

MARIA GABRIELA COUTO TEVES DE AZEVEDO E CASTRO

ESTÉTICA E TEORIAS DA ARTE

Relatório da disciplina apresentado na
Universidade dos Açores, para Provas de
Agregação, de acordo com o Decreto-Lei nº
239/2007, Artº. 8, ponto 2, b).

UNIVERSIDADE DOS AÇORES
Departamento de História, Filosofia e Ciências Sociais
PONTA DELGADA
Fevereiro de 2013

ÍNDICE

| | |
|---|-----|
| Nota prévia | 5 |
| 1ª Parte | 6 |
| 1. Concepção e estrutura do programa | 7 |
| 2. Programa | 10 |
| 3. Conteúdos programáticos | 17 |
| 3.1- Fundamentos nocionais | 17 |
| 3.2- Diferentes Teorias da Arte | 25 |
| 3.3- Estética e Teorias da Arte em Platão e Aristóteles: sua apropriação pela contemporaneidade | 34 |
| 3.4- A análise da proposta estética de Tomás de Aquino na contemporaneidade | 65 |
| 3.5- A Estética na Filosofia Trancendental. O criticismo kantiano e sua irradiação em Jacques Taminiaux | 69 |
| 3.6- Fenomenologia da arte e fenomenologia da experiência estética | 82 |
| 3.7- A “ <i>arte como imitação da natureza</i> ” em Aristóteles, Kant e Ricoeur | 94 |
| 3.8- A arte temporã do Séc. XXI: a bioarte. Suas repercussões na Estética | 94 |
| 4. Bibliografia Geral | 101 |
| 2ª Parte | 122 |
| 1. Metodologia de ensino | 123 |
| 2. Avaliação da disciplina | 125 |

A

ESTÉTICA E TEORIAS DA ARTE

no plano de estudos da Licenciatura em FILOSOFIA E CULTURA PORTUGUESA

Nota Prévía

O presente relatório visa dar cumprimento ao preceituado na alínea b) do artº 5º, do Decreto-Lei nº 239/2007, de 19 de Junho, que impõe ao candidato a provas para obtenção do título de agregado a apresentação de um “(...) *relatório sobre uma unidade curricular, grupo de unidades curriculares, ou ciclo de estudos, no âmbito do ramo do conhecimento ou especialidade em que são prestadas as provas*”.

O programa da unidade curricular que o presente relatório propõe é o de *Estética e Teorias da Arte*, do curso de Licenciatura em Filosofia e Cultura Portuguesa, ministrado pela Universidade dos Açores, no Departamento de História, Filosofia e Ciências Sociais.

O curso de Licenciatura em Filosofia e Cultura Portuguesa integra, no seu 3º ano, 2º semestre, a disciplina de *Estética e Teorias da Arte* como unidade curricular obrigatória, de acordo com o Plano de Estudos constante do Despacho nº 20 823-E/2007, publicado em Diário da República, 2ª Série, nº 174, de 10 de Setembro de 2007. Esta mesma disciplina pode ser, no entanto, frequentada por qualquer aluno de outros cursos que possuam opcionais livres.

Apresentamos este relatório em duas partes. Na 1ª Parte, incluímos o lugar da unidade curricular no plano de estudos do curso de Licenciatura em Filosofia e Cultura Portuguesa, seguindo-se a apresentação do programa que visa o enquadramento disciplinar em vigor no curso. A unidade curricular *Estética e Teorias da Arte* abrange um semestre de 15 semanas, com quatro horas semanais, leccionadas em blocos de duas horas, num total de 160 horas de trabalho/semestre, com 60 horas de contacto.

O programa, ora apresentado, integra: a sinopse; os objectivos; os conteúdos programáticos; a bibliografia complementar; a metodologia de ensino; a avaliação e as aulas previstas.

A 1ª Parte do relatório apresenta, em seguida, o desenvolvimento dos conteúdos programáticos, indicando a Bibliografia Complementar recomendada aos alunos como complemento das aulas, diferenciando-a das obras obrigatórias abordadas em cada aula, e da demais Bibliografia Geral de apoio, que encerra esta 1ª Parte.

Na 2ª Parte, apresentamos os princípios metodológicos propostos, bem como uma breve exposição do modelo de avaliação adoptado.

1ª PARTE

1. CONCEPÇÃO E ESTRUTURA DO PROGRAMA

A *Estética e Teorias da Arte* é uma unidade curricular indispensável num curso universitário que integre a Filosofia como uma das suas áreas estruturantes, pois é fundamental para a aquisição de uma formação académica sólida e completa em termos filosóficos. Certamente que esta afirmação levanta, pelo menos, três questões: porquê?, como? e qual a especificidade desta unidade curricular?

A *Estética e Teorias da Arte* é uma mais-valia num curso de vertente filosófica, na medida em que assegura, no estudante e no docente, um enquadramento holístico do ser humano. Para além da teoria e da prática, ela integra “algo mais” que pertence à ordem da sensibilidade, ao mundo da arte e ao mundo dos afectos. Este é, a nosso ver, o traço decisivo que o estudante poderá captar e compreender pelo e no estudo desta disciplina, que o obrigará a uma consciencialização do seu próprio ver sobre o(s) mundo(s), de modo a poder olhá-lo(s), senti-lo(s) e compreendê-lo(s).

Mas, a leccionação da disciplina de *Estética e Teorias da Arte* não se pode limitar a esta captação dos seus efeitos no sujeito estético. Ela terá de transmitir conceitos, noções, princípios e fundamentos que se cruzam na trama das três dimensões da razão: a teórica, a prática e a *poiética*. A *Estética*, sendo, simultaneamente, uma teoria e uma experiência do compreender ao fazer e ao sentir, encontra-se na encruzilhada entre as três dimensões da razão apontadas por Aristóteles e supramencionadas. Assim, importa recuperar a génese da *Estética Filosófica*, na sua relação com *a(s) Teoria(s) da Arte*, como resultado de uma evolução formalizada por uma *poiésis* e explicitada na “*recta ratio factibilium*” de Tomás de Aquino, para que encontremos a sua teorização no entrelaçado da reflexão sobre a obra de arte, o seu aparecer e a captação do seu sentido, na linha da hermenêutica e da fenomenologia da arte.

As *Teorias da Arte*, programaticamente, aparecem no início da unidade curricular de modo a que o seu conhecimento possibilite a compreensão dos diferentes esforços que irão sendo encontrados nos diversos pontos do programa para definir a arte, a sua relação com os percipientes, com os artistas, a procura da sua origem, da sua razão de ser e do seu sentido.

Para uma melhor compreensão da *Estética e das Teorias da Arte*, os alunos deverão possuir o conhecimento filosófico obtido nos dois anos anteriores de leccionação do curso, de modo a compreenderem as razões pelas quais somente no Séc. XVIII a *Estética* adquiriu a sua autonomização como parte dos estudos filosóficos, bem como a sua evolução e a reivindicação da sua imprescindibilidade para o conhecimento actual. Para o efeito, propomos, neste programa, uma apresentação organizada da *Estética*, desde a Antiguidade Clássica, passando pela Escolástica e pela Idade Moderna, num diálogo constante com a Contemporaneidade, apresentando filósofos e modos de pensar e de entender que nos parecem fundamentais para a captação da teia nocional e conceptual desta unidade curricular. O percurso escolhido visa colocar o estudante num face a face com grandes pensadores, grandes problemáticas de outras disciplinas da Filosofia como a Ontologia e a Ética, bem como com a Ciência contemporânea e as suas questionantes descobertas.

É neste sentido que a pergunta: *o que é a Estética?* nos leva à necessidade de recorrermos à sua génese para entendermos a evolução que a própria questão suscita. Apesar de a *Estética* ser uma disciplina da Época Moderna, o seu objecto é bem mais antigo, pré-histórico mesmo, tendo acompanhado a evolução e a humanização num saber lentamente construído. Neste contexto, da *aisthesis* à *Estética*, trabalhar-se-ão problemas essenciais como as cópulas *arte/estética* e *arte/natureza*, a imitação, a expressão, a construção e a desconstrução, a criatividade e a imaginação, que constituem, em nosso entender, pontos fulcrais de inteligibilidade desta unidade curricular.

Neste caminhar intelectual, marcado por questões metafísicas, éticas, antropológicas, gnosiológicas e científicas, referimo-nos a questões como: o que é o belo? o que é o gosto? o que são as categorias estéticas? o que é a imitação? qual a relação entre o belo e o bem? de que modo a imaginação justifica a humanização do próprio homem? qual a relação da Ciência com a Arte e qual o seu impacto na *Estética?*, deparamo-nos com uma alteração dos pólos da relação gnosiológica onde a revolução copernicana alcança todo o seu esplendor no universo ontológico da subjectividade ou transcendental. Nele, a vivência sensível e sentimental ganha toda a sua força numa contemporaneidade marcada pela valorização do sujeito estético, abrindo o caminho para a problematização hermenêutica-fenomenológico-existencial, onde a dimensão estética, a atitude estética e a experiência estética são abordadas pelo

estudo de obras de Heidegger, Merleau-Ponty, Mikel Dufrenne e Paul Ricoeur, concluindo-se o programa com uma reflexão estética sobre a arte temporã do Séc. XXI: a bioarte.

A opção por diferentes filósofos, teorias da arte e teorias estéticas não é meramente científica, mas comporta também justificações pedagógicas. Pretende-se que o estudante de *Estética e Teorias da Arte* entre em contacto com o que se produz hoje no mundo da arte e da reflexão estética, sem descurar o conhecimento das artes e das teorias que, para a nossa civilização, consideramos paradigmáticas. Provocando adesões ou recusas e suscitando perplexidades, a Filosofia que pensa a realidade não pode ficar imune à *Arte*, que visa, para utilizar a expressão de Arthur Danto, “a transfiguração do banal”. Ora a *Estética*, enquanto campo privilegiado da reflexão filosófica, abre um universo de clarividência, de sentido e de verdade, fundamental na formação de qualquer estudante, em especial no de um curso de *Licenciatura em Filosofia e Cultura Portuguesa*.

Optou-se pela indicação de uma Bibliografia Geral, cientes da importância pedagógica de uma Bibliografia Especializada para cada aula e para cada ponto do Programa. No final da Bibliografia Complementar que acompanha o programa, pode ler-se: “A restante bibliografia será recomendada nas aulas e registada nos respectivos sumários”. A bibliografia recomendada, que será registada no sumário, é a que consta, neste relatório, das notas de rodapé de cada aula. Todavia, porque esta é uma disciplina do 3º ano, supõe-se que os alunos leiam e reflectam criticamente sobre os textos base trabalhados e comentados durante as aulas e que acompanhem e desenvolvam a matéria leccionada com leituras complementares listadas, no programa, na Bibliografia Complementar. Recomenda-se ainda que os alunos procurem e investiguem por si próprios, pelo que, numa implementação da mobilização de recursos, se optou por integrar a Bibliografia Geral, anexa ao programa, como base para esse trabalho.

Com a certeza de que nem tudo se pode prevêr na actividade docente, apresenta-se, neste relatório, um itinerário detalhado do percurso a efectuar ao longo do semestre, exposto de forma concisa num texto, tendo em conta as exigências legais.

