



UNIVERSIDADE DOS AÇORES
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA, FILOSOFIA E ARTES

MESTRADO EM FILOSOFIA CONTEMPORÂNEA – VALORES E SOCIEDADE

A Função Catártica da Experiência Estética
uma visão contemporânea

Paulo Rui Mendes Homem

Ponta Delgada

2017



UNIVERSIDADE DOS AÇORES
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA, FILOSOFIA E ARTES

A Função Catártica da Experiência Estética

uma visão contemporânea

Paulo Rui Mendes Homem

Dissertação apresentada à Universidade dos Açores para obtenção do Grau de Mestre em Filosofia Contemporânea – Valores e Sociedade, sob a orientação da Professora Doutora Maria Gabriela Couto Teves de Azevedo e Castro.

Ponta Delgada

2017

Aos meus pais e à minha filha

AGRADECIMENTOS

Abraçar um desafio desta natureza, conjugando as solicitações e responsabilidades de uma vida estruturada a nível profissional e pessoal, é um tremendo desafio. O culminar desta etapa Académica tem raízes profundas, radicando num autodidatismo pautado pelo amor às palavras e às coisas, aos seres e à verdade, ao sentido e ao mundo como totalidade.

Em verdade, não a esperava tão difícil. Os desafios e desalentos intelectuais foram imensos, as situações da vida pessoal e profissional profundamente fraturantes, a recolha solitária profundamente desanimadora. Porém, o querer, a vontade, a força e a convicção, sempre encontraram a fonte reedificadora da paixão. A não desistência, sempre encontrou forças na tríade que me acompanha ao longo da vida, à qual recorro para continuar: eu quero, eu posso, eu consigo. Contudo, esta estrutura não bastaria para prosseguir, neste trabalho árduo e doloroso, sem a ajuda da família e amigos. São eles que nos dão o alento e o suporte para nos levantarmos e continuarmos incessantemente.

Começo por um agradecimento muito especial aos meus pais e à minha filha, não só pelo apoio incondicional que me deram, mas, também, por me desculparem o tempo que não lhes dei. À minha mãe, particularmente, por fazer da minha a sua vontade, pelo ânimo e exemplo de querer e nunca desistir. Sem a sua ajuda, este trilho tinha sido mais penoso.

Agradeço ao meu amigo Hélder Luís, não só pelo fortalecimento, mas também pelas discussões sobre temas mais dúbios. A sua visão descomprometida foi muito importante para refrear e pautar a euforia do intelecto.

Agradeço à amiga Elizabete Oliveira a disponibilidade e o tempo que roubou à família, pela revisão e sugestões para melhoramento deste estudo. À Susana Melo Alves e Anabela Pinheiro pela revisão do *abstract* e à Carla Ázera pela paginação.

Deixo uma palavra de agradecimento à Diretora do Curso de Filosofia Contemporânea – Valores e Sociedade, a Professora Doutora Berta Pimentel Miúdo. Além do incentivo e da disponibilidade sempre demonstrada, a sua tenacidade exemplar sempre foi um estímulo para continuar.

Um agradecimento muito especial à orientadora deste estudo, a Professora Doutora Gabriela Castro. Este estudo só acontece pela sua influência. Mentora e amiga, as suas pertinentes revisões, observações e orientações, foram essenciais para que esta Tese chegasse ao fim. Os seus ensinamentos sempre tiveram o carácter de excelência

pedagógica e na partilha incondicional da sua sabedoria, radica a estrutura do meu pensamento. Foi um privilégio receber os seus ensinamentos e reconhecer a sua maternidade na minha formação, não só em termos académicos, mas, sobretudo, em termos humanos. Espero que a sua humildade e humanidade, sejam predicados orientadores da passagem do testemunho da minha vida.

Por último, mas talvez o mais importante, um agradecimento muito especial à minha companheira Susana Carvalho. As palavras serão poucas e pobres para agradecer devidamente a sua ajuda. Se é nos momentos mais sombrios que necessitamos de apoio, amparo e auxílio, estes nunca faltaram na sua companhia. As minhas insónias foram as suas insónias e as horas de trabalho que lhe roubei, foram sempre partilhadas com um carinho inexcedível. A minha tendência natural para a exuberância poética, foi refreada pelo rigor do seu olhar. Apanhando esta viagem *in media rés*, logo a tomou também como sua. O meu tempo de vida foi também o seu e é por isso que esta tese chega a bom porto.

O tempo em que uma vida se faz e se constrói é o tempo em que nos damos e recebemos. Tentamos sempre dar pela medida em que recebemos, mas temo que falhei nesse quesito. Espero, sobretudo, que sintam orgulho em fazer parte da minha vida. Eu sinto muito orgulho em ter pessoas tão ricas e excepcionais presentes na minha. A todos o meu muito obrigado.

“Não nos afastamos certamente mais do mundo do que pela arte e não nos vinculamos certamente mais a ele do que pela arte.”

Goethe, *A Paixão do Jovem Werther*

“No mais alto perigo para a vontade, a arte surge e avança como um deus salvador que traz consigo o bálsamo benfazejo: só ela tem o poder de transformar o aborrecimento do que há de horrível e de absurdo na existência, e transforma-o em imagens ideais que tornam agradável e possível a vida.”

Nietzsche, *A Origem da Tragédia*

Sinopse

A função catártica da experiência estética uma visão contemporânea

A função catártica da experiência estética é o tema que nos propomos trabalhar, por incidir sobre uma dimensão essencial da condição humana: a artística. O que se pretende é tentar encontrar respostas para os problemas que se levantam na contemporaneidade com a afetação do homem perante algo de novo, que emerge das novas concepções artísticas e das novas considerações estéticas, no quadro concetual da atualidade.

Estando a arte desde sempre ligada à estética, na formação da cópula arte-estética, há a necessidade de compreender as problemáticas contemporâneas de modo a inculcar inteligibilidade às reflexões onto-estéticas que emergem dos novos paradigmas artísticos. Neste sentido abre-se um novo campo de estudo que incide, não só sobre a experiência estética, como ainda sobre a emoção, o sentimento, a criatividade e a inovação, numa abertura ao campo dos possíveis facilitado pela imaginação. Há várias tendências que emergem ecleticamente e visam contestar tudo o que está instituído; assiste-se a uma pulverização de movimentos que pretendem afirmar-se numa desconstrução da arte, promovendo formas radicais e inimagináveis de desempenho artístico que radicalizam a fuga a qualquer definição.

Ao acoplar-se ao domínio artístico-performativo, a dimensão estética deve ser filtrada pelo crivo filosófico para não resvalar para um campo meramente psicológico. O momento da criatividade humana instaura uma linguagem onde a significação é transmitida para além de uma dimensão lógica. Por outro lado, a criatividade, base fundamental da produção artística, sofre influência de fatores que a condicionam e que tem a ver com a época, a cultura, o lugar, a origem, a ideologia e os paradigmas coetâneos.

Palavras-Chave: catarse, arte, estética, linguagem, criatividade, imaginação.

Abstract

The cathartic function of aesthetic experience a contemporary view

The cathartic function of the aesthetic experience is the topic of this study, because it focus on an essential dimension of the human condition: the artistic one. The objective is to find answers for the arisen problems in the contemporaneity, concerning the way man's affected by something new that arises from the new artistic conceptions and from the new aesthetic considerations, in the present conceptual framework.

Since art has always been linked to aesthetics, there is a need to understand contemporary issues in order to comprehend the onto-aesthetic reflections that emerge from the new artistic paradigms. In this sense, a new field of study that is developed, focusing not only the aesthetic experience, but also the emotions, feelings, creativity and innovation, in a flow of possibilities enabled by imagination. There are several trends that emerge eclectically and aim to challenge everything that is part of the mainstream; there is a pulverization of movements that seek to claim themselves in an art deconstruction, promoting radical and unimaginable forms of artistic performance that escape any traditional definition.

Once joined into the artistic-performative domain, the aesthetic dimension must be marked by the philosophical sieve in other to avoid slipping into a merely psychological field. The moment of creativity establishes a language where meaning is spread beyond a logical dimension. On the other hand, creativity, the fundamental basis of artistic production, is influenced and limited by factors, like time, culture, place, origin, ideology and coetaneous standards.

Keywords: catharsis, art, aesthetic, language, criativity, imagination.

ÍNDICE

| | |
|--|-----|
| <u>INTRODUÇÃO</u> | 2 |
| <u>CAPITULO I</u> – A Faculdade da Imaginação no Processo Criativo | 14 |
| <u>1.1</u> – A imaginação e a descoberta da catarse no caminho para a humanização | 16 |
| <u>1.2</u> – Arte: imitação e expressão | 27 |
| <u>1.3</u> – A cópula Arte-Estética | 39 |
| <u>CAPITULO II</u> – Desafios da Experiência Estética | 47 |
| <u>2.1</u> – O processo criador: conservação e inovação | 49 |
| <u>2.2</u> – A tensão entre construção e desconstrução de sentido | 58 |
| <u>2.3</u> – Autonomia do objeto artístico e fruição estética | 68 |
| <u>CAPITULO III</u> – Experiência estética, catarse e contemporaneidade | 77 |
| <u>3.1</u> – Imaginação e realidade | 78 |
| <u>3.2</u> – Criatividade, inovação e excesso | 94 |
| <u>3.3</u> – Problemáticas onto-estéticas | 105 |
| <u>CONCLUSÃO</u> | 124 |
| <u>BIBLIOGRAFIA</u> | 138 |
| <u>Bibliografia Base</u> | |
| Obras | 139 |
| Artigos e comunicações | 141 |
| <i>Webgrafia</i> | 142 |
| <u>Bibliografia Complementar</u> | |
| Obras | 143 |
| Artigos e comunicações | 144 |
| <i>Webgrafia</i> | 145 |

INTRODUÇÃO

As problemáticas artísticas e estéticas acompanham-nos e têm suscitado a nossa atenção desde a Licenciatura em Filosofia e Cultura Portuguesa. A criação artística e a experiência estética sempre levantaram questões reveladoras da vivência experiencial do homem no mundo. Se a arte possibilita a transfiguração da experiência do homem no mundo e o artista é o artífice dessa possibilidade, a percepção estética poderá revelar-se como função singular duma dimensão essencial da condição humana.

A função catártica da experiência estética é o tema que nos propomos trabalhar por incidir sobre uma dimensão importante da vida do homem. Encontrando-se ao longo de todo o trabalho, propomo-nos discernir o papel que a experiência estética tem na catarse humana, tentando identificar os problemas que se levantam com a afetação do homem perante algo de novo, que emerge das novas conceções artísticas e das novas considerações estéticas, no quadro concetual contemporâneo.

Estando a arte desde sempre ligada à estética, a cópula arte-estética traz, hodiernamente, a necessidade de compreender as problemáticas contemporâneas de modo a incutir inteligibilidade às reflexões onto-estéticas que emergem dos novos paradigmas artísticos. Com efeito, o acordar da imaginação no século XVIII – alteração importantíssima no que concerne à compreensão de um novo universo ontológico – trouxe consigo um corte profundo que se reflete nas regras da produção artística. Neste sentido, abre-se um novo campo de estudo que incide, não só sobre a experiência estética, como ainda sobre a emoção, o sentimento, a criatividade e a inovação, numa abertura ao campo dos possíveis. É neste sentido que as reflexões onto-estéticas ganham importância no modo de compreender o *logos* da ordem e da beleza.

Por outro lado, algumas variantes artísticas já demonstram algum «cansaço da imaginação», uma espécie de esgotamento que remete para uma vontade de regressar às formas puras da natureza, à *mimésis physeos* pura, isto é, à imitação pura da *physis*, não pronta e acabada, mas em eterna dinâmica constitutiva. A força genésica ou primordial do *ser* enquanto natureza, aliada a uma imaginação desregrada, transforma o momento da criatividade humana em algo diferente e, por isso, questionante. O modo como respondemos aos estímulos altera o *pathos* daquilo que se recebe. O homem que cria altera-se e altera o recetor, alterando necessariamente o mundo.

Ao situar-se neste domínio, a dimensão estética deve ser “filtrada” pelo crivo filosófico para não resvalar para dimensões sociopsicológicas. O momento da criatividade humana instaura uma linguagem onde o sentido é transmitido para além de uma dimensão lógica, isto é, superando o “quantum” verdade/falsidade. É por isso que explicar o sentimento é difícil e é também neste sentido que a capacidade de receber o que a arte provoca, implica uma dimensão ontológica, porque é pelo *ser* que se pergunta. Quem é este *ser* que emerge neste novo mundo científico-tecnológico onde o real ultrapassa, por vezes, o sonhado?

Sendo retórica, esta pergunta tem o alcance da nossa intenção. Para isso, é necessário fazer uma retrospectiva histórica sobre a evolução dos conceitos e dos paradigmas de modo a darmos inteligibilidade à nossa dissertação. É, portanto, necessário percorrer os estudos feitos nestas matérias, sendo incontornável o estudo de filósofos que identificaram e alteraram o modo de sentirmos os paradigmas artísticos. De Platão a Ricoeur, passando por Aristóteles, Kant e Husserl, abrem-se séculos de construção de sentidos, que é o mesmo que dizer, construção da condição humana. Alteram-se paradigmas, concebem-se teorias e sistemas, mas o homem, no seu modo de comunicar e de se expressar, é fonte de questionamento e espanto e é nesse sentido que irá o nosso olhar.

Abordaremos ainda os nossos estudos apoiados em autores como Mikel Dufrenne, António Pedro Pita, Maria Manuela Saraiva, Richard Kearney, Gabriela Castro e outros. A dificuldade residirá na conciliação de temáticas indissociáveis da arte e da estética tendo, ao mesmo tempo, campos próprios de extensa significação, como por exemplo a linguagem, a criatividade, a imaginação e a experiência estética.

Aplicamos à organização do nosso estudo uma estrutura triádica, onde pretendemos entender várias problemáticas relacionadas com a importância da faculdade da imaginação no processo criativo, os desafios da experiência estética, a catarse e contemporaneidade. Organizamos os capítulos do seguinte modo:

- I – A faculdade da imaginação no processo criativo;
- II – Desafios da experiência estética;
- III – Experiência estética, catarse e contemporaneidade.

Organizados deste modo, com três subcapítulos cada, pretendemos inculcar a estas temáticas alguma reflexão concetual, procurando responder aos seguintes quesitos:

. Primeiro, abordar as problemáticas filosóficas relacionadas com a cópula arte-estética e a importância da criatividade no processo da humanização;

. Segundo, analisar a importância do processo criador na conservação e inovação de novos sentidos, sendo que a tensão existente entre construção e desconstrução de sentido tem um papel fundamental na fruição estética que é, fundamentalmente, uma fruição atualizante e atualizadora da vida;

. Em terceiro lugar, analisar e aprofundar o estudo da faculdade da imaginação e a sua importância fundamentante no desenvolvimento dos movimentos artísticos contemporâneos;

. Finalmente pretendemos questionar a pulverização de movimentos artístico-performativos e a sua implicação numa nova visão do mundo. Cremos que as radicalizações destes movimentos trazem novas reflexões sobre estas temáticas, sendo que o nosso intento não é o de dar respostas, mas sim questionar as implicações que a ausência de definição acarreta para uma nova conceção onto-estética.

Adotar-se-á um método fundamentalmente analítico e de interpretação das obras, textos e *websites* selecionados. O trabalho de pesquisa será realizado, preferencialmente, pela análise bibliográfica (obras publicadas dos autores em confronto com bibliografia secundária mais relevante, privilegiando-se a mais recente e a eventualmente disponível no nosso país).

No primeiro capítulo tratamos essencialmente do processo criativo e do papel que a imaginação tem na catarse redentora do homem, situando-o sempre dentro da expressão artista e da cópula arte-estética. Ao tentarmos perceber se existirão valores artísticos e estéticos permanentes, teremos de aceitar uma realidade construída com base na criatividade, que só é possível com as dimensões da razão e da imaginação (Capítulo I § 1.1). Se a natureza animal é meramente biológica, a do homem é essencialmente cultural. É nesta essência cultural que a criatividade tem um papel distintivo, uma vez que se desenvolve dentro de paradigmas diferentes. Na senda de José Enes, a criatividade pode desenvolver-se no paradigma ontológico da objetividade encontrando, neste contexto, a sua génese na razão, ou no paradigma ontológico da subjetividade, onde a imaginação é assumida como faculdade preponderante da invenção.

Ao considerarmos que os processos de hominização e de humanização seguem lado a lado, estamos a considerar que a evolução do homem se dá por etapas neurofisiológicas onde a criatividade e a imaginação tem um papel importante. Deste modo, consideramos a evolução desta faculdade sobretudo nos estudos de Paul Ricoeur e Richard Kearney, na história do universo judaico-cristão, por comparação com o papel que a imaginação detinha no mundo helénico, com os estudos desta faculdade em Platão

e Aristóteles. Como se poderá verificar, a *imagem* que tinha perdurado até ao Renascimento sobre o princípio de uma realidade *Absoluta*, passa a ser entendida como espelho, quebrando-se a relação mítica do homem com o mundo. O entendimento da faculdade da imaginação altera-se, perdendo esta o carácter mimético de representação da *Physis*, no mundo helénico, e da representação *Divina*, no mundo onto-teológico medieval, para passar a ter um papel produtivo por direito próprio.

No ponto 1.2 do nosso estudo optámos por entender, numa primeira fase, a evolução do conceito de arte ao longo dos tempos. De facto, a definição do conceito de arte foi tentada ao longo dos tempos, o que implica ter de fazer um esforço para entendê-la dentro do espírito da época (*zeitgeist*) na qual ela pode ser percebida. Considerando autores como Aristóteles, Étienne Sourriau, Noël Carroll, Herbert Read, Denis Huisman, Martin Heidegger, Umberto Eco, e outros, a arte pode ser entendida como «instauração e sabedoria»,¹ porque está situada num determinado tempo, intimamente ligada à natureza civilizacional do homem e aos paradigmas culturais em que se a caracteriza. A capacidade de captar e sentir – imitar, representar e expressar – é uma das características básicas do homem, enformada pela sua capacidade criadora, que se encontra na razão ou na imaginação, consoante o universo ontológico onde nos coloquemos. É por isso que não se pode afirmar categoricamente que a arte é «isto», ou que a devemos entender «deste» modo específico. No seguimento do pensamento de Herbert Read, o problema da definição do conceito de arte justifica-se por ter sido sempre tratada como um conceito metafísico, quando se trata de um fenómeno orgânico e mensurável.² Uma das ideias nucleares deste ponto é que o artista dá forma a algo e é esse algo que tem de ser entendido nas diversas criteriologias. Mas quem as estabelece? O mundo da arte? Quais as condições para que se possa chamar a «algo» arte? São condições suficientes ou necessárias?

Responder a estas questões dizendo, na senda de Umberto Eco, que a produção artística visa a produção de «formas» com vista a uma atitude estética do recetor, seria levar o problema somente para o campo da formatividade (N/pág. 30). A arte pode ser «forma», porém, como veremos, a sua definição vai muito para além desta mera descrição. Ela deve ser entendida histórica e a-historicamente. Metodologicamente, optámos por incidir o nosso estudo sobre duas teorias essencialistas da arte: a teoria da

¹ Cf. SOURIAU, Étienne, «A arte e as artes», in, *A correspondência das artes* (elementos de Estética comparada), Cultrix, São Paulo, 1983, pp. 35-36.

² Cf. READ, Herbert, *Educação pela Arte*, Edições 70, Lisboa, 2007, p. 27.

imitação e/ou representação, e a teoria do expressionismo ou teoria da arte como expressão. Como veremos, a teoria essencialista é predominante no universo ontológico da objetividade. À teoria expressionista caberá o domínio do universo ontológico da subjetividade.

No ponto 1.3 abordaremos a cópula arte-estética. A estreita ligação entre a arte e a estética está presente ao longo deste estudo, contudo, é neste ponto que se perceberá a importância que tem o paradigma kantiano da subjetividade na inteligibilidade dos domínios artístico-estéticos. Até ao século XVIII, a estética era meramente entendida como beleza (*Kállos*), perceção e sensação (*Aisthésis*). Posteriormente, Kant usa o termo como denominação para o estudo gnosiológico da sensação e das suas formas apriorísticas de espaço e tempo, a que chamou estética transcendental (N/pág. 41).

A revolução copernicana de Kant, influenciada pelo relativismo cartesiano, o intelectualismo leibniziano e o sensualismo anglo-saxónico, altera para sempre a conceção de criação artística ao pôr a tónica, não no belo-em-si, mas no gosto humano. Kant é absolutamente incontornável neste estudo pois é ele que unifica a antinomia herdada das tradições anteriores. A *Crítica da Razão Pura*³ termina com a afirmação da impossibilidade de um conhecimento objetivo fora dos limites da experiência. A *Crítica da Razão Prática*⁴ termina com a afirmação de que, no reino moral, o homem autodetermina-se por uma vontade livre dos determinismos fenoménicos e o seu destino joga-se nos imperativos categóricos do «dever-ser». A monumental construção das críticas kantianas completa-se de forma triádica com a *Crítica da Faculdade de Julgar*.⁵

Como nos diz Ricoeur (N/pág. 44), o «Eu» kantiano aposta tudo na ideia de *comunicabilidade* que não é mais que juntar a subjetividade e a intersubjetividade pela estética no sentido de potenciar as relações com o outro. Ao considerar o belo como o livre jogo da imaginação com o entendimento, como faculdade organizadora dos conceitos, Kant universaliza o juízo de gosto. As fontes do conhecimento ou de acesso ao fenómeno são a sensibilidade e o entendimento, assentes nas formas puras do «espaço» e do «tempo». Ao marcar os limites da razão teórica especulativa na sensibilidade, Kant abre a metafísica à dimensão moral pois esta, ao nível das ideias da razão, pode funcionar como ideal regulador do pensamento e das ações humanas. Se o livre jogo da imaginação com o entendimento tem uma componente lógica para a

³ KANT, Immanuel, *Crítica da Razão Pura*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2001.

⁴ KANT, Immanuel, *Crítica da Razão Prática*, Edições 70, Lisboa, 1984.

⁵ KANT, Immanuel, *Crítica da Faculdade do Juízo*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lousã, 1998.

apreciação do belo, como nos diz Huisman, o kantismo não podia terminar numa conclusão. A revolução coperniciana de Kant assenta sobre um movimento perpétuo.⁶

No Capítulo II, abordaremos os desafios da experiência estética, nomeadamente o sentido que emana do processo criador. Pertencendo à dimensão do agir há sempre, neste processo, uma tensão entre o novo e o antigo, a conservação e a inovação. Na modernidade está o expoente desta contestação, renegando a «forma» como criação autónoma e exemplar para dar lugar à «extensão do homem». Ao substituir-se a Deus e à Natureza, o homem assume o comando do esplendor científico em direção ao infinito. A obra de arte passa a ser *quiasma* porque interpenetra os vários domínios da vida humana. A supremacia da razão relega para segundo plano a elevação espiritual e o *quadro utilitarista* é o motor do tempo. Como nos diz Schiller, foi “a própria cultura que abriu esta ferida na moderna humanidade.”⁷

A tensão inerente ao processo criador existe, também, na construção e desconstrução de sentido (§ 2.2). As lutas entre gerações são intemporais e o que é novo pretende fazer a sua afirmação sobre o antigo. Ao novo, por sua vez, *Kronos* reserva o mesmo destino. Seguindo o pensamento de José Enes,⁸ a tríade significação/linguagem/sentido, dá-se por um movimento do espírito. Na esteira de Dufrenne, “a linguagem é por excelência o lugar da significação”⁹, e o sentido da obra de arte dá-se na sua capacidade de expressar o que anuncia ou transmite porque o valor da obra é atribuído à sua significação simbólica.

Ao dar o exemplo da arte totalitária, pretendemos realçar a possibilidade de se poder comprometer o artista, com o fim de satisfazer objetivos de cariz político-ideológico. Seguindo o pensamento de Cristina Beckert,¹⁰ este tipo de arte é *Kitsch* pois faz o mesmo apelo que o *Kitsch* contemporâneo. De qualquer modo, a criação artística pode encontrar no e pelo símbolo uma significação original. Ao estar direcionada para as massas, este tipo de manifestação artística visa «despir» o ser subjetivo da sua capacidade imaginativa, transformando o sentido em *sentido coletivo*. O pendor catártico aristotélico, valorativo e libertador, transforma-se numa *catarse* coletiva

⁶ HUISMAN, Denis, *A Estética*, Edições 70, Lisboa, 1981, p. 41.

⁷ SCHILLER, Friedrich, *A Educação Estética do Homem*, «Numa Série de Cartas», Editora Iluminuras Ltda., São Paulo, Brasil, 2002, Carta VI, p. 36.

⁸ ENES, José, *Linguagem e Ser*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1983.

⁹ DUFRENNE, Mikel, *A Estética e as Ciências da Arte*, II Vol., Bertrand, Lisboa, 1982, p. 109.

¹⁰ BECKERT, Cristina, «O *Kitsch* e a Obra de Arte, Reflexões onto-estéticas», in, *Estéticas e Artes. Controvérsias para o Séc. XXI*, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2005.

cativadora da mensagem ideológica, relegando para segundo plano a liberdade, verdadeiro predicado do sentido original da obra de arte.

Entender o que é o objeto artístico está no descortinar das condições para que se possa chamar a «alguma coisa» arte e só a partir deste desiderato se poderá entender o que é a fruição estética (§ 2.3). Socorrendo-nos de Heidegger,¹¹ Sourriau e Dufrenne, procuraremos demonstrar que a atividade artística e a estética constituem modos fundamentais da *praxis humana*. O objeto técnico é separado e separante do mundo porque pertence à ambiência mundana; o objeto artístico evoca a unidade do mundo com o homem e do homem com o mundo. Sendo também natureza, o homem diferencia-se dela pela sua capacidade de pensar e criar com *intenção-de-criar*. A natureza não cria, ela *constitui-se* e é neste constituir-se que reside a diferença entre um objeto natural e um objeto artificial. A arte é a “*instauração unificadora*”¹² que possibilita a harmonia entre homem e natureza e o fundamento da sua constituição primordial.

A fruição estética, na sua dimensão mais pura, está para além das considerações naturais ou artificiais. A perceção estética, realizada na apoteose do sensível, é a substância do objeto estético e o sentido do espanto unificador dá-se no sentido triádico simbolista: cósmico, onírico e poético.¹³ É este sentido unificador da arte que se começa a perder com a proliferação de movimentos artístico-estéticos, que anulam o impulso ético para a transcendência.

O Capítulo III começa por abordar, precisamente, a temática da transcendência. É Kant que estrutura, de modo rigoroso, as diferenças entre transcendência e transcendental. A imaginação, como ponto fulcral desta dissertação, terá um papel fundamental no entendimento da realidade. Kant, Husserl, Maria Manuela Saraiva e Sartre, acompanham-nos ao longo do § 3.1. Como se refere na pág. 27, os universos do criticismo transcendental kantiano e da fenomenologia husserliana implicam outra perceção do real e do imaginado, que resultará, na arte, numa apreciação da faculdade imaginativa totalmente diferente, como veremos em 3.1.

A imaginação transcendental kantiana altera o campo da objetividade para o campo da subjetividade. Se todo o conhecimento deriva da experiência sensível, esta

¹¹ HEIDEGGER, Martin, *A Origem da Obra de Arte*, Edições 70, Lisboa, 1991.

¹² PITA, António Pedro, «O “fim da arte” e a revitalização da estética, in, *Estéticas e Artes. Controvérsias para o século XXI*, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, Maio 2003, p. 69.

¹³ Cf. CASTRO, Maria Gabriela Azevedo e, *Imaginação em Paul Ricoeur*, Instituto Piaget, Lisboa, 2002, pp. 117-121.

tem de ser mediada pela faculdade do entendimento que dá as «formas» para a sua compreensão. Na estrutura apriorística está a imaginação produtora que possibilita a atividade própria do génio, balizada pelo jogo contínuo com as faculdades transcendentais intelectuais: a razão e o entendimento (N/pág. 79). O sujeito é que «empresta» o seu sentimento ao objeto, mas o juízo estético decorre das ideias estéticas como aptidão da faculdade criadora do homem; o conhecimento do objeto ocorre mediante o juízo lógico ou determinante.

Ao situar na faculdade da imaginação o poder da criação, o livre jogo da imaginação com a razão possibilita a *catarse* do sublime: inexplicável, estranha, e grandiosa (N/pág. 83). O belo e os imperativos categóricos asseguram a sua universalidade estética num «como se...». Este jogo estético assenta na capacidade de procurar uma imagem que é *real* ou *possível* capaz de nos transmitir *prazer* ou *desprazer* face à realidade que nos envolve. É na inteligibilidade do que é o real que surge Husserl. Se para Kant a percepção implica captação da determinação da totalidade de sentido, para Husserl a percepção é «gradativa», ou seja, há graus de real. Ao preencher as categorias kantianas pelo conteúdo da intuição, Husserl ultrapassa a sua formalidade lógica. Os desenvolvimentos de um pensamento posterior, aberto à relação entre sujeito e objeto, dão outra dimensão à capacidade perceptiva e, conseqüentemente, à imaginação. Nestes domínios, percepção e imaginação situam-se naquilo a que Husserl considerava *real* e *reell*.¹⁴

Para Husserl, não existe imaginação sem percepção e o real é preenchido pela intuição, sendo o objeto o fundamento desse preenchimento na medida em que ele se dá sempre para uma consciência. A redução fenomenológica (*epoché*) dá-se na experiência do mundo, no entanto, esta só se dá numa consciência subjetiva. Como veremos, é pela ideia de uma *ontologia transcendental* – porque o homem é a pedra angular da fundamentação intencional absoluta – que se poderá dar o preenchimento clarificado do real de modo universal. Ora, é neste real que a obra de arte se mostra, mostrando-se no irreal para se tornar real. É extremamente importante, para o entendimento da expressão artística, a distinção destes dois domínios: real e irreal. É sobre eles, e sobre o modo dialético como a imaginação os articula, que Sartre vai incidir o seu olhar.

¹⁴ O real, para Husserl, significa ‘real’ no sentido mundano. O ‘reell’ é também «real», mas somente em “relação àquilo que forma parte da consciência e se encontra no tempo fenomenológico.” Cf. HUSSERL, Edmund, *A Ideia da Fenomenologia*, Edições 70, Lisboa, 1986, p. 10.

Só nos distanciando do mundo em que a obra aparece, e de onde não tira a sua origem, a podemos entender na sua essência porque ela “é um irreal.”¹⁵ Para Sartre, a imagem é tão real como o existente. Independentemente da relação, a imagem permanece intacta. A diferença reside na própria natureza das coisas, ou seja, não existe *real-em-si*, mas sim modos de aceder aos sentidos do real, seja ele passado, presente ou futuro. A linguagem artística, na sua riqueza metafórica, potencia uma constante renovação desses sentidos sendo neles que o mundo se pode «encobrir» e «des-cobrir» de modo contínuo. É essa criatividade metafórica que é prenhe de inovação e de excesso (§ 3.2), sendo necessário uma hermenêutica filosófica para que não resvale para o psicologismo.

Deste modo, socorrer-nos-emos do ensaio de Brandão da Luz,¹⁶ de Ricoeur e Aristóteles para perceber o que é o fenómeno criativo, comprovando que aparece nas mais diversas atividades humanas, sendo que também na atividade científica ele tem o seu eclodir. É na sua origem, e no terreno das suas envolventes primitivas, que se pode encontrar uma tolerância de compreensão que privilegie, por um lado, a componente técnica que a filosofia da ciência pretenderia fundamentar na criatividade científica e, por outro, salientar o papel criativo da imaginação na produção de sentidos novos. Não há ciência sem criatividade (N/pág. 96). Esta é a palavra-chave do ensaio analisado e é nela que o autor se baseia para explicitar e assimilar à metáfora poética.

Ricoeur considera na sua obra *A Metáfora Viva*¹⁷ dois domínios ou universos de discurso diferentes, que são a retórica e a poética. A metáfora tem um pé em cada domínio. Há uma só estrutura metafórica, mas duas *funções*: uma retórica e outra poética.¹⁸ Cremos que a assimilação eidética pode mesmo surgir a partir de géneros afastados, emergindo um significado novo e rico de sentido. Pode ocorrer uma mudança de sentido emergente de uma estrutura diferente ou anterior, mas que, na senda de José Enes, o intuito «*capta*» para se expressar no «*ser das coisas*», porque, a metáfora oculta e revela o *ser-da-coisa*. O “intuito discerne, no «estado de vigília», a representação sensorial e conceitual e as coisas mesmas.”¹⁹ Ao contrário da linguagem concetual, a metafórica é menos pretensiosa exigindo a sua permanente atualização, daí a

¹⁵ SARTRE, Jean-Paul, *O Imaginário*, «Psicologia Fenomenológica da Imaginação», Ed. Ática, S. Paulo, 1996, p. 245.

¹⁶ LUZ, José Luís Brandão da, «Criatividade Científica, Imaginação e Metáfora», in, Marc-Ange Graff (org.), *Poesia da Ciência, ciência da poesia*, Lisboa, Escher, 1991, pp. 219-242.

¹⁷ RICOEUR, Paul, *A Metáfora Viva*, Edições Loyola, São Paulo, Brasil, 2000.

¹⁸ Cf. *Ibidem*, p. 23.

¹⁹ ENES, José, «Noeticidade metafórica da linguagem científica». *Arquipélago*, Revista da Universidade dos Açores, Série de História e Filosofia, VII (1985), p. 32.

importância da sua ligação às expressões artísticas, porque permite conhecer e ampliar os diversos domínios da essência humana: a ética, a estética, a política, os fins e os valores.

Seguindo o pensamento ricoeuriano, poderíamos dizer que é a metáfora que dá acesso ao verdadeiro substrato do sentido porque é ela que, ancorada na imaginação, dá *ex-istência* a todas as realidades possíveis, pois são estas que escrevem e reescrevem a realidade.²⁰ Entendendo, no sentido aristotélico, que a arte é *poiésis*, a tríade *poiésis – mimésis – katharsis* descreve de maneira exclusiva o mundo da poesia, sem confusão possível com a tríade *retórica – prova – persuasão*. Uma metáfora exige outra metáfora mais fresca. Portanto, o ilimitado metafórico, pela fala, é inesgotável, o que é o mesmo que dizer: vivo e criador. A palavra dita é «portadora de sentido».

Sejam metáforas vivas ou mortas, acordadas ou adormecidas, o pensamento criativo não pode passar sem elas.²¹ O desenvolvimento do pensamento criador implica ultrapassar as limitações dos discursos poéticos, filosóficos ou científicos. Se o fenómeno criativo está na base de toda a construção humana, a *imaginação* é o terreno original do seu acontecer. No pensamento filosófico, a imaginação metafórica tende a ser mais objetiva, no sentido de resolver desencontros e identificar os sentidos revelados. É por isso que o pensamento filosófico se desenvolve numa argumentação que visa admitir as analogias, mas as explicita de modo entendível, eliminando ambivalências e duplicidades. O desenvolvimento da ciência é uma realidade, mas o seu campo original, onde se situa o «impulso criativo», releva uma preocupação crescente de precisão que só a hermenêutica filosófica pode atender.

É esta exigência hermenêutica, descortinadora do papel metafórico no processo criativo, que é capaz de explicitar o seu carácter inovador pois, por um lado, ele é rico na sua abertura de sentidos e, por outro lado, está sempre sujeito ao crivo do seu excesso. cremos que estas problemáticas estão presentes no processo de criação artística, sendo elas que levantam interrogações relativamente ao discernimento do quadro concetual das novas criações artísticas e das problemáticas contemporâneas onto-estéticas (§ 3.3).

As várias tendências que emergem, a partir da viragem concetual apontada, são ecléticas e visam contestar tudo o que está instituído. Há várias tendências e muitas teorias, mas o que se revela, no apogeu atual do *Kitsch* e do ecletismo artístico-estético, é a supremacia do puro sentir. É aqui que é preciso incidir criticamente a nossa reflexão,

²⁰ Cf. RICOEUR, Paul, *Teoria da Interpretação*, Edições 70, Lisboa, 1996, p. 80.

²¹ Cf. *Ibidem*, p. 64.

de modo a discernir qual a inteligibilidade e sentido da condição humana no seio deste ecletismo. Há uma pulverização de movimentos que pretendem afirmar-se numa desconstrução artística, promovendo formas radicais inimagináveis de performance corporal pura – fusão completa, movimento e criação como dinâmica estética – que radicaliza a fuga a qualquer definição. A adjetivação e classificação do que emerge destes movimentos, ultrapassa categorias de dimensão cognoscente, para os elevar a categorias estéticas de difícil definição.

Metodologicamente, incidiremos o nosso estudo sobre uma obra de Nicolas Bourriaud²² que releva, implicitamente, a arte para um campo anacrónico, onde as suas expressões se prestam a meros anagramas justificativos de uma estética performativa, com pendor relacional e axiológico. Procurando cunhar termos como *interstício*, *altermoderno* e *caosmose*, decorrentes do papel que a globalização e a massificação da imagem – assente na vertiginosa evolução tecnológica – tem no campo da expressão artístico-estética, procura elevar a performance estética a patamares de uma *ontologia da desfragmentação*. Considerando, na senda de Kant, uma *ontologia dos possíveis* assente no substrato humano com pendor unificador, neste paradigma, passará a ser entendida no campo de um ecletismo desestruturado e desestruturador da essência da própria humanidade.

Seguindo o pensamento de Richard Kearney,²³ a imaginação como motor primeiro da criatividade passa a ter um papel secundarizado, submetido às puras pulsões de uma Humanidade abstrata. A «morte da imaginação» não é a morte da faculdade *em-si*, mas a morte da substância e do suporte dos valores intemporais que configuravam o homem como ser de exceção, onde os valores ético-estéticos tinham um papel preponderante. A *catarse* redentora unificadora substitui-se por uma *catarse* desfragmentada e desfragmentadora.

Neste quadro, o espetador-esteta passa a ser o *artífice* das expressões estéticas. O espaço é em qualquer lugar e o tempo é a expressão epifânica do carácter transitivo de uma virtualidade sempre em mutação. O culto da fotogenia suporta um hibridismo alucinantemente psicótico, transformando as imagens em manifestações brutais do desconcerto do tecido humano (N/pág. 118). A imaterialidade da arte assenta num militantismo estético, explorador e fundamentador das noções contemporâneas da

²² BOURRIAUD, Nicolas, *Estética Relacional*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, Argentina, 2008.

²³ KEARNEY, Richard, *The wake of imagination*, Routledge, London, 1994.

percepção estética: a eficácia e o prazer. Ao *dom* artístico sucede o cálculo matemático e, em última e fraturante instância, a alteração do tecido fundador da vida.

Richard Kearney, Ricoeur, Gabriela Castro, Cristina Beckert e Dufrenne, são os autores principais que estudamos para confrontar com as considerações de Bourriaud. Reconhecendo a importância das apreciações bourriaudianas para o conhecimento do quadro artístico contemporâneo, entendemos que não há uma exigência filosófico-concetual para as fundamentar. Na senda dos autores apontados, cremos que é a faculdade imaginativa que deve ser avaliada pelo crivo filosófico.

Como nos diz Kearney, a dimensão «paródica da imaginação»²⁴ possibilita a criação de uma arte sem arte, porque sem limites. Também nos diz Cristina Beckert que, o que orienta as manifestações estéticas da contemporaneidade não é o bem (valor ético) mas o efeito estético (agrado), sendo os estetas que determinam o valor da obra.²⁵ A explosão estética possibilita um caos relacional, assente nos tumultos e nas pulsões primárias do homem. Neste quadro, o intocável e inutilizável artístico, operam a rotura do utilitário, porque é no caráter não utilitário da arte que está a sua utilidade.

Como veremos, a imaginação como faculdade criadora, têm um papel fundamental na apreensão dos horizontes estéticos. Considerando que os conceitos têm demasiada concetualização e a vida demasiada extensão e fugacidade, é necessário operar uma análise criteriosa que seja abrangente e esclarecedora dos campos em que se manifesta a ação humana. A faculdade da imaginação tem de ter, no seu substrato, exigências éticas e poéticas fundamentadoras da *praxis humana*.

A iconofilia contemporânea faz com que as novas categorias estéticas se abram a outros domínios de criação e expressão artística, sendo nesses domínios que se levantam problemáticas onto-estéticas de difícil definição. A fenomenologia pode ter um importante papel na clarificação dos fundamentos da percepção estética, que não pode estar no campo meramente psicológico, mas sim na *clareira fenomenológica da percepção*.

²⁴ KEARNEY, *Op. Cit.*, p. 253.

²⁵ Cf. BECKERT, *Op. Cit.*, p. 202.

CAP. I – A FACULDADE DA IMAGINAÇÃO NO PROCESSO
CRIATIVO

O estudo a que dedicamos este capítulo incide sobre a problemática da imaginação na sua relação intrínseca com a arte e com a estética. Chamamos a atenção, na problemática do campo artístico, para a evolução do seu conceito ao longo dos tempos. A arte, como faculdade técnica, cumpre uma função fundamental no ser humano, no sentido de ser uma habilidade e agilidade do ofício para produzir algo. Este algo, ao ser contemplado, desperta um sentimento estético. Se o objetivo da obra de arte é provocar um sentimento estético no recetor, é importante notar que, apesar de haver uma ligação íntima entre arte e estética, qualquer fenómeno ou produto da atividade humana se pode converter em signo estético e não figurar nos cânones artísticos.

O capítulo será organizado a partir do conceito e evolução da arte – como poiética – e da estética – como ramo da filosofia que tem como objetivo o estudo da sensibilidade e dos fundamentos da arte –, porque nos parece de extrema importância para o entendimento evolutivo dos conceitos e da diversidade de critérios adotados, de modo a tentar perceber se existirão, ou não, valores artísticos e estéticos permanentes. A cópula arte-estética estará sempre presente ao longo do trabalho porque, a arte como atividade humana, está intimamente ligada a manifestações de ordem estética.

É neste sentido que tentaremos compreender a evolução cultural da criação artística à luz dos paradigmas existentes, procurando entender a evolução da arte de acordo com o desenvolvimento das sociedades, uma vez que ela surge condicionada pelas conjunturas históricas e culturais de cada época. O homem nunca deixará de ser homem, mas a sua dimensão teórica, prática e poiética é sempre condicionada – e também condicionante – pelo mundo que o rodeia. Como reflexo do ser humano a arte representa, muitas vezes, as condições sociais caracterizadoras da sua essência, que tem, no processo criativo, o seu fundamento poiético.

A imaginação emerge como faculdade fundamental do processo criativo e é por isso que ela é a única dimensão humana apta a elevar o homem a um outro patamar, capaz de transformar a mera natureza biológica em natureza cultural. Esta faculdade será objeto do nosso primeiro estudo, num universo ontológico da objetividade (1.1), que se complementarà no universo ontológico da subjetividade (3.1).²⁶

²⁶ Esta Dissertação segue o acordo ortográfico. Houve necessidade de consultar obras em outras línguas e, também, obras em português do Brasil e, ainda, obras com edição anterior ao acordo ortográfico. Todas as citações serão feitas em português, no novo acordo, e serão da nossa responsabilidade. Ressalva para os termos que, pela sua riqueza de significação, serão tratados tentando manter o seu significado, seja ele genealógico, etimológico ou linguístico.

1.1 – A IMAGINAÇÃO E A DESCOBERTA DA CATARSE NO CAMINHO PARA A HUMANIZAÇÃO

É característico da natureza humana não estar limitada a uma maneira única e específica de abordar a realidade, podendo considerar-se que, além dos entes reais, existem também os *constructos*. Sendo construída, essa realidade implica criatividade e a criatividade só é possível com as dimensões da razão e da imaginação. A faculdade da imaginação abre campos vastos e fecundos tendo um papel fundamental na humanização do homem, na medida em que, as condutas nitidamente humanas têm de ser adquiridas em períodos próprios, correspondentes a etapas de maturação neurofisiológica inseridas num contexto socialmente aceite e compreendido, para que o homem se eleve da natureza meramente animal a uma natureza cultural. Se a natureza animal é meramente biológica, a do homem é essencialmente cultural e é neste meio que desenvolve as suas potencialidades e as atualiza num intercâmbio intercultural.

Neste contexto, consideramos que existe uma cerrada dialética entre o homem e a cultura, porque ambos se coproduzem. Sendo antitéticos, estes polos determinam-se mutuamente no campo da ação. O homem não é um produto acabado, uma criação definitiva ou uma cúpula estática, sendo antes um produto contínuo da sua marcha evolutiva. A este processo evolutivo estão ligados fatores biológicos que caracterizam o destino do homem como excecional, ligado à evolução de processos racionais e espirituais. As modificações anatómicas no desenvolvimento humano foram essenciais para que no cérebro houvesse moderado desenvolvimento, fruto dos contínuos estímulos aos quais este era (é) submetido. Este processo é dinâmico porque o desenvolvimento cerebral do homem que pensa, memoriza, fala e age, resulta de um desenvolvimento das áreas sensoriais motoras. As respostas que o homem emite têm, por seu lado, uma importância vital no processo de desenvolvimento biológico. O processo de hominização e o processo de humanização seguem, pois, lado a lado.

A sobrevivência humana traz consigo a exigência de capacidades adaptativas que se vão complexificando, desde a primordial vivência social, ao processo de humanização. Começam-se a delinear cisões sociais entre os indivíduos que executam atividades mais técnicas e manuais e indivíduos que exercem funções de cariz mais intelectual. Os primeiros são os que têm funções ligadas ao fazer, ao comércio e ao produzir bens úteis; os segundos desempenham funções que exigem a utilização da dimensão mediadora da linguagem simbólica. Esta distinção também assenta num

patamar dialético pois estes grupos estão interligados, constituindo a ação um precedente preparador do pensamento e este um meio de esclarecer, ampliar e tornar mais fecunda a ação. A génese da humanização radica em atividades técnicas e são estas que tornam possível o eclodir do pensamento abstrato. Refletindo sobre os estudos efetuados, julgamos que é a necessidade de o homem transformar o mundo em lugar habitável e seguro que implica este desenvolvimento.

O que visa este domínio é a própria transformação do homem porque, transformando o mundo, melhor o conhece e o aproveita. Por exemplo, o homem do século XXI tem de ser, necessariamente, diferente do homem do século II, não por ser um ser biologicamente diferente, mas porque é um ser situado nos condicionalismos culturais e históricos da sua diferente época. Ao assentar numa causalidade racional, a técnica, primitivamente posta ao serviço das necessidades utilitárias do homem, desenvolve-se e é motor de desenvolvimento do pensamento reflexivo e criativo. É à criatividade humana que se deve a transformação dos elementos naturais em elementos artísticos.

Uma possível forma de romper com a inteligibilidade da imaginação, no universo ontológico da objetividade, poderia passar por uma nova associação de significações, mostrando que a imaginação é um meio para pensar de novo. “Na acessão consagrada por uma longa tradição, a imaginação designa um ato ou fenómeno psíquico determinado, uma ‘faculdade’ intermédia entre a perceção sensível do individual e do concreto e a abstração das ideias universais.”²⁷ Numa expressão mais lata, a imaginação atravessa toda a história do homem. Não pretendendo fazer uma história da imaginação, consideramos relevante fazer uma abordagem à sua concetualização.

Segundo Richard Kearney²⁸ “a história da imaginação está profundamente enformada na antiga herança bíblica da cultura Ocidental.”²⁹ É preciso entender que o papel representativo de uma imaginação (re)produtora exercida no contexto de uma

²⁷ SARAIVA, Maria Manuela, LOGOS, *Enciclopédia Luso-Brasileira de Filosofia*, Editorial Verbo, Lisboa / São Paulo, 1989, Tomo II, p. 1336.

²⁸ Richard Kearney foi discípulo de Paul Ricoeur que fez na obra *A Simbólica do Mal*, um profundo estudo sobre as estruturas mitológicas, sobretudo sobre as do Antigo Médio Oriente, de Israel e da Grécia. Segundo Maria Luísa Portocarrero, a obra de Ricoeur irá “desenvolver-se como o outro lado da reflexão ricoeuriana sobre o papel re(a)presentativo e projetivo da imaginação criadora exercida no contexto da linguagem narrativa, produtora de sentido e configuradora de possibilidades para a praxis das relações humanas.” in, *Prefácio*, p. 10. Não tendo levado a cabo o projeto da elaboração de uma poética da vontade, que inseriria um capítulo sobre a imaginação, Ricoeur orienta a tese de doutoramento de Kearney intitulada *Poética do Possível, Fenomenologia Hermenêutica da Figuração*, Instituto Piaget, Lisboa, 1997.

²⁹ KEARNEY, Richard, *The wake of imagination*, Routledge, London, 1994, p. 38.

(re)apresentação e (pre)sentificação de uma *praxis* da ação humana, estava profundamente enraizada num mundo estrutural e fechado, sendo dentro dele que se estabeleceria toda a ordem suprema. Ao considerar os traços arcaicos simultaneamente com os pendores “subjetivos e objetivos”³⁰ as coisas do mundo são consideradas como um todo ordenado em conexão viva no qual tudo ganhava sentido.³¹ Segundo Ricoeur, o homem estava «cindido» por uma inclinação que era contrária à sua essência. Esta conceção de «inclinação» está profundamente ligada à queda, isto é, o homem está sujeito a duas inclinações, uma má e outra boa. A última é implantada pelo criador, cabendo ao homem libertar-se para que a má inclinação não se transforme num mal irreparável.³²

O modo como era vista a imaginação, no universo judaico-cristão, está ligado “pela transgressão do homem às Leis de Deus, portanto, sobre uma conceção ética de bem e mal, passado e futuro.”³³ Na cultura hebraica – mito adâmico – ou na cultura grega – mito Prometeu – está ligado às múltiplas faces que apontam a “dinâmica explicativa da imaginação como faculdade mediadora, aquela que determinará o ser misto capaz de efetuar mediações e de assim encontrar a sua verdadeira natureza.”³⁴ É pertinente observar que a verdadeira natureza humana se inscreve num registo «in illo tempore», ou seja, está ligada a fatores vivenciais e temporais e a problematização desta faculdade³⁵ está também situada no tempo, daí o requisito de uma exegese hermenêutica para que se a possa entender.³⁶

³⁰ Cf. RICOEUR, Paul *A Simbólica do Mal*, Edições 70, LDA, Lisboa, 2015, p. 49.

³¹ Jaeger, na sua monumental obra *PAIDÉIA*, chama a esta conceção de «orgânica», isto é, o homem via o mundo como fechado e era dentro dele que se estabelecia a ordem suprema. O não conhecimento de pontos exteriores dava-lhe um sentimento de existência perfeitamente integrado na *physis* e na *arché*, como formas de criação integradas pertencentes e pertencidas, ou seja, o homem estava no mundo e o mundo no homem, fazendo um todo indissociável.

³² Cf. RICOEUR, *Op. Cit.*, pp. 147-148.

³³ KEARNEY, *Op. Cit.*, p. 39.

³⁴ CASTRO, Maria Gabriela Azevedo e, *Imaginação em Paul Ricoeur*, Instituto Piaget, Lisboa, 2002, pp. 81-82.

³⁵ Estamos situados no universo ontológico da objetividade que se estende até à modernidade. É necessário perceber que a riqueza das expressões linguísticas implica uma inter-penetração no universo ontológica da objetividade e da subjetividade e, também, nos universos científico-concretuais. Para desenvolvimento, Cf. ENES, José, «Dois Universos Ontológicos», *Arquipélago*, Revista da Universidade dos Açores, Série de História e Filosofia, VII (1985), p. 91 e ss.

³⁶ É comumente aceite, por todos os estudiosos destas matérias, que as mitologias representam a vontade humana por conhecimento e que esta está assente numa transgressão. A capacidade imaginativa começa com uma transgressão, porque tem a ver com o desejo proibido de conhecimento. A imaginação altera-nos a *pre-sença*, porque se pode estar num sítio e imaginar que se está noutra. Instala-se a dúvida, porque podemos estar fisicamente presentes e, pela imaginação, estar ausentes. O homem, por não ser constitutivamente mau, é a única porta aberta pela qual o mal pode entrar na humanidade. Há uma imaginação criadora da culpa que é ética, e é por isso que não se trabalhou esta faculdade. Está implícito o problema da imaginação e da liberdade. Esta faculdade é perniciosa, pois é por ela que o homem

É por isso que, num aspeto mais superficial do senso comum, a imaginação é entendida como algo que está para além do real, contudo, presentificando-o. Num sentido exegetico, obriga a um estudo profundo das suas múltiplas faces num tempo histórico para, a partir dele, entender esta faculdade a-historicamente, como nos diz Ricoeur: “[...] a conexão deste fluxo englobante a que nós chamamos história está subordinada não apenas a [categorias de ação comum], mas a um princípio de grau superior [que] é o princípio de analogia implicado no ato inicial de acoplamento entre diversos campos temporais, os dos nossos contemporâneos, os dos nossos antecessores e os dos nossos sucessores.”³⁷ Se esta abordagem tem algum valor é porque se pode desenvolver no campo da compreensão hermenêutica e na capacidade competente de sermos imagetivamente afetados, sendo a imaginação “o segredo desta competência.”³⁸

Creemos que é na primitiva e arcaica linguagem pictográfica³⁹ que a criatividade começa – por uma intuição viva – a formar-se. Assentando numa causalidade racional, mesmo primária, esta faculdade pode ser entendida no desenvolvimento das estruturas cognitivas do *homo sapiens*. Neste contexto, a linguagem humana tem, ao mesmo tempo, duas componentes: a objetiva e a subjetiva. Isto sim releva, e torna o *homo symbolicus* capaz de articular uma linguagem simbólica e, através dela, criar mitologias, simbologias e lendas religiosas. Mas esta criação só se dá efetivamente no campo da ação pois, é na **ação** e na vivência do *devir* e do *porvir*, que esta linguagem se desenvolve. Este desenvolvimento implica o papel da faculdade da **imaginação**, pois é ela que potencia a evolução dos processos cognitivos. Já nos diz, perentoriamente, o insuspeito Ricoeur: “Não há ação sem imaginação.”⁴⁰

Sendo certo que a concetualização da imaginação só aparece, na sua máxima expressão, na era moderna, as mitologias e lendas religiosas já trazem, em embrião, a

ascende ao patamar dos Deuses. Paul Ricoeur e Richard Kearney são os autores principais que acompanhamos neste primeiro estudo. Além de outras obras e autores, demos especial atenção às obras: RICOEUR, Paul *A Simbólica do Mal*, Edições 70, LDA, Lisboa, 2015 e KEARNEY, Richard, *The wake of imagination*, Routledge, London, 1994, nomeadamente a primeira parte, Cap. I-II, pp. 37-106.

