) "The Distinctness and Completeness of our knowledge is obtained by that logical process which is termed *Division* (*divisio*, διαίρεσις). Division supposes the knowledge of the whole to be given through a foregone process of Definition or Declaration [in its wider sense], and proposes to discover the parts of this whole which are found and determined not by the development of the Comprehension [intension], but by the development of the Extension" (Sir William Hamilton. *Op. cit*, vol. 4, p. 25).

[15] Anicii Manlii Severini Boethii. *De divisione liber*. Ed. e trad. John Magee, Leiden, Brill (*Philosophia Antiqua; a Series of Studies on Ancient Philosophy*, vol. LXXVII), 1998, p. 33 (885d, p. 32, ll. 16–19.)

[16] *Idem. Ibidem*, pp. 35, 37 (886b–886d, p. 34, ll. 16–29, p. 36, ll. 1–5.)

[17] Como não poderia deixar de ser, em vista de considerarem o nome "literatura," e não o conceito LITERATURA. (Veja-se a anterior nota 5.)

[18] René Wellek e Austin Warren. *Op. cit.*, p. 11.

[19] Tome-se como exemplo do que venho de dizer a circunstância de, na seguinte afirmação, Ockham estabelecer distinção entre *prolatus* e *scriptus:* "terminus... PROLATUS vel SCRIPTUS nihil significat nisi significat nisi secundum voluntariam institutionem" ("a SPOKEN or WRITTEN term... does not signify anything except by free convention.") William of Ockham. *Summa totius logicae*, I, c. i. *In:* —. *Philosophical Writings*. ed. e trad. Philoteus Boehner, London, Nelson, 1957, p. 48.

[20] Roger Lass. "Interpreting Alphabetic Orthographies: Early Middle English Spelling." *In:* Patrick Honeybone e Joseph Salamons, eds. *The Oxford Handbook of Historical Phonology*. Oxford, Oxford University Press, 2015, p. 109.

[21] Partindo do facto de o verbo português "expressar" derivar etimologicamente da justaposição do prefixo *ex-* ("para fora") ao infinitivo do presente ativo *pressāre* ("premir," "pressionar"), parece-me razoável cunhar os termos *expressante* e *impressante* — correspondentes, respetivamente, à justaposição dos prefixos *ex-* ("para fora") e *in-* ("para dentro") ao particípio do presente ativo *pressāns,* — com vista a tornar evidente que todo o significante que seja tanto emitido como recebido haverá, por força, de se constituir tanto fator de expressão (*expressante*), por parte do emissor, como fator de impressão (*impressante*) — agora, por parte do recetor.

[22] Em vista de eu ter *chegado* aqui à designação ARTE VERBAL — e, consequentemente, à designação OBRA DE ARTE VERBAL — a partir de *Wortkunst*, importa pôr em evidência que os Alemães dispõem, para a designação "a obra de arte literária", tanto da forma *Die Literarische Kunstwerk*, como da forma *Das Wortkunstwerk.* De igual modo, importa pôr em evidência que a designação ARTE VERBAL se encontra de todo legitimada, tanto por ser relativamente corrente na língua inglesa como por a designação "arte(s) plástica(s)," que lhe é idêntica, ser de igual modo corrente na língua portuguesa.

2 DIVISÃO SEGUNDA

[1] O escopo do presente escrito não abre lugar, certamente, à mais sucinta discussão das referidas, e tão discutidas, *Familienähnlichkeiten*. Contudo, importa-me evidenciar aqui a *vontade* de *indiferença* que venho de referir — sendo por isso que passo a expor o que se segue.

Não obstante argumentar contra o conceito *clássico* de "conceito" (*Begriff*), ao propor um *novo* conceito de *Begriff*, Wittgenstein revela ter em vista privilegiar a perceção sensorial (*sinnliche Wahrnehmung*) — "não penses; olha e vê" (*denk nicht, sondern schau!*) — em detrimento da perceção intelectual (*intellektuelle Wahrnehmung*) ou concetualização. Isto é, revela ter em vista levar a aplicação objetiva da imaginação reprodutiva (*reproduktive Einbildungskraft*) a preponderar sobre o uso *deliberado* do entendimento (*Verstand*) e da faculdade do juízo (*Urteilskraft*). — Sendo que a isso mesmo se ficará a dever, julgo, a *irresoluta* oscilação wittgensteiniana entre renunciar ao conceito de CONCEITO e abraçar o conceito de IMAGEM, por um lado, e, por outro, fazer precisamente o contrário disso: renunciar ao conceito de IMAGEM (*Bild*) e abraçar o conceito de CONCEITO (*Begriff*).

Repare-se, a título de exemplo, nas palavras de *Investigações* que passo a traduzir: "Poder-se-á dizer que o conceito [*Begriff*] 'jogo' é um conceito [*Begriff*] de contornos esfumados. — 'Será um conceito [*Begriff*] esfumado, porém, de todo um *conceito* [*Begriff*]?' — É uma fotografia desfocada de todo uma imagem [*Bild*] de um ser humano? Sim, poder-se-á, em todos os casos, substituir com vantagem uma imagem [*Bild*] desprovida de nitidez por uma nítida? Não acontece frequentes vezes que precisamos exatamente da que não tem nitidez? ("Man kann sagen, der Begriff 'Spiel' ist ein Begriff mit verschwommenen Rändern. — 'Aber ist ein verschwommener Begriff überhaupt ein Begriff?' Ist eine unscharfe Photographie überhaupt ein Bild eines Menschen? Ja, kann man ein unscharfes Bild immer mit Vorteil durch ein scharfes ersetzen? Ista das unscharfe nicht oft gerade das, was wir brauchen?" — Ludwig Wittgenstein. *Philosophische Untersuchungen* (*Investigações Filosóficas*), I, 71. *In:* —. *Werkausgabe*. Berlin, Suhrkamp, 2024, vol. 1, p. 180.)

Uma *coisa*, afirmo, é asseverar: *Nem sempre o entendimento humano alcança prover-se de conceito, e, consequentemente, nem sempre o conhecimento humano é conhecimento universal concetual, mas sim conhecimento universal esquemático-imaginativo; em particular, em se tratando de conhecimento universal de entes intersubjetivamente postos (como o ente* <jogo>), *ao invés de conhecimento universal de entes objetivamente dados (como o ente* <água>). Outra *coisa*, muito diferente, é, travestindo de todo as qualidades essenciais do conceito de CONCEITO, predicar deste último, porque por vezes inalcançável, qualidades que só a imagem (*Bild*) psíquica poderá alguma vez instanciar, e, por esse modo, vertê-lo em "conceito de contornos esfumados" (*Begriff mit verschwommenen Rändern*). O mesmo é dizer: e, por esse modo, hibridá-lo e *democratizá-lo*.

[2] Como Sir William Hamilton explica: "In general, ...both in ancient and modern times, Synthesis has been called the *Progressive*, Analysis the *Regressive*, process". (Sir William Hamilton. *Lectures on Metaphysics and Logic*. Ed. H. L. Mansel e John Veitch, Edinburgh, William Blackwood, 1860, vol. 4, p. 8.)

[3] Immanuel Kant. *Logik Blomberg*, 388. *In: —. Gesammelte Schriften.* Ed. Deutschen Akademie der Wissenchaften zu Berlin, Berlin, 1966, Walter de Gruyter, vol. 24, t. 1, p. 131, ll. 33–35. ("Überhaupt sind alle Begriffe des Menschlichen Verstandes entweder (1.º) *Conceptus dati* oder (2.º) *Conceptus facti*.")

[4] *Idem. Ibidem*, 395. *Loc. cit.*, p. 133, ll. 21–23. "Eine Erkenntniß machen[,] *facere*[,] heißt sie dichten[,] *fingere*. Ein *Conceptus factitius* also ist auch zu gleicher Zeit ein *Conceptus fictitius*."

[5] *Idem. Ibidem*, 388. *Loc. cit.*, pp. 131 (ll. 36–38) – 132 (ll. 1–3). ("Ein *Conceptus datus*[,] ein gegebener Begriff[,] ist derjenige, welcher entweder durch die Natur unseres Verstandes, oder auch durch die Erfahrung hervorgebracht wird. *Conceptus facti*[,] gemachte Begriffe[,] sind solche, die willkührlich von uns erzeuget, oder erdichtet werden, ohne vorher gegeben gewesen zu seyn.")

[6] *Idem. Ibidem*, 393. *Loc. cit.*, p. 133, ll. 25–27. "Todas as *definitiones* matemáticas... são meramente fabricadas, e, sendo assim, mais não são do que conceitos do ente feitos, arbitariamente, de modo distinto [*deutlich*, por oposição a 'obscuro' (dünkel]"). ("Alle Mathematische *Definitiones* sind... blos

erdichtet, und sind also nichts anders als gemachte willkührliche deutliche Begriffe der Sache.")

[7] Com relação à utilização que faço aqui do termo "insistência," veja-se Div. 3, nota 9.

[8] "Também podemos ter um conceito *a priori factitius*, tendo os materiais [*materiallen*] para ele sido dados pela experiência, mas tendo o conceito, em si, sido feito. *E.g.*, conceba alguém uma fortificação inexpugnável, exemplo da qual seja de todo inexistente. Os materiais, tais como fosso, pedra, encontram-se na experiência. O conceito em si é *factitius*. É isso, o que acontece em alguém que inventa um novo instrumento." ("Man kann auch einen Begriff *a priori factitium* haben, deßen materialien zwar die Erfahrung gegeben, der Begriff indeßen selbst ist gemacht worden. Z. B. Man denke sich eine unüberwindliche Vestung, dergleichen es doch gar nicht gibt. Die Materialien als Graben, Stein — liegen in der Erfahrung. Der Begriff selbst ist *factitius*. So verhält es sich mit dem, der ein neues Instrument erfindet.") Immanuel Kant. *Wiener Logic*, 386. *In:* —. *Gesammelte Schriften.* Ed. Deutschen Akademie der Wissenchaften zu Berlin, Berlin, 1966, Walter de Gruyter, vol. 24, t. 2, p. 915, ll. 7–13.

[9] Immanuel Kant. *Logik. Ein Handbuch zu Vorlesungen* (I, § 2). Ed. Gottlob Benjamin Jäsche, Königsberg, Friedrich Ricolodius, 1800, p. 140. ("An jedem Begriffe ist *Materie* und *Form* zu unterscheiden. Die Materie der Begriffe is der *Gegenstand*; die form derselben, die *Allgemeinheit*.")

[10] Utilizo o qualificativo "objetal" com referência a todas as representações (*Vorstellungen*) que assumam o caráter de *cogitatum*. Isto é, que, no seio da consciência dobrada do eu empírico, assumam o caráter de objeto sobre que recaia a consciência subjetal, ou *cogitans*, do próprio eu empírico.

[11] Venho de explicitar com o maior rigor e a maior clareza que me foram possíveis a diferença entre MATÉRIA e FORMA concetuais, a qual é diferença que os manuais de lógica explicitam de modo quase sempre passível de suscitar dúvidas. De algum modo, é isso, o que ocorre, por exemplo, no seguinte passo da *Lógica Jäsche*:

"Na qualidade de *conceito parcial*, cada conceito [i] encontra-se contido na representação de coisas; na qualidade de *fundamento de conhecimento*, i.*e.*, na qualidade de *marca*, tais coisas [ii] encontram-se subsumidas por ele. Do primeiro

destes dois pontos de vista [i], cada conceito possui *conteúdo*; do segundo ponto de vista, possui *extensão*. O conteúdo e a extensão de um conceito relacionam-se em proporção inversa. Nomeadamente, quanto mais um conceito contiver *sob* ele, menos conterá *em si mesmo*, e vice-versa." (Immanuel Kant. *Logik. Ein Handbuch zu Vorlesungen* (II, § 7). *Loc. cit*., pp. 147–148). ("Ein jeder Begriff, als *Teilbegriff*, ist in der Vorstellung der Dinge enthalten; als *Erkenntnisgrund*, d. i. als *Merkmal*[,] sind diese Dinge unter ihm enthalten. — In der erstem Rücksicht hat jeder Begriff einen *Inhalt*; in der andern einen *Umfang*. Inhalt und Umfang eines Begriffs stehen gegen einander in umgekehrtem Verhältnisse. Je mehr nämlich ein Begriff *unter* sich enthält, desto weniger enthält er *in sich*[,] und umgekehrt.")

Repare-se em que CONTEÚDO (*Inhalt*) surge aqui em lugar de FORMA (*Form*). De igual modo, repare-se em que a "proporção inversa" a que Kant se refere se torna evidente ao considerar, por exemplo, o seguinte:

(i) que o conceito genérico (ou superior) ANIMAL haverá de incluir (*qua* FORMA) tão-somente as marcas que adjudiquem a qualidade ANIMAL a todo e qualquer ente, em proporção inversa, pois, à multitude da sua EXTENSÃO OU MATÉRIA (todas as representações de ANIMAL *in concreto*);

(ii). que o conceito específico (ou inferior) ANIMAL RACIONAL haverá, por força de incluir (*qua* FORMA) tanto a marca genérica ANIMAL quanto a marca específica RACIONAL, com o resultado de a sua EXTENSÃO OU MATÉRIA (*apenas* todas as representações *in concreto* de ANIMAL RACIONAL) se configurar muito menor do que a do respetivo conceito genérico (todas as representações *in concreto* de, meramente, ANIMAL).

[12] Immanuel Kant. *Logik. Ein Handbuch zu Vorlesungen* (I, § 6). *Loc. cit.*, p. 145. ("Die logische Verstandes, *Actus*, wodurch Begriffe ihrer Form nach erzeugt werden sind (1) die *Comparation*..., (2) die *Reflexion*..., (3) die *Abstraction*....")

[13] *Idem. Ibidem*, I, § 4. *Loc. cit.*, p. 143. "Alle Begriffe sind *der Materie nach* entweder gegebene (*Conceptus dati*) oder gemachte Begriffe (*Conceptus factitii*). Die erstern sind entweder *a priori* oder *a posteriori* gegeben. Alle empirisch oder *a posteriori* gegebene Begriffe heißen *Erfahrungsbegriffe*...")

[14] Immanuel Kant. *Logik Blomberg*, 316–17. *Loc. cit.*, p. 116, ll. 3–10. "Das Wesen wird eingetheilt: (1.º) in das logische, (2.º)

in das Realwesen. Der Complette Grund Begrif eines Dinges ist überhaupt sein Wesen. Der erste Grund alles desjenigen aber, was in dem Begrif der Sache von mir gedacht wird, ist das *Logische* Wesen. Der erste Grund Begrif aber von alldeme, was der Sache sehr wircklich, und in der That zukomt, ist das *Real Wesen*."

[15] *Idem. Ibidem*, 317 e 319. *Loc. cit*. p. 116, ll. 11–15 e 32–36. "...das *logische*... und das *real* Wesen nothwendig sehr von einander unterschieden seyn müssen. Wenn ich Wörter ausspreche, und mit denenselben einen gewissen Begriff verbinde so ist das, was ich bey diesem worte, und Ausdruck hier dencke, *das Logische Wesen*. [...] Das logische wesen ist der Subjective Grund-Begrif. Dieser Begrif aber gilt blos für mich, und nicht vor andere. Ein anderer kann sich mit der Sache mehr oder weniger Merckmahle vorstellen. Das wesen unseres Begrifes ist nicht immer, ja selten das Wesen der Sache selbst."

[16] Tradicionalmente, os manuais de lógica distinguem a EXTENSÃO representacional do conceito da respetiva INTENSÃO ou COMPREENSÃO (cognitiva). A primeira (EXTENSÃO) corresponde à MATÉRIA do próprio conceito; a segunda (INTENSÃO) corresponde à FORMA deste último. Atente-se, pois, em que falo aqui de COMPLETUDE considerando o conceito de ponto de vista quantitativo da sua COMPREENSÃO OU FORMA. Isto é, do ponto de vista do número de marcas que entrem na própria COMPREENSÃO OU FORMA do conceito. O qual é ponto de vista que nada tem a ver com a qualidade, e a intensão ou *profundidade* formal da qualidade, de cada uma de tais marcas. Como Kant tinha o cuidado de pôr em evidência (equacionando "conteúdo" com "compreensão"): "A extensão de um conceito é uma *sphaera*, e respeita à multitude de [representações de] entes que o conceito subsuma. Consideramos o conceito *qua* conteúdo [lógico, por outro lado,] quando temos em vista a multitude de representações que o próprio conceito contenha." Immanuel Kant. *Wiener Logic*, 313–314. *Loc. cit.,* p. 811, ll. 30–34. ("*Sphaera* ist der Umfang eines Begriffes, und geht auf die Menge der Dinge, die unter dem Begriff enthalten sind. Nach dem Inhalt betrachten wir den Begriff, wenn wir auf die Menge der Vorstellungen sehen, die in dem Begriffe selber enthalten sind.")

[17] John Locke. *An Essay Concerning Human Understanding,* II, xxiii. New York, Valentine Seaman, 1824, vol. 1, p. 366.

[1] Com vista a elucidar quanto acabo de afirmar, atente-se, via de palavras de Kant, na diferença que subsiste, adentro o seio da essência, entre RAZÃO OU FUNDAMENTO (*Grund*) e CONSEQUENTE (*Folge*).

"Marcas *necessárias* não são, de todo, passíveis de ser separadas do conceito de um ente; muito pelo contrário, pertencem-lhe *ad esse*. Já marcas *contingentes* não se configuram partes constitutivas do ente, sendo, pois, *accessoria*. [...] Algumas marcas pertencem ao ente *ut rationata*, na qualidade de consequentes de outras marcas dele mesmo, ente.... *E.g.,* que o Homem beneficie de linguagem configura-se marca interna, mas marca que deriva de outras marcas; nomeadamente, das marcas que lhe concedem racionalidade, posse de língua *[Zunge*], etc., etc. Já a marca que configura o próprio Homem animal não se me dá a julgar senão a partir dela mesma. ...[algumas marcas]... entram no conceito não na qualidade de consequente, mas sim na qualidade de razão ou fundamento; as [marcas] que *ad essentiam ut rationata pertinent* [que *pertencem à essência na qualidade de marcas determinadas por razão*] configuram-se *attributa*, os quais há que derivar de marcas essenciais;... os atributos pertencem não menos à essência, mas na qualidade de consequentes, e não na qualidade de constituintes da própria essência." Immanuel Kant. *Wiener Logic*, 119–121. *In:* —. *Gesammelte Schriften.* Ed. Deutschen Akademie der Wissenchaften zu Berlin, Berlin, 1966, Walter de Gruyter, vol. 24, t. 2, pp. 838, ll. 18–39 *passim,* p. 839, ll. 1–2. ("*Nothwendige* Merkmahle können vom Begriff eines Dinges gar nicht getrennet werden, sondern gehören *ad eße*. *Zufällige* sind nicht Bestandtheile des Dinges, sondern *acceßoria*. [...] Einige [Merkmahle] kommen dem Dinge *ut rationata*, als Folgen von andern Merkmahlen eben deßelben Dinges zu.... Z. E. der Mensch hat eine Sprache, ist ein inneres Merkmahl, aber es kommt von andern Merkmahlen her, daß er nähmlich Vernunft, Zunge etc. etc. hat, daß er aber ein Thier ist, kann ich aus nichts anders urtheilen. [...] **...**[einige Merkmahle] im Begriffe nicht als Folgen, sondern als Grund liegen[;] die, die *ad eßentiam ut rationata pertinent* sind *attributa*[;] diese müßen aus den eßentiellen abgeleitet werden... die attribute

gehören auch zum Wesen, aber als Folgen, und nicht als Bestandtheil des Wesens.")

[2] Matthew Arnold. "The Study of Poetry." *In:* —. *The Complete Prose Works*. Ed. R. H. Super, Ann Arbor, University of Michigan Press, vol. 9 (*English Literature and Irish Politics*), 1973, pp. 261, 263.

[3] Fernando Pessoa. *Livro do Desassossego* (505). Org. Jacinto do Prado Coelho, Lisboa, Ática, 1997, vol. 2, p. 251.

[4] David Lodge parece expressar a convicção de que a cada instanciação de "literatura" corresponde uma essência real e, por isso, objetiva (*extra mente*). Afirma ele, por exemplo, "*Love Story* is literature whether you like it or not, and would be literaure even if nobody liked it" (David Lodge. *The Modes of Modern Writing. Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*. London, Edward Arnold, 1977, p. 7.) E se ninguém intencionalizasse *Love Story* na qualidade de literatura, gostando ou não gostando de *Love Story?* Continuaria *Love Story* a ser literatura?

[5] Com relação à utilização que faço aqui do binómio "expressante–impressante," veja-se Div. 1, nota 21.

[6] Com relação aos qualificativos "subjetal" e "objetal," veja-se Div. 2, nota 10.

[7] "Contudo, se os conceitos são fabricados, ao invés de dados, e, em resultado, temos de produzir não tão-somente a distinção do conceito, mas sim o próprio conceito, lograremos alcançar uma definição apenas *per synthesin*. *E.g.*, quando quero representar-me um espírito, tenho de me fabricar o conceito. Digo, então: quero representar-me um ser pensante que não mantenha ligação com todo e qualquer corpo. Neste caso, terei, via da definição, fabricado o conceito pela primeira vez. Não é, pois, possível definir conceitos fabricados por outro modo que não *per synthesin*." Immanuel Kant. *Wiener Logic*, 385. *Loc. cit.*, vol. 24, t. 2, pp. 914, ll. 35–39 – 915, ll. 1–4. ("Wenn aber Begriffe nicht gegeben, sondern gemacht sind, so daß wir nicht bloß die Deutlichkeit des Begriffes hervor bringen sollen, sondern den Begriff selbst machen sollen: so werden wir nur *per synthesin* eine definition zu Stande bringen. Z. B. wenn ich mir einen Geist vorstellen will: so muß ich mir den Begriff machen. Ich sage: ich will mir ein denkendes Wesen vorstellen, das mit keinem Körper verbunden ist. Hier habe ich durch die definition den Begriff allererst gemacht.