2. PROGRAMA



UNIVERSIDADE DOS AÇORES
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA, FILOSOFIA E CIÊNCIAS SOCIAIS

Philosophia

Licenciatura em FILOSOFIA E CULTURA PORTUGUESA

ESTÉTICA E TEORIAS DA ARTE

Ano

Sinopse

A disciplina de *Estética e Teorias da Arte* estuda a ampla percepção da dimensão afectivo-racional capaz de distinguir a racionalidade cognitiva da racionalidade poética, de modo a proporcionar a inteligibilidade do objecto próprio da *Estética* e suas metodologias adequadas, bem como da interrelação da cópula arte-estética que estabelece a interpretação, a expressão e a comunicação que a arte oferece à dimensão estética. A presente unidade curricular privilegia, simultaneamente, uma estrutura sistemática do desenvolvimento genésico da problemática, num diálogo constante com a contemporaneidade, e uma aprofundada problematização temática que se detém nos conceitos e questões principais dos autores a abordar.

Objectivos

- 1- Identificar e compreender os principais fundamentos nocionais da *Estética* e das *Teorias da Arte*
- 2- Distinguir as diferentes *Teorias da Arte*.
- 3- Reconhecer os diferentes momentos do pensamento estético e os seus fundamentos.
- 4- Entender a irreductibilidade da *Estética* à sua história e a importância da contextualização desta na compreensão daquela.

- 5- Compreender os conteúdos da *Estética* a partir dos eixos conceptuais *poiésis/mímêsis/aisthêsis*.
- 6- Relacionar as questões da subjectividade e do génio com as noções de imitação, expressão e criatividade, tendo como horizonte a articulação entre a Arte e a Natureza.
- 7- Reconhecer a importância da fenomenologia e da hermenêutica na inteligibilidade da cópula Arte/Estética.
- 8- Problematizar as práticas artísticas contemporâneas, em especial o lugar da Arte e da Estética no século XXI.
- 9- Promover o trabalho de análise, de reflexão e de crítica organizadora do pensamento e facilitador da expressão e da comunicação.
- 10- Desenvolver o gosto pela exigência discursiva.
- 11- Incrementar o interesse pela leitura das obras filosóficas mais representativas para a disciplina.

Conteúdos Programáticos

1. Fundamentos nocionais (Horas Lectivas Previstas – 6h /3 aulas)

- 1.1. Objecto natural, objecto artístico, objecto estético e “objecto ansioso”
- 1.2. As categorias estéticas segundo Étienne Souriau

2. Diferentes Teorias da Arte. (Horas Lectivas Previstas – 4h /2 aulas)

- 2.1. Teorias essencialistas: representacionalismo, expressionismo e formalismo
- 2.2. Teorias não essencialistas: a fenomenologia, o institucionalismo e a indefinibilidade.

3. Estética e Teoria da Arte em Platão e Aristóteles: sua apropriação pela contemporaneidade. (Horas Lectivas Previstas – 18h /9 aulas)

3.1. Belo e Arte em Platão. A noção de *mímêsis* em Platão e a sua ressonância na noção de *génio criador*, em Hegel.

- 3.1.1. Ascese filosófica para o “belo em si”. *Hípias Maior* e a dificuldade de encontrar o belo; *Fedro* e a estética do entusiasmo; *O Banquete* e o “belo em si”
- 3.1.2. A *mímêsis* em Platão, *Íon*, e sua ressonância na noção de *génio criador*, em Hegel, *Enciclopédia das Ciências Filosóficas*
- 3.1.3. *A República* e a “condenação” dos poetas

3.2. Aristóteles e sua influência em Nietzsche e Paul Ricoeur

- 3.2.1. A tragédia como “imitação de acções e de vida”. A extensão da tragédia e a noção de belo em Aristóteles

- 3.2.2. Influências da tragédia grega no pensamento de Nietzsche. A tragédia como “momento superior da arte”
- 3.2.3. O “*Mythos*” como explicitante do *fabular* e sua importância para o conceito de *narrativa (récit)* em Paul Ricoeur
- 3.2.4. A *catarse* aristotélica e a hermenêutica do *Soi* em Paul Ricoeur

4. A análise da proposta estética de Tomás de Aquino na contemporaneidade (Horas Lectivas Previstas – 4h /2 aulas)

- 4.1. A arte como virtude intelectual, em Tomás de Aquino, segundo J. Maritain
- 4.2. O Belo tomista em J. Maritain e em Umberto Eco

5. A Estética na Filosofia Transcendental. O criticismo kantiano e sua irradiação em Jacques Taminiaux (Horas Lectivas Previstas – 10h/5 aulas)

- 5.1. Kant e a Analítica do Belo e do Sublime
- 5.2. A especificidade do juízo reflexivo como juízo estético
- 5.3. A importância da imaginação
- 5.4. A teoria do génio e a imitação da natureza (a criatividade)
- 5.5. As tensões internas da *Crítica da Faculdade do Juízo*, na perspectiva de Jacques Taminiaux

6. Fenomenologia da arte e fenomenologia da experiência estética (Horas Lectivas Previstas – 8h/4 aulas)

- 6.1. Husserl: o primado da percepção sobre a imaginação. A dupla neutralização na atitude estética
- 6.2. Heidegger e a origem da obra de arte
- 6.3. Merleau-Ponty: a dúvida de Cézanne como precursora da arte no Séc. XXI
- 6.4. Mikel Dufrenne: fenomenologia da experiência estética

7. A “arte como imitação da natureza”, em Aristóteles, Kant e Ricoeur (2h/1 aula)

8. A arte temporã do Séc. XXI: a bioarte. Suas repercussões na Estética (4h/2 aula)

Bibliografia Complementar

- AKOUN, A. e FERRIER, J. J., *dir*, *Comprendre l'esthétique*, Paris, Marabout, 1975.
- ALLAND, D. J., *A filosofia de Aristóteles*, Ed. Presença, Lisboa, 1983.
- ARISTOTE, *Poetics*, with an introductory essay by Francis Fergusson, A Dramabook, Hilland Wang, New York, 1961.
- ARGAN, Giulio Carlo e FAGIOLO, Maurizio, *Guia da História de Arte*. Ed. Estampa, Lisboa, 1994.
- BARILLI, Renato, *Curso de Estética*, Estampa, Lisboa, 1989.
- BAYER, Raymond, *História da Estética*, Ed. Estampa, Lisboa, 1979.

- BELO, Fernando, *Leituras de Aristóteles e de Nietzsche*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1994.
- BLANCHÉ, Robert, *Des catégories esthétiques*, Lib. Philosophique J. Vrin, Paris, 1979.
- BOUCHINDHOMME, Christian et ROCHLITZ, Rainer, *L'art sans compas, redéfinitions de l'esthétique*, Procope, Cerf, Paris, 1992.
- CARVALHO, Amorim de, *De la connaissance en générale à la connaissance esthétique. L'esthétique de la nature*, Paris, 1973.
- CASTRO, Maria Gabriela Azevedo, *Imaginação em Paul Ricoeur*, Instituto Piaget, Lisboa, 2002.
- “Ricoeur y la explicitación ontológica del postulado de la referencia. El ejemplo de Sócrates, filósofo y poeta” in *Agora – Papeles de Filosofia*, vol. 25, nº 2, Servizo de Publicacións da Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2009, pp. 75-86.
- “José Enes e Paul Ricoeur. Apontamentos para uma aproximação” in *Caminhos do Pensamento, Estudos em Homenagem ao professor José Enes*, Brandão da Luz, José Luís (org.), Edições Colibri e Universidade dos Açores, Lisboa, 2006, pp. 83-100.
- CHALUMEAU, Jean-Luc, *As Teorias da Arte, filosofia, crítica e história da arte de Platão aos nossos dias*, Instituto Piaget, Lisboa, 1997.
- CHANGEUX, Jean-Pierre, *Razão e Prazer, do Cérebro ao Artista*, vol. 2, Instituto Piaget, 1991.
- COLLINGWOOD, R. G., *The Principles of Art*, Oxford University Press, Oxford, 1938, 1974.
- DICKIE, George, *Introdução à Estética*, Editorial Bizâncio, Lisboa, 2008.
- DUFRENNE, M., *Esthétique et Philosophie*, 3 vols., Klincksieck, Lowain, 1967.
- Phénoménologie de l'expérience esthétique*, P.U.F., Paris, 1953 (1967).
- D'OREY, Carmo, (org), *O que é a arte? A perspectiva analítica*, Dinalivro, Lisboa, 2007.
- ECO, Umberto, *A Definição de Arte*, Edições 70, Lisboa, 1995.
- A Obra aberta*, Perspectiva, S. Paulo, 2005.
- The Aesthetics of Thomas Aquinas*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1988.
- HENRIQUES, Fernanda, (coord.) *A Filosofia de Paul Ricoeur, Temas e Percursos*, Ariadne Editora, Coimbra, 2006.
- HUISMAN, Dennis, *A Estética*, Edições 70, Lisboa, 1981.
- ENES, José, “Os dois universos ontológicos” in *Arquipélago*, Revista da Universidade dos Açores, vol. VI, 198
- KANT, Immanuel, *Crítica da Razão Pura*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1985(9).
- Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, Lib. Philosophique J. Vrin, Paris, 1988.
- MARITAN, Jacques, *Oeuvres Complètes*, vol.1, 1906-1920, Ed. Universitaires Fribourg Suisse, Éditions Saint-Paul, Paris, 1986.
- MAIRE, Gaston, *Platão*, Edições 70, Lisboa, 1986.

- OSBORNE, Harold, *Estética e Teoria da Arte*, Cultrix, S. Paulo, 1976.
- PHILONENKO, A., *L'œuvre de Kant, La philosophie critique*, 2 vols., Lib. Philosophique J. Vrin, 1979.
- RICOEUR, Paul, *Idées directives pour une phénoménologie d'Edmond Husserl*, Gallimard, 1950 – 1985.
- Philosophie de la volonté II : Finitude et culpabilité : 2. La symbolique du Mal*, Aubier-Montaigne, 1960.
- Reflections faite, autobiographie intellectuelle*, Ed. Esprit Philosophie, Ed. du Seuil, Paris, 1995.
- Teoria da Interpretação*, Edições 70, Lisboa, 1990
- SANTOS, Leonel Ribeiro dos, *A Razão Sensível, Estudos Kantianos*, Ed. Colibri, Lisboa, 1994.
- (coord) - *Educação Estética e Utopia Política*, Edições Colibri, Lisboa, 1996.
- SOURIAU, Étienne, *Vocabulaire d'Esthétique*, PUF, Paris, 1990.
- SPEER, Andreas, *Tomás de Aquino e a Questão de uma Possível Estética Medieval*, Viso-Cadernos de Estética Aplicada, Revista Electrónica de Estética, nº 4, 2008.
- TOWNSEND, Dabney, *Introdução à Estética*, Edições 70, Lisboa, 2002.
- WINCHESTER, James, *Nietzsche's Aesthetic Turn*, Suny Press, New York, 1984.

A restante bibliografia será recomendada nas aulas e registada nos sumários respectivos.

Metodologia do ensino

Aulas teóricas com exposição e explicação, pela docente, dos conceitos fundamentais a serem trabalhados e inteccionados e aulas práticas, interactivas, baseadas nos métodos hermenêutico, fenomenológico e argumentativo.

Actividades de Aprendizagem

- Leitura, análise, reflexão crítica e interpretação de textos e documentos facultados pela docente ou procurados autonomamente pelos alunos.
- Investigação e organização bibliográfica.

Avaliação

Participação nas aulas, duas provas escritas de frequência sobre os conteúdos estudados e um trabalho de investigação.