³⁷ Cf. RICOEUR, Paul, *Do Texto à Ação, Ensaios de Hermenêutica II*, Rés, Ed., Porto, 1989, pp. 225-226.

³⁸ *Ibidem*, p. 227.

³⁹ Sendo o primeiro tipo de linguagem conhecida, a linguagem pictográfica funcionou sobre o impulso criativo. Não há, numa primeira instância, um sentido poético, porque o que anima a criatividade é a necessidade. Esta linguagem já tem em si própria as dimensões temporais: passado, presente e futuro. Tal é a necessidade de (re)representação, presentificando a imagem na própria representação, para que ela se faça viva e útil, pois ela refere-se ao que está fora dela e é através dela que os homens se dirigem às coisas do mundo. Assim nos diz Sartre: “toda a existência real se dá com estruturas presentes, passadas e futuras, pois o passado e o futuro enquanto estruturas essenciais do real são igualmente reais, isto é, correlativos de uma tese realizante.” Cf. SARTRE, Jean-Paul, *O Imaginário*, «Psicologia Fenomenológica da Imaginação», Ed. Ática, S. Paulo, 1996, p. 237.

⁴⁰ RICOEUR, *Op. Cit.*, p. 223. Esta afirmação é-nos muito preciosa e voltaremos a ela em 3.3.

sua gênese. É por isso que os maiores pensadores Ocidentais dedicaram e dedicam anos ao estudo destas temáticas.⁴¹ A percepção do sensível do individual e do concreto, e a abstração das ideias universais, começa a ser problematizada de um modo tácito nos diálogos platônicos.⁴² A concepção do dualismo platônico – mundo sensível e mundo inteligível – já tem a carga antropológica legada pela maiêutica socrática. Sob a sua influência, esta concepção está assente numa visão teocêntrica onde a ideia de Bem está conforme a ideia de um divino demiurgo que cria a partir das formas eternas que existem no mundo inteligível. A distinção entre mundo sensível e mundo inteligível incute no homem a dualidade antropológica, que é mote para entender os conceitos de matéria e espírito. Há uma capacidade construtora na ligação do sensível e do inteligível, estando a Ideia no tempo e o tempo na Ideia. Existe um mundo criado pela fantasia a partir da opinião, *doxa*, que unicamente reflete as coisas do mundo sensível. “É esta dicotomia, entre o mundo inteligível, onde a razão impera, o mundo sensível, onde a imaginação mimetisa as formas essenciais, que [...] cria um mundo irreal e falso, que mergulha os homens na confusão.”⁴³

O livro VII da *República* de Platão⁴⁴ é bem ilustrativo desta perspectiva. Com efeito, na conhecida *Alegoria da Caverna* os homens estão acorrentados e só veem sombras refletidas pelo efeito do sol. Estando cegos só veem aparências das coisas reais porque, estando presos às coisas sensíveis, não têm acesso às «coisas em si». O que

⁴¹ Richard Kearney apela para uma linha heurística em vez de um dogma histórico. Cf. KEARNEY, *Op. Cit.*, p. 20.

⁴² Nos diálogos platônicos estão implícitos conceitos que visam uma ascese para o «belo em si» que só é possível pela ascese filosófica hierarquizada. No diálogo aporético *Hípias Maior* o filósofo termina com a afirmação: “O belo é difícil”. Na obra *Hípias Maior*, pretende explicar o que é o belo. No *Fedro*, com o subtítulo *Ou da Beleza*, Platão pretende explicar a essência do belo e o modo como, pela dialética do amor, é possível ascender às essências do mundo inteligível. No diálogo, *O Banquete* ou *Simpósio* trata essencialmente do amor. O *demon* platônico do *Fedro* possibilita ao *Eros* do *Banquete* a contemplação eidética da ideia suprema do mundo inteligível: a ideia de Bem. Platão condensa nestes diálogos as preocupações filantrópicas herdadas dos sofistas e de Sócrates, pondo a tônica na questão de saber o que é a virtude – *aretê* – único fundamento das verdades e das virtudes como coragem, sabedoria, amor, justiça, belo e bom, tudo acolhido na palavra Bem. Para desenvolvimento, Cf. PLATÃO, *Hípias Maior*, Edições 70, Lisboa, 2000; PLATÃO, *Fedro*, Edições 70, Lisboa, 2009; PLATÃO, *Simpósio*, Guimarães Editores, Lisboa, 1986.

⁴³ Cf. CASTRO, *Op. Cit.*, p. 39.

⁴⁴ Na «Alegoria da Caverna» está implícita a Teoria do Conhecimento platônica. O conhecimento mais básico é o que corresponde às imagens, sombras ou reflexos (*eikasía*); depois há o conhecimento sensível opinativo dos objetos reais, os seres naturais ou artefactos (*Pístis/dóxa*); seguidamente está o raciocínio matemático ou dedutivo de inspiração pitagórica (*diánoia*) e, por fim, o nível mais alto, o saber verdadeiro contido nas Ideias, a contemplação intelectual da Ideia principal que é a de Bem (*noésis/epísteme*). Cf. PLATÃO, *República*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1993, Liv. VII, pp. 317-362 (514^a-541^a).

possibilita o salto doxático da imagem⁴⁵ (*eikasia*) para a captação noética (*epistème*) é a dialética binária platónica, alimentada pelo amor, não concedendo lugar ao hipotético. Se entendermos “o divino Bem assegurado por um *logos* paternal de identidade, estamos em melhor posição para apreciar o aviso platónico contra a ‘blasfémica’ inclinação da imaginação.”⁴⁶

Ao contrário de Platão, Aristóteles⁴⁷ trata a imagem (*eido-olon* ou *eik-on*) como uma representação «mental» (*phantasma*)⁴⁸ e é sobre esta representação, própria da imaginação, que vai sistematizar o seu estudo.⁴⁹ Contrariamente a Platão, Aristóteles não condena a noção de imitação (*mimésis*). Para ele o “imitar é natural nos homens [...] e os homens sentem prazer nas imitações.”⁵⁰ Aristóteles entende a imitação como constitutiva do ser humano e é por isso que o artista é redimido da censura platónica, permitindo que a manifestação artística carregue um sentido para a existência humana. Ao eleger a poesia mais verdadeira do que a história, Aristóteles entende que o artista é veículo de figuração do mundo que se afirma no espetador. Com efeito, é no “espetador ou leitor que as obras terminam o seu verdadeiro ser. É o momento *catártico* da tragédia⁵¹ que empresta ao poema trágico a sua completude ontológica.”⁵² O que está em causa são as imitações das ações de vida e são elas que conferem sentido, quer à

⁴⁵ A *eikasia*, para Platão, ocupa a escala mais baixa do conhecimento. É por isso que, no livro X da *República*, expulsa os poetas da *Pólis*, não no sentido de abandono, mas sim no sentido de não exercerem atividades educativas importantes pois, só o sábio consegue alcançar a contemplação eidética das verdadeiras realidades ou essências. O artista é ignorante nestas matérias porque só consegue vislumbrar as essências quando mimetiza por inspiração divina ou possuído pelas musas. Cf. Platão, *Op. Cit.*, Liv. X, pp. 451-500 (595a-621d).

⁴⁶ KEARNEY, *Op. Cit.*, p. 98.

⁴⁷ Denis Huisman diz que “de um modo geral não é falso dizer-se – pelo menos, no tocante à Estética – que o aristotelismo se apresenta como uma sistematização do platonismo. Cf. HUISMAN, Denis, *A Estética*, Edições 70, Lisboa, 1981, p. 25.

⁴⁸ A palavra é polissémica e é necessária perceber que: «yetser», «eikasia», «phantasia» e «imaginatio», para só referir as versões clássicas, querem todas dizer o mesmo, no sentido em que estes termos partilham uma referência comum ao poder de o homem construir imagens. No entanto, estes termos carregam conotações culturais e linguísticas distintas que não se podem entender de um modo superficial. Para estudo mais profundo, Cf. RICOEUR, Paul *A Simbólica do Mal*, Edições 70, LDA, Lisboa, 2015. Para já, fiquemos pela capacidade representativa de produzir imagens, sobre uma realidade pré-existente e não pela capacidade criativa de produzir imagens que reclamam um estatuto original.

⁴⁹ Cf. KEARNEY, *Op. Cit.*, p. 106.

⁵⁰ ARISTÓTELES, *Poética*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2004, p. 42 (1448b 5-10).

⁵¹ Veja-se a importância da tragédia na catarse aristotélica: “A tragédia é a imitação de uma ação elevada e completa, dotada de extensão, numa linguagem embelezada por formas diferentes em cada uma das suas partes, que se serve da ação e não da narração e que, por meio da compaixão e do temor, provoca a purificação de tais paixões.” [...] “É que a tragédia não é a imitação dos homens mas das ações e da vida (tanto a felicidade como a infelicidade estão na ação, e a sua finalidade é uma ação e não uma qualidade: os homens são classificados pelo seu caráter, mas é pelas ações que são infelizes ou o contrário). Aliás, eles não atuam para imitar os caracteres, mas os caracteres é que são abrangidos pelas ações.” Cf. ARISTÓTELES, *Op. Cit.*, pp. 47-49 (1449b 24-29 e 1450a 16-22).

⁵² CASTRO, *Op. Cit.*, p. 286.

(re)apresentação, quer à apreensão. A imaginação é aqui uma espécie de sensação que atua como faculdade intermediária entre os sentidos e a experiência racional.⁵³

Na tragédia grega, a poesia e a ficção, ao provocarem sentimentos de temor e de compaixão, que Aristóteles denominou de momento *catártico* por excelência, criam uma nova realidade política possível, a unificação e a educação dos cidadãos da *Pólis*, isto é, a consciência do cidadão grego. O poema trágico, representando ações de homens exemplares, transforma-os em modelos de cidadão ideal pois, ao “apresentar os homens ‘*como agindo*’, e todas as coisas ‘*como em ato*’ [...]”⁵⁴, confere-lhes elevação que provoca no público, por meio da compaixão e do temor, emoções que permitem a expurgação ou purificação dos sentimentos. Ao haver identificação com o herói, os sentimentos de compaixão e simpatia permitem a redenção e libertação do homem, pela assimilação do modelo, como possibilidade de revelar as “ações humanas e a vida”.⁵⁵ Deste modo diz-nos Ricoeur que, “a expressão *viva* é o que diz a existência *viva*.”⁵⁶ Aristóteles não faz da imitação cópia, como Platão, para ele, imitação é representação feita pelo artista com *dom natural* e orientação racional para produzir os objetos artísticos. Esta imitação, na tragédia, tem um caráter elevado e complexo e não se faz por narrativa, mas por atores que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação das emoções. Uma vez criada, toda a emoção se justifica. É neste sentido que “[...] o sentimento é ontológico [pois] ele faz participar na coisa.”⁵⁷

No plano gnoseológico, Aristóteles concebe um método assente no quarteto causal, que torna o ente inteligível pelas três dimensões da razão: a teórica, a prática e a poética. As ideias da razão teórica são “categorias do pensamento humano que correspondem, pela mediação das imagens, às formas do mundo real percebido pelos nossos sentidos.”⁵⁸ O saber prático debruça-se sobre o agir, e o saber poético, dirigido pela razão produtora cuja virtude intelectual é a arte, tem como finalidade fazer aparecer

⁵³ É necessário entender que estamos sempre num plano objetivo do conhecimento como “relação lógica entre vários termos entre o sujeito conhecedor e o objeto conhecido”. Esta dimensão gnosiológica contém dois sentidos: um como informação e representação e outro como participação ou realização. Cf. SILVA, Carlos, *LOGOS*, Tomo I, pp. 1104-1106.

⁵⁴ RICOEUR, *A Metáfora Viva*, p. 75.

⁵⁵ ARISTÓTELES, *Op. Cit.*, p. 43. 16-17 (1450a 16-17).

⁵⁶ RICOEUR, *Op. Cit.*, Para desenvolvimento, Cf. «O lugar “poético” da *Léxis*», pp. 62-75.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 374. A concepção aristotélica da catarse, como purgação e purificação é importantíssima para o desenvolvimento da estrutura da tese. A catarse da experiência estética terá desenvolvimento em 3.3 mas, a sua gênese, reside na concepção aristotélica. Os sentimentos de temor e compaixão também estão presentes na cultura religiosa, mas a sua purgação e purificação dá-se na confissão. A *modernidade*, com todas as noções que o conceito alberga (racionalismo, positivismo, secularização, morte de Deus, subjetivismo, etcetera) põe o homem no lugar da *physis* e de *Deus* e é ele o objeto, o produto e o fim da sua própria contestação.

⁵⁸ KEARNEY, *Op. Cit.*, p. 109.

algo, criar. A razão poética tem duas dimensões: a *téchnê* e a *Poiésis*. A técnica – palavra tão cara à contemporaneidade – tem a ver com o saber fazer um determinado ofício, tal como o marceneiro necessita de saber qual a técnica que deve usar para fazer, por exemplo, um remo de um barco. Não basta produzi-lo, é necessário saber que, a partir de determinado ponto, ele deve ter uma inclinação para que entre levemente na água. A *poiésis*, transforma essa inclinação numa marca própria do criador, e é por isso que nenhuma máquina consegue fazer uma inclinação perfeita, porque essa perfeição implica uma habilidade ou dom inato para a produção. “A arte [...] é uma certa faculdade de produzir, dirigida pela razão verdadeira [...]”⁵⁹ Esta razão verdadeira completa-se, em nosso entender, com a contemplação exercida pela dimensão teórica. Ela é *mimésis physeôs*, na medida em que o criador tem o caráter dinâmico da *physis*, semelhante ao poder criador e gerador da natureza. Para o estagirita, há distinção entre uma faculdade passiva da imaginação (como num sonho, por exemplo) e uma faculdade ativa que implica deliberação, sendo esta condicionada pela ação racional e comportamento moral,⁶⁰ que poderá justificar uma «*mimésis práxeas*».

É esta dimensão da imaginação, relacionada com a componente moral, que está presente na Idade Média, nomeadamente em S. Tomás de Aquino, filósofo que *cristianizou* o pensamento aristotélico.⁶¹ O caráter onto-teológico do pensamento medieval é produto da *recta ratio factibilium*, que resulta de uma fonte original de sentido que está para além do homem: o Divino Criador. O produtor é agora um artesão (*artifex*) que orienta a produção pela inteligência, com a dimensão *poiética* condicionada pelos atributos do divino, pois a criação artística era considerada imitação da realidade criada por Deus. A imaginação está confinada à ideia de “artista-artesão” [e não] do “artista inspirado.”⁶² A imaginação passa a ser caracterizada com base em símbolos metafóricos que não exerçam influência corruptiva nas “práticas da contemplação espiritual.”⁶³ É neste contexto que ganha sentido o *Mundo agostiniano* que, subordinado a Deus, se situa no universo deste mesmo simbolismo, abrindo assim o mundo a um enaltecimento estético para compensar e rebater o assumido pessimismo

⁵⁹ ARISTÓTELES, *Ética a Nicómaco*, Quetzal Editores, Lisboa, 2012, Liv. I, (1094a 1-3).

⁶⁰ Para aprofundamento, Cf. KEARNEY, *Op. Cit.*, Cap. II, «The Hellenic Imagination», pp. 106-113.

⁶¹ Pode-se considerar a época medieval como um trânsito dispositivo - dominado pela doutrina cristã – entre a dinâmica da *physis* constitutiva do mundo helénico e a antropologia renascentista dos Séc. XIV a XVI.

⁶² Cf. DUFRENNE, Mikel, *A Estética e Filosofia*, Ed. Perspetiva, S. Paulo, 2002, p. 39.

⁶³ KEARNEY, *Op. Cit.*, p. 119.

maniqueísta.⁶⁴ Esta conceção remete a definição de beleza para a ideia de integridade ou perfeição; proporção, harmonia e clareza, tudo adjetivações de uma ordem ideal e sagrada, consagrada num padrão de beleza formal preexistente. É por isso que se pode entender a imaginação medievla como estando limitada ao fabricar do artista sob influência divina pois, sem essa influência, “a inteligência humana é incapaz de conhecer a verdade por mínima que seja.”⁶⁵ A razão *iluminada* é o único meio de ascender ou legitimar o acesso à verdade estética, criada pela virtude intelectual, que é a arte capaz de orientar a razão poética.⁶⁶

É neste ambiente que se criam as imagens valorizadas por uma consciência moral e punitiva. Da punição da transgressão e do pecado, resulta uma purificação do penitente, no seu momento *catártico* de reconhecimento do seu *eu puro originário*. A imagem santa é a imagem à semelhança do Criador (*imatío Christi*), perpetuada de modo axiomático. O belo estava na grande obra à imagem de toda a natureza criada por Deus, e a arte estava para além da mera experiência e do mero trânsito da vida humana. Ela era produzida como ícone de intemporalidade.⁶⁷ Segundo Richard Kearney, o tratamento medievo da imaginação, só era desenvolvido através de metáforas que configuravam a esta faculdade dois sentidos: um bom e outro mau.⁶⁸ A boa imaginação é a que proporciona a ascensão a Deus, a má, a imaginação fantástica, é a que ao se “inclinam para a idolatria desconsidera a razão e produz imagens que confundem o bem com o mal.”⁶⁹ Para o tomismo, este “reconhecimento do *status* ambíguo da imaginação [...] é expresso numa atitude geral de suspeição – uma suspeição exacerbada pela aderência da filosofia medieval à condenação *ética* da imaginação encontrada nas Escrituras Sagradas. A combinação das duas fundacionais autoridades (ontologia Grega e teologia Judaico-Cristã) resultou numa visão largamente hostil da imaginação.”⁷⁰

⁶⁴ Cf. GONÇALVES, J. Cerqueira, *LOGOS*, Tomo I, p. 95.

⁶⁵ FREITAS, Manuel da Costa, *Ibidem*, Tomo V, p. 189.

⁶⁶ Para desenvolvimento, Cf. *Ibidem*, pp. 184-200.

⁶⁷ A catedral, como obra marcante, como centro absoluto que, na terra, desvelava Deus. Segundo Luís Carmelo: “A catedral era, de facto, a majestade ou o vigor ímpar que na terra representaria a dimensão incalculável da grandeza, eternidade e incomensurabilidade que era atribuída ao primeiro Ser.” Cf. CARMELO, Luís, *A Estética como Desconotação Praticada pela Modernidade*, Universidade Autónoma de Lisboa, Lisboa, abril 2000, p. 2. <http://www.bocc.ubi.pt/pag/carmelo-luis-estetica-modernidade.pdf>. Acedido em 02 de junho de 2016.

⁶⁸ Também Tomás de Aquino considera esta dualidade ao se referir à *imaginação* enquanto qualidade boa, e *fantasia* enquanto qualidade má. É necessário clarificar que a visão tomista, de inspiração aristotélica, está num plano epistemológico, portanto, as imagens funcionam como intermediação entre o conhecimento perfeito do Deus supremo, e o conhecimento limitado do homem.

⁶⁹ KEARNEY, *Op. Cit.*, p. 126.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 131.

Os ícones da arte medieval vão ser muito diferentes dos da arte do renascimento. A atitude do homem renascentista altera a imagem do mundo resultando, dessa alteração, “um novo fundamento da existência, que não se pode obter nem a partir do mito (mundo antigo) nem a partir da filosofia (helenismo). Quebra-se a relação mítica do homem com o mundo. Abre-se uma nova liberdade.”⁷¹ Além da crise da teologia cristã, que exige reformas contra os maus hábitos adquiridos pela Igreja, a abertura à natureza e ao mundo,⁷² fazem com que o imaginário do homem de *Quattrocento* cultive o Humanismo do Renascimento, celebrando a exaltação do Homem aberto ao cosmos⁷³ e ao infinito. Manifesta-se assim uma viragem do Teocentrismo da Idade Média para o Antropocentrismo Renascentista, denotando já uma exploração do homem pelo homem, no sentido de uma nova cosmovisão.

O Renascimento pretende marcar o início de uma nova época, entendida à maneira neoplatónica do *reditus*, ou seja, como um regresso frontal, para um novo e genuíno acordo com a natureza humana, que se presume perdida e que se concebe na sua dimensão mais criativa, seja nas artes, seja no ensino, seja na técnica, seja na vida social. Ora, a imagem (*eidôlon*) que tinha perdurado até então, sob o princípio de realidade *Absoluta*, altera-se profundamente. O Renascimento Humanista “separa-se radicalmente da iconografia medieval afirmando que o principal propósito da arte é *comunicação entre homem e homem*.”⁷⁴ Kearney afirma, socorrendo-se de Heidegger, que “o paradigma medieval do Ser como produção prepara o caminho para a época moderna do humanismo e da tecnologia. O conceito moderno de ‘natureza’ como sistema espaço-causal da ‘realidade’ que produz efeitos verificáveis empiricamente, deriva do modelo criacionista onto-teológico medieval.”⁷⁵

⁷¹ GUARDINI, Romano, «O Fim da Idade Moderna», obra introduzida em SILVA, E. J. Moreira da, *Notas para a Redefinição e Recuperação do Conceito de Cultura*, in, Coletânea de Textos para a Disciplina “Introdução ao Estudo da Cultura”, Universidade dos Açores, Departamento de Línguas e Literaturas Modernas, Ponta Delgada, 2010», p. 29.

⁷² É importante sublinhar a relevância da arte religiosa para uma abertura do imaginário. A secularização estava longe, mas as revoltas dentro da Cristandade Ocidental (Lutero e Calvino, para só chamar os mais conhecidos...) abrem a criação artística ao paganismo clássico, agora com a imaginação protestante.

⁷³ Com a revolução Copernicana passa-se do «Mundo fechado ao Universo Infinito». O Mundo já não está confinado às esferas, mas abre-se ao imaginário científico. A par disso, as descobertas dos mundos exóticos, para nascente e oriente, permitem um contacto com outras realidades, outras imagens e outras culturas. O culto da natureza *apaga* a imagem do homem, enquanto representação, para abrir à imagem do *mundo* enquanto expressão, ainda tímida, mas, contudo, expressão.

⁷⁴ KEARNEY, *Op. Cit.*, p. 136. É nesta altura que se afirmam, principalmente em Itália, os autorretratos, configurando a «imagem» como espelho, permitindo um olhar *narcísico* penetrante na interioridade do homem.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 142.

É precisamente esta ideia que faz com que não se possa tratar a faculdade da imaginação isoladamente. Com efeito, a diferença é que, na época moderna, os modelos de produção obedecem às regras das ciências naturais. As demonstrações da física moderna, instauradas por Galileu e complementadas pelo racionalismo de Descartes, dão soberania à ciência, o que faz com que a imaginação padeça da suspeita de ser a causa do erro e da falsidade, sendo apelidada de «louca da casa».⁷⁶ Neste sentido, a razão é o único meio de ascender à verdade e o imaginário é excluído dos procedimentos intelectuais. O legado mecanicista cartesiano assenta num método científico único, onde o *cogito* desempenha o papel primeiro no campo das investigações, de modo a atingir um saber verdadeiro, apodítico certo e seguro, relegando a imaginação para uma arte afastada da demonstração. A arte é assim votada ao estatuto da fantasia tão próprio das virtualidades da loucura dos poetas e pintores.

É sobretudo o *Discurso do Método* cartesiano de 1637 que instala o princípio da autoridade da razão a partir do *cogito*, “oposta à *intentio recta*, isto é, em direção para fora, para o objeto. Este movimento culmina em Kant, mas Descartes cometeu o feito histórico de «fundar uma teoria crítica do conhecimento» ao pôr, no início da filosofia, a questão da validade objetiva do conhecimento sensível e dos princípios que não nos são dados pela experiência.”⁷⁷ Qual o papel deixado à faculdade imaginativa? Na aceção de um cientismo positivista, meramente virado para o campo do conhecimento objetivo, a Imaginação não tem lugar metodológico,⁷⁸ contudo, o eclodir da física moderna estreita-se somente nesse campo. O triunfo do humanismo na Renascença ou nos períodos das Luzes e do Romantismo, deve ser visto como uma extensão da totalidade do *Ser*, no sentido em que o homem é *ser* de sentido e valor e todas as componentes do seu *ex-istir*, num sentido heideggeriano, terão de “ter revolucionárias implicações para o entendimento da imaginação Ocidental. Em vez de esta ser considerada como uma ‘mimética’ replicação da Criação Divina, a imaginação humana tem um papel ‘produtivo por direito próprio’.”⁷⁹

⁷⁶ Frase atribuída ao cartesiano Malebranche.

⁷⁷ Cf. FRAGA, Gustavo de, citando N. Hartmann, *in*, *LOGOS*, Tomo I pp. 1335-1336.

⁷⁸ Vamos tratar desta questão em 3.2, onde tentaremos demonstrar que esta ideia teve o seu tempo e não pode ser entendida como algo axiomático. A faculdade criativa, mesmo no seio de uma ciência rigorosa, tem o seu eclodir na formação de conteúdos científicos. A criatividade científica tem, na sua origem, de aceitar o papel fundamental da imaginação na criação de sentidos novos, sob pena de não se poder falar sequer em «criatividade científica».

⁷⁹ KEARNEY, *Op. Cit.*, p. 143. Para desenvolvimento do estudo da imaginação medieval neste autor, Cf. Cap. III, «A Imaginação Medieval», pp. 114-152.

Na organização do nosso trabalho, optamos por uma linha de inteligibilidade que não instaure fossos de entendimento naquilo que consideramos essencial. Tratando da faculdade da imaginação e a descoberta da *catarsis* no caminho para a humanização, optamos por fazer neste ponto (1.1), relevância desta faculdade situando-a somente no universo da objetividade. Com efeito, a estrutura do conhecimento, até à revolução copernicana de Kant, assenta numa dualidade sujeito-objeto onde a observação se centra no universo ontológico da objetividade. Aqui, o ser que se procura é o ser do objeto e a verdade que se procura tem por base a adequação do pensamento às características daquele. Os universos do criticismo transcendental kantiano e da fenomenologia husserliana, que desenvolveremos no Capítulo III, implicarão outra percepção da qual resultará, na arte, uma apreciação da faculdade imaginativa totalmente diferente, onde se captará a função catártica da experiência estética.

Sobre este pressuposto, optamos por entender, neste período tratado, qual a concepção de arte e de estética, de modo a seguirmos com estas problemáticas de um modo inteligível sendo que até ao século XVIII a concepção da arte era racionalista e realista, mantendo-se a visão racional aristotélica como modelo de revelação genésico de produção artística.

1.2 – ARTE: IMITAÇÃO E EXPRESSÃO

Sendo a vida um conjunto de múltiplas experiências, o homem sente necessidade de as compreender, explicar e comunicar. Desta necessidade surgem diferentes modos de expressão e explicação em diferentes linguagens. A arte é uma forma de linguagem específica que permite a apropriação de sentido da multiplicidade dos fenómenos, resultando de uma atividade humana capaz de traduzir e fixar as emoções, angústias, anseios e necessidades do ser humano.

Vejamos, numa primeira instância, a evolução do conceito de arte.

A definição do conceito de arte tem sido tentada ao longo do tempo e a sua significação implica um estar num determinado mundo, de uma certa maneira. Deste modo, é importante entender a arte como instauração e sabedoria, situando-a num determinado tempo,⁸⁰ porque ela está intimamente ligada à natureza civilizacional do

⁸⁰ Étienne Souriau, fala em *atividade instauradora* e *sabedoria instauradora*. À pergunta, o que é a arte? diz-nos: “Se devemos dizer algo geral, a arte é *atividade instauradora*. É o conjunto de ações orientadas e motivadas, que tendem expressamente a conduzir um ser [...] do nada ou de um caos inicial até à

homem e aos paradigmas culturais em que se a caracteriza. Dada a natureza circunstancial humana, há uma impossibilidade prática de permitir que qualquer pessoa crie arte fora de um contexto de práticas socioculturais, das quais emergem as dinâmicas artísticas. A criação mais básica de qualquer obra *poiésis* pode ser considerada meramente subjetiva. Podendo ser entendida como criação para deleite próprio,⁸¹ a captação sensorial enforma-se e desenvolve-se numa condição de deleite e/ou prazer estético e aqui já está conceitualmente enformado o que configura a arte como *intenção* de criar *em ato*. É neste sentido que a palavra *intenção* adquire toda a sua força no modo de criar, ver e entender *algo* como obra de arte.

A obra nasce da vontade humana de exteriorizar os seus desejos, intenções e emoções, conscientes ou inconscientes, em algo que preserve o habitar do homem no mundo.⁸² Sendo a criação impulso ou inspiração, talento ou intuição, há sempre uma dimensão essencial: a dimensão humana. Estando a criação artística assente em processos conscientes ou inconscientes, é inegável que ela se desenvolva dentro da capacidade humana de produzir ou fazer aparecer alguma coisa. É pela dimensão artística que o homem se afasta cada vez mais do real concreto, evadindo-se para uma esfera em que as representações e presentificações adquirem caracteres que metamorfoseiam a ligação com o mundo natural, transfigurando-o. Por outro lado, é pela arte que o homem é pertença do *mundo* enquanto totalidade.⁸³ Se a capacidade

existência completa, singular, concreta que se atesta em presença indubitável”. A arte seria assim o caminho para uma realização da existência plena. É também neste sentido “que a arte é *sabedoria instauradora*; - subentende-se, é claro que essa palavra, sabedoria, que fala da aquisição intuitiva e da posse, do uso ativo e concreto de um saber orientador a ver de longe as consequências futuras e as harmonias de conjunto, não exclui nem a força, nem o amor.” Cf. SOURIAU, Étienne, «A arte e as artes», in, *A correspondência das artes* (elementos de Estética comparada), Cultrix, São Paulo, 1983, pp. 35-36.

⁸¹ Criar no ato da criação. Da antiguidade aos nossos dias, a arte sempre foi entendida como dimensão essencial da vida humana que implica um certo saber, fazer e sentir, que resulte num deleite próprio. É esta ideia que configura a intencionalidade – ação para... - como dimensão essencial para que se possa chamar arte a algo produzido pelo homem. Em outras palavras, a arte, como artificialidade abstratizante é, e só pode ser, conceção humana enformada numa matéria.

⁸² Aqui entra uma questão que nos parece pertinente e que tem a ver com a arte institucional, ou seja, o «mundo da arte». Vejamos o caso de Alfred Wallis. Wallis era marinheiro e não entendia nada de arte. Decide pintar barcos para entretenimento, após os 70 anos. As suas pinturas são formalmente simples, diretas e têm o cunho da ingenuidade das crianças e, tal como elas, permitem um novo olhar sobre o mundo. Todo o artefacto, se construído pelo homem, abre-se ao mundo e permite abrir o mundo à interpretação e interrogação humana. Neste caso, a consideração artística tem a ver com uma condição suficiente para que o «mundo da arte» considere as suas obras como obras de arte. A pertinência da existência de uma condição «suficiente» e/ou «necessária», está diretamente ligada ao postulado da sua exigência, o que não deixa de ser questionável. Para desenvolvimento sobre condição suficiente e necessária, Cf. CARROLL, Noël, *Filosofia da Arte*, Edições Texto & Grafia, Lisboa, 2015, pp. 252-253.

⁸³ Heidegger chama «mundificar» no sentido em que é o homem que se mantém na abertura do «ente». A planta e o animal pertencem a uma ambiência em que estão inseridos, mas é o homem que, “ao abrir-se a um mundo, todas as coisas adquirem a sua demora e pressa, a sua distância e proximidade, a sua amplidão

imaginativa sempre se manifestou no ser humano, encontrando-se nela a chave explicativa de toda a produção artística,⁸⁴ foi a necessidade de o homem entender – e se entender – na evolução do mundo que possibilitou o aperfeiçoamento artístico e o desenvolvimento relacional entre o homem, a matéria e a forma.

A capacidade de captar e sentir – imitar, representar e expressar - é uma das características básicas do homem, enformada pela sua capacidade criadora.⁸⁵ O homem recorda o passado e idealiza o futuro. O artista, como ser dotado de sensibilidade especial, possui uma capacidade mais elevada e mais rica para prolongar o seu excesso criativo interior e transportar, pela criatividade e imaginação, esse excesso para fora de si,⁸⁶ fixando-o de forma sensível num objeto de contemplação estética. Mas afinal, o que é a arte? Herbert Read diz que, “[...] é sempre possível melhorar uma definição de uma categoria como a arte, a qual é um dos conceitos mais difíceis na história do pensamento humano.”⁸⁷ A dificuldade justifica-se, segundo o autor, por ter “sido sempre tratada como um conceito metafísico, quando se trata fundamentalmente de um fenómeno orgânico e mensurável.”⁸⁸ Um dos denominadores comuns que encontra é o que se chama de «forma». Sobre esta perspetiva, o artista dá forma a quê? A algo! Mas o que é esse algo? Para isso é necessário saber quais as condições para se ter uma «boa forma», de modo a saber quais as obras que satisfazem essas condições.⁸⁹

O problema de saber o que é uma *bela forma* assenta em várias variantes e é por isso que, para Heidegger, a arte configura-se como «enigma» que tem de ser

e estreiteza. [...] A obra enquanto obra instala um mundo. A obra mantém aberto o aberto do mundo.” Cf. HEIDEGGER, Martin, *A Origem da Obra de Arte*, Edições 70, Lisboa, 1991, p. 35.

⁸⁴ Considerando os dois universos ontológicos apontados por José Enes na nota de rodapé 35, a nossa observação é intencional. Embora se considere o papel mais importante desta faculdade a partir do criticismo kantiano, a verdade é que ela também tem a sua importância no universo aristotélico-tomista, com outras implicações e limitações, é certo, mas, contudo, não deixa de ser importante no processo criador. Julgamos que esta ideia está bem expressa no ponto 1.1, no entanto, não deixaremos de a frisar sempre que for necessário, de modo a não haver dúvidas, ambivalências ou ambiguidades na explanação do nosso raciocínio.

⁸⁵ Neste sentido, Gabriela Castro afirma: “Se procurarmos a origem desta capacidade criadora existente no ser humano, encontrá-la-emos quer na razão quer na imaginação, consoante o universo ontológico onde nos coloquemos: o da objetividade da herança aristotélico-tomista, onde a razão *poiética* detêm o germen da capacidade de construir, considerando a arte inclusive como uma virtude intelectual para a produção da obra, ou no universo ontológico da subjetividade de herança kantiana, onde as ideias estéticas detêm agora o seu papel principal.” Cf. CASTRO, Gabriela, «A dúvida de Cézanne como propedêutica da arte no século XXI» in, *PHAINOMENON, Revista de Fenomenologia*, número 18/19 – Primavera e Outono de 2009, p. 177.

⁸⁶ Confirma-nos o insuspeito Denis Huisman: “A arte consiste em nos conduzir para uma impressão de transcendência em relação a um mundo de seres e de coisas [...] na medida em que ultrapassa a realidade vulgar por meio de uma idealização, por mínima que seja. Cf. HUISMAN, *Op. Cit.*, pp. 69-70.

⁸⁷ READ, Herbert, *Educação pela Arte*, Edições 70, Lisboa, 2007, p. 27.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ Cf. *Ibidem*, p. 29.

desconstruído de modo histórico e a-histórico.⁹⁰ O facto de uma obra de arte, tenha ela a manifestação que tiver, poder agradar subjetivamente, não lhe confere estatuto universalizante, a não ser que obedeça a critérios pré-estabelecidos.⁹¹ Mas quem os estabelece? O *mundo da arte*? E esse *mundo da arte* situa-se em que espaço temporal? Para Read, o critério deve ser “exterior às peculiaridades dos seres humanos, e o único critério que existe é a *natureza*.”⁹² Mas a natureza é múltipla e diversa e mesmo as leis matemáticas, assentes no *número* pitagórico, terão de ser concetualmente criadas. O conceito, ao congelar ou estratificar a *ideia da razão* impede o fluxo e o movimento, ao que poderíamos chamar *fluxo residual*.⁹³ O princípio da vitalidade da natureza *Naturante*, deve ser o do equilíbrio e harmonia entre essas forças, de modo a provocar emoção ou empatia. O mesmo se passa na arte e é nesse sentido que o esteta “descobre elementos de sentimento na obra de arte e identifica os seus próprios sentimentos com esses elementos.”⁹⁴

Apesar da dificuldade de concetualizar este conceito, devido à diversidade e multiplicidade de definições que encontramos, poder-se-ia dizer, na senda de Umberto Eco, que a ação humana reside na produção de «formas» com vista a uma atitude estética do recetor.⁹⁵ Estas criações tornam-se objetos estéticos significativos, transportando experiências subjetivas para além dos seus limites temporais finitos, oferecendo-se a uma multiplicidade de interpretações e significações. Estas interpretações e significações exigem, por si próprias, uma experiência de reconhecimento assente numa hermenêutica própria de quem receciona. O esteta – que contempla a obra de arte – recria e faz viver em si um outro mundo de sentido. A

⁹⁰ Cf. HEIDEGGER, *Op. Cit.*, p. 9.

⁹¹ Em II, O critério da Arte, Denis Huisman levanta a problemática sobre a criteriologia a adotar. Citando Lalo, Souriau e até Valery – a estética é a estésica – ultrapassa os critérios de proporção e harmonia (clássicos) para chegar à conclusão que nem a liberdade podia ser critério de trabalho artístico pois, muitas vezes, era em condições mais difíceis que nasciam as grandes obras de arte. Diz-nos: “O único critério da arte é o êxtase. Onde falta o encantamento, falta também a arte. [...] A alegria é essencialmente o estado primeiro. Se o enlevo do músico ou do melómano é puro, se a sua beatitude não é fingida, então nesse caso poder-se-á dizer que há aí uma *presença* da arte que não engana.” Cf. HUISMAN, *Op. Cit.*, pp. 72-75.

⁹² READ, *Op. Cit.*, p. 29.

⁹³ Chamamos *fluxo residual* ao movimento incessante e dinâmico da *physis*. De facto, o perpétuo fluir *Naturante* da natureza faz com que uma rosa nunca seja igual a outra, e mesmo esta rosa é sempre outra em si mesma, porque a sua constituição é *in fieri*. Voltaremos à noção de *fluxo residual* em 3.1.

⁹⁴ READ, *Op. Cit.*, p. 39.

⁹⁵ Para desenvolvimento da arte como «formatividade», Cf. ECO, Umberto, *A Definição de Arte*, Edições 70, Lisboa, 2006, pp. 15-16.

criação de sentido implica comunicação, o que faz com que a arte também esteja ligada à função comunicativa e social.⁹⁶

Para elucidação desta problemática, vejamos as seguintes definições: a palavra arte deriva do latim *ars* (artis), que é equivalente ao grego *téchnê*, ou seja, a de um saber-fazer, de onde derivou a noção de *técnica*. A título de exemplo, a arte tem sido definida como *imitação* ou *mimésis*, como *criação*, *fabricação* ou *poiésis*, como *comunicação*, como *jogo*, como *exteriorização*, como *produção*, como *manifestação da beleza*, como *padrão* e como *manifestação concreta e simbólica*.⁹⁷

No seguimento deste panorama sobre a elucidação e a problemática da arte, uma questão se pode colocar: porquê uma manifestação simbólica? A linguagem artística, como forma ampla de comunicação, potencia o uso de símbolos que podem demonstrar a consciência representativa. Há neste sentido uma relação entre o símbolo e a arte.⁹⁸ A simbologia, oral, escrita e pictórica, atesta a posse desta consciência ao evocar os elementos mediadores que funcionam como algo capaz de recordar, ou seja, de transportar a um *aqui e agora* realidades afastadas quer no tempo quer no espaço. O símbolo funciona, assim, como um substituto, sendo que “é na sua dimensão de símbolo que a obra se coloca como objeto enigmático a explorar e suscita no espetador um questionamento que diz respeito à realidade a que ela faz referência.”⁹⁹ Sendo assim, a obra apresenta-se como algo capaz de presenciar mentalmente um objeto, uma pessoa, uma situação, ou um acontecimento.¹⁰⁰ Para além da simbologia, é necessário que exista uma linguagem articulada ou ligada às construções temporais, pois é nelas que o homem se constitui e dá realce à expressão mais viva da estruturação do pensamento. Ela é marco decisivo na história da humanidade pois, sendo expressão direta do pensamento, edifica-se como substrato de todo o edifício cultural.

⁹⁶ Cf. MUKAROVSKY, Jan, *Escritos sobre Estética e Semiótica da Arte*, Estampa, Lisboa, 2011, pp. 144-146.

⁹⁷ Cf. ANTUNES, M., *LOGOS*, Tomo I, pp. 471-473.

⁹⁸ Heidegger afirma: “A alegoria e o símbolo fornecem o enquadramento em cuja perspectiva se move desde há muito a caracterização da obra de arte.” [...] A obra dá publicamente a conhecer uma outra coisa, revela-nos outra coisa; ela é alegoria. À coisa fabricada reúne-se ainda, na obra de arte, algo de outro. [...] A obra é símbolo.” Cf. HEIDEGGER, *Op. Cit.*, p. 13.

⁹⁹ CASTRO, *Op. Cit.*, p. 206. “O símbolo é um desafio dirigido ao intelecto, um desafio à inteligência para que esta exercite a sua capacidade de interpretação.” *Ibidem*, p. 141.

¹⁰⁰ “Não é de modo anónimo e convencional que o símbolo remete para um termo diferente de si mesmo, mas por força da sua força constitutiva que põe a sua significação em movimento como que a impelindo para além de si mesmo. Neste sentido podemos dizer com Paul Ricoeur que, sobre um sentido primeiro, literal, patente, o símbolo evoca, sugere ou dá, na transparência opaca do enigma, um sentido segundo (*Finitude et Culpabilité*, pp. 22-23), que se abre e amplia indefinidamente através do *mito* e do *rito*.” Cf. FREITAS, Manuel da Costa, *LOGOS*, Tomo IV, p. 1132.

A experiência especificamente humana assenta na construção de sentidos e significados,¹⁰¹ sendo que o sentido e o significado estão intimamente ligados ao desenvolvimento da estrutura comunicacional e social. Como abstração artificialmente criada, a arte é parte integrante desta estrutura.¹⁰² O homem cria mediante processos e estruturas, mas é com base nessas estruturas que sintetiza e esquematiza os dados recebidos. Os símbolos permitem desenvolver sentidos novos, permitindo ainda perpetuar as coisas ausentes, passadas ou futuras e, pela imaginação, usufruir de uma liberdade que mais nenhum ser pode viver.¹⁰³ O animal visualiza o que está perante os seus sentidos; mesmo antecipando um acontecimento, são os seus sentidos que o põem de sobreaviso e que dão ênfase à ação. Ao contrário, o homem pode antever milhares de situações, mesmo as que nunca viu ou nunca verá. Só os seres humanos são capazes de se projetar em situações imaginárias. Só os seres humanos são capazes de se *pro-jetar* no mundo, criando um mundo, porque a linguagem, carregada de funções simbólicas, suporta a sua vivência que permanece no nosso espírito, sem que estejam materialmente presentes.

Este sentido de *projectum* é o cerne da própria liberdade humana. Se nos projetamos, somos livres enquanto ensaiamos e exploramos todas as possibilidades e situações. Eis o verdadeiro fundamento da arte e da ciência. Eis o verdadeiro *jogo* da vida e da criação. Esta manipulação da linguagem e este dom de criar são o fundamento de toda a criação artística e, até mesmo a ciência pura tem, neste sentido, uma forma de jogo associada. A capacidade simbólica consegue reter as estruturas características dos objetos e reconhecê-los, permitindo a formação de conceitos, isto é, objetos do pensamento: representação intelectual de objetos ou instrumentos fundamentais na atividade cognitiva; e é por isso que se pode dizer que o homem é um ser criador de símbolos. Mas esta capacidade nunca poderia exercer uma função lógica sem a função imaginativa. Deste modo, podemos afirmar que a função imaginativa tem uma componente lógica que é essencial ao entendimento humano.

¹⁰¹ Enquanto significação objetiva, o sentido aponta para o que uma coisa é em si mesma. Enquanto significação simbólica, o sentido diz-se das palavras, dos gestos e da própria linguagem em geral (sentido próprio, sentido figurado), mas também tudo aquilo que pode ser ponto de partida de uma inferência ou de uma elação. O significado, numa ordem epistemológica, remete para uma *confirmação* e uma *verificação* possível [...] pelo que a linguagem se deve constituir menos como interpretação do que como realização do sentido. Cf. SILVA, Isabel, *LOGOS*, Tomo IV, pp. 1034 e 1109, respetivamente.

¹⁰² Não enveredaremos pelo estruturalismo de Levi-Strauss, porquanto a nossa conceção de estrutura, neste caso, tem a ver com a dialética que constitui o tecido fundamental e essencial da produção artística.

¹⁰³ Para complemento da relação entre símbolo e arte, Cf. CASTRO, *Op. Cit.*, pp. 202-206.

Os historiadores, críticos e filósofos da arte, têm-se manifestado dentro dos seus domínios de estudo sobre a problematização da definição da Arte. No seguimento do pensamento de Jaeger e Read, cremos que o problema se situa no campo orgânico e a sua mensurabilidade está na análise do seu conceito, daí a importância da sua concetualização histórica e a-histórica. Na sua historicidade, a Arte foi considerada de imensos modos e desenvolveram-se muitas teorias sendo que umas foram melhor aceites do que outras. Na sua a-historicidade, a arte faz parte do espírito do tempo (*Zeitgeist*). Quanto à metodologia do nosso trabalho, vamos incidir o nosso estudo sobre duas teorias essencialistas: a teoria essencialista ou teoria da imitação e/ou representação, e a teoria do expressionismo ou teoria da arte como expressão.¹⁰⁴

Partindo da perspectiva gnoseológica de cariz clássico-medieval, a *imitação* baliza-se por cânones Aristotélico-Tomistas já referenciados anteriormente em 1.1. O artista imita, representa ou expressa a realidade tal como ela se manifesta aos seus sentidos e à sua intuição, resultando numa experiência e interpretação configuradoras e transformadoras; num processo criativo mediatizado por materiais e técnicas específicas de cada domínio e estilos artísticos. O artista não podia dar livre curso à produção artística, pois esta subordinava-se a conceitos de belo, definidos segundo uma ótica racionalista e metafísica, onde a beleza era entendida em relação com a *Verdade* e o *Bem*. O mundo do imaginário do artista tinha de se confinar aos limites impostos por uma estética normativa onde este se servia da imaginação como capacidade meramente reprodutora.¹⁰⁵ O conceito de belo, definido segundo uma ótica racionalista e metafísica, recriava uma nova realidade, é certo, mas à qual conferia sempre caracteres identificáveis com o ponto de partida real. Representando sempre motivos reais – ações de homens – ou que pudessem ser tornados reais – *imago Christi* –, ao artista somente era autorizado exprimir um universo original, desde que a coerência racional estivesse presente. Obra, artista e espetador, eram componentes necessários de um modo de produzir e de uma forma de conhecimento, onde a beleza assumia uma qualidade moral elevada, assente na essência eterna e nos valores morais.¹⁰⁶

¹⁰⁴ A teoria essencialista defende que existe uma essência da arte, isto é, existem propriedades comuns a todas as obras de arte e as obras só são consideradas arte se tiverem essas propriedades. A essencialidade da arte estabelece o paradigma daquilo a que se chama arte. As teorias não-essencialistas, defendem precisamente o contrário, ou seja, não há características essenciais comuns que definam o que é a arte, podendo esta libertar-se dos condicionamentos essencialistas estabelecendo, no primado do artista ou criador, a chave explicativa da compreensão da arte.

¹⁰⁵ As artes eram eminentemente miméticas ou representacionais sendo a arte entendida, não como *dom* natural, mas sim como possessão. Para os escolásticos era operada por uma virtude intelectual.

¹⁰⁶ Para complemento da arte como imitação, Cf. CARROL, *Op. Cit.*, pp. 33-39.

Numa primeira versão do representacionalismo, imitação e representação potenciam a harmonia entre a arte e a moral. A função da arte como imitativa da natureza (pintura, escultura) ou arte como imitação de dramas humanos (teatro, tragédia), é arte representativa porque representa quer uma quer outra realidade. Aqui, a questão do génio clássico está presa ao tema da objetividade que visava “descobrir o mundo, de utilizar a arte como um instrumento de conhecimento de uma realidade estranha a si própria.”¹⁰⁷ É importante referir que a imitação platónica é ultrapassada pela imitação aristotélica no sentido em que a *mimésis* do estagirita é “*mimésis-representação* do real, ou seja, [é] *mimésis-criação*.”¹⁰⁸ Ao ultrapassar a desvalorização platónica dada ao «real artístico», que não passava de uma cópia da cópia, Aristóteles “procura a metodologia que torna o «ente enquanto ente» inteligível pela relação dos princípios da realidade com os princípios do conhecimento.”¹⁰⁹ A diferença assenta na capacidade distintiva da mera imitação da natureza e da produção humana enquanto arte para deleite. Ao assentar numa causalidade racional¹¹⁰ a técnica, primitivamente posta ao serviço das necessidades primárias do homem, desenvolve-se e é motor de desenvolvimento do pensamento reflexivo e criativo. É à criatividade humana que se deve a transformação dos elementos naturais em obras artísticas.¹¹¹

Numa outra versão da representação, a imitação pode ser puramente convencional, ou seja, não é imperativo que seja uma cópia da realidade podendo ser representação simbólica. Esta conceção é diferente da que permaneceu até ao século XVIII, – até mesmo para além dele –, onde a obra, para pertencer a um sistema de belas-artes, “teria de obedecer a uma condição necessária, a saber, que fosse imitativa.”¹¹² A obra teria que ter em todas as suas manifestações, necessariamente, uma relação de verosimilhança com a perspetiva realista ou naturalista, de modo a lhe emprestar caracteres de aceitação.

¹⁰⁷ FERRY, Luc, *Homo Aestheticus*, «A Invenção do Gosto na Era Democrática», Edições 70, Lisboa, 2012, p. 34.

¹⁰⁸ CASTRO, *Op. Cit.*, p. 274.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 273.

¹¹⁰ Na senda de Aristóteles chamaríamos *causalidade eficiente*, que resulta de um «fazer» ou «produzir» ligado à *techné* e à *poiésis*, com o fim de produzir ou fabricar algo. Cf. ARISTÓTELES, *Ética a Nicómaco*, Quetzal Editores, Lisboa, 2012, Liv. VI, (1138b). Sobre este assunto, Cf. RICOEUR, *A Metáfora Viva*, pp. 71-75.

¹¹¹ Para desenvolvimento, Cf. CASTRO, *Op. Cit.*, 269-279. Além disso, esta imaginação integra os dados sensoriais, fazendo com que a imaginação seja a representação do real na ausência dele. Estamos no universo objetivo do descobrir e do criar como imitação e representação *poiética*. A inteligibilidade desta afirmação pode ser entendida no esquematismo do «quarteto causal aristotélico» que assenta sobre as três dimensões da razão, já referidas em 1.1, N/pág. 22.

¹¹² CARROLL, *Op. Cit.*, pp. 36-37.

Nesta nova concepção de arte representativa não há imitação de nada, havendo por outro lado a presentificação de uma outra realidade e outro mundo de sentido. Seguindo uma metodologia argumentativa de cariz logicista – que Noël Carroll aplica para classificar as manifestações artísticas –, podemos dizer que *x é arte, se e só se, x dá sentido*. Desta condição necessária, o sentido provém da capacidade abstratizante do pensamento. O pensamento abstrato está intimamente ligado ao desenvolvimento linguístico e comunicacional, que se constitui como uma função inerente à do ser humano. Sendo a comunicação transversal a todo o reino animal, na espécie humana a comunicação reveste-se de caracteres peculiares, que fazem dela o testemunho e a expressão direta de que o homem se move no mundo abstrato da representação. Ela é desenvolvida artificialmente¹¹³ e é adquirida no seio do meio cultural. Esta noção não implica somente uma dimensão simbólica, vai muito para além disso porque, “a noção de representação é mais ampla, uma vez que uma coisa pode representar outra, sem se parecer com ela.”¹¹⁴ Mas esta noção tem um caráter demasiado exclusivo para abranger todas as atividades criadoras, porque cada linguagem carrega consigo recursos e insuficiências, fazendo da criação artística criação própria, num campo próprio do seu fazer e acontecer.¹¹⁵ Com origem moderna, estas obras “não representam coisa alguma, mas que se afiguram como experiências perceptivas intensas”¹¹⁶ o que lhes confere a capacidade de tornar presente uma outra realidade de sentido na intensidade da percepção.

Estas duas versões, segundo Carroll, são insuficientes para abranger todas as artes pois nenhuma “designa uma propriedade necessária comum a todas as obras de arte.”¹¹⁷ A questão prende-se com condições necessárias e suficientes. As condições necessárias impõem um fundamento sem o qual não é possível dizer que uma obra é arte. As suficientes, por outro lado, dependem da consideração de quem as avalia. É neste sentido que se aponta para uma teoria mais abrangente, chamada teoria neo-representacionista da arte. Mais aberta e mais leve, esta teoria pressupõe que o critério subjetivo tenha um peso significativo na percepção da obra. Ela deve “ser sobre alguma coisa”, deve ter um “tema” ou contar uma história, isto é, “tudo o que for uma obra de

¹¹³ Estamos no universo da contemplação unicamente psicológica e intelectual. Assim o diz Dennis Huisman, Citando Basch, “«O artista, disse Basch, é um fenómeno raro», e esse monstro sente e testemunha a arte como contemplador antes de a realizar como criador.” Cf. HUISMAN, *Op. Cit.*, p. 80.