Gemachte Begriffe sind also nicht anders möglich zu definiren, als *per synthesin*.")

[8] Ainda que esteja certo de estar a contradizer-me — sem o levar em conta, de momento, para não contradizer meu Mestre Immanuel Kant. Dizendo melhor, para não contradizer a utilização que ele faz do binómio tradicional "definições nominais–definições reais." (A esse respeito, veja-se a nota imediatamente a seguir.)

[9] Na verdade, se acontece que, "No âmbito dos conceitos intelectuais," "O meu conceito concorda com o ente", isso mesmo se verifica em resultado de, no que toca a tais conceitos (os conceitos intelectuais), tanto forma (universalidade) como matéria ("o ente"), tanto essência lógica como suas instanciações, se constituírem posição (*Setzung*) e, pois, idealidade — ao invés de se constituírem forma ideal (essência lógica) de matéria real (essência real). Aqui e ali, no decurso de seus escritos, Kant incorre em imprecisão (julgo) que muito carateriza o discurso da esmagadora maioria dos falantes das línguas modernas (sejam ou não filósofos): a imprecisão, de consequências lógico-discursivas drásticas, que consiste em falar (i) de entes ideais — e, pois, *insistentes* (*in-* + *sistere*) ou *cognisistentes* (*cognitio* + *sistere*) — como se (ii) de entes reais — e, pois, existentes (*ex-* + *sistere*) — se tratasse.

Como exemplo da imprecisão a que me refiro, da imprecisão que se encontra em pauta em resultado de Kant utilizar o binómio tradicional "definições nominais–definições reais," considere-se a seguinte afirmação, que surge na "Introdução" à *Crítica da Razão Pura:* "Poder-se-ia demonstrar que assim é — que os princípios puros *a priori* que o nosso conhecimento contém são indispensáveis à possibilidade da própria experiência — até mesmo prescindindo do contributo que semelhantes exemplos fornecem à prova da REALIDADE de tais princípios, e, pois, demonstrar isso mesmo *a priori*." Imannuel Kant. *Kritk der reinen Vernunft* (C*rítica da Razão Pura*), B 5. *In:* —. *Werke in Zwölf Bänden*. Ed. Wilhelm Weischedel, Wiesbaden, Suhrkamp, 1956, vol. 3, p. 47. ("Auch könnte man, ohne dergleichen Beispiele zum Beweise der WIRKLICHKEIT reiner Grundsätze a priori in unserem Erkenntnisse zu bedürfen, dieser ihre Unentbehrlichkeit zur Möglichkeit der Erfahrung selbst, mithin a priori, dartun.") A ênfase é minha.

3

Para que se compreenda as consequências drásticas que atrás mencionei, considere-se, por outro lado, e não menos por exemplo, a afirmação *Deus existe* — a qual inevitavelmente expressa interpretação panteísta (ao invés de teísta ou deísta) do ente "Deus".

[10] Immanuel Kant. *Logik Phillipi*, 147. *In:* —. *Gesammelte Schriften.* Ed. Deutschen Akademie der Wissenchaften zu Berlin, Berlin, 1966, Walter de Gruyter, vol. 24, t. 1, p. 457, ll. 11–15. ("Bey intellectualen Begriffen sind Realdefinitionen möglich weil mein Begrif alles enthält was die Sache ist. Mein Begrif macht die Sache aus. Es ist auch nöthig intellectuale Begriffe zu definiren, weil durch meinen Begrif die Sache gegeben ist.")

[11] Immanuel Kant. *Logik Blomberg*, 934a–934c. *In:* —. *Gesammelte Schriften.* Ed. Deutschen Akademie der Wissenchaften zu Berlin, Berlin, 1966, Walter de Gruyter, vol. 24, t. 1, p. 268, ll. 12–30. ("*Nominal* sind diejenige *Definitiones* deren Merckmahle zusammen genommen, adaequat sind dem ganzen Begrif, den wir mit dem Ausdruck des *definiti* dencken. z. E. wenn ich dencke, und sage: Saltz ist dasjenige was im Waßer Aufgelößet wird. Das dencke ich zwar bey dem Begrife des Saltzes, es sind doch aber nicht alle mögliche Kennzeichen des Saltzes selbst. Real *Definitiones* aber sind solche, deren Merckmale den ganzen ähnlichen Begrif von der Sache ausmachen, nunmehro (1) alle *Definitiones* willkührlicher Begrife, (2) alle *Definitiones* der Vernunftbegrife, und (3) alle *Definitiones* von willkührlichen Erfindungen sind real Definitiones. Warum aber fragen wir, sind denn die *Definitiones* willkührlicher Begrife immer real *Definitiones?* Deswegen weil es einzig, und allein bey mir lieget, den Begrif zu erdichten und fest zu setzen, wie es mir behebt, und der gantze Begrif hat also keine andere realitaet, als nur blos, wie es meine Erdichtung will, folglich kann ich allemal alle Stücke in einer Sache setzen, die ich nenne und diese müssen alsdenn auch den gantzen möglichen Begrif der Sache ausmachen, denn die gantze Sache ist nur würcklich durch meinen Willen.")

REPARE-SE em que, aqui, Kant, tal como Locke (*vide:* John Locke. *An Essay Concerning Human Understanding*, III, vi, 2. Ed. John W. Yolton, London, Everyman, 1991, p. 230) verte o binómio DEFINIÇÃO LÓGICA–DEFINIÇÃO REAL no binómio DEFINIÇÃO NOMINAL–DEFINIÇÃO REAL — utilizando a designação

"definição real" tanto para o caso de a definição se configurar definição exaustiva de ente real (*e.g.*, <livro>) como para o caso de se configurar definição de ente ideal (*e.g.*, <*obra de arte verbal*>).

[12] *Vide supra,* Div. 1, nota 13.

Em vista de o binómio que considerei aqui *ab initio* (o binómio "definição nominal–definição lógica") não possibilitar que as definições lógicas sejam divididas, como Kant faz, em (i) "definições nominais" e (ii) "definições reais," poder-se-á pensar estas duas últimas designações, sem prejuízo, como equivalentes às designações (i) "definições analíticas" e (ii) "definições sintéticas." A este respeito, veja-se acima, Div. 1, nota 8.

[13] "Alle *definitiones* sind entweder *nominales* oder *reales definitiones*. *Nominales definitiones* sind solche, die alles das in sich enthalten, was dem gantzen Begrif, den wir uns nemlich von der Sache machen, gleich ist[;] *reales definitiones* aber sind solche, die alles was der Sache an, und vor sich selbst zukommet, in sich enthalten." (Immanuel Kant. *Logik Blomberg*, 934a. *Loc. cit*, p. 268, ll. 5–10.)

"...bey allen Empirischen Begrifen findet nur bloß eine description stat. Höchstens scheinet es nur daß nominal Definitionen möglich wären." (*Idem. Ibidem,* 944, p. 270, ll. 33–35.)

[14] Immanuel Kant. *Logik Blomberg*, 236–241. *Loc. cit,* p. 269, ll. 15–36. ("Alle definitiones willkührlicher Begrife sind (1.) *real* (2.) jede von denselben ist ohne allen Irrthum (3.) jede von denselben ist eine *complette Definition*. Die willkührliche *definitiones* können gar nicht falsch seyn, denn in dem er sagt: ich will, daß dieses so heißen soll, so heißt es auch so, und er kann gar keinen Irrthum begehen, wenn er auch gleich mit Gewalt ihn begehen wolte. ...hieraus sehen wir wieder, was für einen großen Vortheil ein Mathematicker habe, alle seine Begrife nemlich sind wahr, und er kann nur in Ansehung der Praecision fehlen.... Ferner so sind auch die Nahmen der Dinge, die bey der Kunst vorkommen, immer wahr, der Erfinder derselben hat immer recht, denn es sind ja willkülirliche Begrife. Allein wenn wir anderer Kunstwercke definiren wollen, so müßen wir hören, was die anderen darunter verstehen wollen. Diese *definitiones* willkührlicher Begrife sind alle Synthetisch, und entstehen nur *per Synthesin*, denn *per Analysin* kann kein Begrif entstehen, sonderen es kann ihm dadurch nur die Deutlichkeit gegeben werden.")

[15] Com relação ao conceito REFERÊNCIA, veja-se Div. 9, nota 2.

[16] É que, como as seguintes afirmações de John Searle põem em evidência, não poderá haver referencialidade na ausência de intencionalidade: "The fundamental question of the philosophy of language has always been: How does language relate to reality? ...language relates to reality in virtue of the fact that speakers so relate it in the performance of linguistics acts. [...] Linguistic reference is a special case of intentional reference". (John R. Searle. *Intentionality. An Essay in the Philosophy of Mind.* Cambridge, Cambridge University Press, 1983, pp. 197–98.)

[17] Immanuel Kant. *Logik Blomberg*, 934c. *Loc. cit.*, p. 268, ll. 31–34. ("*Zweitens* so sind aber auch die *Definitiones* solcher Dinge, die willkührliche Erfindungen sind, folglich auch die *Definitiones* aller Kunstwercke *reales definitiones*, denn sie werden doch immer erst durch einen wülkührlichen Begrif fest gesezet.")

[18] Em virtude de o conceito LITERATURA–ARTE VERBAL devir aqui "ficção," importa relembrar que esse nome português ("ficção") deriva etimologicamente do singular do nominativo latino *fictiō*, que, por sua vez, deriva do particípio passado perfeito do verbo *fingere* ("moldar," dar forma, " fingir") — com o resultado de poder significar (o nominativo latino *fictiō*) tanto "fingimento," "logro," "artifício," como "produzido por artífice" (por conseguinte, "artificial"), e "criado mentalmente."

A diferença que subsiste entre (i) os conceitos que se constituem *ficções* (*fictiōnēs*) ou definições *reais* (*defitiones reales*) — os conceitos fabricados–deliberados (*willkürliche Begriffe*) — e (ii) os conceitos que são dados e, com isso, se constituem definições nominais (*definitiones nominales*), Kant explicita-a do seguinte modo: "Conceitos fabricados são os que hão sido criados–feitos, na medida em que não são dados. Estes conceitos, os fabricados, são designados *idea prototypa*. Os conceitos abstraídos, porém, são *ektypa*. Os primeiros são originais. Os segundos, contudo, são cópias. Quem haja produzido belas fábulas há feito *prototypa* genuínas, já que tais coisas não se dão de existir." — Immanuel Kant. *Logik Blomberg*, 879. *Loc. cit.*, p. 253, ll. 31–36. ("Gedichtete Begrife... sind, die gemacht wurden, in so ferne sie nicht gegeben sind. Diese gedichtete Begrife heißen *idea prototypa*. Die abstrahirte Begrife aber sind *Ektypa*. Jenes sind die Originalien. Diese Begrife aber sind

die copien. Derjenige, der die feine Märchen gemacht hat hat Lauter Prototypa gemacht, denn so was existiret gar nicht.")

[19] As designações que utilizo aqui ("ficções estéticas" e "ficção heurística"), depara-se com elas, em latim (*fictiones aestheticae, fictiones heuristicae*), por exemplo, no seguinte passo de *Logik Blomberg:* "As fabricações são *fictiones* ou *aestheticae* ou *heuristicae*. Aquelas têm em vista o prazer; estas, a invenção. A matemática e a física encerram em si muitas *fictiones heuristicae*, as quais se configuram hipóteses[.] [A]lém disso, as *fictiones* ocorrem ou quanto à qualidade, ou quanto à quantidade. As *fictiones aestheticae* quanto à qualidade são as mais bem sucedidas[;] as que ocorrem quanto à quantidade não são as melhores. É que, no caso destas últimas, a obtenção de um conceito vivaz não requer grande arte, exceto no que respeita à descrição. A partir do momento em que me encontrar na posse de um objeto, logo se me tornará possível atribuir-lhe magnitude tremenda, o que certamente ocasionará pasmo, mas não emoção." Immanuel Kant. *Logik Blomberg*, 914–915. *Loc. cit.*, p. 262, ll. 27–38. ("Die Erdichtungen sind entweder *Fictiones aestheticae*, oder *heuristicae*. Jene dienen zum Vergnügen, diese zum Erfinden. Die Mathematic, und die Physic haben viele *Fictiones heuristicae*, dergleichen sind die Hypothesen, die *Fictiones* geschehen ferner entweder der Qualitaet, oder der Quantitaet nach. Die *Fictiones Aestheticae* der Qualitaet nach sind die besten, die der Quantitaet nach aber sind nicht eben die besten. Denn zu denselben wird nicht eine große Kunst, als blos in der Beschreibung, um dadurch einen lebhaften Begrif zu bekommen, erforderet. Wenn ich nur erst einen Gegenstand habe, so kann ich demselben bald eine ungeheure Größe beylegen, die zwar Bewunderung, aber keine Rührung verursachen.")

[20] Immanuel Kant. *Logik Blomberg*, 888. *Loc. cit.*, p. 256, ll. 14–19. ("Alle Erdichtung... entstehet entweder durch die willkührliche Verbindung, oder durch die Trennung. Durch die Verbindung, wenn ich das, was in der Erfahrung niemals verbunden ist, und unter einander vereinet ist, zusammenknüpfe. Durch die Trennung aber, wan ich dasjenige, was in der Erfahrung nie von einer Sache getrennet ist, von derselben absondere.")

[21] *Idem. Ibidem*, 888–891. *Loc. cit.*, p. 256, ll. 21–38, p. 257, ll. 1—3. ("Der Romanschreiber eignet seinem Helden alle ihm

noch fehlende löbliche Eigenschaften zu, um eine recht vollkommene Persohn darzustellen, und wenn er nur einige Fehler in ihm bemercket, so abstrahiret er gleich von denenselbigen, er sonderet sie alle so gleich von ihm ab, oder wenn dieses auch öfters schwerlich, oder gar nicht angehet, so ist er doch wenigstens dahin bemühet denselben auch in seinen Vergehungen Lobenswerth zu machen, und allen seinen Lasteren einen solchen Anstrich, oder anschein geben zu können, daß sie entweder das ihnen eigenthümliche, und in die Augen fallende häßliche verliehren, oder wohl gar so viele Tugenden zu seyn scheinen. | Das bey den Alten so berühmte, und von denen damaligen Poeten so sehr angestrichene Arcadische Schäferleben ist von dieser Art... der größte Überfluß an allem, was reitzen kann, damit verbunden, und hingegen alle, und jede Wiederwärtigkeiten, Missvergnügen, aller Mangel, der sich doch auch sehr öfters beym Schäferleben eingefunden, und einzufinden pflegt, davon abgesonderet, und entfernet, damit nur dadurch ein gantz vollkommenes Ideal der glückseeligkeit entworfen werden möchte.")

DIVISÃO QUARTA

[1] Por "discursividade," entendo, EM PRIMEIRO LUGAR, a qualidade que consiste em ser enunciação ou discurso (surja este na forma de *littera* ou de *vox* e seja ou não de índole literária); entendo, pois, sucessão ou discorrência (dis-corrência) de "formações linguísticas" (*Sprachgebilde*) — "palavras, frases, períodos" (*Worte, Sätze, Satzzusammenhänge*) —, "[e]m cada uma... [das quais] se deve distinguir, como é consabido, duas faces ou, de modo mais preciso, dois componentes diferentes: por um lado, um determinado *material fónico* [*Lautmaterial*], multiplamente diferenciado e ordenado de vários modos, e, por outro, o *sentido* [*Sinn*] que a ele se encontre 'ligado'." (Roman Ingarden. *Das Literarische Kunstwerk*. Tübingen, Max Niemeyer, 1972, p. 31).

Por "discursividade," entendo, EM SEGUNDO LUGAR, a qualidade que é inerente ao conhecimento discursivo (o qual sempre é dis-correr ou dis-curso concetual e, por isso mediato), por oposição ao conhecimento intuitivo (o qual, inversamente, sempre é imediato, seja ele conhecimento objetal de en-

te(s) externo(s) e, por isso, conhecimento objetivo, seja ele conhecimento objetal de ente(s) interno(s) e, por isso, subjetivo. Assim sendo, entendo por esse mesmo termo ("discursividade") a qualidade que é inerente ao discurso quando ele é concebido, com Leibniz, como "passagem do espírito pensante de uma proposição a outra proposição de acordo com uma certa ordem, seja a das consequências, seja uma outra, como ocorre no método" (*Discursus est transitus congitantis a sententia ad sentiam ordine quadam, sive consequentiarum sive alio ut in methodo*).

A tradução para português que venho de fornecer destas palavras (transcritas de *Opuscules et Fragments de Leibniz*, ed. Louis Couturat, Paris, Félix Alcan, 1903, p. 595) é tradução (minha) da tradução francesa que André Lalande apresenta. Refiro-me à seguinte tradução: "Le discours estle passage de l'esprit qui pense d'une proposition à une autre proposition en suivant un certain ordre, soi celui des conséquences, soit un autre, comme das la méthode." (André Lalande. *Vocabulaire Technique et Critique de la Philosophie*. 12. ed, Paris, Presses Universitaires de France, 1976, p. 1298, 237 A.) A seguir à tradução que delas apresenta (também para português), Joãosinho Beckenkamp comenta: "É constitutiva da discursividade[,] a passagem de um momento para outro do pensamento e, portanto, a mediação dos momentos no pensamento. Só secundariamente... discurso e discursividade têm a ver aqui com a linguagem...." (Joãosinho Beckenkamp. "Kant e a Discursividade do Pensamento". *Analytica*. Vol. 15, n. 1, 2011, p. 113.)

[2] "We must... beware", escreve Lodge, "of equating literature with 'good literature'.... There are a great many texts which are and always have been literary because there is... no other organized category of discourse of which they could be instances. We may call them *axiomatically literary*. ...but so are countless bad, meretricious, ill-written and ephemeral poems and stories. These too must be classed as literature because there is nothing else for them to be: the question of their value is secondary" (David Lodge. *The Modes of Modern Writing. Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*. London, Edward Arnold, 1977, p. 7).

Na verdade, a razão por que a diferença entre *boa* e *má* literatura não se configura diferença essencial ou específica não decorre de não haver categoria, para além da categoria "lite-

ratura", de que a má literatura possa ser instanciação; decorre, isso sim, de ela ser diferença com relação a graus de perfeição (*Vollkommenheit*) e, por conseguinte, diferença quantitativa, ao invés de diferença qualitativa. Em resultado, é ela diferença semelhante à que subsiste, por exemplo, entre uma *boa* e uma *má* laranja, e não semelhante à que subsiste, por exemplo, entre uma (*má* ou *boa*) laranja e uma (*má* ou *boa*) cebola.

[3] René Wellek e Austin Warren. *Theory of Literature*. New York, Harcourt, Brace and Company, 1949, p. 12.

[4] *Idem. Ibidem*, pp. 12, 11.

[5] *Idem. Ibidem*, p. 11.

[6] Os meus hipotéticos leitores poderão, eventualmente, argumentar contra mim o seguinte: que a circunstância de o *exprimens–impremens* verbo-artístico se constituir *medium* de suscitação de representação lógico-imaginativa (ao invés de *medium* de representação lógico-judicativa) não determina *ipso facto* que se constitua, em si mesmo, *medium* essencialmente imaginativo. Porém, o que pretendo ressaltar é que ele, *exprimens–impremens* verbo-artístico, se constitui *medium* lógico-imaginativo *causativamente,* e não que se constitua isso mesmo *efetivamente*. Isto é, o que aqui pretendo ressaltar é que, no *lógos* do próprio *exprimens–impremens* verbo-artístico, entra, *qua* qualidade essencial *extra mente*, a virtude de cariz causal de suscitar *intra mente*, *qua* efeito*,* representação de índole lógico-imaginativa.

Ao falar de "virtude" aqui, tenho em mente as capacidades (*powers*) causais a que Locke, por exemplo, se refere, ao pôr em evidência que as qualidades secundárias que percecionamos nos entes reais, tais como "colours, sounds, tastes, etc.", "in truth are nothing in the objects themselves, but powers to produce various sensations in us" (John Locke. *An Essay Concerning Human Understanding,* II, viii, 10. New York, Valentine Seaman, 1824, vol. 1, p. 58). O mesmo é dizer, tenho em mente a diferença que estas mesmas palavras implicitamente dão a considerar: a diferença entre forma, *qua* virtude ou *power* de índole real causal, e matéria, *qua* efeito de índole representacional.

Em resultado de tal diferença, acontece, na verdade, que as cores que percecionamos nas rosas ou no céu, por exemplo, são, *qua* efeito meramente intersubjetivo, "nothing in the[se] objects themselves". Contudo, quem, não obstante, estará

disposto a afirmar que rosa vermelha que percecione não seja, de todo, vermelha, ao invés de afirmar — à semelhança do que aqui faço com relação às qualidades causais do *exprimens–impremens* verbo-artístico — que seja *causativamente vermelha* em si mesma ou *extra mente* (e, pois, *in potentia*), de par a par com ser *efetivamente* vermelha *intra mente?*

DIVISÃO QUINTA

[1] René Wellek e Austin Warren. *Theory of Literature*. New York, Harcourt, Brace and Company, 1949, p. 11.