Aulas Previstas – 2h/aula

- 1ª - Apresentação do programa e da bibliografia comentada. As origens do termo *aisthêsis* e a sua relevância para a *Estética*. O papel crucial de Baumgarten.
- 2ª- Objecto natural, objecto artístico, objecto estético e “objecto ansioso”.
- 3ª - As categorias estéticas segundo Étienne Souriau.
- 4ª- As diferentes Teorias da Arte: teorias essencialistas e não essencialistas. As teorias essencialistas: representacionalismo, expressionismo e formalismo.

- 5ª - Algumas teorias não essencialistas: a fenomenologia da arte, a indefinibilidade da arte e o institucionalismo da arte.
- 6ª - Ascese filosófica para o “belo em si”: *Hípias Maior, Fedro e Banquete*.
- 7ª - A *mímêsis* em Platão, *Íon*.
- 8ª - A *mímêsis* em Platão, *Íon*, e sua ressonância na noção de *gênio* criador, em Hegel, *Enciclopédia das Ciências Filosóficas*.
- 9ª - A *República* e a “condenação” dos poetas.
- 10ª - A tragédia como “imitação de ações e de vida”. A razão *poiética* em Aristóteles: *téchnê* e *poiésis*. As partes constitutivas da tragédia. A noção de belo em Aristóteles.
- 11ª - Influências da tragédia grega no pensamento de Nietzsche. A tragédia como “momento superior da arte”.
- 12ª - Importância da metáfora para a abordagem da narrativa. Leitura intertextual de Aristóteles e de Paul Ricoeur.
- 13ª - O “*mythos*” explicitante do *fabular* e a sua importância para o conceito de *narrativa*, em Paul Ricoeur.
- 14ª - A *catarse* aristotélica e a hermenêutica do *Soi* em Paul Ricoeur.
- 15ª - A arte como virtude intelectual, em Tomás de Aquino, segundo J. Maritain.
- 16ª - O Belo tomista em Jacques Maritain e em Umberto Eco.
- 17ª - 1ª Prova Escrita de Frequência
- 18ª - Introdução ao universo ontológico da subjectividade: suas implicações na arte.
- 19ª - O juízo reflexivo na Analítica do Belo e do Sublime.
- 20ª - A importância da imaginação no processo criativo.
- 21ª - A teoria do *gênio* e a criatividade em Kant.
- 22ª - As tensões internas da *Crítica da Faculdade do Juízo*, em *La nostalgie de la Grèce à l'aube de l'idéalisme allemand*, de Jacques Taminiaux.
- 23ª - Husserl e o primado da percepção sobre a imaginação; a dupla neutralização na atitude estética.
- 24ª - Heidegger e a origem da obra de arte.
- 25ª - M. Merleau-Ponty: a *Dúvida* de Cézanne como precursora da arte no Séc. XXI.
- 26ª - Mikel Dufrenne: fenomenologia da experiência estética.
- 27ª - A “*arte como imitação da natureza*”, em Aristóteles, Kant e Ricoeur.
- 28ª - A arte temporã do Séc. XXI: a bioarte. Suas repercussões na *Estética*.
- 29ª - A arte temporã do Séc. XXI: a bioarte. Suas repercussões na *Estética*.
- 30ª - 2ª Prova Escrita de Frequência

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 Quental¹

¹ QUENTAL, Antero, *Obras completas*, organização, introdução e notas de Joel Serrão, Universidade dos Açores, Editorial Comunicação, 1991, [37, 5-23].

3. CONTEÚDOS PROGRAMÁTICOS

3.1- Fundamentos Nocionais (6h /3 aulas)

1ª Aula

Sumário: apresentação do programa e da bibliografia. Marcação das frequências. Abordagem da metodologia do trabalho de investigação. Discussão dos critérios e calendarização dos diversos momentos de avaliação. As origens do termo *aisthêsis* e a sua relevância para a estética. O papel crucial de Baumgarten na constituição de uma área específica da filosofia denominada *Estética*. A *Estética* como “ciência do conhecimento sensível”. O belo como finalidade da *Estética*.

“Estética” é uma palavra que encontra no termo grego, *aisthêsis*, a sua génese etimológica, explicitante da sensibilidade ou faculdade de sentir. A sua etimologia enraíza-a, pois, no campo do sensível, da sensação, dos sentidos, da percepção e do sentir.

Desde a sua origem, a estética foi entendida como a capacidade humana para a captação dos objectos que nos rodeiam, por intermédio dos nossos sentidos, bem como da afectação que nos provoca. Somente no século XVIII, e na sequência de Leibniz (1646-1716) e de Wolff (1679-1754), filósofos que integravam as correntes realista e racionalista, e especificamente com Baumgarten (1714-1762), na sua obra denominada *Aisthetika*², publicada em dois volumes (um em 1750 e outro em 1758) é que a palavra “Estética” começou a constituir um domínio filosófico específico. Porém, era ainda entendida como o estudo da perfeição do conhecimento sensitivo.

Na reflexão de Baumgarten, encontram-se três grandes heranças: a da significação do termo grego *aisthêsis*, a do empirismo inglês e a da noção moderna de sujeito como ser racional.

Se, como apontámos, a etimologia grega da palavra alimenta o contexto gnosiológico, a tradição do empirismo inglês reforça a junção das novas problemáticas

² BAUMGARTEN, Alexander, *Aisthetika Scripsit*, I.C. Kleyb, 1750/58, original de Universidade de Michigan (digitalizado), 2006.

até então dispersas, como as do gosto ou do belo, integrando-as na noção de *Estética* que, assim, vai ganhando conteúdo semântico-filosófico capaz de se autonomizar como nova área filosófica.

Para além destes contributos do empirismo, também a noção de sujeito como pólo de relações consigo mesmo, com o mundo e com o transcendente vai-se, paulatinamente, associando à noção de *Estética*. O ser humano encontra-se perante uma realidade que se dá a conhecer: o mundo. A apropriação e a constituição de toda a realidade é propósito deste sujeito moderno, que assume um domínio sobre a ordem do mundo e das coisas. Se a dualidade corpo/espírito é considerada a marca da concepção moderna de sujeito pensante, é interessante notar que a própria dualidade se oferece ao pensar como dificuldade, na medida em que suscita a questão de saber de que modo o corpo se articula com o espírito. Não se trata apenas de uma questão ontológica, de saber o que é o corpo ou o que é o espírito, mas de uma questão gnosiológica que se poderá formular do seguinte modo: atendendo ao facto de o corpo ser o pólo de recepção das sensações, mesmo que imprecisas ou difusas do mundo, qual o seu papel no que diz respeito ao conhecimento?

Na sua obra de 1738, *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*³, sobre o discurso (a retórica e a poesia), Baumgarten apela a um “discurso sensitivo” (*oratio sensitiva*) próprio das representações dos sentidos, que polariza na própria poesia, anunciando ainda uma nova ciência acompanhada de uma lógica do sensível: a *Estética*.

“Já os filósofos gregos e os padres da Igreja distinguiram sempre cuidadosamente os *aisthéta* e os *noeta*: e é suficientemente evidente que os *aisthéta* não equivalem aos objectos únicos da sensação, uma vez que assim se honra, com este nome, as representações sensíveis de objectos ausentes (portanto imaginações). Os *noeta* devem portanto ser conhecidos por meio da faculdade de conhecimento superior e constituem o objecto da Lógica; os *aisthéta* constituem o objecto da *épistemé aisthetikê*, [ciência do estético] ou ainda da *Estética*” (BAUMGARTEN, *Meditationes philosophicae* § XVI.)

Com a apresentação deste excerto, queremos explicitar, na herança baumgartiana, o raciocínio clássico, ao identificar os *noeta*, conteúdos da experiência do *noûs*, como os objectos da Lógica, bem como a do empirismo inglês, ao denominar de *aisthéta* (conteúdos da experiência da *aisthêsis*) os objectos da sensação e os da imaginação. Chamamos a atenção para o facto de o excerto apontar para a distinção ou

³ Idem, *Meditationes Philosophicae De Nonnullis Ad Poema Pertinentibus*, parallel Latin and German Texts, Ed. Heinz Paetzold, Felix Meiner, Hambur, 1983.

continuidade entre as faculdades do conhecimento. Aqui, o sensível é aceite como dado susceptível de ser considerado no interior do “conhecimento sensível” ou “conhecimento inferior”.

O adjetivo “inferior”, utilizado por Baumgarten, refere uma especificidade. A inferioridade não implica um repúdio do conhecimento sensível, como se este fosse causa de representações inúteis para o espírito. Pelo contrário, esta inferioridade significa apenas que existe um grau superior, no que diz respeito às representações, que por natureza, as distingue. O conhecimento sensível é, sem dúvida, um conhecimento e, como tal, aspira a uma crescente distinção nas representações. É este o sentido presente no primeiro volume da *Aesthetika* (1750). Aqui, o filósofo rompe com uma certa desvalorização do sensível presente em alguns filósofos da metafísica tradicional e atribui à sensibilidade uma originalidade irreduzível ao conhecimento. Ela passa a ser parte integrante da sua reflexão filosófica como constituinte do seu saber.

Baumgarten concebe a *Estética* como uma ciência e um discurso autónomos, reunindo a arte, o belo e a sensibilidade do sujeito, com o fim de elucidar a noção de “conhecimento sensível”.

“A estética (teoria das artes liberais, gnoseologia inferior, arte da beleza do pensar, arte do analogon da razão) é a ciência do conhecimento sensível.”
(BAUMGARTEN, *Aesthetika* § 1).

Esta noção de “uma ciência do conhecimento sensível” esteve sempre presente no pensamento de Baumgarten como se pode elucidar pela seguinte afirmação, em *Metaphysica*⁴, de 1730:

“A ciência do modo de conhecimento e de exposição sensível é a estética lógica da faculdade de conhecimento inferior, filosofia das graças e das musas, gnosiologia inferior, arte da beleza do pensar, arte do analogon da razão.” (BAUMGARTEN, *Metaphysica*, § 533).

Fazemos notar que o “*analogon da razão*” implica que o conhecimento sensível é pensado por analogia com a razão humana, o que nos leva a poder afirmar que o “inferior” ou de estatuto gnosiológico “menor” não implica que seja irracional. A ciência estética é concebida segundo o modelo da lógica ou da gnosiologia superior. Por esta nova ciência estão, assim, criadas as condições de possibilidade de um discurso autónomo sobre o conhecimento sensível.

A distinção ou continuidade entre as faculdades do conhecimento herda-a Baumgarten de Leibniz, para quem a razão e a sensibilidade se diferenciam, no interior

⁴ Idem, *Metaphysica*, Carol Herman, Hemmerde, 1779.

de um *continuum* ontológico onde as suas raízes se encontram. Assim, a arte, a imaginação, a ficção, a sensibilidade e o pensamento analógico encontram-se interligados por meio de uma ontologia em que o ser é um *continuum* diferenciado, mas sempre harmónico. Ora, é essa unidade que os artistas procuram no interior da sensibilidade. Fazemos notar que, na primeira aproximação de Baumgarten à *Estética*, o autor equipara os dados sensíveis aos dados da imaginação, tal como o faz Leibniz.

Leibniz reconhece também o acesso ao conhecimento “inconsciente” e analógico, recusado pelo cartesianismo, por não conter a possibilidade de gerar ideias claras ou de atingir a distinção. Leibniz vê nesse conhecimento virtualidades racionais, sob forma de “clareza confusa”, e confirma-as especificamente nas representações provenientes da inspiração, da invenção, do entusiasmo, da ficção, capacidades essenciais à criação de obras de arte. Nesta esteira, afirma Baumgarten:

“À objecção (...) as sensações, as representações imaginárias, as fábulas e as perturbações passionais não são dignas de filósofos, e situam-se aquém do horizonte, respondo: a) o filósofo é homem entre os homens e não é bom que considere uma parte tão importante do conhecimento humano como sendo-lhe estranha (...).” (BAUMGARTEN, *Aesthetika* § 6).