¹¹⁴ CARROLL, *Op. Cit.*, p. 39.

¹¹⁵ Cf. *Ibidem*.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 40.

¹¹⁷ *Ibidem*.

arte possui, necessariamente, a propriedade de ser-acerca-de-algo, ou seja, tem conteúdo semântico; tem um objeto acerca do qual se exprime.”¹¹⁸

Noël Carroll dá os exemplos dos *readymades* de Duchamp e diz: “Se *Fonte* e *Antecipação do Braço Partido* são obras de arte, porque é que não se hão-de considerar obras de arte outras peças semelhantes – urinóis e pás de limpar neve saídas das mesmas fábricas?”¹¹⁹ Com efeito, estas obras podem ser consideradas como «objetos ansiosos»¹²⁰ tendo como principal característica exigir uma interpretação. O artista pode «encontrar» o objeto no quotidiano e deslocá-lo do seu local para outro local e terá na sua «localização improvável» a sua fonte de questionamento. É neste sentido que “se algo requer uma interpretação, então, seguramente, é porque trata de alguma coisa, tem um significado ou possui conteúdo semântico.”¹²¹

Sendo mais abrangente, esta problemática não se esgota. Com a inversão da estrutura cognoscente – objeto/sujeito – esgota-se a mera objetivação. O fluxo pulsional e inesgotável da imaginação humana deixa de ter limites bem definidos para se reduzir a uma definição padronizável ou a um “sistema de códigos ou convenções.”¹²² Das abordagens tradicionais representacionistas às novas abordagens com intencionalidade simbólica, a representação afigura-se como insuficiente para explicar o ecletismo de todas as expressões sufixas, de todos os «ismos» que tentam fundar a arte na vida e a vida na arte e, sobretudo, a vida como arte.¹²³ A arte exprime e transfigura a experiência humana e esse modo peculiar de transfiguração é, também, uma forma de conhecimento.

Sendo a abertura do possível que permite o desenvolvimento de um pensamento ou matéria, não nos podemos fixar somente na constatação deste ecletismo. A função lógica do pensamento assenta na seguinte premissa: a necessidade de edificar teorias é constitutivamente humana e é por isso que esta necessidade implica um raciocínio

¹¹⁸ Cf. *Ibidem*, pp. 40-41.

¹¹⁹ *Ibidem*.

¹²⁰ O conceito de «objeto ansioso» foi criado por Harold Rosenberg em face do epíteto atribuído à «morte da arte». Este objeto seria aquele que estaria aberto ao olhar, isto é, o objeto clama por uma interpretação. Assim, qualquer «objeto» criado pelo homem, desde que afetasse outro homem, poderia ser considerado obra de arte. Há, portanto, uma relação interdinâmica entre a obra e o intérprete. Umberto Eco afirma-o ao dizer: “A poética da obra ‘aberta’ tende, como diz Pousseur, a promover no intérprete ‘atos de liberdade consciente’, pô-lo como centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis [porque] qualquer obra de arte, embora se entregue materialmente inacabada, exige uma resposta livre e inventiva, mesmo porque não poderá ser realmente compreendida se o intérprete não a reinventar num ato de congenialidade com o autor.” Cf. ECO, Umberto, *Obra Aberta*, Perspetiva, São Paulo, Brasil, 1991, p. 41.

¹²¹ CARROLL, *Op. Cit.*, p. 43.

¹²² *Ibidem*, p. 54.

¹²³ Para aprofundamento da Arte como representação, Cf. CARROLL, *Op. Cit.*, pp. 33-71.

lógico. Se é verdade que este foi um postulado da razão, no pensamento positivo-racionalista e no legado cartesiano, na contemporaneidade essa assunção está ultrapassada. O legado do Século das Luzes trouxe consigo a necessidade de ultrapassar esse desiderato, aceitando-se diferentes tipos de raciocínio. A procura da verdade artística deixou de ser redutível, exclusivamente, às regras ou premissas lógicas, aceitando-se uma dialética entre a experiência do mundo exterior e o mundo interior. As emoções e os sentimentos têm um papel fundamental numa nova maneira de entender a arte, que se vai configurar como expressão do mundo interior do artista.¹²⁴

A arte entendida como expressão “caracterizava-se pela atenção dada às propriedades *objetivas* do mundo «externo» – à natureza e ao comportamento observável.”¹²⁵ Após as revoluções oitocentistas, com o aparecimento do romantismo e criticismo – ao qual se opõe o movimento *tempestade é ímpeto* –, há uma mudança de paradigma no qual os artistas passam a espelhar o *mundo das experiências interiores*.¹²⁶ O romantismo valoriza sobretudo o sujeito e as suas experiências individuais. Neste sentido, o mundo é apresentado de um ponto de vista pleno de emoções e as perspectivas emocionais são entendidas numa perspectiva transmissiva, isto é, “na arte, há um estado emocional que é exteriorizado, que é trazido à superfície e transmitido aos espectadores, leitores e ouvintes.”¹²⁷

Esta ideia de transmissão implica, segundo Carroll, “três condições necessárias para a arte – um artista, um público e um estado emocional comum.”¹²⁸ O que está em causa nesta tríade é a essência da estrutura humana¹²⁹ que visa, segundo o autor, estabelecer um processo de clarificação. Intencionalidade, transmissão e clarificação são, em nosso entender, as palavras-chave com que o autor caracteriza esta teoria¹³⁰ sendo que qualquer teoria sobre a arte assenta, necessariamente, na explicitação de todo o edifício cultural.

¹²⁴ O artista já não é só *artifex* passando a transmitir a catarse do seu mundo interior. As artes *performativas* tornam o significado da expressão polissêmica, sendo que a obra de arte, passa a ser transmissiva das emoções estéticas e só pela faculdade imaginativa se pode dar alguma compreensão ao exprimível.

¹²⁵ CARROLL, *Op. Cit.*, p. 76.

¹²⁶ Desenvolveremos estas temáticas em 3.3.

¹²⁷ CARROLL, *Op. Cit.*, p. 77.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 78.

¹²⁹ Vejamos o triângulo hermenêutico de Dilthey; o triângulo estético de Merleau Ponty, de Nelson Goodman; vejamos em última análise, a estrutura triádica pitagórica... até mesmo religiosa ou estadual; vejamos a tríade Hegeliana, etcetera, etcetera. São incontáveis, nos diversos planos essenciais de toda a vida humana, as estruturas triádicas do fazer, sentir e perceber.

¹³⁰ Para desenvolvimento, Cf. CARROLL, *Op. Cit.*, pp. 75-82.

A cultura é produzida pelo homem e o homem é produtor, produto e produzido pela cultura. Ela é a ampliação e diversificação das potenciais formas de ele agir e é por meio dela que o homem se integra no mundo, melhor o conhece e melhor o domina. Além das diferenças no seio das sociedades, há uma diferença na forma de aproveitamento da natureza, nos recursos técnicos e científicos e nos sistemas de valores educacionais. É necessário entender o enquadramento histórico e é nesta consideração que se deve entender que as teorias artísticas acompanham o *pulsar do mundo*. Podemos fazer um esforço e até entender a manifestação artística de uma determinada época remota, mas ela terá sempre caracteres próprios, que dizem respeito a uma *certa maneira* de um determinado povo ou sociedade entender e se entender no mundo. Há sempre algo *residual* que escapa na interpretação de uma determinada linguagem. A linguagem artística desenvolve-se, como outra linguagem qualquer, no seio de uma sociedade e só desenvolvendo e educando a sensibilidade artística, se poderia reconhecer um artefacto feito no Chile e outro feito na China, como tendo caracteres que lhe conferem dimensão artística reconhecida.

É claro que esta ideia levanta imensas questões e que não basta dizer, como o fizemos no início deste ponto, que a *intenção* de criar arte é exclusiva. O que atesta a possível universalidade da arte¹³¹ é a capacidade dela provocar uma emoção estética sendo que ela é tanto mais abrangente quanto mais possibilitar ao homem a sua coerência e a sua verdade, isto é, a sua unidade enquanto totalidade ao nível político, ético e estético. Assim nos diz Manuel Antunes ao afirmar que o “homem é levado a unir e reunir, nas formas mais diversas, o sensível e o inteligível, o real e o imaginário, o concreto e o abstrato, o natural e o «sobrenatural», a ordem da ação e a ordem da contemplação, a palavra e o silêncio, o sagrado e o profano, o singular e o coletivo, o mágico e o profético, o mítico e o racional, o divino e o humano.”¹³²

¹³¹ Em todas as leituras que fizemos, relativamente a este conceito, ficamos com a sensação que esta definição tem um caráter aporético porque, em nenhuma das obras consultadas, vimos uma posição categórica que indicasse que a arte «é isto» ou que se define, impreterivelmente «deste modo». Optámos por seguir algumas obras e autores. Não houve intenção de preterir umas em favor de outras, a não ser por acharmos que esta orientação vai mais ao encontro do que pretendemos desenvolver. Sem prejuízo do exposto, fica indicação de outras obras que abrangem esta problemática. ARGAN, Giulio Carmo, *Arte e crítica de arte*, Estampa, Lisboa, 1993; CHALUMEAU, Jean-Luc, *As Teorias da Arte, filosofia, crítica e história da arte de Platão aos nossos dias*, Instituto Piaget, Lisboa, 1997; DUFRENNE, Mikel, *A Estética e as Ciências da Arte*, II Vol., Bertrand, Lisboa, 1982; ECO, Umberto, *Arte e Beleza na Estética Medieval*, Presença, Lisboa, 1989; HEGEL, G.W.F., *Cursos de Estética*, «Volume I», Edusp, S. Paulo, Brasil, 2001, nomeadamente, pp. 38-86. Salientamos a seguinte advertência de Umberto Eco: “Na realidade, é sempre muito perigoso elaborar uma definição de arte para depois se verificar o que nela cabe e o que nela não cabe.” Cf. ECO, *A Definição da Obra de Arte*, p. 219.

¹³² Cf. ANTUNES, *LOGOS*, Tomo I, p. 478.

1.3 – A CÓPULA ARTE-ESTÉTICA

Estando inserido culturalmente, o homem abre-se a um universo intersubjetivo e é neste sentido que a obra de arte é necessária como condição de comunicação facilitadora no campo da intersubjetividade, na medida em que é manifestação da expressão humana. Inserida no mundo do real e do possível, a expressão artística aparece no cruzamento dos dois domínios da percepção, fazendo emergir um outro universo de sentido. A criação artística constitui, assim, um forte veículo de comunicação, uma forma expressiva de linguagem que permite uma outra forma de encarar o mundo e de nele atuar.

Se a arte reflete uma capacidade ou habilidade para produzir ou criar, a estética, como ramo da filosofia, debruça-se sobre o estudo da natureza da beleza e os seus fundamentos. Como poderemos constatar, estes conceitos evoluíram ao longo dos tempos e a dificuldade de os definir está na conjuntura histórico-cultural em que se inserem. Se a arte no universo ontológico da objetividade estava centrada na objetividade da obra de arte e tinha uma dimensão onto-gnoseológica, no universo ontológico da subjetividade a reflexão sobre a obra de arte centra-se no plano heurístico-transcendental. Kant, ao fazer uma inversão à estrutura reflexiva-cognitiva, muda as bases do juízo estético tradicional no paradigma filosófico ocidental. Para ele o juízo estético é proveniente do sentimento e funciona, subjetivamente, como resultado intermediário entre a imaginação e o entendimento ou a razão. É por isso que os sentimentos de prazer ou desprazer estão ligados a sensações estéticas e não lógicas onde a imaginação tem um papel fundamental. As duas dimensões, presentes no universo ontológico da objetividade e no universo ontológico da subjetividade, justificam – como já fizemos referência na página 27 – apreciações artísticas e estéticas completamente diferentes. Debrucemo-nos sobre esta problemática.

A arte, como elemento vivificante da alma, constitui-se como um mediador entre o artista que a cria e o esteta que a contempla impondo-se, assim, como função essencial humana sendo indispensável ao homem e à sociedade. É ela que perpetua, no dizer de Hanna Arendt o “mundo das coisas feito pelo homem [pois], o artifício humano construído pelo *homo faber*, só se torna uma morada para os homens mortais, um lar cuja estabilidade suportará e sobreviverá ao movimento mutável das suas vidas e ações, [...] para atenuar o seu labor e minorar o seu sofrimento, e os mortais precisam do seu auxílio para construir um lar na terra, [...] isto é, a ajuda do artista, de poetas e

historiógrafos, de escritores e construtores de monumentos, pois, sem eles, o único produto da sua atividade, a história que eles vivem e encenam não poderia sobreviver.”¹³³

Como função superior da condição e da vida humana, a arte faz com que o homem se equilibre no mundo, permitindo “fundamentar a permanência da obra na infinidade das interpretações. Ao dar vida a uma forma, o artista torna-a acessível às infinitas interpretações possíveis.”¹³⁴ Estando presente em tudo o que fazemos, torna-se difícil definir o que é a arte e aquilo que ela permite. O entendimento da arte não pode ficar redutível a algo fora do mundo e do homem: o homem que *cria* e o que *re-cria*. Pressupondo a fruição de um prazer a arte precisa de um espectador para que ela se determine na fruição de uma emoção denominada emoção estética. Nesta atitude receptiva do esteta brota uma onda efetiva intensa que o arrebatava, tanto mais fortemente, quanto mais se detiver na contemplação.

Mas a arte não tem só esta função. A arte tem a capacidade de transportar o homem para um mundo diferente, um mundo outro que o arranca às condições espaciais e temporais da sua existência concreta. É neste sentido que o sentimento estético está para além da captação sensível, na medida em que são acrescentadas funções de ordem superior interpretativas dos dados recolhidos pelos órgãos recetores. É esta capacidade cognitiva que permite ao esteta organizar a informação recebida, atribuindo-lhe uma significação concetual que emana da sua metamorfose em signo estético, pois a sua característica é “precisamente, aludir a algo que está fora dele. O signo estético alude a todas as realidades que o homem já viveu e pode vir a viver, a todo o universo das coisas e dos processos. O modo como foi feito o objeto que se converteu em portador da função estética, indica uma determinada orientação na maneira de ver a realidade em geral.”¹³⁵ É por isso que a “arte que não se baseia plenamente em nenhuma função que não seja a função estética [...] revela sempre de uma maneira nova o caráter multifuncional da relação do homem com a realidade, e, por conseguinte, também a riqueza inesgotável de possibilidades que a realidade oferece ao comportamento, à percepção e ao conhecimento humanos.”¹³⁶

¹³³ Cf. ARENDT, Hannah, *A Condição Humana*, Editora Forense Universitária, Rio de Janeiro, 2007, pp. 186-187.

¹³⁴ ECO, *A Definição da Obra de Arte*, p. 30.

¹³⁵ MUKAROVSKY, *Op. Cit.*, pp. 120-121.

¹³⁶ *Ibidem*, p. 225.

Todavia, não podemos esquecer que a arte nem sempre foi entendida assim e que a estética, até ao século XVIII¹³⁷ era meramente entendida como beleza (*Kállos*), perceção e sensação (*Aisthésis*). Recuando ao helenismo, se para Platão as coisas são belas porque participam da Ideia de Belo – ligada ao Bom e ao Bem –, para Aristóteles é pela abstração que é possível captar, para além do sensível, o que é essencial, isto é, o conceito. Em todo o caso, para estes filósofos, o que importava eram os próprios fundamentos da possibilidade de atingir um conhecimento perante a fugacidade das coisas. Havia uma dimensão gnoseológica assente numa capacidade racional do homem para a produção sendo que, na dimensão artística, o resultado da ação fica fora do sujeito e pode ser orientado para algum fim, útil ou não. Aristóteles chama a esta capacidade de sensório-motora que leva à cognição, sendo que são as virtudes como sabedoria – razão teórica –, prudência – razão prática –, e arte – razão poiética com dimensão de *téchne* e *poiésis* –, que orientam esta capacidade. O belo está nas coisas e temos de o captar por abstração para que o intelecto o intelecione. A arte era um produto da razão e o esteta – recetor – quer saber o que é o belo e porque é que os objetos são belos. A causalidade é eficiente e depende do criador que cria por virtude intelectual. A razão produz mediante a virtude da arte e dá o belo produzido pela *poiésis*. O belo, sendo um conhecimento teórico de algo que se desprende do objeto artístico é contemplado pela razão teórica. A função da arte era exprimir sentimentos e transmitir compreensão.

Como já fizemos referência em 1.1, nomeadamente nas páginas 24 e 25, a conceção da arte altera-se profundamente na passagem da Idade Média para o Renascimento. Denis Huisman fala em três correntes importantes que vão influenciar a revolução copernicana de Kant: “o relativismo cartesiano, o intelectualismo leibniziano e o sensualismo anglo-saxónico.”¹³⁸ Se a sensação e a perceção do mundo entendido implicavam três vertentes, a saber, a sensitiva, a cognitiva e as duas em conjunto, devido às alterações legadas pelo renascimento, a perceção do mundo altera-se e dá lugar ao “ceticismo desiludido cartesiano.”¹³⁹ O mundo que nos é revelado pelos

¹³⁷ É no ano de 1750 que Baumgarten usa o termo estética como ciência que trata do conhecimento sensível em contraposição à lógica como conhecimento racional. É a partir desta data que ganha espaço a conceção subjetiva do belo, como algo resultante da obra do homem, não sendo apenas uma propriedade simplesmente objetiva das coisas. Filósofo de charneira que introduz um novo paradigma, Kant, posteriormente, vai usar o termo Estética como denominação para o estudo gnosiológico da sensação e das suas formas apriorísticas de espaço e tempo, a que chamou Estética Transcendental.

¹³⁸ HUISMAN, *Op. Cit.*, p. 32.

¹³⁹ Diz-nos Huisman que Descartes anuncia já Kant. Na nota de rodapé 1, cita Olivier Revault d’Allonnes que defende a “ideia de que Descartes não procurou construir uma estética, não por indolência ou falta de

sentidos foi, no racionalismo intelectualista cartesiano, relegado para segundo plano. Com efeito, para Descartes só o *cogito ergo sum* possibilitaria o acesso a uma verdade «certa e segura». Esta posição foi o fundamento do processo de acesso às «verdades últimas» pela Dúvida Metódica, contudo, o primeiro acesso ao mundo revelado continuou a ser pelos sentidos e esta posição extrema foi ultrapassada. Incapaz de unir os sentidos e o sentimento, a faculdade de perceber e de julgar, o ceticismo desiludido cartesiano relega a estética para um espaço opaco na sua «mecanização do mundo». Num mundo mecânico não há espaço para considerações estéticas. Leibniz preenche a insuficiência cartesiana: “completa-o, remata-o e prolonga-o em profundidade.”¹⁴⁰ O mundo “já não é uma máquina movida por «leis inelutáveis, desprovida de energia e de espontaneidade – diz Basch –, é uma imensa hierarquia de seres vivos e sensíveis, formando um conjunto harmónico acabado». Mas o mundo não é também senão uma imagem da nossa percepção: há nos dois termos a realização do uno e do múltiplo, e o espetáculo surpreendente dessa estranha harmonia do universo não é senão o espelho da nossa própria harmonia interior.”¹⁴¹

A posição dogmática do racionalismo, por evocar um uso ou abuso da razão onde tudo o que existe é inteligível e redutível às leis essenciais do pensamento, excluindo ou minimizando o papel da experiência no conhecimento e percepção do homem, leva ao aparecimento de movimentos filosóficos que se insurgem contra a divinização da razão. Estes movimentos contrários geram, por oposição à posição racionalista dogmática, movimentos de excesso contrário que não reconhecem – como o intelectualismo – a irreducibilidade das operações superiores do espírito – ideia, juízo e raciocínio – às operações sensoriais, nem, por conseguinte, a diferença essencial entre a inteligência e a imaginação. A inteligência é uma forma de imaginação que pretende explicar toda a vida do espírito por sensações e por associações, fusão, evolução ou transformação das sensações em imagens.¹⁴² Neste sentido, a certeza é o resultado da repetição da experiência, no entanto, o *eu* substancial deriva de uma série de percepções unidas associativamente pela imaginação.

tempo, mas porque para ele era impossível unir «os sentidos e o entendimento, a faculdade de perceber e a faculdade de julgar», opondo a realidade a essa união a «opacidade fundamental do homem concreto».
Cf. *Ibidem*.

¹⁴⁰ Cf. *Ibidem*, p. 33.

¹⁴¹ *Ibidem*.

¹⁴² Cf. FREITAS, Manuel da Costa, *LOGOS*, pp. 545-548 e PAULA, M. A. De, *Ibidem*, Tomo I, 1026-1027.

O sensismo ou sensualismo inglês tem a sua maior expressão em David Hume e é este que faz despertar Kant do “torpor dogmático”.¹⁴³ Como nos diz Huisman, Hume já faz a inversão, ao pôr a tónica, não no “Belo-em-si, mas no gosto humano.”¹⁴⁴ A antinomia fundamental entre “a ideia de um gosto subjetivo [...] e a ideia de um gosto universal e necessário [...]”¹⁴⁵, é ultrapassada pela nova teoria kantiana que unifica o «juízo do sentimento» com o «sentimento do juízo» operando um “universal necessário *afetivo*.”¹⁴⁶ Este universal necessário reside nas estruturas apriorísticas do sujeito e o objeto não é mais necessário. Relembremos dois dos seus quatro momentos do juízo de gosto. Se no primeiro, o sujeito não necessita do objeto para a dedução do comprazimento ou descomprazimento independentemente de todo o interesse, no segundo momento, “belo, é o que apraz universalmente sem conceito.”¹⁴⁷ O sujeito criador é portador de um dom anterior a ele, o génio (*ingenium*), pelo qual dá as suas regras à arte e é portador de ideias e imaginação que determinam a originalidade como força autêntica única.¹⁴⁸ O gosto é considerado como faculdade de julgar um objeto independentemente de todo o interesse e o seu propósito visa a beleza pois esta “é a forma da finalidade de um objeto enquanto percebida sem representação.”¹⁴⁹

Kant é absolutamente incontornável, na medida em que é filósofo de *charneira*, isto é, unifica as antinomias herdadas das tradições anteriores e opera um ponto de viragem onto-estético que tem todos os princípios que, na estética, vão ser necessários para se compreender a evolução da arte nos tempos seguintes. A filosofia kantiana é o resultado de uma longa meditação e exprime um corte com o dogmatismo das metafísicas tradicionais que, animadas dum certo otimismo gnoseológico, atribuíam à razão um poder ilimitado para fundamentar o conhecimento em verdades eternas. Ao mesmo tempo pretende salvaguardar a legitimidade do conhecimento científico, que tinha sido posto em causa pelo ceticismo de David Hume. Kant retoma a crítica leibniziana à teoria do conhecimento empirista que entende o espírito humano como passivo. O racionalismo de Kant não é dogmático, pois recusa à razão humana o poder de conhecer o mundo inteligível – nùmeno – mas também não é cético, pois considera que o espírito humano é capaz de atingir verdades universais e necessárias.

¹⁴³ SILVA, Carlos, *LOGOS*, Tomo IV, pp. 1234-1236.

¹⁴⁴ HUISMAN, *Op. Cit.*, p. 34

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 36.

¹⁴⁶ Cf. *Ibidem*.

¹⁴⁷ Cf. KANT, Immanuel, *Crítica da Faculdade do Juízo*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lousã, 1998, pp. 89-108.

¹⁴⁸ Cf. *Ibidem*, p. 211.

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 67.

Ao fazer a investigação sobre o poder e limites da razão pura,¹⁵⁰ Kant pretende não só *salvar* a metafísica, procurando orientar a crítica da metafísica tradicional para a análise dos limites da faculdade de conhecer, mas também abrir a via para uma nova metafísica que se possa apresentar como ciência com novo fundamento: não baseada na razão teórica mas na razão prática.¹⁵¹ As fontes do conhecimento ou de acesso ao fenómeno são a sensibilidade e o entendimento, assentes nas formas puras do «espaço» e do «tempo». Ao marcar os limites da razão teórica especulativa na sensibilidade, Kant abre a metafísica à dimensão moral pois esta, ao nível das ideias da razão, pode funcionar como ideal regulador do pensamento e das ações humanas. O uso prático da razão abre-se ao domínio da moralidade pois, pela razão prática, o homem realiza a sua dimensão de pessoa. A *Crítica da Razão Pura* termina com a afirmação da impossibilidade de um conhecimento objetivo fora dos limites da experiência. A *Crítica da Razão Prática* termina com a afirmação de que, no reino moral, o homem autodetermina-se por uma vontade livre dos determinismos fenoménicos e o seu destino joga-se nos imperativos categóricos do «dever-ser».¹⁵²

Como nos diz Huisman, a monumental construção das críticas kantianas completa-se de forma triádica com a *Crítica da Faculdade de Julgar*. Considerada por muitos a melhor das suas críticas, ela é essencial para unir o sujeito cortado pelas suas duas críticas.¹⁵³ Segundo Ricoeur, a *Crítica da Faculdade de Julgar* junta a subjetividade e a intersubjetividade através da estética, que não é mais que o despertar do sujeito para se aproximar do outro. O «Eu» kantiano deixou de ser apenas um polo de relações cognitivas, assente na “grande força da solução kantiana [para] ter apostado tudo na ideia de *comunicabilidade*.”¹⁵⁴ Esta comunicabilidade não tem nada a ver com a «racionalidade comunicativa» de Habermas assente no consenso, ela é apriorística na medida em que é «trans-histórica» na sua *revelação* mantendo, contudo, o estatuto «sempiterno». Confirma-o Ricoeur ao dizer que “esta trans-historicidade consiste [...] na permanência, ou melhor, na perduração das obras de arte que escapam à história da

¹⁵⁰ Cf. KANT, Immanuel, *Crítica da Razão Pura*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2001.

¹⁵¹ Cf. KANT, *Crítica da Razão Prática*, Edições 70, Lisboa, 1984.

¹⁵² Não desenvolvendo os planos do conhecimento puro nem da moral prática, estes conceitos são importantes para percebermos o aparecimento da *Crítica da Faculdade do Juízo*, onde o autor centra a estética nas estruturas transcendentais do espírito.

¹⁵³ HUISMAN, *Op. Cit.*, p. 36.

¹⁵⁴ Cf. RICOEUR, Paul, *Arte, linguagem e hermenêutica estética*, «Entrevista com Paul Ricoeur realizada por Jean-Marie Brohm e Magali Uhl, in, http://www.uc.pt/fluc/uidief/testo_ricoeur/arte_linguagem_hermenêutica_estética, p. 1. Acedido em outubro de 2016.

sua criação. O que é perturbador na experiência estética é que ao contrário dos fenómenos económicos e políticos em que o resultado é, por assim dizer, proporcional à sua produção, este é aqui como que em excesso relativamente à sua produção. Poderíamos dizer que a obra de arte escapa à história da sua criação e é esta temporalidade de segundo grau que constitui a temporalidade da comunicabilidade. Esta comunicabilidade trans-histórica é o equivalente racional da objetividade, tanto no belo como no sublime.”¹⁵⁵

Ao colocar uma temporalidade de primeiro e outra de segundo grau, isto é, o tempo da obra e o tempo em que a obra se recria de modo diferente e, contudo, sempre igual, o estatuto de sempiterno convoca o modo apriorístico do *fluxo residual* que escapa e permanece ao mesmo tempo. É de modo unívoco que se afirma um “estranho estatuto da obra de arte, que tem talvez um equivalente na especulação sobre os anjos e a sua temporalidade, a qual não é nem a eternidade imutável de Deus, nem a precaridade das coisas humanas.”¹⁵⁶ O concreto e o sensível afirmam-se na «*recepção*» e é nela que se faz a trans-historicidade da «*revelação*», mesmo quando se fala em «*atraso da recepção*».¹⁵⁷ A um certo tempo, o atraso na recepção tem a ver com a incomunicabilidade da obra que revela, nessa mesma incomunicabilidade, o seu carácter profético e de transcendência. Nada mais revelador. A obra é pobre e perece relativamente ao utilitarismo mercantilista, contudo, ela tem sempre o carácter “de uma revelação renovada sem descanso, como sendo sempre diferente embora o mesmo constitua o laço entre o sempiterno e o histórico; aqui está talvez a marca temporal mais relevante da obra de arte [porque] é na verdade que esta obra tem o destino da revelação e, por isso, do reencontro e do reconhecimento.”¹⁵⁸

Segundo Merleau-Ponty, estas considerações estão de acordo com a inversão operada pelo kantismo. De facto, “o concreto e o sensível conferem à ciência a tarefa de uma elucidação interminável, e daí resulta que não se pode considerá-los, à maneira clássica, como uma simples aparência destinada a ser superada pela inteligência científica.”¹⁵⁹ Estas dimensões deixam de poder ser consideradas como simples aparência à maneira clássica para se fixar sobre uma *sabedoria instauradora contínua*. Diz-nos Huisman: “ele [Kant] foi o primeiro a aplicar a Lógica à Beleza, analisando a

¹⁵⁵ Cf. *Ibidem*, pp. 1-2.

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 2.

¹⁵⁷ Cf. *Ibidem*.

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 3.

¹⁵⁹ MERLEAU-PONTY, Maurice, *Conversas-1948*, Martins Fontes, São Paulo, 2004, p. 7.

Arte com todo o rigor científico. A estética, tal como a ética tem os seus heróis e os seus santos. Kant é um desses semideuses. A sua obra é titânica. Tem a imperfeição do génio e a potência das obras inacabadas. O kantismo não podia terminar numa conclusão. A revolução coperniciana assenta sobre um movimento perpétuo.”¹⁶⁰

¹⁶⁰ HUSIMAN, *Op. Cit.*, p. 41.

CAP. II – DESAFIOS DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

A experiência humana é rica e multifacetada e pressupõe, não só construções teóricas, mas também construções artísticas. É aqui que se instaura o desafio de entender o que é a relação da arte com a estética, bem como o desvendar daquilo que é a experiência estética como função necessária da experiência humana. A arte expressa e comunica algo e, ao fazê-lo, altera significativamente a vivência do homem no mundo. Desta transfiguração da existência resulta a necessidade de identificar, sob uma perspectiva filosófica, a fruição estética que decorre desta prática. Sendo a fruição estética atualizante e atualizadora da vida, é necessário entender o processo criador nos movimentos de conservação e inovação, de modo a se poder perceber o sentido da condição humana no pulsar do mundo.

A experiência estética, sendo pessoal,¹⁶¹ é altamente condicionada pelo tipo de sociedade, pela época, pela raça e pela classe social a que o indivíduo pertence. Ao exprimir o seu gosto, cada pessoa revela a interiorização de padrões de beleza próprios do contexto cultural em que se desenrola a sua existência. É por isso que ao longo dos tempos nos apareceram diferentes ideais de beleza, diferentes modos de entender a fruição estética e o objeto artístico. Algumas obras foram imortalizadas no tempo, outras, votadas ao esquecimento. A obra inovadora, tida frequentemente como expressão de mau gosto, é muitas vezes segregada e, qualquer tentativa do artista para inculcar protótipos de beleza e de criação, é encarada como uma ameaça ao gosto civilizacional reinante.

Independentemente do método, o questionamento filosófico procura as raízes da criação humana e, ao mesmo tempo, procura identificar as tensões inerentes à construção e desconstrução de sentido. Toda a construção exige reflexão desconstrutora. Esta reflexão deve ser integral, rigorosa e integradora porque, pensar o processo criador, exige a radicalidade de ir à raiz das coisas na procura dos fundamentos que suportam esse mesmo processo. É por isso necessário submeter todo o processo criador ao crivo exegético do pensamento crítico pois, toda a ação humana tem em si própria condicionantes, sejam eles físico-biológicos ou histórico-culturais.

¹⁶¹ Há dois planos que não podem ser esquecidos – subjetivo/objetivo -, sob pena de uma afirmação destas nem poder ser equacionada. Esta só pode ser válida sob o plano subjetivo. No entanto, como veremos em 2.2, a experiência estética não se reduz a um só. Sendo subjetiva, pode ser também coletiva porque objetivável.

2.1 – O PROCESSO CRIADOR: CONSERVAÇÃO E INOVAÇÃO

A ação humana, expressa no verbo *agir*, implica vontade e consciência, envolvendo uma intenção, motivação e/ou finalidade. Podendo-se considerar, por um lado, que a ação humana acontece parcialmente independente do meio e do instinto – porque o homem tem a capacidade de se distanciar das coisas, criando cultura e realização –, por outro lado, há condicionantes dependentes do contexto vivencial do homem que determinam disposições – até pré-disposições... – de comportamento e de ações que ele não domina completamente. O processo criador, pertencendo à dimensão do agir tem, assim, dois movimentos contrários que se prolongaram no tempo: o da conservação e o da inovação. A tensão entre a manutenção de uma determinada tessitura da arte e a irredutível necessidade de a ultrapassar, radica na própria dinâmica do processo criador, o que confere, em nosso entender, um estatuto ontológico à arte.¹⁶² Vejamos a evolução deste processo.

Esta capacidade criadora pode ser encontrada quer na razão quer na imaginação, consoante o universo ontológico onde nos coloquemos.¹⁶³ São estas dimensões que organizam, respetivamente, os universos ontológicos da objetividade ou subjetividade. Em qualquer caso, seja num ou noutra universo, as questões do estilo e da interpretação tem grande importância na figuração da «forma» que se «re-cria» continuamente. Com efeito, “a compreensão e a interpretação da forma só se podem verificar voltando a percorrer o processo formativo, voltando a possuir a forma em movimento e não através da sua contemplação estática.”¹⁶⁴ Neste sentido, a compreensão e a interpretação implicam a tensão existente entre as circunstâncias em que a obra nasce,¹⁶⁵ e as circunstâncias em que ela renasce.

Mas a contestação da forma só se dá, de facto, no eclodir da modernidade¹⁶⁶ e nas «querelas dos antigos e dos modernos».¹⁶⁷ Com efeito, a forma balizava-se por critérios

¹⁶² Para não haver ambiguidades, é imperioso referir que estamos a falar de criação artística. O processo criador verifica-se em todas as atividades humanas, sejam elas artísticas ou utilitárias. O processo criador, segundo Merleau-Ponty, pode ser considerado *quiasma*, na medida em que interpenetra todo o «criar».

¹⁶³ Conferir N/notas de Rodapé 35 e 85.

¹⁶⁴ Cf. ECO, *Op. Cit.*, p. 28.

¹⁶⁵ As circunstâncias em que a obra se faz obra, superando a sua «coisificação». Cf. HEIDEGGER, *A origem da obra de Arte*, «A coisa e a obra», pp. 14-30.

¹⁶⁶ Apesar de não haver contestação da forma de modo explícito, há um registo interessante de um movimento político-religioso, que perdurou nos Séc. VIII e IX, visando rejeitar a idolatria da imagem. Ficou conhecido por iconoclastia. Curiosamente, a esta iconoclastia endémica ocidental, pode-se opor a tendência de uma iconofilia contemporânea. Esta inversão é reveladora, tal é o poder da «imagem» da nossa civilização. Este assunto terá maior aprofundamento no Cap. III.

racionais e era ‘limitada’ por categorias artísticas que atestavam a tradição.¹⁶⁸ A rejeição de expressões artísticas norteadas por cânones diferentes dos socialmente aceites era, em muitos casos, favorecida pelo juízo estético oficial dos elementos representativos do poder, provavelmente inquietos com as repercussões sociais e políticas de obras cuja mensagem podia ser tida como revolucionária, pondo em causa as estruturas em vigor. É o que acontece, muitas vezes, quando certos estilos são julgados positivamente por uma elite de críticos, intelectuais e grupos socialmente influentes, e é por isso que “toda a novidade corre o perigo de não ser reconhecida ou, então, de ser condenada.”¹⁶⁹

A partir do Renascimento, a antiga conceção de *forma*, enquanto possibilidade de criação exemplar, começa a desaparecer dando lugar à *extensão* como libertação. Há já um embrião do desconcerto do homem no mundo.¹⁷⁰ Veja-se, a título de exemplo, que neste aspeto o caso do Barroco – séculos XVI e XVII – é muito expressivo.¹⁷¹ Enquanto manifestação sensível do desconcerto do homem moderno, é flagrante: a figura escultural deixa de ter a serenidade e a harmonia grega e põe-se em movimento não centralizado, veste-se de pregas ondulantes e grita de dor e fealdade; os *trompe l’oeil*, na pintura, abrem os céus ao infinito, nos quais a representação humana parece com o resto centrifugar-se; os jardins são labirínticos, os teatros têm peças dentro de peças dentro de peças; a música enche-se de fugas; todas as manifestações são exaltadas, descontroladas, quase históricas. O homem da Idade Moderna sente o apelo do infinito, o chamamento para o desconhecido e instala a possibilidade de criar na ausência da *forma* e, ao fazê-lo, cria como expressão do seu próprio sentir no mundo. Na expressão própria do sentir “o indivíduo passa a interessar-se por si mesmo. É o objeto da observação e da análise psicológica.”¹⁷² Esta tensão entre o exterior e o interior altera a visão e intuição clássicas do processo criador. Que mudança é esta? É uma mudança da

¹⁶⁷ O panorama em que a autoridade dos antigos é sucessivamente criticada pelo espírito inovador e este, por sua vez, constituído em autoridade antiga e, de novo, criticado, é configurado numa espiral de juízos históricos, que se designou “Tradição do Moderno”. Moderno é o que é atual, que por sua vez ficará antigo no perpétuo fluir temporal. Para desenvolvimento, Cf. Samuel Mateus, «A Querela dos Antigos e dos Modernos», *Cultura*, Vol. 29 | 2012, pp. 179-200.

¹⁶⁸ Adorno refere que a “essência afirmativa da arte”, ao atacar os seus fundamentos, “deve voltar-se contra o que constitui o seu próprio conceito e tornar-se, por conseguinte, incerta até ao mais íntimo da sua textura. [...] A tradição, como toda a categoria filosófico-histórica, não deve entender-se como se, em eterna corrida de estafetas, uma geração, um estilo, um mestre passasse a sua arte ao seguinte. Cf. ADORNO, Theodor W, *Teoria Estética*, Edições 70, Lisboa, 1993, pp. 12 e 32.

¹⁶⁹ DUFRENNE, *Op. Cit.*, p. 202.

¹⁷⁰ “O excesso de rigor formal pode transbordar para o informal”. Cf. *Ibidem*, p. 236.

¹⁷¹ “Arte do excesso.” Cf. FERRY, *Op. Cit.*, p. 157.

¹⁷² GUARDINI, «O Fim da Idade Moderna», obra introduzida in, SILVA, E. J. Moreira da, *Op. Cit.*, p. 36.

«estrutura do conhecimento»¹⁷³ que abre um novo paradigma e, ao fazê-lo, altera toda a relação e perspectiva do *ser-no-mundo*. A evolução do subjetivismo e individualismo aliados ao psicologismo é perfeitamente normal e faz com que se estilhace a unidade em todas as formas de apreensão das coisas. O homem passa a ser, sobretudo, um elemento primordial do mundo, passando de adorador e servidor a criador, substituindo-se a Deus e à Natureza.¹⁷⁴ É uma nova confiança no homem (Heidegger chamar-lhe-ia soberba) e nas suas capacidades que traz a chave da explicação do Universo. Como? Pela Ciência!

Os triunfos do método experimental, da matemática e da física como ciências de rigor, ganham incontestável popularidade na revolução industrial. A máquina a vapor, com todas as suas consequências, é um voto de confiança no novo homem, no *homem mecânico*. Assim, através do conhecimento moderno perdeu-se o cosmos, o *bem ordenado* mundo antigo, sendo-se lançado no Universo infinito onde Deus é um embaraço. Se se perdeu o cosmos ganhou-se o Homem que agora, mais do que nunca, é o rei da ação. A revolução francesa é o clímax deste movimento. Num mundo onde já não há *lugares naturais*, é obsoleto que uns nasçam diferentes de outros. A revolução francesa é, no fundo, uma coerência metafísica: a partir de agora, todos nascem iguais em direitos e liberdades – tão livres que podem combater a religião e o próprio Deus. É por isso que Schiller põe uma tônica importantíssima ao afirmar: “foi a própria cultura que abriu esta ferida na moderna humanidade.”¹⁷⁵

Tudo se altera. O domínio da natureza passa a ser técnico; a constituição dos homens-massa descarateriza a individualidade; perde-se a noção da *Techné* como arte de criação de algo útil, que permanecesse como harmonia entre o homem e a obra, alterando-se profundamente o sentido relacional; o homem já não é *humano*, no sentido profundo, e a natureza já não é *natural*.¹⁷⁶ O que a sociedade moderna demonstra é a

¹⁷³ A inversão desta estrutura abrange todas as áreas e tudo pode ser fonte de conhecimento, daí a importância da hermenêutica. Veja-se o caso de Paul Ricoeur que usa a teoria hermenêutica para «pensar com» e, por vezes, «pensar contra». Cf. RICOEUR, Paul, *O Discurso da ação*, Edições 70, Lisboa, 2013, p. 12. Também Gadamer usa a hermenêutica como método interpretativo e compreensivo. Confirma esta noção na seguinte passagem: “Não se deve esquecer que o objetivo supremo do humanista jamais é, em princípio, ‘compreender’ os seus modelos, mas assemelhar-se a eles e até superá-los, não somente como intérprete, mas também como imitador – quando não até como rival”. Cf. GADAMER, Hans-Georg, *Verdade e Método*, «Traços fundamentais de uma Hermenêutica Filosófica», Editora Vozes, Petrópolis, 1999, p. 302. Não estamos a falar de autores menores, bem pelo contrário. E são eles que nos indicam, pelas suas palavras, o problema da conservação e inovação, evidenciando implicitamente um novo e importante conceito: a superação.

¹⁷⁴ É claro que já estamos no século da tríade: *Liberté, égalité, fraternité*.

¹⁷⁵ SCHILLER, Friedrich, *A Educação Estética do Homem*, «Numa Série de Cartas», Editora Iluminuras Ltda., São Paulo, Brasil, 2002, Carta VI, p. 36.

¹⁷⁶ Contudo e, sobretudo, como nos diz Dufrenne: “Algo da natureza é dito em cada obra”. No processo criador há sempre algo que escapa porque quem cria se afasta do-si. Mas este é também, em-si e para si, o

vitória do *Animal Laborans* sobre o *Homo Faber*;¹⁷⁷ o *pathos* a superar o *êthos* e é por isso que “o conhecimento se dirige diretamente para a realidade das coisas. Deseja ver com os próprios olhos, demonstrar com a sua própria inteligência, atingir uma opinião criticamente fundamentada, independente de padrões anteriores. [...] A ciência separa-se da unidade de vida e de obra [...] e constitui-se a si própria como domínio autónomo da cultura.”¹⁷⁸

Não nos podendo alargar, temos de focar superficialmente o legado da modernidade no mundo. Na senda daquilo a que Daudet chamou *o estúpido século XIX*, houve uma contestação de todas as ordens instituídas com abrangência da atividade humana, que terminaram na sangrenta epifania de Bonaparte e na fuga alienada do espírito do romantismo. A culminar todas estas mudanças acontecem, no século XX, as duas grandes guerras mundiais que põem em causa toda a organização social e o sentido da vida no mundo. Tudo se altera. Assiste-se a uma proliferação de movimentos artísticos que questionavam radicalmente as noções aceites do que poderia ser entendido como arte. Sucodem-se os sufixos *ismos*,¹⁷⁹ que se gladiam e combatem num mundo de contestação. O que se procura é um vocabulário abstrato em que o sentido e o significado não dependessem da semelhança a objetos do mundo exterior mas derivassem da matriz psicológica e, ao mesmo tempo, capturassem o desenvolvimento tecnológico e moderno.¹⁸⁰

As guerras fomentaram sentimentos de revolta, surgindo exposições e manifestos em que as tradições herdadas da arte, da filosofia e da literatura, eram violentamente atacadas. Os artistas, como seres sensíveis com capacidade para captar a orgânica da sociedade, procuram salvar a humanidade da incivilidade. Aparecem atitudes de expressão artística de liberdade, irreverência e experimentalismo que questionam os costumes sociais e artísticos. A arte pode ser feita de qualquer coisa e a sua purificação faz-se na desvalorização absoluta da tradição, do lirismo e do sentimentalismo. Os artistas acreditavam ferverosamente no poder transformador e renovador da arte. Foi aliás esta capacidade transformadora e renovadora da arte que foi apropriada, muitas

que lhe confere esse estatuto natural Naturante. Cf. DUFRENNE, *Op. Cit.*, p. 200. Esta tensão dinâmica entre os polos ônticos do *ente* e do *ser* pode ser aprofundada em HEIDEGGER, Martin, *Ser e Tempo*, Editora Vozes, Universidade S. Francisco, 2002.

¹⁷⁷ Cf. ARENDT, *A Condição Humana*, pp. 326 e 333.

¹⁷⁸ GUARDINI, *Op. Cit.*, p. 34.

¹⁷⁹ Para complemento, Cf. ADORNO, *Op. Cit.*, p. 38.

¹⁸⁰ É neste sentido que Dufrenne nos diz: “O progresso releva a ordem para segundo plano.” Cf. DUFRENNE, *Op. Cit.*, p. 218.

vezes, para servir interesses menos nobres de cariz político ou ideológico, mantendo-se, no entanto, a capacidade criadora como fluxo necessário a esse desenvolvimento.

Se nos debruçarmos sobre a história da arte e as suas categorias,¹⁸¹ verificamos que há continuidade e descontinuidade. Há uma evolução contínua, não só na criação de obras de arte, como também na forma de as sentir e julgar. Obras que, num tempo e contexto podem parecer más, noutra contexto sociocultural poderão ter sido consideradas belas. O mundo cultural, assente em pressupostos históricos e estruturado em sistemas, já propõe direção e sentido coletivo. No entanto, o homem também se exprime e sente o apelo da sua individualização e é neste movimento dinâmico de conservação e inovação que o homem se assume como *ser criador* e se realiza num/em sentido próprio. O ser individual, embora viva num mundo definido e esteja enraizado numa comunidade, distingue-se muito do que ela é. Esta experiência fundamental de um *Eu* singular e criador é a essência da autorrealização humana e da sua liberdade.¹⁸²

Invocamos para esta explanação o princípio da *inércia*, a primeira lei de Newton. E porquê? Porque a palavra é o dito, que no dizer-se é *reflexo*. O mesmo se passa com a obra porque ela é linguagem e comunicação. No *reflexo*, a obra diz-se no seu contínuo dizer. A obra é *quiasma contínuo* enquanto existência, e é neste sentido que o processo criador se dinamiza no diálogo contínuo entre aquilo que se mantêm e o que se altera. A modernidade¹⁸³ instaura a extensão e o movimento acabando com a dualidade mundo

¹⁸¹ Chalumeau indica cinco grandes teorias da arte moderna e contemporânea, a saber: fenomenologia da arte, psicologia da arte, sociologia da arte, formalismo e análise estrutural. Em todo o caso, afirma: “A teoria da arte não se fundamenta na arte; não é autónoma e precisa se fundir numa teoria exterior ao campo artístico [porque] um objeto não é uma obra de arte *enquanto tal* a não ser em relação com uma interpretação [e] perante qualquer obra que se afirme de arte, se deve adotar um ponto de vista e tomar partido, sob pena de renunciarmos a uma parte essencial da nossa humanidade.” Cf. CHALUMEAU, Jean-Luc, *As Teorias da Arte, filosofia, crítica e história da arte de Platão aos nossos dias*, Instituto Piaget, Lisboa, 1997.

¹⁸² Há, nesta dinâmica de conservação e inovação, um diálogo profícuo entre a tradição e a novidade. Tal é a necessidade de os artistas irem contra o instituído, experimentando novas visões. Os impulsos de rutura visam libertar a arte das tradições herdadas para afirmação de novas atitudes, mais livres, irreverentes e experimentalistas. André Breton foi pioneiro no desejo de transformar o campo da arte numa arena de expressões e de combate, onde a livre experimentação e a emergência pulsional radicavam no afastamento de toda a norma artística formal ou formalista. As forças poderosas do inconsciente freudiano foram o instrumento indispensável para justificar todas as formas de racionalismo artístico e estético. Estamos, é claro, no Séc. XX e o mundo passava por notáveis mudanças resultantes de inovações tecnológicas, médicas, sociais, ideológicas, políticas e artísticas. Esta cisão entre conservação e inovação, dentro do processo criador, pode ser bem entendida nas entrevistas de André Breton. Cf. BRETON, André, *Entrevistas*, Edições Salamandra, Lisboa, 1994.

¹⁸³ A Modernidade pode ser entendida em vários sentidos. No sentido semântico, moderno é o que não é antigo, é o tempo novo que se opõe ao tempo velho ou antigo. Moderno é, portanto, o tempo que está condicionado pelo seu paradigma temporal por oposição a outro paradigma, condição em que cairá, inevitavelmente, o novo mundo, num conflito de gerações ininterrupto. Em termos filosóficos, a modernidade começa com o renascimento e com maior especificidade com Descartes; para a literatura, em Baudelaire, dois a três séculos depois; para a arquitetura, refira-se Bauhaus e Le Courbesieur. Ou seja,

sensível/mundo inteligível dando lugar ao materialismo e mecanicismo. O nascimento de uma nova burguesia ávida de deter os sinais de classe, altera as regras de produção das obras de arte.¹⁸⁴ O processo criador passa a ser alimentado por processos de produção que fazem cisão na própria conceção do que é uma obra de arte. Por um lado, reforça-se o conceito de «bela-arte», por outro, há democratização da palavra arte. A «moda» passa a ser ícone de uma sociedade letrada mas sem cultura ou bom gosto.¹⁸⁵

Neste sentido, há uma tensão dentro do mundo cultural que se digladiava pela hegemonia e veracidade da obra, resultando num confronto entre uma perspectiva clássica e uma romântica. O Classicismo gosta da serenidade do ânimo, da harmonia das figuras e do repouso do seu carácter; dos contornos precisos e da ponderação do equilíbrio, da claridade da representação. “De que nos vale uma arte rica em imagens [...] se o nosso espírito repousa sobre uma «Bela imagem?»”¹⁸⁶ O romantismo exige, pelo contrário, “a efusão espontânea e violenta dos afetos, dos amores, ódios, angústias, júbilos, desesperanças e elevações, e se contenta com a melhor boa vontade, e se contenta com imagens vaporosas e indeterminadas, em estilos rotos e fragmentários, em vagas sugestões, em frases aproximadas, em esboços torcidos e turvos.”¹⁸⁷

A supremacia da razão, ligada à determinação de causalidade, renegou para segundo plano a elevação espiritual. O que emerge é um quadro utilitarista onde a “utilidade é o grande ídolo do tempo, a que todas as forças devem ser consagradas e que todos os talentos devem homenagear. Nessa grosseira balança, o mérito espiritual da arte não tem qualquer peso e esta, privada de todo o estímulo, desaparece do ruidoso mercado do século. Mesmo o espírito de investigação filosófica arrebatada à imaginação uma província após outra, e as fronteiras da arte estreitam-se quanto mais a ciência expande os seus limites.”¹⁸⁸ De facto “a razão pede unidade, mas a natureza quer multiplicidade, e o homem é solicitado por ambas as legislações. A lei da primeira está

vários ramos do conhecimento e da arte apontam para aquilo a que se chama modernismo. Enquanto a modernidade também integra uma forma de estar no mundo a-temporalmente, o «modernismo» afirma-se por uma nova conceção histórica, estética, literária, filosófica e criativa. De um modo mais radical, poderíamos situar como facto importantíssimo para a história da humanidade, a passagem do Mundo Fechado ao Universo Infinito. Para desenvolvimento deste assunto, Cf. KOYRÉ, Alexandre, *Do Mundo Fechado ao Universo Infinito*, Gradiva, Lisboa, s.d.; Cf. LYOTARD, Jean-François, *O Pós-Moderno*, Dom Quixote, Lisboa, 1987; Cf. FERRY, Luc, *Op. Cit.*, nomeadamente, «As três significações do “pós-moderno”», pp. 326-332.

¹⁸⁴ Para desenvolvimento, Cf. KEARNEY, *Op. Cit.*, pp. 196-204.

¹⁸⁵ Sobre o problema de mau gosto, bom gosto e moda, Cf. GADAMER, *Op. Cit.*, pp. 82-92.

¹⁸⁶ CROCE, Benedetto, *Breviario de Estética*, «Cuatro lecciones seguidas de dos ensayos y un apêndice», Espasa-Calpe, Madrid, 1985, pp. 32-33.

¹⁸⁷ *Ibidem*.

¹⁸⁸ SCHILLER, *Op. Cit.*, p. 21.

gravada nele por uma consciência incorruptível; a da segunda por um sentimento inextinguível”¹⁸⁹ Há um conflito e uma tensão latente entre a razão unificadora e a natureza múltipla e diversa e o processo de criação artística luta contra os instintos básicos e os princípios humanistas.

Consequência política do antropocentrismo, a racionalidade dá resposta a um tempo onde o transcendente se esgotou. Este tempo novo traz consigo a consciência da cisão e da dualidade do homem. A secularização e a segregação das leis e costumes, aliada a um dogmatismo cego na racionalidade e no desenvolvimento industrial, transformaram os homens em meras máquinas, sem tempo para a reflexão e para a arte. O pragmatismo, “[...] rouba necessariamente a força e o fogo à fantasia, assim, como a esfera mais limitada de objetos diminui-lhe a riqueza. Por isso o pensador abstrato tem, frequentemente, um coração *frio*, pois desmembra as impressões que só como um todo comovem a alma; o homem de negócios tem frequentemente um coração *estreito*, pois a sua imaginação, enclausurada no círculo monótono da sua ocupação, é incapaz de elevar-se à compreensão de um tipo alheio de representação.”¹⁹⁰

O conceito de cultura remete-nos sempre para a capacidade estritamente humana que os entes humanos têm para agir sobre – e para, por essa via, modificar – quer a Natureza quer eles mesmos. Os animais e os artefactos não podem agir sobre si próprios pois as coisas são-lhes impostas pela natureza. Só ao Homem a própria Natureza lhe deu a capacidade de *devenir segunda natureza*. Com efeito, a mera *existência* do homem coloca-o no mesmo patamar de todos os outros entes. Cabe ao homem tornar-se Homem, isto é, um ser de cultura, que é o mesmo que dizer: ser em atividade, em estado ou em relação.¹⁹¹ O ser em atividade, estado ou relação está implicado na noção de «corpo-vivido».¹⁹² Só quando o homem se transforma é que existe *enquanto homem*, quando permanece imutável, *existe simplesmente*.