[2] "Porque... cada fenómeno contém um múltiplo, com o resultado de diversas perceções se dispersarem na mente e haverem de se dar a encontrar cada uma por si, isoladamente, é necessário que estas sejam ligadas umas às outras via de combinação que não lhes poderá advir das sensações consideradas em si mesmas. Ocorre, pois, que há em nós uma faculdade ativa que opera a síntese de tal múltiplo. É, ela, a faculdade que designamos 'imaginação,' a qual exerce sobre as perceções de modo imediato a atividade que eu denomino 'apreensão.' Em concreto, cabe à imaginação trazer o múltiplo da intuição à unidade de uma imagem, a qual é tarefa que obriga a que, antes de isso ocorrer, ela tenha de acolher as impressões no interior da esfera da atividade que lhe é própria. Significa isto, tenha de as apreender. É, porém, evidente que até mesmo essa apreensão, do múltiplo, não faria surgir só por si qualquer imagem e qualquer conexão entre as impressões, não fosse o caso de haver um princípio subjetivo que permitisse à mente convocar até perceção a que chegasse perceção que tivesse deixado para trás ao partir para ela, e, pois, princípio que lhe permitisse, por esse modo, apresentar-se séries completas de perceções. Quer isto dizer, não fosse o caso de a imaginação beneficiar de atividade reprodutiva, a qual é tão-somente de caráter empírico." (Immanuel Kant. *Kritik der reinen Vernunft* (*Crítica da Razão Pura*), A 120–A 121. *In:* —. *Werke in Zwölf Bänden*. Ed. Wilhelm Weischedel, Wiesbaden, Suhrkamp, 1956, v. 3, p. 176.)

("Weil aber jede Erscheinung ein Mannigfaltiges enthält, mithin verschiedene Wahrnehmungen im Gemüt an sich zerstreut und einzeln angetroffen werden, so ist eine Verbindung

5

derselben nötig, welche sie in dem Sinne selbst nicht haben können. Es ist also in uns ein tätiges Vermögen der Synthesis dieses Mannigfaltigen, welches wir Einbildungskraft nennen, und deren unmittelbar an den Wahrnehmung ausgeübte Handlung ich Apprehension nenne. Die Einbildungskraft soll nämlich das Mannigfaltige der Anschauung in ein Bild bringen; vorher muß sie also die Eindrücke in ihre Tätigkeit aufnehmen, d. h. apprehendieren. Es ist aber klar, daß selbst diese Apprehension des Mannigfaltigen allein noch kein Bild und keinen Zusammenhang der Eindrücke hervorbringen würde, wenn nicht ein subjektiver Grund da wäre, eine Wahrnehmung, von welcher das Gemüth zu einer andern übergegangen, zu den nachfolgenden herüber zu rufen, und so ganze Reihen derselben darzustellen, d. i. ein reproductives Vermögen der Einbildungskraft, welches denn auch nur empirisch ist.")

[3] "Enquanto faculdade da intuição que de igual modo opera sem presença de objeto, a imaginação (*facultas imaginandi*) é ou faculdade *produtiva* — isto é, faculdade de apresentação original do objeto (*exhibitio originaria*), a qual é apresentação aquém de experiência — ou faculdade *reprodutiva*, de apresentação derivativa do próprio objeto (*exhibitio derivativa*), a qual é apresentação que faz regressar à mente intuição empírica que ela haja tida anteriormente. As intuições puras do espaço e do tempo pertencem ao domínio da primeira dessas duas formas de apresentação; todas as outras intuições pressupõem intuição de conteúdo empírico, sendo que são designadas *experiência* quando entram em ligação com o *conceito* do objeto e, por esse modo, devêm cognição empírica. [...] Por outras palavras, a faculdade da imaginação é ou *inventiva* (produtiva) ou meramente *rememorativa* (reprodutiva). Contudo, a imaginação produtiva não é, por isso, propriamente criativa; nomeadamente, em virtude não ser capaz de dar origem a representação sensível que não haja sido dada previamente à nossa sensibilidade — com o resultado de nos ser sempre possível comprovar o conteúdo desta última. [...] Tem-se, pois, que, à revelia de quão grande artista — mesmo, feiticeira — a imaginação se mostre, ela se não configura, ainda assim, faculdade criativa, vendo-se na necessidade de obter via dos sentidos a *matéria* que as suas imagens requerem." (Immanuel Kant. *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* (*Antropologia de um Ponto de Vista Pragmático*), B 68–B 70,

passim. *In:* —. *Werke in Zwölf Bänden*. Ed. Wilhelm Weischedel, Wiesbaden, Suhrkamp, 1956, vol. 12, p.466–468.)

("Die Einbildungskraft (*facultas imaginandi*), als ein Vermögen der Anschauungen auch ohne Gegenwart des Gegenstandes, ist entweder *productiv*, d. i. ein Vermögen der ursprünglichen Darstellung des letzteren (*exhibitio originaria*), welche also vor der Erfahrung vorhergeht; oder *reproductiv*, der abgeleiteten (*exhibitio derivativa*), welche eine vorher gehabte empirische Anschauung ins Gemüth zurückbringt. — Reine Raumes- und Zeitanschauungen gehören zur erstern Darstellung; alle übrige setzen empirische Anschauung voraus, welche, wenn sie mit dem *Begriffe* vom Gegenstande verbunden und also empirisches Erkenntnis wird, *Erfahrung* heißt. [...] Die Einbildungskraft ist (mit andern Worten) entweder *dichtend* (productiv), oder bloß *zurückrufend* (reproductiv). Die productive aber ist dennoch darum eben nicht *schöpferisch*, nämlich nicht vermögend, eine Sinnenvorstellung, die vorher unserem Sinnesvermögen nie gegeben war, hervorzubringen, sondern man kann den Stoff zu derselben immer nachweisen. [...] *Wenn* also *gleich* die Einbildungskraft eine noch so große Künstlerin, ja Zauberin ist, so ist sie doch nicht schöpferisch, sondern muß den *Stoff* zu ihren Bildungen von den Sinnen hernehmen.")

[4] Immanuel Kant. *Kritik der Urteilskraft* (*Crítica da Faculdade do Juízo*), B 69. *In:* —. *Werke in Zwölf Bänden*. Ed. Wilhelm Weischedel, Wiesbaden, Suhrkamp, 1956, vol. 10, p. 324.

("...alles auf den Begriff des Geschmacks herauslaufe, daß er ein Beurteilungsvermögen eines Gegenstandes in Beziehung auf die freie Gesetzmäßigkeit der Einbildungskraft sei. Wenn nun im Geschmacksurteile die Einbildungskraft in ihrer Freiheit betrachtet werden muß, so wird sie erstlich nicht reproduktiv, wie sie den Assoziationsgesetzen unterworfen ist, sondern als produktiv und selbsttätig (als Urheberin willkürlicher Formen möglicher Anschauungen) angenommen; und, ob sie zwar bei der Auffassung eines gegebenen Gegenstandes der Sinne an eine bestimmte Form dieses Objekts gebunden ist und sofern kein freies Spiel (wie im Dichten) hat, so läßt sich doch noch wohl begreifen: daß der Gegenstand ihr gerade eine solche Form an die Hand geben könne, die eine Zusammensetzung des Mannigfaltigen enthält, wie sie die Einbildungskraft, wenn sie sich selbst frei überlassen wäre, in Einstimmung mit der Verstandesgesetzmäßigkeit überhaupt

5

entwerfen würde. Allein daß die Einbildungskraft frei und doch von selbst gesetzmäßig sei, d. i. daß sie eine Autonomie bei sich führe, ist ein Widerspruch. Der Verstand allein gibt das Gesetz. Wenn aber die Einbildungskraft nach einem bestimmten Gesetze zu verfahren genötigt wird, so wird ihr Produkt, der Form nach, durch Begriffe bestimmt, wie es sein soll; aber alsdann ist das Wohlgefallen, wie oben gezeigt, nicht das am Schönen, sondern am Guten (der Vollkommenheit, allenfalls bloß der formalen), und das Urteil ist kein Urteil durch Geschmack. Es wird also eine Gesetzmäßigkeit ohne Gesetz, und eine subjektive Übereinstimmung der Einbildungskraft zum Verstande, ohne eine objektive, da die Vorstellung auf einen bestimmten Begriff von einem Gegenstande bezogen wird, mit der freien Gesetzmäßigkeit des Verstandes (welche auch Zweckmäßigkeit ohne Zweck genannt worden) und mit der Eigentümlichkeit eines Geschmacksurteils allein zusammen bestehen können.")

[5] David Lodge. *The Modes of Modern Writing. Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*. London, Edward Arnold, 1977, p. 4.

O passo de *Poética* em que Aristóteles opõe HISTÓRIA a POESIA em função da diferença entre UNIVERSAL (τό καθόλου–*kathólou*) e PARTICULAR (τό ἕκαστος–*hékastos*) é esta, que cito aqui na tradução de Stephen Halliwell: "It is also evident from what has been said that it is not the poet's function to relate actual events, but the *kinds* of things that might occur and are possible in terms of probability or necessity. The difference between the historian and the poet is not that between using verse or prose; Herodotus' work could be versified and would be just as much a kind of history in verse as in prose. No, the difference is this: that the one relates actual events, the other the kinds of things that might occur. Consequently, poetry is more philosophical and more elevated than history, since poetry relates more of the universal, while history relates particulars. 'Universal' means the kinds of things which it suits a certain kind of person to say or do, in terms of probability or necessity: poetry aims for this, even though attaching names to the agents. A 'particular' means what Alcibiades did or experienced." (Aristotle. *Poetics*, 1451a, ll. 36–39, 1451b, ll. 1–10. Trad. Stephen Halliwell, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1999, pp. 59, 61.)

[6] Friedrich Schiller. Über die Ästhetische Erziehung des Menschen (*Acerca da Educação Estética do Ser Humano*). *In:* —. *Werke in drei Bänden* (*Obras, em três Volumes*). Ed. Herbert G. Göpfert, München, Carl Hanser, 1966, vol. 2, pp. 478–479.

("Der Gegenstand des sinnlichen Triebes, in einem allgemeinen Begriff ausgedrückt, heißt *Leben* in weitester Bedeutung; ein Begriff, der alles materiale Sein und alle unmittelbare Gegenwart in den Sinnen bedeutet. Der Gegenstand des Formtriebes, in einem allgemeinen Begriff ausgedrückt, heißt *Gestalt,* sowohl in uneigentlicher als in eigentlicher Bedeutung; ein Begriff, der alle formalen Beschaffenheiten der Dinge und alle Beziehungen derselben auf die Denkkräfte unter sich faßt. Der Gegenstand des Spieltriebes, in einem allgemeinen Schema vorgestellt, wird also *lebende Gestalt* heißen können; ein Begriff, der allen ästhetischen Beschaffenheiten der Erscheinungen und, mit einem Worte dem, was man in weitester Bedeutung *Schönheit* nennt, zur Bezeichnung dient. Durch diese Erklärung, ...wird die Schönheit weder auf das ganze Gebiet des Lebendigen ausgedehnt, noch bloß in dieses Gebiet eingeschlossen. Ein Marmorblock, obgleich er leblos ist und bleibt, kann darum nichts desto weniger lebende Gestalt durch den Architekt und Bildhauer werden; ein Mensch, wiewohl er lebt und Gestalt hat, ist darum noch lange keine lebende Gestalt. Dazu gehört, daß seine Gestalt Leben und sein Leben Gestalt sei. So lange wir über seine Gestalt bloß denken, ist sie leblos, bloße Abstraktion; so lange wir sein Leben bloß fühlen, ist es gestaltlos, bloße Impression. Nur, indem seine Form in unsrer Empfindung lebt und sein Leben in unserm Verstande sich formt, ist er lebende Gestalt, und dies wird überall der Fall sein, wo wir ihn als schön beurteilen.")

[7] *Idem. Ibidem*, p. 493. ("Das Gemüt geht also von der Empfindung zum Gedanken durch eine mittlere Stimmung über, in welcher Sinnlichkeit und Vernunft *zugleich* tätig sind, eben deswegen aber ihre bestimmende Gewalt gegenseitig aufheben und durch eine Entgegensetzung eine Negation bewirken. Diese mittlere Stimmung, in welcher das Gemüt weder physisch noch moralisch genöthigt und doch auf beide Art tätig ist, verdient vorzugsweise eine freie Stimmung zu heißen, und wenn man den Zustand sinnlicher Bestimmung den physischen, den Zustand vernünftiger Bestimmung aber den logischen und moralischen nennt, so muß man

diesen Zustand der realen und aktiven Bestimmbarkeit den *ästhetischen* heißen.")

[8] *Idem. Ibidem*. ("...merke ich hier... daß das Gemüt im ästhetischen Zustande zwar frei und im höchsten Grade frei von allem Zwang, aber keineswegs frei von Gesetzen handelt, und daß diese ästhetische Freiheit sich von der logischen Nothwendigkeit beim Denken und von der moralischen Nothwendigkeit beim Wollen nur dadurch unterscheidet, daß die Gesetze, nach denen das Gemüth dabei verfährt, *nicht vorgestellt werden* und, weil sie keinen Widerstand finden, nicht als Nötigung erscheinen.")

[9] Walter Pater. "Coleridge." *In: — Appreciations, with an Essay on Style*. London, Macmillan and Co., 1927, pp. 88–89.

[10] I. A. Richards. *The Philosophy of Rhetoric*. New York, Oxford University Press, 1965, p. 94.

[11] I. A. Richards. *Principles of Literary Criticism*. London, Routledge and Kegan Paul, 1983, pp. 94–95.

[12] George Meredith. *Modern Love* (1862), L., vv. 1–4. *In:* —. *Poetical Works.* Ed. G. M. Trevelyan, London, Constable and Company, 1912, p. 155.

[13] Esta designação, "Ideia estética," surge aqui italicizada em virtude de eu a *requisitar* a Kant com o intuito de a *forçar* a expressar pensamento com que o próprio Kant parece jamais ter entrado em conta — em resultado, suponho, de, em oposição, por exemplo, a Platão, não ter dado exercido à arte a que os poetas usam dar exercício. O qual é exercício que, pressuponho, haveria de o ter levado a entrar em conta com a Ideia estética não só como representação mental originada por a imaginação *se abrir* a "multitude de apresentações aparentadas que suscitam mais pensamento do que aquele que é passível de ser expresso num conceito determinado por palavras" ("eine Menge von verwandten Vorstellungen... die mehr denken lassen, als man in einem durch Worte bestimmten Begriff ausdrücken kann"), mas também como representação mental originada por a própria imaginação *se abrir* (refraseio) a multitude de apresentações aparentadas que suscitem mais pensamento do que aquele que *seja possível* ao poeta expressar num conceito *determinado por palavras*.

Eis de seguida tradução de quanto, na definição do conceito IDEIA ESTÉTICA que Kant fornece na sua terceira *Crítica*, proporciona a apropriação que faço neste meu escrito de tal

conceito — desde que seja lido mantendo em mente o que venho de dizer (no parágrafo anterior):

"...por ideia estética... entendo representação por parte da imaginação que dê muito a pensar sem que possa configurar-se representação adequada a qualquer pensamento — isto é, conceito — definido; por conseguinte, sem que discursividade alguma a consiga abarcar e tornar inteligível por completo. [...] Se subpusermos a um conceito uma representação por parte da imaginação que pertença à apresentação dele, conceito, mas que, por si só, suscite quantidade de pensamento que jamais se deixe abarcar por um conceito definido, e, pois, se, em virtude disso, se conceder esteticamente ao próprio conceito expansão ilimitada — então, verter-se-á a imaginação, no decurso disso, em faculdade criativa.... As formas que se configuram não apresentação de um dado conceito propriamente dito, mas tão-somente expressão, sob o aspeto de representações secundárias por parte da imaginação, de consequentes que estabeleçam ligação com ele, conceito, e do parentesco deste com outros conceitos — tais formas são designadas *atributos* (estéticos) de um objeto.... Estes não representam, ao contrário do que ocorre com os *atributos lógicos*, quanto reside nos nossos conceitos.... mas sim algo de diferente, que proporciona à imaginação ocasião para se abrir a multitude de apresentações aparentadas que suscitam mais pensamento do que aquele que é passível de ser expresso num conceito determinado por palavras e que dão azo a uma *Ideia estética*...." (Immanuel Kant. *Kritik der Urteilskraft* (*Crítica da Faculdade do Juízo*), B 193–B 195, *passim*. *Loc. cit.*, pp. 413–415.)

("...unter einer ästhetischen Idee... verstehe ich diejenige Vorstellung der Einbildungskraft, die viel zu denken veranlaßt, ohne daß ihr doch irgendein bestimmter Gedanke, d. i. Begriff, adäquat sein kann, die folglich keine Sprache völlig erreicht und verständlich machen kann. [...] Wenn... einem Begriffe eine Vorstellung der Einbildungskraft untergelegt wird, die zu seiner Darstellung gehört, aber für sich allein so viel zu denken veranlaßt, als sich niemals in einem bestimmten Begriff zusammenfassen läßt, mithin den Begriff selbst auf unbegrenzte Art ästhetisch erweitert; so ist die Einbildungskraft hiebei schöpferisch.... Man nennt diejenigen Formen, welche nicht die Darstellung eines gegebenen Begriffs selber ausmachen, sondern nur, als Nebenvorstellungen der Einbildungs-

kraft, die damit verknüpften Folgen und die Verwandtschaft desselben mit andern ausdrücken, *Attribute* (ästhetische) eines Gegenstandes... Sie stellen nicht, wie die *logischen Attribute*, das was in unsern Begriffen... liegt, sondern etwas anderes vor, was der Einbildungskraft Anlaß gibt, sich über eine Menge von verwandten Vorstellungen zu verbreiten, die mehr denken lassen, als man in einem durch Worte bestimmten Begriff ausdrücken kann; und geben eine *ästhetische Idee*....")

[14] Veja-se a nota imediatamente anterior a esta.

[15] Walter Pater. "Pascal." *In:* —. *Miscellaneous Studies: A Series of Essays*. London, Macmillan and Co., 1913, p. 67.

[16] Walter Pater. "The School of Giorgione." *In:* –. *The Renaissance: Studies in Art and Poetry*. London, Macmillan and Co., 1913, pp. 130–131.

[17] *Idem. Ibidem*, pp. 137–139.

[18] Walter Pater. "Wordsworth." *In:* —.*Appreciations, with an Essay on Style*. London, Macmillan and Co., 1927, pp. 57–58.

DIVISÃO SEXTA

[1] David Lodge. *The Modes of Modern Writing. Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*. London, Edward Arnold, 1977, p. 1.

[2] Tvetan Todorov. "The Notion of Literature." Trad. Lyn Moss e Bruno Braunrot. *In: New Literary History*. Vol. 5, n. 1, outono de 1973, p. 7.

[3] David Lodge. *Op. cit.*, p. 1.

[4] *Idem. Ibidem*, pp. 70–71.

[5] Plato. *Republic*, 601a. Trad. Paul Shorey. *In:* —. *Collected Dialogues.* Ed. Edith Hamilton e Huntington Cairns, Princeton, Princeton University Press, 1961, p. 825.

[6] *Macbeth*, V, i, vv. 20–40.

[7] Jean-Paul Sartre. *L'imaginaire, Psychologie Phénoménologique de l'Imagination.* Paris, Gallimard, 1986, p. 57.

[8] *Idem. Ibidem.*

[9] Immanuel Kant. *Metaphysik* L_1, 150–151. *In:* —. *Gesammelte Schriften.* Ed. Deutschen Akademie der Wissenchaften zu Berlin, Berlin, Walter de Gruyter, 1966, vol. 28, t. v.1, p. 236, ll. 13–18.

("Das zweite Vermögen ist das Vermögen der Nachbildung, nach welchem mein Gemüth die Vorstellungen der Sinne aus den vorigen Zeiten herbeizieht, und sie mit den Vorstellungen der gegenwärtigen verknüpft. Ich reproducire die Vorstellungen der vergangenen Zeit durch die Association, nach welcher eine Vorstellung die andere herbeizieht, weil sie mit ihr in Begleitung war.")

[10] *Idem. Ibidem*,151. *Loc. cit.*, p. 237, ll. 5·9, 11·12.

("Das Vermögen der *Einbildung* ist das Vermögen, Bilder aus sich selbst, unabhängig von der Wirklichkeit der Gegenstände hervor zu bringen, wo die Bilder nicht aus der Erfahrung entlehnt sind. Z. E. ein Baumeister fingirt sich, ein Haus zu bauen, was er noch nicht gesehen hat. [...] Die Einbildungskraft ist eine sinnliche Dichtungskraft, obgleich wir auch noch eine Verstandes-Dichtungskraft haben.")

[11] *Idem. Ibidem*,150. *Loc. cit.*, p. 236, l. 13.

[12] *Idem. Ibidem*,149. *Loc. cit.*, p. 235, l. 17.

[13] Immanuel Kant. *Metaphysik Dohna*, 141. *In:* —. *Gesammelte Schriften.* Ed. Deutschen Akademie der Wissenchaften zu Berlin, Berlin, Walter de Gruyter, 1966, vol. 28, t. v.2, p. 672, l. 23.

[14] Immanuel Kant. *Metaphysik* L_1, 149. *Loc. cit.*, p. 235, ll. 19–21..