Introduzimos a nota de que Immanuel Kant (1724-1804), na *Crítica da Razão Pura* (1781), quando trata do problema do conhecimento com base na intuição sensível, intitula esse texto de “Estética Transcendental”.

O belo tem sido entendido como finalidade da *Estética*. Na secção intitulada “Beleza do Conhecimento” (*Aesthetica* §14-27), Baumgarten afirma:

“O fim da estética é a perfeição do conhecimento sensível como tal, quer dizer, a beleza”. (BAUMGARTEN *Aesthetika* §14).

Associando a beleza à *Estética*, como sua finalidade, Baumgarten esboça o campo justificativo de uma disciplina que se autonomizará no interior da Filosofia. A *Estética* é, assim, o domínio gnosiológico do sensível que tem como finalidade a beleza, enquanto perfeição desse conhecimento sensível. A problemática do belo, torna-se, de direito, o território da *Estética*, recolocando-se num contexto totalmente diverso daquele que na origem detinha: o belo, como vértice do edifício metafísico platónico e neo-platónico, com fortes laços com o bem e com a ética. No pensamento baumgartiano, pelo contrário, o belo associa-se à perfeição do conhecimento “inferior”, tendo o seu lugar próprio na aparência sensível. Aqui encontramos alguns vestígios de herança

aristotélica, desenvolvida mais tarde neste programa, onde se entende o belo como objecto cognitivo da razão teórica.

É esta autonomia disciplinar, que se inicia com o conhecimento sensível e tem o belo como horizonte, que nos leva numa viagem pela constituição da *Estética*, num percurso que, a partir da contemporaneidade, dialoga com grandes vultos do pensamento grego, medieval e moderno.

2ª Aula

Sumário: introdução às diversas noções de objecto presentes ao longo do curso: objecto natural, objecto artístico, objecto estético e objecto “ansioso”.

Objecto natural, aquele que é constituído pela natureza, *physis*.

Começamos por relembrar as diferentes dimensões da razão, de acordo com a divisão das ciências ou dos saberes em Aristóteles: razão teórica, prática e *poiética* e respectivos objectos. Para a razão teórica o objecto é o conhecimento no sentido de contemplação; a acção é o objecto da razão prática, sendo a produção ou criação o objecto da razão *poiética*. Esta última com duas divisões, *téchnê* e *poiésis*, sendo a primeira ligada à arte prática ou/e útil e a segundo às belas-artes.

Tomemos a dimensão *poiética* da razão e os termos *criar*, *produzir* ou *fazer aparecer*. Quer o *criar* quer o *produzir* são termos que estão também ligados aos produtos da natureza, *physis*, na medida em que a natureza produz produtos a que chamamos naturais.

Coloquemos, pois, a questão: qual a diferença entre um produto natural e um produto artístico? Se a natureza produz e não é denominada de artista, onde reside então a diferença? A resposta aponta para o conceito grego de *constituição*. Os objectos naturais são *constituídos* ou *gerados* pela própria natureza. Nascem, crescem e corrompem-se numa eterna renovação dinâmica da *physis* mediante uma causalidade, que chamamos, na esteira de Aristóteles, orgânico-metafísica consubstanciada pelo quarteto causal. Neste contexto, os objectos artísticos distinguem-se dos naturais apenas pela causalidade eficiente.

Referindo-se a essa diferença causal, porém necessária, Kant fá-lo nos seguintes

termos:

«[a] arte distingue-se da natureza, [por uma causalidade diferente] como o "fazer" (facere) se distingue do "agir" ou "causar" em geral, e o produto ou consequência da arte se distingue, enquanto obra (opus), do produto da natureza enquanto efeito». (KANT, 1992, § 43)⁵.

Objecto artístico, aquele que é o resultado de uma produção humana.

São os objectos *produzidos* ou *fabricados* mediante a criatividade humana.

Fazemos notar que a criatividade humana ao longo dos séculos sofreu uma alteração com relação à sua faculdade genésica: razão ou imaginação?

No universo aristotélico-tomista, a imaginação é uma etapa necessária no processo gnosiológico onde a abstracção joga o papel central. Por isso, a imaginação, nesse universo, está sempre relacionada com os dados dos sentidos, o elemento material, o que torna inteligível a afirmação de que "a imaginação é a representação do real na ausência dele". A invenção, ou criatividade, em Aristóteles, é obra de uma das dimensões da razão, a *poiética*, que Tomás de Aquino retomará designando-a por *recta ratio factibilum*. É no universo kantiano que a revolução copernicana vai possibilitar, na última *Crítica* de Kant, a *Crítica da Faculdade do Juízo*, a alteração para a imaginação, como faculdade transcendental, responsável pela dimensão inventiva ou criadora no Homem.

Objecto estético, aquele que se apresenta à captação de todo o percipiente ou esteta e que é capaz de o afectar provocando-lhe uma emoção estética.

Deixando a discussão para o ponto 6 do programa, apresentamos agora, sem qualquer questionamento, a possibilidade de, com base no afirmado, o objecto estético poder ser tanto um objecto natural como um objecto artístico.

Ora, é nestes últimos que vamos encontrar o **objecto ansioso**.

Esta expressão, inventada pelo crítico de arte Rosenberg, designa um objecto que mantém o esteta na incerteza sobre a natureza artística da obra percebida: é ou não uma obra de arte? O mais conhecido de todos estes objectos é *A Fonte* de Duchamp, porém outros foram aparecendo e fomentando a discussão estético-artística contemporânea no seio da Filosofia.

Recomendamos a noção de objecto ansioso como modelo para a discussão das teorias da arte, a abordar dentro de duas aulas.

⁵ KANT, Immanuel, *Crítica da Faculdade do Juízo*, Imprensa Nacional Casa-da-Moeda, Lisboa, 1992.

3ª Aula

Sumário: as diferentes categorias estéticas segundo Etienne Souriau. Posição geral do problema das categorias estéticas. As grandes categorias estéticas; o belo, o feio (disforme), o sublime, o cómico e o trágico; as “pequenas” categorias estéticas: o bonito, o suave, o engraçado, o giro, o elegante ...

Optamos por apresentar as diferentes categorias estéticas na esteira de Etienne Souriau por nos parecer o filósofo que, de um modo profundo e historicamente panorâmico, as estuda e expõe na sua obra *Les Catégories Esthétiques*. Outros autores que as estudaram como Burke (1757), Home (1762, Kant (1790), Max Dessoir (1906), Charles Lallo (1927), Hevner (1936) e Léon Bopp (1954) são, aqui, apenas referidos.

Apontamos duas questões para a abordagem desta temática:

1ª O que se entende por categoria estética?

2ª A categoria estética está relacionada com a natureza ou com a arte?

O problema geral das categorias estéticas encontra o seu âmago exactamente no termo *categoria*. Este termo, retirado do vocabulário aristotélico, significa para o estagirita o predicado da proposição, o atributo do sujeito, sendo as categorias do ser as diferentes classes de predicados que se podem afirmar de um qualquer sujeito: essência, quantidade, qualidade, relação, etc. As categorias são irreduzíveis e este carácter de irreductibilidade encontra-se reconhecido na noção de categoria usada após Aristóteles.

Kant, por exemplo, entende por categorias os conceitos puros do entendimento. São *a priori* do entendimento puro, com a tarefa de enformar os dados amorfos da sensibilidade e formar juízos lógicos ou determinantes. Nos juízos de gosto ou estéticos, estudados na *Crítica da Faculdade do Juízo*, elas refletem o livre jogo do entendimento com a imaginação, de modo a produzirem o sentimento do belo.

Seguindo o vocabulário técnico e crítico da filosofia, Étienne Souriau afirma: “de um modo menos técnico, entendemos por categoria os conceitos gerais aos quais um espírito costuma relacionar os seus pensamentos e os seus juízos”⁶.

⁶ SOURIAU, Étienne, *Vocabulaire d'Esthétique*, PUF, Paris, 1990.

Se considerarmos a trilogia do bom, do belo e do verdadeiro, podemos afirmar que o bem forma a categoria moral, o belo a categoria estética e o verdadeiro a categoria lógica.

No entanto, historicamente, a questão não é tão linear, pois relaciona directamente a estética com a teoria da arte, na esteira de Léon Tolstoy, (regressaremos ao nome de Tolstoy e à problemática do expressionismo na próxima aula) que, em 1898 na obra “Que é a Arte?”, reivindica para a Estética o direito de não se ocupar da noção do *belo*, pois o estudo do belo constituía uma perversão da arte, característica do Renascimento. Os verdadeiros objectivos da arte são os de exprimir a alma de uma sociedade, de explicitar todo o conteúdo da sua vida espiritual e de realizar, assim, uma comunhão entre os homens. As bases metodológicas da estética de Tolstoy foram extremamente importantes, confirmadas e consolidadas cientificamente pelos estudos estéticos do século XX, possibilitando o desenvolvimento de um sistema de estética, totalmente independente da noção de belo e de todas as categorias estéticas.

Concebe-se que esta viragem metodológica da noção de belo foi favorecida pela evolução que se conhece das artes desde a revolução copernicana de Kant para o universo da subjectividade. A arte contemporânea traz um afastamento da noção tradicional de belo. O Impressionismo, o Realismo, o Simbolismo, o Cubismo o Fauvismo contêm, na sua sucessão, a expressão que se atribui a Charles Lalo (1877-1953): “a falta da beleza”⁷. Mikel Dufrenne (1910-1995), na sua obra *Fenomenologia da Experiência Estética* (1953), que estudaremos no ponto 6.4 deste programa, escreve, na página 17, quando define o objecto estético: “*nós evitaremos invocar o conceito de belo... é uma noção que pela extensão que lhe damos parece inútil ao nosso propósito ou perigosa*”.

Se se aprofundar a noção de belo como uma categoria estética, iremos encontrar as suas origens em Platão, cuja *Estética* se apoiava na ideia de belo⁸. Encontraremos também Aristóteles, que criou e manteve uma *Estética* baseada na noção de arte. Ora é justamente nessa dupla abordagem que nos chega da Antiguidade Clássica entre o belo e a arte que achamos a atitude que a *Estética* contemporânea permite assumir: a aceitação da *Arte* como o objecto fundamental da *Estética*. Esta atitude levanta a

⁷ LALO, C., *Esthétique. Notions d'esthétique*, Lib. Philosophique J. Vrin, Paris, 1952

⁸ BAYER, Raymond, *História da Estética*, Ed. Estampa, trad. José Saramago, Lisboa, 1979. Esta obra deverá acompanhar todo o estudo nesta unidade curricular.

questão: neste novo contexto, de que modo permanecem as categorias estéticas como questão filosófica?

Souriau responde a esta questão afirmando perentoriamente, página 6, que o problema não desapareceu, apenas se transformou. E porquê?, perguntamos nós. Exactamente porque agora a questão situa-se ao nível da afectividade, onde as categorias estéticas são instrumentos de apreciação da obra de arte ou da natureza, pertencendo por isso ao pensamento reflexionante, na esteira de Kant, na *Crítica da Faculdade do Juízo*.