A antinomia identificada pode ser solucionada quando o homem exterioriza todo o seu interior e forma todo o exterior. Consistindo o substantivo *Cultura* numa atividade de autoconsciência, produz uma ligação que recai sobre o mundo interior, espiritual e subjetivo ou, por outro lado, sobre o mundo exterior, material e objetivo, o que permite uma relação de mútua determinação entre esses dois estados.¹⁹³ O homem está sujeito a

¹⁸⁹ *Ibidem*, Carta IV, p. 28.

¹⁹⁰ *Ibidem*, Carta VI, p. 39.

¹⁹¹ Para aprofundamento Cf. SILVA, E. J. Moreira da, *Op. Cit.*, nomeadamente pp. 4-10.

¹⁹² Noção desenvolvida na fenomenologia de Merleau-Ponty.

¹⁹³ Cf. SILVA, E. J. Moreira da, *Op. Cit.*, p. 4.

forças que o obrigam a uma duplicidade que o pressiona a “realizar o que é necessário em *nós* e de submeter o real *fora* de nós à lei da necessidade.”¹⁹⁴ A esta duplicidade Schiller chama «impulsos». Com efeito, o primeiro impulso é o *sensível* e “parte da existência física do homem ou da sua natureza sensível, ocupando-se em submetê-lo às limitações do tempo em torná-lo matéria: [...] O segundo impulso, que pode ser chamado de *impulso formal*, parte da existência absoluta do homem ou da sua natureza racional, e está empenhado em pô-lo em liberdade, levar harmonia à multiplicidade dos fenómenos e afirmar a sua pessoa em detrimento de toda a alternância do estado.”¹⁹⁵ Ou seja, está cindido em alternância de estados. Quando apenas *sente*, está fora de *si*, quando reflexiona sobre o sentir, compenetra-se e regressa a *si*. O sentimento e o sentir tornam o homem e o fenómeno num todo subjetivo, fechado, hermético: semelhante a uma *monada* Leibniziana. Ao regressar a *si* o homem raciocina e pode transformar-se num ser moral e aplicar o *dever ser* como lei eterna.¹⁹⁶

Postulando esta antinomia como primordial, isto é, apontando para um antagonismo insolúvel entre os dois impulsos, o homem permanece cindido, podendo um dos impulsos ser subordinado ao outro. Schiller apela a uma vigilância, a uma atenção de *vigília latente* que permita a dinâmica entre os dois impulsos. A harmonia surge pelo processo cultural que subordinaria e coordenaria os dois sentidos. O que confere a unidade ao homem depende de *si*, ou seja, de um ato volitivo assente numa palavra tão cara ao helenismo: a prudência.¹⁹⁷ A prudência deve ser continuamente exercida sobre a razão *impaciente*. De facto, a razão não só é impaciente como é antecipadora, não permitindo que as coisas cheguem a nós do exterior. É por isso que formamos os *preconceitos* e transformamos o impulso e os sentidos em meras vias recetoras, não permitindo a elevação ou captação fora do tempo.¹⁹⁸ O homem não pode ser *só* forma absoluta. Por outro lado, deve *enformar* o captado pelas suas portas sensoriais.

¹⁹⁴ SCHILLER, *Op. Cit.*, Carta XII, p. 63.

¹⁹⁵ Cf. *Ibidem*, pp. 63-64.

¹⁹⁶ O *dever ser* como juízo teleológico kantiano que está na base do sentimento inteligível e moral. Cf. HUISMAN, *Op. Cit.*, p. 36.

¹⁹⁷ Classicamente, prudência é considerada uma das quatro virtudes cardinais. A palavra vem do latim *prudencia* (que significa *previsão, sagacidade*). Frequentemente é associada com a sabedoria, introspeção e conhecimento. Neste caso, a virtude é a capacidade de julgar entre ações maliciosas e virtuosas, não só num sentido geral, mas com referência a ações apropriadas num determinado tempo e lugar. Não sendo ação, o ato volitivo deve ser orientado pela prudência.

¹⁹⁸ Para evitar compreensões dúbias, convêm-nos esclarecer que esta suspensão é no sentido helénico, ou seja, *suspensão do Juízo*, também conhecida pelo termo grego *epoché* ou *epokhé* (εποχή), que significa 'colocar entre parenteses'. É a atitude de não aceitar nem negar uma determinada proposição ou juízo que será muito utilizada na fenomenologia de Husserl.

Estas relações recíprocas só se podem consumir na perfeição da existência humana. Para isso o homem deve conjugar a forma com o real, isto é, ser um «ser-no-mundo» e ao mesmo tempo contemplar-se como «ser-no-mundo», atingindo assim a plenitude temporal, que é o mesmo que dizer, a eternidade de si mesmo. Ao sentir por *sentir a consciência de si* e ter a *consciência de si porque sente*, o homem atinge a plenitude dos seus impulsos unificando-os e é a isso que Schiller chama «*impulso lúdico*». O impulso lúdico e a humanidade plena, ao identificarem-se, são postos como um *dever ser*, ou seja, como uma tarefa da razão a ser cumprida. É de particular importância a introdução do *impulso lúdico*, pois é ele que *harmoniza* o impulso sensível e o impulso formal. Por outro lado, este conceito está ligado ao prazer e ao jogo, ou seja, aprender com divertimento e, ao divertir-se, o homem enobrece-se e suaviza as inclinações. É por isso que o autor diz que “o objeto do impulso lúdico, representado num esquema geral, poderá ser chamado de *forma viva*, um conceito que serve para designar todas as qualidades estéticas dos fenómenos, tudo o que em resumo entendemos no sentido mais amplo de *beleza*.”¹⁹⁹

Este sentido mais amplo da beleza é, também, o sentido proporcionado pelo processo criador e pela dinâmica entre o que perdura e o que inova. Com efeito, o «corpo vivido» não é somente um corpo embalagem. É um corpo que traz em si todas as vivências efetuadas na perceção sensorial, mas também na estruturação intelectual. É um corpo que une e que sonha; uno no presente e aberto no futuro. Toda a mundanidade é perceção e o mundo vivido (*Lebenswelt*) é a totalidade do homem assente num fluxo permanente de viver, vivendo, vivendo-se. Este fluxo, enquanto interioridade percebida é completo; enquanto exterioridade objetivada é parcial. A sua estrutura é espiral, o seu caminho temporal, a sua orientação racional e a sua totalidade imaginativa. Na efetivação destes planos está a sua completude, que não é estática, mas sim dinâmica.

A dinâmica do processo criador é de difícil explicação²⁰⁰ podendo, no entanto, encontrar algum fundamento nas mitologias, nas simbologias e na linguagem. A linguagem é, sobretudo, a matéria que dá inteligibilidade e sentido a qualquer relação entre o homem e o homem; entre o homem e o mundo.

¹⁹⁹ Cf. SCHILLER, *Op. Cit.*, Carta XV, p. 77.

²⁰⁰ Todos os artistas têm dificuldade em explicar o seu processo criativo. Estão em-si, mas fora-de-si. Diz-nos Huisman: “o Artista é um afetivo puro, contenta-se com gozar e saborear: não lhe é possível raciocinar.” Cf. HUISMAN, *Op. Cit.*, p. 122. Também nos diz Dufrenne: “a arte é feita de criadores singulares e a *praxis* criadora é sempre anárquica.” Cf. DUFRENNE, *Op. Cit.*, p. 112.

2.2 – A TENSÃO ENTRE CONSTRUÇÃO E DESCONSTRUÇÃO DE SENTIDO

Sendo livre e consciente, a ação humana é voluntária e intencional. Apesar de haver, por vezes, condicionantes da sua conduta, é importante identificar padrões de comportamento valorativo que diferenciem criação humana de criação do Homem. São os valores que acrescentam algo às coisas, implicando e exigindo escolhas que introduzem na atividade humana significação e sentido.²⁰¹ Eis o problema central das lutas entre as gerações. Na arte passa-se o mesmo. As forças de conservação estão sempre contra as forças da inovação e não veem, os primeiros nos segundos, outra coisa que não seja a contestação. Comumente com esta controvérsia, há sempre a tensão entre o subjetivo e o objetivo e, paralelamente, tensão do individual e do coletivo na criação de sentido.²⁰²

A arte e a experiência estética têm a capacidade de transportar o homem para um mundo diferente, arrancando-o às condições espaciais e temporais da sua existência concreta. É necessário, no nosso objeto de estudo, esclarecer que a sensação, mesmo que seja agradável, pode não ter dimensão estética. Se assim não fosse, seria admissível a hipótese de um animal que, ao demonstrar sinais de alegria prazenteira na vista do dono, sentisse prazer estético. É neste sentido que o sentimento estético está para além da captação sensível, na medida em que são acrescentadas funções de ordem superior interpretativas dos dados recolhidos pelos órgãos recetores. É esta capacidade cognitiva que permite ao esteta organizar a informação recebida, atribuindo-lhe uma significação concetual que emana do signo²⁰³ estético, pois a sua característica é “precisamente, aludir a algo que está fora dele. O signo estético alude a todas as realidades que o homem já viveu e pode vir a viver, a todo o universo das coisas e dos processos. O modo como foi feito o objeto que se converteu em portador da função estética, indica uma determinada orientação na maneira de ver a realidade em geral.”²⁰⁴

Não devemos esquecer, como nos alerta Dufrenne, que é necessário que o signo estético se preste à estetização valorativa, ou seja, é necessário “retornar à ideia de um

²⁰¹ “«significar» é tornar presente pela fala aquilo que é pensado. Assim (...) a significação pertence à estrutura dinâmica do pensar, que pensa falando e que fala pensando. [...]” Cf. CASTRO, *Op. Cit.*, p. 84.

²⁰² Cf. FERRY, *Op. Cit.*, p. 28.

²⁰³ O signo é sempre significante e essa “extensão praticamente ilimitada da significação parece produzida inevitavelmente pela própria atividade do espírito sempre em busca de significados, a tal ponto que qualquer coisa pode ser signo, das palavras às entranhas dos pássaros, das nuvens às flores, dos sonhos às percepções.” Cf. DUFRENNE, *Op. Cit.*, p. 105.

²⁰⁴ MUKAROVSKY, *Op. Cit.*, pp. 120-121.

valor inerente à obra que seja propriamente estético.”²⁰⁵ É no valor que reside o sentido e é no objeto que esse sentido se manifesta na medida em que o valor não lhe é exterior, ou seja, é no reconhecimento da obra de arte e na experiência estética que ela proporciona que o sensível se manifesta, porque a obra “encontra a plenitude do seu ser e o princípio mesmo do seu valor na plenitude do sensível. Agradar não é afagar a sensualidade, é, principalmente, satisfazer a sensibilidade.”²⁰⁶ O sentido já tem em si um pré-sentido porque a linguagem é portadora de sentidos e é a atribuição da ideia ao objeto que o valoriza, na medida em que o mundo não é objeto de saber adquirido, mas sim de um deslumbramento e reconhecimento. Mas o que é o sentido? José Enes diz-nos que a “«indicação do sentido» do sentido, encontra a sua origem na estrutura dinâmica do movimento físico, e daí, metaforicamente, é transferido para o movimento consciente do espírito, ultimando-se esta transferência «no verbo de que sentido é participio» - sentir.”²⁰⁷ Relativamente à significação artística e estética, diz-nos Dufrenne que “o objeto estético significa – ele é belo com a condição de significar.”²⁰⁸

Esta condição de significação assenta na função comunicativa da arte, porque funciona como forma transfiguradora da experiência humana. Toda a comunicabilidade implica linguagem, seja ela qual for, daí podermos afirmar que a arte é linguagem.²⁰⁹ E o que é a linguagem? A linguagem é a permanente construção e desconstrução de sentido, emanada dos signos, cujo sinal é significação.²¹⁰ É esta capacidade de comunicação simbólica, transformadora e renovadora do mundo, que foi apropriada, muitas vezes, para servir interesses políticos ou ideológicos, que desvirtuam a função suprema da arte como festa da autonomia e do espírito humano. A arte é abertura ao ser,

²⁰⁵ DUFRENNE, *Op. Cit.*, p. 49.

²⁰⁶ *Ibidem*, p. 51. “O objeto belo é aquele que realiza, no apogeu do sensível, a adequação total do sensível e do sentido e que, assim, suscita o livre acordo da sensibilidade e do intelecto. Cf. *Ibidem*.

²⁰⁷ ENES, *Linguagem e Ser*, p. 83. “Falar, ler e entender são constituídos por um movimento do espírito que traz à presença coabitante os *seres*. A «clarificação» e «significação» do sentido dá-se na fala. A significação deste falar grego do *logos* consiste intimamente no sentido do sentido. Este é que faz a fala mostrar e trazer à presença falando. [...] o sentido [...] é [...] o falar da fala.” Cf. *Ibidem*, pp. 95-102. Para desenvolvimento e aprofundamento da tríade significação/linguagem/sentido Cf. CASTRO, *Op. Cit.*, pp- 83-85.

²⁰⁸ DUFRENNE, *Op. Cit.*, p. 53.

²⁰⁹ “A linguagem projeta o homem na própria infinitude do *verbo* que, afinal, o que diz, é a finitude do próprio homem. A palavra, que é capaz de dizer a «coisa», proporciona a inteligibilidade da dialética central: a de que o discurso sobre a finitude é simultaneamente um discurso sobre a infinitude. [...] A linguagem expressa algo e a sua capacidade de expressão só é possível porque ela anuncia o que se quer transmitir, porém, ela só o faz porque significa, isto é, designa o sentido, ou melhor, explicita o conteúdo representado. Cf. CASTRO, *Op. Cit.*, p. 85

²¹⁰ Diz-nos Dufrenne: “[...] a linguagem é por excelência o lugar da *significação* e pode ser definida assim: permite transmitir mensagens por meio de códigos; mensagens e códigos nela estão solidários e, de algum modo, em igualdade.” Cf. DUFRENNE, *Op. Cit.*, p. 109.

é manifestação do ser e revela o ser, diz-nos Heidegger, mas a apropriação do objeto artístico obedecendo a objetivos de ordem pragmática, ligados a intuítos e objetivos de cariz político ou ideológico, desvirtua a sua função suprema, podendo ser usada como veículo ideológico ou propagandístico.

Neste contexto, justifica-se o seguinte quesito: o que acontece então à expressão artística? Dufrenne diz-nos que, mais que língua artística, a arte “é possibilidade criativa porque não cessa de inventar os seus códigos significantes.”²¹¹ É por isso que o “artista não cessa de recusar as prescrições que o código em vigor na sua época comporta, apesar de lhes reconhecer certa autoridade: eles regiam o que outros fizeram porque eles eram outros.”²¹² No sentido da arte como veículo, há uma perversão que está na capacidade da obra se revelar, não na sua função meramente estética mas, sobretudo, na função meramente representativa. Esta função representativa²¹³ tem uma mensagem evidente o que retira ao esteta a sua capacidade criativa e interpretativa, porém, a arte pode ser perversa ao retirar o mundo subjetivo instaurando um mundo objetivo. No mundo objetivo, o recetor passa a estar integrado numa *massa* que percebe a mesma mensagem e, assim, transforma a existência plena – o ser pensante e crítico – numa existência controlada sem o pendor catártico valorativo e libertador. Note-se o seguinte: a *catarse* deriva da palavra grega *katharos*, que queria dizer puro. Daí o substantivo *catarse* ter o sentido de purificação, libertação e purgação. Libertação de quê? Da monotonia quotidiana frustrante e sem sentido. O que a arte comprometida faz, ao apropriar-se da simbologia artística, é *despir* o ser subjetivo da sua função imaginativa, dando-lhe um outro mundo de sentido. Ao contrário da redentora fuga quotidiana, o que se passa é a ilusão dela própria, porquanto a mensagem veiculada, une a todos no mesmo destino, transformando o *não-sentido* em *sentido coletivo*.

O equilíbrio do real e da forma supõe criação livre, não submetida a interesses a não ser o próprio interesse da contemplação estética, que só se submeta às suas próprias regras.²¹⁴ Com efeito, a arte pressupõe a fruição de um prazer e para tal precisa de um espetador predisposto a emocionar-se. A contemplação estética, de um desfile

²¹¹ *Ibidem*, p. 136.

²¹² *Ibidem*, p. 137.

²¹³ Sob este aspeto, Gadamer diz-nos que a determinação original da obra de arte pertence ao seu próprio ser, porque o seu ser é representação. As “obras de arte podem assumir determinadas funções reais e rejeitar outras, p. ex., funções religiosas ou profanas, públicas ou íntimas.” Cf. GADAMER, *Op. Cit.*, p. 250.

²¹⁴ Segundo Dufrenne, há uma dialética entre a liberdade e a necessidade. A arte não cessa de inventar a sua própria sintaxe e é “livre porque é para si mesma a sua própria necessidade, a expressão de uma necessidade existencial.” Cf. DUFRENNE, *Op. Cit.*, pp. 136-137.

apoteótico, por exemplo, faz com que a percepção visual dos executantes, aliada à sensação auditiva dos instrumentos, se converta por uma transfiguração radical, num sentimento de *êxtase catártico* profundamente inebriante. Então nada mais existe a não ser a própria execução.²¹⁵ Há, nestas manifestações, uma construção de sentido intencional e a intencionalidade criadora²¹⁶ transforma a criação, como diálogo com a matéria, em mero produto social e de cultura de massas.

A linguagem artística, pelo apelo que faz à sensibilidade estética, permite outra apropriação das coisas e é por isso que a sua apropriação pela ideologia política é pertinente. Com efeito, a linguagem simbólica foi e é muito utilizada para a expressão ideológica. Vejamos o exemplo da arte totalitária. Esta demonstração artística usa um tipo de manifestação estética muito própria. Por ser arte para as massas, visando atingir de modo formativo a totalidade da sociedade, utiliza a indústria cultural sob um rígido controlo estatal. O que esta arte visa é a propaganda e é por isso que as suas linhas estão despidas de ornamentos demasiado criativos que impliquem o desenvolvimento de estruturas significativas de cariz pessoal, como a inteligência representativa do observador. O que se pretende é que o signo que emerge da obra seja abrangente e rapidamente captável, portanto, uma arte figurativa com formas e mensagem evidentes.

Ao contrário dos movimentos de vanguarda que procuravam uma arte pela arte que tivesse um cunho universal, a arte totalitária tem características muito próprias. No cerne desta expressão artística está incutido um cariz nacionalista. De facto, a rejeição de expressões artísticas norteadas por cânones diferentes dos socialmente aceites, adquire uma feição comprometida, tornando-se arma de combate ao serviço dos ideais religiosos, políticos ou sociais. As ideologias apresentam-se ao sujeito como uma oferta de um real interpretado e esta interpretação é feita em termos tais, que se impõe como indiscutível e absoluta. As concepções ideológicas são, deste modo, constituídas e propagadas com base em pressupostos inquestionáveis e revestidos de valor categórico, em que importa mais a sua eficácia do que a sua verdade.²¹⁷ Ora, o artista, como pessoa

²¹⁵ O estado de *êxtase* hipnotizante sempre foi muito utilizado nas grandes paradas dos regimes totalitários, como foi o caso das paradas do regime nazi com discursos inflamados ou, para situar nos dias hodiernos, as paradas militares da Coreia do Norte ou da República Popular da China.

²¹⁶ Esta não é livre no sentido Dufrenniano, mas direcionada e orientada para atingir determinados fins.

²¹⁷ O valor da obra é o valor atribuído à sua significação simbólica. A sua verdade só pode ser equacionada no seio da sua própria criação enquanto «ato-de-criar». Como já referimos, é a intencionalidade que configura a visão da obra, sendo que esta visão implica *ver* a obra sob uma perspetiva livre e não comprometida. É importante referir e identificar o que é “arte criadora e indústria produtora”. Estando ligada a todas as “grandes atividades humanas”, não é possível “isolá-la completamente, sob pena de destruir o seu conceito.” Para desenvolvimento, Cf. HUISMAN, *Op. Cit.*,

particularmente sensível aos diferentes aspetos do meio circunstancial, dispondo de capacidades específicas que lhe permitem retratar, idealizar, suprimir ou evidenciar este ou aquele aspeto do real, não poderá fazer da sua atividade um modo privilegiado de fornecer uma interpretação que se preste aos fins perseguidos por uma ideologia? Claro que sim. A arte mostra-se amplamente eficaz a este respeito. Pelo seu poder de sugestão, por se revestir de tonalidades agradáveis que se dirigem e tocam no mais íntimo da sensibilidade das pessoas, a arte constitui-se como um veículo importante e eficiente no transporte de conteúdos ideológicos.

O aproveitamento vantajoso da arte como mensageira de ideologias advém também do facto de um quadro, um cartaz, uma escultura, uma canção ou um *sketch* humorístico conseguirem sintetizar e transmitir, de modo incisivo, económico e imediato, todo um mundo de conteúdos informativos que não seria possível pelo recurso verbal corrente. Uma expressão artística, por exemplo, aparece como uma montagem ou expressão de acontecimentos escolhidos, em que a realidade apresentada tem por objetivo desencadear no público atitudes de aceitação ou de repúdio, face a concepções ideológicas particulares. As obras de arte podem funcionar, deste modo, como técnica avançada de propaganda, difundindo e impondo concepções a indivíduos que correm o risco de sentir como única verdade a *verdade* alardeada. Assim, o seguidor de uma ideologia de cariz político aceita, sem criticar e sem problematizar, as diretrizes fundamentais emanadas da ideologia que professa, e é por isso que a “arte que não se baseia plenamente em nenhuma função que não seja a função estética, [...] revela sempre de uma maneira nova o carácter multifuncional da relação do homem com a realidade, e, por conseguinte, a riqueza inesgotável de possibilidades que a realidade oferece ao comportamento, à percepção e ao conhecimento humanos.”²¹⁸

Resta-nos perguntar pelo artista. Arriscamos responder que o artista, em contacto direto com os problemas que afetam a coletividade de que faz parte, não deixa de lhes ser permeável, constituindo-se, à semelhança dos demais indivíduos, como uma pessoa que faz as suas opções económicas, éticas, religiosas e políticas. Dado que pode acreditar vivamente estar no caminho certo, pretende indicá-lo como o caminho a seguir. Nestas condições, os artistas não se sentem constrangidos pela ideologia, bem pelo contrário, muitos deles defendem mesmo a necessidade de as suas criações

Cap. «O valor da arte», pp. 75-77. Conferir ainda ECO, *Op. Cit.*, Cap. I, «A matéria da arte», pp. 17-21, e «Função e limites de uma sociologia da arte», pp. 33-43.

²¹⁸ MUKAROVSKY, *Op. Cit.*, p. 225.

veicularem a ideologia que professam, pois só assim se sentem obreiros participantes na ordem social, contribuindo para a criação ou manutenção de concepções e de modos de atuação no mundo que consideram adequados. O artista sentir-se-á assim plenamente realizado na sua atividade ao contribuir, eficaz e utilmente, para a construção da sociedade a que pertence.

Conscientes do poder persuasivo das obras de arte, as ideologias reinantes acabam por se servir da atividade dos artistas que, muitas vezes, são coagidos a deixar que as suas obras se comprometam ao seu serviço, sendo repudiados e perseguidos todos aqueles cuja mensagem se opõe aos seus objetivos. Especialmente em sociedades em que vigoram regimes políticos totalitários, o artista vê a sua produção subordinada à crítica, à condenação ou à aprovação das forças que detêm o poder.²¹⁹ Se uns artistas se veem coagidos, outros são favorecidos e incentivados, desde que as suas obras se prestem a um discurso apologético da ideologia reinante. A arte pode, pois, contribuir eficazmente para a mentalização das pessoas de modo a aceitarem, sem problematizar, um conjunto de diretrizes de atuação, prestando-se, não só à imposição como também à justificação de determinadas visões do mundo e da vida.

Nesta ordem de entendimento, é incontestável que a arte totalitária visa a cultura de massa – dirigida ao que Hannah Arendt chamou o «homem-de-massa» –, sob controlo rígido do Estado e das políticas estatais para a produção cultural. A propaganda é o motor perverso de uma pseudo-expressão artística e tende a ser exaustivamente transmitida, isto é, “a propaganda dos movimentos totalitários, que precede a instauração dos regimes totalitários e os acompanha, é invariavelmente tão franca quanto mentirosa [...]”²²⁰, e é por isso que esta arte tem formas peculiares que visam impressionar ou cativar as massas pela sua mensagem eficaz e não pela verdade artística, potenciando a “aliança temporária entre a relé e a elite.”²²¹ O realismo sujeita-se ao mundo mas ao mesmo tempo escraviza-o; torna-se seu escravo para melhor se apoderar dele. É como se a obra se impregnasse sub-repticiamente no mundo e, depois,

²¹⁹ Por exemplo, o nazismo encetou uma luta cerrada contra as tendências tidas como revolucionárias em arte, fazendo retirar dos museus numerosas obras e expulsando os conservadores que permitiram a sua exposição. Aos artistas considerados antirregime, foi-lhes vedado prosseguir a sua obra, pelo que, na sua quase totalidade, tiveram de recorrer ao exílio.

²²⁰ ARENDT, Hannah, *Origens do Totalitarismo*, Companhia das Letras, Editora Schwarcz Lda, São Paulo, 1998, pp. 356-357.

²²¹ *Ibidem*, p. 376.

tomando-lhe a forma, emergisse com a sua força, superando-o na capacidade imaginativa e recriadora.²²²

Dos espíritos mais críticos surge a ideia de que esta é uma arte *Kitsch*, isto é, uma arte que tem um propósito bem definido. Esta classificação prende-se com uma evolução histórica que é importante referir. Fruto das revoluções já apontadas no número anterior, surge um novo-riquismo falho de educação cultural, mas detentor de um razoável poder monetário, ávido de estender o seu poder consumista. A massificação cultural é consequência deste apelo consumista sem grande massa crítica. É neste contexto que surge o termo *Kitsch*, que deriva de uma má apropriação da palavra inglesa *sketch* que, por uma pronúncia defeituosa e pela similitude com o verbo *Kitchen* (amontoar lixo na rua) e *Verkitchen* (envelhecer peças novas, sobretudo móveis), veio a dar *Kitsch*.²²³ O *Kitsch* erradica do seu “horizonte, tudo o que possa constituir a marca personalizada de um estilo de vida: o individualismo ou a rejeição do primado do coletivo, o ceticismo ou a capacidade de pôr em causa as verdades dogmáticamente impostas pela estrutura única e, por fim, a ironia, supremo teste à crença cega, são banidos da vivência comunitária como perigosos atentados à seriedade e à convicção artística dominante.”²²⁴

Parece-nos extremamente relevante a introdução deste conceito uma vez que, quer a arte totalitária, quer o *Kitsch* hodierno, tendem a unir tudo no mesmo destino, o destino dos agelastas. A arte veste-se com nova roupagem, mas visa o mesmo: “fazer com que a realidade se ajuste às mentiras que proclamam [uma vez que], a sua propaganda exhibe extremo desprezo pelos factos em si, pois na sua opinião, os factos dependem exclusivamente do poder do homem que os inventa.”²²⁵

É neste sentido que podemos dizer que, a obra de arte deve ser “cuidadosamente isolada de todo o contexto dos objetos de uso comuns para que possa galgar o seu lugar devido no mundo.”²²⁶ É na sua inutilidade que está a sua permanência, porquanto, a

²²² Esta problemática será desenvolvida em 2.3, no entanto, é importante referir a positividade da tensão entre o mundo da obra, a obra, e o mundo em que a obra se «mostra». Na linha da análise de Umberto Eco, “a arte diz-nos sempre alguma coisa acerca do mundo em que vivemos, [é por isso que] subsiste uma tensão dialética, [portanto] nenhuma teoria pode dirimir o contraste: devemos-nos contentar com uma descrição do fenómeno que lhe ponha a claro a dialeticidade.” O autor elege sete condições ou nós dialéticos que justificam a «ambiguidade» da “condição positiva que é a tensão dialética.” Cf. ECO, *Op. Cit.*, pp. 238-241.

²²³ Cf. BECKERT, Cristina, «O *Kitsch* e a Obra de Arte, Reflexões onto-estéticas», in, *Estéticas e Artes. Controvérsias para o Séc. XXI*, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2005, p. 195, N/rodapé 1.

²²⁴ *Ibidem*, p. 197

²²⁵ ARENDT, *Origens do Totalitarismo*, p. 399.

²²⁶ *Ibidem*, p. 181.

transformação em objeto de uso transforma toda a estética contemporânea em “estética dos mass-media [que] é inevitavelmente a do *Kitsch*; e à medida que os mass-media abarcam e infiltram toda a nossa vida, o *Kitsch* transforma-se na nossa estética e na nossa moral quotidiana. [...] A modernidade vestiu as roupagens do *Kitsch*.”²²⁷

Estando disposto em termos de linguagem, o lugar do homem revela-se ímpar no modo de dar sentido à sua função primeira: a comunicativa. Com efeito, esta função não consiste somente na designação posterior de conteúdos previamente conhecidos. A sua originalidade reside na capacidade de proporcionar e revelar conteúdos de sentido, abrindo assim acesso ao conhecimento e à compreensão das ideias e concepções que se sedimentaram através das tradições espirituais e culturais. “A linguagem foi sempre reconhecida como um intermediário entre o homem e as coisas” podendo ter duas funções: uma estruturalista e outra instrumental ou mediadora. Edificada como língua natural ou artificial, funciona como “instrumento fundamental e fundamentador de *conhecimento, sistematização e classificação* do mundo.”²²⁸ É pela linguagem que o homem se compreende a-historicamente e, ao mesmo tempo, se afirma historicamente na dimensão hermenêutica das tradições.²²⁹

Estas tradições foram e são perpetuadas pela comunicação, pois ela é o fundamento da sociedade. Não há sociabilidade sem comunicação e não há comunicação sem sociabilidade.²³⁰ É aqui que a imaginação tem um papel fundamental, pois permite viver acima da inconsciência animal, através da criação de estruturas de sentido e de interrogação a respeito da sua própria essência. A pedra, a planta e o animal, não são dotados desta capacidade e permanecem ligados aos dados concretos. Não há, até à data, noção dessa capacidade de perguntar e questionar os fundamentos da vida a não ser no homem. Além de um certo conhecimento prévio, toda a pergunta carrega em si condição de possibilidade. Se por um lado há um conhecimento básico – seja ele intuitivo ou intelectual – sobre aquilo que se pergunta, por outro, deve haver condição de possibilidade de abertura a outra condição de conhecimento.

Sobre este aspeto, demos o exemplo de construção de um nível de criação artística assente numa estrutura particular da *linguagem simbólica*.²³¹ Os critérios de

²²⁷ KUNDERA, Milan, «A Arte do Romance», p. 186, citado por BECKERT, *Op. Cit.*, p. 204.

²²⁸ Cf. RENAUD, Michel, *LOGOS*, Tomo III, pp. 399-409.

²²⁹ Para desenvolvimento da linguagem como vetor da experiência humana, Cf. GADAMER, *Op. Cit.*, nomeadamente a terceira parte, pp. 559-709.

²³⁰ Cf. RICOEUR, Paul, *Teoria da Interpretação*, Edições 70, Lisboa, 1996, pp. 41-45.

²³¹ Luc Ferry fala em três grandes momentos artísticos: *Simbólico, Clássico e Romântico*, que não são mais que três modos de percepção das diferentes relações entre conteúdo e forma. Mais, para ele, a “arte

avaliação artística, sendo diversos, não devem ser entendidos somente verticalmente. Com efeito, mesmo a arte de vanguarda, pode redescobrir o seu *aparecer simbólico* em diálogo com objetos ou comunidades primitivas, no sentido em que a “criação artística encontra, no e pelo símbolo, o veículo capaz de revelar o sentido da sua originalidade.”²³² Este *sentido original* da criação artística exige uma construção de sentido que é, também, sempre desconstrução, uma vez que a tensão semântica inerente a esta relação é polissêmica. A obra “permite fazer jogar a polissemia dos seus símbolos no interior da sua unidade de forma e conteúdo, de modo a expressar um sentido secundário somente captável a partir dela própria como sentido primário.”²³³

Esta tensão, inerente ao duplo ou múltiplo sentido do símbolo, está presente em toda a criação artística sendo esta “dualidade insanável”²³⁴ que permite a recriação de um diálogo permanente entre o artista, a forma e a matéria. O processo criador, assente na linguagem e na faculdade racional ou imaginativa,²³⁵ é o elo de ligação entre a criação artística e o símbolo e é ele que abre dinamicamente a obra ao homem e o homem à obra.²³⁶ Se a obra pode ser entendida como símbolo e o símbolo dá que pensar, a obra de arte, antes de ser obra, é anterior ao pensamento e a sua estetização só pode ser posterior à sua essência.²³⁷ Há uma constituição natural que é *pré-existente* ao existente e é por isso que a escrita é anterior à oralidade somente na medida em que é

começa por ser simbólica.” Cf. FERRY, *Op. Cit.*, pp. 190-191. Para aprofundamento da arte simbólica, Cf. HEGEL, G.W.F., *Cursos de Estética*, «Volume II», Edusp, S. Paulo, Brasil, 2000, nomeadamente Parte II, Primeira Secção: «A forma de Arte Simbólica».

²³² CASTRO, *Op. Cit.*, p. 205.

²³³ *Ibidem*, pp. 205-206.

²³⁴ “Entre o símbolo e a realidade simbolizada existem relações de semelhança ou de analogia, uma espécie de bipolaridade natural que mutuamente atrai e completa o símbolo e o simbolizado.” [...] “Etimologicamente o símbolo comporta a ideia de separação e de reunião [...]” FREITAS, *LOGOS*, Tomo IV, pp. 1132-1133. Ora, neste sentido, “[...] a obra de arte é criada e composta por símbolos, na medida em que os sinais, o traço, o som, a cor ou a palavra, são símbolos pois manifestam no seu visado uma intencionalidade dupla, atendendo a que prestam o seu sentido direto e primário à deteção de um sentido secundário, o sentido daquilo que o artista quer expressar.” Cf. CASTRO, *Op. Cit.*, p. 205.

²³⁵ “A transição entre a perspectiva e o modo como o sujeito percebe o sentido, implica a presença irrefutável da linguagem como meio de comunicação, mas não dispensa a imaginação como dimensão humana capaz de preencher esse mesmo sentido.” Cf. CASTRO, *Op. Cit.*, p. 84 “[...] é a imaginação que assume o estatuto de mediadora no domínio cognitivo, entre o plano percetivo (relacionado com o ponto de vista sensorial) e o plano inteligível (entendido como palavra, com capacidade de concretizar) [...]”. *Ibidem*, p. 99.

²³⁶ Manuel da Costa Freitas fala de um *conflito de interpretações* que surge na estruturação das relações do homem com o mundo. Potenciando essa relação, o símbolo estrutura a relação de alteridade exterior (sentido cósmico) e interior (sentido onírico), daí ser necessário definir a origem da estruturação simbólica. Cf. FREITAS, *Ibidem*, p. 1137. Para desenvolvimento desta temática, Cf. CASTRO, *Op. Cit.*, Cap. II, § 1 - «O imaginário simbólico e a reflexão filosófica», 2) A hermenêutica do símbolo, d) A evolução do conceito de símbolo, pp. 140-148.

²³⁷ “A obra dá publicamente a conhecer outra coisa, revela-nos outra coisa; ela é alegoria. À coisa fabricada reúne-se ainda, na obra de arte, algo de outro. [...] A obra é símbolo.” Cf. HEIDEGGER, *A Origem da Obra de Arte*, p. 13.

reflexiva na sua fundamentação. É também neste sentido que a autonomia do objeto artístico assenta na sua própria constituição e na dialética estrutural noético-noemática entre objeto e sujeito. O objeto só é “objeto estético para e por uma consciência”²³⁸ e a intencionalidade dessa consciência é, em si própria o *pragma* criador do olhar anterior e posterior. O *olhar anterior* é pré-existente e enforma o sensitivo;²³⁹ o *olhar posterior* transforma a experiência e a **fruição estética** da natureza em *criação no advento do sentido*. É o sagrado que emerge em ascensão absoluta, afirmando o verdadeiro enquanto real e ideal: Imanente e Transcendente, Ideal no Real, Divino no Humano.²⁴⁰

Já o referimos: a arte e a experiência estética são veículos de sentido e significação.²⁴¹ A experiência especificamente humana assenta na construção de sentidos e significados e estes remetem “numa aceção subjetiva, para a sensibilidade (modo de sentir ou de pensar), enquanto, numa aceção objetivante, para a significação (modo de interpretar), ou para uma dimensão de valor (ético ou axiológico).”²⁴² Seguindo o pensamento de Ricoeur, diríamos que estas aceções ou dimensões são seletivas, ou seja, o sentido emana da intenção intelectual-noemática proporcionada pelo *ser-que-está-no-mundo*. A *apetência para...* decorre das estruturas que enformam o homem de modo individual e particular, e a sociedade de modo geral e coletivo. Estando o homem situado num contexto sociocultural, é necessário que, “uma obra de arte em geral, [...] transcenda as suas próprias condições psicossociológicas de produção e se abra, assim, a uma sequência ilimitada de leituras, também elas situadas em diferentes contextos socioculturais.”²⁴³

O *sentido* dá-se e é imanente no *verbo* e na *carne*, daí considerarmos a importância de uma hermenêutica longa ricoeuriana que desconstrua a encruzilhada das suas significações. Os sentidos são vivos e *abrem-se* no homem que vive e é por isso que a teoria da tensão ricoeuriana é tão importante. Desenvolvida no campo da semântica e da metáfora, a hermenêutica pode ser aplicada no campo artístico de modo a desconstruir o quadrilátero comunicação/interpretação/compreensão/significação.²⁴⁴ A

²³⁸ DUFRENNE, *Op. Cit.*, p. 61.

²³⁹ Olhar sensitivo... tal é a abertura do mundo ao *Ser* e do *Ser* ao mundo.

²⁴⁰ Cf. HUISMAN, *Op. Cit.*, p. 112.

²⁴¹ Ver N/páginas 58 e 59.

²⁴² Cf. SILVA, Isabel, *LOGOS*, Tomo IV, p. 1033.

²⁴³ RICOEUR, *Do Texto à Ação*, p. 119.

²⁴⁴ Não podendo, por razões intrínsecas à estrutura do trabalho, seguir e desenvolver esta temática, deixamos algumas obras importantes para possível desenvolvimento. RICOEUR, Paul, *A Metáfora Viva*, Edições Loyola, São Paulo, Brasil, 2000; RICOEUR, *Do texto à ação, ensaios de hermenêutica II*, Rés. Ed., Porto, 1989; RICOEUR, *Tempo e Narrativa*, Tomo I, Papyrus Editora, S. Paulo, Brasil, 1994; RICOEUR *Tempo e Narrativa*, Tomo II, Papyrus Editora, S. Paulo, Brasil, 1994; RICOEUR *Tempo e*

tensão entre construção e desconstrução de sentido dá-se nos campos da expressão humana e é ela que proporciona a riqueza de significação. Isabel Silva diz-nos que “[...] o sentido é o «espírito» que se opõe à «letra», é a realidade última, instância ontológica fundante, que se opõe à forma vazia da mera significação.”²⁴⁵ A saturação da apreciação artística mundana ou comum, proporcionada pelo excesso de manifestações artísticas ou estéticas, ricas em componentes híbrido-aleatórias, mas pobres em significação valorativa, esgotam o sentido e a alma de um criar fundador da existência total do homem: no passado, no presente e no futuro.

2.3 – AUTONOMIA DO OBJETO ARTÍSTICO E FRUIÇÃO ESTÉTICA

Entender o que é o objeto artístico está no descortinar quais as condições para que se possa chamar a alguma «coisa» arte.²⁴⁶ Só a partir deste desiderato se poderá entender o que é a fruição estética e como é que ela se pode concetualizar a partir do mundo da arte. Com efeito, o prazer estético nem sempre pode ser considerado como decorrente de uma atividade humana e, no entanto, pode acontecer. Deste modo é importante contextualizar várias noções: O que é um objeto artístico? É natural ou artificial? O que é a fruição estética? É comum a toda a sensação ou é situada temporalmente? O objeto estético é natural ou construído?

Como temos vindo a referir ao longo do trabalho, são várias as razões que originam a cisão entre sociedade e arte, assente numa perspetiva da história da civilização ocidental. Há, no paradigma moderno, todo um conjunto de fatores que a influenciam, nomeadamente a confiança nas possibilidades benéficas da ciência e da tecnologia, a noção de tempo mensurável que pode ser comprado e vendido, o culto da razão, o ideal de liberdade no sentido de um Humanismo abstrato, colocando o homem no cimo de uma escala de valores e capacidades humanas, por oposição aos valores transcendentais.²⁴⁷ Neste sentido, a negação da via histórica permite uma via ousada de

Narrativa, Tomo III, Papyrus Editora, S. Paulo, Brasil, 1994; CASTRO, Maria Gabriela Azevedo e, *Imaginação em Paul Ricoeur*, Instituto Piaget, Lisboa, 2002, nomeadamente, § 3 – «A Imaginação na Metáfora», pp. 239-268.

²⁴⁵ Cf. SILVA, Isabel, *Ibidem*, p. 1036.

²⁴⁶ Heidegger diz-nos que a «coisa» é uma matéria enformada, logo, a matéria é o suporte e o campo para a (en)formação artística. A distinção entre matéria e forma “é o *esquema conceptual por excelência para toda a estética e teoria da arte.*” Cf. HEIDEGGER, *Op. Cit.*, pp. 19-20.

²⁴⁷ Diz-nos Luc Ferry: “Enquanto, entre os *Antigos*, a obra é concebida como um microcosmos – o que autoriza a pensar que existe fora dela, no macrocosmos, um critério objetivo, ou melhor, substancial, do Belo –, ela só adquire sentido, entre os *Modernos*, por referência à subjetividade, tonando-se, entre os *Contemporâneos*, pura e simples expressão da individualidade [...]. Cf. FERRY, *Op. Cit.*, p.31.

novidade criativa já não assente nos valores do passado – do eterno e intemporal – mas sim como possibilidade plástica e líquida,²⁴⁸ especulativa do imaginário. A abertura a um universo de possibilidades simbólicas incertas, descaracteriza um presente estático, dando-lhe um sentido relativista de movimento imagético como fonte de toda a originalidade. A arte é considerada em si mesma e proporciona uma aventura de autorrevelação e autocriação em processo incessante de metamorfose da dualidade humana onde “já não há um mundo *evidente*, mas uma pluralidade de mundos particulares em cada artista, já não há *uma* arte, mas uma diversidade quase infinita de estilos *individuais*.”²⁴⁹ Deste modo, a fruição estética pode abranger toda a realidade e todas as áreas que exprimem a relação do homem com o mundo, resultando daí uma experiência única, que está para além das experiências teóricas, práticas e religiosas. A experiência estética, ao visar a totalidade da apreensão do real, abre novos horizontes e revela novas realidades, permitindo assim um novo modo de *estar-no-mundo*.

Seguindo o pensamento de Dufrenne, a atividade técnica e a estética constituem modos fundamentais da *praxis humana*.²⁵⁰ A tensão essencial entre esta *praxis* e a arte dá-se no entendimento da dupla função artística: como técnica e como forma estética. Como técnica, a arte autonomiza-se como modo peculiar de expressão humana; como forma estética, potencia a práxis da percepção artística concreta. O objeto artístico é o objeto criado pelo homem que se presta à estatização, ou seja, ele “é a obra de arte que pretende exclusivamente a beleza e que provoca a percepção estética onde essa beleza será realizada e consagrada, na falta da qual a obra não é mais do que um objeto qualquer e, por exemplo, um objeto comercial ou um objeto de luxo.”²⁵¹ Na sequência destas considerações de Dufrenne, pode-se afirmar que o objeto técnico é ao mesmo tempo, em relação ao mundo, separado e separante e, ele mesmo, também separado, porque pertence à ambiência mundana. O objeto artístico, pela unidade que evoca, faz-nos o convite para festejarmos a unidade com o mundo. É, na *intenção* da sua criação que está a sua diferença e é nela que se estabelece a sua autonomia.²⁵²

²⁴⁸ Zygmunt Bauman cria um conceito que define a contemporaneidade. A esta plasticidade chama de «liquidez». *Modernidade Líquida* (2004), *Amor Líquido* (2005), *Tempos Líquidos* (2007), são alguns dos títulos que abordam a vida fragmentada e a fragilidade dos vínculos humanos. A plasticidade, globalizada e globalizante, atesta o mercantilismo superficial do mundo: o natural e o humano.

²⁴⁹ FERRY, *Op. Cit.*, p. 33.

²⁵⁰ Cf. DUFRENNE, *Op. Cit.*, p. 238.

²⁵¹ *Ibidem*, p. 243.

²⁵² Dufrenne alerta para o perigo de se julgar, como Simondon, que “a cultura técnica é um elemento necessário da experiência estética [afirmando que] só o conhecimento da função e do funcionamento não basta para despertar o sentimento da beleza. Como o objeto natural se pode furta à experiência estética verdadeira à força de solicitar sensações vivas, aprazíveis ou não – pois o belo não é o agradável –, assim

A autonomia do objeto artístico e a fruição estética presumem que, no corpo da representação e da imitação, não se pode considerar somente a criação de belas artes, porquanto existem outras “atividades menos puras, comprometidas com exigências complexas, a criarem obras cujo uso não as limita a esse estatuto único de terem sido feitas pela arte e de a atestarem por privilégio.”²⁵³ À arte, como atividade humana, chegam outros temas e comportamentos que revelam a autonomia do objeto artístico, ao qual a fruição estética se deve referenciar e não venerar. Ouçamos Souriau: “a ilusão da arte vem do facto de estarmos atentos a esse fazer e desfazer, a esse desabrochar e murchar dos seres, que é apenas um reflexo enganador da indiferente atividade da natureza, que de modo algum toma em consideração esse aspeto do seu jogo perpétuo.”²⁵⁴

Com efeito, o problema da arte na natureza está diretamente ligado à «scala naturae»,²⁵⁵ onde o homem ocupa um lugar privilegiado para entender o pulsar do mundo. Deste modo, aceitando a ideia de finalidade como correlato lógico do entendimento humano – o homem também é natureza – a ciclicidade²⁵⁶ temporal do «eterno retorno» é a evidência de um processo criador, uma vez que a repetição cíclica é sempre outra em si mesma, e é por isso que a “natureza só faz depressa e bem feito o que recomeçou indefinidamente, em processos cada vez mais habituais, mais estereotipados.”²⁵⁷ O modo de aceder à natureza enquanto «fenómeno percetivo» só pode ser entendido a partir da sua própria constituição, que é o mesmo que dizer, da *constituição primordial do homem*. Eis o fundamento da consciência intencional porque a intencionalidade da consciência é sobre *algo*.²⁵⁸ Este algo pode ter um pendor centrífugo ou centrípeto, contudo, terá sempre um centro, mesmo que seja um centro de pré-determinação.

Influenciado pelo pensamento de Merleau-Ponty e de José Enes, podemos afirmar que esta pré-determinação é o campo opaco e velado onde o homem se descobre

sucede com o objeto técnico, à força de solicitar o intelecto – pois o belo não é o inteligível –. A beleza jamais é sensual, ela é sempre sensível; e o objeto técnico deve falar à vista para ser belo, como fala à mão para ser útil, ou à inteligência para ser compreendido.” Cf. *Ibidem*, p. 251.

²⁵³ SOURIAU, *Op. Cit.*, p. 43.

²⁵⁴ *Ibidem*, p. 45.

²⁵⁵ «Escada da natureza» ou «cadeia dos seres» é uma expressão, segundo a qual, todos os organismos podem ser ordenados por graus de complexidade. A sua origem remonta às mais antigas representações da natureza, sendo utilizada na Bíblia, por exemplo, por Jacob. Na filosofia a origem reside no *Timeu* de Platão, na qual os animais surgem como resultado da degradação progressiva a partir do homem.

²⁵⁶ O tempo linear, estratificante e estratificador, foi criado pelo homem. Esta criação veio acompanhada da angústia e do medo. Ousaríamos arriscar dizer que a ciclicidade é uma liberdade.

²⁵⁷ Cf. SOURIAU, *Op. Cit.*, p. 47.

²⁵⁸ Esta é a regra de ‘ouro’ da fenomenologia.

e encobre; onde o véu da opacidade mais se faz notar, transformando a claridade da percepção – no sentido da *epoché* – na escuridão do seu esquecimento, porque o movimento da *luz* é breve e (im)perfeito como o próprio movimento incessante do *porvir* e do *devenir*. Tal é o desejo de (re)encontro do ser ôntico, nesse movimento perpétuo de retornar ao silêncio primordial. Tal é o desconcerto de se renovar e se sentir *naturado*. Tal é, ainda, o espanto, de se ver e sentir *natureza* e *homem*. Eis o eterno desassossego²⁵⁹ que é, à semelhança da arte da natureza, “sempre impura, mesclada a um jogo de indiferentes leis de eventos, nas quais a finalidade ôntica tem apenas uma influência muito limitada, muito ténue.”²⁶⁰ A arte “é a única experiência autêntica que temos, o único modo, diretamente atingível para a nossa observação, da atividade instauradora pura.”²⁶¹

A identificação da arte com a natureza, na esteira kantiana, pressupõe a reconciliação da natureza com o espírito e do espírito com a natureza.²⁶² Kant é, de facto, não só absolutamente incontornável como absolutamente genial. A conformidade a fins – sem fim – teleológicos, assenta num “conceito particular *a priori*, que tem a sua origem meramente na faculdade de juízo reflexiva.”²⁶³ Este juízo pressupõe uma representação estética e outra formal, sendo respetivamente entendidas como subjetivas e objetivas. Estando assentes num princípio transcendental que configura o juízo de gosto, não como juízo lógico e cognoscente, mas sim como juízo estético, este princípio refere-se ao sentimento do sujeito.²⁶⁴

Parece-nos que é pelo facto de toda a estética transcendental se situar no sujeito, que se pode desenvolver a ideia de uma ontologia *aberta* ao mundo dos possíveis e do ilimitado. Ora, a *abertura* tem em si própria a cisão entre o mundo e o sujeito e, só uma hermenêutica fenomenológica que concilie a atitude crítica e a atitude sentimental, pode conciliar esta cisão, conciliando o homem com o mundo numa *experiência original* que

²⁵⁹ “O homem nunca sabe o que pode surgir diante dos seus olhos nem o que dele lhe pode advir. O homem nunca sabe se o que deseja ver e não vê, por o olhar segundo o modo da expectativa, algum dia virá a ser visto por ele; nem sabe o que resultará para ele do ver ou do não ver”. Cf. ENES, José, *Linguagem e Ser*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1983, p. 69. “Aguardaremos. Aguardar é estar de guarda a alguém na expectativa. É guardar a sua vinda. Aguardar o advento é já o começo do evento. Será o original e originante acontecer histórico da existência humana.” E ainda: “[...] morar junto dele [do ser] é *olhá-lo expectativamente sem o ver*.” Cf. *Ibidem*, p. 70.

²⁶⁰ SOURIAU, *Op. Cit.*, p. 48.

²⁶¹ *Ibidem*, p. 52.

²⁶² Diz-nos Kant, no seu famoso § 45 sobre a bela arte: “A natureza era bela se ela ao mesmo tempo parecia ser arte; e a arte somente pode ser denominada bela se temos consciência de que ela é arte e que ela apesar disso nos parece ser natureza.” Cf. KANT, *Crítica da Faculdade do Juízo*, p. 210.

²⁶³ *Ibidem*, p. 63.

²⁶⁴ A faculdade da imaginação está no cerne da teoria da reflexão na terceira Crítica kantiana, a qual aprofundaremos em 3.1.

liga o homem à natureza e a natureza ao homem. Neste sentido, poderíamos ariscar dizer que, a autonomia do objeto artístico só existe numa concetualização heideggeriana, isto é, no objeto existente com atributo coisal, não há referência artística. A «coisa» é autónoma nestas condições.²⁶⁵ A partir do momento em que se torna obra, é referente²⁶⁶ no seu carácter utilitário.²⁶⁷

Se é possível considerar, na linha do pensamento de Schiller, citado por António Pedro Pita, que a “*arte civiliza*”,²⁶⁸ o fim da arte como “*instauração unificadora*”²⁶⁹ altera o mundo da arte e a própria civilização, sendo que a desvalorização do papel da arte como unificadora de tempos, espaços e modos de vida, retira a importância do legado cultural como propedêutica para um tempo dito *moderno*. À arte, como história unificadora da harmonia da civilização, sucede-se a experiência estética como modo “de apreensão do sentido implicado numa experiência do mundo sem fundamento transcendente, cujo modo de ser cabe designar, justamente, por *aleatório* – categoria que permite referir o que se dá ao sentimento moderno como movimento, oscilação incessante, tumulto, vacilação.”²⁷⁰ Para Heidegger, a verdade da obra está no seu repousar e no «vir à luz» e a Terra é o suporte do seu repouso, porque é ela que dá guarida.²⁷¹ Este sentido é contrário ao carácter *aleatório* das manifestações contemporâneas, porque sem centro, sem suporte, sem matéria e sem forma. O carácter aleatório é manifestação pulsional inconsciente, desfragmentação e pulsão total.

Pelo contacto com as forças poderosas do inconsciente, o triângulo estético de Merleau-Ponty altera-se. A obra, o artista e o esteta passam a estar integrados e, ao

²⁶⁵ Heidegger fala em três níveis de conhecimento do conceito de coisa: “[...] o carácter coisal da coisa, o carácter instrumental do apetrecho e o carácter de obra da obra.” Cf. HEIDEGGER, *Op. Cit.*, p. 23.