[15] Os raciocínios que subjazem à utilização que faço aqui da designação "correlativo subjetivo" são os que passo a explicitar.

I. Tal como toda a COMPARAÇÃO implica logicamente o binómio *comparundumcomparatum*, toda a RELAÇÃO implica o binómio *referendum–relatus*.

II. Tal como toda a CONOTAÇÃO implica logicamente que um primeiro binómio (i) *notandumnotatum* entre em relação com um segundo binómio (ii) *notandumnotatum*, toda a CORRELAÇÃO implica que um primeiro binómio (i) *referendum–relatus* entre em relação com um segundo binómio (ii) *referendum–relatus.*

III. *Ergo*, a RELAÇÃO específica (A), *qua* relação entre o *referendum* (i) "intuição de sensação objetiva" e o *relatus* (ii) "sensação objetiva intuída," haverá de devir CORRELAÇÃO por via de entrar em relação com RELAÇÃO específica (B) que se configure *ponte lógica entre* o *referendum* (iii) "imageação–subjetivação de sensação objetiva" e o *relatus* (iv) "sensação objetiva imageada–subjetivada."

IV. No seio de tal CORRELAÇÃO específica, o *relatus* (iv) ("sensação objetiva imageada–subjetivada") configura-se CORRELATO (co-*relatus*) do *relatus* (ii) ("sensação objetiva intuída"), e, inversamente, o *relatus* (ii) ("sensação objetiva intuída") configura-se CORRELATO (co-*relatus*) do *relatus* (iv) ("sensação objetiva imageada–subjetivada").

V. O CORRELATO (ii) ("sensação objetiva intuída") é CORRELATO de índole objetiva.

VI. O CORRELATO (iv) ("sensação objetiva imageada–subjetivada") é CORRELATO de índole subjetiva.

VII. Os nomes "correlato" e "correlativo" são nomes sinónimos.

VIII. *Ergo*, proposição "CORRELATO SUBJETIVO (iv)... do CORRELATO OBJETIVO (ii)..." terá de ser considerada sinónima da proposição "CORRELATIVO SUBJETIVO (iv)... do CORRELATIVO OBJETIVO (ii)...."

[16] Este termo, o termo "anastesia," não é, certamente, termo fonicamente apelativo, ao que acresce a desvantagem de se deixar confundir com facilidade com o termo "anestesia."

Se o cunho aqui, isso fica-se a dever, porém, exclusivamente à minha preocupação com utilizar terminologia que se comprove — cuja origem etimológica a comprove — adequada aos significados ou conceitos que eu tenha em vista verbalizar via dela.

Acontece, pois, que cunho esse mesmo termo movido estritamente pela necessidade de o fazer. E, por conseguinte, movido pela circunstância de não conhecer termo já cunhado que se preste a tomar-lhe o lugar sem associar ao respetivo conceito significado "desapropriado. — Como ocorreria, por exemplo, com o termo "parestesia." Ou, sem talvez que isso fosse evidente, com o termo "analogia."

No seu *L'imaginaire*, Sartre socorre-se dos nomes "analogia" (*analogie*) e "análogo" (*analogon*), de par a par com o qualificativo "analógico" (*analogique*), para se referir à imagem mental na qualidade sobretudo de imagem que se configure "representante" "do objeto visado" ("'*représentat* analogique' de l'objet visé") pela consciência imageante que Kant atribui à "faculdade da *imitação*" — sendo que é isso, que permite ao próprio Sartre considerar o análogo (*analogon*) "un équivalent de la perception".

Isto já dá a saber qual é uma das duas grandes razões por que me vejo impossibilitado, aqui, de seguir as pisadas dele,

Sartre. Isto é, qual é uma das duas grandes razões por que, em lugar de tão-somente me dar, aqui, de utilizar o termo "analogia" e seus cognatos, me exponho às desvantagens de foro linguístico (e quiçá também às desvantagens de foro valorativo, no que respeita a meus possíveis leitores) que a cunhagem e a subsequente utilização do termo "anastesia" e de seus cognatos acarretam consigo.

A certa altura dquele seu estudo (*L'imaginaire*), Sartre dá a ler: "A présent mon intention paraît; je dis: 'C'est le portrait de Pierre.' ou, plus brièvement: 'C'est Pierre.' Alors le tableau cesse d'être objet, il fonctionne comme matière d'image. Cette sollicitation de percevoir Pierre n'a pas disparu, mais elle est entré dans la synthèse imaginée. À vrai dire, c'est elle qui fonctionne comme *analogon* et c'est à travers elle que mon intention se dirige sur Pierre. Je me dis: 'Tiens, c'est vrai, Pierre est comme ceci, il a ces sourcils, ce sourire.' Tout ce que je perçois entre dans une synthèse projective qui vise le vrai Pierre, être vivant qui n'est pas là." (Jean-Paul Sartre. *L'imaginaire, Psychologie Phénoménologique de l'Imagination. Loc. cit.*, p. 51.)

Em virtude de se tratar aqui de "le portrait de Pierre", quanto tenho vindo a designar "*feição* material" ou "*fisionomia* particular" faz-se considerar na qualidade de *feição* ou *fisionomia* dada a apreender diretamente por eventual observador de tal retrato, o qual (retrato), em vista disso, poderá talvez ser considerado "análogo" de modo aproximado.

O inverso haveria, contudo, de ocorrer, sem dúvida, caso eu pusesse o termo "analogia" e seus cognatos a uso para me referir às imagens que Kant atribui exclusivamente às operações da imaginação ficcionante. Uma vez que, em geral, tais imagens se dão a experienciar em duas grandes circunstâncias. Ou na circunstância de a consciência imageante do sujeito as produzir espontaneamente, sem ser solicitada a fazê-lo por motivação que lhe seja heterónoma, ou na circunstância oposta — e, aqui, mais representativa — de a própria consciência imageante do sujeito as produzir por solicitação de apreensão de arte verbal gráfica e, pois, por solicitação de leitura de descrição (discursiva e, pois, apenas formal) desta ou daquela *feição* material: desta ou daquela *fisionomia* particular física e/ou psíquica.

6

Imagem suscitada e produzida *intra mente* nesta segunda circunstância não poderá prestar-se, não há que duvidar disso, a ser designada "análogo" ou "imagem analógica." Já que, então, a imaginação ficcionante do leitor haveria de se ver compelida não a comparar, por exemplo, *exhibitio derivativa* do homem Pierre, construída empiricamente a partir de experiência objetiva do homem Pierre, com representação (imitação) em tela do próprio homem Pierre — ou com descrição verbal do homem Pierre, — mas sim a imaginar *para* a personagem Pierre, por exemplo, *feição* ou *fisionomia* que satisfizesse descrição (discursiva e pois meramente formal) da personagem Pierre. Sendo que, em virtude de a personagem Pierre, por exemplo, jamais se ter dado ou haver de se dar a conhecer *em pessoa*, de modo objetivo, a imaginação ficcionante do leitor mais não poderia fazer do que imagear tal *feição* ou *fisionomia* (no decurso de tal descrição) com recurso à experiência dele mesmo, leitor.

Suponha-se, por exemplo, que o leitor lia: "Pierre era homem louro, de olhos azuis, tez clara, nariz adunco, cabelo comprido e liso." Todos estes qualificativos, "louro," "azul," "claro," "adunco" "comprido" "liso," mais não são, por força, do que *sinais* verbais a *apontar* formalmente para experiências privadas— e, pois, para imagens de experiências privadas — de qualidades objetivas e, porquanto, públicas.

"Azuis"? De que azul específico? "Louro"? Com que tonalidade de "louro" específica? —

Adentro, é claro, o espectro de "azul" e de "louro" que a experiência de "azul" e de "louro" de cada leitor disponibilize à imaginação ficcionante de cada um deles, leitores. Bem com adentro as determinações inconscientes da imaginação ficcionante de cada leitor, ao *escolher para* os olhos discursados da personagem Pierre, na qualidade de "azul" ou de "louro" anestésico, esta ou aquela das tonalidade de "azul" ou de "louro" que tal espectro possa *disponibilizar.*

Quanto venho de anotar justifica de todo, julgo, a circunstância de eu ter cunhado aqui, para designar as *feições* de índole sensitiva (imaginativamente de índole sensitiva) das produções da imaginação ficcionante, o termo específico "anastesia." — Em virtude, em primeira instância de, etimologicamente, esse termo significar "sensação paralela" (*ana-*,"de par a par" + *aisthēsis,* "sensação"). Mais especificamen-

te, "sensação imaginativamente paralela a e determinada por sensação sentida ou vivida empiricamente."

Digo "em primeira instância" em virtude de, em segundo lugar, eu ter cunhado o termo a que me refiro, o termo "anastesia," como os olhos postos no termo "analogia." O qual significa, também etimologicamente "logos paralelo" (*ana*-,"de par a par" + *lógos*).

Ao agir assim, hei seguido o exemplo de Baumgarten, que, como é sabido, cunhou o termo "estética" (αισθητική), para designar a ciência da perfeição sensível, a partir do termo "lógica" (λογική), que designava a ciência da perfeição intelectual desde tempos imémores.

Porém, ao agir assim, hei de igual modo procedido com vista a evitar apropriar-me do termo "analogia" indevidamente.

Isto significa que, em segunda instância, pretendi não incorrer no erro de designar as *feições* a que me refiro (as *feições,* imaginativamente de índole sensitiva, das produções da imaginação ficcionante) "*feições* analógicas" ou determinadas *per analogiam*, em virtude de, na verdade, o significante "analogia" estabelecer *ponte* de significação com significado cuja esfera concetual se fecha de todo ao significado que, a ter agido de modo oposto, eu lhe teria adjudicado.

O que pretendo dizer é que, não obstante Sartre utilizar o termo "análogo" (*analogon*) como significante de "équivalent de la perception" ou de "'*représentat* analogique' de l'objet visé", o termo "analogia" se faz significante, praticamente de modo exclusivo, de "término de raciocínio analógico." Isto é, de raciocínio que consista no seguinte: em primeiro lugar, em considerar lado a lado (daí, *ana*-) dois conceitos ou *lógoi* (daí, *-logia*) que compartilhem semelhança formal; em segundo lugar, em considerar as intuições capazes de instanciar diretamente o segundo de tais dois conceitos na qualidade de intuições capazes de instanciar o segundo de modo indireto ou simbólico (vicariamente e, pois, *per analogiam*).

Considerem-se aqui os exemplos que Kant pôs a uso ao dar a saber a seus alunos, em *Metafísica L*$_1$ (153–154), que cognição simbólica (*symbolische Erkenntniß*), porquanto de caráter analógico, é, precisamente, aquela que que se constitui "cognição do entendimento" (*Erkenntniß des Verstandes*) sob o aspeto de cognição "indiretamente intelectual" (*indirecte intellectual*) que, "não obstante, é produzida via de análogo da cognição

6

sensível" (*aber durch ein Analogon der sinnlichen Erkenntniß hervorgebracht wird*).

Refiro-me aos exemplos (i) "o corpo humano" (*der menschliche Körper*), na qualidade de analogia ou representação simbólica de "uma república" (*eine Republik*), e (ii) "o Sol" (*die Sonne*), na qualidade de analogia ou representação simbólica de "Deus" (*Gott*). Os quais são exemplos, julgo, que efetivamente dão a ver o que se segue.

Em primeiro lugar, que é em decorrência de considerar lado a lado o conceito ou logos REPÚBLICA e o conceito ou logos CORPO HUMANO, de par a par com considerar as intuições <corpo humano> como intuições capazes de instanciar indiretamente o próprio conceito REPÚBLICA, que o corpo humano deveio "símbolo," analogia, "de uma república" (*Symbol einer Republik*) "cujos membros constituam um todo" (*in welchem alle Glieder ein Ganzes ausmachen*).

Em segundo lugar, que há sido em decorrência de considerar lado a lado a Ideia DEUS e o conceito SOL, de par a par com considerar as intuições <Sol> como intuições capazes de instanciar indiretamente a própria Ideia DEUS, que "o Sol" deveio "para os povos Antigos símbolo, representação da perfeição divina, em virtude de se encontrar presente em todo o grande sistema cósmico" e de "proporcionar muito (luz e calor) sem nada receber em troca" (*indem sie, in dem großen Weltbau allenthalben gegenwärtig, vieles ertheilt (Licht und Wärme), ohne zu empfangen*).

Tem-se, pois, para usar também este exemplo, que raciocinar o logos SUPORTE DE MESA na qualidade de logos vicariamente instanciável pelas intuições que realizam o conceito SUPORTE DO TRONCO E DA CABEÇA HUMANOS poderá, na verdade, ser considerado raciocínio analógico, de par a par com ser considerado o raciocínio que se encontra na origem de se designar "perna" não só o segundo, mas também o primeiro de tais suportes. Ou seja, na origem de se poder dizer, por exemplo, tanto "a minha perna" como "uma das pernas desta mesa."

Porém, quanto é de todo importante aqui, nesta nota, não é isso, mas a circunstância de, de igual modo, se ter o seguinte: que não poderá deixar de se comprovar de todo errado, designar as *feições* a que me refiro (as *feições*, imaginativamente de índole sensitiva, das produções da imaginação fic-

cionante) "analogia," em resultado de considerar lado a lado os conceitos (i) APRESENTAÇÃO IMAGINATIVA DE INTUIÇÃO SENSÍVEL e (ii) INTUIÇÃO SENSÍVEL, de par a par com considerar as intuições que instanciam o segundo deles intuições capazes de instanciar indiretamente o primeiro. Isto é, capazes de se configurarem símbolo de APRESENTAÇÃO IMAGINATIVA DE INTUIÇÃO SENSÍVEL. Quero dizer, de apresentação ou exibição da imaginação ficcionante.

É que não se depara aqui, de todo, com diferença predicacional *formaliter* entre tais dois conceitos. E por conseguinte, não se depara com *ana- -logia*. Depara-se, isso sim, com diferença *materialiter*, decorrente de o primeiro deles ser instanciável por apresentação imaginativa de intuição sensível e de o segundo ser instanciável, *tout court,* por intuição sensível.

É que a semelhança física com que Sartre entra em conta ao exclamar "Tiens, c'est vrai, Pierre est comme ceci, il a ces sourcils, ce sourire" — é que uma tal semelhança se faz, por natureza, excluir da analagia. Que assim é, dá-lo a saber também o próprio Kant, agora na sua terceira *Crítica* (I, § 59): "Assim, um Estado monárquico dar-se-á a representar mentalmente como corpo animado por alma sempre que se mostre governado de acordo com leis internas ao povo, mas como mera máquina (quiçá um moinho manual) sempre que se mostre governado por uma única e absoluta vontade — ainda que em abos os casos se dê a representar apenas de modo simbólico. Já que não se verifica, de certeza, qualquer semelhança entre um Estado despótico e um moinho manual, ao passo que se verifica semelhança entre a regra de acordo com a qual se reflecte acerca de um e da sua causalidade e, por outro lado, a regra de acordo com a qual se reflecte acerca do outro e da sua causalidade." ("So wird ein monarchischer Staat durch einen beseelten Körper, wenn er nach inneren Volksgesetzen, durch eine bloße Maschine aber (wie etwa eine Handmühle), wenn er durch einen einzelnen absoluten Willen beherrscht wird, in beiden Fällen aber nur symbolisch vorgestellt. Denn, zwischen einem despotischen Staate und einer Handmühle ist zwar keine Ähnlichkeit, wohl aber zwischen der Regel über beide und ihre Kausalität zu reflektieren.")

[1] *Vide supra*, pp. 115–117.

[2] Jean-Paul Sartre. *L'imaginaire, Psychologie Phénoménologique de l'Imagination.* Paris, Gallimard, 1986, p. 28.

[3] *Idem. Ibidem*, p. 32.

[4] Walter Pater. *Plato and Platonism: A Series of Lectures*. London, Macmillan, 1912, pp. 34–35.

[5] "Há dois tipos de beleza: beleza livre (*pulchritudo vaga*) e beleza apenas fixa (*pulchritudo adhaerens*). A primeira delas, beleza livre, não implica qualquer conceito do ter-de-ser do objeto; a segunda, beleza fixa, implica um tal conceito, bem como a perfeição do objeto, enquanto perfeição determinada nos termos dele, conceito. As instanciações do primeiro tipo são designadas belezas (autossubsistentes) destes ou daqueles entes; as instanciações do segundo tipo são beleza atribuída, na qualidade de beleza fixa a um conceito (na qualidade de beleza condicionada), a objetos subsumidos pelo conceito de um fim particular. As flores são beleza livre por parte da Natureza. ...figuras *à la grecque*, filetes em forma de folhagem ou folhagem em papel de parede, etc., nada significam em si e por si: nada dão a representar, objeto algum subsumido por conceito um determinado — com o resultado de serem beleza livre." Immanuel Kant. *Kritik der Urteilskraft* (*Crítica da Faculdade do Juízo*), B 49. *In:* —. *Werke in Zwölf Bänden*. Ed. Wilhelm Weischedel, Wiesbaden, Suhrkamp, 1956, vol. 10, p. 310.

("Es gibt zweierlei Arten von Schönheit: freie Schönheit (pulchritudo vaga), oder die bloß anhängende Schönheit (pulchritudo adhaerens). Die erstere setzt keinen Begriff von dem voraus, was der Gegenstand sein soll; die zweite setzt einen solchen und die Vollkommenheit des Gegenstandes nach demselben voraus. Die erstern heißen (für sich bestehende) Schönheiten dieses oder jenes Dinges; die andere wird als einem Begriffe anhängend (bedingte Schönheit), Objekten, die unter dem Begriffe eines besondern Zwecks stehen, beigelegt. Blumen sind freie Naturschönheiten. ...die Zeichnungen à la grecque, das Laubwerk zu Einfassungen oder auf Papiertapeten usw. [bedeuten] für sich nichts: sie stellen nichts vor, kein Objekt unter einem bestimmten Begriffe, und sind freie Schönheiten.")

[6] Jean-Paul Sartre. *L'imaginaire, Psychologie Phénoménologique de l'Imagination. Loc. cit,*. p. 51.
[7] Jean-Paul Sartre. *Qu'est-ce que la littérature?* Paris, Gallimard, 1948, p. 61.
[8] *Vide supra*, Div. 6, nota 16.
[9] David Lodge. *The Modes of Modern Writing. Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*. London, Edward Arnold, 1977, p. 9.
[10] Jean-Paul Sartre. *Qu'est-ce que la littérature?* Paris, Gallimard, 1948, p. 55.
[11] *Idem. Ibidem*, p. 52.
[12] Walter Pater. "Preface." *In: —. The Renaissance: Studies in Art and Poetry*. London, Macmillan and Co., 1913, p. viii.

DIVISÃO OITAVA

[1] David Lodge. *The Modes of Modern Writing. Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*. London, Edward Arnold, 1977, p. 22.
[2] *Idem. Ibidem*, pp. 8–9.
[3] *Vide supra*, pp. 163–167.
[4] Com respeito a palavras de Kant que põem em evidência que assim é, na verdade, veja-se Div. 5, nota 2.
[5] Angelus Silesius. *Cherubinisher Wandermann (Peregrino Querubínico)*. *In: —. Sämtliche poetischen Werke* (*Obras Poéticas Coligidas*). Ed. Hans Ludwig Held, München, Carl Hanser, 1949, vol. 3, p. 39.
[6] David Lodge. *Op. cit.,* p. 6.
[7] *Idem. Ibidem,* p. 9.
[8] Walter Pater. "The School of Giorgione." *In: —. The Renaissance: Studies in Art and Poetry*. London, Macmillan and Co., 1913, p. 137.
[9] *Idem. Ibidem*, pp. 11–12.
[10] A este respeito, considerem-se as palavras da *Poética* de Aristóteles que irei citar já a seguir — mas sem deixar de notar que a expressão "poetic belief" aponta para a circunstância de, não obstante se configurarem inverosímeis e, pois, implausíveis, *exhibitiones originariae* de bondade absoluta por parte de "Deus" não suscitarão o juízo, as mais das vezes, de se configurarem isso mesmo: *exhibitiones* inverosímeis e, pois,

implausíveis. "In general, impossibility should be referred to poetic needs, to the ideal, or to popular belief. Poetic needs make something plausible though impossible preferable to what is possible but impossible. It may be impossible that people should be as Zeuxis painted them, but it is ideal, since a paragon should be of higher stature." (Aristotle. *Poetics*, 1461b, ll. 8–13. Trad. Stephen Halliwell, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1999, p. 135.)

[11] Como é óbvio, julgo, proposição significativa é, por exemplo, esta: "Naquela manhã de maio, Maria conheceu pela primeira vez cavalheiro capaz de a amar mais do que a ele mesmo." Insignificativa, não menos por exemplo, esta: "Naquela manhã com maio, Maria morreu pela primeira vez cavalheiro capaz de a matar mais do que a ela mesmo." (Repare-se: "matar mais;" não "capaz... mais.")

[12] John R. Searle. *Intentionality. An Essay in the Philosophy of Mind.* Cambridge, Cambridge University Press, 1983, pp. 208–209.

[13] Com respeito á diferença que subsiste entre REFERÊNCIA e DENOTAÇÃO, veja-se abaixo, Div. 9, nota 2.

[14] John R. Searle. *Op. cit.*, p. 201.

[15] Matthew Arnold. "Literature and Science." *In*: —.*The Complete Prose Works.* Ed. R. H. Super, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1974, vol. 10 (*Philistinism in England and America*), p. 72.