As categorias estéticas como o belo, o sublime, o trágico, o cómico, o feio, entre outras, revelam sentimentos, emoções, impressões afectivas elementares, ou reacções profundas do nosso ser face aos diferentes modos da presença concreta, sensível e imediata, quer face à arte, quer face à natureza. No primeiro caso, estaremos numa dimensão fenomenológica da reflexão, no segundo numa dimensão metafísica. A avaliação intensiva desses modos implica a explicitação dos atributos utilizados nos nossos juízos do gosto.

Étienne Souriau apresenta a distinção entre as grandes e as pequenas categorias estéticas ao colocar a questão da hierarquia das categorias estéticas.

As grandes categorias estéticas como o belo, o feio (disforme), o sublime, o cómico e o trágico são aquelas que afectam profundamente a alma humana, elevando o espírito ao mais alto nível do conhecimento: a contemplação. As “pequenas” categorias estéticas, como o bonito, o suave, o engraçado, o giro, o elegante, também elas um problema filosófico, encontram a sua qualificação face à intensidade emotiva das grandes categorias estéticas.

3.2- Diferentes Teorias da Arte (4h /2 aulas)

4ª Aula

Sumário: O que é a arte? O que é uma obra de arte? Algumas teorias da arte: teorias essencialistas e não essencialistas. As teorias essencialistas: representacionalismo ou teoria da arte como imitação (representação); expressionismo ou teoria da arte como expressão e formalismo ou teoria da forma.

Tendo como pano de fundo as questões: “o que é a arte?” e “o que é uma obra de arte?”, as diferentes teorias vão sendo apresentadas e trabalhadas.

Tal como na História, na esteira da obra *Histoire et Vérité* (1955-1964 (3ª)) de Paul Ricoeur, os acontecimentos interpretados pelo historiador se transformam em factos históricos, assim também na arte a interpretação transforma os objectos em obras de arte. E porquê? Porque estas provocam uma determinada sensação no percipiente denominada emoção estética. Ora, que qualidade é esta, existente ou não nas obras, que nos faz termos a possibilidade de uma emoção tão peculiar? Existe “alguma qualidade comum a Santa Sofia e às janelas de Chartres, à escultura mexicana, a uma taça persa, aos tapetes chineses, aos frescos de Giotto, em Pádua, e às obras-primas de Poussin, Pierro della Francesca e Cézanne?” (Carmo d’Orey, 2007, p 30)⁹.

Passemos à nossa segunda questão: o que é uma obra de arte?

Alguns exemplos de entre muitos: a tampa de uma sanita ou uma garrafa de Coca-Cola, se colocadas num museu, serão arte? Um cachorro faminto acorrentado num canto da sala de um museu será arte? Um pombo morto pregado numa tela será arte? Um grupo de pessoas engaioladas numa praia será arte?

Será apenas a interpretação, sempre subjectiva, o único critério para se alcançar a inteligibilidade do que possa ser denominado de obra de arte?

Existirá consenso ou controvérsia entre os críticos de arte quanto ao real valor artístico de uma obra?

Os historiadores da arte e os críticos da arte pronunciam-se, nos seus domínios, sobre a arte. E os filósofos, o que têm a dizer sobre a arte? Alguns filósofos debruçam-se sobre essa temática e expõem a sua teoria construída a partir de reflexões sobre as obras de arte que consideram paradigmáticas da sua época, da sua cultura e da sua civilização. Por isso, desde Platão e Aristóteles até aos nossos dias, encontramos reflexões que nos ajudam a tentar responder aos nossos quesitos iniciais. Escolhemos apenas algumas das respostas filosóficas tendo como base de organização programática, para esta aula, as teorias essencialistas.

O que se entende por essencialismo ou **teorias essencialistas da arte?**

⁹ D’OREY, Carmo, organização, *O que é a arte? A perspectiva analítica*, Dinalivro, Lisboa, 2007.

As teorias essencialistas defendem que existe uma essência de arte, ou seja, que existem propriedades *essenciais comuns* a todas as obras de arte e que só nelas se encontram. Estas teorias da arte têm por objetivo explicar a natureza da obra de arte em geral, as suas propriedades essenciais, distintas das acidentais. A essencialidade da arte deve estabelecer o paradigma daquilo a que se possa chamar obra de arte. Fazemos notar, no entanto, que estas definições essencialistas da arte parecem hoje a Carmo d'Orey (2007, p.15) definitivamente votadas ao fracasso.

Apresentamos três teorias essencialistas da arte: o representacionalismo, o expressionismo e o formalismo.

Representacionalismo ou teoria da arte como imitação (representação)

A teoria da arte representacionista, também denominada de teoria da arte como imitação, foi aceite de forma inquestionável durante muito tempo, tanto pelos artistas, como pelos percipientes e pelos estudiosos de arte.

Existem diferentes versões da teoria representacionista da arte. A definição que constitui a sua tese central é a seguinte: *uma obra é arte se, e só se, é produzida pelo homem e imita algo*.

Na sua primeira versão, o representacionalismo, sendo a mais antiga concepção sobre a essência da arte, sugere que a sua função é a de (re)presentar, tornar presente, imitar, pela semelhança, alguma coisa. Se Platão concebia a arte como uma imitação do mundo transcendente, com origem nas musas, Aristóteles concebia-a como imitação da realidade sensível (*physis*).

Numa segunda versão, o representacionalismo é entendido como a teoria representacionista propriamente dita. A obra de arte não precisa de ser a (re)representação da realidade, divina ou física, ela é sim uma representação puramente convencional ou simbólica. É a representação simbólica. Assim, um quadro cubista, expressionista ou surrealista, embora muito diferente na sua (re)representação da realidade, (re)presenta-a simbolicamente e pode ser, por isso, considerado uma obra de arte. Por exemplo, o *Número 32* de Pollock ou *A Fonte* de Marcel Duchamp.

Convencionalmente, essas obras não (re)presentam nada. No entanto, elas tornam presente uma realidade que apenas elas são capazes de fazer aparecer, o que lhes dá a dimensão simbólica que possuem.

A terceira versão do representacionalismo é a que é também conhecida por neo-representacionalismo (ver Arthur Danto, 1989¹⁰ e Noël Carroll, 1999, cap. 1¹¹). Nesta versão, a obra de arte é praticamente um “objecto ansioso”, isto é, ela possui um tema, um assunto, um significado, que aguarda a sua explicitação por parte do esteta. Ou seja, uma obra de arte precisa ter algum *conteúdo semântico* pronto a ser interpretado de acordo com o “corpo vivido” do percipiente. Aqui, o conteúdo semântico da obra é polissémico e a obra, uma obra aberta¹² na esteira de Umberto Eco (2005).

Expressionismo ou teoria da arte como expressão

Teoria que defende que a arte é expressão de emoções e de sentimentos e que uma obra de arte só o é *se, e só se, exprimir sentimentos e emoções*. Por isso, esta teoria é também conhecida como teoria emocionalista da arte.

Esta teoria traz a novidade de deslocar para o artista, ou criador, a chave da compreensão da arte. A teoria expressionista da arte data do século XIX, embora sinais dela já possam ser encontrados na Antiguidade, como no § VI da *Poética* de Aristóteles, na definição de tragédia. Nas últimas duas linhas, a tragédia é entendida como possuindo uma função catártica como *purgação das emoções de medo ou terror e de piedade*. (Abordaremos esta questão da *catarsis* em Aristóteles no ponto 3.2.4 do programa.)

Uma versão da teoria expressionista ou emocionalista é atribuída a Leon Tolstoy, (“On Art”, in D. E. Cooper (ed.): *Aesthetics* (Oxford: Blackwell, 1997), pp. 164-76.) com o nome de **teoria da transmissão**. O artista transmite um sentimento, sendo a obra a condição da experiência, da identidade, da sinceridade e do despertar. Tolstoy vai à guerra, volta e escreve, *Guerra e Paz*. Pressupõe-se que as emoções são as mesmas no artista, na obra e no auditório.

De acordo com esta teoria, a obra de arte é apenas um veículo de transmissão de emoções. Esta versão do expressionismo, aparentemente ingénua, complexifica-se no idealismo, ou **teoria ideal**, de Croce e Collingwood. O filósofo inglês Robin Collingwood (1938, 1974, cap. VII)¹³ desenvolve uma teoria da arte onde distingue a “arte em si” (*art proper*) do ofício (*craft*), no qual integra a arte de massas ou de

¹⁰ DANTO, Arthur, *La transfiguration du banal. Une Philosophie de l' art*, Ed. du Seuil, Paris, 1989.

¹¹ CARROLL, Noël, *Philosophy of Art*, Routledge, London, 1999.

¹² ECO, Umberto, *L'œuvre ouvert*, Seuil, Paris, 1965. Trad. Portuguesa, *A Obra aberta*, Perspectiva, S. Paulo, 2005.

¹³ COLLINGWOOD, R. G., *The Principles of Art*, Oxford University Press, Oxford, 1938, 1974.

entretenimento (*amusement art*). No cerne desta distinção, está um uso particular da noção de “expressão”, que Collingwood transforma numa condição necessária para a obtenção de experiências estéticas. Exemplo: a *Guernica*, de Picasso.

Quanto à expressão das emoções, Collingwood dá grande importância à imaginação. É pela imaginação que o artista refina e articula os seus sentimentos e é também pela imaginação que o auditório interpreta e compreende os sentimentos expressos na obra de arte. Como resultado, a obra de arte é capaz de produzir no auditório e no próprio artista uma compreensão maior dos seus próprios sentimentos e, com isso, uma ampliação e regeneração de um autoconhecimento e consciência. Aqui também se pode encontrar uma dimensão tangencial ao papel que a tragédia grega desempenhava no auditório ateniense, pelo sentimento de simpatia que instalava entre os espectadores face à *moira* do herói trágico, a formação do autoconhecimento enquanto homem e a consciência de cidadão da *pólis* (retomaremos esta temática no ponto 3.2.4. do programa).

Este ponto de vista, assente na expressão, foi também desenvolvido por Benedetto Croce¹⁴ que adota a expressão das emoções como o instrumento fundamental para garantir a unidade da intuição. Para este filósofo, a arte só faz sentido ao nível intuitivo, distinto da dimensão utilitária, moral ou conceptual.

Apresentamos, integrada nesta divisão, uma das teorias neo-expressionistas contemporâneas: a **teoria semântica da expressão ou teoria simbólica da arte**, de Nelson Goodman. Para tentar responder à questão “quando é que há arte?”, Goodman defende que a arte é essencialmente cognitiva e que a arte, sendo um sistema simbólico que se apresenta ao entendimento, como qualquer outro sistema (a ciência, por exemplo), integra o desejo humano de compreensão. Para Goodman, todas as artes, todas as expressões artísticas ou científicas, têm uma função simbólica capaz de determinar um objecto como símbolo apto a fornecer ao entendimento matéria de conhecimento.

O símbolo estético captado pelo ver, pelo ouvir e pelo ler proporciona diferentes maneiras de fazer novas ligações entre as coisas como referências do conhecimento do mundo. Por isso, apesar de falar de experiência estética, a sua teoria sobre a arte é mais sobre o estado cognitivo da arte e menos sobre como se aprecia arte. O que Goodman chama de sintomas do estético – densidade sintática, densidade semântica, saturação

¹⁴ CROCE, Benedetto, *Breviário de Estética*, Edições 70, Lisboa, 2008.

relativa, exemplificação e referência múltipla e complexa – não são qualidades estéticas, são sim termos técnicos que se referem às funções dos diferentes sinais de uma obra na construção de um sistema simbólico.