²⁶⁶ “O artista é a origem da Obra. A obra é a origem do artista. Nenhum é sem o outro. E, todavia, nenhum dos dois se sustenta isoladamente. Artista e obra são, em si mesmos, e na sua relação recíproca, graças a um terceiro, que é o primeiro, a saber, graças àquilo a que o artista e a obra de arte vão buscar o nome, graças à arte.” Cf. HEIDEGGER, *Op. Cit.*, p. 11.

²⁶⁷ Heidegger diz-nos que a arte tem agora a ver com a verdade, que é uma categoria lógica. Até aqui tinha a ver com o Belo e a Beleza, que eram categorias estéticas. Neste sentido “arte é o pôr-se-em-obra da verdade.” *Op. Cit.*, pp. 27-31. A condição da verdade da arte assume importância relevante porque é essa verdade que ultrapassa o mero carácter utilitário de «algo». Na obra de arte, “a verdade é não-verdade, na medida em que lhe pertence o domínio de proveniência do ainda-não-(des)-ocultado, no sentido de ocultação. Na des-ocultação como verdade advém simultaneamente o outro «des» de um duplo negar-se (Verwheren). A verdade advém, como tal, na oposição entre clareira e dupla ocultação.” *Ibidem*, pp. 48-49. Heidegger afirma ainda que a essência da arte é poesia (*poiésis*) e, nesse sentido, não há demora nem repouso na «utilidade», portanto, não há arte enquanto a utilidade for meramente prática na sua praticidade. Cf. *Ibidem*.

²⁶⁸ Cf. PITA, António Pedro, «O “fim da arte” e a revitalização da estética», in, *Estéticas e Artes. Controvérsias para o século XXI*, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, Maio 2003, p. 69.

²⁶⁹ *Ibidem*, p. 68.

²⁷⁰ *Ibidem*, p. 72.

²⁷¹ Cf. HEIDEGGER, *Op. Cit.*, p. 33.

mesmo tempo, independentes. É neste sentido que Merlau-Ponty invoca Cézanne e o cita: “«à medida que se pinta, desenha-se» querendo [...] gerar o contorno e a forma dos objetos como a natureza os gera diante dos nossos olhos: pelo arranjo das cores.”²⁷² A arte deixa de *representar* um mundo de significação passando a ser exaltação pura de si mesma. O olho – do artista e do esteta – passa a existir em estado selvagem, à boa moda rousseauiana, e a experimentação, como único veículo de expressão, dá asas à complexidade da variação, do espanto e da perturbação, por vezes inqualificável, que aprofunda o ecletismo existencial, onde é difícil encontrar a verdade da obra.

Este desejo de gerar como a natureza gera, está na essência da captação da dinâmica da *physis*, que não se configurava somente como imitação de algo – uma coisa, segundo Heidegger –²⁷³ mas sim da captação do momento genésico de criação da natureza.²⁷⁴ A natureza não produz, ela «*constitui-se*».²⁷⁵ É neste constituir-se que reside a diferença entre um objeto natural e um objeto artificial. O objeto natural não tem – nem pode ter –, na sua essência, qualquer conotação estética. O sol não se emociona com a lua, nem a montanha com o mar. A sua relação é constitutiva da sua essência que reside num equilíbrio perfeito. A afinidade do homem com a natureza – e não podemos esquecer que o homem também *é* natureza – tem, uma relação *quasi-perfeita*.²⁷⁶ Acharmos que o termo é pertinente, no sentido em que a união pretendida por Cézanne entre o homem e a natureza, só pode residir numa imperfeição. É quase perfeita, ainda assim, imperfeita.²⁷⁷ Esta metamorfose é o que está no cerne da contestação artística, promovendo uma osmose que erradica do seu seio as problemáticas morais e éticas.

A fruição estética, na sua dimensão mais pura, está para além das considerações naturais ou artificiais, a não ser que as consideremos na própria natureza humana, enquanto natureza capaz de usufruir e sentir as emoções estéticas. Segundo Dufrenne, “toda a percepção estética, na medida em que é desinteressada, realiza a apoteose do sensível que é a própria substância do objeto estético, [e é por isso que] aceitamos uma espontaneidade e exuberância no sensível natural que não toleramos no sensível

²⁷² MERLAU-PONTY, *Op. Cit.*, p. 12.

²⁷³ Heidegger faz aprofundamento desta temática. Para desenvolvimento Cf. HEIDEGGER, *Op. Cit.*, nomeadamente, «A coisa e a obra», pp. 14-30.

²⁷⁴ Ao tentar pintar cerca de 80 montanhas de Saint Victoire, Cézanne achava que “poderia tentar a ligação da arte com a natureza, não no sentido de cópia, mas no sentido de captação do momento genésico do aparecer da montanha.” Cf. CASTRO, «A dúvida de Cézanne como propedêutica da arte no século XXI», *Op. Cit.*, p. 181.

²⁷⁵ *Ibidem*, p. 180.

²⁷⁶ *Ibidem*, p. 181.

²⁷⁷ Talvez a perfeição resida nesse mesmo facto, de ser imperfeita. Não poderia haver *ideia* de perfeição sem a *ideia* de imperfeição. É a posição triádica da posição, da contraposição e da relação ou *devenir*.

artístico.”²⁷⁸ A natureza impõe-se na sua constituição e ultrapassa qualquer consideração teórica. A natureza não teoriza, ela não cria proposições nem atua metodicamente sobre uma verificação. A fruição estética da natureza só pode residir no homem e no seu *espanto unificador* que emana do sentido triádico simbolista: cósmico, onírico e poético.²⁷⁹

Se para Heidegger a arte desvela o ser, para Merleau-Ponty a arte guarda o ser, por isso Cezanne queria pintar aquilo que as coisas são nele e ele nas coisas; tentar estar no interior do ser (*dejá-lá*) e, de algum modo, transportá-lo para o visível através da sua pintura,²⁸⁰ implica a metamorfose do ser através do sentido que os seus quadros possam transmitir.²⁸¹ Na relação com o objeto, o *eu* pressupõe uma totalidade já constituída, ou seja, a totalidade de nós próprios. Esta metamorfose do ser traz consigo a percepção, o corpo-vivido, a razão do ser, o sentido, isto é, a sua carne. É nesta dinâmica de tornar presente o artista, na sua relação com o objeto, que se des-oculta o fantasma do ser, num estar lá que não está, no tornar presente o que está ausente. Eis a função suprema da arte. Na contemporaneidade, o objeto artístico desaparece enquanto objeto-artístico. Só o objeto estético interessa e só ele é capaz de provocar determinados sentimentos que se configuram em emoção estética livre de qualquer conotação ética.

Desenham-se, assim, linhas demarcadoras da ética e da estética. A obra de arte sofre várias interpretações. Por um lado, deve ser “cuidadosamente isolada de todo o contexto dos objetos de uso comuns para que possa galgar o seu lugar devido no mundo.”²⁸² É na sua inutilidade que está a sua permanência, porquanto, a transformação em objeto de uso transforma toda a estética contemporânea em estética dos mass-media que é inevitavelmente a do *Kitsch*, e à medida que os mass-media abarcam e infiltram toda a nossa vida, o *Kitsch* transforma-se na nossa estética e na nossa moral quotidiana. Esta ideia está bem presente no perspicaz ensaio de Cristina Beckert ao dizer que “o culto da decoração por si mesma ou da beleza pela beleza constitui o próprio *Kitsch* [...] a inflação do elemento decorativo [...] representa o cerne do fenómeno *Kitsch*.”²⁸³

²⁷⁸ DUFRENNE, *Op. Cit.*, p. 62.

²⁷⁹ Cf. CASTRO, *Op. Cit.*, pp. 117-121

²⁸⁰ É neste sentido que se afirma a significação. Diz-nos Gabriela Castro que esta riqueza de significação “sempre precedeu a elaboração racional, e é por sua natureza potência de reflexão.” *Ibidem*, p. 139.

²⁸¹ Dufrenne afirma que nem tudo é estetizável, “porque a atitude estética – condição necessária para a realização do objeto estético – não é garantia suficiente da sua autenticidade. [...] se o objeto estético se oferece aos sentidos, os sentidos são soberanamente juizes.” Cf. DUFRENNE, *Op. Cit.*, pp. 66-67.

²⁸² *Ibidem*, p. 181.

²⁸³ BECKERT, *Op. Cit.*, p. 196.

Por outro lado, há a promoção de um *voyeurismo* cheio de transgressão das normas instituídas, procurando transformar o *campo da arte* numa arena de expressão e de combate, onde a livre experimentação pulsional afasta quaisquer vínculos de ordem formal ou formalista. Ultrapassando as categorias artísticas e estéticas com o auxílio do poder da indústria produtora,²⁸⁴ procuram a negação e a recusa das mesmas, pela paródia ou revolta. Fazem-no ao transformar, pela proliferação de tudo o que pode ser artístico – tudo pode ser arte! –, o ornamento com “significado simbólico em mera decoração ligada à ausência de estilo ou à decadência da função simbólica,”²⁸⁵ procurando a união da realidade com o sonho, numa espécie de surrealidade. De resultado imprevisível, como manifestação pulsional, este efeito anula o “impulso ético para a transcendência”²⁸⁶ fazendo nele brotar o “irracional, esse sim, o verdadeiro efeito estético resultante do questionamento de todo o sistema axiológico finito.”²⁸⁷

Esta categoria instala “distâncias espirituais entre a realidade e nós próprios.”²⁸⁸ Instaure, portanto, uma dicotomia entre a realidade vivida e a realidade contemplada que lança, ao mesmo tempo, um convite para uma dinâmica entre uma e outra, promovendo outro sentir do mundo a que Ortega y Gasset chamou *ultraísmo*.²⁸⁹ O que quer dizer é que a nova sensibilidade, radical e extremista, quer *desumanizar*, isto é, retirar o dado para instaurar resquícios desse dado para apreensão pelo imaginário. É por isso mesmo que diz: “o prazer estético para o artista novo emana desse triunfo sobre o humano, por isso, é preciso tornar a vitória concreta e apresentar em cada caso a vítima estrangulada.”²⁹⁰ Ora, se fugir do real é difícil, tornar o real possível pela expressão da irrealidade implica uma fuga estilística que alimenta a *ideia* e foge da *coisa*. Esta viragem ao interior implica – também, mas não só – uma fadiga, um *esgotamento* das *formas* dadas.²⁹¹ O psicologismo permite um mundo sem fim e

²⁸⁴ Indústria meramente produtora no sentido de repetição em massa.

²⁸⁵ Cf. BECKERT, *Op. Cit.*, nota de rodapé 4, sobre o entendimento de H. Broch, p. 196.

²⁸⁶ *Ibidem*, p. 200.

²⁸⁷ *Ibidem*, p. 201.

²⁸⁸ ORTEGA Y GASSET, José, *A desumanização da arte e outros ensaios de estética*, Almedina, Coimbra 2003, p. 49.

²⁸⁹ *Ibidem*, nota de rodapé p. 52.

²⁹⁰ *Ibidem*, p. 53.

²⁹¹ De facto, já se nota algum cansaço e fadiga da epifania desintegradora do sujeito. Já há alguns indícios desse cansaço, bem expressos na vontade de retorno à serenidade da relação do Homem com o Mundo. Alguns artistas já se recolhem, no silêncio e na eterna paciência de estar horas e horas a pintar raminhos e pedrinhas, como expressão mais pura da imitação da natureza. O otimismo de Dufrenne é também o nosso otimismo: toda a falta e todo o excesso são *prenhes* de novidade. Para conferir, ver exposição de Emília Nadal intitulada «O tempo e a forma» em, https://issuu.com/galeriasaomamede/docs/emilia_nadal_ok. Acedido em dezembro de 2016. É o caso

justifica um fim sem mundo. A arte deixa de ser agelasta porque faz a paródia de si própria, no sentido em que deixa o artista poder vivê-la por si mesmo no universo do inimaginável da metamorfose e híper-transmutação, ultrapassando o possível e o imaginado, dando origem a novas conceções estéticas.

ainda de António Pedro ou Vieira da Silva que desenhavam a minúcia, cansados da imaginação desenfreada, para sossegar no repouso da humildade e serenidade das coisas do mundo.

CAP. III – EXPERIÊNCIA ESTÉTICA, CATARSE E
CONTEMPORANEIDADE

No contexto do que afirmamos anteriormente, podemos dizer que a evolução dos conceitos se prende com o seu horizonte de compreensão e é por isso que se pode falar de paradigmas. Deste modo, o grande desafio prende-se com a arte e a estética contemporânea. Feito o diagnóstico sobre as causas da alteração do paradigma, coloca-se o repto de saber quais as categorias artísticas e estéticas em que se podem incluir. De facto, a arte contemporânea faz pensar, questiona e provoca ao ponto de descaracterizar o objeto artístico. Ousamos afirmar que, na contemporaneidade, há o esquecimento do objeto artístico, passando só a haver objeto estético capaz de provocar uma emoção, um sentimento. A manifestação artística *serve* para provocar emoções estéticas independentemente da sua permanência. Na fugacidade e na força da intuição estética está a sua idolatria, onde o inconsciente brota como algo extraordinário que a razão não consegue decifrar. É a imaginação criadora que, de um modo muito especial, alcança os horizontes da estética.

Se se pode considerar o processo criador como abertura da imaginação ao mundo e o mundo à imaginação, é preciso entender que os processos linguísticos têm uma importância vital no entendimento humano. Não há imaginação sem linguagem, e esta é enformada pelos processos culturais, como forma de desenvolver a sociabilidade e a consciência moral, ética e estética. O substrato linguístico desenvolve-se nas diversas dimensões da imaginação e são elas que potenciam o seu desenvolvimento semântico. Sob este pressuposto, não seria possível haver sociabilidade sem intersubjetividade e isso pressupõe a dualidade eu/outros, e é por isso que os processos linguísticos e de entendimento são fundamentais na constituição cultural do homem como ser social. Se é verdade que o homem é *natureza* – como as pedras, as árvores, os rios e os animais – a cultura é o meio pelo qual ele se eleva da mera condição natural para se distinguir por essa mesma condição, isto é, assumimos que o homem adquire, pela cultura, uma segunda natureza, acultural, convertendo-se e desenvolvendo-se no espaço vital da humanidade. Esta condição só se efetua no espaço do real apreendido e do real figurado, sendo no sentido do real figurado que a **imaginação** tem um papel fundamental.

3.1 – IMAGINAÇÃO E REALIDADE

A faculdade imaginativa é um ponto fulcral desta dissertação, e foi por isso que começamos a considerar a sua importância no processo de humanização do Homem. Se é verdade que é no século XVIII que a imaginação é reabilitada por Kant, “não só na

elaboração do conhecimento e na apreensão do real, mas também como atividade criadora, como fonte de prazer estético”²⁹², a imaginação sempre teve um papel importante no desenvolvimento de todas as atividades humanas.²⁹³ Como referimos na página 27, os universos do criticismo transcendental kantiano e da fenomenologia husserliana implicam outra percepção do real e do imaginado da qual resultará, na arte, uma apreciação da faculdade imaginativa totalmente diferente. Analisemos primeiro, até por questões lógicas de exposição, a perspectiva kantiana.

A imaginação transcendental kantiana altera o campo da objetividade para o campo da subjetividade. Assente em estruturas *à priori*, transforma o modelo representativo da imitação numa “síntese transcendental da nossa experiência sensível e inteligível.”²⁹⁴ Para Kant, todo o conhecimento deriva da experiência sensível e se “é esta que alimenta os ‘conteúdos’ cognitivos, é a faculdade do entendimento que dá as ‘formas’ para a sua compreensão. Sensações sem entendimento são cegas; e entendimento sem sensações é vazio.”²⁹⁵ Em Kant, o juízo estético é transcendental porque “há dois troncos do conhecimento humano, porventura oriundos de uma raiz comum, mas para nós desconhecida, que são a *sensibilidade* e o *entendimento*; pela primeira são-nos dados os objetos, mas pela segunda são esses objetos *conhecidos*.”²⁹⁶ Se todo o conhecimento se inicia com a experiência, nem todo ele deriva da experiência, porque há um conhecimento que é independente da experiência e reside numa estrutura *à priori*. Esta estrutura é universalizada num «como se...» que suporta a universalidade estética.²⁹⁷ Até Kant, a origem da obra de arte situa-se na razão, sendo a imaginação e a memória meras etapas para a percepção artística. A partir dele, a imaginação tem um papel fundamental na instauração dos limites entre o domínio prático e o domínio teórico. Kant considera, numa terceira crítica, a faculdade mediadora da imaginação criadora ou genial, emergente como momento fulcral da sua reflexão na *Crítica da Faculdade de Julgar*.

Esta faculdade mediadora é o *limite* entre uma razão especulativa aberta ao ilimitado e, contudo, inacessível ao incondicionado e, por outro lado, “uma razão prática ou ativa, que permite pensar esse incondicionado e fundá-lo pelo uso moral da

²⁹² SARAIVA, *LOGOS*, Tomo II, p. 1338.

²⁹³ Ver N/Cap. I, (1.1).

²⁹⁴ KEARNEY, *Op. Cit.*, p. 169.

²⁹⁵ *Ibidem*.

²⁹⁶ KANT, *Crítica da Razão Pura*, p. 56.

²⁹⁷ Cf. *Ibidem*, pp. 100-101.

razão.”²⁹⁸ A imaginação tem um fundamento estético que permite uma adequação do homem à natureza como uma conformidade a fins teleológicos, que não põem em causa os pressupostos críticos adquiridos nas duas primeiras críticas, sendo uma imaginação *produtora* que possibilita a criatividade própria do génio. Ela é livre e autónoma, mas não é libertária e a sua autonomia está balizada pelo *jogo* contínuo com as faculdades intelectuais: a razão e o entendimento. Este jogo estético assenta na capacidade de procurar uma imagem que é *real* ou *possível*, capaz de nos transmitir *prazer* ou *desprazer* face à realidade que nos envolve.²⁹⁹ As faculdades transcendentais do espírito (*Gemüt*)³⁰⁰ assentam em três níveis de percepção³⁰¹ que se situam em três planos: Estética Transcendental, Lógica Transcendental e Dialética Transcendental. Na Estética Transcendental, os dados amorfos sem forma (*morfê*) entram no conhecimento pela intuição sensível, ou seja, pela sensibilidade que os capta fora do movimento dos fenómenos do mundo, isto é, capta-os nas “duas formas puras da intuição sensível, como princípios do conhecimento *à priori*, a saber, o espaço e o tempo [...]”³⁰²

Ao contrário do juízo de gosto que é reflexivo, o juízo lógico é determinante porque são as categorias que determinam o objeto. No juízo de gosto, reflexivo ou estético, o objeto já não é mais necessário, sendo a sua representação capaz de despoletar o sentimento de agrado ou desagrado, ao qual Kant chama Belo. Como se opera? Pelo livre jogo da imaginação, como faculdade das intuições *a priori*, com o entendimento, como faculdade organizadora dos conceitos. Kant chama Belo, segundo o juízo estético quanto à quantidade, àquilo que agrada universalmente sem conceito.³⁰³ Ora, o juízo de gosto é estético³⁰⁴ e não tem nada a ver com o juízo lógico ou do

²⁹⁸ CASTRO, *Op. Cit.*, p. 58. Diz-nos ainda Gabriela Castro. “Se a imaginação foi a condição de síntese no objeto, na *Crítica da Razão Pura*, o respeito é a condição de síntese na pessoa, na *Crítica da Razão Prática*.” Cf. *Ibidem*, p. 96. É, quanto a nós, este respeito de que nos fala Kant, que pode articular as pulsões humanas com os valores morais e éticos. O respeito é o motor da condição primeira do homem: a dignidade.

²⁹⁹ Richard Kearney diz-nos o seguinte: “privada do seu conceito de *origem*, o próprio conceito de imaginação colapsa. A ideia de imaginação sempre teve o pressuposto de um modelo originário: a derivação das nossas imagens de alguma presença original. E essa posição, obtida independentemente do modelo originário, estava situada fora do homem (como no Deus bíblico da criação ou nas Ideias Platónicas) ou dentro do homem (como no modelo de uma consciência produtiva, promovida pelo moderno idealismo ou existencialismo). Cf. KEARNEY, *Op. Cit.*, p. 253.

³⁰⁰ ‘*GEMÜT*’ é a alma, a capacidade de sentir, de apetecer e de pensar. O prazer que determina o juízo de gosto não pode ser interesseiro, é completamente livre.

³⁰¹ Para não haver equívocos semânticos, percepção, neste sentido, implica captação da determinação de totalidade de *sentido*. Como veremos à frente, percepção terá em Husserl outro desenvolvimento.

³⁰² KANT, *Crítica da Razão Pura*, p. 63, (A22, B36).

³⁰³ É o segundo momento de juízo de gosto segundo a quantidade. Cf. KANT, *Crítica da Faculdade do Juízo*, pp. 99-108.

³⁰⁴ *Ibidem*, p. 89.

conhecimento. O belo é simplesmente o sentimento de prazer face a um objeto que só despoleta um sentimento que é universal. Não é o objeto que é belo,³⁰⁵ é o sentimento de gosto³⁰⁶ que é comum à estrutura do sujeito, portanto, não há beleza «em-si». “A beleza é a forma da *conformidade a fins* de um objeto, na medida em que ela é percebida nele *sem representação de um fim*.”³⁰⁷ É o sujeito que *empresta* o seu sentimento ao objeto, pois este não é conhecido em si-mesmo – não se conhece o *númeno* – mas no modo próprio de apreensão pelo sujeito, de uma realidade que se transforma em objeto de um modo de conhecer o fenómeno, como comprazimento necessário.³⁰⁸ É preciso entender “que um juízo estético é único na sua espécie e não fornece absolutamente conhecimento algum (e tão pouco um confuso) do objeto: este último ocorre somente mediante um juízo lógico; [...]”³⁰⁹

Kant é inovador neste aspeto. Com efeito, as ideias geradas antes pela razão, podem encontrar ideias análogas na imaginação, denominadas **ideias estéticas**. Com estas apenas os génios são capazes de criar pois, distintas das ideias da razão, as ideias da imaginação configuram esta aptidão como **faculdade criadora no homem**. Até Kant era sempre a razão a faculdade responsável pela produção e é ele que coloca na imaginação um tipo de ideias que não são representação, mas sim produção, pois são a génese produtora das obras de arte. O objeto que é modelo exemplar, tem de ser original e é nesse sentido que o artista é livre, porque cria na liberdade da sua criação. Nesta liberdade o artista não teoriza porque não sabe teorizar o que, sublima e naturalmente, lhe brota no espírito.³¹⁰ A arte é apenas do sujeito imagético porque só ele é capaz de inventar, e é tudo o que sofreu a intervenção do homem, pois é pela imaginação que

³⁰⁵ “Nós *demoramo-nos* na contemplação do belo, porque esta contemplação fortalece e reproduz-se a si própria.” *Ibidem*, p. 112.

³⁰⁶ “*Gosto* é a faculdade de julgar de um objeto ou de um modo de representação (imaginação) mediante um comprazimento ou descomprazimento (*independente de todo o interesse*). O objeto de um tal comprazimento chama-se *belo*.” Cf. *Ibidem*, p. 98.

³⁰⁷ *Ibidem*, p. 127. É a explicação do belo, deduzida do terceiro momento. Para desenvolvimento deste terceiro momento, Cf. *Ibidem*, pp. 109-127.

³⁰⁸ “Belo é o que é conhecido sem conceito como objeto de um comprazimento *necessário*.” *Ibidem*, p. 132. Ou seja, este necessário não deriva de uma causalidade extrínseca ao sujeito, mas, pelo contrário, pertence às estruturas do próprio.

³⁰⁹ *Ibidem*, p. 119.

³¹⁰ Diz-nos Kant: “Para o belo da natureza temos que procurar um fundamento fora de nós, para o sublime, porém simplesmente em nós e na maneira de pensar que introduz sublimidade.” Cf. *Ibidem*, p. 140. “Daí se segue, portanto, que o sublime não deve ser procurado nas coisas da natureza, mas unicamente nas nossas ideias; em quais delas, porém ele se situa, é algo que tem que ser reservado para a dedução. A definição acima também pode ser expressa assim: *sublime é aquilo em comparação com o qual tudo o mais é pequeno*.” *Ibidem*, p. 144.

encontra a sua finalidade sem fim.³¹¹ A arte é atribuída somente ao seu criador e refere-se somente à produção mediante liberdade de criação. “A *arte* distingue-se da natureza, como fazer (*facere*) se distingue do agir ou atuar em geral (*agere*), e o produto ou a consequência da primeira, enquanto obra (*opus*), distingue-se da última como efeito (*effectus*).”³¹² Neste sentido, a arte é, e só pode ser, obra de arte enquanto criação humana genial, e também se pode distinguir do ofício porque é agradável por si própria, não tendo finalidade utilitária.³¹³

Kant faz distinção entre arte e bela arte. Da arte em geral, como já referimos no ponto 2.2 deste estudo, ela não pode nem deve servir interesses ideológicos nem sofrer qualquer tipo de coerção. A arte deve ser livre e é na sua liberdade que está a sua intencionalidade, que não deve ser mecânica, mas sim estética na sua forma livre. Para Kant, a comunicabilidade artística afirma-se na bela arte, porque promove a faculdade de juízo reflexiva fomentando, desse modo, a sua universalidade.³¹⁴ A Bela Arte não radica em conceitos porque a sua concetualização impede o fluxo natural da criação livre. A Bela Arte é a arte do génio e é nele que o “talento (dom natural) que dá a regra à arte [tal] é a inata disposição do ânimo (*ingenium*), *pela qual* a natureza dá a regra à arte.”³¹⁵ É esta regra que serve de «padrão» e de «medida» para o cunho original da criação artística natural. O *génio* liberta-se dos condicionalismos estratificadores do julgamento para exercer a sua criatividade produtiva cuja regra reside na sua própria essência natural, como princípio vital do ânimo. Diz-nos Kant: “Ora, eu afirmo que este princípio não é nada mais que a faculdade de apresentação de *ideias estéticas*; por uma ideia estética entendo porém aquela representação da faculdade da imaginação que dá muito que pensar, sem contudo qualquer pensamento determinado, isto é *conceito*, possa ser-lhe adequado, representação que conseqüentemente nenhuma linguagem alcança verdadeiramente nem pode tornar compreensível.”³¹⁶

Reiteramos que é na faculdade da imaginação que Kant situa o poder da criação “como que de uma outra natureza a partir da matéria que a natureza efetiva lhe dá.”³¹⁷

³¹¹ “[...] o gosto enquanto faculdade de juízo subjetiva contém um princípio da subsunção, não das intuições em *conceitos*, mas sim da *faculdade* das intuições ou representações (isto é, da faculdade da imaginação) na *faculdade* dos conceitos (isto é o entendimento), na medida em que a primeira na *sua liberdade* concorda com a segunda *na sua conformidade a leis*.” *Ibidem*, p. 189.

³¹² *Ibidem*, p. 207.

³¹³ Para desenvolvimento, Cf. *Ibidem*, pp. 207-208.

³¹⁴ *Ibidem*, pp. 209-210.

³¹⁵ *Ibidem*, p. 211.

³¹⁶ *Ibidem*, p. 219.

³¹⁷ *Ibidem*.

Se o livre jogo da imaginação com o entendimento tem uma componente lógica para a apreciação do belo, o livre jogo da imaginação com a razão possibilita a *catarse* do sublime: inexplicável, estranha e grandiosa. Mas é também – e ao mesmo tempo –, o génio que exorta a feliz relação “que nenhuma ciência pode ensinar e nenhuma diligência pode aprender, de encontrar ideias para um conceito dado e por outro lado de encontrar para elas a *expressão* pela qual a disposição subjetiva do ânimo daí resultante, enquanto acompanhamento de um conceito, pode ser comunicado a outros.”³¹⁸ Ao elevar o papel da imaginação a um estatuto central nas teorias epistemológicas, artísticas e ontológicas,³¹⁹ Kant altera para sempre o modo de aceder ao real. A realidade é, também, realidade imaginativa. Contudo, como nos adverte Kant, “toda a riqueza da primeira faculdade [imaginação] não produz, na sua liberdade sem leis, senão disparates; a faculdade do juízo ao contrário é a faculdade de ajustá-la ao entendimento.”³²⁰

Ao conformar, pelo entendimento, as ideias estéticas (subjetivas) às ideias da razão (objetivas), Kant adequa o “princípio da *idealidade* a fins³²¹ no belo da natureza”³²² onde o belo assume um estatuto moral e moralizante pois o “belo é o símbolo do moralmente bom; [e] assim parece evidente que a verdadeira propedêutica para fundação do gosto seja o desenvolvimento de ideias morais e a cultura do sentimento moral, já que somente se a sensibilidade concordar com ele pode o verdadeiro gosto tomar uma forma determinada e imutável.”³²³ É necessário entender que a ilustração ou erudição não se bastam a si próprias. O homem tenta sempre abarcar a totalidade e, ao fazê-lo, instala distâncias entre si e o fenómeno. Se por um lado há um fluxo constante de vida e estímulo, por outro há a apreensão desse mesmo fluxo. Um e outro são totalidades: totalidade do inapreensível; totalidade do apreensível. No

³¹⁸ *Ibidem*, p. 223. Kant situa o último talento no espírito que, como diz na p. 218, “significa o princípio vivificante do ânimo.” É neste sentido que, ao juntar a subjetividade com a intersubjetividade através da estética, desperta o sujeito na aproximação do outro, fazendo do *eu* kantiano um polo de relações cognitivas. É por isso que o espírito tem a capacidade de “expressar o inefável, no estado do ânimo por ocasião de uma certa representação, e torná-lo universalmente aplicável – quer a expressão consista na linguagem, na pintura ou na arte plástica – requer uma faculdade de apreender o jogo fugaz da imaginação e reuni-lo num conceito que permite comunicar-se sem coerção de regras (justamente por isso é original e ao mesmo tempo inaugura uma nova regra, que não pode ser inferida de quaisquer princípios ou exemplos anteriores).” Cf. *ibidem*, p. 223.

³¹⁹ Cf. KEARNEY, *Op. Cit.*, p. 157.

³²⁰ KANT, *Crítica da Faculdade do Juízo*, p. 225.

³²¹ Diz-nos Huisman: “A ideia de finalidade está na base de toda a teoria do juízo reflexivo, ponto de partida essencial para compreensão da estética kantiana.” Cf. HUISMAN, *Op. Cit.*, p. 37.

³²² KANT, *Ibidem*, p. 258. Para desenvolvimento, conferir *Crítica da Faculdade do Juízo*, nomeadamente § 46.

³²³ Cf. *Ibidem*, pp. 262-266.

primeiro, o espírito humano exige da razão e da sua qualidade extrassensível, o ordenamento do apreensível pelas faculdades da sensibilidade, imaginação e entendimento; no segundo, o sublime dinâmico impede o excesso criador de sentido, estratificando a apreensão. É à imaginação³²⁴ que cabe o papel de intermediar o entendimento e a sensibilidade e é também ela que equilibra as dimensões humanas de finitude e infinitude.³²⁵

Poderíamos arriscar ir mais além e dizer que o conhecimento – porque há sempre conhecimento na (a)percepção – é formado por «graus de intuição» em linguagem husserliana, e a sua gradatividade assenta naquilo que temos vindo a chamar de *fluxo residual*. Se por um lado há um fluxo de *percepção*, por outro lado esse fluxo, ao ser *aprisionado* concetualmente, deixa escapar a sua própria essência. É neste sentido que são tão importantes os desenvolvimentos pós-kantianos sobre o papel da representação mediadora da imaginação. Entendemos, ao contrário de Bachelard, que a imaginação

³²⁴ Kant defende que a imaginação torna possível unificar a diversidade do dado na intuição. A diversidade do dado unifica-se mediante as três sínteses apontadas: a da apreensão na intuição, a da reprodução na imaginação e a do reconhecimento no conceito. A imaginação tem, assim, dois papéis essenciais: um reprodutivo ou representativo; outro produtivo, porque não combina representação para lhes emprestar uma forma livre, bem pelo contrário, combina-as segundo certos modelos aplicando-os sempre às intuições. É preciso entender que, para Kant, a intuição não é senão a representação dos fenómenos e é sempre subjetiva, porque a sua “conformidade a regras que conduz ao conceito de um objeto é na verdade a condição indispensável (*conditio sine qua non*) para captar o objeto numa única representação e determinar o múltiplo da forma do mesmo.” Cf. KANT, *Crítica da Faculdade do Juízo*, p. 134.

³²⁵ Cf. CASTRO, *Op. Cit.*, p. 79. Diz-nos ainda a autora: “O homem é este intermediário entre uma *percepção*, que *recebe* as coisas, e um entendimento, que lhes *determina* o *sentido*. A reflexão transcendental é a via capaz de descobrir a desproporção específica do conhecer, entre o *receber* e o *determinar*. *Ibidem*, p. 81. Aliás, é na problemática da essência do homem como finito-infinito que a autora situa o problema de uma possível fundamentação da imaginação. Afirmar, na esteira de Kant e de Ricoeur, que “é a imaginação a dimensão capaz de mediatizar a sensibilidade *finita*, porque *percecionante*, e o entendimento infinito porque *determinante* de sentido.” Cf. CASTRO, Gabriela, «Para uma tentativa de fundamentação da imaginação», in, *A Fenomenologia Hoje*, Atas do Primeiro Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Filosofia Fenomenológica, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2003, p. 120. Sobre este pressuposto, a autora diz que, a “imaginação é a nossa abertura ao infinito e que, precisamente por isso, perde as suas possíveis raízes finitas porque inundadas pela imensidão do ilimitado. Esta razão justifica que a dificuldade de se encontrar o seu fundamento resida na sua própria essência. Como se poderá fundamentar algo que, pela sua própria essência é infundado?” *Ibidem*, p. 120. A resposta é dada pela autora deste interessante ensaio, ao propor que o princípio constituinte da sua essência está na sua própria constituição e no alicerce ontológico do próprio homem. Ouçamo-la: “Ela [a imaginação] é uma dimensão de charneira e, como todas as dimensões de charneira é delicada e frágil, precisamente porque nela se dá o encontro das duas dimensões do ser humano: a finitude e a infinitude. Ela não goza de um estatuto sólido na delimitação daquilo que é, ela é um misto e como todos os mistos é indefinida e sedutora. [...] ora o que funda a imaginação é ela própria. Ela é o seu próprio e único fundamento. Mas o que é que é por ela fundamentado? O ser-homem, do homem. Esta tomada de consciência leva-nos a concluir que a imaginação é, afinal, o alicerce ontológico do próprio homem.” Cf. *Ibidem*, pp. 120-121.

não tem um estatuto próprio e inequívoco.³²⁶ Só uma abordagem sobre uma «imaginação pura»,³²⁷ que é o mesmo que dizer, só uma fenomenologia da imaginação, nos poderia fazer *suspender* todo o ‘pré-conceito’. Voltaremos a este assunto mais à frente, mas, por enquanto, façamos uma breve abordagem a este período dos estudos nocionais de Kant.

Se se pode entender que a imaginação imagina incessantemente, temos de passar a entendê-la noutra nível. Se é no pré-kantismo que reside todo o edifício do criticismo kantiano, é no próprio criticismo que nasce o embrião para o desenvolvimento do pensamento pós-kantiano.³²⁸ Passando por Richter, Novalis, Schlegel, Schiller, Schelling e Hegel, para só citar os nomes maiores do Romantismo, sendo que Hegel é considerado o último grande filósofo sistemático, o estudo sobre a estética ainda se situa em relação a um a objeto.³²⁹ Neste sentido, há sempre o problema de saber o que é, efetivamente o real. Os desenvolvimentos de um pensamento posterior, aberto à **relação** entre sujeito e objeto, dão outra dimensão à capacidade perceptiva e, conseqüentemente, à imaginação. Nestes domínios, percepção e imaginação situam-se naquilo a que Husserl considerava *real e reell*.³³⁰ Se o *real* está no campo da percepção, o *reell* preenche-se pela imaginação,³³¹ ou seja, o ‘real’, na sua totalidade é «presença» e «ausência»

³²⁶ Diz-nos Bachelard: “A imaginação nunca se engana, já que a imaginação não precisa confrontar uma imagem com uma realidade qualquer [e assim] a imaginação criadora se instala no seu próprio domínio.” Cf. BACHELARD, Gaston, *A poética do Espaço*, Martins Fontes, Lisboa, 1996, pp. 192-297.

³²⁷ “Primitividade da imaginação”, como nos diz Bachelard. *Ibidem*, p. 190.

³²⁸ Para desenvolvimento, Cf. HUISMAN, *Op. Cit.*, pp. 31-40.

³²⁹ Segundo Croce, a história da estética teria atravessado três fases essenciais: a era pré-kantiana, a idade kantiana e a pós-kantiana. Cf. CROCE, *Op. Cit.*, pp. 41-51. Conferir ainda CASTRO, *Imaginação em Paul Ricoeur*, pp. 80-86. Sobre esta problemática, diz-nos Júlio Fragata que “Kant compromete a metafísica [porque], as modalidades de ser a que se refere a ontologia kantiana são meras formalidades lógicas, como em Hegel. São «categoriais», isto é, aspetos reais da atividade do espírito humano. Não estão preenchidas pelo conteúdo da intuição [...]. Cf. FRAGATA, Júlio, «A fenomenologia de Husserl», in, *Revista Portuguesa de Filosofia*, Coimbra, 1965, p. 18. A intuição terá um papel preponderante no desenvolvimento da fenomenologia, como veremos.

³³⁰ O real, para Husserl, significa ‘real’ no sentido mundano, isto é, pertence à realidade natural, à realidade pré-existente, à sua constituinidade constituinte. O ‘reell’ é também «real», mas somente em “relação àquilo que forma parte da consciência e se encontra no tempo fenomenológico.” Cf. HUSSERL, Edmund, *A Ideia da Fenomenologia*, Edições 70, Lisboa, 1986, p. 10.

³³¹ O que anima o descrédito husserliano a criar um método de acesso ao tempo puro da consciência, não é a estética propriamente dita, mas sim um modo ‘certo e seguro’ de obter conhecimento. Contudo, os seus estudos sobre o ‘tempo fenomenológico’ serão importantes para um novo modo de análise da consciência e, conseqüentemente, um novo entendimento da estética. Merlau-Ponty, Dufrenne, Sartre, Hartmann, Heidegger, Souriau, Paul Ricoeur... entre nós, Júlio Fragata, Gustavo de Fraga, Alexandre Morujão, Maria Manuela Saraiva e José Enes, para só citar alguns pensadores, desenvolvem ‘parte’ do seu edifício epistemológico apoiados no método husserliano. O positivismo, com o crédito absoluto na física, abre um estado de «santo ódio à metafísica» e é por isso que aparecem alguns movimentos intermédios que pretendiam uma análise mediativa. Por exemplo, Gilles Deleuze acredita que é a ‘patafísica’, como ciência das soluções imaginárias, que influencia Husserl na procura de um método que credibilizasse o conhecimento, por contraposição a algum misticismo associado ao conhecimento do real e do possível, como é o caso de Emanuel Swendenborg. Não seguimos esta via, no entanto, fica o registo.

porquanto a imaginação substitui a percepção na “[...] ausência do ente real, na medida em que a inteligibilidade da imaginação se aproxima da percepção pela intencionalidade.”³³²

Neste sentido, para Husserl, não existe imaginação sem percepção, sendo esta uma intuição originária e fundamental porque ‘presentifica’ um real total, seja ele o real do objeto dado ou o real do objeto captado. É o real ‘preenchido’ pela intuição, com ou sem objeto e, contudo, o objeto é o fundamento desse preenchimento que se dá sempre numa consciência.³³³ Esta consciência ‘suspensa e pura’ acede ao *logos* primordial do ser, dissolvendo-o, poderíamos arriscar dizer, ontológica e dinamicamente.³³⁴ A consciência é pura quando se opera a redução fenomenológica³³⁵ e esta “consiste na suspensão da tese da realidade [...] e o mundo é o *Lebenswelt*, mundo do subjetivo-relativo, prévio a qualquer objetividade científica, incluindo a natureza física como realidade natural, dada aos sentidos e não ‘geistesfremd’.”³³⁶ É neste sentido que a intencionalidade da consciência se dá eideticamente no ato volitivo por uma intuição originária.³³⁷ Ora, a intuição teria duas evidências essenciais à sua constituição: a intuição intuitiva, onde se dá a plenitude da intuição, porque preenchida com o real; e a intuição significativa, onde opera a imaginação que, pela apreensão indireta dos dados da imaginação ou memória, dá o preenchimento do irreal do real.³³⁸

³³² Cf. CASTRO, *Imaginação em Paul Ricoeur*, p. 59.

³³³ “A redução fenomenológica proporciona o acesso ao modo de consideração transcendental; possibilita o retorno à «consciência». Vemos nela como é que os objetos se constituem.” Cf. HUSSERL, *Op. Cit.*, p. 12.

³³⁴ O *Logos* primordial assenta, segundo Husserl, na legitimação da evidência do retorno às próprias coisas, numa experiência e evidência originárias. Ao *Mundo*, enquanto constituição total “reportam-se todas as ciências e já antes delas a vida ativa. *Antes de tudo o mais, é óbvia a existência do mundo* - de tal modo que ninguém pode pensar em anunciá-la expressamente numa proposição. É que temos a experiência contínua do mundo na qual este está sempre e inquestionavelmente diante dos olhos.” Cf. HUSSERL, Edmund, *Conferências de Paris*, Edições 70, Lisboa, 1992, pp. 12-13.

³³⁵ A redução fenomenológica é a *epoché*, a que já fizemos referência na pág. 56. A redução fenomenológica dá-se na experiência do mundo. Cf. HUSSERL, *Op. Cit.*, p. 18. Pegando na descoberta cartesiana do ego, Husserl pretende abrir uma nova ideia de fundamentação a que chama *fundamentação transcendental*. Nesta fundamentação se inseririam as ideias de *experiência transcendental*, *ciência transcendental* e, no nosso entender, uma *ontologia transcendental*. O homem é a “*única coisa que judicativamente se pode posicionar e está posicionada*” e é por isso que o movimento só pode residir numa intencionalidade egológica que seria “a pedra angular da sua fundamentação absoluta.” Cf. *Ibidem*, pp. 19-21.

³³⁶ MORUJÃO, «O Problema da História em Husserl», *Op. Cit.*, pp. 58-59. O mundo *Lebenswelt* é o campo da própria intuição, o universo do que é intuível, ou ainda, um reino de evidências originárias; *geistesfremd*, neste sentido, o mundo como algo estranho ou alienígena.

³³⁷ Husserl consideraria a imaginação com dupla função: como produtora de ideias mentais – por associação seria a imaginação livre –, como elo de ligação entre um objeto e a sua imagem, imaginação física. Cf. CASTRO, *Op. Cit.*, p. 61.

³³⁸ Cf. *Ibidem*, p. 62. O estudo feito pela autora é relevante para o desenvolvimento da importância da imaginação na arte e na estética, no real e no possível, sendo que segundo a própria, Husserl não tem uma

Esta síntese e sistematização do pensamento fenomenológico é vista em referência à compreensão, à *claridade* da possibilidade da apreensão.³³⁹ Não é no pleno sentido gnoseológico que vai o nosso olhar. Não sendo irreduzível, o entendimento deste pensamento abrange – e pensamos que de algum modo fundamenta – toda a explanação a-histórica e citacional. Temos vindo a falar em fluxo residual e, nesta altura, poderíamos – socorrendo-nos de todo o edifício concetual explanado pelos filósofos estudados –, falar na ideia base como *fluxo residual transcendental*. Não é de modo anódino que o «sempiterno» que nos falava Ricoeur, é esse mesmo fluxo, onde sinónimo e antónimo são a dinâmica enesiana de «pensar e ser». Aprendamos a lição de humildade dos Mestres e consideremos que nem toda a elaboração dos «pares» é a última palavra sobre o real ou o imaginado, tal é a magnificência de Gaia, a mãe, que deu fruto tão inteiro, íntegro e integral; rematado e pleno e, ao mesmo tempo, inacabado, parcial e falto; imperfeito e falho, residindo no pensar pensando, pensando-se, todo o edifício do seu tecido ontológico.³⁴⁰

Não é esta a orientação da nossa tese, como é óbvio, mas pensar o real e o imaginário é pensar na condição plena do homem, onde não há lugar para o vazio ontológico e é por isso que ele tem de ser aporético e prenhe de si próprio. Talvez seja essa busca, a que procuram as epifanias atuais das expressões artísticas, pois só a arte se presta à explanação da totalidade da dimensão humana; mas, voltemos ao estudo da fenomenologia e da importância que Maria Manuela Saraiva atribui à conceção da obra de arte em Husserl. Se é comumente aceite que, já desde Platão e Aristóteles, a «imagem» (*eidôlon*) é essencial para fazer o reconhecimento do objeto – que se dá de

teoria da imaginação elaborada. Esta teoria é feita por Maria Manuela Saraiva que, ao recolher e sintetizar os dados espalhados pelas suas obras, faz uma teoria husserliana da imaginação.

³³⁹ Diz-nos Husserl: “Já toda a clarificação é uma evidenciação. Toda a consciência vaga, vazia e indistinta é de antemão apenas consciência disto e daquilo, na medida em que o *remete para uma via de clarificação* em que o intentado estaria dado como realidade ou como possibilidade.” Cf. HUSSERL, *Conferências de Paris*, p. 31. O método husserliano dá-nos uma preciosa ajuda para ‘aceder’ às camadas de real e dos possíveis, sendo que estes possíveis não existem, em nosso entender, sem a faculdade da imaginação. Desta sorte, todo o desenvolvimento deste capítulo, exige a interpenetração nos domínios e autores que temos vindo a estudar. Continuemos...

³⁴⁰ “[...] pela beleza, a Natureza manifesta a sua complacência em relação a nós. [...] A natureza capaz de bondade é, através do diverso empírico que nunca é propriamente natural porque sempre já leva a marca da mão e do intelecto humano, uma potência escondida, Gaia, a Mãe, e também a esposa que chama o esposo, não como a matéria deseja a forma, pois ela já se revela por forma ou por imagens, mas como o inconsciente deseja a consciência, como a noite deseja o dia. O homem é o correlato dessa Natureza porque é o seu produto, o filho; ela fala ao homem [mas] só o homem põe fins, mas porque ele mesmo é produzido como fim por uma força que só nele se conhece. Assim a arte responde a esse apelo da Natureza: ela a exprime ao exprimir os mundos dos quais está grávida. E a arte celebra a Natureza.” Cf. DUFRENNE, *Op. Cit.*, pp. 29-30.

modo diferente no idealismo platônico ou no realismo aristotélico –,³⁴¹ este reconhecimento não vem somente do sujeito que «vê», mas do sujeito que se «dá-a-ver» vendo-se. Estamos entre o pensar e o ser, a caminho da verdade (*a-letheia*) e essa verdade é o real e o imaginado³⁴² que se dá em todo o espaço e em todo o tempo e, do mesmo modo, fora do espaço e do tempo,³⁴³ sendo que esta apreensão só é possível, segundo Saraiva, pelo primado da percepção sobre a imaginação, uma vez que a imaginação é também consciência³⁴⁴ e não “há imaginação sem percepção.”³⁴⁵

Não cabendo neste estudo uma explanação total destas temáticas, uma vez que a riqueza terminológica implicaria um extenso desenvolvimento, reforçamos a sua importância no entendimento daquilo que é o real e o imaginado. Se o real é o evidente enquanto presença na percepção normal e se a sua “evidência é apenas a face subjetiva da verdade, ou por outras palavras, a consciência vivida da adequação entre o pensamento e a coisa [...]”³⁴⁶, ela só ganha significação num sentido ontológico onde real e imaginário se fundem ao modo do *Dasein* heideggeriano.³⁴⁷ O que nos interessa abordar, sobretudo, é a relevância para o entendimento da percepção estética e artística. Se “o momento da compreensão está estruturalmente implicado no momento da

³⁴¹ Cf. N/pág. 25.

³⁴² “A maior originalidade da teoria da imaginação que nos apresenta o fundador da fenomenologia reside no facto de ele ter reunido e explicado conjuntamente dois tipos de imagens completamente diversos: a imagem mental e as imagens externas ou materiais, ou sejam quadros, retratos, estátuas...” Cf. SARAIVA, «O Primado da percepção e a conceção da obra de arte em Husserl», *Op. Cit.*, p. 73. Ainda segundo a autora, “Platão e Santo Agostinho são apenas os pioneiros, os visionários do problema da consciência de imagem. Entre o homem-imagem de Deus ou as realidades terrestres-imagens das ideias eternas e os objetos-imagens que são os quadros, as fotografias e as estátuas existe uma distância imensa. Esta distância não elimina, contudo, o fator comum que permite designar como *imagens* estas três realidades, apesar da heterogeneidade da sua ordem e da sua natureza.” *Ibidem*, p. 74.

³⁴³ Diz-nos Husserl: “A princípio, só relativamente à natureza se faz sentir o problema da possibilidade de se acercar do ser dos próprios objetos. Ela – diz-se – é em si, e quer nós existamos juntamente com ela e, quer a conheçamos ou não, ela segue em si o seu curso. [...] Cremos entender como é que uma imagem concorda com uma coisa. Mas só podemos saber que se trata de uma imagem se nos tiverem sido dados casos em que tínhamos a coisa e também a imagem, comparando uma com a outra.” Cf. Husserl, *A Ideia da Fenomenologia*, pp. 111-118. Consideramos que, comparando uma com a outra, é a redução fenomenológica que vai de uma à outra, e não permanece em nenhuma. Fica nas duas na sua intencionalidade eidético-consciente, num tempo mundano e, simultaneamente, fora do tempo mundano.

³⁴⁴ A imaginação é uma determinada forma de consciência. Cf. SARAIVA, *A Imaginação Segundo Husserl*, p. 20. O primado da percepção é, segundo Saraiva, uma das teses fundamentais da fenomenologia de Husserl. Cf. SARAIVA, «O Primado da percepção e a conceção da obra de arte em Husserl», *Op. Cit.*, p. 78.

³⁴⁵ SARAIVA, «A conceção da Obra de Arte em Husserl», *Op. Cit.*, p. 78.

³⁴⁶ SARAIVA, *A Imaginação Segundo Husserl*, p. 126.

³⁴⁷ Cf. CASTRO, *Op. Cit.*, p. 131. Cf. KEARNEY, *Op. Cit.*, p. 233. Este autor faz, aliás, um pedagógico e aprofundado estudo sobre a imaginação. Não cabendo no desenvolvimento do presente estudo, seria interessante potenciar outras abordagens, nomeadamente a existencialista e psicologista. Para desenvolvimento, Cf. *Op. Cit.*, nomeadamente, pp. 155-218.

apreensão do sentido pela linguagem [...]”³⁴⁸ é esta linguagem que nos pode ajudar a compreender o estatuto fenomenológico da obra de arte.

Ao considerar que a atitude puramente estética se obtém graças a uma dupla neutralização,³⁴⁹ é preciso entender que esta neutralização implica dois momentos distintos. Por um lado, há uma neutralização tética, isto é, suspende-se a existência da consciência ou do que se afirma como ela enquanto percepção ordinária e sintética, ou seja, suspende-se a consciência da «coisa quadro» para a perceber enquanto coisa mundana no seu caráter dóxico e material. Por outro lado, esta neutralização é já, em si própria, neutralizante fenomenologicamente, evidenciando o seu cariz secundário. A obra de arte e o mundo da arte existem enquanto transfiguração de «um mundo», não deixando, contudo, de configurar o seu próprio mundo. Neste sentido, “o artista não se afasta do real senão para o imitar, e o espetador não contempla senão para regressar ao real, [mas] a presença é sempre superior à presentificação.”³⁵⁰ É neste sentido que Maria Saraiva nos diz que “só a neutralização, a passagem ao irreal, nos abre as portas do universo da arte.”³⁵¹

Podemos entender que há uma dialética ou movimento constante entre real e irreal. Assim a imaginação, enquanto dimensão particular da consciência, exerce um papel significativo na percepção artística e na atitude puramente estética. O «olhar» ou «sentir» anterior e o «olhar» ou «sentir» posterior, são o *suporte* do fluxo permanente a-espacial e a-temporal. Se o *ente* suporta o *ser*, é neste «fluxo» permanente que está o suporte do imutável, o sempiterno, e é nele que se afirma o magnânimo mudo espiritual humano (*Umwelt*). A unidade quase-perfeita, no sentido em que busca a perfeição, é a unidade perfeita na medida em que o sentido espiritual se incorpora integralmente no natural.³⁵² Como nos diz Husserl, citado por Saraiva: “«O sentido espiritual pertence às vezes a uma *esfera* puramente *Ideal* e não tem qualquer relação com a existência, outras vezes tem esta *relação com a existência*». Ou, de maneira mais explícita: «Em muitos casos temos uma natureza real, um ser dotado de existência como base [do sentido espiritual], em muitos outros – como já acima indicado – temos uma irrealidade física («ein physisch Unwirkliches»), desprovida de existência».”³⁵³

³⁴⁸ CASTRO, *Ibidem*, pp. 131-132.

³⁴⁹ Cf. SARAIVA, *Op. Cit.*, p. 79.

³⁵⁰ Cf. *Ibidem*, p. 82.

³⁵¹ *Ibidem*, p. 83. Ver ainda, na mesma página, a elucidante nota de rodapé 16.

³⁵² Cf. *Ibidem*, p. 90.

³⁵³ *Ibidem*, pp. 91-92. É neste sentido que a “obra de arte é que serve de base à apreensão espiritual. Cf. *Ibidem*.