[16] Com respeito aos qualificativos "subjetal" e "objetal," veja-se acima, Div. 2, nota 10.

[17] René Wellek e Austin Warren. *Theory of Literature*. New York, Harcourt, Brace and Company, 1949, p. 15 (a ênfase é minha).

[18] Desta interpretação, por parte de René Wellek e Austin Warren, terá de decorrer o seguinte: que a atividade que concebemos na qualidade de tradução do texto literário *qua* romance consista em retirar da boca das personagens as frases ("sentences") que o autor lá haja colocado (e, assim sendo, consista em "to unmake" as próprias personagens), com vista a lá colocar frases ("sentences") assaz diferentes, ainda que de algum modo correspondentes (e, pois, com vista a "to remake" as próprias personagens, sem lhes transmudar a nacionalidade). Contudo, o que manifestamente ocorre, a este respeito, jamais poderá deixar de consistir nisto: (i) em as personagens

permanecerem, enquanto frases — quer as que as descrevam ("describing him"), quer as que hajam de ser pensadas *qua* frases por elas mesmas locucionadas ("put into his mouth by the author"), — mera *letra morta*, mera identidade *in potentia*, determinada pela FORMA do código verbal que haja sido utilizado pelo autor ou (na esteira deste) pelo tradutor; (ii) em as personagens devirem identidade *in actu*, MATÉRIA *lógico-imaginativa, apenas a partir do instante em que a intencionalidade de leitor que as leia se veja suscitada a as "(re)fazer" ("make"), a lhes conceder corporalidade e vida imaginativas únicas (irrepetíveis), não apenas (i) por determinação* FORMAL (por determinação de tal código verbal), mas também (mas sobretudo) (ii) por determinação MATERIAL (por determinação da experiência de vida e do mundo do próprio leitor: *e.g.*, a experiência de "amor", de "Paris"), na ausência da qual (determinação MATERIAL) frases algumas (sejam "the sentences describing him", sejam "the sentences... put into his mouth by the author") poderão alguma vez devir significado imaginativo-sentimental e, pois, significado *vivido*.

[19] Refiro-me a "possibilidade" com relação, como não poderia deixar de ser, tanto a entes de índole real como a entes de índole ideal — que o ente <*centauro*>, por exemplo, é tão possível no *medium* "idealidade" quanto é impossível no *medium* "realidade," enquanto *triângulo pentangular* é, não menos por exemplo, tão impossível no *medium* "idealidade" quanto o é no *medium* "realidade".

[20] *Vide supra*, Div. 3, nota 16.

DIVISÃO NONA

[1] Em vista de quanto acabo de pôr em pauta, considere-se a pertinência das seguintes palavras de I. A. Richards:

"Ambiguity in a poem, as with any other communication, may be the fault of the poet or of the reader. The ambiguities due to erratic reading are as important for criticism as others, and practically more troublesome. There are strong social incentives for overlooking them. Talking to one another we assume, in nine cases out of ten like the merest simpletons, that our readings agree, and that when we differ in our opinions it is something else, not our experiences but our judgments about

them which are at variance. Most discussion about works of art is waste of time *as communication* for this reason. It may, of course, have great value as a means by which people may severally develop their own reactions.

"These assumptions which so densely obscure the issue raise innumerable practical difficulties both for criticism and for the construction of a theory of criticism. It is well worth while to analyse typical situations a little further.

"The closing lines of the Fifth Sonnet of Wordsworth's River Duddon series will afford a convenient instance....

"Two readers who found themselves, as they thought, in entire agreement as to the excellence of this sonnet, and especially as to the beauty of its close, were surprised shortly afterwards to discover that they had been reading quite different poems. [...] The two readings, by throwing their effect back upon what had preceded and in addition completely altering the rhythm of the close, produced what it is no exaggeration to describe as two different poems." (I. A. Richards. *Principles of Literary Criticism*. London, Routledge and Kegan Paul, 1983, pp. 162–163.)

[2] Com respeito à utilização que faço, aqui, do conceito REFERÊNCIA, considere-se o seguinte esclarecimento da diferença entre "denotação" e "referência" por parte sobretudo de nomes genéricos (*e.g.*, "livro," "ficção") e nomes específicos (*e.g.,* "livro" + "romance," "ficção" + "romance"): "'Churchil' denotes, and also refers to, Churchil; 'man' always denotes every man, but refers to every man when preceded by 'every' and not when preceded by 'some'". (Peter Thomas Geach. *Reference and Generality*. Ithaca, Cornell University Press, 1980, p. 30.)

[3] É da diferença sobre que estas minhas palavras versam, a diferença entre sensação interna (afetação) e sensação externa (apreensão), que Kant fala, ao afirmar: "Quanto haja na representação de um objeto que seja de índole puramente subjetiva, isto é, quanto nela determine relação ao sujeito, não ao objeto, decorrerá da configuração estética da própria representação. Por outro lado, quanto nesta última (representação) ocasionar determinação do objeto, ou se prestar a ser usada para isso (com vista a cognição), decorrerá da validade lógica dela. Na cognição de um objeto dos sentidos, essas duas relações [ao sujeito e ao objeto] ocorrem de par a par.

[...] Porém, tal subjetividade, presente em uma representação, *quanto nesta jamais seja passível de entrar na cognição*, configura-se o [sentimento de] *prazer* ou o [sentimento de] *desprazer* que com ela [representação] se conjunte. — Uma vez que quer um quer o outro [de tais sentimentos] não me facultam pensar seja o que for no objeto da representação, muito embora seja bem possível que se configurem efeito desta ou de outra cognição." Immanuel Kant. *Kritik der Urteilskraft* (*Crítica da Faculdade do Juízo*), B XLIII ("Einleitung," VII). *In:* —. *Werke in Zwölf Bänden*. Ed. Wilhelm Weischedel, Wiesbaden, Suhrkamp, 1956, vol. 9, p. 263.

("Was an der Vorstellung eines Objekts bloß subjektiv ist, d.i. ihre Beziehung auf das Subjekt, nicht auf den Gegenstand ausmacht, ist die ästhetische Beschaffenheit derselben; was aber an ihr zur Bestimmung des Gegenstandes (zum Erkenntnisse) dient, oder gebraucht werden kann, ist ihre logische Gültigkeit. [...] Dasjenige Subjektive aber an einer Vorstellung, *was gar kein Erkenntnisstück werden kann*, ist die mit ihr verbundene *Lust* oder *Unlust*; denn durch sie erkenne ich nichts an dem Gegenstande der Vorstellung, obgleich sie wohl die Wirkung irgend einer Erkenntnis sein kann.")

[4] A este respeito, veja-se a nota imediatamente anterior a esta.

O parêntese "(interessado e, pois, impuro)," que o contexto em que surge *exige*, explicito-o, de par a par com a designação "genuíno juízo de gosto," por via de citar explicação do nome "interesse" (*Interesse*) por parte de Kant. Ei-la:

"'Interesse' é o nome que se dá ao comprazimento que associamos à representação da existência de um objeto. Sendo assim, tal comprazimento sempre se relacionará de pronto com a faculdade do desejo, seja na qualidade de fundamento de determinação dela, seja em ligação necessária com tal fundamento. Agora, quando a questão é a de determinar se algo é ou não belo, não nos interessa, porém, saber se de algum modo temos interesse, ou sequer se poderíamos ter interesse, na existência do ente, bem como não nos interessa saber se outrem terá interesse, ou sequer poderá ter interesse, na própria existência do ente; interessa-nos saber, isso sim, como julgamos o ente meramente via de o contemplar (via de intuição e reflexão). [...] Quere-se tão-somente saber se a mera representação do objeto se fará acompanhar, em mim, de

9

comprazimento, à revelia de quão indiferente eu possa permanecer à existência do próprio objeto, considerado como objeto da respetiva representação. [...] Todo e qualquer um deverá conceder que juízo estético que se encontre contaminado por interesse se não configurará juízo imparcial, e, porquanto, se não configurará juízo de gosto puro." (Immanuel Kant. *Kritik der Urteilskraft* (*Crítica da Faculdade do Juízo*), B 5, B 6 (I, § 2). *Loc. cit.*, vol. 10, pp. 280, 281.)

("Interesse wird das Wohlgefallen genannt, was wir mit der Vorstellung der Existenz eines Gegenstandes verbinden. Ein solches hat daher immer zugleich Beziehung auf das Begehrungsvermögen, entweder als Bestimmungsgrund desselben, oder doch als mit dem Bestimmungsgrunde desselben notwendig zusammenhängend. Nun will man aber, wenn die Frage ist, ob etwas schön sei, nicht wissen, ob uns oder irgend jemand, an der Existenz der Sache irgend etwas gelegen sei, oder auch nur gelegen sein könne; sondern, wie wir sie in der bloßen Betrachtung (Anschauung oder Reflexion) beurteilen. [...] Man will nur wissen, ob die bloße Vorstellung des Gegenstandes in mir mit Wohlgefallen begleitet sei, so gleichgültig ich auch immer in Ansehung der Existenz des Gegenstandes dieser Vorstellung sein mag. [...] Ein jeder muß eingestehen, daß dasjenige Urteil über Schönheit, worin sich das mindeste Interesse mengt, sehr parteilich und kein reines Geschmacksurteil sei")

[5] Walter Pater. "Style." *In: —. Appreciations, with an Essay on Style*. London, Macmillan and Co., 1927, pp. 22–23.

[6] Walter Pater. "Conclusion." *In: —. The Renaissance: Studies in Art and Poetry*. London, Macmillan and Co., 1913, p. 235.

[7] Walter Pater. *Marius the Epicurean: His Sensations and Ideas*. London, Macmillan and Co., 1913, vol. 1, pp. 22–23.

[8] Walter Pater. "Style." *Loc. cit.*, pp. 8–9.

[9] Nada mais faço, aqui, do que aludir às seguintes palavras, por parte do Estrangeiro do diálogo *Político:* "Our definition... seems to me like a portrait which is as yet an outline sketch and does not represent the original clearly because it has still to be painted in colors properly balanced with one another. Remember, however, that a definition couched in words is a better description of a living creature than a drawing or any model of it can be — a better description, I mean, for those capable of following such a definition; for those who cannot

do so the model or visible illustration is appropriate enough." (Plato. *Statesman,* 277b–277c. Trad. J. B. Skemp. *In:* —. *Collected Dialogues.* Ed. Edith Hamilton e Huntington Cairns, Princeton, Princeton University Press, 1961, p. 1043.) "[A] living creature": ζῷον (*zôion*): "animal", "figura", "imagem".

[10] Luis de Camões. *Os Lvsiadas*, V, 56. Braga, Universidade do Minho, [1572] 2004, p. 180.

[11] *Idem. Ibidem,* II, 35–37, 39–41. *Loc. cit.*, pp. 52–53, 54–55.

[12] Luis de Camões. *Os Lvsiadas*. Ed. Manuel de Faria e Sousa, Lisboa, Imprensa Nacional –Casa da Moeda, [1639] 1972. vol. 1, coln. 207.

[13] *Idem. Ibidem,* col. 250.

[14] *Idem. Ibidem,* col. 427.

[15] *Idem. Ibidem,* col.257.

[16] René Wellek e Austin Warren. *Theory of Literature*. New York, Harcourt, Brace and Company, 1949, p. 141.

[17] *Idem. Ibidem.*

[18] *Idem. Ibidem*, p. 146.

[19] *Idem. Ibidem.*

[20] *Idem. Ibidem.*

[21] Luis de Camões. *Os Lvsiadas*, I, 11, 56. Braga, Universidade do Minho, [1572] 2004, p. 8

[22] Dante Alighieri. *Paradiso*, XXIV, v. 57. *In: — La Divina Commedia.* Coment. Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Oscar Mondadori, 2005, vol. 2, p. 711.

[23] Walter Pater. "Poems by William Morris." *The Westminster Review*. NS, vol. XXXIV, Outubro 1868, p. 301. ("That whole religion of the middle age was but a beautiful disease or disorder of the senses; and a religion which is a disorder of the senses must always be subject to illusions. Reverie, illusion, delirium, they are the three stages of a fatal descent both in the religion and the loves of the middle age.")

[24] Johann Wolfgang von Goethe. *Faust, eine Tragödie* (II, v., vv. 11898–11909). Ed. Albrecht Schöne, Frankfurt am Main, 2003, vol. 1, pp. 457–458.

PATER SERAPHICUS
Knaben! Mitternachts Geborne,
Halb erschlossen Geist und Sinn,
Für die Eltern gleich Verlorne,
Für die Engel zum Gewinn.

Dass ein Liebender zugegen,
Fühlt ihr wohl, so naht euch nur;
Doch von schroffen Erdewegen
Glückliche! habt ihr keine Spur.
Steigt herab in meiner Augen
Welt- und erdgemäß Organ,
Könnt sie als die euren brauchen,
Schaut euch diese Gegend an!
(Er nimmt sie in sich.)

[25] *Idem. Ibidem*, p. 151.

[26] Como se percebe, julgo, uso o qualificativo "apodíctico" aqui para expressar tão-somente necessidade–incondicionalidade de caráter subjetivo-idiossincrático, ao invés de para expressar, como usa ocorrer, ou (i) necessidade de caráter objetivo ou (ii) necessidade de caráter intersubjetivo.

Da primeira desta últimas duas (necessidade de caráter objetivo), é exemplo (i) a necessidade ontológica de o atributo QUENTE entrar na constituição da substância <este fogo>; da segunda (necessidade de caráter intersubjetivo), é exmplo (ii) a necessidade lógica de o conceito PREDICADO (P) implicar o conceito SUJEITO OU SUBSTÂNCIA (S).

A apoditicidade–necessidade que pretendo pôr em pauta aqui configura-se, portanto, apoditicidade–necessidade relativa ou *provisória*.

Dada a circunstância de, nos tempos 1, 2 e 3, a faculdade do juízo FJ^{X} levar a cabo juízo de gosto JG^{DC} por determinação material dos caraterísticos psíquicos C^{X}, C^{Y} e C^{Z}, ter-se-á, de modo apodítico-necessário, que o juízo de gosto JG^{DC} (*qua* juízo determinado formalmente por perceção da factualidade gráfica *Divina Comédia*) seja juízo determinado materialmente por tais caraterísticos, e, porquanto, que seja JG^{DC} na qualidade específica, e não discutível (*non disputandum*), $JG^{DC}_{X\text{-}Y\text{-}Z}$, ao invés de ser, por exemplo, $JG^{DC}_{P\text{-}Q\text{-}R}$. —

Sendo, repare-se, que, não menos com relação à faculdade do juízo FJ^{X}, poderá bem verificar-se, agora, o seguinte.

Dada a circunstância de, nos tempos 5, 6 e 7 (agora, 5, 6 e 7), a faculdade do juízo FJ^{X} levar a cabo juízo de gosto JG^{DC} por determinação material dos caraterísticos psíquicos C^{P}, C^{Q} e C^{R} (agora, C^{P}, C^{Q} e C^{R}), ter-se-á, de modo apodítico-necessário, que o juízo de gosto JG^{DC} (*qua* juízo de gosto determinado

formalmente por perceção da factualidade gráfica *Divina Comédia*) seja juízo determinado materialmente por tais caraterísticos, e, porquanto, que seja JG^{DC} na qualidade específica, e não discutível (*non disputandum*), $JG^{DC}_{P\text{-}Q\text{-}R}$ (agora, $JG^{DC}_{P\text{-}Q\text{-}R}$), ao invés de ser, por exemplo, $JG^{DC}_{X\text{-}Y\text{-}Z}$ (como *antes*).

Em vista de quanto acabo de anotar, não poderão, certamente, restar dúvidas de que uso o qualificativo "apodítico" aqui tendo em mente conceder-lhe a função de expressar (na terminologia de Boécio, Bradwardine e outros) *necessitas relativa*, ao invés de a função de expressar *necessitas simpliciter* ou *absoluta*.

[27] René Wellek e Austin Warren. *Op. cit*., p. 14.

[28] Mantendo em mente que, tal como "estilo," "style" deriva etimologicamente de *stilus* ("estilete"), leia-se: "...'The style is the man,' complex or simple, in his individuality, his plenary sense of what he really has to say, his sense of the world; all cautions regarding style arising out of so manynatural scruples as to the medium through which alone he can expose that inward sense of things, the purity of this medium, its laws or tricks of refraction: nothing is to be left there which might give conveyance to any matter save that. Style in all its varieties, reserved or opulent, terse, abundant, musical, stimulant, academic, so long as each is really characteristic or expressive, finds thus its justification." (Walter Pater. "Style." *Loc. cit.,* pp. 35–36).

[29] Immanuel Kant. *Anthropology Collins.* Trad. Allen W. Wood. *In: — Lectures on Anthropology* (*Vorlesungen über Anthropologie*). Ed. Allen W. Wood e Robert B. Louden, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, p. 25.

[30] *Idem. Ibidem*, pp. 25–26.

[31] *Idem. Ibidem*, p. 23.

[32] *Idem. Ibidem*, pp. 23, 24.

[33] *Idem. Ibidem*, p. 23.

[34] *Idem. Ibidem*, p. 25.

DIVISÃO DÉCIMA

[1] Platon. ΣΟΦΙΣΤΗΣ, 265b, ll. 1–2. *In: —. Opera*. Ed. E. A Duke *et al.* Oxonii, E Typographeo Clarendoniano, vol. 1, 1995, p. 466. ("imitation is surely a kind of production, though it be

only a production of images, as we say, not of originals of every sort". — Plato. *Sophist*. Trad. F. M. Cornford. *In: —. Collected Dialogues.* Ed. Edith Hamilton e Huntington Cairns, Princeton, Princeton University Press, 1961, p. 1013.)

[2] Platon. ΣΟΦΙΣΤΗΣ, 236a, ll. 8–10 – 236c, ll. 1–3. *Loc. cit.*, p. 416.

[3] Walter Pater. *Plato and Platonism: A Series of Lectures*. London, Macmillan, 1912, p. 134.

[4] Plato. *Sophist*, 233b. Trad. F. M. Cornford. *Loc. cit.*, pp. 975–76 (o itálico é meu).

[5] Platon. ΣΟΦΙΣΤΗΣ, 234c, ll. 5–6. *Loc. cit.*, p. 413.

[6] Plato. *Sophist*, 234b. Trad. F. M. Cornford. *Loc. cit.*, p. 977.

[7] *Idem. Ibidem*, 234c–234d. *Loc. cit*.

[8] Platon. ΣΟΦΙΣΤΗΣ, 234e, l. 1. *Loc. cit.*, p. 414.

[9] "If we... consider Plato's reference to the 'pleasure of *mimesis*'... it appears that Plato is exposing a whole world of pleasurable sham, including... the literary products of the imagination to which we give the name of fiction". (Eva C. Keuls. *Plato and Greek Painting*. Leiden, Brill, 1978, p. 46.)

[10] Por exemplo, por estas afirmações: "we shall say that the poet himself, knowing nothing but how to imitate, lays on *with words and phrases* the colors of the several arts in such fashion that others equally ignorant, who *see things only through words*, will deem his words most excellent, whether he speak in rhythm, meter, and harmony about cobbling or generalship or anything whatever." (Plato. *Republic*, 601a. Trad. Paul Shorey. *In: —. Collected Dialogues.* Ed. Edith Hamilton e Huntington Cairns, Princeton, Princeton University Press, 1961, p. 825. O itálico é meu.)

Aqui, mais uma vez, toda e qualquer imagem suscitada via de μίμησις, *qua*, precisamente (esta última), produção (ποίησις) de imagens, só poderá ser imagem mental: imagem em mente que, porque mente só capaz de "[to] see things only through words", se revele mente tão plena de ignorância quanto a do próprio poeta, *qua* μιμητὴς (imitador) e, nessa qualidade, suscitador–congeminador de representação mental derivacionalmente mimética (imitativa).

E, em face disso, não é de estranhar que, imediatamente antes de proferir as palavras que venho de citar, Sócrates interrogue: "Shall we, then, lay it down that all the poetic tribe, beginning with Homer, are *imitators of images of exce-*

llence and of the other things that they 'create,' and do not lay hold on truth...? (*Idem. Ibidem*, 600e. *Loc. cit.*, p. 825 — o itálico é meu.) Imitadores (μιμηται) de "images of excellence" (εἰδώλων ἀρετῆς) ou de *virtude?* Como? — se, aqui, a imagem terá, por força, de preceder a imitação (e, pois, a configuração) dela mesma. É evidente, suponho, que por via — e apenas por via — de se tratar de imagens de "excelência" que: (i) se configurem ideação de índole noética na mente do *filósofo;* (ii) se reconfigurem simulacro ideacional, conceção meramente de índole mimética (imitativa), nas mentes de "the poetic tribe"; (iii) se vertam, por esse modo, em *imitandum* degradante–deturpante (nessas mesmas mentes) de seu *imitatum* (na mente do *filósofo*); (iv) se reconfigurem isso mesmo também nas mentes dos leitores ou ouvintes de "the poetic tribe", em resultado de instilação mimética (imitativa) levada a cabo, via verbal, por esta última (a própria "poetic tribe").

[11] "Plato the artist is imbued with poetry and himself one of the great prose writers of all time. Plato the rationalist wants to curb the (no doubt excessive) role of poetry in Greek education by censoring it to the bone." (Eva C. Keuls. *Op. cit.*, p. 5.)