Formalismo ou teoria da arte como forma significante

Em oposição às teorias expostas anteriormente, o formalismo da arte não se prende aos conteúdos da arte, temas e motivos, mas aos procedimentos, às formas. O formalismo defende que a forma é a característica fundamental para a caracterização da obra de arte. Heinrich Wölfflin (1864-1945), fundador do método formalista¹⁵, só se interessava pelos processos, pelas formas. Para ele, a história de arte é a história das suas formas: não se trata de pôr em evidência a «beleza» característica deste ou daquele objecto, mas sim de «como encontrou a beleza a sua forma» (CHALUMEAU, Jean Luc, 1997)¹⁶.

O modelo formalista estético proposto pelo filósofo Clive Bell (1958)¹⁷ considera que não se deve começar por procurar aquilo que define uma obra de arte na própria obra, mas sim no sujeito que a aprecia, que deve possuir simultaneamente sensibilidade estética e talento para pensar com clareza. Bell explicita que o que caracteriza as obras de arte é a presença da *forma significante* capaz de produzir uma emoção estética, uma reacção única, que elas, e só elas, provocam nos estetas. “*Tudo o que é arte é uma instância da forma significante e nada do que não é arte possui tal forma*” (Carmo d’Orey, 20007, p 64). Nesta teoria, a máxima será: *uma obra é arte se, e só se, provoca nas pessoas emoções estéticas.*

Fazemos notar que se passou do pólo do artista/criador para o pólo do esteta/receptor e que esta concepção introduz, no formalismo contemporâneo, as teses sobre o *desinteresse* como condição necessária para o acesso à experiência estética.

5ª Aula

Sumário: Continuação da lição anterior. Algumas teorias não essencialistas da arte: a fenomenologia da arte, a indefinibilidade da arte e o institucionalismo da arte.

¹⁵ WÖLFFLIN, Heinrich, *Principes fondamentaux de l’histoire de l’art*, Plon, Paris, 1952.

¹⁶ CHALUMEAU, Jean-Luc, *As Teorias da Arte, filosofia, crítica e história da arte de Platão aos nossos dias*, Instituto Piaget, Lisboa, 1997.

¹⁷ CLIVE Bell, *Art*, Capricorn Books, New York, 1958.

Fenomenologia da arte

Kant e Hegel são aqui estudados como os fundadores da fenomenologia da arte, ilustrada no Séc. XX por Maurice Merleau-Ponty e teorizada por Sartre na sua obra *L'imaginaire, Psychologie phénoménologique de l'imagination*¹⁸.

Tendo por base os conceitos da fenomenologia esta corrente defende que o que constitui a imagem e substitui todas as falhas da percepção é a *intenção*. Para Sartre, existem dois tipos de consciência: a que trata os *objectos em si*, a consciência perceptiva, e a que trata os objectos como *quasi-objectos*, a consciência imagética. Esta última é desencadeada, nomeadamente, na contemplação das obras de arte. Para este filósofo, o belo é o conjunto dos objetos irrealis, tornados presentes na tela pelo pintor e captados pela emoção do espectador.

Tal como a psicologia de Brentano se encontra na base da fenomenologia de Husserl, também a **teoria psicológica** da arte pode suportar a origem da **teoria fenomenológica**, da arte mediante a explicitação das noções de: objecto estético, emoção estética, experiência estética, valor estético e obra de arte. Representante deste ponto de vista estético-psicológico, que se encontra na base da teoria fenomenológica, é Jerome Stolnitz (1925), que resume toda a nossa experiência estética à “atitude estética”, definida como “*a atenção e contemplação desinteressadas e complacentes de qualquer objecto da consciência apenas em função de si mesmo*” (D'Orey, 2007, 49). Esta teoria propõe também uma actualização da noção de “desinteresse”, perceptível através da citação apresentada.

Institucionalismo ou teoria institucional da arte

A teoria de identificação da arte denominada institucionalismo surgiu com Arthur Danto (*The Artworld*, 1961)¹⁹ e com George Dickie (*Art and the Aesthetics*, 1974)²⁰. Esta teoria, em Dickie, conhece o seu modelo para a identificação da obra de arte como um artefacto que possui um conjunto de aspectos que lhe conferem um

¹⁸SARTRE, Jean Paul, *L'imaginaire. Psychologie – Phénoménologique de l'imagination*, Gallimard, P.U.F., Paris, 1940-1967.

¹⁹DANTO, Arthur, « The Artworld » in *The Journal of Philosophy*, 61 (1961), pp 571-584.

²⁰DICKIE, George, *Art and the Aesthetics*, Cornell University Press, Ithaca, 1974.

estatuto de possibilidade de ser candidata à apreciação por parte de alguma pessoa ou grupo de pessoas da instituição social denominada “*artworld*”, “mundo da arte”. Na esteira de Dickie, a obra de arte, hoje, pode ser um qualquer artefacto que o mundo da arte tenha decidido designar assim.

Uma das lacunas que se pode apontar a esta teoria é o facto de exigir a noção de espectador. Ou seja, a obra deverá ser feita para ser contemplada. Porém, existem inúmeras obras que não foram feitas para serem exibidas, contempladas, mas, ao serem conhecidas, tornam-se obras de arte. É o caso curioso da obra de Alfred Wallis. Wallis, pescador na Cornualha, Inglaterra, aos 70 anos de idade, após a morte da sua mulher, começa a pintar paisagens marítimas, de memória, em pedaços de papelão rasgados de caixas de transporte, com o propósito de passar o tempo e de afastar a solidão. Casualmente, dois pintores, Ben Nicholson e Kit Wood, tiveram a oportunidade de verem as suas obras e... gostaram. Foram o seu “*artworld*”. Descobriram Wallis como artista. Como resultado, as obras de Wallis estão expostas, nos nossos dias, em vários museus do mundo.

Esta situação levanta uma série de críticas à teoria institucionalista: quais os critérios que definem quem poderá agir em nome do “*artworld*” ou será tudo muito informal? A nossa intuição aponta para a segunda alternativa. Mas, se assim for, então qual o sentido da arte como instituição? Como decidem os entendidos em arte o que deve ser considerado uma obra de arte, com base em razões ou arbitrariamente? Se eles o fazem com base em razões, essas razões constituem uma teoria da arte que não é a teoria institucional. Mais: suponhamos que quem decide o que deve ser considerado obra de arte são os entendidos em arte e que o fazem de uma forma arbitrária. Neste caso, não fica claro porque é que devemos dar qualquer importância à arte. Uma objecção adicional seria a de que a teoria institucional é viciosamente circular. Obras de arte são definidas como objetos, que são aceites como arte pelas pessoas que entendem de arte; e as pessoas que entendem de arte são definidas como as que aceitam certos objetos como sendo obras de arte. Voltaremos a esta circularidade quando estudarmos Heidegger e a *Origem da Obra de Arte*, na 25ª aula.

Indefinibilidade da arte

Nos anos 50, aparece uma outra linha de contestação às definições essencialistas da arte pela mão do filósofo de formação analítica Morris Weitz em “*O Papel da*

Teoria Estética (1956)²¹. Morris Weitz centra-se na ideia de que a arte, porque é um “conceito aberto”, como o de jogo ou o de família, na linha de Wittgenstein, não pode ser logicamente definida. Daqui, o autor infere a indefinibilidade da arte em termos essencialistas, na medida em que as suas condições de aplicação podem ser alteradas. Weitz reformula a questão: “o que é a arte?” para: “é possível definir arte?” ou, na esteira de Wittgenstein, “Que tipo de conceito é «arte»?”.

Inspirado nos princípios teóricos de Wittgenstein das *Investigações Filosóficas*, (1996)²², e em particular na teoria dos jogos de linguagem cujo objectivo era efectivamente a recusa do essencialismo linguístico, Weitz transplanta para o domínio da arte as considerações de Wittgenstein a propósito da linguagem em geral, tirando, para a arte, as mesmas conclusões de Wittgenstein. No rasto de Wittgenstein, há que observar o uso e o modo como o conceito de arte responde ou não às solicitações do jogo de linguagem em que se integra, no aprofundamento dos conceitos de jogo e de arte.

Para Morris Weitz, uma obra de arte deveria ser reconhecida através de redes de similaridades ou “critérios de reconhecimento”, “semelhanças [ou ares] de famílias”, não definidos previamente e mutáveis, que, por aproximação e assimilação, revelariam algumas características comuns a determinadas obras que as classificariam como “obras de arte” e nos permitiriam empregar a expressão de modo correcto num novo caso. As noções de “jogo” e de “critérios de reconhecimento” forneceram a Weitz o aparato conceptual indispensável para fundamentar a sua tese.

As Teorias da Arte abordadas não esgotam, de modo algum, o tema. Existem várias e diferentes teorias da arte como o psicologismo, o socialismo, o intuicionismo, o organicismo, o voluntarismo, etc. Todas elas se revelam inadequadas em muitos e diferentes aspectos. Cada uma pretende ser a asserção completa das características definidoras de todas as obras de arte e, no entanto, todas se revelam incompletas. (cf d’Orey, pp 65-66).

²¹ WEITZ, Morris, “O Papel da Teoria na Estética”, in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XV, Temple University, Philadelphia, 1956, pp. 27-35.

²² WITTGENSTEIN, Ludwig., *Investigações Filosóficas*, Nova Cultural, S. Paulo, 1996 (original publicado em 1953).

3.3- Estética e Teorias da Arte em Platão e Aristóteles: sua apropriação pela contemporaneidade. (18h /9 aulas)

6ª Aula

Sumário: Antiguidade Clássica e sua apropriação pela Contemporaneidade: Platão, ascese filosófica para o “belo em si”, considerando as seguintes obras: *Hípias Maior*, *Fedro*²³ e *Banquete*²⁴ ou *Simpósio*.

Platão não tem uma estética propriamente dita. Porém, a metafísica platónica é toda ela uma estética idealista que entronca numa cosmologia, onde as ideias, formas, essências, modelos ou arquétipos são contemplados numa intuição intelectual, noética.

Apresentamos a identificação de algumas características da estética platónica:

- ao belo chega-se por intuição ou *noésis*, não por raciocínio discursivo ou *dianóia*;

- os objectos belos existem por participação na forma da *beleza em si*;

- o belo, como todo e qualquer modelo platónico, é autónomo na sua essência e na sua finalidade;

- é uma estética hierarquizada, subindo de plano em plano até alcançar, pelo amor, o arquétipo da *beleza em si*. Pela sua natureza, o belo faz parte da ideia suprema do mundo inteligível, o bem, pelo que a noção socrática de *kalocagathie*, apesar de formalmente separada em Platão, mantém uma aproximação essencial: *kalos*, bem, *kagatos*, belo, *kalocagathie*, o que é bem é também belo. Por exemplo, no *Hípias Maior* pode ler-se em 297c que é inadmissível que o “*belo não seja bom ou que o bom não seja belo*”, ou ainda em 297a está explícita a questão sobre se o belo é o agente ou a causa do bem. Interessante notar que a cidade que o filósofo da academia expõe na sua obra, *Politeia*, *República*, é denominada de *Kalipólis* (cidade bela) e nela se deverá viver bem política e socialmente.

Em perfeita sintonia com o dualismo cosmológico de Platão, descrito na Alegoria da Caverna, n’ *A República*, Livro VII²⁵, a ascese filosófica para o belo na reflexão do filósofo da Academia encontra o seu momento sensível no diálogo *Hípias*

²³ PLATÃO, *Fedro*, Guimarães Editores, Lisboa, 1986.

²⁴ Idem, *O Banquete*, Publ. Europa América, Lisboa, 1977 ou *O Simpósio*, Guimarães Editores, Lisboa, 1986.

²⁵ PLATÃO, *A República*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1990.