Ao distinguir dois domínios, o da existência física, que faz apelo à percepção normal, e o da existência espiritual, que faz apelo à percepção ou contemplação estética, no caso das obras de arte,³⁵⁴ abre-se aparentemente uma dualidade ou cisão constatada de modo histórico. O homem é por natureza dual, e é essa natureza que o alimenta e o capacita para incidir o olhar sobre o mundo e sobre o seu mundo. Dissemos aparentemente porque, em conclusão, Maria Manuela Saraiva refere o papel importante do abandono de presentificação para a compreensão do universo artístico.³⁵⁵ O que emerge univocamente, é a ideia de que a obra de arte é portadora de um sentido ao qual o espírito humano se deve abrir.³⁵⁶ Diz-nos Saraiva, para concluir, o seguinte: “este sentido ideal deve a contemplação estética descobri-lo na obra de arte como universo que se basta a si-próprio. Dizer isto não é fechar o mundo artístico ao sopro do espírito. É, pelo contrário, afirmar que na obra de arte o espírito se faz verbo, forma, cor e som. [...] A obra de arte é manifestação, epifania. Só nos distanciando do mundo em que faz irrupção, mas de que não tira a sua origem, a podemos entender na sua essência própria.”³⁵⁷ É neste sentido que nos diz Sartre: “a obra de arte é um irreal.”³⁵⁸

O que quer dizer esta frase, afinal? Que a obra de arte não é real, que não existe na realidade? É claro que não. Ela funciona como espelho duplo, isto é, como espelho do seu mundo e como espelho de si própria. O que nos parece, seguindo agora o pensamento sartreano, ainda em confronto com o pensamento husserliano, é que o acesso ao real é gradativo, como se houvesse *camadas* de real. O mesmo se passa relativamente ao imaginário. Pensemos – em vez de imaginar – no seguinte cenário: o tempo escurece e ameaça chover. Sabemos que vai chover num futuro mais ou menos próximo; chove e, enquanto chove, há concretização de uma antecipação. Após chover, podemos afirmar que choveu. São tudo ideias relativas a um mesmo objeto-ação – chuva/chover – que se afirmam temporalmente, mas que conseguimos, agora sim,

³⁵⁴ *Ibidem*, p. 103.

³⁵⁵ Cf. *Ibidem*, p. 105.

³⁵⁶ Tendo consciência da limitação e precariedade de não ir «às obras mesmas» referimos a importância dos estudos efetuados, e reconhecidamente atestados, pelo «mundo académico», (usamos as aspas para evidenciar que é também um mundo, assim como há o «mundo da arte» o «mundo da ciência», o «mundo laboral», etc., etc.) e que nos dão um referencial fidedigno sobre obras que apresentam uma dificuldade acrescida de compreensão e clarificação. Tudo já foi dito e pensado, mas acreditamos que é sempre possível acrescentar significados a um significante, sentidos a um conceito. Tentamos, também, dar sentido a um pensamento próprio, apoiando esse pensamento em quem tem estatuto reconhecido, procurando evitar aquilo a que Umberto Eco chamou de «meta-citação». Não cabendo no presente estudo mais clarificação dos conceitos e, sobretudo, para enriquecimento e/ou interpretação própria dos mesmos, conferir as obras citadas. Sobre Husserl e a imaginação, as de Maria Manuela Saraiva que apresentam um denso e coeso estudo sobre o pensamento do autor.

³⁵⁷ *Ibidem*, pp. 105-106.

³⁵⁸ Cf. SARTRE, *Op. Cit.*, p. 245.

«imaginar» como reais. É neste sentido que Sartre afirma que as imagens são “sensações renascentes que podem diferir em grau, em coesão e em significação das sensações primitivas que pertencem como elas à existência *intramundana*. A imagem é tão real quanto qualquer outra [coisa] existente. O único problema que se coloca é o da sua relação com as outras existentes, mas, qualquer que seja essa relação, a própria existência da imagem permanece intacta.”³⁵⁹

O ato imaginante configura-se como inverso ao ato realizante na medida em que o “ato imaginativo é simultaneamente *constitutivo, isolador e aniquilador*.”³⁶⁰ O ato imaginativo constitui-se numa consciência e num impulso próprio, muitas vezes – como no caso da arte – inexplicável; ele é isolador porque se isola na ação de se constituir e é aniquilador porque se aniquila no real ao se afirmar no irreal, cujo substrato ou campo é esse mesmo real.³⁶¹ Podíamos arriscar dizer que a condição da essência da existência da consciência é ser intencional e que é a intencionalidade que lhe dá existência.³⁶² O problema está, quanto a nós, na aceitação da ideia de que o real se dá em condição modal, isto é, não existe real em si, mas sim modos de aceder ao real, seja ele passado, presente ou futuro. O nosso movimento «total» não pode – ou não deve – ser total na sua liberdade, sob pena de entrarmos num campo meramente psicológico-relativista. Duvidamos mesmo que isso seja possível, mas esta é outra questão que deixamos para mais tarde.

Segundo Sartre, um quadro “possui – na falta de um «estar-no-mundo» que está reservado para a consciência – um «ser-ambiente-do-mundo». A sua natureza objetiva depende da realidade apreendida como um conjunto espaciotemporal.”³⁶³ O que nos parece é que o movimento é sempre contrário ao *ser* e, ao mesmo tempo, é o movimento próprio da sua existência. Com efeito, se o existencialismo, para Sartre, é um humanismo, poderíamos arriscar dizer que há o perigo do existencialismo *derrapar*, muito facilmente, para um relativismo,³⁶⁴ ou que o psicologismo também pode fazer esse movimento para um especismo. Se, como nos diz Saraiva, citando Husserl, “a

³⁵⁹ *Ibidem*, p. 234. Sartre afirma ainda: “a tese da consciência imaginante é radicalmente diferente da tese de uma consciência realizante. Ou seja, o tipo de existência do objeto imaginado *na medida em que é uma imagem* difere em natureza do tipo de existência do objeto apreendido como real.” Cf. *Ibidem*, p. 235. Sobre as estruturas da existência real, ver N/nota de rodapé 39, p. 19.

³⁶⁰ *Ibidem*, p. 236.

³⁶¹ Sartre dá o conhecido exemplo do seu amigo Pierre, ausente em Berlim. Cf. *Ibidem*, pp. 234-237.

³⁶² Confirma-nos Sartre ao dizer: “Faz parte da própria natureza da consciência ser intencional, e uma consciência que deixasse de ser consciência de alguma coisa deixaria por isso mesmo de existir.” Cf. *Ibidem*, p. 238.

³⁶³ *Ibidem*.

³⁶⁴ Cf. KEARNEY, *Op. Cit.*, pp. 247-248.

natureza é o correlato da pura atitude teórica ou, por outras palavras, a natureza só existe para o sujeito teórico [...]”³⁶⁵, então podemos entender, que seja pertinente a ideia, de que é necessário fazer distinção entre as atitudes e modos de encarar as coisas, sobretudo na arte, como é o caso específico da nossa abordagem. Sob esta perspectiva, o mundo da contemplação artística e a fruição estética decorrente desta contemplação, dá-se sempre num sentido cultural.

Pelo exposto poderíamos arriscar dizer que esta aculturação, no sentido da bela arte kantiana à qual fizemos referência, é um mundo que está para além da mera percepção quotidiana, mundana e natural. Este sentido lógico poderá ser entendido no seguinte pensamento: a frivolidade só é frívola para quem não é frívolo. Em outras palavras, o nosso impulso primeiro, que é sempre impulso total, é sempre impulso para aquilo que nos enforma e provém do nosso mundo, sendo que naturalmente, o mundo é um correlato de experiências, portanto, se “a consciência é uma sucessão de factos psíquicos determinados, é totalmente impossível que possa produzir alguma outra coisa a não ser o real. Para que uma consciência possa imaginar, é preciso que por sua própria natureza possa escapar ao mundo, é preciso que possa extrair de si mesma uma posição de recuo em relação ao mundo. Numa palavra: ela precisa ser livre.”³⁶⁶

Livre de quê? Do nada constitutivo do mundo, no sentido heideggeriano, para que se “possa ultrapassar o real.”³⁶⁷ Contudo, como nos diz Sartre, “[...] a liberdade da consciência não deve ser confundida com o arbitrário. Pois uma imagem não é o *mundo negado*, pura e simplesmente, ela é sempre o *mundo negado de um certo ponto de vista*, exatamente aquele que permite colocar a ausência ou a inexistência de um determinado objeto que será presentificado ‘enquanto imagem’.”³⁶⁸ Neste sentido temos vindo, socorrendo-nos das citações dos autores mencionados, a chamar à atenção para a problemática da liberdade e da arbitrariedade. A liberdade não é libertária e o arbítrio não é arbitrariedade. Se a liberdade é condição de uma imaginação livre, ela só o é no sentido em que a *nadificação-do-mundo* é substrato da afirmação do próprio mundo. Negar a sua contingência é afirmar a sua imanência; negar a sua existência é afirmar a sua consistência; afirmar a sua irrealidade é confirmar a sua realidade.³⁶⁹

³⁶⁵ SARAIVA, *Op. Cit.*, p. 86.

³⁶⁶ SARTRE, *Op. Cit.*, p. 240.

³⁶⁷ *Ibidem.*

³⁶⁸ *Ibidem.*

³⁶⁹ Confirma-nos Sartre: “ainda que pela produção de irreal a consciência possa parecer momentaneamente libertada do seu «estar-no-mundo», é, ao contrário, esse «estar-no-mundo» o que constitui a condição necessária da imaginação. [...] Essa consciência livre – cuja natureza é ser

Ao dizer que a imaginação não é parte de um poder, seja ele empírico ou não, enunciando que ela é um poder da consciência por inteiro, Sartre afirma que “toda a situação concreta e real da consciência no mundo está impregnada de imaginário na medida em que se apresenta sempre como ultrapassagem do real. Disso não se pode inferir que toda a percepção do real deva inverter-se em imaginário, mas sim que a consciência está sempre ‘em situação’ porque é sempre livre, para ela há sempre e a cada instante uma possibilidade concreta de produzir o irreal. [...] O irreal é produzido fora do mundo por uma consciência que *permanece no mundo*, e é porque é transcendentalmente livre que o homem imagina.”³⁷⁰

Qual a pertinência para o mundo da Arte? Pensamos que toda, pois é a arte que eleva o homem a outro patamar de entendimento. Vejamos o que nos diz, ainda, Sartre: “Quando o imaginário não é colocado de facto, a ultrapassagem e a nadificação do existente estão imersos no existente, a ultrapassagem e a liberdade *estão aí*, mas não se descobrem, o homem está esmagado no mundo, transpassado pelo real, ele está muito perto da coisa.”³⁷¹ É neste sentido que a arte é tão importante e é neste sentido que a linguagem artística, na sua riqueza metafórica, potencia uma constante renovação de sentidos onde o mundo se pode «encobrir» e «des-cobrir» de modo contínuo. A obra de arte é esse «irreal» que não se dá na consciência realizante mas sim na imaginante.³⁷² O imaginado, como possibilidade ou como possível, só se dá nessa *abertura-do-mundo* em que o homem é o artífice principal, pois só ele tem a estrutura e a capacidade linguística que lhe dá condições para percepções cognitivas superiores. Estas percepções estão intimamente ligadas à linguagem e é neste sentido que é tão importante perceber qual o papel que esta desempenha na multiplicação e na criação de novos sentidos, de modo a que o homem se enriqueça e, ao mesmo tempo, enriqueça o mundo em que vive. A linguagem metafórica presta-se a esse desdobramento, consequentemente, a **criatividade** tem um papel importante no desenvolvimento artístico.

consciência *de* alguma coisa, mas que por isso mesmo constitui-se ela própria diante do real e a cada instante o ultrapassa porque ela só pode ser enquanto «estiver-no-mundo», quer dizer, vivendo a sua relação com o real como *situação* –, o que ela é senão simplesmente a própria consciência tal como ela se revela a si mesma no *cogito*?” Cf. *Ibidem*, p. 242.

³⁷⁰ *Ibidem*, pp. 242-243.

³⁷¹ *Ibidem*, p. 44.

³⁷² Cf. *Ibidem*, pp. 245-246.

3.2 – CRIATIVIDADE, INOVAÇÃO E EXCESSO

A capacidade criativa é parte integrante da condição humana e é ela que permite a transformação do mundo pelo homem e do mundo do homem. Após a reflexão sobre esta capacidade, que nos acompanhou ao longo deste estudo, podemos constatar que a noção contemporânea de criatividade é diferente das noções clássicas e modernas.³⁷³ Estando ligada a todas as atividades humanas, o nosso interesse vai sobretudo para a noção de criatividade artística. O mundo da arte e da cultura é proeminentemente um mundo criativo, porque o artista não está – ou não deve estar – diretamente ligado às convenções e aos dogmas das instituições culturais. Entendendo a expressão criativa como resultado direto da sua liberdade, o artista concebe o mundo como possível, sendo este possível integrado numa imaginação criativa.³⁷⁴ Em nosso entender, é no universo do possível e do imaginado que surgem as problemáticas contemporâneas sobre a multiplicidade de manifestações artísticas. Aliás, de acordo com o que vem sendo explicitado, cremos que há matéria para entender a dificuldade de definição e ligação entre arte e estética, que são dois campos que se interligam profundamente e que tem, no seu eclodir, a criatividade. Neste sentido, o desenvolvimento tecnológico traz consigo o problema de nos depararmos com um mundo novo com imensas possibilidades, não só ao nível da percepção, como é o caso da decomposição da matéria num sentido da macro-visão em micro-visão, como também no caso dos novos materiais usados nas novas expressões estéticas, por exemplo. Se é verdade que a criatividade implica um desenvolvimento das concepções existentes, não é menos verdade que este desenvolvimento se faz, por vezes, numa tensa luta com resistências à mudança e aos bloqueios conservadores.³⁷⁵ É por isso que, no seio da criatividade e da mudança, existem sempre problemas decorrentes da inovação e preservação ideológica.

Com o surgimento das ciências modernas promove-se uma concepção de racionalidade criativa que se afasta das questões éticas, políticas e existenciais,

³⁷³ Como já fizemos referência, a noção de criatividade é entendida de modos diferentes consoante o paradigma em que se situe. Os modos de a entender são diferentes no paradigma da objetividade clássica e no paradigma romântico-idealista do subjetivismo kantiano. Cf. N/notas de rodapé 35 e 84 sobre a problemática dos dois universos ontológicos. Relativamente à criatividade contemporânea será trabalhada em 3.3.

³⁷⁴ Richard Kearney diz-nos que “[...] há uma crença crescente em certos círculos de que a própria noção de criatividade imaginativa pode em breve ser uma coisa do passado. Parece que entrámos numa fase pós-moderna da civilização onde a imagem se tornou cada vez menos expressão de um sujeito individual e cada vez mais a mercadoria de uma tecnologia consumista anónima.” Cf. KEARNEY, *Op. Cit.*, p. 6.

³⁷⁵ Ver N/ponto 2.1, O Processo Criador: conservação e inovação.

predominando uma cultura científica em defesa do método e do rigor argumentativo, sendo a criatividade relegada para segundo plano. Daqui resultarão concepções e pontos de vista fraturantes que promovem uma cisão entre estas concepções, das quais resulta um conflito de difícil resolução: por um lado, a ideia de que a possibilidade de conhecer só é possível através do método científico; por outro, a visão englobante e globalizante de uma racionalidade que também permite o conhecimento da essência humana: a ética, a estética, a política, os fins e os valores.

Relativamente a este aspeto, vamo-nos socorrer de Brandão da Luz porque nos parece que, no seu pertinente ensaio «Criatividade Científica, Imaginação e Metáfora»³⁷⁶, pretende ultrapassar esta dicotomia, ou seja, pretende uma tolerância de entendimento que privilegie, por um lado, a componente técnica que a filosofia da ciência pretenderia fundamentar na criatividade científica e, por outro lado, salientar o papel criativo da imaginação na produção de sentidos novos, nomeadamente o metafórico, que altera a visão redutora da unicidade racionalista no processo de criação científica. Neste contexto, o autor interessa-se por surpreender o “fenómeno criativo na sua origem, no terreno das suas envolventes primitivas, não para nos limitarmos a uma abordagem meramente descritiva, mas para apreciar a sua relevância na definição da noção de ciência e na valorização da filosofia neste contexto.”³⁷⁷ Assim aborda a componente técnica à luz da metáfora, isto é, a implicação do que um novo significado, emergente da metáfora,³⁷⁸ pode trazer ao processo de criação científica numa dimensão artístico-poética.

Se é verdade que o desenvolvimento da ciência permite explicar muitos problemas para os quais somente através da perceção não se encontrava explicação, nem sempre se a poderá considerar como a última palavra sobre a verdade das demonstrações. Partindo do pressuposto que o real é aquilo que faz sentido, e se o que faz sentido é verdade, nem sempre se pode considerar, também, que as verdades

³⁷⁶ LUZ, José Luís Brandão da, «Criatividade Científica, Imaginação e Metáfora», in, Marc-Ange Graff (org.), *Poesia da Ciência, ciência da poesia*, Lisboa, Escher, 1991, pp. 219-242.

³⁷⁷ *Ibidem*, p. 219.

³⁷⁸ Para desenvolver o papel da metáfora na criação de novos significados, Cf. ARISTÓTELES, *Poética*, nomeadamente, pp. 83-85 (1455b-1458a). Para o estudo da metáfora, Aristóteles é absolutamente incontornável pois, como nos diz Paul Ricoeur, foi ele “quem definiu a metáfora para toda a história do pensamento ocidental, na base de uma semântica que toma a palavra ou o nome por uma unidade de base.” Cf. RICOEUR, *Metáfora Viva*, pp. 9-10. Na sequência dos estudos sobre Aristóteles e a metáfora, Ricoeur anuncia quatro traços para a sua definição: “a metáfora é algo que acontece ao nome; a metáfora é definida em termos de movimento; a metáfora é a transposição de um nome que Aristóteles denomina estranho, isto é ‘que... designa outra coisa’, ‘que pertence a outra coisa’; uma tipologia da metáfora é esboçada na continuidade da definição: a transferência diz ele, vai do género à espécie, da espécie ao género, da espécie à espécie, ou se faz segundo a analogia (ou proporção).” Cf. *Ibidem*, pp. 17-42.

científicas são verdades últimas. Os problemas da verdade têm-se posto, inclusive no campo da ciência pura; senão vejamos os paradigmas e as refutações que algumas verdades «últimas» têm sofrido ao longo dos tempos. Com efeito, muitos conceitos e definições científicas tidas como verdadeiras numa determinada época ou contexto, tem sido posteriormente refutadas. É por isso que a criatividade tem um papel preponderante na dinâmica do conhecimento, seja ele científico ou não. Não há ciência sem criatividade. Esta é a palavra-chave do ensaio analisado e é nela que o autor se baseia para explicitar e assimilar a metáfora poética.

Com efeito, tal como a metáfora, a “criatividade científica assenta na perceção de um significado novo, que resulta da aproximação de dois conceitos ou objetos, que em si mesmos podem ser radicalmente diferentes. [Assim], a perceção de um significado novo desempenhou um papel decisivo, pois que, tal como acontece na poesia, ela permitiu relacionar ideias incomensuráveis, dando origem à perceção de uma ideia radicalmente nova que, ao diluir a rigidez do significado das noções anteriores, criou novas condições para a constituição de um novo universo de sentido.”³⁷⁹ Das palavras do autor se pode concluir que a validade de uma demonstração científica não se pode estratificar dentro da rigidez das noções, porquanto elas, pela criatividade, podem ganhar novos sentidos devido a novas condições emergentes da capacidade criadora.

Deste modo, Brandão da Luz faz referência à obra de David Bohm e David Peat em *Ciência ordem e criatividade*³⁸⁰ ao evocar os exemplos de Newton e Arquímedes, “procurando compreender a estrutura e o significado do mecanismo que acompanhou o momento criativo de cada um deles.”³⁸¹ Newton, para explicar a lei da atração universal, faz a analogia entre a queda de uma maçã e a lua. São dois objetos distintos, mas que estão sujeitos ao mesmo fenómeno gravitacional, o que faz com que procure explicar a queda de alguns corpos e outros não. Com Arquímedes passa-se o mesmo, ao tentar resolver o problema da densidade do ouro. O que está em causa é a semelhança entre dois objetos com naturezas diferentes, o que não impede que se faça uma transferência de sentido que está assente na capacidade criativa. É claro que esta perceção não fica esgotada, porquanto há que “realizar a conversão desta experiência na linguagem

³⁷⁹ LUZ, *Op. Cit.*, pp. 219-221.

³⁸⁰ Cf. BOHM, David, PEAT, David F., *Ciência Ordem e Criatividade*, Lisboa, Gradiva, 1992.

³⁸¹ LUZ, *Op. Cit.*, p. 220.

matemática, que levou à elaboração de um conhecimento rigoroso, baseado no cálculo que obedece a regras bem definidas.”³⁸²

Sigamos o pensamento do autor. De facto, os universos de sentido são criados como necessidade do não esgotamento do próprio sentido. Assim, a aproximação à poesia³⁸³ e à metáfora³⁸⁴ é pertinente pois é na criação poética, como nos diz Ricoeur, que a metáfora é mais rica.³⁸⁵ Se é verdade que Aristóteles, na *Poética*, diz que “a arte da poesia é própria de génios ou de loucos [...]”³⁸⁶ ela é, também, rica no apelo para ver o semelhante, isto é, “reconhecer uma identidade genérica entre duas coisas [...] fazendo aparecer um novo significado.”³⁸⁷ Neste sentido, Ricoeur considera na sua obra, *A Metáfora Viva*, dois domínios ou universos de discurso diferentes que são a retórica e a poética, contudo, a “[...] metáfora tem um pé em cada domínio. Ela pode, quanto à estrutura, consistir apenas em uma única operação de transferência do sentido das palavras, mas quanto à função ela dá continuidade aos destinos distintos da eloquência e da tragédia; há, portanto, uma única *estrutura* da metáfora, mas duas *funções*: uma função retórica e outra poética.”³⁸⁸

³⁸² *Ibidem*, p. 221.

³⁸³ José Enes fala em «pensar poético» e «poetar pensante» como topologia do ser. Seguindo esta ideia, o pensar poético é também poetar pensante, ou seja, há uma dinâmica entre o ser e o pensar, o pensar e o ser, não de modo distintivo e separador entre pensar e ser, mas, e sobretudo, de modo ontologicamente dinâmico. Não só pensar no conceito, mas ser também conceito. É claro que a demora «do ser», ao se demorar «no ser», implica o desenvolvimento deste espírito. Confirma-nos o autor. Vamos ouvi-lo: “Leva tempo a gestação deste espírito do poetar pensante. Nos seus começos tem ar insonte e contrafeito de uma utopia. Mas quando da infância se cresce para maturação do pensar, que se experimenta no ânimo corajoso de enfrentar a desolada e longa solidão onde tudo se detém na expectativa do ser, então se sabe, de um saber não aprendido, mas desprendido em virtude do desaparecimento de todos os demais saberes, que o poetar pensante indica ao próprio ser o sítio do seu morar.” Cf. ENES, *Linguagem e Ser*, p. 129.

³⁸⁴ Ouçamos o que nos diz José Enes: “Entregue a si mesma, a razão constrói laboriosa e industriosamente espetaculares e magníficos sistemas de filosofia e teologia, dos quais a marca destinante é a ausência do sentido do ser.” *Ibidem*, p. 127. É por isso que a predicação metafórica é tão importante para libertar a razão das suas próprias amarras. Portanto, “[...] há que *seduzi-la*, ou seja, conduzi-la, mediante a metáfora, para fora do seu âmbito próprio, do seu espaço habitacional, do seu modo específico de estar no mundo e de fazer mundo. Levá-la para onde mora o pensar.” *Ibidem*, p. 128.

³⁸⁵ “[...] o discurso poético traz à linguagem aspetos, qualidades, valores da realidade, que não têm acesso à linguagem diretamente descritiva e que só podem ser ditos em favor do jogo complexo entre a enunciação metafórica e a transgressão regrada das significações usuais das nossas palavras.” Cf. RICOEUR, *Tempo e Narrativa*, p. 11.

³⁸⁶ ARISTÓTELES, *Poética*, p. 73 (1455b).

³⁸⁷ LUZ, *Op. Cit.*, p. 221.

³⁸⁸ Cf. RICOEUR, *Metáfora Viva*, p. 23. “[...] A poética, arte de compor poemas, trágicos principalmente, não depende, nem quanto à função nem quanto à situação do discurso, da retórica, arte da defesa, da deliberação, da repreensão e do elogio. A poesia não é a eloquência. Ela não visa à persuasão, mas produz a purificação das paixões do terror e da piedade. Poesia e eloquência desenham assim dois universos de discurso distintos. [...] Ora, a poesia nada quer provar, o seu projeto é mimético; [...] o seu alcance é compor uma representação essencial das ações humanas, o seu modo próprio é dizer a verdade por meio da ficção, da fábula, do *mythos* trágico. A tríade *poiésis* – *mimésis* – *kátharsis* descreve de

O que está em causa é a abertura de sentidos não redutíveis a um estrito paradigma concetual, seja ele poético, filosófico ou científico.³⁸⁹ É na linguagem que se afirmam as funções superiores do homem. Na esteira de José Enes em *Linguagem e Ser*, cremos que a assimilação eidética pode mesmo surgir a partir de géneros afastados, emergindo um significado novo e rico de sentido. Pode ocorrer uma mudança de sentido emergente de uma estrutura diferente ou anterior, mas que o intuito «*capta*» para se expressar no «*ser das coisas*» pela fala. “Falar é fazer «marca», um «sinal» sonoro que representa as coisas, é apropriar-se do ser através de um sinal distintivo – eis a metáfora. A metáfora oculta e revela o ser da coisa.”³⁹⁰ Neste sentido, seguindo o pensamento ricoeuriano, poderíamos dizer que é a metáfora que nos dá acesso ao verdadeiro substrato do sentido porque é ela que, ancorada na imaginação, dá *ex-istência* a todas as realidades possíveis pois são estas que escrevem e reescrevem a realidade.³⁹¹

Retomemos Brandão da Luz que segue, de perto e com pertinente acutilância, o pensamento de José Enes no que concerne à essência estrutural do conhecimento, identificando dois momentos essenciais: a observação e a pergunta – Brandão da Luz chama-lhe verificação, não retirando nem modificando o sentido com esta mudança da palavra. Com efeito, Brandão da Luz apoia-se nos trabalhos que José Enes procurou

maneira exclusiva o mundo da poesia, sem confusão possível, com a tríade *retórica – prova – persuasão*.” Cf. *Ibidem*, pp. 23-24.

³⁸⁹ Neste sentido Gaston Bachelard diz “Ah, como os filósofos haveriam de aprender se consentissem em ler os poetas”. Cf. BACHELARD, *Op. Cit.*, p. 212. Não sendo irredutível o entendimento de algum «devaneio» bachelariano, também como possibilidade existente no mundo, não nos vamos esquecer do rigor e da necessidade de entender e distinguir muito bem os campos em que estamos situados. Neste sentido, José Enes diz-nos que “[...] o recurso a experiências poéticas e místicas mais propensas ao devaneio do que à vigília terão desviado [o ser] da senda *humilde* do perguntar humano. O perguntar processa-se somente no *estado de vigília*. Manifestamente só neste estado o homem está em si e senhor de si, responsável e responsabilizante, dotado de vigência eticizante. Somente em tal estado, na vigente vigilância do intuito no acordo dos sentidos, se abre a noosfera do ser.” Cf. ENES, *Linguagem e Ser*, pp. 20-21. É necessário distinguir muito bem os dois campos, para o bem e para o mal. Se é verdade que a linguagem poética faz um apelo ao maravilhoso, permitindo uma amplificação de sentido e concretização, não é menos verdade que ela se afirma por não ter compromisso com a realidade objetiva. A sua exuberância reside na sua linguagem. Ousamos afirmar que assim o entendeu Antero de Quental que sentiu essa dicotomia insolúvel – talvez de modo insuportável – entre uma linguagem rica em excesso e uma linguagem rica em rigor. Os poetas estão do lado oposto ao rigor. Cremos que foi assim que pensou Antero. Talvez por isso mesmo, matou a sua essência, matando-se, ao matar o poeta em si, para afirmar o filósofo que também tinha em si. Não tendo grande conhecimento dos estudos anteriores fazer esta afirmação é um risco. Mantemos e assumimos esse desejo.

³⁹⁰ Para desenvolvimento e aprofundamento deste assunto, Cf. REAL, Miguel, *José Enes. Poesia, Açores e Filosofia*, Fonte da Palavra Ltda., 2009, pp. 43-63.

³⁹¹ Na relação entre metáfora e símbolo, Ricoeur aceita duas proposições distintas. Por um lado, há mais sentido no símbolo do que na metáfora, por outro, há mais sentido na metáfora do que no símbolo. Interessa-nos sobretudo a carga significativa metafórica porque é “ela que traz à linguagem a semântica implícita do símbolo, o que permanece confuso no símbolo – a assemelhação de uma coisa e outra e de nós às coisas; a infinda correspondência entre os elementos – é clarificado na tensão de enunciação metafórica.” Cf. Ricoeur, *Teoria da Interpretação*, p. 80.

desenvolver sobre a metáfora, como fundamento da linguagem e expressão humana do *Ser*. Segundo José Enes, o *intuito*, como primeiro ato da inteligência, é elevado à condição necessária para aceder à inteligibilidade dos fenómenos e é ele que “pergunta experimentando, submetendo através do sentir, dos movimentos corporais e dos adequados instrumentos, a natureza a uma ação que a força a dar uma resposta: com o comportamento acional provocado pela experimentação, a natureza mostra se a estrutura do modelo teórico é, ou não é, ou até, em que medida é real. Desta arte o intuito discerne entre a representação sensorial e conceitual e as coisas mesmas.”³⁹²

Há, em nossa opinião, uma dimensão atuante *in fieri* entre o intuito e as novas significações que emergem da observação e verificação. É por isso que o quadro concetual, estratificante e estratificador, não permite os «lances de intelecção» que decorrem do constante «estado de vigília»³⁹³ ou se quisermos, não permitem que o processo noético e linguístico seja dinâmico em abertura de sentido. Poder-se-ia mesmo dizer que o conceito pode ser pobre ao generalizar onde não pode generalizar porque, ao fazê-lo, congela o real debaixo duma rede de sentidos que é quanto mais abjeta quanto mais elaborada. O conceito, sendo necessário para orientar o pensamento humano, não pode – não deve – impedir a dinâmica do mundo e o seu perpétuo porvir.

Em oposição ao conceito, que visa a estabilidade final num «para sempre» dito científico, a metáfora é menos pretensiosa e exige a sua permanente reatualização. Uma metáfora exige outra metáfora mais fresca.³⁹⁴ Isto quer dizer que o discurso metafórico, ao inverso do concetual, acompanha o modo de ser do real e o devir incessante do mundo concreto. É por isso que Bohm e Peat propõem o regresso a uma comunicação e a uma maior criatividade para a ciência, no sentido de ultrapassar a rigidez das abordagens científicas. Assim sendo, a metáfora tem importância para o desvendar de sentidos, tendendo a se desvincular da função meramente estética, para abraçar a objetividade do conhecimento. Ela é essencial no processo de construção de

³⁹² ENES, José, «Noeticidade metafórica da linguagem científica». Arquipélago, *Revista da Universidade dos Açores*, Série de História e Filosofia, VII (1985), p. 32.

³⁹³ Diz-nos José Enes que o sentido fundamental do estado de vigília “[...] é o de *vigor vital*. Cf. ENES, *Linguagem e Ser*, pp. 172-174. Para desenvolvimento, Cf. *Op. Cit.*, nomeadamente o § VIII, «Validade Ontológica do Estado de Vigília», pp. 161-188.

³⁹⁴ O universo ricoeuriano, de estudos sobre a metáfora, lança luzes sobre o processo metafórico e a importância e emergência da fala neste processo. Com efeito, “é um traço significativo da linguagem viva poder levar sempre mais longe a fronteira do não-sentido. Talvez não existam palavras tão incompatíveis que um poeta não possa lançar uma ponte entre elas; o poder de criar novas significações contextuais parece ser ilimitado, e tais atribuições aparentemente «insensatas» (*non-sensical*) podem fazer sentido em algum contexto inesperado. O homem que fala jamais esgotará os recursos conotativos das suas palavras. Portanto, o ilimitado metafórico, pela fala, é inesgotável, o que é o mesmo que dizer: vivo e criador. A palavra dita é «portadora de sentido».” Cf. RICOEUR, *A Metáfora Viva*, pp. 150-151 e pp. 172-173.

sentido e de conhecimento pois, sejam metáforas vivas ou mortas, acordadas ou adormecidas, o pensamento criativo não pode passar sem elas.³⁹⁵

Neste contexto, Brandão da Luz afirma que a interpenetração³⁹⁶ nos vários domínios é perfeitamente normal pois “apresentar uma ideia, uma noção em termos que representam categorias pertencentes com propriedade a outros domínios diferentes constitui uma forma natural de organizar o pensamento [...]”.³⁹⁷ É claro que os quadros conceituais são importantes para a criação de “núcleos focais e operativos da intencionalidade do discurso.”³⁹⁸ De facto, o pensamento exerce-se dinamicamente sobre as coisas, nomeia-as. Sem elas e sem quadros conceituais não haveria conhecimento. Se uma coisa existe enquanto *coisa conhecida*, existe porque a nomeamos, porque a categorizamos dentro de quadros entendíveis. Os quadros entendíveis necessitam de categorias ou classes que possam ser perceptíveis e situadas num determinado contexto de inteligibilidade.

O desenvolvimento do pensamento criador implica “ultrapassar as limitações de um discurso [seja ele poético, filosófico ou científico], que se encerrasse nos limites de uma ordenação predicativa de natureza inclusiva e atributiva.”³⁹⁹ A predicação metafórica envolve circulação de sentidos entre termos e níveis heterogêneos potenciadores de significados. O significado, como expressão de algo que nos atinge, encerra também a sua limitação, porque há uma distância entre o real-em-si e o real-apreendido. Há uma tensão e uma resistência que perdura entre o ser e o mundo – mesmo que seja um ser lançado-no-mundo, como diria Heidegger –, o que faz com que Ricoeur diga, citado por Brandão da Luz, que “a observação e a reflexão chegam tarde demais”.⁴⁰⁰ Como ultrapassar esta resiliência, esta fratura ou cisão, esta barreira que se ergue continuamente entre a predicação reveladora do substrato do ser-das-coisas?

³⁹⁵ Cf. RICOEUR, *Teoria da Interpretação*, p. 64. As metáforas mortas já não são metáforas, simplesmente expressões de linguagem que, devido à repetição, funcionam como «ornamento de discurso». “Por metáfora morta entendo expressões como ‘o pé da cadeira’ ou ‘de uma montanha’. As metáforas vivas são metáforas de invenção, em cujo interior a resposta à discordância na frase é uma nova extensão do sentido. [...] uma metáfora diz-nos algo de novo sobre a realidade.” *Ibidem*.

³⁹⁶ Interpenetração em vários domínios como *quiasma*. Cf. N/pág. 49.

³⁹⁷ LUZ, *Op. Cit.*, p.224.

³⁹⁸ Para desenvolvimento deste assunto e da necessidade de entendimento de que, a riqueza das noções linguísticas implica uma inter-penetração dos universos ontológicos e científico-conceituais, Cf. ENES, «Dois Universos Ontológicos», *Op. Cit.*, p. 91 e ss.

³⁹⁹ LUZ, *Op. Cit.*, p. 227.

⁴⁰⁰ *Ibidem*, p. 228.

Inserir-se aqui “o papel da imaginação, entendida como imaginação produtora, segundo o modelo kantiano, ou seja, como o lugar das «significações nascentes».”⁴⁰¹ Se é verdade que a imaginação permite abertura e construção de mundos, não deixando esta característica de ser subjetiva, ela não se encerra no mundo da subjetividade porquanto, numa explanação de uma tese ou demonstração, ela tem de ser comunicada e explicitada. O «ver como» wittgensteineano, que permite “a relação entre o sentido e a imagem”⁴⁰², remete para um mundo perceptivo e, ao mesmo tempo, para um mundo entendido subjetivamente. A imaginação tem um papel anterior, ou seja, antecede a categorização formativa de onde emerge um “significado do literal das impressões sensíveis reassumido, sem ser abolido, numa síntese portadora de um sentido novo.”⁴⁰³ Os novos sentidos não se coadunam com paradigmas fixos, incompreendidos e hermeticamente fechados, muito pelo contrário, o que Brandão da Luz pretende afirmar é que a “criação da novidade parece assim, na sua origem, subtraída ao controlo estrito das exigências operatórias, mas reflete um conjunto de interferências provenientes do domínio psicológico e também social, económico e outros. Inevitavelmente, eles têm uma certa ressonância na personalidade de cada um, [tendo] repercussão na atividade criativa, não apenas do cientista, mas de igual modo, do artista, do literato e até mesmo do homem comum [...].”⁴⁰⁴

Podemos afirmar, na esteira de Brandão da Luz que, o fundo comum que emana de toda a atividade humana é o imaginário, e é esse fundo que a razão e a ciência não podem arredar completamente pois “a intuição,⁴⁰⁵ uma vez conquistada, precisa encontrar um modo de expressão e de aplicação que esteja em conformidade com os hábitos do nosso pensamento e que nos forneça, através de conceitos bem definidos, os pontos de apoio firmes de que temos necessidade. Aí está a condição daquilo que chamamos rigor, precisão e também extensão indefinida de um método geral a casos particulares. Ora, essa extensão e esse trabalho de aperfeiçoamento lógico podem

⁴⁰¹ *Ibidem*, p. 229.

⁴⁰² *Ibidem*, p. 230.

⁴⁰³ *Ibidem*, p. 231.

⁴⁰⁴ Cf. *Ibidem*.

⁴⁰⁵ Intuição no sentido bergsoniano. Para Bergson a intuição é uma completude da inteligência que, partindo do instinto, explicita a sua simpatia, ou seja, ela é *simpatia*. A intuição tem por objeto fazer-nos perceber as insuficiências da inteligência pura, pela duração e pela decisão. A intuição é criadora pois, na origem de toda a criação, “há emoção que se prolonga em elã do lado da vontade e em representação explicativa da inteligência.” Nesse sentido, a intuição é fonte de impulsão criadora, dito de outro modo, de um elã da vontade que estará sempre isento da inteligência fabricadora se ela for deixada sozinha consigo mesma, mas que dinamizará e galvanizará esta inteligência sabendo utilizá-la em seu proveito. Para desenvolvimento e compreensão da importância da intuição criadora, Cf. Vieillard-Baron, Jean-Louis, *Compreender Bergson*, Editora Vozes, Petrópolis, 2007, nomeadamente, pp. 64-76.

prosseguir durante séculos, ao passo, que o ato gerador do método só dura um instante. É por isso que tomamos com tanta frequência o aparelho lógico da ciência pela própria ciência, esquecendo a intuição de onde saiu o resto.”⁴⁰⁶

Há que valorizar “os fatores inerentes ao contexto da descoberta onde está sublinhada a importância da imaginação intuitiva para compreender a razão por que uma linha de investigação privilegia certas opções e prefere determinados itinerários, em lugar de outros.”⁴⁰⁷ Sendo estes fatores importantes para definir o desenvolvimento de um programa científico, este não se faz com base em algo inerte, pois ele comporta quadros conceituais, leis e teorias que vigoram numa determinada época ou paradigma. À parte estas considerações, é importante reconhecer que, o percurso pessoal, é condicionante das perspectivas envolvidas pois, de acordo com Holton, citado por Brandão da Luz a “abordagem histórica, psicológica, social ou filosófica de qualquer acontecimento científico pode envolver a confluência de diferentes pontos de vista.”⁴⁰⁸ Há uma estrutura base de desenvolvimento que não deve ser rigorosamente rígida, devendo seguir determinados parâmetros comumente aceites, não só pela comunidade científica, mas também pela comunidade em geral. Neste sentido, desenvolvem-se teorias que “concorrem para elucidar a questão central, que se propõe saber em que base se apoia uma visão racional do mundo, tendo em conta a insuficiência da experiência, os limites da razão e os constrangimentos sociais e políticos.”⁴⁰⁹

Passando por Thomas Kuhn, Karl Popper e David Bohm, Brandão da Luz explana a dimensão científica exigente da criatividade, de modo a se poder perceber que, quer o conhecimento científico, quer o conhecimento não científico, são importantes no processo de desenvolvimento do homem e da ciência, não ficando o conhecimento reduzido a um estrito tipo de conhecimento. No entanto, o conhecimento científico também é necessário, porque dá consistências à compreensão da natureza e da realidade, permitindo que a ciência possa ser importante no entendimento da condição humana e do próprio pensamento. Por isso Brandão da Luz pode concluir afirmando que: “A criatividade não está ausente da prática científica, mesmo quando ela trilha

⁴⁰⁶ BERGSON, Henri, *O Pensamento e o Movente*, Ensaios e conferências, Martins Fontes, São Paulo, 2006, p. 223.

⁴⁰⁷ LUZ, José Luís Brandão da, *Introdução à Epistemologia*, «Conhecimento, Verdade e História», Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 2002, p. 225.

⁴⁰⁸ Cf. *Op. Cit.*, pp. 225-229.

⁴⁰⁹ *Ibidem*, p. 12.

percursos já explorados, nem a racionalidade se demite, mesmo quando se desencadeiam processos que escapam ao seu controlo imediato.»⁴¹⁰

O que nos interessa salientar é a condição de possibilidade do emergir do fenómeno criativo na sua génese. De facto, face ao exposto, ela é sempre dada pelo conjunto das faculdades humanas e, também, pelas estruturas que as suportam. Se o fenómeno criativo está na base de toda a construção humana, a *imaginação* é o cerne de abertura para expansão do seu progresso e é a partir dela que os desenvolvimentos serão abordados, seja no campo da literatura, da filosofia ou da ciência. Intervindo nos domínios concetuais e categoriais, ela permite um desdobramento de sentido e de horizontes de compreensão que confirmam a sua importância no processo criativo.

Os problemas epistemológicos mantêm-se. O homem nunca deixará de ser homem e o mundo está em constante *Devir*. As sociedades desenvolvem-se e a dinâmica do mundo altera-se continuamente. É por isso que a ciência não pode – não deve – ser um campo hermeticamente fechado, porque tem no seu eclodir um «terreno original do seu acontecer». Por outro lado, o universo torna-se plástico, isto é, moldável pela imaginação e pelo sonho. Partimos do caos para o caos sendo, ao mesmo tempo, possibilidade finita e infinita. Continuamos, apesar do fantástico desenvolvimento científico, a tentar responder às mesmas perguntas bases da epistemologia: o que é o conhecimento? Como obtemos conhecimento? O que sabemos, corresponde à verdade? Continuamos com a mesma necessidade de recorrer à metáfora e ao seu papel explicitador no caminho para o conhecimento. O pensamento criador seja nas artes, na ciência ou na filosofia, é necessariamente metafórico, porque é a metáfora que procura explicitar ao máximo o sentido do incognoscível. O excesso de sentido que emana do mundo fenoménico e concetual, é fixado e entendível no universo metafórico. A metáfora viva remete sempre para um único olhar – um olhar multifacetado, por vezes – que se debruça sobre o mundo. Mesmo que o mundo, aparentemente, seja o mesmo, o olhar que o vê, que o apreende, é sempre outro que, gerado, torna o inconsciente consciente. O modo de sentir, que pode parecer artificial a quem analise só com a inteligência, torna também como necessidade humana, uma forma de abordagem mais esotérica, de modo a fugir ao racionalismo puro. A utilização da metáfora, nos campos da expressão humana, permite uma espécie de conhecimento reflexivo capaz de inventar

⁴¹⁰ LUZ, «Criatividade Científica, Imaginação e Metáfora», *Op. Cit.*, p. 236.

– reinventar – uma nova realidade, pois, “[...] a metáfora é o resultado da tensão entre dois termos numa enunciação metafórica.”⁴¹¹

Apesar destas considerações, não nos podemos esquecer que, embora a epistemologia e a hermenêutica filosófica tenham um importantíssimo papel na eliminação das ambiguidades que decorrem dos desdobramentos de sentido, é necessário entendê-las e compreendê-las nos campos próprios do seu acontecer. No pensamento filosófico, a metáfora tende a ser mais objetiva no sentido de resolver desencontros e identificar os sentidos revelados. É por isso que o pensamento filosófico se desenvolve numa argumentação que visa admitir as analogias, mas as explicita de modo entendível, eliminando ambivalências e duplicidades. O desenvolvimento da ciência é uma realidade, mas o seu campo original, onde se situa o «impulso criativo», releva uma preocupação crescente de precisão que só a **hermenêutica filosófica** pode atender. Há, contudo, um outro mundo que se desdobra na contemplação dinâmica do cosmos. A metáfora atrai o homem para esta contemplação dinâmica da realidade e é ela que processa, estrutura e reestrutura o próprio pensamento. O seu uso vai além da mera palavra, remetendo o homem para um mundo outro onde se insinuam as imensas possibilidades da vida, num mundo de sentido.

É no campo do possível que a metáfora é mais rica porque funciona, analogicamente, como o mundo das crianças. Metaforicamente, ela é essa criança irreverente sempre pronta a dizer mais do que o já dito. Não é ela que se adapta ao mundo, mas sim o mundo que se adapta a ela. O espanto inicial, próprio da criança, permite pensar o mundo de modo experimental, vivendo experimentando e é por isso que há sempre novas maneiras de dizer o mesmo. O olhar metafórico, tal como o olhar da criança, vira o mundo ao contrário, exatamente porque se liberta das amarras e dos preconceitos das estruturas rígidas dos conceitos. A metáfora é prefixa na sua determinação como possibilidade de atribuir verossimilhança a uma predicação, sendo

⁴¹¹ RICOEUR, *Teoria da Interpretação*, p. 61. Ricoeur avança com a teoria da *Tensão* que irá resultar na teoria da *Torção Metafórica*. Ouçamos o que nos diz Ricoeur. “O que chamamos a tensão numa enunciação metafórica não é, efetivamente, algo que ocorra entre dois termos numa enunciação. É o conflito entre as duas interpretações que sustenta a metáfora.” Cf. *Ibidem*, p. 62. É este processo de transformação que impõe uma *torção* às palavras, ou seja, uma extensão de sentido, para além de uma interpretação literal. A *Torção metafórica* justifica a passagem de um sentido literal a um sentido figurado que é, no fundo, uma invenção configuradora do sentido próprio da inovação semântica, alcançado em virtude da imaginação criadora. Ao pôr a tónica na imaginação e na interpretação, Ricoeur eleva a metáfora aos domínios da verdade e do sentido porque “uma metáfora não existe em si mesma, mas numa e por uma interpretação. A interpretação metafórica pressupõe uma interpretação literal que se autodestrói numa contradição significativa. É este processo de autodestruição ou de transformação que impõe uma espécie de torção às palavras, uma extensão do sentido, graças à qual podemos descortinar um sentido onde uma interpretação literal seria literalmente absurda.” Cf. *Ibidem*.

que o sentido que emerge dessa possibilidade, é profundamente criador de novos e renovados sentidos. O anterior é sempre *abertura-para...* um sentido renovado. Ao contrário do sufixo que fecha no sentido da sua determinação, o prefixo contém em si o gérmen da criação livre. Até que ponto é livre essa determinação, implicaria considerações psicológicas que não vamos abordar, no entanto, a criança responde sempre com a ação no momento em que age. A sua identificação com o mundo tem esse prefixo criador, isto é, um sentido anterior a uma predicação consumada. Predica-se no ato da predicação. Contrariamente ao adulto, a criança responde ao que faz com o seu agir no momento em que age sem conceito predicativo. É esse também, em nosso entender, o papel da metáfora e é neste sentido que se instalam problemas no processo criativo relativamente ao seu carácter inovador pois, por um lado ele é rico na sua abertura de sentidos e, por outro, está sempre sujeito ao crivo do seu excesso de sentido. Cremos que estas problemáticas estão presentes no processo de criação artística e são elas que levantam dilemas relativamente ao discernimento do quadro concetual das novas criações artísticas.⁴¹²

3.3 – PROBLEMÁTICAS ONTO-ESTÉTICAS

Se a arte pode ser compreendida nas diferentes épocas como impressão, participação ou expressão, ela tem de ser percebida sob o ponto de vista da vivência do homem no mundo. Entendendo-a como enigma, emergente de um momento de criatividade que procura criar ou produzir algo que instaure um sentido, o que é que acontece na criação artística contemporânea, onde a manipulação de genes e bactérias ou mesmo animais vivos, são denominados de objetos artísticos? Poder-se-á considerar a arte nos universos categoriais que têm servido de base à nossa reflexão? Estaremos face a uma nova categoria artística, aliada a novas categorias estéticas? Cremos que sim. Em nosso entender, só assim se poderá compreender o emergir *disto*, que temos dificuldade em chamar arte pois, parece-nos muito mais *tecnociência*, no caso da manipulação, ou *performance*, no caso da expressão.

⁴¹² Para desenvolvimento e aprofundamento, conferir os excelentes estudos ricoeurianos sobre a metáfora, nomeadamente as obras citadas: RICOEUR, Paul, *A Metáfora Viva*, Edições Loyola, São Paulo, Brasil, 2000; *Tempo e Narrativa*, Tomo I, Papyrus Editora, S. Paulo, Brasil, 1994; Ricoeur, Paul, *Teoria da Interpretação*, Edições 70, Lisboa, 1996. Na obra *Teoria da Interpretação*, nomeadamente o § 3 «Metáfora e Símbolo» sobretudo «A Teoria da Metáfora», pp. 58-63; ARISTÓTELES, *Poética*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2004; CASTRO, Maria Gabriela Azevedo e, *Imaginação em Paul Ricoeur*, Instituto Piaget, Lisboa, nomeadamente Cap. Três, § - «A Imaginação na Metáfora», pp. 239-267.

Ao utilizar a *bios* – a vida – como matéria-prima, o artista⁴¹³ instaura um novo universo concetual com problemas que merecem profunda reflexão, porque entram em domínios delicados como o domínio ontológico, hermenêutico, estético e ético. Ao trabalhar no domínio da *matriz da vida*, o artista-cientista⁴¹⁴ abre um “novo paradigma artístico que se desvela [e] cujo impacto ultrapassa as tradicionais categorias estéticas e se perde no ilimitado do espanto e do questionamento, elevando estas duas dimensões, anteriormente do domínio do conhecimento à dimensão de categorias estéticas.”⁴¹⁵ Se, no paradigma aristotélico-tomista, havia uma dimensão cognoscente na fruição estética e, no universo da subjetividade kantiana é no domínio do sentir que essa fruição se manifesta, o que podemos dizer deste novo paradigma? Ao fazer aparecer *algo* perecível, desaparece a noção de arte enquanto algo que perdura e que é ícone da capacidade imaginativa (in)temporal do homem, para se instaurar uma hiper-transmutação constantemente renovada.

Podendo-se afirmar que a imaginação é o motor do mundo,⁴¹⁶ ela não se pode restringir “na experiência estética e a partir dela, [para que se] opere a transformação do conhecimento que transfigura a facticidade do real em *logos*, já não numa escala de valores tradicional, mas dando azo a que essa mesma escala se reestruture na produção dum homem novo.”⁴¹⁷ Acrescentaríamos: sempre homem, contudo, com capacidade para formar novas regras axiológicas à medida que a *necessidade* delas se faz sentir. O *motor imaginativo* deixa de ter um pendor formativo para poder *enformar* a orfandade do homem face a um princípio universal da ordem e da beleza. Este princípio universal da ordem e da beleza, antes ligado a uma ideia de unidade artística, fragmentou-se. No

⁴¹³ O sentido da palavra talvez nunca tenha estado tão em causa confundindo-se, constantemente, o seu significado enquanto substantivo e adjetivo.

⁴¹⁴ Chamamos artista-cientista a quem utiliza a matéria viva – que se constitui a si própria – como matéria-prima para experimentações que alteram a matriz natural da sua constituição. Marta de Menezes foi pioneira, em Portugal, no uso de técnicas biológicas para criar obras artísticas, ligadas a organismos vivos de arte experimental. A título de exemplo, criou o seu primeiro trabalho de bioarte ao fazer a modificação do padrão das asas de borboletas vivas. Cf. MENEZES, Marta de, em, <http://www.iac-azores.org/agenda/2006/marta-menezes.html>, acessado em setembro de 2016.

⁴¹⁵ CASTRO, *Op. Cit.*, p. 180.

⁴¹⁶ “Na imaginação nos damos a festa que o real não consente e por isso é ela imaginação.” LOURENÇO, Eduardo, *O espelho imaginário – pintura, anti-pintura, não-pintura*, I.N.C.M., Lisboa, 1981, p. 47. Eduardo Lourenço corrobora o que dissemos sobre Vieira da Silva e o problema do cansaço da imaginação, daí a necessidade de pintar a natureza (N/pág. 72). Se é verdade que se trava um «combate da imaginação com o real», a «realidade humana é o seu sorriso ou o seu sonho». Como nos diz o autor, «pintando-os pintamos o homem». Cf. *Ibidem*, p. 48. E sentenciamos com o seguinte: “Estranhamente, é a introdução da *Natureza morta*, que supõe uma intensa vida *pictórica* pois implica, da parte do pintor, elevar à maior dignidade aquilo que no *real* não tem nenhuma [...]. A natureza morta significa que o exterior se tornou interior, que a natureza se converteu em obra do espírito.” Cf. *Ibidem*, p. 47.

⁴¹⁷ CASTRO, *Ibidem*, p. 44.

lugar de uma ordem instauradora, o que emerge são indivíduos cujo pragmatismo os deixa sós face a si mesmos, num isolamento relativista, onde a criação é impulso e devaneio do seu próprio mundo alienado e descentralizado. Um homem novo e um novo mundo, onde o novo não é mais que condição de *pro-jectum*, não no sentido do *Dasein* heideggeriano, mas sim no do universo interior.⁴¹⁸

Na sequência da problemática levantada no ponto anterior, no que concerne aos problemas epistemológicos sobre uma racionalidade científica, diz-nos António Pedro Pita “[...] que a *instauração da Arte* é um fortíssimo elemento revelador da grande mutação civilizacional dos tempos modernos: não é um resultado dessa transformação nem, unicamente, um elemento dela. As condições sociais e políticas e as condições epistemológicas em que ocorre trazem características singulares à definição da modernidade, que impedem a sua simples identificação com a racionalidade científica.”⁴¹⁹ A substancialização da palavra *Artista* altera significativamente a concetualização da palavra *Arte*. À *Arte* está reservado o estatuto anacrónico, enquanto adjetivação; ao *Artista*, pelo contrário, está reservado o *direito* à transmutação de toda a matéria, inclusive a matéria que o enforma.