[12] "Not only was Plato the first Greek thinker to explore the idea of mimetic art in a theoretically extensive and probing manner, engaging strategically with themes and issues that... had been voiced in various but unsystematic ways in earlier Greek poetry and thought. He also took two momentous steps toward turning mimesis into the backdrop for an entire philosophy of art. The first was to pose certain fundamental challenges to the status and value of artistic mimesis — challenges that have remained unsettling and less than completely resolved to this day. The second was to orientate questions of mimetic art around larger philosophical concerns with the relationship between mind and reality". (Stephen Halliwell. *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*. Princeton, Princeton University Press, 2002, p. 37.)

"Aristotle imbibed Platonic notions, then moulded and twisted them to suit his own totally disparate temperament and philosophical aims and in his turn affected language. As a result, the approach of arguing back from latter sources to Plato's meaning has proved a slippery path." — Sendo que é a isso, que se fica a dever a circunstância de as palavras que imediatamente seguem estas terem aplicação também à totalidade das

páginas deste livro: "I have tried to avoid that hazard... Aristotle's *Poetics* and other later reflections of the original conceptions are virtually ignored." (Eva C. Keuls. *Op. cit.*, p. 1.)

Contudo, não haverá de se deparar sempre, no Pupilo, com marca indelével — ainda que *subterrânea* — da mente ou do temperamento do Mestre? A este respeito, leia-se atentamente, por exemplo, *Poética* 1450b 24–1451a 14.

[13] Estas são palavras que hei já referenciado (na nota anterior). O sentido figurado, ou *oblíquo*, a que me refiro é (insuspeitadamente), estou disso convencido, o *Leitmotiv*-entre-linhas do diálogo *Crátilo* — no qual (não menos incentivado do que Simónides (*vide,* Plutarco, "De gloria Atheniensium", 346 f–347 a), é de supor, pela circunstância de γράφω (*gráphō*) significar tanto "desenhar–pintar" como "escrever") Sócrates rasga caminho à (posteriormente) quase ubíqua analogia *ut pictura poesis* com a insinuação de que, face a impossibilidade ou inconveniência de dar a representar (*vorstellen*) identidade sígnica (convencionada) entre (i) significado e (ii) significante (a ordem é, aqui, significativa), as palavras são suscetíveis de devir, via de exímia arte de denominação (ὀνομαστικῆ τέχνη), *medium* de expressão análogo ao que as cores na paleta facultam ao pintor, em virtude de sua similitude (*qua imitandum*) às reais cores do objeto figurado–pintado (*qua imitatum*): "And as the painter made a figure, even so shall we make speech by the art of the namer or the rhetorician, or by some other art. Not that I am literally speaking of ourselves, but I was carried away — meaning to say that this was the way in which not we, but the ancients formed language...." (Plato. *Cratylus*, 425a. Trad. Benjamin Jowett. *In:* —. *Collected Dialogues.* Ed. Edith Hamilton e Huntington Cairns, Princeton, Princeton University Press, 1961, p. 459.) Eis, de seguida, o modo como, de novo a piscar olho *pictórico*, Sócrates nos dá a entrever os segredos da arte platónica da pincelada verbal (da suscitação mimética de representação–cognição): "When I say σκληρός (hard), you know what I mean... And if when I speak you know my meaning, there is an indication given by me to you? [...] This indication of my meaning may proceed from unlike as well as from like.... But if this is true, then you have made a convention with yourself, and the correctness of the name turns out to be convention, since letters which are unlike are indicative equally with those which are like, if they are

sanctioned by custom and convention." (*Idem. Ibidem*, 434d–435a. *Loc. cit.*, p. 469.) "[Y]ou have made a convention with yourself"! [M]ay proceed from unlike as well as from like"!

[14] Considerem-se, a este respeito, as seguintes afirmações de Sócrates, que recaem sobre o produtor de oralidade (ῥήτωρ) na forma de "*diếgēsis* mimética" (διήγησις διά μιμήσεως) e referência alguma fazem a *imitatum* de índole não acústica: "he will attempt... to imitate all things, including... [i] claps of thunder, and [ii] the noise of wind and hail and axles and pulleys, [iii] and the notes of trumpets and flutes and Panpipes, [iv] and the sounds of all instruments, [v] and the cries of dogs, sheep, and birds — and so his style will depend wholly on imitation in voice and gesture, or will contain but a little of pure narration." (Plato. *Republic*, 397a–397b. Trad. Paul Shorey. *Loc. cit.*, pp. 641–642.)

[15] Plato. *Republic*, 602c. Trad. Paul Shorey. *Loc. cit.*, p. 827.

[16] Platon. ΠΟΛΙΤΕΙΑΣ, 602c, l. 1. *In:* —. *Opera*. Ed. E. A Duke *et al.* Oxonii, E Typographeo Clarendoniano, vol. 4, 1978, p. 602b.

[17] Com relação ao nome "ficcção," veja-se acima, Div. 3, nota 18.

[18] Plato. *Republic*, 602c–602e. Trad. Paul Shorey. *Loc. cit.*, p. 827.

[19] Não raras vezes, incompreensão da correlação que irei evidenciar de seguida, a correlação entre hierarquia de índole lógica (διπλός, *segundo*) e hierarquia de índole ontológica (τρῖτος, *terceiro*), *força* os estudiosos de Platão a ler τρῖτος (*terceiro*) na qualidade de διπλός (*segundo*). É o que ocorre, por exemplo, aqui: "The notion of the painter as the producer of a work which is 'twice removed from reality' (τρίτος ἀπὸ τῆς ἀληθείας) is illustrated in the famous parable of the bed." (Eva C. Keuls. *Op. cit.*, pp. 25–26.) E, além do mais, terá Platão tido o nome "cama" (κλίνη) em mente em sentido literal? Ou, pelo contrário, no sentido em que, por exemplo, se poderia aconselhar: "Se o queres é boa cama, não cases com ela"?

[20] Isso fica-se a dever a ocorrer que, "For him, as for Dante, in the impassioned glow of his conceptions, the material and the spiritual are blent and fused together." E, pois, a ocorrer que, "For him, *all gifts of sense and intelligence* converge in one supreme faculty of theoretic vision, θεωρία, the imaginative reason." (Walter Pater. *Op. cit.*, pp. 135, 140. A ênfase é minha.)

[21] Plato. *Republic*, 601a–601b. Trad. Paul Shorey. *Loc. cit.*, pp. 825–26.

[22] Matthew Arnold. "Pagan and Mediæval Religious Sentiment." *In: —. The Complete Prose Works*. Ed. R. H. Super, Ann Arbor, University of Michigan Press, vol. 3 (*Lectures and Essays in Criticism*), 1980, pp. 125, 127.

[23] Walter Pater. "Pascal." *In: —. Miscellaneous Studies: A Series of Essays*. London, Macmillan and Co., 1913, pp. 71, 69.

[24] Plato. *Sophist*, 235c–236a. Trad. F. M. Cornford. *Loc. cit.*, pp. 978–79.

[25] *Idem. Ibidem*, 236c–236d. Trad. F. M. Cornford. *Loc. cit.*, p. 979 (o itálico é meu).

[26] Considerem-se, a este respeito, as seguintes afirmações oraculares, por parte do Estrangeiro: "The Sophist takes refuge in the darkness of not-being, where he is at home and has the knack of feeling his way, and it is the darkness of the place that makes him so hard to perceive. [...] Whereas the philosopher, whose thoughts constantly dwell upon the nature of reality, is difficult to see because his region is so bright, for the eye of the vulgar soul cannot endure to keep its gaze fixed on the divine." (*Idem. Ibidem*, 254a–254b. Trad. F. M. Cornford. *Loc. cit.*, p. 999.)

[27] William Shakespeare. *Coriolanus*, III, i, vv. 138–39. *In: —. The Riverside Shakespeare*. Ed. G. Blackmore Evans, Boston, Houghton Mifflin, 1974, p. 1416.

[28] Veja-se, a este respeito: Stephen Halliwell. "Diegesis — Mimesis". *In:* Peter Hühn *et al.*, eds. *Handbook of Narratology*. 2. ed., Berlin, Walter de Gruyter, 2014, vol. 1, pp. 129–37.

[29] Plato. *Republic*, 393c. Trad. Paul Shorey. *Loc. cit.*, p.638.

EPÍLOGO

[1] David Lodge. *The Modes of Modern Writing. Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*. London, Edward Arnold, 1977, p. 70.

[2] Charles Batteux. *Les Beaux Arts Reduits a un Même Principe.* Paris, Durand, 1746, pp. 24–25.

[3] G. W. F. Hegel. "Einleitung". *In: —. Werke in Zwanzig Bänden*. Berlin, Suhrkamp, 1986, vol. 13 (*Vorlesungen über die Ästhetik I*), pp. 122–123. "...der Ton, das letzte äußere Material

der Poesie, ist in ihr nicht mehr die tönende Empfindung selber, sondern ein für sich bedeutungsloses *Zeichen*, und zwar der in sich konkret gewordenen Vorstellung.... Der *Ton* wird dadurch zum *Wort* als in sich artikuliertem Laute, dessen Sinn es ist, Vorstellungen und Gedanken zu bezeichnen.... Der Ton kann demnach ebenso gut auch bloßer Buchstabe sein, denn das Hörbare ist wie das Sichtbare zur bloßen Andeutung des Geistes herabgesunken. [...] Die Dichtkunst ist die allgemeine Kunst des in sich freigewordenen, nicht an das äußerlich-sinnliche Material zur Realisation gebundenen Geistes, der nur im inneren Raume und der inneren Zeit der Vorstellungen und Empfindungen sich ergeht."

Bibliografia

ALIGHIERI, Dante. *La Divina Commedia.* Coment. Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Oscar Mondadori, 2005, 3 vol.

ARISTOTLE. *Poetics*. Trad. Stephen Halliwell, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1999.

ARNOLD, Matthew. "Literature and Science." *In*: —. *The Complete Prose Works.* Ed. R. H. Super, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1974, vol. 10 (*Philistinism in England and America*), pp. 53–73.

ARNOLD, Matthew. "Pagan and Mediæval Religious Sentiment." *In:* —. *The Complete Prose Works*. Ed. R. H. Super, Ann Arbor, University of Michigan Press, vol. 3 (*Lectures and Essays in Criticism*), 1980, pp. 212–231.

ARNOLD, Matthew. "The Study of Poetry." *In:* —. *The Complete Prose Works*. Ed. R. H. Super, Ann Arbor, University of Michigan Press, vol. 9 (*English Literature and Irish Politics*), 1973, pp. 161–188.

BATTEUX, Charles. *Les Beaux Arts Reduits a un Même Principe.* Paris, Durand, 1746.

BECKENKAMP, Joãosinho. "Kant e a Discursividade do Pensamento". *Analytica*. Vol. 15, n. 1, 2011, pp. 109–124.

BOETHII, Anicii Manlii Severini. *De divisione liber*. Ed. e trad. John Magee, Leiden, Brill (*Philosophia Antiqua; a Series of Studies on Ancient Philosophy*, vol. LXXVII), 1998.

CAMÕES, Luis de. *Os Lvsiadas*. Braga, Universidade do Minho, [1572] 2004.

CAMÕES, Luis de. *Os Lvsiadas*. Ed. Manuel de Faria e Sousa, Lisboa, Imprensa Nacional –Casa da Moeda, [1639] 1972. 2 vol.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Faust, eine Tragödie* (*Fausto. Uma Tragédia*). Ed. Albrecht Schöne, Frankfurt am Main, 2003, 3 vol.

HALLIWELL, Stephen. *The Aesthetics of Mimesis: Ancient Texts and Modern Problems*. Princeton, Princeton University Press, 2002.

HALLIWELL, Stephen. "Diegesis — Mimesis". *In:* Peter Hühn *et al.*, eds. *Handbook of Narratology.* 2. ed., Berlin, Walter de Gruyter, 2014, vol. 1, pp. 129–137.

HAMILTON, Sir William. *Lectures on Metaphysics and Logic*. Ed. H. L. Mansel e John Veitch, Edinburgh, William Blackwood, 1860, vol. 4.

HEGEL, G. W. F. "Einleitung". *In: —. Werke in Zwanzig Bänden*. Berlin, Suhrkamp, 1986, vol. 13 (*Vorlesungen über die Ästhetik I*).

HÜHN, Peter *et al.*, eds. *Handbook of Narratology*. 2. ed., Berlin, Walter de Gruyter, 2014, vol. 1.

INGARDEN, Roman. *Das Literarische Kunstwerk*. Tübingen, Max Niemeyer, 1972.

JEVONS, W. Stanley. *Elementary Lessons in Logic: Deductive and Inductive.* Auburn, Mises Institute, 2010 [London, Macmillan 1888].

JOYCE, George Wayward. *Principles of Logic*. 2. ed., London, Longmans, Green and Co., 1915.

KANT, Immanuel. *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* (*Antropologia de um Ponto de Vista Pragmático*). *In: —. Werke in Zwölf Bänden*. Ed. Wilhelm Weischedel, Wiesbaden, Suhrkamp, 1956, vol. 12.

KANT, Immanuel. *Anthropology Collins.* Trad. Allen W. Wood. *In: — Lectures on Anthropology* (*Vorlesungen über Anthropo-*

logie). Ed. Allen W. Wood e Robert B. Louden, Cambridge, Cambridge University Press, 2013.

KANT, Immanuel. *Kritk der reinen Vernunft* (C*rítica da Razão Pura*). *In: —. Werke in Zwölf Bänden*. Ed. Wilhelm Weischedel, Wiesbaden, Suhrkamp, 1956, vol. 3.

KANT, Immanuel. *Logik Blomberg*. *In: —. Gesammelte Schriften.* Ed. Deutschen Akademie der Wissenchaften zu Berlin, Berlin, 1966, Walter de Gruyter, vol. 24, t. 1, pp. 16–201.

KANT, Immanuel. *Logik Phillipi*. *In: —. Gesammelte Schriften.* Ed. Deutschen Akademie der Wissenchaften zu Berlin, Berlin, 1966, Walter de Gruyter, vol. 24, t. 1, pp. 323–496.

KANT, Immanuel. *Logik. Ein Handbuch zu Vorlesungen.* Ed. Gottlob Benjamin Jäsche, Königsberg, Friedrich Ricolodius, 1800.

KANT, Immanuel. *Metaphysik Dohna*. *In: —. Gesammelte Schriften.* Ed. Deutschen Akademie der Wissenchaften zu Berlin, Berlin, Walter de Gruyter, 1966, vol. 28, t. v.2, p. 611–704.

KANT, Immanuel. *Metaphysik* L_1. *In: —. Gesammelte Schriften.* Ed. Deutschen Akademie der Wissenchaften zu Berlin, Berlin, Walter de Gruyter, 1966, vol. 28, t. v.1, pp. 167–350.

KANT, Immanuel. *Wiener Logic*. *In: —. Gesammelte Schriften.* Ed. Deutschen Akademie der Wissenchaften zu Berlin, Berlin, 1966, Walter de Gruyter, vol. 24, t. 2, pp- 790–940.

KANT, Immanuel. *Kritik der Urteilskraft* (C*rítica da Faculdade do Juízo*). *In: —. Werke in Zwölf Bänden*. Ed. Wilhelm Weischedel, Wiesbaden, Suhrkamp, 1956, vol. 10.

KEULS, Eva C. *Plato and Greek Painting*. Leiden, Brill, 1978.

LALANDE, André. *Vocabulaire Technique et Critique de la Philosophie*. 12. ed, Paris, Presses Universitaires de France, 1976.

LASS, Roger. "Interpreting Alphabetic Orthographies: Early Middle English Spelling." *In:* Patrick Honeybone e Joseph Salamons, eds. *The Oxford Handbook of Historical Phonology*. Oxford, Oxford University Press, 2015, pp. 100–120.

LEIBNIZ, G. W. *Opuscules et Fragments.* Ed. Louis Couturat, Paris, Félix Alcan, 1903.

LOCKE, John. *An Essay Concerning Human Understanding*. New York, Valentine Seaman, 1824, 2 vol.

LODGE, Davide. *The Modes of Modern Writing. Metaphor, Metonymy, and the Typology of Modern Literature*. London, Edward Arnold, 1977.

MCKEON, Richard. "Literary Criticism and the Concept of Imitation in Antiquity". *Modern Philology*. Vol. XXXIV, n. 1 1936 (Agosto), pp. 1–35.

MEREDITH, George. *Poetical Works.* Ed. G. M. Trevelyan, London, Constable and Company, 1912.

OCKHAM, William of. *Summa totius logicae*, I, c. i. *In: —. Philosophical Writings*. ed. e trad. Philoteus Boehner, London, Nelson, 1957.

PATER, Walter. "Conclusion." *In: —. The Renaissance: Studies in Art and Poetry*. London, Macmillan and Co., 1913, pp. 233–239.

PATER, Walter. "Pascal." *In: —. Miscellaneous Studies: A Series of Essays*. London, Macmillan and Co., 1913, pp. 62–89.

PATER, Walter. "Poems by William Morris." *The Westminster Review*. NS, vol. XXXIV, Outubro 1868, pp. 455·465.

PATER, Walter. "Preface." *In: —. The Renaissance: Studies in Art and Poetry*. London, Macmillan and Co., 1913, p. vii–xv.

PATER, Walter. "Style." *In: —. Appreciations, with an Essay on Style*. London, Macmillan and Co., 1927, pp. 5–38.

PATER, Walter. "The School of Giorgione." *In: –. The Renaissance: Studies in Art and Poetry*. London, Macmillan and Co., 1913, pp. 130–154.

PATER, Walter. "Wordsworth." *In: —.Appreciations, with an Essay on Style*. London, Macmillan and Co., 1927, pp..39–64.

PATER, Walter. "Coleridge." *In: —. Appreciations, with an Essay on Style*. London, Macmillan and Co., 1927, pp. 65–104.

PATER, Walter. *Marius the Epicurean: His Sensations and Ideas*. London, Macmillan and Co., 1913, 2 vol.

PETERS, F. E. *Termos Filosóficos Gregos: Um Léxico Histórico*. Trad. Beatriz Rodrigues Barbosa, Lisboa, Gulbenkian, 1977.

PLATO. *Cratylus* (ΚΡΑΤΥΛΟΣ). Trad. Benjamin Jowett. *In: —. Collected Dialogues.* Ed. Edith Hamilton e Huntington Cairns, Princeton, Princeton University Press, 1961, pp. 421–474.

PLATO. *Republic* (ΠΟΛΙΤΕΙΑΣ). Trad. Paul Shorey. *In: —. Collected Dialogues.* Ed. Edith Hamilton e Huntington Cairns, Princeton, Princeton University Press, 1961, pp. 575–844.

PLATO. *Sophist* (ΣΟΦΙΣΤΗΣ). Trad. F. M. Cornford. *In: —. Collected Dialogues.* Ed. Edith Hamilton e Huntington Cairns, Princeton, Princeton University Press, 1961, pp. 964–1017.

PLATO. *Statesman* (ΠΟΛΙΤΙΚΟΣ). Trad. J. B. Skemp. *In: —. Collected Dialogues.* Ed. Edith Hamilton e Huntington Cairns, Princeton, Princeton University Press, 1961, pp.1018–1085.

PLATON. ΠΟΛΙΤΕΙΑΣ, 602c, l. 1. *In: —. Opera*. Ed. E. A Duke *et al.* Oxonii, E Typographeo Clarendoniano, vol. 4, 1978, pp. 327–621.

PLATON. ΣΟΦΙΣΤΗΣ, 265b, ll. 1–2. *In: —. Opera*. Ed. E. A Duke *et al.* Oxonii, E Typographeo Clarendoniano, vol. 1, 1995, p. 216–268

.

PLUTARCH. "On the Fame of the Athenians" ("De gloria Atheniensium"). Trad. Frank Cole Babbitt. *In: —. Moralia*. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1962, vol. IV, pp. 493–527.

RICHARDS, I. A. *Principles of Literary Criticism*. London, Routledge and Kegan Paul, 1983.

RICHARDS, I. A. *The Philosophy of Rhetoric*. New York, Oxford University Press, 1965.

ROBINSON, Richard. *Definition*. Oxford, Clarendon Press, 1954.

SARTRE, Jean-Paul. *L'imaginaire, Psychologie Phénoménologique de l'Imagination.* Paris, Gallimard, 1986.

SARTRE, Jean-Paul. *Qu'est-ce que la littérature?* Paris, Gallimard, 1948.

SCHILLER, Friedrich. *Über die Ästhetische Erziehung des Menschen* (*Acerca da Educação Estética do Ser Humano*). *In: —. Werke in drei Bänden* (*Obras, em três Volumes*). Ed. Herbert G. Göpfert, München, Carl Hanser, 1966, vol. 2, pp. 478–479.

SEARLE, John R.. *Intentionality. An Essay in the Philosophy of Mind.* Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

SHAKESPEARE, William. *Coriolanus*. *In: —. The Riverside Shakespeare*. Ed. G. Blackmore Evans, Boston, Houghton Mifflin, 1974, pp. 1392–1437.

SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. *In: —. The Riverside Shakespeare*. Ed. G. Blackmore Evans, Boston, Houghton Mifflin, 1974, pp. 1312–1339.

SILESIUS, Angelus. *Cherubinisher Wandermann (Peregrino Querubínico*). *In: —. Sämtliche poetischen Werke* (*Obras Poéticas Coligidas*). Ed. Hans Ludwig Held, München, Carl Hanser, 1949, vol. 3.