*Maior*²⁶. Nesta obra, o filósofo pretende que Hípias entenda “o que é o belo”, porém o sofista mantém-se, ao longo de todo o diálogo, apesar da insistência irônica de Sócrates, sempre ao nível da dimensão negativa do método socrático.

O diálogo é considerado um diálogo aporético na medida em que termina sem ter dado solução ao problema, com a afirmação de Sócrates: “*O belo é difícil*”.

O segundo momento da ascese filosófica para a captação noética do Belo encontra-se no diálogo platônico denominado *Fedro*, com o subtítulo *Ou da Beleza*. É o segundo diálogo de Platão sobre o belo e um dos mais difíceis justamente por o belo estar ligado à dialética do amor. Nesta obra, Platão utiliza Lísias como interlocutor sofista de Fedro e expõe, para o mancebo, dois discursos socráticos sobre o Amor, Eros. No primeiro discurso, Eros é uma loucura (mania). No segundo discurso, onde se encontra a defesa de Eros, Platão designa-o por um *demon*, não um deus, nem um mortal, mas uma entidade que estabelece as relações entre os deuses e os mortais como a única via entre o mundo sensível e o mundo inteligível. Pela dialética ascendente amorosa, passa-se de um

“ (...) corpo belo [passando a] dois, de dois a muitos, e após os corpos belos às ações belas, às ciências belas, até passar, finalmente, destas para uma ciência que não é mais do que a ciência da beleza absoluta (...)” (PLATÃO, *O Simpósio*, p. 92).

O diálogo *O Banquete* ou *Simpósio*, com o subtítulo *Ou do Amor*, é o diálogo estético por excelência, pois coloca-nos no momento *noético* da beleza em si. Nesta obra, Platão, num enquadramento de simpósio grego onde os convivas de diversas profissões e formações dissertam sobre um tema, o Amor, coloca na boca de Diótima, a mulher de Mantineia, o mito do nascimento de Eros. Este mito visa sobretudo a identificação ambígua de Eros que, filho de Póros e de Pénia, traz na sua herança essencial as características de ambos os progenitores. Porém, graças à sua dimensão de engenho, é ele que possibilita a contemplação do *belo em si*, essência ou forma eidética da beleza.

Fazemos notar que, quer no *Fedro*, quer no *Banquete*, Platão se esforça por provar o amor perfeito, princípio e base de todos os outros amores, sendo esse amor perfeito o que se manifesta no desejo do bem, qual ideia suprema do mundo inteligível capaz de acolher, na sua natureza, três realidades: beleza, proporção e verdade.

O percurso apresentado encaminha o aluno para a compreensão de que, em Platão, estamos perante uma Estética Metafísica.

²⁶ Idem, *Hípias Maior*, Inst. Nac. Inv. Cient., Lisboa, 1985.

7ª Aula

Sumário: Antiguidade Clássica e sua apropriação pela Contemporaneidade: apresentação da noção de *mímêsis* em Platão. Leitura e comentário de alguns excertos do *Íon*²⁷.

Sendo uma das questões fundamentais da Estética Clássica, a relação entre a imitação e a expressão, não podemos deixar de salientar a necessidade de se elucidar essa relação com uma outra, a da arte com a natureza.

A natureza, *physis*, foi para os gregos fonte inesgotável de reflexão. Os primeiros pensadores pré-socráticos procuravam uma explicação para o mundo entendido como totalidade, bem como para a sua ordenação. Eram as cosmogonias de Tales, Anaximandro e Anaxímenes que, com Pitágoras, passaram a uma cosmologia²⁸. Em Platão, esta influência evidencia-se no dualismo cosmológico. A existência de dois mundos, um sensível (*physis*), cópia ou imitação (*mímêsis*) e o mundo real, inteligível, epistémico-ontológico.

No *Timeu*²⁹, Platão afirma que o *cosmos* é o resultado de uma produção demiúrgica a partir de uma matéria pré-existente. O demiurgo “fez” aparecer as coisas naturais, a *physis*, imitações ou cópias das realidades ou modelos eternos.

No mundo da linguagem e das criações humanas, tudo é expresso em termos de *mímêsis*. Contudo, Platão distingue as boas das falsas imitações, chamando estas últimas de enganadoras (Sofista 233 a-241b)³⁰. É o drama platónico do modelo e da imagem apontando especificamente a imagem artística. Neste sentido, a *mímêsis* articula-se com a produção ou acto de produzir, a *poiêsis*, pois a produção implica o aparecimento de imagens de determinadas realidades ou modelos. Por outro lado, articula-se com a *aisthêsis* por duas ordens de razões: porque se produz a cópia de um modelo anteriormente percebido sensorialmente e porque a obra será apreendida, primeiro, sensorialmente pelo grau de conhecimento *eikasia*.

Retomamos a Teoria da Arte como imitação e integramos a *mímêsis* platónica na teoria da representação.

²⁷ PLATÃO, *Íon*, Editorial Inquérito, Lisboa, 1992(2).

²⁸ GULTHUE, W. K. C., *Os filósofos gregos de Tales a Aristóteles*, Editorial Presença, Lisboa, 1987.

²⁹ Idem, *Timeu*, Instituto Piaget, Lisboa, 2004.

³⁰ Idem, *Sofista*, in *Diálogos IV*, Europa-América, Mem Martins, (s/d), pp 36-96.

Apresentamos o estudo na leitura e comentário de excertos do diálogo *Íon*, de Platão.

Íon é um rapsodo que, em diálogo com Sócrates, permite a explicitação da noção de criatividade presente no pensamento do filósofo da Academia. Chamamos a atenção para o facto do objectivo deste diálogo ser o de saber se os comentários do rapsodo a Homero, pela recitação dos seus poemas, são dirigidos por uma *téchnê*. Se assim for, o rapsodo saberá falar, com igual competência, de todos aqueles que a praticam, os poetas. Caso contrário, se só souber falar de Homero é porque não tem *téchnê*, isto é, não tem arte.

Precisemos o termo grego *téchnê*. Este designa arte no sentido de saber-fazer, saber manual, conhecimento das regras que levam a uma produção. Por exemplo, a arte de governar ou a arte de navegar são *téchnê*. O termo será traduzido para latim por *ars*, significando igualmente saber-fazer, talento, habilidade, arte. Conforme irá realçar Aristóteles, o termo *téchnê* confunde-se com uma forma de actividade produtora diferente, a *poiésis*, que significa produção, criação, derivando do termo activo e transitivo *poiein*, traduzido para latim como *producere, facere*, produzir ou fazer aparecer algo, fora do sujeito que a cria. É o facto.

Regressemos a Platão. No *Íon*, o filósofo defende a tese de que a arte não é uma dedução, não é lógica, é sim uma inspiração divina que possui o poeta, alma delicada e imaculada capaz de receber essa força divina que o arrebatava e o força à criação. O poeta possui um tipo de razão poético-artística, goza do dom de se deixar arrebatar e inspirar pelas Musas. Por isso, o artista fica fora da sua razão, possuindo simultaneamente uma clarividência muito para além da dos mortais, pois passa a ser movido, no seu acto criador, pelas divindades mas, muito aquém da do filósofo, na medida em que não está treinado, na e pela ascese filosófica, a contemplar as essências em si. Em Platão, o artista e o filósofo alcançam a visão das verdades eternas por vias diferentes. O primeiro por inspiração divina, o segundo pelo exercício racional da ascese filosófica.

Com estes pressupostos podemos afirmar que a *mímêsis* platónica, imitação, é entendida como (re)apresentação do real ontológico, com origem nas divindades, musas, que arrebatam o poeta, qual marioneta irracional sem vida própria, mas grande na sua capacidade de receber essa inspiração e capaz de, através do poema, da obra de arte, passar essa força anímica divina para o espectador. Esta cadeia artística possibilita a inteligibilidade da criação artística com origem divina emanando a sua força, qual pedra

de Heraclito, até aos espectadores, ao público que percepção os poemas quer sejam líricos, trágicos, epopeias ou comédias.

Esta inteligibilidade platónica do acto criador faz-nos entender a arte como uma cópia das cópias, é certo, ela dá-se no mundo sensível, mas é também criadora graças a uma possessão divina, o que nos permite afirmar que, em última análise, a arte é uma cópia do mundo divino.

8ª Aula

Sumário: Antiguidade Clássica e sua apropriação pela Contemporaneidade: a noção de *mímêsis* em Platão e a sua ressonância na noção de *génio* criador, em Hegel.

Em Platão, a teia da criatividade encontra a sua origem nas musas, sendo por isso a arte, expressão do mundo real que, por inspiração dos poetas, se actualiza nos espectadores ou percipientes. Esta afirmação encontra o seu substracto teórico na resposta canónica de Sócrates ao rapsodo *Íon*, p. 49:

“O que há em ti rapsodo não é arte (...) mas uma força divina que te move (...), qual Pedra de Heraclito (...).

Introduzimos um parêntesis em Platão para divisarmos as suas influências em Hegel³¹.

Na Introdução da obra *Estética*, cursos de estética proferidos por Hegel entre 1818-1830, o filósofo afirma:

“Estes cursos são consagrados à estética; sendo o seu objecto o vasto reino do belo, tendo eles precisamente a arte e mesmo a arte bela por domínio.

Decerto, nesta matéria, o nome de estética designou precisamente a ciência da sensibilidade, a ciência do sentir, o que o afasta de Platão. Quando, com a escola de Wolff, a ciência do sentir apareceu como uma ciência nova ou, antes, como qualquer coisa que deveria somente então tornar-se uma disciplina filosófica, considerava-se por isso na Alemanha as obras de arte em relação com as sensações, que se julgava que aquelas suscitavam, por exemplo, as sensações de agrado, de admiração, de terror, de piedade, etc..

Considerando “o carácter superficial deste nome, não se pode deixar de querer forjar um, novo, como o de calística. Mesmo este mostra-se insatisfatório, porque a ciência que se tem em vista não examina o belo em geral, mas unicamente o belo artístico. Quanto a nós, se preferimos ficar com o nome de estética, é porque, apenas como nome, é-nos indiferente e que, além disso, passa, daqui em diante, tão bem na linguagem corrente que, enquanto nome, pode ser conservado. Todavia, a fórmula que, com rigor, convém à nossa ciência é filosofia

³¹ D’HONT, Jacques, *Hegel*, Edições 70, Lisboa, 1984.

da arte e, mais exactamente, filosofia da arte bela.”” (HEGEL, *Aesthetik*, Cours d’Esthétique, I, 1995, pp 5-6)³²

Na Primeira Parte do mesmo curso, intitulada “A Ideia do Belo Artístico, ou do Ideal”, Hegel reforça a ideia da Estética como Filosofia da Arte e citamos:

“Esta obra é dedicada à estética, isto é à filosofia, à ciência do belo, com mais precisão, do belo artístico, excluindo-se dela o belo natural (...). A filosofia da arte constitui um capítulo necessário no conjunto da filosofia, pelo que só integrada neste conjunto ela pode ser compreendida”. (HEGEL, *Aesthetik*, Cours d’Esthétique, I, 1995, p.127).

Nesta altura, fazemos uma pequena revisão do sistema filosófico hegeliano de modo a recordarmos a superação do Espírito Absoluto na Filosofia do Espírito onde a Arte aparece, na *Enciclopédia das Ciências Filosóficas* dos §§ 556 a 563, como o primeiro momento do Espírito Absoluto, momento de imediatez em relação à Religião e à Filosofia, e 1º momento de recuperação do Espírito Subjectivo e do Espírito Objectivo³³.