A perda de unicidade reveladora do mundo contemporâneo traz ainda, em embrião, a ideologia do mundo moderno – e não dizemos pós-moderno porque consideramos que o tempo ainda não permite distância suficiente para afirmarmos que a pós-modernidade é, no fundo, a maturidade e reconhecimento da modernidade. Contudo, como fizemos referência nas páginas 52 e 53, este sentido, relacionado com o mundo artístico, esgotou-se na democratização da palavra *Arte*. Com efeito, só em termos utópicos, idealistas e históricos se poderia considerar a *contemporaneidade* como a maturidade da *modernidade*. Consideramos, na linha de Etienne Souriau, que a arte ainda é “essa promoção heroica, ora visionária e ora concretamente manipuladora, ora difícil, hesitante, travada, secular e lenta, ora fulgurante e imperial, ora humanamente visível e próxima, ora enigmática e distinta [e que ela] é a única experiência autêntica que temos, o único modo, diretamente atingível para a nossa observação, da atividade instauradora pura [...]”.⁴²⁰ Este entendimento só se pode fazer

⁴¹⁸ Na senda de Nietzsche, diríamos que é um homem ‘humano, demasiado humano’, não no sentido de uma humanidade partilhada, mas sim de uma humanidade solipsista, que se afasta do mundo exterior para dar um sentido pleno ao seu mundo interior.

⁴¹⁹ PITA, «O “fim da arte” e a revitalização da estética», *Op. Cit.*, p. 67.

⁴²⁰ SOURIAU, *Op. Cit.*, pp. 51-52.

na contemporaneidade dentro da relação entre a arte e a estética, no sentido em que a função estética é dominante.⁴²¹

Havendo sempre uma ideia inicial da transcendência da arte, é necessário entendê-la como algo exterior ao humano, situando-se fora do humano numa perspectiva histórico-crítica. Enquanto manifestação, a expressão artística brota do homem de um modo duplo: por um lado, há um estatuto formal de relação entre arte e técnica; por outro lado, há uma nova maneira de entender e perceber que, o que brota das emoções, paixões e sentimentos, “pertence a uma flora psíquica muito distinta da que cobre as paisagens da nossa vida primária e humana. São emoções secundárias que os ultra-objetos em causa provocam no nosso artista interior. São sentimentos especificamente estéticos.”⁴²²

Situando a nossa atenção sobre os sentimentos especificamente estéticos, não é possível separá-los irredutivelmente do mundo da arte. Deste modo, vamos seguir a obra *Estética Relacional* de Nicolas Bourriaud,⁴²³ que se debruça sobre a arte e estética contemporânea, procurando fazer um diálogo com as perspectivas de autores que, em livro, ensaios, entrevistas e *Websites*, ilustram ou vão contra as suas concepções. Não nos parece, apesar dos epítetos sugestivos, que a «arte morreu»,⁴²⁴ muito pelo contrário, a revitalização ou primazia estética tem, no seu substrato, uma componente criativamente artística. O que é necessário é perceber que estes movimentos não podem ser isolados

⁴²¹ Diz-nos Ortega y Gasset: “Na obra de arte preferida pelo século passado, há sempre um núcleo de realidade vivida que acaba por ser como que a substância do corpo estético. É sobre essa realidade que a arte opera e a sua operação reduz-se a polir esse núcleo humano, a dar-lhe verniz, brilho, compostura ou reveração.” Cf. ORTEGA y GASSET, *Op. Cit.*, p. 53.

⁴²² *Ibidem*, p. 54. Neste sentido, o «gozo artístico» está do lado oposto ao «gozo estético». O gozo artístico carrega em si próprio um mundo de formas e conceitos que elevam o homem à sua dimensão transcendente e espiritual; o gozo puramente estético é êxtase e *catarse* do homem pelo homem, no homem pelo humano. Cf. *Ibidem*, pp. 43-46. “Em vez de fruir o objeto artístico, [o homem] frui-se a si mesmo; a obra foi apenas causa e o álcool do seu prazer.” *Ibidem*, p. 56.

⁴²³ BOURRIAUD, Nicolas, *Estética Relacional*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, Argentina, 2008. Bourriaud é um dos filhos pródigos da arte contemporânea francesa, sendo simultaneamente curador, ensaísta, crítico de arte e *globe-trotter*. Teorizou novas práticas artísticas que eclodiram no final dos anos 90 e inícios do século XXI e, nas suas publicações, assume a autoria de novas teorias sobre a arte, como a da estética relacional. Parece-nos, face às problemáticas contemporâneas, que há matéria interessante para analisar e debater com outros pensadores. Criticado por muitos pelo seu interesse mercantilista e utilitarista, não cunhando conceitos nem estabelecendo uma matriz filosófica, as suas posições não deixam de ir ao encontro das problemáticas que se levantam no que concerne ao mundo artístico.

⁴²⁴ O conceito «morte da arte» é um conceito debatido por imensos autores. Não nos parece que este seja o epíteto que define a contemporaneidade. A arte «morreu» antes da eclosão estética. A arte morreu enquanto o epíteto não se tornou «metáfora morta». O aparecimento hegemónico da estética é a semente para a inversão do sentido. De facto, a história prova que a prematuridade necrófila de conceitos e ideologias é um ímpeto para o seu renascimento. A arte morrerá quando o homem desaparecer. A arte reedifica-se dos escombros da desestruturação do homem, porque a arte tem o carácter sempiterno da essência humana.

de todo o *pulsar do mundo*, já não numa escala de avaliações civilizacionais separadas por estruturas culturais, mas sim do ponto de vista de uma *civilização mundial* onde tudo se interliga.

Creemos que não se pode questionar sequer o papel que a globalização, a internet, a máquina fotográfica, o vídeo e a evolução tecnológica têm na compreensão das expressões artísticas contemporâneas. O mundo tende a substituir o real pelo irreal, não no sentido da criação clássica que temos vindo a falar, mas no sentido do esgotamento do real pelo próprio real tornado irreal. Esta inversão cria um paradoxo e deixa um desafio tremendo à criatividade. Se é comumente aceite que a criatividade está inscrita na natureza humana, a procura constante de criatividade, para sustentar as redes *supersónicas* que alimentam o fetichismo humano, pode colapsar pela sua explosão num universo da mediocracia. Poder-se-á pensar, na esteira de Richard Kearney, na «morte da imaginação» em oposição ao «acordar da imaginação»? Nos moldes em que se a entendia – e só nesses –, cremos que sim. A imaginação, motor primeiro da criatividade, passa a ter um papel secundarizado sendo substituída no ócio dos conteúdos mecânicos, sem mistério e sem graça.⁴²⁵ Este problema é posto por Kearney de um modo óbvio, ao fazer um apelo para revermos as posições atuais com base nos valores históricos que possibilitaram o desenvolvimento cultural, porque a “alternativa é submetermo-nos à retórica corrosiva de um pessimismo apocalítico que não só encoraja sentimentos de paralisia mas põe, a longo prazo, a possibilidade da demissão da humanidade em si mesma.”⁴²⁶

Receamos que estas considerações de Kearney tenham um cunho visionário. Não nos parece que as de Bourriaud sejam demasiado perniciosas porquanto, ao identificar as tendências atuais, permitem um olhar crítico sobre a criação artística. Parece-nos mesmo que há uma evidente contradição nos seus argumentos pois, por um lado critica a ideologia reinante,⁴²⁷ mas por outro, a sua obra tem um cunho manifestamente tendencioso e ideológico. Ao considerar que o primeiro problema deve ser o de analisar

⁴²⁵ Diz-nos Kearney: “Aqui está, eu penso, o problema da obsessão pós-moderna de que a demissão da imaginação possa consolidar a crescente convicção de que a cultura humana como nós a conhecíamos – isto é, como um projeto criativo onde os valores humanos tinham um papel ético, artístico e político a desempenhar – está agora chegando ao fim.” KEARNEY, *Op. Cit.*, p. 359.

⁴²⁶ *Ibidem*, p. 361.

⁴²⁷ Vejamos o que diz no Prólogo: “A maior parte dos críticos e filósofos negam-se a pensar as práticas contemporâneas na sua totalidade, que permanecem então elegíveis, já que não se pode perceber a sua originalidade e a sua permanência se só se as analisa a partir de problemas já levantados ou resolvidos pelas gerações precedentes. Há que aceitar o feito, tão doloroso, que certos problemas já não se colocam e tratar então de descobrir aquilo que os artistas colocam hoje.” Cf. BOURRIAUD, *Op. Cit.*, p. 5.

a “forma material da obra”⁴²⁸, o autor já está a dar forma a algo. Ora, o que se passa, é que as conceções desenvolvidas se pautam pela ausência de forma.⁴²⁹ A formatividade, como nos diria Read, é já em si uma normatividade. Não se pode alterar o sentido nem o significado das palavras. Pode-se sim, fazer associação de palavras, analogias e metáforas para criar novos sentidos – como explicamos em 3.2 –, e também recorrer a neologismos para ampliar sentidos já existentes. No entanto, seja por sufixação, aglutinação ou prefixação, não devemos esquecer que é o étimo que dá corpo e estrutura inteligível a um novo conceito emergente.

A diferença de abordagem destas matérias é bem patente e traça um profundo contraste entre as conceções de Bourriaud e a de outros autores. Um dos conceitos chave da Bourriaud é a *alteridade* que é, no entanto, entendida de modo bastante diverso das raízes clássicas. Ao conceito de *Alteridade* de Bourriaud faltam dois pendores fundamentais: o arqueológico e o teleológico.⁴³⁰ A teleologia já estava presente no pensamento aristotélico. A *mimésis* aristotélica já era criativa e visava o teleológico,⁴³¹ não num sentido redutor, mas sim aglutinador. Também Kant tinha no pensamento ético o seu substrato universalizante, até mesmo na conceção do sublime porque, como nos diz Ricoeur, “o próprio Kant tinha admitido um outro limite: o da ética pelo sublime. No sublime a nossa imaginação é ultrapassada pelo excesso, quantitativo ou dinâmico; mas nós estamos a salvo, isto é, nós reafirmamos a nossa superioridade moral face à superioridade das forças que nos esmagariam, se a elas nos entregássemos.”⁴³² Levinas também parte da ideia de que a ética, e não a ontologia, é a filosofia primeira, sendo que é no face-a-face humano que se dá todo o sentido. Diante do rosto do Outro, o sujeito descobre-se responsável e vem-lhe à ideia o Infinito. Também Kearney nos diz que “[é] aqui e agora, o *Eu* face a *Outro* que exige de mim uma resposta ética. Esta chamada do outro para ser ouvido e para ser respeitado no seu/sua alteridade, é irreduzível ao jogo paródico das imitações vazias.”⁴³³ Ainda neste

⁴²⁸ *Ibidem*.

⁴²⁹ Recordemos Hegel, que elegia a música e a poesia como ‘forma’ apenas desprovida de matéria.

⁴³⁰ “[...] o arqueológico, onde as máscaras arcaicas escondem um passado a ser recuperado num presente, e o teleológico perspectivado como projeção de um futuro, possibilitando que com sentido se possa afirmar: eu sou a minha própria invenção. Cf. CASTRO, «Para uma tentativa de fundamentação da imaginação», *Op. Cit.*, p. 117.

⁴³¹ Este sentido teleológico perdeu-se contemporaneamente. Diz-nos Bourriaud: “Os ideais da modernidade não desapareceram, adaptaram-se: assim, «a obra total» realiza-se hoje na sua versão espetacular, vazia de todo o conteúdo teleológico.” Cf. BOURRIAUD, *Op. Cit.*, p. 141.

⁴³² Cf. RICOEUR, *Arte, linguagem e hermenêutica estética*, p. 7. Kearney também apela para irmos em “direção a uma imaginação ética.” Cf. KEARNEY, *Op. Cit.*, p. 361.

⁴³³ Cf. KEARNEY, *Op. Cit.*, p.361.

sentido, diz-nos Ricoeur “[...] que a estética não é da ordem da predicação [e é por isso que] todo o mundo sente a distância enorme que se cava em relação à mundanidade, *a fortiori* em relação aos valores mercantis e utilitários. Há destarte limites, e sobretudo o limite minimal da rotura com o utilitário. Uma cadeira posta sobre uma estrada, no momento em que não nos sentamos nela é uma obra de arte, uma garrafa posta sobre uma estante igualmente. O próprio facto do intocável, do inutilizável, opera a rotura no próprio utilitário. Aí reside o limite minimal.”⁴³⁴ É este limite minimal entre o utilitário e a arte que tende a deixar de ser considerado, não pela falta, mas sim pelo excesso.

Retomemos o conceito *Altermoderno* de Bourriaud. Este conceito assenta e explora os vínculos entre texto e imagem, tempo e espaço, como interstício social, isto é, provém do “nascimento de uma cultura urbana mundial e da extensão do modelo urbano à quase totalidade dos fenómenos culturais.”⁴³⁵ O que está em causa é entender a expressão artística com capacidade para possibilitar a «habitabilidade do mundo», em lugar de a querer construir e explorar segundo “ideias preconcebidas da evolução histórica.”⁴³⁶ A arte, como «interstício», faria a ponte entre a experiência artística contemporânea e o intercâmbio ilimitado que ela poderia proporcionar. Para Bourriaud, a arte parte da “intersubjetividade e tem por tema central o estar junto.”⁴³⁷ Neste sentido a arte revelar-se-ia “particularmente propícia para esta civilização do próximo, porque reduz o espaço das relações, diferentemente da televisão ou da literatura, que reenviam a um espaço de consumo privado e do teatro ou cinema, reunindo pequenas coletividades frente a imagens unívocas: não se comenta o que se vê, o tempo da discussão é posterior à função.”⁴³⁸

Os novos espaços de manifestações artísticas, permitindo a desmultiplicação das relações humanas, são espaços novos, podendo ser uma galeria de arte, uma casa, um café, a rua, o metro, etcetera.⁴³⁹ O espaço e o tempo passam a ser, tal como o próprio

⁴³⁴ RICOEUR, *Op. Cit.*, p. 5.

⁴³⁵ BOURRIAUD, *Op. Cit.*, p. 13.

⁴³⁶ Cf. *Ibidem*, p. 12.

⁴³⁷ Cf. *Ibidem*, p. 14.

⁴³⁸ *Ibidem*, p. 15.

⁴³⁹ São incontáveis os espaços utilizados para aquilo que se chama «*arte in situ*», que é um tipo de manifestação artística que se faz em qualquer local, com caráter itinerante e sem veículos identitários com o espaço ou as pessoas. Há, aliás, alguma semelhança com a itinerância dos «malabaristas» do passado. Por ser extensíssima, a variação de adjetivações dadas à expressão performativa, referimos somente o caso de *Blood in the Streets*, que visa transformar o ato de dar sangue em manifestação artística; o da chamada *Eco Arte*, de Marco Evaristi, que usa várias máquinas liquidificadoras com peixes vivos dentro, alterando a relação do triângulo estético, ao desafiar o esteta ou transeunte a ser ator da vida ou da morte. Neste caso, chamar idiota ao performer, *voyeur* ao esteta, e moralista ao que julga, é tentar justificar o injustificável. Ainda o caso de Marina Abramovic, que utiliza performances polémicas para testar os

homem, a matéria que enforma a expressão artística, ou para ser mais explícito, a expressão estética.⁴⁴⁰ Sendo um estado de encontro, na perspectiva bourriaudiana, ele é perfeitamente aleatório e este encontro ocorre, essencialmente, no desencontro entre o homem, a matéria e a forma, subentendendo-se que a matéria e a forma são consideradas de um modo clássico. O que emerge, agora, é um estado de expressão aleatória de cariz psicologista, em que a matéria é o que se quiser e a forma vai sendo preenchida ou esvaziada aleatoriamente. Não há material unificador que perdure e não há formas-objeto para interpretação do espetador. É o próprio espetador⁴⁴¹ que é *convidado* a validar o aleatório das neuroses e psicoses pessoais, procurando a sua justificação e redenção num princípio ativo de uma trajetória falsamente considerada dentro de afetos e projeções.⁴⁴² O carácter transitivo⁴⁴³ das expressões artísticas está, aliás, de acordo com a transitividade do mundo, porque as práticas artísticas manifestam-se no campo das relações humanas. A arte formal deixa de ter a sua “disponibilidade simbólica”⁴⁴⁴ que perduraria para além dos tempos, sendo substituída pelo efêmero da sua própria temporalidade, expressando-se num tempo singular e virtual,⁴⁴⁵ sempre em mutação. É por isso que o marco da expressão artística se transforma no marco da expressão estética como “marco de uma cultura eclética.”⁴⁴⁶

limites do corpo e da mente humana, numa espécie de *catarse solitária* como meio de negar o objeto artístico, justificando esta negação com a adjectivação performativa e sugestiva *Avan-garde*. Não sendo nosso objetivo fazer crítica artística, não deixa de ser pertinente no sentido de justificar o ecletismo performativo contemporâneo. Além disso, vai de encontro à nossa ideia de *catarse* que, nestes quadros, tem particularidades muito próprias. Cf. Blood on the streets, em, [https://www.youtube.com/watch?v=zbIU19SOprw](https://www.youtube.com/watch?v=zbIU19SOprw;); EVARISTTI, Marco em, <http://evaristti.com/index.php/helena>; Performance Art, em, <http://aartedaperformance.weebly.com/index.html>, acedidos em setembro de 2016.

⁴⁴⁰ “Uma exposição gera um ‘domínio de intercambio’ próprio, que deve ser julgado com critérios estéticos, ou seja analisando a coerência da forma e logo o valor ‘simbólico’ do mundo que nos propõe, da imagem das relações humanas que reflete.” Cf. BOURRIAUD, *ibidem*, p.17.

⁴⁴¹ “[...] à «sociedade do espetáculo» se sucederia então a «sociedade dos figurantes», onde cada um encontraria as camadas de comunicação, mais ou menos truncados na ilusão de uma democracia interativa.” Cf. *Ibidem*, p. 28.

⁴⁴² Vejamos o caso de uma exposição em que não há exposição, ou seja, uma exposição que se vai preenchendo com material diverso que cada pessoa possa levar. Procurar uma coerência formalmente artística, só poderá ser aceite sobre uma perspectiva sociológica e psicológica, redentora de uma *catarse* coletiva, não no modo como consideramos na arte totalitária, mas sobretudo, como nos diz Bourriaud, “[...] uma amalgama, um princípio aglutinante dinâmico. Uma obra de arte é um ponto sobre uma linha.” Cf. *Ibidem*, p. 21.

⁴⁴³ “A noção do transitivo introduz na área artística uma desordem formal, própria do diálogo: nega a existência de um «espaço da arte» específico, valorizando o discurso inacabado e o desejo insatisfeito da disseminação.” Cf. BOURRIAUD, *Op. Cit.*, p. 28.

⁴⁴⁴ *Ibidem*, p. 32.

⁴⁴⁵ Diz-nos Ricoeur que é “[...] pela renúncia à singularização que o singular é universalizado. [Deste modo, é] o carácter inesgotável da obra de arte, que é irreduzível às relações económicas de produção e às relações políticas de poder. Cf. RICOEUR, *Op. Cit.*, p. 12.

⁴⁴⁶ BOURRIAUD, *Ibidem*, p. 35.

Esta cultura eclética é fruto da alteração espaço-tempo, proporcionada pelos meios de difusão de uma *rede* omnipresente, que configura o digital e o interativo como meios de vida privilegiados, onde as solicitações são caóticas e constantemente renovadas até ao absurdo. Deste modo, o que se afigura é a banalização do pendor venerável do sagrado que a arte proporcionava,⁴⁴⁷ facilitando o esquecimento desse mistério sagrado que alimentava o sonho e a imaginação. A imagem, outrora tão cara a um sistema de valores intemporais, afirma-se na contemporaneidade como ícone do ilimitado e da perturbação. A dimensão «paródica da imaginação»,⁴⁴⁸ como nos diz Kearney, proporciona um narcisismo relacional aliado a um niilismo e relativismo com estatuto ontológico. Há uma inversão entre a dimensão utilitária e a dimensão estética, pois as suas funções alteram-se e proporcionam aquilo a que Bourriaud chamou de “realismo operatório.”⁴⁴⁹ Esta inversão prende-se com a intenção de transformar a vida privada, ou seja, aquilo que é exclusivamente do foro privado e que é reserva do *ser* – o oásis recuperatório privado –, em algo público.⁴⁵⁰ O homem, ao transformar a vida em expressão estética, priva a vida pública da sua essência. A utopia redentora e orientadora transforma-se em não-utopia, resultando daí nada mais que contestação dos valores de ontem, ou seja, as criações aleatório-estéticas, transformam-se em manifestações de puro ecletismo visando chocar e explorar os limites humanos.

As manifestações híbridas e alucinantemente psicóticas, transformam as imagens em manifestações de desconcerto total do tecido humano, onde passam experiências limite em direto, como é o caso de mortes de animais e humanos, transvertidas em

⁴⁴⁷ A substituição da fórmula «arte pela arte» pela fórmula «estética pela estética» é o cerne das problemáticas onto-estéticas por excelência. Lembra-nos Cristina Beckert o seguinte: “[...] o valor estético de uma obra é o *resultado* do valor ético e não o inverso; é este último que encerra a dimensão criativa da obra de arte, enquanto aquele é mero efeito não-desejado, não intencionado. Assim sendo, cabe ao artista a tarefa paradoxal de não procurar a beleza, isto é, produzir sensações ou emoções estéticas, mas, ao invés, de ser fiel ao objeto que representa, até às últimas consequências, libertando nele aquilo que o transcende e para o que aponta.” [...] A missão do artista é, pois, criar obras *boas* e não obras *belas*, uma vez que a beleza vem por acréscimo, é pura dávida, tal como a verdade para o sábio [...]” BECKERT, *Op. Cit.*, pp. 198-199.

⁴⁴⁸ KEARNEY, *Op. Cit.*, p. 253.

⁴⁴⁹ BOURRIAUD, *ibidem*, p. 40. Ao contrário do «realismo mágico» que mantinha uma atitude positiva relativamente ao irreal e ao maravilhoso como suporte do real e do quotidiano, procurando alcançar uma verossimilhança entre os dois polos, o «realismo operatório» procura a ambiguidade e o esvaziamento desses predicados, situando-o somente na esfera daquilo que poderíamos chamar *narcisismo relacional*. Com pendor utilitarista e mercantilista sucumbe, como é óbvio, às estruturas e práticas de exploração dos laços sociais e mecanismos de produção. Contrariamente ao que Bourriaud nos convida a aceitar, o que emerge neste quadro de pseudo criação artística, é uma estetificação do real, assente naquilo que poderíamos chamar de *antroposofia relacional*.

⁴⁵⁰ A expressão performativa, *A woman for sale – New York City Performance*, é uma expressão de puro *voyeurismo* que transmuta a vida privada e pública, anulando a individualidade e a reserva essencial do ser. Cf. *A Woman For Sale" New York City Performance Art 2013*, em, <https://www.youtube.com/watch?v=HALI8rsOXnM>, acedido em outubro de 2016.

manifestações sublimadas das relações ambíguas da sociedade contemporânea, que não é mais que uma sociedade do híper consumo de imagens sobre imagens, espelhos dentro de espelhos, movimento total de pequenos fragmentos psicadélicos que apelam ao *olhar periférico*, nunca direto e profundo. Esta é a arte de que nos fala Bourriaud, uma arte sem «arte» porque sem limites. O que orienta o esteta de hoje “não é o bem (valor ético), mas o efeito estético (agrado) que provocará no espetador, sendo este determinante no valor estético da obra.”⁴⁵¹ Aliás, é o próprio que o diz ao afirmar que “hoje o assento está posto nas relações externas, no marco de uma cultura eclética [...] e do espetáculo.”⁴⁵² Neste mundo do espetáculo, a aura da arte já não se situa num mundo representado pela obra e pela forma, mas sim na exposição relacional humana como forma de validar a existência. Entendemos que é nessa validação da existência que se dá a *catarse Humana*: do homem pelo apelo à sua animalidade; do humano no inumano.⁴⁵³ Se a arte *moderna* procurava consolidar o homem, ou seja, se os seus movimentos e impulsos contestatórios procuravam outras vias de sentido, esse sentido ainda era referente ao mundo Humano. As manifestações estéticas contemporâneas rompem com esta ligação,⁴⁵⁴ procuram o “triunfo sobre o humano.”⁴⁵⁵

Neste quadro de entendimento já nem sequer se pode considerar a teoria «*arte pela arte*», como validação e afirmação da própria Arte. A «*arte pela arte*» não é nada, sendo substituída pela radicalização total da expressão estética, sendo que é nesta radicalização que se dá a epifania dos tumultos e das pulsões primárias. O *sentido* de que falamos em 2.2, só se dá dentro do caos relacional e é nele que se pode procurar uma unidade com significado. Como nos diz Bourriaud, “a arte de hoje obriga-nos a

⁴⁵¹ BECKERT, *Op. Cit.*, p. 202. Ao pôr a tónica na designação «euforia do sincretismo», a autora abre uma porta para o revivalismo artístico e para o abandono do epíteto fúnebre da arte. A explosão estética potencia o seu ressurgimento e é por isso que é “possível apreciar com mais intensidade e fulgor os raros momentos de beleza que algumas obras nos proporcionam.” *Ibidem*, p. 205.

⁴⁵² BOURRIAUD, *Op. Cit.*, p. 35.

⁴⁵³ O caso talvez mais evidente da expressão da animalidade e da pulsão primária humana estará, em nosso entender, na *Butoh Dance*, também chamada *Dance of Darkness*. O Butoh é uma dança que surge no Japão pós-guerra inspirada nas aceções seculares orientais e nos novos movimentos de vanguarda ocidentais. Procurando a recusa e superação das convenções castradoras da essência humana, tentam expressar a validade do ser, da alma e do espírito, mostrando o sórdido e as trevas da condição humana sem máscaras estereotipadas. cremos que há, nesta manifestação preformativa, uma analogia evidente à pulsão dionisiaca do tumulto interior, procurando afastar a clareza e equilíbrio apolínicos. Há, neste sentido, uma *catarse* que emerge da fusão completa com a impetuosidade e fealdade natural do mundo, numa teatralidade da loucura que pretende contemplar – e assumir – o inferno do homem. Cf. Ohno Kazuo, <http://www.kazuohnodancestudio.com/english/kazuo/> e Butoh Dance, em, <https://www.youtube.com/watch?v=ntyXDnIB3II>, acedidos em outubro de 2016.

⁴⁵⁴ “A arte contemporânea realiza um deslocamento radical em comparação com a arte moderna.” BOURRIAUD, *ibidem*, p. 74.

⁴⁵⁵ ORTEGA Y GASSET, *Op. Cit.*, p. 53

pensar de maneira diferente as relações entre o espaço e o tempo: ⁴⁵⁶ eis o essencial, aqui reside a sua maior originalidade.”⁴⁵⁷ Os cânones racionalistas – clássicos – orientadores das regras artísticas, são ultrapassados pela imaginação sem regras onde a ingenuidade do *olhar primordial* se desfragmenta num mundo novo: um mundo dos possíveis. É neste mundo dos possíveis que se dá “a evasão para um mundo de ficção onde as condições existentes só se alteram e se suplantam no mundo da imaginação.”⁴⁵⁸

Como se pode constatar, esta imaginação é muito diferente das adjetivações que temos vindo a atribuir a esta faculdade. A imaginação a que se faz apelo, é uma *imaginação desejosa, ilusória, alucinada, caótica e simulacionista*,⁴⁵⁹ despojada de qualquer conotação valorativa, só pretende *forçar o sentido* das significações artísticas, retirando-lhes qualquer valor concetual ou referencial.⁴⁶⁰ Mas, mesmo neste quadro, entendemos que se procura forçar o «sentido do próprio sentido», porque o exagero da significação está profundamente integrado na sua deslocalização. O espaço é em

⁴⁵⁶ «Patética da temporalidade» como nos diz Ricoeur. A arte está para além do tempo porque “repete a relação entre o interior e o exterior. [...] Isto tem um significado moral: a pessoa não é um meio, mas um fim. A estética, libertando-nos da ditadura do utilitário e da ordem mercantil, opera como o fim de uma conversão ao outro diverso do utilitário ou mesmo diverso do agradável. [...] Se a ética é a regulação da ação, [...] não é obrigatório separar o homem que age do homem que sofre, o prático do pático. É talvez no ponto de articulação do prático e do pático que a estética tem qualquer coisa a dizer. Cf. RICOEUR, *Op. Cit.*, pp. 10-11

⁴⁵⁷ BOURRIAUD, *Ibidem*, p. 58

⁴⁵⁸ MARCUSE, Herbert, *A Dimensão Estética*, Edições 70, Lisboa, 2013, p. 13.

⁴⁵⁹ Seguimos com particular interesse as obras de Gonçalo M. Tavares. Segundo alguns críticos, a obra *Atlas do Corpo e da Imaginação*, fundaria uma nova teoria do corpo e da imaginação. Formado em filosofia, escolhe para Tese de Doutoramento a temática da imaginação. Estamos, portanto, a falar de um autor que estudou esta faculdade academicamente. Reconhecendo que toda a sua obra é multifacetada e fragmentária, escreve esta obra com o corpo, sendo no corpo como totalidade que se afirma a imaginação, também como totalidade. A imaginação, para Tavares, é uma **imaginação na ação**, não havendo conceitos nem pré-conceitos valorativos: no dizer, no fazer e no imaginar. A imaginação está nesse dizer e nesse fazer de modo anti metafísico e anti espiritual, com uma força genésica muito semelhante à genésica nietzschiana. Além disso explora, de modo embrionário, a psicologia humana. Seria, aliás, muito interessante ligar Tavares a Nietzsche, Ricoeur a Freud e Bourriaud a Marx. Os filósofos da suspeita, a modernidade e a contemporaneidade. Não podemos, por razões óbvias, seguir este rumo. Mantemos o desejo de o retomar no futuro, deixando esta obra para um próximo estudo. Cf. TAVARES, Gonçalo M., *Atlas do Corpo e da Imaginação*, Editorial Caminho, SA, Alfragide, 2013.

⁴⁶⁰ Na senda dos estudos de Ricoeur sobre Freud, ouçamos o que nos diz Gabriela Castro: “O imaginário cultural, motivado pelo desejo, introduz-nos numa dinâmica regressiva que avança mascarada, pois dela não possuímos consciência imediata, e realiza-se alucinatoriamente, na mediada em que é uma *ilusão* à qual não corresponde qualquer realidade. [Pode-se entender] o imaginário cultural como *ilusão*, como um modo de escapar, alucinatoriamente, a desejos que não podem ser suprimidos nem satisfeitos diretamente. Assim, desde o sonho à arte, passando pela religião e pela moral, a sublimação, a criação de delírios expressos em deuses e obras de arte, com o desejo como fator dominante, que motiva a sua gestação e com a renúncia à sua confirmação pelo real, o que nos revela é o fenómeno da *ilusão*.” Cf. CASTRO, Gabriela, «A Imaginação como Ilusão. Apontamentos para o cotejo Ricoeur / Freud», in, *Poética da razão, homenagem a Leonel Ribeiro dos Santos*, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2013, pp. 359-360. Na nota de rodapé 11, na senda de Freud, mostra como esta ilusão nasce do desejo humano. “É o desejo que cria a ilusão, porém, o que a distingue exemplarmente é o seu desprezo pela realidade. Para a ilusão pouco importa a sua confirmação ou infirmação pelo real. Ela é a satisfação do desejo, fora da realidade.” Cf. *Ibidem*, p. 360.

qualquer lugar e o tempo é vivido como se não houvesse mais tempo.⁴⁶¹ Os conceitos que justificam esta visão são diversos e ecléticos. O que se procura, em nosso entender, é fundamentar uma *ontológica do devaneio e da fragmentação*. Nada mais contraditório. Se é verdade que o homem é paradoxalmente dual, e que é na sua descentralização que se funda o ímpeto para a vida e para o mundo, não há nada mais ideológico do que professar, ideologizar ou santificar uma não-ideologia. Uma não-ideologia é, em si mesma, uma ideologia. O mesmo acontece com a utopia e o seu proclamado fim, vaticinado por Marcuse,⁴⁶² não é mais que a distopia do mundo contemporâneo híbrido e antropófito. Ora, o *hibridismo estético* potencia a *esterilização artística*. O que se configurava como sentido, como unidade e como utopia, passa a ser considerado como não-sentido, desfragmentação, distopia e, em última análise, *antropofagia artística*.

Voltemos aos postulados bourraudianos da estética relacional. A objetivação linguística da expressão artística é, para Bourriaud, o “vetor das relações com o outro.”⁴⁶³ Se quaisquer objetos – e por objeto se entende tudo o que é imaginável, até mesmo o inimaginável – servem para fundamentar as relações humanas, perdem-se quaisquer vínculos semânticos ou não semânticos dos símbolos. Seguindo o pensamento de Ricoeur, há uma estrutura de duplo sentido dos símbolos que explicita os momentos semânticos e não semânticos dos símbolos. Contudo, como nos indica, esta estrutura é essencial para uma interpretação, pois o “caráter sagrado da natureza revela-se no seu dizer simbólico. A revelação [do símbolo] fundamenta o dizer, e não inversamente. [...] Os símbolos têm raízes.”⁴⁶⁴

O que se pretende, neste quadro concetual contemporâneo de que nos fala Bourriaud, é *desraizar* os símbolos, ou seja, pretende-se inverter a polaridade simbólica do próprio símbolo, transformando-o em mero objeto descaracterizado, despido de qualquer ordem formal ou concetual, para que ele mesmo – o objeto – se faça símbolo na expressão estética. Aqui se perde o seu vínculo fundacional, porque é *símbolo aleatório* cujo sentido se dá, e se esconde, no seu *sentido forçado*. Ousamos arriscar dizer que, este quadro de entendimento assenta numa *falácia construtivista*, porque

⁴⁶¹ “As obras produzem espaços-temporais relacionais, experiências inter-humanas que tratam de se libertar das obrigações da ideologia da comunicação de massas, dos espaços em que se elaboram; geram, em certa medida, esquemas sociais alternativos, [e] a utopia se vive hoje na subjetividade do cotidiano, no tempo real dos experimentos concretos e deliberadamente fragmentários. Cf. BOURRIAUD, *ibidem*, pp. 53-54.

⁴⁶² Herbert Marcuse escreve a obra, *O Fim da Utopia* em 1969, onde trata esta problemática.

⁴⁶³ Cf. BOURRIAUD, *Op. Cit.*, p. 57.

⁴⁶⁴ Cf. RICOEUR, *Teoria da Interpretação*, pp. 75-81. Para desenvolvimento, Cf. *Op. Cit.*, pp. 64-81.

retira qualquer sentido *anterior* ou *posterior* à significação simbólica. O sentido é forçado por uma *imaginação desenfreada* que se expressa dentro do mundo solipsista da individualidade, agora já sem o tecido *fundacional* e *circunstancial* de que nos falava Ortega y Gasset. A informalidade *desta arte* assenta numa significação psicológica cujo sentido, trágico e dramático, contrasta profundamente com a simpatia da *catarse* aristotélica. Já não há dimensão humana nesta *catarse*. O que se pretende é uma *catarse invertida* ou *negativa* pela absoluta desumanização do humano.⁴⁶⁵ Não deixa de ser uma *catarse* e, talvez nessa desumanização, se encontre o tecido *substancial* da humanidade em *si-mesma*.⁴⁶⁶

É neste caos que se pretende encontrar um sentido dentro da *imaterialidade* da arte. O militantismo estético assenta *no processo* da exploração ou exposição desta imaterialidade, onde se poderiam fundamentar duas noções essenciais para a percepção estética: a eficácia e o prazer.⁴⁶⁷ A percepção estética assente na eficácia e no prazer teria uma maior visibilidade na exploração da imagem, o que vai ao encontro do que afirmamos na N/nota de rodapé 166, pág. 49, sobre a tendência de uma *iconofilia contemporânea*. Esta inversão é reveladora, tal é o poder da «imagem»⁴⁶⁸ como vetor do paradigma atual de uma comunicação global.⁴⁶⁹ A saturação da imagem até ao limite, em todas as áreas de comportamento humano, tem a pretensão de sublimar as emoções e faz, frequentemente, um apelo ao inconsciente. A sua divulgação, pelos meios tecnológicos, explora ao máximo a psique humana e pretende alterar os vínculos socio-étnico-culturais.⁴⁷⁰ A vertiginosa evolução dos meios e capacidades tecnológicas alteram profundamente a relação arte/técnica confundindo-se, muitas vezes, a técnica

⁴⁶⁵ Esta *catarse* não tem nada a ver com a *catarse* de que nos falava Aristóteles ou Ricoeur. A purgação e a purificação dos sentimentos já não assentam no caráter *simpático* que o *Mythos* proporcionava. A ação a imitar (mito) já não trata dos feitos humanos que o poeta imitava; a ação imitativa, a fábula e a narrativa, como representação real ou possível, já não assentam numa imaginação poética, mas sim numa imaginação eclética.

⁴⁶⁶ Kearney chama de [...] «sublime histórico» ao generalizado culto pós-moderno do excesso e da fragmentação.” Cf. KEARNEY, *Op. Cit.*, p. 378. É este culto que possibilita a «carnificina» da «civilização da imagem». Cf. *Ibidem*, pp. 383-384.

⁴⁶⁷ Cf. BOURRIAUD, *Ibidem*, p. 77.

⁴⁶⁸ Imagem corporal. “O culto do corpo é eternamente o sintoma de uma inspiração juvenil, porque o corpo só é belo e ágil na mocidade, ao passo que o culto do espírito indica a vontade de envelhecimento, porque o espírito só alcança a plenitude quando o corpo entrou já na decadência.” ORTEGA y GASSET, *Op. Cit.*, p. 72.

⁴⁶⁹ Kearney fala em três estádios ou paradigmas imagéticos: “o mimético, o produtivo e o paródico.” Cf. KEARNEY, *Ibidem*, p. 396.

⁴⁷⁰ “[...] o nosso otimismo a respeito do poder de emancipação da tecnologia esfumou-se: sabemos agora que a informática, a tecnologia da imagem ou a energia atômica, se trazem melhoras à vida quotidiana, são ao mesmo tempo ameaças e ferramentas de escravização.” *Ibidem*, p.79.

com a arte e a arte com a técnica. Dir-se-ia, justificadamente, que é o espírito da época e que é este o clima intelectual e cultural do mundo.

A expressão artística passa a obedecer ao calculismo lógico, a linguagem binária substitui o *dom* artístico e a transformação de algo *vivo* em *objeto* de cálculo⁴⁷¹ eleva a imaginação a um patamar superior da civilização.⁴⁷² A fotografia, o vídeo, o computador e os extraordinários meios laboratoriais, transformam o inimaginável no real. A *fotogenia* tornou-se na aspiração plena e no vazio da interpretação aleatória, onde a sensualidade artística é ultrapassada pelo choque da nudez saturada. A reserva do Homem, o mistério do seu corpo e da sua existência, são banalizados pela apoteose do *silêncio virtual*. As noções de espaço e tempo alteram-se profundamente⁴⁷³ e as categorias kantianas, estruturadoras das relações imaginação/entendimento e imaginação/razão, são ultrapassadas por uma imaginação sem regras. Os problemas éticos,⁴⁷⁴ decorrentes destas manifestações pseudoartísticas são óbvios porque, o que emerge, é um solipsismo voyeur e masoquista que se pauta pela ausência de uma *lúcida liberdade*. Como nos diz Bourriaud: “o tema do vídeo contemporâneo muito poucas vezes é livre: contribui para o grande senso visual, individual, sexual e étnico a que se entregam hoje todas as instâncias de poder da nossa sociedade.”⁴⁷⁵ Do modo como os artistas enfrentem este problema “dependerá o futuro da arte como instrumento de emancipação [pois] de contrário, a arte converter-se-á num elemento de decoração *high tech*, numa sociedade cada vez mais inquietante.”⁴⁷⁶

Ao dizer que “só os domínios dos ‘dispositivos coletivos’ da subjetividade permitem inventar dispositivos singulares [e que], a verdadeira subjetividade, passa pela

⁴⁷¹ “[...] a influência da tecnologia sobre a arte contemporânea exerce-se dentro dos limites que ela mesmo estabelece entre o real e o imaginário.” *Ibidem*, p. 87.

⁴⁷² Daí a necessidade dos movimentos de rotura e provocação. “A ética tem por função orientar a ação, enquanto na estética há suspensão da ação e logo, ao mesmo tempo, do permitido e do proibido, do obrigatório e do desejável. Creio que é preciso manter a categoria da imaginação, que é um bom guia. A imaginação é o não-censurável [e] o objetivo é reconquistar a livre expansão do imaginário, definido por esta capacidade não-censurável. Cf. RICOEUR, *Arte, linguagem e hermenêutica estética*, p. 10.

⁴⁷³ Diz-nos Bourriaud: “[...] a mudança mais profunda reside sem dúvida no novo conceito de tempo que induz a presença do vídeo doméstico: a obra de arte [...] já não se apresenta como a pegada de uma ação passada, mas sim como o anúncio de um feito por vir [...] ou a proposta de uma ação virtual.” Cf. *Ibidem*, p. 93.

⁴⁷⁴ Richard Kearney apela, na senda de Levinas, para uma imaginação ética, como modo de fundamentar uma *praxis ética*. “A ética tem a primazia sobre a epistemologia e a ontologia.” KEARNEY, *Op. Cit.*, p. 362. As concepções de Kearney vão de encontro a uma exigência ética fundamentadora das relações humanas, e esta exigência dá-se numa imaginação poética. A imaginação precisa das duas dimensões: a ética e a poética. Se a dimensão “poética é o que mantêm o desejo vivo como um interminável jogo de possibilidades, é a dimensão ética que distingue os desejos dos projetos subjetivos e os desejos que respondem perante a face do outro.” Cf. *Ibidem*, p. 370.

⁴⁷⁵ BOURRIAUD, *Ibidem*, p. 96.

⁴⁷⁶ Cf. *Ibidem*, pp. 96-97.

invenção de dispositivos de reciclagem eco mental [...]”⁴⁷⁷, Bourriaud pretende cunhar o termo «alteridade subjetiva», que não é mais que afirmar o caráter “[...] a-semiológico e a-linguístico da subjetividade contemporânea.”⁴⁷⁸ Todos os movimentos e manifestações sociais deveriam passar por uma «ecosofia mental», – junção ecológica e pensamento abstrato – de modo a se afirmar o processo de “singularização e individuação.”⁴⁷⁹ A posição românica de criação pura, dependente do dom ou da criação Divina, não tem lugar neste cenário. O que emerge inequivocamente, é um novo paradigma estético, ao qual Guattari chamou, citado por Bourriaud, de *Chaomose*,⁴⁸⁰ e é nele que a subjetividade evolui de maneira “fragmentária, segmentando e desarticulando as unidades ilusórias da vida psíquica.”⁴⁸¹ Assim, os motivos existenciais para a contemplação estética, são meramente psicológicos, preenchendo os lugares deixados vagos pela inexistência categorial artística. Já não há categorias, mas sim estratégias existenciais *trans-contemporâneas* ou *pan-contemporâneas*. A arte é considerada como criação de conceitos dentro dos «afetos» e das «percepções» perdurando, no tecido funcional, um «reconhecimento do mundo».⁴⁸²

Ao identificar o problema último da estética num quadro utilitarista, Bourriaud define as práticas dos artistas contemporâneos nos modos de ser existenciais e, “[...] assim, em lugar dos objetos concretos que delimitavam até agora o campo da arte, [os artistas] utilizam o tempo como material. A forma bruta sobre a coisa; os fluxos sobre as categorias; a produção de gestos sobre os objetos materiais.”⁴⁸³ O artista é um produtor de tempo em espaços multiformes. Nestes espaços os comportamentos são artificializados como *fantasmas da eternidade*. A forma de intervenção artística, que tem em conta o espaço no qual ela se mostra, proporciona uma diversidade de conceitos contemporâneos, servindo para explicar qualquer tipo de manifestação artística que promova o minimalismo, a desconstrução, o espanto e o questionamento.⁴⁸⁴ Aliás, neste

⁴⁷⁷ *Ibidem*, p. 113.

⁴⁷⁸ “[...] a subjetividade poderia ser defendida somente pela presença de uma segunda subjetividade: constitui um ‘território’ a partir dos territórios que encontra; formação evolutiva, molda-se sobre a diferença que a constitui a si mesma como princípio de alteridade.” Cf. *Ibidem*, p. 14.

⁴⁷⁹ Cf. *Ibidem*, p. 115.

⁴⁸⁰ Cf. *Ibidem*, p. 118.

⁴⁸¹ A aplicação destes predicados à expressão artística moderna faria com que a noção de estilo desaparecesse, porque o “artista ocidental moderno define-se antes de tudo como um sujeito cuja criação sirva como ‘unificadora dos estados de consciência’, mantendo uma confusão calculada entre subjetividade e estilo.” Cf. *Ibidem*.

⁴⁸² Cf. *Ibidem*, 127.

⁴⁸³ *Ibidem*, p. 131.

⁴⁸⁴ O caso do cavalo morto e embalsamado, usado na Bienal de Sidney, é paradigmático desta desconstrução. Ao usar um corpo de um animal para fazer espetáculo, não pretendem outra coisa que não

sentido, são incontáveis as substantivações usadas na contemporaneidade para as expressões artísticas e estéticas. Nesta altura do nosso estudo, já se poderá usar esta diferenciação sem levantar grandes problemas de compreensão. De qualquer modo, quer numa expressão quer noutra, o que está em causa são os fundamentos nocionais que as diferenciam e lhes dão corpo e inteligibilidade.

Tomemos, na seguinte explanação, as expressões como um todo e chamemos-lhe somente arte. A arte sempre foi, é, e vai continuar a ser um *espelho do Mundo*. Uma das suas características principais reside no seu carácter *sensível*, que permite entender o passado, explicitar o presente e perceber, de modo visionário, o futuro. Sendo reflexo da civilização – e nesta era da globalização só se a poderá entender de modo intercivilizacional – ela é particularmente sensível às suas transformações. Os problemas sociais, os fluxos migratórios, os problemas laborais – trabalhos precários e sazonais – a transmutação das sociedades; o transgênderismo; o hibridismo e travestismo;⁴⁸⁵ a fragmentação e hermafroditismo humanos, tudo isto, é mote para justificar a *catarse* purgadora e revivificadora do Humano, porque é o próprio homem que se transforma. As ameaças globais são evidentes: tecnológicas, ambientais, bélicas, financeiras e políticas, sendo que a *precariedade* e a *recapitalização* são as palavras de ordem. A falta de substrato do mundo é a falta de substrato do homem e as manifestações artísticas prestam-se a *captar* essa falta. A substanciação – ou a falta dela – do mundo é a mesma do homem, porque o homem vive impregnado no mundo e o mundo no homem. Os indícios do caos são demasiado evidentes para que se não os leve a sério.

Chegados a este ponto, podemos colocar a seguinte questão: o que é este *novo homem* que habita este mundo da globalização artística aparentemente caótica?

Como indica o título deste capítulo, o que nos interessa são as problemáticas onto-estéticas que emergem destas novas manifestações artísticas. Seguindo o pensamento de Gabriela Castro, neste novo paradigma a expressão estética é colocada face aos seus limites e o artista, ao “intervir no momento genésico da produção natural

seja chocar o esteta. Cf. Bienal de Sydney, em, <https://freakshowbusiness.wordpress.com/2008/06/18/medo-cavalo-morto-em-exposicao-no-museu/>, acedido em outubro de 2016.

⁴⁸⁵ Já há contornos de *moda* na expressão híbrida e travestida como imagem modelar. É um facto, sem qualquer tipo de misoginia, que nos levaria ao *Banquete* de Platão, e à superação do conceito *A Terceira Mulher*, de Lipovetsky. Por razões óbvias, ficam só os registos dos andrógenos Andrej Pejic e Valentina Sampaio, capa da Vogue Paris. Cf. ANDREJ, Pejic (katy perry - E.T), em, <https://www.youtube.com/watch?v=3RjMCHaNXNo&list=PLE92289D20C5B09C0&index=2>, acedido em outubro de 2016 e SAMPAIO, Valentina em, <http://en.vogue.fr/fashion/fashion-news/diaporama/valentina-sampaio-transgendered-model-front-cover-vogue-paris-march-2017-transgender/40811#valentina-sampaio-en-couverture-de-vogue-paris>, acedido em março de 2017.

[onde] a matéria-prima da sua produção é a própria vida [...]”⁴⁸⁶, dando origem a novas categorias estéticas. Estas novas categorias estéticas abrem-se a outros domínios, alterando a unidade concetual da estrutura ontológica humana. É a própria noção de substância que se altera. O suporte e o *permanente ontológico*, que fundamentavam o subjetivo acidental no objetivo universal, “passa a alcançar o domínio onto-bio-estético onde o objeto criado clama por integração no ser e se projeta em novos cambiantes estéticos.”⁴⁸⁷ Altera-se a causalidade eficiente e a “ligação efetiva vital do desejo *Bios*, e a efetividade espiritual *Logos* [é alterada pela] intervenção direta do homem na dimensão dos processos orgânicos da natureza, [...] lançando-o na dimensão ilimitada dos possíveis. [...] Neste novo paradigma bio-artístico que assim se desvela, a Estética traz consigo uma nova realidade integradora da percepção fenomenológica de um objeto artístico vivo e perecível.”⁴⁸⁸ Quanto a nós, só através da metodologia fenomenológica se pode ultrapassar a psicologização e sociabilização das teorias artísticas e estéticas. Para corroborar esta ideia, vamo-nos socorrer das teorizações de António Pedro Pita, Ortega y Gasset e Mikel Dufrenne.

Como já referimos em 3.1, a fenomenologia é um método que visa, pela redução fenomenológica, o retorno à consciência. Pela redução fenomenológica os objetos – internos e externos – revelam-se na sua constituição, ou seja, aparecem na sua constituição como correlatos da consciência, dissolvendo-se nesta. No seguimento da hermenêutica longa ricoeuriana, que se desenvolve no campo de uma meditação infinita, este retorno é um «pôr-se-a-caminho» no acesso às próprias coisas. Ousamos dizer que, na análise esclarecedora fenomenológica, se pode entender a estrutura do fenómeno de um modo elucidativo, rigoroso e compreensivo. O fenómeno da consciência é o que *aparece* no seu *aparecer* clarificado, sendo entendido na sua estrutura que *aparece* e no seu aspeto *aparecer*. Não existe uma consciência *em-si* porque ela é sempre relacional, isto é, está sempre em relação com alguma coisa, porque a «consciência é sempre sobre alguma coisa», ou seja, «um existencial concreto».⁴⁸⁹ Ora, esta relação visa investigar o modo como os objetos surgem na nossa percepção,

⁴⁸⁶ “Os artistas não usam pincel, nem cinzel, nem madeira, nem pedra, nem linguagem de programação, nem instrumentos musicais, usam tubos de ensaio, células, bactérias, moléculas de ADN, genes, tecidos vivos – que, em laboratórios-estúdios, manipulam e transformam pela adição de materiais sintetizados ou genéticos numa nova oportunidade exploratória de novos modos de representação e comunicação.” Cf. CASTRO, Gabriela, «A bio-arte e a nova dimensão onto-estética» in, *I Simpósio Internacional de Hermenêutica – Tempo, Ética e Estética*, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2013, p. 7.

⁴⁸⁷ Cf. CASTRO, «A bio-arte e a nova dimensão onto-estética», *Op. Cit.*, p. 8.

⁴⁸⁸ Cf. *Ibidem*, p. 10.

⁴⁸⁹ Cf. N/nota rodapé 369, pág. 92.

compreensão e entendimento, daí não ser possível conhecer a natureza da «coisa-em-si», o *númeno*, mas sim o modo como ela se dá na consciência humana. Este fundamento ontológico, como modo de «estar-no-mundo», pode potenciar uma clarividência sobre o *aparecer* do objeto artístico, e um *sentir-sobre* o objeto estético, numa hermenêutica fenomenológica ligada ao *ser-do-homem*.

Se é verdade que, na senda de Sartre e Ortega y Gasset, o objeto artístico “só é artístico na medida em que não é real”⁴⁹⁰ ele só pode ser *percebido* no campo da percepção estética⁴⁹¹ como fenómeno inexplicável, numa relação fundamental de uma interpretação de um *em si* num *para si*. Esta percepção inexplicável é o momento epifânico que se quer agarrar como percepção única num sentido pleno e puro, ou seja, a experiência estética “realiza a redução fenomenológica no instante em que é pura.”⁴⁹² Segundo Dufrenne, criar é *deixar ser* e o «ser do objeto estético é aparecer» numa reconciliação da ação com a contemplação. Nesta contemplação o objeto estético é percebido, apreciado e sentido. Como se pode deduzir, o «criar» está intimamente ligado ao «sentir» e é por isso que a criação artística está profundamente ligada ao fenómeno percetivo; este dá-se na estética e o “[...] objeto estético só existe quando percebido”.⁴⁹³ Este percebido não pode estar no campo meramente psicológico, mas sim na *clareira fenomenológica da percepção*.⁴⁹⁴

É nesta clareira fenomenológica da percepção que se pode percecionar a essência porque ela “está aí por descobrir mas por um desvelamento e não por um salto do conhecido no desconhecido.”⁴⁹⁵ António Pedro Pita levanta a problemática de este desvelamento se dar no realismo ou no idealismo, problemática esta que vêm dos fenomenólogos franceses. Ultrapassa esta dicotomia ao afirmar a existência de uma «consciência constituinte», ou seja, uma consciência a caminho, uma consciência como «tensão para as coisas». Na senda de Heidegger diz que é um ser-no(em)-mundo, no

⁴⁹⁰ ORTEGA y GASSET, *Op. Cit.*, p. 44.