TODOROV, Tvetan. "The Notion of Literature". Trad. Lyn Moss e Bruno Braunrot. *In: New Literary History*. Vol. 5, n. 1, outono de 1973, pp. 5–16.

WELLEK, René e Warren, Austin. *Theory of Literature*. New York, Harcourt, Brace and Company, 1949.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Philosophische Untersuchungen* (*Investigações Filosóficas*). *In: —. Werkausgabe*. Berlin, Suhrkamp, 2024, vol. 1, pp. 237–580.

Índice Remissivo

Abstração (*ver também* Concreção), 41, 58, 88, 135, 136, 148, 148–149, 149, 150, 151, 169
Acidental (*ver também* Essencial),
atributo, 195, 207
differentia, 70
fisionomia, 170, 176
forma, 179
intensão, 189
marca (concetual), 73, 81
matéria, 89
predicado, 213
ser, 276, 309
Acidentalidade (*ver também* Essencialidade), 74, 150
Afetação, 131, 206, 211
Alighieri, Dante, 222, 243, 244, 266, 267, 268
Divina Commedia, 50, 52, 57, 58, 59, 60, 176, 243–244, 249, 250, 252, 266–267
Vita Nuova, 267
Anastesia, 136, 137, 140, 155, 166, 167
Aparição (*Erscheinung*), 155, 210, 211, 212, 214, 217, 218
Apreensão, 50, 82, 89, 121, 122, 123, 124, 126, 127, 128, 129, 131, 139, 145, 146, 151, 154, 157, 161, 163, 166, 184, 212, 245, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 261
Apresentação (*Darstellung*), 82, 83, 114, 133, 134, 135, 136, 139, 155, 164, 165, 166, 167, 168, 169
derivativa, 82, 83, 133, 134, 146, 148, 154, 155, 159, 160, 163, 165, 171, 183, 184, 211, 218
ectípica, 84, 112
factícia, 83
factual, 183
ficcional, 183
imaginativa, 83
imitativa, 171
original, 83, 84, 88, 89, 99, 133, 134, 139, 148, 155, 157, 158, 159, 160, 163, 164, 165, 167, 171, 178, 180, 183, 184, 185, 190, 192, 210, 213
prototípica, 83, 112

Aristóteles, 88, 293, 310, 314
Poética, 88
Arnold, Matthew, 191, 192, 294
"Literature and Science," 191
Arte
conceito de, 59, 60, 69
definição de, 59
divisio de, 68–69

hiperónimo (como), 69
imitação (como), 308–310
literária, 69
performativa, 69
pintura, *ver* Pintura
plástica, 69
Arte verbal (*ver também* Literatura), 35, 39, 83, 101, 139, 177, 179, 180, 181, 183, 190, 192, 216, 230, 238, 266, 268, 293, 308, 309, 311
apresentação original (como), 83, 84, 88, 89, 99, 133, 134, 139, 148, 155, 157, 159 –161, 164, 165–167, 168, 171, 178, 180, 183-185, 189–190, 192, 210, 213
arte de produção da, 100–101, 191–192, 238, 243–244, 263–269, 286, 283, 292–293
conceito de, 47–62, 65, 67, 84, 175, 178; deliberado (como), 55, 57, 60; *divisio* do, 65–69, 75–77, 101, 175; feito (como), 49, 51, 55; ficção heurística (como), 60; intelectual (como), 51
condição estética (como suscitação de), 85–93, 101–105, 157, 180, 240–241
definição analítica de, 158, 159–160, 192
definição lógica de, 39, 65, 73, 77, 81
designação (como), 34–35, 65
diferença específica de, 67, 68, 73, 74, 81–105, 84, 92, 109, 175, 182
dificuldade de definir, 71–77
escrita vs. oral, 32–35, 65, 73, 74
espécie (como), 67
espécies de, 65
essência lógica de 49
estrutura psíquica (e), 171, 205–206, 216, 217, 225, 232, 240, 252, 261
existência–realidade (e), 120–121, 162–163, 168, 175–178, 193–196, 241–243, 269–271
experiência de vida (e), 139, 154, 162, 171, 205, 206, 216, 232, 263
ficção em-representação (como), 132–141, 153–161, 165–166, 171, 180, 181–182, 191
forma e matéria (na), 88, 92–105, 181, 205–212, 217–241, 244–245, 253–255, 259, 264
grafia (como), 50
imitação em-representação (como), 109–141, 153–161, 165–166, 169, 170, 232, 308–310
intersubjetividade (e), 49, 50, 150, 161, 164, 199, 210–212, 224, 245, 263

invenção deliberada (como), 54–62
juízo de gosto (e), 244–278
medium de, 74
meio e fim (em), 160–161
nome (como), 77, 100
obra de, 59, 92, 93, 132, 145, 157, 159, 161, 162, 163, 166, 167, 168, 169, 171, 205, 206, 207, 211, 212, 215, 229, 231, 241, 242, 244, 245, 246, 259, 270, 287, 308
perceção–cognição de, 74, 155, 158, 161, 165–166, 171, 184, 192, 206, 208, 212, 237, 242, 245, 248, 250, 270
recetividade vs. recalcitrância (na leitura da), 231–233
referencialidade da, 58, 184–191, 198–200
representação (como), 49–50, 51, 74, 121, 131–132, 138, 141 –263, 268, 269
representação lógico-imaginativa (como), 50, 58, 82–105, 131–132, 207, 212, 231–232, 240, 242, 243, 245, 246, 247, 250, 263, 265, 270

sentimento vital (e), 167, 205, 206, 210–212, 221, 224, 245, 246, 254, 264, 267, 270, 308
subjetividade (e), 160, 167, 168, 171, 177–178, 205–206, 208, 210, 211–212, 218–230, 241–263, 270–273
universal (como arte universal), 313
ut pictura, poesis (e), 145–172, 172
Artista, 148, 205, 231, 232, 233, 244, 268, 287, 300
Associação, 83, 133
Astesia, 155, 166
Atributo (*ver também* Predicado), 53, 82, 113, 195, 200, 207, 213, 289, 290, 291
Atualidade, 58, 74, 75, 132, 135, 136, 138, 194, 208, 231, 232, 245, 262, 263, 310, 311
Audição (*ver também* Escrita, Ouvinte, Leitura e Oralidade), 32–34, 65, 72, 73, 74, 118, 218
Autor, 84, 118, 132, 159, 160, 164, 177, 181, 183, 198, 234, 239, 240
Autotelismo (*ver também* Heterotelismo), 84, 181, 182, 184, 190

Batteux, Charles, 312
Beleza, 90, 150,
fixa, 151
ideal, 178
livre, 151
real, 178
Berkeley, George, 242
Boécio, Anício: 30, 65
De divisione, 31, 39, 65

Camões, Luís de, 234, 239, 240, 265, 266, 268
Lusíadas, 50, 57, 58, 59, 60, 176, 211–212, 213, 215, 231, 233–241, 264–267
Cocriação, 160, 168, 245, 261, 264, 265
Cognição, 39, 74, 120, 121, 134, 155, 158, 161, 163, 164, 165, 166, 171, 184, 192, 193, 194, 212, 310
Conceito, 85, 88, 129, 188, 194, 195
conceito de, 27,·28, 39
dado, 39–40, 42
deliberado, 55, 57, 59
diferença específica, 30; acidental, 70; essencial, 70; extensiva, 70; intensiva, 70, 71; qualitativa, 70; quantitativa, 70
empírico, 42, 82
essência lógica (como), 42–44, 47, 51
essência real (como), 42–44, 51
extensão do, 43, 51, 188, 189, 240
feito, 39–40
forma do, 40, 41, 42
imagem (vs.), 39, 50
intensão do, 188, 189
marcas do, 30, 41, 42, 43, 44, 47, 48, 70, 71, 73, 81
matéria do, 40–41, 42, 51
predicados do, 48, 49
Concreção (*ver também* Abstração), 130, 150, 151, 170
Configuração (*ver também* Reconfiguração), 118, 130, 136, 137, 147, 148, 168, 171, 178
Consciência, 130, 136, 145, 156, 159, 161, 183, 194, 195, 200, 206, 213, 226, 231, 232, 242, 253, 254, 255, 256, 257, 261, 270, 284, 291
apreensão (de), 146, 151, 152, 154
estética, 158
ficção (de), 161
ficcionalizante, 194, 198
figuração (de), 152, 153
imageante, 130, 131, 137, 138, 141, 231, 287
imaginal, 195, 287, 290, 291, 299
imitação (de), 114, 115, 128, 130, 131, 146, 152, 156, 157, 161, 172
intersubjetiva, 210
objetal, 41, 153, 195, 199, 210, 213, 223, 255, 302
rememoração (de), 156
representação (de), 151, 154
sintética, 130, 146, 156, 194, 213, 254
subjetal, 50, 153, 156, 194, 199, 210, 213, 233, 264, 302
subjetiva, 210
Constable, John, 145, 151, 152, 156
Portrait of Mary Freer, 145, 146, 151, 152

Correlativo subjetivo imaginal, 135, 136, 155, 167
Criação, *ver* Cocriação
Cultura hominis, 209, 215, 241, 260, 262, 272, 274, 296, 297

Definição, 28–29, 31, 73, 81
lógica, 30, 39, 53, 54, 65, 73, 81
nominal, 30, 51, 53, 54, 73, 74, 132, 158
real, 51, 53, 54, 55, 57, 59
Denotação, 57, 58, 186, 216, 264, 265
Dever-ser (*ver também* Poder-ser *e* Ter-se-ser), 276, 298, 299, 300, 309, 310, 311
Diaíresis (ver também *Divisio*), 314
Diḗgēsis, 300–301
Diferença específica, *ver* Arte verbal, Conceito, Literatura
Discursividade (*ver também* Discurso), 50, 67, 71, 72, 84, 129, 132, 145, 155, 157, 159, 166, 167, 169, 207, 282, 286, 290, 297, 298, 299, 302, 303
a-onomatopeica–amimética, 112–113, 115–116, 123–125, 127–128, 129, 138
estético-artística, 121, 130
estético-literária, 73; finalidade da, 117–121, 132, 161–166, 192–193
imitação de, 112–114, 116–117, 118, 129, 132, 113, 308
mimética, 113, 114, 115, 282
não estético-artística, 130
não mimética, 113
não onomatopeica, 113, 116
onomatopeica, 114, 115
onomatopeico-mimética, 112–113, 115–116, 121–123, 125–127, 129, 132
oral, 72, 73, 74, 75, 76
representação (como), 155, 160, 163, 164, 165, 166, 169, 170, 298, 303
Discurso (*ver também* Discursividade), 64, 85, 88, 89, 105, 118, 205, 232, 242, 287, 291, 300, 302
estético, 101, 206, 207, 208
literário, 101
Diversidade (*ver também* Unidade), 92, 93, 98, 99
Divisão, *ver Divisio*
Divisio, 30–32, 39, 65–67, 68, 69, 77, 101, 314
do conceito Arte (*ver* Arte)
do conceito Arte verbal (*ver* Arte verbal)
do conceito Nome (*ver* Nome)
Donato, Élio: 33
Elicitação (*ver também* Suscitação *e* Solicitação), 117, 165, 132, 158, 160, 161, 164, 166, 169, 170, 172

Ent(e)idade, 52, 58, 120, 162, 167, 168, 171, 173, 193, 242,

243, 299, 300, 310
Entendimento (faculdade do), 82, 85, 101, 105, 129, 135, 136, 151, 157, 171, 180, 238, 240, 260, 282, 303
Enunciação (*ver também* Inunciação), 210, 211, 212, 213, 214
Epistemologia, 50, 71, 81, 86, 210, 231, 236, 238, 241, 282, 288, 290, 315
  realismo ingénuo, 50, 231, 241
  realismo metafísico, 289
Escrita (*ver também* Audição *e* Oralidade), 32, 33, 34, 65, 66, 67, 70, 74, 114, 153, 154, 161, 166
Escritor, 92, 153, 154, 158, 161, 162, 226
Essência, 42, 44, 47, 49, 50, 51
Essencial (*ver também* Acidental),
  atributo, 82
  constituinte, 117, 132
  differentia, 70
  determinação, 71
  esfera concetual, 28
  forma, 88, 136, 138, 170, 179
  humanidade, 309
  intensão, 189
  marca concetual, 30
  predicado, 68, 81, 93
Essencialidade (*ver também* Acidentalidade), 34, 42, 43, 74, 150, 208
  lógica, 42, 47, 49, 50, 51, 54
  real, 42, 44, 47, 50, 54
Essencialista, 28
Estética, 86, 248, 310, 313, 314
Estético (a), 85
  apreensão, 245, 261
  cocriação, 245, 261
  cognição, 158
  condição, 89, 92
  consciência, 158
  discursividade, 121, 130
  discurso, 101, 206, 207, 208
  educação, 89
  exibição, 166, 184
  ficção, 60
  fonia, 192
  grafia, 163, 178, 212, 252, 253, 255, 262
  ideia, 98, 99, 151
  imagem, 238
  juízo, 154, 162
  proposição, 189, 190
  reconfiguração, 135
  semanticidade, 100
  significação, 180
  suscitação, 85, 88, 89
  verbalidade, 67, 68, 117, 131, 182, 232
  vida, 270, 308
Exhibitio, *ver* Apresentação
Existência (*ver também* Insistência), 40, 111, 149, 154, 162, 163, 168, 169, 193, 194, 195, 241, 242, 243, 262, 311
Extensão (*ver também* Intensão), 43, 44, 51, 65, 70, 171, 188, 189, 223, 240

Fabulação, 288, 291, 298, 300, 303

fabulandum, 298, 300, 303
fabulans, 303
fabulatio, 298, 300
fabulatum, 298
Factualidade, 84, 182
gráfica, 168, 221, 224, 231, 244, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 261–262, 263, 270
ficcionalidade (vs.), 182, 184, 185, 191
verbal, 211, 216, 217, 231, 241, 244, 270
Fenomenal, mundo, 145, 146, 151, 154, 155, 162, 163, 164
Fenómeno, 74, 182, 194, 217–218, 281
Ficção, 132–141, 158, 160, 161, 169, 180, 181, 193, 194, 195, 198, 199, 200, 216, 288
definição de, 136, 193–195, 198–200, 200–201
estética, 60
heurística, 60
literatura como, 109, 112, 116, 117, 119, 121, 132, 138, 158, 192, 193, 299, 303, 307
representação (como), 132–141, 153–161, 165–166, 171, 180, 181–182, 191
Ficcional,
ente, 195, 196
ent(e)idade, 299
evento, 195, 196
exibição, 183
Ficcionalidade, 159, 194
factualidade (vs.), 182, 184, 185, 191
Ficcionalização, 118, 136, 137, 155
Ficcionalizante,
consciência, 198
intencionalidade, 194, 197
Figuração, 130, 146, 148, 149, 151, 152, 153
mimética, 145, 157, 166
pictórica, 145, 157, 166
Fim (*ver também* Meio *e*
Finalidade), 119, 120, 158, 160, 161, 193, 286, 298
Finalidade (*ver também* Meio *e* Fim), 76, 88, 117, 118, 119, 132, 158–159
Fish, Stanley, 179
Fonia (*ver também* Grafia), 74, 75, 76, 112, 114, 118, 120, 121, 122, 123, 124, 126, 127, 129, 131, 157, 159, 161, 163, 171, 193, 205, 210, 216, 231, 242, 297, 313
a-onomatopeica, 129
estético-artística, 158, 192
fonema, 207, 208
Forma, 94, 96, 99, 149, 179, 205, 272
arte verbal (na) 207
conceito (no), 40, 41, 42
concetual, 88, 150, 163, 181, 209
discursiva, 206, 207, 253, 254, 255, 256, 264, 300
essencial, 88, 179
lógica, 50, 92, 217
potencialidade (como), 208

representacional, 85
synthesin (*per*), 29
verbal, 57, 58, 112, 210, 211, 217, 245, 264
viva, 89, 92
Forma–matéria,
diferença entre, 94, 205–212, 217–241, 244–245, 253–255, 259, 264
distinção (entre), 206, 207
identidade (entre), 88, 92–105, 94, 95–96, 99–100
Formal, 76, 83, 139, 156, 160, 164, 208, 290
aspeto, 145, 152, 166
competência, 259
consciência, 259
definição, 27, 28
feição, 135, 136
fisionomia, 170
formaliter, 135, 136, 147, 152
imitandum, 170
imitatum, 170
impulso, 89
intersubjetividade, 211
intuição, 83
medium, 170, 207
qualidade, 259
representação, 72, 83, 85
significado, 192
sphaera, 44
unidade, 92, 93, 98
Formalidade, 140, 160, 161, 165, 167, 194, 216, 224, 245

Goethe, Johan Wolfgang von, 266, 268
Fausto, 268-269
Gosto (*ver também* Juízo), 248
De gustu non est disputandum, 244–278
Grafia (*ver também* Fonia), 32, 33, 34, 50, 74, 75, 76, 92, 112, 114, 118, 120, 121, 123, 124, 125, 126, 128, 129, 131, 162, 163, 171, 175, 176, 178, 180, 181, 205, 208, 210, 211, 216, 231, 242, 243, 244, 247, 264, 297, 313
a-onomatopeica, 129
estético-artística, 158, 173, 190, 192, 193, 212
factualidade gráfica, 168, 221, 224, 231, 244, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 261–262, 263, 270
grafema, 207, 208

Hegel, Georg Wilhelm, 313
Heteronomia, 131, 157, 163, 164
Heterotelismo (*ver também* Autotelismo), 181
Homero, 294
Homonomia, 136, 156, 163, 164
Horácio, Quintus (*ver também*, Pictura), 172
Huxley, T. H., 191

Ideal (*ver também* Real),
ente, 40, 41, 59, 61, 120, 121, 131
essência, 49
fisionomia, 126, 127, 128

forma, 50
ideal (o), 310
imitação do, 311–314
medium, 74
mundo, 50, 145, 151, 153, 154, 162, 163, 187
veículo, 75
Idealidade (*ver também* Realidade), 72, 159
Ideia, 285, 288, 289, 290, 291, 295, 298, 311
estética, 98, 99, 151
Identidade, 73, 92
Ideologia, 240
Imageação, 82, 93, 88, 116, 129, 130, 131, 135, 137, 138, 141, 146, 151, 152, 155, 161, 163, 165, 167, 169, 171, 178, 180, 194, 195
coprodutiva, 169
produtiva, 160
Imagem, 50, 85, 88, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 136, 138, 139, 140, 147, 199, 206, 208, 219, 220, 226
conceito (vs.), 39, 50
falada, 282, 284, 285, 290, 291, 303
ícone, 294, 296
Imaginação, 82, 85, 101, 105, 129, 130, 134, 139, 151, 157, 166, 180, 183, 185, 240, 260, 315, 325
aplicação objetiva da, 82, 85
aplicação subjetiva da, 82, 83, 155, 166
condição estética da, 85–93, 157, 180
ficcionante,134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 148, 155, 158, 166, 171, 192
imitação (faculdade da), 134, 135, 139, 146, 147, 148, 154
memorativa, 140, 155, 156, 166

modi operandi da, 82–83, 132–137
produtiva, 82, 83, 180, 184, 312
replicação (faculdade da), 134, 139, 146, 147, 148, 154
reprodutiva, 82, 85, 133, 134, 135, 141, 160
Imaginatividade, 50, 58, 69–70, 71, 74, 75, 81, 82, 85, 92–93, 99, 135, 136, 137, 139, 140, 155, 168, 161, 164, 165, 167, 169, 176, 178, 180, 181, 183, 184, 192, 194, 195, 197, 199
Imaginativo, *ver* Lógico-imaginativo
Imitação, 112, 113, 114, 115, 118, 121, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 130, 131, 132, 136, 137, 138, 139, 145, 153, 156, 158, 159, 160, 161, 167, 168, 169, 179, 171, 192, 281, 285, 286, 287, 294, 296, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 315, 315
arte como, 308–310
consciência de, 114, 115,

128, 130, 131, 146, 152, 161, 172
discursividade (de), 112–114, 116–117, 118, 129, 132, 113, 308
ideal (do), 311–314
imitandum, 111, 112, 116, 118, 121, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 131, 135, 146, 148, 152, 154, 166, 167, 169, 170, 192, 290, 291, 299, 300, 301, 302, 303
imitans, 112, 114, 302, 303, 304
imitatio, 112, 300, 302, 303
imitatum, 111, 112, 113, 114, 116, 118, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 131, 137, 145, 146, 151, 152, 154, 169, 170, 172, 285, 290, 299, 300, 301, 303
inconsciência de, 156, 157
literatura como, 109–113, 115–116, 117–121, 132, 138, 157–161, 168–171, 192, 193, 299, 303, 307
mímēma, 291, 295, 315
mímēsis, 114, 281, 282, 285, 288, 295, 298, 303
onomatopeico-mimética, 112–113, 115–116, 121–123, 125–127, 129, 132
pictórica, 117, 131, 145–153, 157, 166
realidade (como), 114, 129
representação (como), 109–141, 153–161, 165–166, 232, 308–310
Impositio, 164, 205, 206, 212
Impossibilidade (*ver também* Possibilidade), 194
Insistência (*ver também* Existência), 40, 193, 195, 241
Instanciação, 41, 50, 68, 74, 98, 122, 124, 125, 127, 153, 175, 178, 190, 195, 205, 209, 218, 291
Intencionalidade, 57, 58, 77, 146, 161, 164, 189, 190, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 209, 210, 213, 216, 231, 241, 297, 298, 299, 300
ficcionalizante, 194, 197
Intencionalização, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 146, 164
Intensão (*ver também* Extensão), 44, 70, 71, 171, 188, 189, 225, 290
Interpretação, 154, 162, 195, 205, 206, 212, 214, 216, 217, 219, 220, 256, 257,258, 263
Intersubjetividade, 49, 50, 82, 139, 161, 164, 210, 211, 212, 224, 245, 263, 264
Intuição, 82, 83, 84, 135, 136, 138, 155, 157, 183, 200, 218, 213–216, 218
Inunciação (*ver também* Enunciação), 210, 212
Inverosimilhança (*ver também* Verosimilhança), 83, 88, 137, 183

Jerónimo, Eusébio Sofrónio, 200, 294
Judicatividade (*ver também* Juízo), 75, 76, 101
Juízo, 84, 259, 260, 261, 282, 303
estético, 154, 162
faculdade do, 259, 260, 261, 262, 376
gosto (de), 86–68, 88, 219, 220, 247, 241–263, 271, 270–273, 276
lógico, 154, 162, 219, 220
suspensão de, 84, 183

Kant, Immanuel: 39, 44, 51, 53, 54, 55, 57, 59, 60, 61, 85, 86, 89, 99, 102, 116, 133, 134, 151, 166, 183, 273, 274, 276, 314, 315
Crítica da Faculdade do Juízo, 85, 275
Crítica da Razão Pura, 315
Logik Blomberg, 55, 60

Leitor, 50, 55, 57, 58, 75, 84, 85, 99, 118, 130, 139, 140, 141, 153, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 167, 168, 171, 172, 181, 184, 196, 197, 198, 205, 206, 211, 212, 216, 224, 225, 226, 231, 232, 233, 234, 238, 239, 252, 253, 257, 258, 259,263, 265, 282, 285, 286, 287, 290, 291, 297, 298, 299, 301, 302, 303
Leitura, 50, 57, 87, 118, 139, 154, 155, 159, 160, 161–166, 167, 169, 171, 172, 197, 218, 219, 220, 232, 267
recetividade vs. recalcitrância (na), 231–233
Léxico, 89, 164, 205, 206, 207, 212
lexema, 29, 77, 210, 211, 212, 216, 217
lexical, 29, 77, 210, 211, 212, 216, 217
Língua, 33, 164, 207, 208, 213, 311
Linguagem, 67, 75, 76, 109, 112, 115, 117, 118, 119, 121, 132, 138, 145, 157, 159, 169, 175, 286, 287, 298, 299, 302, 308
lógico-imaginativa, 101
lógico-judicativa, 101
Literatura (*ver também* Arte verbal), 83, 111
arte (como espécie de), 70
conceito de, 29, 39, 47–48, 49, 57, 58, 59, 74, 77, 117, 131, 132, 175
definição analítica de, 158, 307
definição lógica de, 73
definição nominal de, 28·29, 30, 32, 47·49, 68–71, 73–74, 76–77, 132, 158
definição tradicional de, 109, 110–111, 112, 113, 115, 117, 119, 129, 121, 124, 127, 128, 131, 138, 158, 159, 169, 179, 192, 193, 299, 314

definitum (como), 109
diferença específica de, 73, 74, 117, 132
dificuldade de definir, 29, 68
escrita, 32, 34
espécie (como), 69
etimologia do nome, 32–35
existência–realidade (e), 120–121, 162–163, 168, 175–178, 193–196, 241–243, 269–271
ficção (como), 109, 112, 116, 117, 119, 121, 132, 138, 158, 192, 193, 299, 303, 307
hipónimo (como), 32, 34, 69, 117, 158
imitação (como), 109–113, 115–116, 117–121, 132, 138, 157–161, 168–171, 192, 193, 299, 303, 307
medium (como *e* da), 71–74, 76, 109, 110, 179
nome (o), 27, 28, 47, 77, 176, 209, 240
oral, 32, 34, 73
referencialidade da, 196–201
sentido lato de; 32, 34, 69, 76, 117, 132
sentido restrito de, 32, 34, 69, 81, 84, 117, 132, 161, 180, 182, 183
Littera vs. *vox*, 33–34, 35, 49, 68, 69, 74, 75, 310
Livro (*Book*), 70
grande (*great*), 70, 71
menor (*minor*), 70
Locke, John, 43
An Essay Concerning Human Understanding, 43
Lodge, David, 27, 28, 30, 68, 77, 84, 88, 109, 110, 112, 113, 115, 117, 119, 120, 121, 124, 127, 128, 131, 138, 151, 157, 158, 159, 168, 169, 176, 179, 180, 182, 184, 190, 192, 193, 281, 284, 286, 287, 291, 298, 299, 301, 302, 307, 310, 311, 313, 314
The Modes of Modern Writing, 27–28, 30, 68, 109–113, 115, 117–121, 124, 127, 128–132, 138–141, 157–161, 168–171, 176–177, 179–180, 181–185, 190, 192–193
"What is Literature," 27, 84, 110, 117, 168
Logicidade, 93, 120, 155, 193
Lógico(a)
actus, 41
apresentação, 155, 166
atropelo, 34
definição, 30, 39, 53, 54, 65, 73, 84
designação, 32
diversidade, 98
divisão, 30
essência, 42, 44, 47, 49, 50, 51, 71
extensão, 43
forma, 50, 165, 217
juízo, 154, 162, 219, 220
lógico-discursivo, 213, 215, 217

lógico-estético, 93, 100
lógico-imaginativo, 50, 58, 74, 75, 93, 99, 101, 109, 132, 155, 166, 167, 176, 178, 183, 192, 197, 207, 208, 212, 240, 242, 243, 246, 248, 250, 263, 265, 267, 268, 270
lógico-intuitivo, 212, 213, 214, 215
lógico-judicativo, 75, 76, 85, 101, 197, 245
posição, 247
representação, 158, 178, 192, 248, 267
rigor, 28, 30
significado, 164, 169
sphaera, 69
unidade, 92, 93, 98

Macbeth, Lady, 118, 130, 131, 195, 199
Matéria, 155
acidental, 89
arte verbal (da), 205, 206
atualidade (como), 208
conceito (do), 40–41, 42, 51
discursiva, 112, 205, 206, 300
imaginativa, 181, 216, 217, 245, 253, 254, 255, 264
intersubjetiva, 245
lógico-imaginativa, 50, 85, 164, 165, 169, 207, 208
lógico-judicativa, 245
prototípica, 112
psíquica, 209
representacional, 96
sensitiva, 167, 206, 253, 254, 257
sentimental, 245
Matéria–forma, *ver* Forma–matéria
Material, 82, 83, 140, 156, 160, 161, 167, 206, 263
abrangência, 259
aspeto, 145, 157, 166
consciência, 210, 257
contraparte, 140
determinação, 205, 206
diversidade, 92, 93
ent)e)idade, 171
feição, 135, 136, 137
fisionomia, 170
imitandum, 169
imitatum, 169
intuição, 83
materialiter, 135, 136, 147, 152
qualidade, 140, 259
representação, 210
subjetividade, 211
Materialidade, 150
Materialização, 98, 194
Medium, 50, 72
afastamento (de), 48
aproximação (de), 48
arte verbal (de), 74
cognição (de) 74
configuração (de), 118
discursividade como, 71, 72
discursivo, 84, 85, 179, 301
espácio-temporal, 162, 163
existencial, 162, 163
expressão (de), 74
ficcionalização (de), 118

fixação (de) 74
fónico, 76, 118
formal, 170, 207
gráfico, 76, 118
idealidade como, 193
imitação (de), 112, 118, 129
linguagem como, 115
literário, 74, 81, 84
literatura (de) 71, 72, 73, 74, 76
literatura como, 109, 110, 179
produção (de), 120
realidade como, 193
representação (de), 74
solicitação (de), 176
som como, 72
suscitação (de), 84, 88, 80, 92, 207, 231, 284 298, 299, 363
verbal, 81, 83, 169, 170, 181, 284
verbalidade como, 71, 72
verbo-artístico, 74
Meio (*ver também* Fim *e* Finalidade), 119, 120, 158, 160, 193, 298
Meredith, George, 96
Modern Love, 96, 97
Metáfora, 95
Mímēsis (*ver* Imitação)
Morfologia (*ver também* Sintaxe *e* Semântica), 98, 99–100, 207, 212, 159, 164, 165, 166, 169, 171
Motherwell, Robert, 150
Música
medium da, 72
Neoclassicismo, 15, 314
Nietzsche, Friedrich, 191, 192
O Nascimento da Tragédia, 191–192, 263
Nome
divisio de, 65–67

Objetal, 217, 264, 285, 212
configuração, 193
consciência, 41, 153, 195, 199, 210, 213, 223, 255, 302
determinação, 201
representação, 210
Objetalidade, 201, 245
Objetividade, 49, 50, 77, 82, 83, 85, 87, 154, 156, 157, 162, 163, 200, 221, 245, 247, 248, 249
Onomatopeia, 112
Onomatopeico, *ver* Discursividade *e* Imitação
Ontologicidade, 47, 68, 120, 153, 168, 171, 198, 241, 247, 289, 297
Oposição (*ver também* Posição), 131, 135, 136, 138, 156, 170, 311
Oralidade (*ver também* Escrita *e* Leitura), 32, 33, 34, 65, 66, 67, 70, 72, 73, 74
medium da, 72
Ouvinte (*ver também* Audição), 57, 58, 75, 118, 197, 205, 206, 216, 221, 286, 287, 290, 291, 297, 298, 200, 301, 302, 303
Orwell, George, 176, 182

Particular (*ver também* Universal), 88
fisionomia, 135, 136, 137, 169, 170
Particularidade (*ver também* Universalidade), 150
Particularização, 85
Pater, Walter, 94, 95, 98, 100, 101, 102, 149, 171, 180, 181, 226, 227, 229, 233, 241, 266, 267, 268, 295
"Coleridge," 94, 95
"The School of Giorgione," 101
"Wordsworth," 105
Perceção, 140, 146, 148, 150, 177, 178, 198, 200, 205, 206, 207, 208, 231, 242, 245, 261
perceptum, 49, 242, 243, 270
Pictura, ut, 145–172
Pintura, 148, 149
abstrata, 148–149
Expressionismo, 148
Expressionismo Abstrato, 148
hiperconcreta, 149
Impressionismo, 148
representativa, 152
Platão, 114, 118, 196, 281–304, 307, 309–312, 314, 315
República, 285, 288, 289, 293, 300, 309
Sofista, 281, 282, 295, 314
Plotino, 293
Poder-ser (*ver também* Dever-se *e* Ter-de-ser), 89
Poesia, 60, 197, 293, 294, 300, 312
Poeta, 181, 191, 192, 197, 234, 236, 238, 243, 264, 265, 266, 290, 291, 293, 297, 298, 301, 302
Poíēsis, 15, 114, 172, 285, 298
Pollock, Jackson, 148, 150
Enchanted Forest, 148
Posição (*ver também* Oposição), 51, 54, 84, 131, 135, 136, 137, 138, 140, 156, 157, 167, 168, 170, 183, 188, 197, 198, 212, 247, 311, 312
Possibilidade (*ver também* Impossibilidade), 194, 198, 200
Predicação, 65, 75, 115, 132, 138, 159, 187, 197, 220, 231, 261
Predicado (*ver também* Atributo), 48, 49, 55, 60, 68, 70, 74, 81, 84, 93, 98, 101, 117, 175, 182, 184, 185, 187, 188, 191, 194, 195, 200, 210, 213, 216, 247, 248
Produção, 86, 120, 145, 145, 148, 153, 158, 154, 157, 158, 159, 160, 161, 166, 184, 243, 281, 282, 296, 304
arte verbal (de), 159
discursividade (de), 145, 157
escrita (de), 153, 154, 160, 161
figuração (de), 145, 157
imagem, 281
imitação (de), 153
imitandum (de), 146, 148

imitatum (de), 120
poética, 86, 243
representação (de), 145
retrato (de), 146
Proposição
de dicto, 186, 187, 188, 189, 190, 191
de dicto e *de re*, 187, 188, 189
de re, 186, 187, 188, 189
insignificativa, 189
referencial, 189
significativa, 189

Real (*ver também* Ideal), 42
definição, 51, 53, 54, 57, 58
elocução, 130
ente, 40, 50, 82, 120, 121, 129, 131, 140, 162
essência, 42, 44, 47, 49, 50, 54
figuração, 145, 146, 151, 153
fisionomia, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128
imitação, 114, 128, 129, 156, 161
imitandum, 166
imitatum, 112, 114
medium, 72, 76
mulher, 118, 130
mundo, 145, 146, 151, 153, 154, 155, 161, 162, 163
predicado, 55
representação, 131
série, 40
significante, 75

Realidade (*ver também* Idealidade), 50, 51, 59, 72, 157, 159
Realismo, *ver* Epistemologia
Receção, 157, 158, 159, 160, 272
Reconfiguração (*ver também* Configuração), 155, 165, 166
Referência, 122, 125, 184–191, 197, 198, 199, 200, 216
definição de, 199–200
vazia, 189
Referencialidade, 122, 125
a-onomatopeico–amimética, 123–125, 127–128
arte verbal (da), 58, 184–191, 198–200
literatura (da), 196–201
onomatopeico-mimética, 122–123, 125·127
Referente (*ver também* Referido), 122, 123, 125, 127, 198, 199, 211
Referido (*ver também* Referente), 122, 123, 124, 126, 127, 128, 198, 199, 210, 211, 212, 213, 214, 288
Rememoração, 140, 141, 155, 156, 166
Renoir, Pierre–Auguste, 148
Femme accoudée, 148
Replicação, 132, 134, 139, 146, 147, 148, 154, 170
Representação, 42, 50, 58, 74, 75, 77, 82, 83, 85, 88, 93, 96, 98, 100, 105, 112, 118, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129–130, 131, 132,

133, 135, 138, 141, 146, 155, 157, 159, 160, 161, 163, 164, 165, 166, 167, 169, 170, 171, 172, 176, 180, 184, 188, 189, 193, 194, 197, 198, 199, 206, 207, 210, 213, 216, 217, 219, 220, 221, 224, 231, 242, 243, 250, 251, 252, 253, 268, 281, 282, 285, 286, 287, 298, 301, 302, 304, 308, 310, 212
beleza (de), 178
consciência de, 151, 154
discurso estético-artístico, 206, 207, 208
factualidade gráfica (de), 250, 252
ficção como, 132–141, 153–161, 165–166, 171, 180, 181–182, 191
imaginal, 117, 121, 264, 309
imitação como, 109–141, 153–161, 165–166, 169, 170, 232, 308–310
intersubjetiva, 210
judicativa, 245
lógico-imaginativa, 132, 158, 178, 192, 194, 240, 245, 267, 268
matéria imaginativa (de), 216, 217
mimética, 121, 145
objetal, 210
subjetal, 210
Representacionalidade, 73, 74, 75, 85, 100, 114, 137, 138, 141, 145, 146, 151, 153, 154, 160, 162, 163, 168, 177, 190, 205, 211, 212, 219, 247, 283, 291, 298, 299
Romance, 48, 50, 60, 196, 216, 217, 225
Romantismo, 307, 314

Saber, 146
formaliter, 147, 152
materialiter, 147
saber-fazer, 147
Sartre, Jean-Paul, 130, 146, 149, 152, 159, 166, 169, 171, 177
L'Imaginaire, 152
Qu'est-ce que la littérature? 166, 168, 176
Schelling, Friedrich Wilhelm, 314, 315
Schiller, Friedrich, 89
Cartas sobre a Educação Estética, 89
condição estética, 89, 92
forma viva, 80, 92
impulso formal, 89
impulso lúdico, 89
impulso sensorial, 89
Searle, John, 185, 186, 187, 188, 189, 199
Intentionality, an Essay on the Philosophy of Mind, 185
Semântica (*ver também* Morfologia *e* Sintaxe), 12, 15, 32, 34, 89, 100, 165, 166, 169, 171, 205, 206, 207, 212, 232
Sensação (*ver também* Sensibilidade *e* Sensorialidade),

82, 91, 134, 140, 155, 166, 206
externa, 218
interna, 206, 218
sensitivo, 136, 150, 207, 217, 247, 253, 254, 282
sensum,
sentidos, 133, 134m 183, 266, 294
Sensibilidade (*ver também* Sensação *e* Sensorialidade), 180, 260
Sensorialidade (*ver também* Sensação *e* Sensibilidade), 89, 150, 167, 181, 212, 311, 312
Sentido (*ver também* Significado), 35, 72, 133, 134, 165, 169, 183, 229, 266, 267, 283, 286, 293, 294
Sentimento, 72, 154, 162, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 214, 217, 218, 219, 220, 221, 245, 270, 293, 294, 308
vital, 167, 205, 206, 210–212, 221, 224, 245, 246, 254, 264, 267, 270, 308
Sakespeare, William
Coriolanus, 297
Macbeth, 118
Henry V, 94
Shelley, Percy Bisshe, 315
Signicidade, 50
Significação, 50, 77, 105, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 155, 157, 163, 164, 169, 171, 180, 181, 189, 190, 199, 205, 206, 210, 217, 229, 232, 264, 265
onomatopeico-mimética, 121–122
Significado, 28, 29, 30, 34, 50, 105, 114, 122, 123, 125, 127, 129, 156, 164, 165, 169, 188, 189, 192, 199, 205, 206, 210, 216, 217, 232, 242, 263, 313
Significância, 156, 157, 159, 161, 162, 163, 164, 167, 181
representação (como), 167
Significante, 29, 30, 75, 77, 105, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 139, 140, 156, 159, 163, 189, 199, 205, 206, 210, 217
expressante–impressante (como), 34, 50, 75, 77
Signo (linguístico), 122, 125, 127
Silesius, Angelus, 178
Simulacro, 286, 289, 291, 298
Sintaxe (*ver também* Morfologia *e* Semântica), 98, 159, 164, 165, 166, 169, 171, 207, 212
Sintonia (*Stimmung*), 87, 180
Solicitação (*ver também* Elicitação *e* Suscitação), 121, 165, 169, 175, 176, 177, 178, 212, 214, 215, 216, 240, 290
Som, 118, 129
música (*medium* da), 72, 73
oralidade (*medium* da), 72, 73
Sonoridade, 73, 113, 122, 123, 126, 127, 128, 170, 243, 287

Sousa, Faria e, 234–240
Soutine, Chaïm, 148
Femme accoudée au fauteuil, 148
Spenser, Edmund, 181
The Faerie Queene, 181
Still, Clyfford, 150
Subjetal, 312
consciência, 50, 153, 156, 194, 199, 210, 213, 233, 264, 302
representação, 210
Subjetalidade, 261
Subjetividade (*ver também* Intersubjetividade), 71, 82, 83, 130, 131, 135, 136, 154, 155, 156, 157, 162, 164, 166, 167, 199, 200, 210, 211, 221, 241–263, 270–273
arte verbal e, 160, 167, 168, 171, 177–178, 205–206, 208, 210, 211–212, 218–230, 241–263, 270–273
Suscitação (*ver também* Elicitação *e* Solicitação), 50, 57, 58, 75, 77, 83, 84, 85, 88, 89, 92, 93, 100, 105, 121, 129, 130, 131, 132, 138, 139, 154, 155, 158, 163, 164, 165, 166

Teócrito, 267, 294
Teoria do conhecimento, 81
Ter-de-ser (*ver também* Dever-ser *e* Poder-ser), 175, 276, 309
Texto, 176, 179, 196, 229, 242, 247, 248
Todorov, Tzvetan, 109, 111, 117, 179, 284
"The Notion of Literature," 109, 117
Transubjetividade, 164
Transubstanciação, 93–94, 167, 178, 181, 197, 209, 210, 211, 212, 243, 245, 264, 270

Unidade (*ver também* Diversidade), 92, 93, 98, 99
Universal (*ver também* Particular),
arte verbal, 313
= conceito, 88
forma, 170
princípio, 274
Universalidade (*ver também* Particularidade), 40, 88, 89, 149, 150, 170,

Valoração, 154, 162, 208, 219, 220, 224, 226, 249, 253,
Verbalidade, 50, 67, 71, 72, 74, 76, 84, 112, 171, 182, 196, 286, 299, 300
amimética, 287
arte da, 231
camaleónica, 300
estética,67, 68
estético-artística,117, 131, 182, 197, 232
estético-literária, 73
factualidade verbal, 211, 216, 217, 231, 241, 244, 270
lógico-imaginativa, 75–76, 93
lógico-judicativa, 75–76

mimética de discursividade, 115, 116
não estética, 67
não literária, 73
onomatopeica, 116
oral, 72, 73, 118
verbo-artística, 73
Verosimilhança (*ver também* Inverosimilhança), 83, 85, 136, 183, 184
Virgílio, 265, 266, 294,
Vox, ver *Littera*

Warren (Austin), *ver* Wellek (René)
Wellek (René)–Warren (Austin), 27, 28, 29, 30, 32, 34, 68, 69, 71, 73, 74, 76, 81, 84, 109, 196, 198, 199, 200, 241, 242, 244, 246, 249, 250, 251, 252, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 269, 270, 271, 273, 274, 275
Theory of Literature, 27–30, 32, 34, 68–74, 76, 81, 109, 196–201, 241–263, 269–273, 275
Whistler, James
Whistler's Mother, 170
Whitman, Walt, 272
Song of Myself, 272
Wittgenstein, Ludwig, 27, 39, 73, 76

ISBN 978-989-35259-2-0