⁴⁹¹ “A percepção estética é a percepção aberta e feliz [...] e solicita a reflexão sobre [a nossa relação com o mundo]. Ao mesmo tempo, ela anuncia e prepara para a consciência o seu futuro, fundamentando-o [...] a experiência estética reconcilia-nos connosco mesmos [...]” Cf. DUFRENNE, *Op. Cit.*, p. 26.

⁴⁹² *Ibidem*, p. 81. “A experiência estética situa-se na origem, naquele ponto em que o homem, confundido inteiramente com as coisas, experimenta a sua familiaridade com o mundo.” *Ibidem*, p. 31.

⁴⁹³ *Ibidem*, p. 119.

⁴⁹⁴ “A arte não pode consistir no contágio psíquico, porque este é um fenómeno inconsciente e toda a arte deve ser claridade plena, meio-dia da intelecção.” ORTEGA y GASSET, *Op. Cit.*, p. 57. “A relação da nossa mente com as coisas consiste em pensá-las, em formar ideias delas. [...]. Por meio das ideias, portanto, vemos as coisas, e na atitude natural da mente não nos damos delas conta, do mesmo modo que o olho, ao olhar, não se vê a si próprio. *Ibidem*, p. 63.

⁴⁹⁵ PITA, António Pedro, «A intencionalidade e o mundo dos artistas – Mikel Dufrenne na fenomenologia francesa», in, *Revista Filosófica de Coimbra*, Coimbra, 1996, p. 75.

sentido de movimento. “Ser é estourar no mundo, é partir de um nada de mundo e de consciência para subitamente se-estourar-consciência-no-mundo. Se a consciência tenta recuperar-se, se tenta coincidir enfim com ela própria, a quente, com as janelas fechadas, aniquila-se.”⁴⁹⁶

O artista, ao preservar em si a verdade da obra e a verdade do ser, abre o caminho para uma ontologia formal. Cremos que é este o caminho para superar «a extenuação da ida ao fundamento», não de modo exterior ao humano, fora do humano, mas sim dentro do humano, na possibilidade infinita que é *ser-homem-no-ser-do-homem*. É essa a verdadeira transcendência e a verdadeira possibilidade, porque, como diz Merleau-Ponty, citado por Pita, “o maior ensinamento da redução [fenomenológica] é a impossibilidade de uma redução completa”.⁴⁹⁷ Cremos que a nossa ideia de *fluxo residual*⁴⁹⁸ se adequa ao exposto. Este *fluxo* é contínuo, o *resíduo* tem em si a característica do inesgotável e do que permanece incognoscível, porque incaptável, e é excedentário, na medida em que ultrapassa os limites do conhecido, da explicação lógica e do formalismo científico. Não é esta, afinal, a verdadeira essência humana?

⁴⁹⁶ *Ibidem*, pp. 82-83.

⁴⁹⁷ Cf. *Ibidem*, pp. 85-86.

⁴⁹⁸ A nossa primeira ideia, com sentido clarificado, foi chamar *fluxo residual transcendental*. Após reflexão demorada, optámos por manter o carácter excedentário que se adequará mais ao tema exposto. Não podendo desenvolver este pensamento neste estudo, que é sempre de difícil captação *à posteriori*, queremos manter esta ideia. O facto de a podermos considerar transcendental, reside na possibilidade de se a poder entender no campo da percepção pura, ou seja, *à priori*, anterior a qualquer experiência perceptiva, podendo constituir condição prévia a essa mesma experiência. Entendemos que há uma estrutura vital e tácita pura que é, em si mesma, residual. É essa estrutura tácita que permite que um conhecimento não seja definitivo porque, tacitamente *sabe* que há algo que não fica aprisionado na coisificação ou estratificação. É como se fosse uma espiral que busca incessantemente ir mais além do conhecido residual. Essa estrutura é *à priori* porque é ela que *determina* o movimento do homem para conhecer. Sendo anterior à experiência é condição dessa mesma experiência. Esta explicação básica só teria fundamentação possível no campo de uma ontologia ou fenomenologia. Não sendo esse o nosso principal objetivo, mantemos o desejo de que a ideia fique expressa, para possível desenvolvimento, noutra campo de estudo.

CONCLUSÃO

O trabalho que desenvolvemos prendeu-se com a função catártica da experiência estética que se estende desde a tragédia grega até à contemporaneidade. De modo a fundamentarmos a tese de que a arte é veículo catártico do homem, foi necessário fazer um extenso estudo sobre a arte, a estética, a *catarse*, a linguagem, a criatividade e a imaginação. Estes conceitos atravessam toda a história do desenvolvimento artístico e estético da civilização ocidental. Tratando-se de uma conclusão sobre um estudo da arte e da estética, trabalhando conceitos como *catarse*, linguagem, criatividade e imaginação, o resultado final só poderá ser aporético. Em todas as leituras que fizemos, relativamente ao conceito de Arte, ficamos com a sensação que esta definição tem esse carácter porque, em nenhuma das obras consultadas, vimos uma posição categórica que indicasse que a arte «é isto» ou que se define, impreterivelmente «deste modo». Optamos por seguir algumas obras e autores. Não houve intenção de preterir umas em favor de outras, a não ser por acharmos que determinadas orientações vão mais ao encontro do que pretendíamos desenvolver.

Conscientes da dificuldade de estudar estas temáticas, começámos por abordar as problemáticas filosóficas relacionadas com a cópula arte-estética e a importância da imaginação no caminho para a humanização, que tem um papel fundamental no desenvolvimento de uma segunda natureza a-cultural. Esta natureza foi e é a base ou substrato do desenvolvimento de uma expressão cultural, produzida pela imaginação, onde a *catarse* tem o seu emergir. Enformada na cultura bíblico-judaica ocidental, a imaginação tem o seu eclodir no desejo de conhecimento, ou seja, na transgressão do mundo humano para uma ascensão ao patamar dos Deuses. Dando-se no campo da ação, a imaginação potencia a evolução das formas cognitivas, e a culpa sentida pela transgressão da ordem mítica instituída traz, em si, o gérmen da redenção.

A concetualização desta faculdade aparece, de modo tácito, nos diálogos platónicos onde se pode descortinar o dualismo mundo sensível/mundo inteligível, que vai ser ultrapassado pelo realismo aristotélico. Contrariamente a Platão, Aristóteles não condena a imitação, porque imitar é natural dos homens. O poema trágico empresta a completude ontológica do homem ao provocar sentimentos de temor e compaixão pela *catarse* redentora do homem, numa unificação pedagógica com a *Pólis*. A conceção aristotélica de *catarse* é importantíssima para o desenvolvimento da estrutura da tese, e

a *catarse* da experiência estética contemporânea tem a sua gênese na concepção aristotélica. Profundo estudioso de Aristóteles, Ricoeur diz-nos que o «*mythos* e o *mito* são a expressão viva que diz a existência viva» e é nela que a expressão artística se funda, através do dom natural ou possessão das musas. Este dom natural, com as dimensões de *téchnê* ou *poiésis é mimésis physeôs*, porque o criador tem o caráter genésico e dinâmico da *physis*, mas balizado pela ação racional e comportamento moral, que pode justificar uma *mimésis praxeas*.

Os sentimentos de temor e compaixão também estão presentes na cultura religiosa, mas a sua purgação e purificação dá-se na confissão. A *catarse*, na Idade Média, está ligada ao caráter onto-teleológico com substrato e suporte original de um sentido que está para além do homem: o Divino Criador. A razão iluminada é o único meio de ascender ou legitimar o acesso à verdade estética, criada pela virtude intelectual, que é a arte capaz de orientar a razão poética. O *status* ambíguo da imaginação dilui-se no antropocentrismo renascentista, no campo de uma nova cosmovisão, onde se confirma o paradigma do absolutismo da razão. A *modernidade*, com todas as noções que o conceito alberga (racionalismo, positivismo, secularização, morte de Deus, subjetivismo, etcetera...) põe o homem no lugar da *physis* e de *Deus*, e é ele o objeto, o produto e o fim da sua própria contestação.

Importa referir que a tematização desta faculdade, no campo da expressão artística, se dá de modo diverso no paradigma ontológico da objetividade e no paradigma ontológico da subjetividade. Nesta aceção dizer o que é a Arte, reveste-se de grande dificuldade pois, no paradigma da objetividade a arte é *poiésis criadora* que reside numa intenção de criar em ato. Sendo a criação impulso ou inspiração, talento ou intuição, há sempre uma dimensão essencial: a pedagogia unificadora da dimensão humana. É nela que está a chave explicadora de toda a criação a produção artística. No paradigma da subjetividade, a arte tem o caráter excedentário do homem tendo, ao mesmo tempo, o caráter fundador da sua essência, na medida em que ela é atividade instauradora que pressupõe uma sabedoria intuitiva que o liga à totalidade do mundo, numa sabedoria instauradora contínua.

Paradoxalmente, é por residir na essência humana que a expressão artística tem o seu caráter aporético. Com efeito, só é possível compreendê-la problematizando-a de modo histórico e a-histórico. O conceito, estratificante e estratificador das ideias da razão, impede o fluxo inerente ao princípio de vitalidade da natureza *Naturante*: os conceitos têm demasiada extensão, a vida, demasiada fugacidade. É o esteta que

complementa em si o sentido do encantamento artístico, porque qualquer linguagem ou expressão artística potenciam o uso de símbolos, daí a importância da dimensão simbólica na compreensão da obra de arte, porque o que emana dos símbolos pressupõe uma interpretação. Neste quadro, linguagem e símbolo são predicados essenciais da percepção artística permitindo desenvolver sentidos novos possibilitando o perpetuar das coisas ausentes, passadas ou futuras, projetando o homem em infinitas situações imaginárias. A linguagem simbólica, como expressão desta abertura, desenvolve-se no seio do pensamento reflexivo e criativo que permite transformar os elementos naturais em elementos artísticos.

No universo aristotélico-tomista, que perdurou até à revolução copernicana de Kant, o artista não podia dar livre curso à produção artística, pois esta subordinava-se a conceitos de belo, definidos segundo uma ordem racionalista ou metafísica, onde a beleza era entendida em relação com a verdade e o bem. Com a inversão da estrutura cognoscente – objeto/sujeito – esgota-se a mera objetivação. O legado do Século das Luzes trouxe consigo a necessidade de ultrapassar este desiderato, aceitando-se diferentes tipos de raciocínio que assentam numa dialética entre o mundo exterior e o mundo interior, as emoções e os sentimentos. O fluxo pulsional e inesgotável da imaginação humana, deixa de ter limites bem definidos para se abrir a um ecletismo que visa fundar a arte na vida e a vida na arte, sobretudo a vida como arte. Se o postulado da razão foi proeminente no pensamento positivo-racionalista e no legado cartesiano, na contemporaneidade essa assunção foi ultrapassada por um postulado eclético de cariz místico-espiritualista. Intencionalidade, transmissão e fragmentação, são as essências das novas teorias artísticas. Como se pôde constatar, esta não foi uma revolução menor, pois estremece com todos os alicerces ocidentais da concetualização artístico-estética.

Pressupondo a fruição de um prazer, a arte precisa de um espetador para que se determine na fruição de uma emoção determinada fruição estética. No paradigma aristotélico-tomista havia uma dimensão gnosiológica pautada pela capacidade racional do homem para a produção, assente nas virtudes presentes nas dimensões da razão: teóricas, práticas e poiéticas (com dimensão de *téchnê* e *poiésis*), que configuravam a função da arte como atividade para exprimir sentimentos e transmitir compreensão. No mundo mecânico, já não há espaço para considerações estéticas. Kant, ao pôr a tónica no gosto humano e não no belo em si, centra a estética nas estruturas transcendentais do espírito, procurando fundar, numa temporalidade de segundo grau, uma comunicabilidade trans-histórica objetiva, assente na percepção do belo e do sublime.

Esta comunicabilidade é apriorística na medida em que é trans-histórica na sua revelação a-temporal e sempiterna, e é nela que a obra revela o destino do seu perpétuo (re)conhecimento.

É neste plano que se instalam tensões inerentes ao processo criador na conservação e inovação de novos sentidos, sendo que esta tensão tem um papel fundamental na fruição estética que é, fundamentalmente, uma fruição atualizante e atualizadora da vida. Ligado à dimensão do agir, o processo criador tem no seu substrato, sobretudo no paradigma moderno, uma tensão inerente à tensão criadora *em-si*, e outra decorrente da interioridade, ligada à supremacia do paradigma subjetivista. O homem é agora, mais do que nunca, o centro e o artífice referencial de um novo modo-de-estar-no-mundo. A deslocação da *Physis* para o *Cosmos* e de *Deus* para o *Homem*, elevam a criação humana, potenciada pela evolução tecnológica, à supremacia total. A obra passa a ser *quiasma* contínuo enquanto existente e, deste modo, o processo criador dinamiza-se no diálogo entre aquilo que se mantém e o que se altera, ou seja, um diálogo entre a tradição e a novidade.

A efusão do Romantismo, como fuga ao materialismo e utilitarismo, traz também uma radicalização fragmentária da serenidade e harmonia clássicas. Há um conflito e uma tensão latente entre a razão unificadora e a natureza múltipla e diversa e o processo de criação artística luta contra os instintos básicos e os princípios humanistas. Consequência do antropocentrismo, a racionalidade dá resposta a um tempo onde o transcendente se esgotou. É neste quadro que é importante o homem conciliar a antinomia que emerge da tensão entre o impulso sensível e o impulso formal, podendo estes ser unificados pelo impulso lúdico, sendo este que harmoniza as vivências da percepção sensorial e da estruturação intelectual.

Toda a mundanidade é percepção no mundo vivido como totalidade do homem, assente num fluxo permanente de viver, vivendo, vivendo-se. Sendo de difícil explicação, a dinâmica do processo criador pode encontrar fundamento na dinâmica da interioridade e exterioridade que é potenciada pela faculdade da imaginação. Pensamos que é no valor que reside o sentido, sendo no objeto que esse valor se manifesta, por uma atribuição de reconhecimento da obra de arte e pelo sentimento estético que proporciona, dando-lhe significação. A condição de significação afirma-se no *sentir* que emana da função simbólica e comunicativa artística transformadora da experiência humana. É esta capacidade de comunicação simbólica da arte que foi, muitas vezes, apropriada para servir interesses de cariz político ou ideológico. Neste quadro, a obra é

veículo, não da expressão artística livre, mas sim da função representativa que retira o valor *catártico* libertador para incutir uma *catarse* massificada e escravizadora. Sob este aspecto demos o exemplo da arte totalitária, como poderíamos ter dado o exemplo da arte propagandística ou comercial. Cremos que os fundamentos intencionais são muito semelhantes. O que nos interessou demonstrar foi a tensão inerente à articulação triádica arte/experiência-estética/sentido. O que se afigura, neste tipo de expressão artística, é uma *catarse* inebriante que visa atingir, de modo formativo, um real dado e não um real possível, onde importa mais a eficácia do que a verdade, isto é, ver e sentir a obra sobre uma perspectiva comprometida e não livre. Este tipo de manifestação artística é propagandística e visa atingir a massificação da interpretação, o que lhe configura o estatuto de arte *Kitsch*.

A tensão entre o mundo da obra, a obra, e o mundo em que a obra se mostra, diz sempre alguma coisa sobre o mundo em que vivemos e é por isso que a obra-em-si deve ser isolada de contextos utilitários ou ideológicos. Sendo a linguagem fundamento da sociedade, é por ela que o homem se compreende histórica e a-historicamente, sendo neste quadro que a imaginação tem um papel fundamental na criação de estruturas de sentido e de interrogação sobre as essências que emergem do valor simbólico. É pelo e no símbolo que a criação artística encontra a sua originalidade, sendo que o sentido original da criação artística exige uma construção de sentido que é, também, sempre desconstrução, uma vez que a tensão semântica inerente a esta relação é polissêmica.

Esta tensão, inerente ao duplo sentido do símbolo, está presente em toda a criação artística, sendo ela que permite a recriação de um diálogo permanente entre o artista, a forma e a matéria. A autonomia do objeto artístico assenta na sua própria constituição e na estrutura noético-noemática entre sujeito e objeto. Por seu turno, a experiência humana assenta na construção de sentidos e significados, de modo subjetivo e objetivo e estes devem refletir as dimensões éticas e/ou axiológicas. Tais são os predicados essenciais para apreensão direta de uma realidade sem apoio ou raciocínio discursivo e, por outro lado, a elaboração de juízos lógicos que permitirão estabelecer relações terminológicas imanentes de uma concetualização historicista.

A negação da via histórica permite uma via ousada de novidade criativa, não assente nos valores do passado, eternos e intemporais, mas sim na especulação do imaginário, como fonte de toda a originalidade. O objeto artístico depende da sua consideração enquanto criação artificial e é nesta artificialidade que se dá a fruição estética. Devido à proliferação de mundos artísticos particulares e de estilos individuais,

a fruição estética passa a abranger toda a relação do homem com o mundo, abrindo novos horizontes e novos modos de estar-no-mundo. O objeto artístico é o objeto criado pelo homem que se presta à estatização, ou seja, que provoca uma percepção estética. Assim, o objeto técnico pertence à ambiência do mundo, separado e separante do mundo, porque pertence à ambiência mundana. O objeto artístico evoca a unidade com o mundo, mas, quer um quer outro, são produção do homem e diferenciam-se do objeto natural. Este é constituído na própria dinâmica da constituição da natureza *Naturante* e, embora possa suscitar prazer estético, a sua finalidade está na sua própria constituição, ou seja, na sua pré-determinação constitutiva. A natureza não produz, não tem *intenção* de produzir, ela constitui-se, e é nesta constituição que reside a diferença entre um objeto natural e um objeto artificial. Sendo esta pré-determinação que liga o homem ao mundo e o mundo ao homem, num sentido ontológico de uma experiência *poiésis* original, é esta experiência que permite captar a essência da dinâmica da *physis*, ou seja, o seu carácter genésico. Esta metamorfose está no cerne da contestação artística, promovendo no seu seio as problemáticas morais e éticas, pois a natureza não é valorativa nem teorizadora. A fruição estética, na sua dimensão mais pura, está para além destas considerações. Ela determina sentimentos que se configuram em emoções estéticas livres de qualquer conotação ética.

Até Kant, a origem da obra de arte situa-se na razão, a partir dele a imaginação tem um papel fundamental na percepção artística, pela dimensão criadora ou genial. A imaginação tem um fundamento estético que permite uma adequação do homem à natureza, como uma conformidade a fins teleológicos. Ao distinguir o juízo de gosto do juízo lógico, abre o primeiro à reflexividade estética capaz de despoletar sentimentos de prazer ou desprazer, sendo o Belo aquilo que agrada universalmente sem conceito. Mediante as ideias estéticas, a imaginação é elevada ao patamar de faculdade criadora do homem que potencia ao génio a criação. O génio kantiano dá a regra à sua arte que é livre e serve de padrão universalizador, porque é promovida por um dom natural que se liberta dos condicionalismos estratificadores do julgamento, para exercer a criatividade produtora com princípio vital do ânimo natural. A génese produtiva das obras de arte reside nas ideias estéticas e são estas que permitem a liberdade da criação humana genial sem finalidade utilitária. Por conseguinte, é na comunicabilidade artística que reside a universalidade, ou seja, a possibilidade de, pela arte, ser possível aproximar povos, culturas e civilizações.

Ao elevar o papel da imaginação a um estatuto central nas teorias epistemológicas, artísticas e ontológicas, Kant altera o modo de aceder ao real. Seguindo o pensamento husserliano, é no modo de aceder às camadas de real que se pode entender o papel da imaginação mediadora. Com efeito, Husserl considerava o campo da percepção como *real* e o campo da imaginação como *reel*, ou seja, o *real* é o existente mundano e o *reel* é preenchido por uma consciência imaginante que substitui a percepção real pela percepção intencionante. Para ele não existe imaginação sem percepção, isto é, não é possível imaginar do nada e do vazio, daí considerar o primado da percepção sobre a imaginação. É na intenção originária que a consciência é pura, e é nesta condição que se pode aceder ao *logos* primordial do ser, suspendendo a realidade por uma redução fenomenológica gradativa, intuitiva e significativa. Na intuitiva há plenitude, uma vez que está preenchida com o real; na significativa opera a imaginação, preenchendo o irreal do real.

A relevância destas considerações prende-se com a percepção estética e artística pois, a obra de arte e o mundo da arte, existem enquanto transfiguração de um mundo, não deixando de configurar o seu próprio mundo. Ora, só a passagem ao mundo da irrealidade artística nos permite aceder ao universo artístico havendo, deste modo, uma dialética entre o real e o irreal. É nesta dialética que a imaginação tem um papel fundamental. O acesso à obra de arte está na distinção entre os domínios da existência física e espiritual, pelo abandono da presentificação real, para aceder ao sentido ideal da contemplação estética, que se dá na abertura do espírito e da epifania artística, porque a obra de arte *aparece* na sua totalidade no irreal da sua significação. Deste modo, é importante entender a gradatividade do acesso ao real e ao irreal. Se há *camadas de real*, também há *camadas de irreal*. A totalidade de um é a totalidade do outro, e a porção ou parcialidade de um é também a porção ou parcialidade do outro.

Além disso, é nos modos de aceder ao real intemporal que se afirma o real temporal, e a memória, imaginativa ou representativa, tem um papel fundamental nesta (in)temporalidade. Deste modo, a liberdade da consciência reside na sua estrutura essencial e intencional, e é essa estrutura que permite libertá-la do seu estar-no-mundo e ao mesmo tempo ser consciência de alguma coisa do mundo, seja ele interior ou exterior. A imaginação é um poder da consciência por inteiro, que produz o irreal fora do mundo por uma consciência que permanece no mundo. É neste sentido que o desdobramento linguístico é tão importante, porque as percepções estão intimamente ligadas à linguagem e é a comunicabilidade que possibilita a abertura a uma

multiplicação de sentidos. A linguagem metafórica presta-se a esse desdobramento, pois a componente criativa e metafórica, não abstratizante e congeladora do real, poder-se-á adequar a todos esses sentidos.

É neste desdobramento de sentidos que o papel criativo da imaginação metafórica tem uma dimensão artístico-poética, que pode, até no campo da ciência pura, eclodir no terreno das suas envolventes primitivas. A criatividade, na capacidade de relacionar ideias incomensuráveis assentes numa rigidez nocional, pode fazer aparecer novos sentidos decorrentes de novas condições emergentes, possibilitadas por uma imaginação criadora, sendo necessário não só pensar o conceito, mas também ser conceito, numa dinâmica ontológica de pensar e ser, ser e pensar. É nesta dimensão atuante *in fieri* entre o intuito e as novas significações que se pode diluir o quadro concetual, estratificante e estratificador para permitir os lances de intelecção que decorrem do estado de vigília que é o de vigor vital, assente numa dinâmica noemático-linguística que potencia a abertura de novos sentidos. Sendo no campo do ilimitado que há possibilidade de criar novas significações, o pensar poético afirma-se como fonte inesgotável de criação de sentidos sempre vivos e renovadores da realidade. A predicação metafórica, envolvendo uma circulação de sentidos entre o real em si e o real apreendido, revela a tensão e resistência que existe entre o ser e a predicação reveladora do substrato do ser-das-coisas. Revela-se, aqui, a importância da imaginação que tem um papel anterior à mera subjetivização e objetivização, porque antecede a categorização formativa para a enformar formativamente.

O que é importante salientar é a condição de possibilidade do emergir do fenómeno criativo na sua génese que é sempre dada pelo conjunto das faculdades humanas e, também, pelas estruturas que as suportam. O processo criador é necessariamente metafórico, pois é a metáfora que permite explicitar ao máximo o sentido do incognoscível, isto é, permite captar o excesso que emana do mundo fenoménico e concetual, fixando-o de modo entendível no universo metafórico. É na infância metafórica do prefixo que se desenvolve o germen da criação livre, anterior à sua determinação e predicação consumadas. Por outro lado, é necessário pensar que há uma identificação com a estrutura concetual do mundo, sem a qual o campo dos possíveis perde o seu carácter identitário e interpretativo, sendo nesse campo que a extensão de sentido se dá por uma imaginação criadora de sentidos, entendíveis e não absurdos.

Ora, pensamos que é esta falta de substrato que configura à arte contemporânea o caráter ilógico, que emerge da pulverização de movimentos artístico-performativos, que tem implicação numa nova visão do mundo. Cremos que a radicalização destes movimentos introduz novas reflexões sobre estas temáticas, daí a importância de questionar as implicações que a ausência de definição acarreta para uma nova conceção onto-estética. O possível no universo kantiano, era ainda um possível à imagem de Baumgarten, ou seja, era um possível «dentro» de uma ciência do Belo. Na contemporaneidade o possível transformou-se numa arena de expressões ecléticas, por vezes numa arena de expressão dos excêntricos impulsos primários, agora sem a moderação teleológica kantiana.

Achámos necessário, para entender o paradigma contemporâneo, debruçar os nossos estudos sobre filósofos que tiveram grande importância no desenvolvimento das conceções artísticas ao longo do tempo. Cremos, após estes estudos, que estes grandes pensadores não estão assim tão distantes uns dos outros. As diferenças estão, sobretudo, numa argumentação semântica que assenta a sua construção e o seu sentido na linguagem e na terminologia. A título de exemplo, poderemos referir que é comumente aceite pelo «mundo-da-poesia» que um grande livro de poesia, tendo trinta ou quarenta poemas, só tem dois ou três, *realmente* memoráveis, que ultrapassam os tempos. Com o pensamento filosófico deve passar-se o mesmo. A dificuldade em concetualizar uma ideia reside no facto de ser necessário erigir um *edifício argumentativo fundacional* para lutar contra os paradoxos normais do pensamento. O pensamento é o irreal do real, mas é, também, o real do irreal. Dizer que ele se dá no «deslizamento-do-mundo» é dizer que ele se dá quando se ultrapassa, pois, dizer que ele se dá no concreto do mundo existente, só pode ser entendido na medida em que todo o dado existente, desde que colocado, é, por esse mesmo movimento, ultrapassado.

Contudo, pensar o real e o imaginário, é pensar na condição plena do homem, onde não há lugar para o vazio ontológico e é por isso que ele tem de ser aporético e preenhe de si próprio. Talvez seja essa busca, a que procuram as epifanias atuais das expressões artísticas, pois só a arte se presta à explanação da totalidade da dimensão humana. A Arte tem um caráter sensível e visionário e, como tal, exprime e é reflexo do mundo. Uma sociologia ou psicologia da arte não nos dão uma resposta satisfatória porque a sociologia diria que tudo se resume às estruturas sociais, o psicologismo às estruturas cognitivas e pulsionais, mas ficariam por aí, daí a importância de uma hermenêutica filosófica. A filosofia é mais abrangente. Reconhecendo os campos

sociológicos e psicológicos pretende ir mais além. Considerando que a arte aquece a alma e eleva o espírito, arriscamos dizer que a Arte é o maior poder do mundo e o artista a mais autêntica expressão da sua existência.

Neste quadro, é necessário entender a arte para além de uma humanidade abstrata. É por isso que a imaginação tem um papel fundamental no sentido de produzir «intercâmbios» de entendimento. Na arte atual, o esteta deve trabalhar para produzir o sentido a partir de objetos cada vez mais levianos, impossíveis de delimitar, ou seja, voláteis. Os códigos do quadro apresentavam um limite, um formato; hoje temos que nos contentar geralmente com fragmentos. Não se pode considerar que, não sentir nada, é não trabalhar o suficiente. Esta desfragmentação faz o apelo da não durabilidade, ou seja, tudo se passa no seio da desconstrução ou inexpressão em si mesma. O que se procura é a construção formal de espaços-tempo que potenciem relações entre os estetas, onde o êxtase seja o motor para uma *catarse* redentora. Não nos parece que seja isso que acontece nas expressões contemporâneas. A purificação dos sentimentos já não assenta no caráter *simpático* que o *Mythos* proporcionava. A ação a imitar (mito) já não trata dos feitos humanos que o poeta imitava; a ação imitativa, a fábula e a narrativa, como representação real ou possível, já não assentam numa imaginação poética, mas sim numa imaginação eclética.

Como nos diz Kearney, o «sublime estético» do generalizado culto pós-moderno, assenta num excesso de fragmentação e é este culto que possibilita a «carnificina da civilização da imagem». Com efeito, na senda de Ortega y Gasset, a supremacia do culto da imagem corporal, é o sintoma de uma inspiração juvenil eterna, porque o corpo só é belo e ágil na mocidade, ao passo que o culto do espírito indica a vontade de envelhecimento, porque o espírito só alcança a plenitude quando o corpo entrou já na decadência. Perdeu-se a noção de substância. A substância sempre foi o suporte do ser, como fundação ou alicerce que suporta uma edificação. Um e outro tinham limites que lhes davam unidade. Paradoxalmente, o ser agigantou-se e a substância fragilizou-se. É um ser sem substância. Há demasiado ser e pouco suporte para o fundamentar e, desse modo, podemos entendê-lo no quadro de uma desintegração proporcionada por uma realidade aberta à permanente desconstrução.

O que era o sentido é o não sentido, o que era a unidade é a desfragmentação, a utopia, uma distopia. A saturação dos atos em atos comuns mundanos, sejam eles atos corporais ou de linguagem, esgota o sentido e a alma das palavras. Há uma saturação do sentido que é proporcionada pela renovação desenfreada do próprio sentido. O sentido

deve ser seletivo, porque o anterior é abertura a um modo de estar-no-mundo. O presente é uma dialética entre o passado e o futuro, portanto, não existe «*em-si*». O passado também, pois já existiu. O futuro também, pois pode existir (ser) ou não existir (não-ser). Resta o «nada» enquanto limite do espaço puro, do sentir puro. Eis o limite da compreensão estética!

Na era onde o desenvolvimento tecnológico mais se faz sentir, é incontestável que também exerça o seu poder tentacular num novo universo, promovendo, naturalmente, novas formas de expressão artística. A explosão e pulverização de formas artísticas criam, espontaneamente, a sensação de que a diversidade e multiplicidade de expressões artísticas alteram as noções e códigos estabelecidos. A ciência e a arte, aparentemente em outros tempos tão longe uma da outra, encontram nos dias hodiernos um terreno fértil para misturas ecléticas, como forma de apropriação e transformação do real.

A primazia do sentimento, com equivalente na sensação pura, fica livre de qualquer significado simbólico ou racional. A deslocação de objetos de uso quotidiano para o campo artístico, altera profundamente as convenções da arte visual. Os novos materiais e tecnologias, aliados à introdução do corpo e da subjetividade como matérias de expressão artística, alteram os vínculos fundacionais formalistas. O sentido influente da forma, como traço de união na produção da excelência da beleza, dá lugar a uma ordem dissolvente e desagregadora. A expressão artística desaparece para dar lugar à expressão estética, onde a performance não representa nada a não ser a si mesma, em exaltação pura de movimento, cor, luz e matéria; onde se instalam relações ambíguas entre imagem, figura e abstração.

A contestação é uma viragem ao suprematismo, à supremacia do puro sentimento, só que ao contrário. Daí uma *catarse* que não redime o homem para o integrar no mundo, mas sim para que ele se afaste do mundo. As formas radicais, como o *butoh*, que surgem como afirmação inestética e inimaginável, promovem uma pseudo espiritualidade corporal pura. Grotesco, absurdo, choque, burlesco, bizarro, ridículo e disforme, são tudo adjetivações para justificar o apagamento do ego do artista, apagar o performer, afastar o observador. Não se pode usar, de modo perverso, uma palavra que tem sentido para lhe atribuir outro, isto é, um não sentido. Apagar o ego do artista e do performer e afastar o observador traz consigo os adjetivos da negação (por contraposição à afirmação). É o niilismo absoluto. Como nos diz Ricoeur, é a

«estetização da interpretação de Nietzsche, o ecletismo contemporâneo, retirando à essência humana a abertura à verdade (*a-letheia*)».

Estas situações construídas nada têm a ver com arte, mas sim com a expressão estética pura, cuja finalidade última é uma individuação a conquistar. Contrariamente às práticas artísticas unificadoras do passado, as práticas estéticas da contemporaneidade pretendem a dissolução coletiva no apelo para a divinização idolatrada do sujeito. A omnipresença da fruição anti-estética ou inestética revela, no fundo, um *idealismo quebrado*, porque vazio de conteúdo, e as vozes do silêncio primordial merleau-pontynianas, já não estão *dejà-là*, ou seja, não é na essência primordial do homem que se busca a substância da humanidade, mas sim na possível *catarse invertida* de uma humanidade que procura, na supremacia da animalidade, a sua redenção. Esta catarse não é no sentido em que falamos até à modernidade. A *catarse* procurava um elo do homem com o mundo de modo integrador, na contemporaneidade, esta *catarse* potencia ao homem a fuga do mundo, e o que visa não é a purificação e redenção do humano, mas sim a desintegração do próprio mundo Humano na elevação de uma animalidade abstrata, sem os pendores valorativos e integradores do homem no mundo e na sua humanidade.

Neste quadro, já não faz sentido falar de uma hermenêutica longa ricoeuriana, uma hermenêutica que se processava a caminho. Para o fazer, é necessário haver substrato e o que se procura é, propositadamente, a eliminação de qualquer vínculo ou substrato com o humano. Neste sentido, a pedagogia de Kearney contrasta profundamente com a sátira paródica de Bourriaud. A substituição da fórmula «arte pela arte», pela fórmula «estética pela estética», configura-se como uma das problemáticas onto-existenciais por excelência. Insistimos nesta ideia: é o mundo do híper-sentido, híper-felicidade, híper-experimentação. Algo novo tem de estar sempre a acontecer como se não se pudesse repetir a mesma experiência. É, no fundo, uma coerência metafísica das sociedades do híper-consumo. É uma luta contra o tempo, um constante rejuvenescimento que continuamente inventa novos desafios para promover uma cultura hedonista, que resulta como terapia do homem contemporâneo em urgência excessiva de *si-mesmo*, impondo à razão uma des-razão, dando ênfase à corporalidade, à animalidade e à irracionalidade.

Para gáudio do *voyeurismo*, a figura humana perde história e referência, perdendo também a sua aura de assombro inicial. Erotizada por um lado, flagelada por outro, ou ambas as condições misturadas, toda a matéria humana serve de abstração para criações

ecléticas cheias de provocação e perturbação. Não há normas. Tudo é possível e potenciado pelo êxtase da comunicação. Não existindo um estilo único, a norma passa a ser a variedade e a diversidade – de materiais, estilos, estruturas e ambientes. Já não há utopias morais e estéticas unificadoras. A proliferação universal das expressões artísticas está em constante mutação, porque se valoriza mais a ideia do que a obra. Aliás, a arte concetual nem precisa da obra. Ela exige o investimento do intelecto do espetador na expressão da pura teatralidade interior. A ciência e a técnica fazem parceria com este mundo da híper-sensação e da híper-fugacidade do homem à sua condição de *Ser*, onde se promove o excesso do desconcerto da expressão humana. Provavelmente, tal como tudo, a contestação será um híper-cansaço desta condição.

Consideramos que há um mistério que se deve preservar, um mistério que provém das vozes primordiais e que passou os séculos a reservar o lugar da santificação onde o homem se pode recolher. A *casa do homem* deve ser uma casa humana e não uma casa desumanizada. Deve ser um lugar habitável, cheio de presença da vida humana: passada, presente e futura. É a própria tessitura antropológica que está em causa. O *homem* deve ter uma reserva de mistério, sob pena de se perder todo o mistério humano. Há obras que não se devem fazer; imagens que não se devem mostrar; pensamentos que não se devem dizer; palavras que não se devem proferir; portas que não se devem abrir...

Apesar destas considerações pessimistas, será possível acreditar que a arte, no seu substrato mais autêntico – o poético –, tem um carácter salvífico que pode ser motor de emancipação e esclarecimento do homem, para que ele possa ultrapassar esta *menoridade contemporânea*?

A arte é o que há de comum a uma sinfonia ou a uma catedral, a uma estátua e a uma ânfora; é o que torna comparáveis entre si a pintura ou a poesia, a arquitetura ou a dança.”

Étienne Souriau, *A arte e as artes*

A arte é “a coisa santa da humanidade, nela se encontra a conciliação da ciência e da religião, o abraço da inteligência e do coração, o nascimento da Beleza.”

Antero de Quental, *Arte e Verdade*

BIBLIOGRAFIA

Dada a problemática do nosso estudo e a existência de uma vasta bibliografia e autores, optamos por dividir as referências bibliográficas em Bibliografia Base e Bibliografia Complementar. Esta divisão será feita dentro da estrutura que achamos conveniente para a organização do nosso estudo: Obras, Artigos e Comunicações, e *Webgrafia*.

Apesar de haver obras mais citadas do que outras, incluímos na Bibliografia Base todas as obras citadas, ficando as obras consultadas na Bibliografia Complementar. As obras serão apresentadas por ordem alfabética dos seus autores.

BIBLIOGRAFIA BASE

Obras

- ADORNO, Theodor W., *Teoria Estética*, Edições 70, Lisboa, 1993.
- ARENDT, Hannah, *A Condição Humana*, Editora Forense Universitária, Rio de Janeiro, 2007.
- _____, *Origens do Totalitarismo*, Companhia das Letras, Editora Schwarcz Lda, São Paulo, 1998.
- ARISTÓTELES, *Ética a Nicómaco*, Quetzal Editores, Lisboa, 2012.
- _____, *Poética*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2004.
- ARGAN, Giulio Carmo, *Arte e crítica de arte*, Estampa, Lisboa, 1993.
- BACHELARD, Gaston, *A poética do Espaço*, Martins Fontes, Lisboa, 1996.
- BERGSON, Henri, *O Pensamento e o Movente*, Ensaios e conferências, Martins Fontes, São Paulo, 2006.
- BOHM, David, PEAT, David F., *Ciência Ordem e Criatividade*, Lisboa, Gradiva, 1992.
- BOURRIAUD, Nicolas, *Estética Relacional*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, Argentina, 2008.
- BRETON, André, *Entrevistas*, Edições Salamandra, Lisboa, 1994.
- CARROL, Noël, *Filosofia da Arte*, Edições Texto & Grafia, Lisboa, 2015.
- CASTRO, Maria Gabriela Azevedo e, *Imaginação em Paul Ricoeur*, Instituto Piaget, Lisboa, 2002.
- CHALUMEAU, Jean-Luc, *As Teorias da Arte, filosofia, crítica e história da arte de Platão aos nossos dias*, Instituto Piaget, Lisboa, 1997.
- CROCE, Benedetto, *Breviario de Estética*, «Cuatro lecciones seguidas de dos ensayos y um apêndice», Espasa-Calpe, Madrid, 1985.
- DUFRENNE, Mikel, *A Estética e as Ciências da Arte*, II Vol., Bertrand, Lisboa, 1982.
- _____, *A Estética e Filosofia*, Ed. Perspectiva, S.Paulo, 2002.
- ECO, Umberto, *A Definição de Arte*, Edições 70, Lisboa, 2006.
- _____, *Arte e Beleza na Estética Medieval*, Presença, Lisboa, 1989.
- _____, *Obra Aberta*, Edit. Perspectiva, São Paulo, Brasil, 1991.
- ENES, José, *Linguagem e Ser*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1983.
- FERRY, Luc, *Homo Aestheticus*, «A Invenção do Gosto na Era Democrática», Edições 70, Lisboa, 2012.

- FRAGA, Gustavo, FRAGATA, Júlio, MORUJÃO, Alexandre, F., SARAIVA, Maria Manuela, «Perspetivas da Fenomenologia de Husserl», *Revista Portuguesa de Filosofia*, Coimbra, 1965.
- GADAMER, Hans-Georg, *Verdade e Método*, «Traços fundamentais de uma Hermenêutica Filosófica», Editora Vozes, Petrópolis, 1999.
- HEIDEGGER, Martin, *A origem da obra de Arte*, Edições 70, Lisboa, 1991.
- _____, *Ser e Tempo*, Editora Vozes, Universidade S. Francisco, 2002.
- HEGEL, G.W.F., *Cursos de Estética*, «Volume I», Edusp, S. Paulo, Brasil, 2001.
- _____, *Cursos de Estética*, «Volume II», Edusp, S. Paulo, Brasil, 2000.
- HUISMAN, Denis, *A Estética*, Edições 70, Lisboa, 1981.
- HUSSERL, Edmund, *A Ideia da Fenomenologia*, Edições 70, Lisboa, 1986.
- _____, *Conferências de Paris*, Edições 70, Lisboa, 1992.
- KEARNEY, Richard, *The wake of imagination*, Routledge, London, 1994.
- _____, *Poética do Possível*, «Fenomenologia Hermenêutica da Figuração», Instituto Piaget, Lisboa, 1997.
- KANT, Immanuel, *Crítica da Razão Pura*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2001.
- _____, *Crítica da Razão Prática*, Edições 70, Lisboa, 1984.
- _____, *Crítica da Faculdade do Juízo*, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, Lousã, 1998.
- KOYRÉ, Alexandre, *Do Mundo Fechado ao Universo Infinito*, Gradiva, Lisboa, s.d.
- LOGOS, *Enciclopédia Luso-Brasileira de Filosofia*, Editorial Verbo, Lisboa / São Paulo, 1989.
- LOURENÇO, Eduardo, *O espelho imaginário – pintura, anti-pintura, não-pintura*, I.N.C.M., Lisboa, 1981.
- LUZ, José Luís Brandão da, *Introdução à Epistemologia*, «Conhecimento, Verdade e História», Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 2002.
- LYOTARD, Jean-François, *O Pós-Moderno*, Dom Quixote, Lisboa, 1987.
- MARCUSE, Herbert, *A Dimensão Estética*, Edições 70, Lisboa, 2013.
- MERLAU-PONTY, Maurice, *Conversas-1948*, Martins Fontes, São Paulo, 2004.
- MUKAROVSKY, Jan, *Escritos sobre Estética e Semiótica da Arte*, Estampa, Lisboa, 2011.
- ORTEGA Y GASSET, José, *A desumanização da arte e outros ensaios de estética*, Almedina, Coimbra 2003.

- PLATÃO, *A República*, Publicações Europa-América, Men Martins, 1975.
- _____, *Hípias Maior*, Edições 70, Lisboa, 2000.
- _____, *Fedro*, Edições 70, Lisboa, 2009.
- _____, *Simpósio*, Guimarães Editores, Lisboa, 1986.
- READ, Herbert, *Educação pela Arte*, Edições 70, Lisboa, 2007.
- REAL, Miguel, *José Enes. Poesia, Açores e Filosofia*, Fonte da Palavra Ltda., 2009.
- RICOEUR, Paul, *A Metáfora Viva*, Edições Loyola, São Paulo, Brasil, 2000.
- _____, *A Simbólica do Mal*, Edições 70, LDA, Lisboa, 2015.
- _____, *Do texto à ação, ensaios de hermenêutica II*, Rés. Ed., Porto, 1989.
- _____, *O Discurso da ação*, Edições 70, Lisboa, 2013.
- _____, *Tempo e Narrativa*, Tomo I, Papirus Editora, S. Paulo, Brasil, 1994.
- _____, *Tempo e Narrativa*, Tomo II, 70, Papirus Editora, S. Paulo, Brasil, 1994.
- _____, *Tempo e Narrativa*, Tomo III, 70, Papirus Editora, S. Paulo, Brasil, 1994.
- _____, *Teoria da Interpretação*, Edições 70, Lisboa, 1996.
- SARAIVA, Maria Manuela, *A Imaginação Segundo Husserl*, Centro Cultural Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1994.
- SARTRE, Jean-Paul, *O Imaginário*, «Psicologia Fenomenológica da Imaginação», Ed. Ática, S. Paulo, 1996.
- SCHILLER, Friedrich, *A Educação Estética do Homem*, «Numa Série de Cartas», Editora Iluminuras Ltda., São Paulo, Brasil, 2002.
- SILVA, E. J. Moreira da, *Notas para a Redefinição e Recuperação do Conceito de Cultura*, In, Coletânea de Textos para a Disciplina «Introdução ao Estudo da Cultura», Universidade dos Açores, Departamento de Línguas e Literaturas Modernas, Ponta Delgada, 2010.
- TAVARES, Gonçalo M., *Atlas do Corpo e da Imaginação*, Editorial Caminho, SA, Alfragide, 2013.
- VIEILLARD-BARON, Jean-Louis, *Compreender Bergson*, Editora Vozes, Petrópolis, 2007.

Artigos e Comunicações

- BECKERT, Cristina, «O *Kitsch* e a Obra de Arte, Reflexões onto-estéticas» in, *Estéticas e Artes. Controvérsias para o Século XXI*, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2005.

CASTRO, Gabriela, «A bio-arte e a nova dimensão onto-estética» in, *I Simpósio Internacional de Hermenêutica – Tempo, Ética e Estética*, Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2013.

_____, «A dúvida de Cézanne como propedêutica da arte no século XXI» in, *PHAINOMENON, Revista de Fenomenologia*, número 18/19 – Primavera e Outono de 2009.

_____, «A Imaginação como Ilusão. Apontamentos para o cotejo Ricoeur / Freud», in, *Poética da razão, homenagem a Leonel Ribeiro dos Santos*, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2013.

_____, «Para uma tentativa de fundamentação da imaginação», in, *A Fenomenologia Hoje*, Atas do Primeiro Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Filosofia Fenomenológica, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2003.

ENES, José, «Dois Universos Ontológicos», *Arquipélago*, Revista da Universidade dos Açores, Série de História e Filosofia, VII (1985).

_____, «Noeticidade metafórica da linguagem científica», *Arquipélago*, Revista da Universidade dos Açores, Série de História e Filosofia, VII (1985).

LUZ, José Luís Brandão da, «Criatividade Científica, Imaginação e Metáfora», in, Marc-Ange Graff (org.), *Poesia da Ciência, ciência da poesia*, Lisboa, Escher, 1991.

PITA, António Pedro, «O “fim da arte” e a revitalização da estética», in, *Estéticas e Artes. Controvérsias para o Século XXI*, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2003.

_____, «A intencionalidade e o mundo dos artistas – Mikel Dufrenne na fenomenologia francesa», in, *Revista Filosófica de Coimbra*, Coimbra, 1996.

SOURIAU, Étienne, «A arte e as artes», in, *A correspondência das artes* (elementos de Estética comparada), Cultrix, São Paulo, 1983, pp. 35-52.

Webgrafia

A Woman For Sale" New York City Performance Art 2013, em, <https://www.youtube.com/watch?v=HALI8rsOXnM>.

ANDREJ, Pejic (katy perry - E.T), em, <https://www.youtube.com/watch?v=3RjMCHaNXNo&list=PLE92289D20C5B09C0&index=2>.

Bienal de Sydney, em, <https://freakshowbusiness.wordpress.com/2008/06/18/medo-cavalo-morto-em-exposicao-no-museu/>.

Blood on the streets, em, <https://www.youtube.com/watch?v=zbIU19SOpRw>.

Butoh Dance, em, <https://www.youtube.com/watch?v=ntyXDnIB3II>.

CARMELO, Luís, *A estética como desconotação praticada pela modernidade*, Universidade Autónoma de Lisboa, Lisboa, Abril, 2000. <http://www.bocc.ubi.pt/pag/carmelo-luis-estetica-modernidade.pdf>.

EVARISTTI, Marco em, <http://evaristti.com/index.php/helena>.

MATEUS, Samuel, «A Querela dos Antigos e dos Modernos», *Cultura* [Online], Vol. 29 | 2012, posto online no dia 05 novembro 2013, consultado a 24 novembro 2016.

MENEZES, Marta de, em, <http://www.iac-azores.org/agenda/2006/marta-menezes.html>.

NADAL, Emília, «O Tempo e a Forma», em, https://issuu.com/galeriasaomamede/docs/emilia_nadal_ok.

Ohno Kazuo, <http://www.kazuohnodancestudio.com/english/kazuo/>.

Performance Art, em, <http://aartedaperformance.weebly.com/index.html>.

SAMPAIO, Valentina, <http://en.vogue.fr/fashion/fashion-news/diaporama/valentina-sampaio-transgendered-model-front-cover-vogue-paris-march-2017-transgender/40811#valentina-sampaio-en-couverture-de-vogue-paris>.

RICOEUR, Paul, *Arte, linguagem e hermenêutica estética*, «Entrevista com Paul Ricoeur realizada por Jean-Marie Brohm e Magali Uhl, em, http://www.uc.pt/fluc/uidief/testo_ricoeur/arte_linguagem_hermenêutica_estética.

BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

Obras

ADORNO, Theodor W., *Educação e Emancipação*, Editora Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1995.

BAYER, Raymond, *História da Estética*, Estampa, Lisboa, 1995.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain, *Dicionário dos Símbolos*, Teorema, Lisboa, 1994.

DELEUZE, Gilles, *Nietzsche*, Edições 70, Biblioteca Básica de Filosofia, Lisboa, 1985.

DUCHAMP, Marcel, *O Acto Criativo*, Água-Forte, Lisboa, 1997.

DUMONT, Jean-Paul, *A Filosofia Antiga*, Edições 70, Lisboa, 1981.

FINK, Eugen, *A Filosofia de Nietzsche*, Editorial Presença, Lisboa, 1983.

FOUCAULT, Michel, *As palavras e as coisas*, Edições 70, Lisboa, 1988.

- GIL, Fernando, *A imagem-nua e as pequenas percepções – estética e metafenomenologia*, Relógio D'água, Lisboa, 1996.
- GRIFFIN, James, *O Atomismo Lógico de Wittgenstein*, Porto Editoria, Porto, 1998.
- HESS, Walter, *Documentos para a compreensão da Pintura Moderna*, Edições «Livros do Brasil», Lisboa, s.d.
- KANT, Immanuel, *A Paz Perpétua e Outros Opúsculos*, Edições 70, Lisboa, 1988.
- _____, *Fundamentação da Metafísica dos Costumes*, Edições 70, Lisboa, 1986.
- _____, *O Conflito das Faculdades*, Edições 70, Lisboa, 1993.
- _____, *Prolegómenos a Toda a Metafísica Futura*, Edições 70, Lisboa, 1987.
- NIETZSCHE, Frederich, *A Origem da Tragédia*, Lisboa Editora, Lisboa, 1994.
- PALMER, Richard E., *Hermenêutica*, Edições 70, Lisboa, 1989.
- PLATÃO, *Ménon*, Colibri, Lisboa, 1992.
- RICOEUR, Paul, *O Conflito das Interpretações*, Rés. Ed., Porto, 2009.
- SILVA, Rui Sampaio da, *Sentido, Interpretação e Verdade*, «Uma perspetiva Analítica e Hermenêutica», Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2012.
- TOWNSEND, Dabney, *Introdução à Estética*, Edições 70, Lisboa, 2002.
- TROTIGNON, Pierre, *Heidegger*, Edições 70, Lisboa, s.d.
- UNAMUNO, Miguel de, *Del sentimiento trágico de la vida*, Editorial, Losada, Buenos Aires, 1966.
- VANCOURT, Raymond, *Kant*, Edições 70, Lisboa, s.d.
- WITTGENSTEIN, Ludwig, *Investigações Filosóficas*, Editora Nova Cultural Ltda., São Paulo, 1999.

Artigos e Comunicações

- CASTRO, Gabriela, “O que é Isto?”, in, *Actas del I Congreso Internacional de fenomenologia y Hermenêutica*, Departamento de Artes y Humanidades, Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Andrés Bello, Santiago do Chile, Chile, 2008, pp. 501-509.
- _____, «Phenomenology and Bio-Art», in, *Sociedades en crisis. Europa y el concepto de estética*, Congreso Europeo de Estética, Ministerio de Cultura, Madrid, 2011.
- _____, «Valores Estéticos no Dealbar do Século XXI», in, *Centro de Estudos Filosóficos, ARQUIPÉLAGO*, Universidade dos Açores, Ponta Delgada, 2007.
- COTTIN, Jérôme, «Metáfora e estética no pensamento de Paul Ricoeur», *Artefilosofia*, Ouro Preto n.15, Ouro Preto, 2013.

LUZ, José Luís Brandão da, «Saber científico e reflexão filosófica: Para um novo modelo de homem e de sociedade», *I Encontro de Didáticas nos Açores*, Realizado na Universidade dos Açores nos dias 26 e 27 de Fevereiro de 1998, Coordenação de Emanuel Oliveira Medeiros, Universidade dos Açores, Ponta Delgada, 2002.

Webgrafia

WEBER, Max, «Modernity, the “iron cage” and value-fragmentation», *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, em, <http://plato.stanford.edu/entries/weber/#toc>.

WANG, Zhiping, em, <https://ffcproject.wordpress.com/2011/05/26/artwork-for-this-thursday-torture-of-a-woman-by-zhiping-wang-pastel-on-paper/>.

URL : <http://cultura.revues.org/1124> ; DOI : 10.4000/cultura.1124

NAWMAN, Bruce em, <http://www.zupi.com.br/a-chocante-arte-de-bruce-nawman/>

Radical Art, em, <http://radicalart.info/>.

RAMEL, Frédéric, «Études internationales», vol. 38, n° 1, 2007, p. 5-17, em, <http://www.erudit.org/documentation/eruditPolitiqueUtilisation.pdf>.

SCHNEIDER, Gregor, em, <http://www.artgallery.nsw.gov.au/media-office/gregor-schneider/>.

VARGAS, Guillermo, em, <http://www.truthorfiction.com/vargas/>.

VELEZ, Edin, em, <http://edinvelez.com/articles/display/Dance-of-Darkness>.

Grotowski Movement Project, em, <https://www.youtube.com/watch?v=-wcz82T9kVc>.

IMERGÊNCIA 2011. Andrea Inocência (por) – Transcorporeação, em, <https://www.youtube.com/watch?v=MexrzViOHoY>.

UNIVERSIDADE DOS AÇORES
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas

Rua Mãe de Deus
9500-321 Ponta Delgada
Açores, Portugal