Centramo-nos no §560 da *Enciclopédia das Ciências Filosóficas*, capítulo Filosofia do Espírito, de modo a podermos estabelecer um paralelismo apenas formal, porém interessante, com a criatividade platónica herdeira da *mímêsis* iónica.

Hegel apresenta a análise do acto de produção pela noção de génio como a força do Espírito Absoluto que atravessa o artista e que, pela subjectividade deste, se objectiva na obra de arte, sendo a *inspiração* como uma violência que atravessa o artista e o impele à produção. Passamos a citar:

“ (...) Mas porque a liberdade avança somente até ao pensar, a actividade cumulada com este conteúdo imanente, a inspiração do artista, é como uma força a ele estranha, um pathos não livre; o produzir tem nele a forma de uma imediatez natural, pertence ao génio enquanto ele é este sujeito particular – e é ao mesmo tempo uma operação-laboriosa que trabalha com um entendimento técnico e meios mecânicos exteriores. Assim, a obra de arte é uma obra do livre arbítrio e o artista é o mestre de Deus.”(HEGEL, *Enciclopédia das Ciências Filosóficas*, pp 168-169)³⁴

Após leitura e comentário do excerto, concluímos chamando a atenção para o facto de que, se no universo do idealismo grego o acto criador artístico se dá por inspiração das musas, no universo idealista alemão a criatividade dá-se pela capacidade de o génio se deixar atravessar pelo Espírito Absoluto. Do século V-IV aC ao século

³² HEGEL, *Aesthetik*, Cours d’Esthétique, I, trad. Jean Pierre Lefebvre e Veronika von Schenck, Aubier, Paris, 1995, pp 5-6.

³³ FABBRI, Véronique e VIEILLARD-BARON, Jean-Louis, *Esthétique de Hegel*, L’Harmattan, Canada, 1997.

³⁴ HEGEL, *Enciclopédia das Ciências Filosóficas em Epítome*, Vol. III, Edições 70, Lisboa, 1992.

XVIII-XIX, o momento genésico da criatividade é encontrado fora do artista, sendo o génio aquele que tem essa capacidade superior de se deixar *possuir* ou *atravessar* por uma força transcendente: Musas ou Espírito Absoluto.

9ª Aula

Sumário: Antiguidade Clássica e sua apropriação pela Contemporaneidade: Platão, a *República* e a “condenação” dos poetas

Leitura e interpretação do livro X d’A *República*³⁵, de Platão.

Pretendemos salientar a especificidade do pensamento platónico subjacente à condenação dos artistas-pintores e sua expulsão da *Pólis*.

Se no *Íon*³⁶ o tema era a arte poética, n’A *República*, livro X, o assunto é a pintura e sua relação com a poesia. Aqui encontramos uma dupla condenação com base na *mímêsis*, estudada nas aulas anteriores: por um lado, a condenação da “aparência” e, por outro lado, a condenação do “modelo” de que a pintura mimética se serve: a cópia sensível, que assume, na sua relação com a forma, modelo, essência, ideia ou arquétipo, diferentes graus ontológicos: o pintor, o marceneiro, culminando no grau superior da divindade.

Para melhor compreender a crítica ao “pintor como charlatão”, porque fazedor de aparências e de imagens, esclarecemos o termo imagem, na sua etimologia grega. A sua raiz é o substantivo *eikon*, ícone, como representação, capaz de exprimir a ideia de semelhança. *Eikon* aponta ainda para a experiência óptica, uma representação sensível, que reproduz, com semelhança, uma realidade. Mas a imagem tem também uma outra raiz, *eidolon*, derivando de *eidos*, que significa “aspecto, forma” de ver.

Eidolon aponta para a irrealidade, para a ausência de objecto, para as produções da imaginação, e associa-se à mentira. Aproxima-se de *phantasma*, “visão, sonho, aparição”. Platão associa então a imagem, a *fantasia* (imaginação), *phantastikon*, *fantasma*, *phásma*, termos que derivam do verbo *phaino*, que significa “fazer brilhar”, dar a ver, e que reenviam ao imaginário, ao fantástico, à ilusão, daí advindo a sua desvalorização ontológica.

³⁵ PLATÃO, *A República*, Europa-América, Mem Martins, 1975.

³⁶ Idem, *Íon*, Editorial Inquérito, Lisboa, 1992.

Nesta obra, *República*, Platão distingue os artesãos dos artistas: aqueles produzem utensílios, os artistas produzem “*objectos aparentes desprovidos de existência real.*” (596 d). Produzem, pois, a aparência e dão-nos a ilusão da aparência. O estatuto da obra de arte é considerado inferior ao do reflexo num espelho, porque o espelho reflecte a imagem de um objecto presente e os artistas pretendem produzir esta réplica ilusória na ausência do objecto. Note-se que as sombras e os reflexos só aparecem enquanto o seu objecto ainda está presente, enquanto a arte, pelo contrário, dá-nos qualquer coisa de menos real ainda do que as sombras e os reflexos. A arte é a aparência (*phainomenon*) de alguma coisa que desapareceu, uma espécie de fantasma (*eidolon*) (598 b). Deste modo, quando o pintor representa um objecto, efectua a imitação de uma aparência. Por isso, não faz mais do que criar uma aparência mais distante, em dois graus: o do nível ontológico da realidade superior, dando-nos uma imagem de uma imagem, ou o da aparência de uma aparência. A arte representa, pois, o grau último de uma realidade sensível, que havia sido já desvalorizada.

“Agora considera isto: que fim se propõe a pintura relativamente a cada objecto? O de imitar – representar – a realidade, como ela realmente é, ou o que aparece tal como aparece? É imitação da aparência ou da realidade?”

- Da aparência.

- Por conseguinte, a arte de imitar está bem mais longe da verdade, e se executa tudo, ao que parece, é pelo facto de atingir apenas uma pequena porção de cada coisa, que não passa de uma aparição. Por exemplo, dizemos que o pintor nos pintará um sapateiro, um carpinteiro, e os demais artífices, sem ter o mínimo conhecimento dos respectivos ofícios. Mas nem por isso deixará de ludibriar as crianças e os homens privados de razão, se for bom pintor, desenhando um carpinteiro e mostrando-o de longe com a semelhança, que lhe imprimiu, de um autêntico carpinteiro.

- Sem dúvida.

- Mas afigura-se-me, meu amigo, que de todos estes assuntos, se disse apenas o seguinte: quando alguém nos anunciar, a respeito de outrem, que encontrou um homem conhecedor de todos os ofícios e tudo quanto cada um sabe no seu domínio, e com não menos exactidão do que qualquer especialista, deve responder-se a uma pessoa dessas que é um ingénuo, e que, ao que parece deu com um charlatão e um imitador por quem foi iludido, de maneira que lhe pareceu um sábio universal, devido a ele não ser capaz de distinguir a ciência da ignorância e da imitação.” (A República, X, 597 b-d).

É preciso não esquecer que os termos “aparência” e “ilusão” são correlatos de uma ontologia e de uma metafísica assente no dualismo cosmológico, e ainda na superioridade do mundo inteligível. A aparência é o aspecto sensível e, portanto, já cópia, ilusão, que pelo grau de conhecimento da *eikasia* e da *pistis* é captada, porque participa das realidades em si, objectos da *dianóia* e da *noésis*.

Para além da condenação da arte e do artista nos termos referidos, Platão afirma ainda que os artistas são inúteis à cidade-estado ou mesmo aos concidadãos. Acopla o artista à figura do sofista, um enganador, incapaz de estimular a virtude. Como a sofística, a arte é uma técnica de imitação e de simulação (595a; 597e; 601b).

Platão associa a fabricação de objectos artísticos à contrafacção da realidade: porque o artista fabrica a aparência, e fabrica-a tão fielmente, de modo tão ilusório, troca a aparência sensível por uma “aparência da aparência” sensível.

Esta capacidade ilusionista conduz o filósofo a lançar o anátema sobre o pintor, como impostor e como aparentado ao sofista, que, através do discurso, opera também uma troca do real pelo irreal, escondida pelos artifícios da linguagem e pelas falácias do raciocínio. No entanto, na confrontação que mais à frente Platão faz com os poetas, nomeadamente com Homero, ressalva a sua importância na cidade. Porém:

“(...) o poeta imitador instaura na alma de cada indivíduo um mau governo, lisonjeando a parte irracional, (...) que está sempre a forjar fantasias, a uma enorme distância da verdade A maior acusação que fazemos à poesia é que é um grande perigo.” (PLATÃO, *A República*, X, 605 a,b,c).

9iiii, esta é a razão principal para que os poetas, importantes e necessários à vida da *Pólis* (PLATÃO, *A República*, 377b), jamais possam ser pedagogos (PLATÃO, *A República*, 398a), jamais possam ensinar a virtude e a verdade, porque não podem ensinar aquilo que não são capazes de contemplar. Esse saber, essa capacidade, é reservada ao filósofo. Por isso, salientamos que quando Platão expulsa os poetas, os artistas, da cidade-estado, não é por estar contra as artes, mas apenas no sentido de que não se lhes pode confiar o ensinamento da juventude, pois o seu mundo é o da imitação e da fantasia.

10ª Aula

Sumário: Antiguidade Clássica e sua apropriação pela Contemporaneidade: a tragédia como “imitação de acções e de vida”. A razão *poiética* em Aristóteles: *téchnê* e *poiésis*. As partes constitutivas da tragédia. A noção de belo em Aristóteles.

Propomos para introdução da nossa reflexão sobre a importância do pensamento de Aristóteles na disciplina de *Estética e Teorias da Arte* a análise da expressão:

“A tragédia não é imitação de homens mas de acções [acções a imitar – mythos/mímêsis] e de vida [physis] (...)” (*Poética* 1450 a – 16)³⁷.

Chamamos a atenção para o facto de, no estagirita, não se encontrar uma estética propriamente dita, mas uma teoria da arte espalhada no *corpus aristotelicus* na *Poética*, na *Ética a Nicómaco*³⁸ e na *Retórica*³⁹.

Iniciamos os trabalhos com a exploração da noção de imitação, *mímêsis*, passando seguidamente à de *mythos*, tendo por base a *Poética* de Aristóteles, onde o filósofo não se preocupa com as artes plásticas, apenas com a poesia e alguns apontamentos sobre a música.

Contrariamente à tendência de Platão de condenar a *mímêsis*, no domínio da arte, nomeadamente na pintura, Aristóteles tem da *mímêsis* uma perspectiva diferente, positiva, transformando o próprio conceito. Corroborando esta afirmação, citamos, da *Poética*:

“O imitar é congénito no homem (e nisso difere dos outros viventes, pois, de todos, é ele o mais imitador e, por imitação, aprende as primeiras noções), e os homens se comprazem no imitado”. (*Poética* IV, 1448 5-9).

(...) “Sendo, pois, a imitação própria da nossa natureza (...), aqueles que no início tinham as melhores disposições naturais progrediram, pouco a pouco, e deram origem à poesia, procedendo desde os mais toscos improvisos.

A poesia tomou diferentes formas, segundo a diversa índole particular [dos poetas].” (*Poética* IV, 1448 b 20-24).

Significa este excerto que Aristóteles entende a *mímêsis*, a imitação, como constitutiva do ser humano, na medida em que é uma tendência natural, sendo ainda fonte de prazer e origem da arte poética. A noção de *mímêsis* aristotélica contém uma espontaneidade natural, da qual emerge a arte. Em toda a *Poética*, o conceito base é o de imitação, pelo que a arte poética é genericamente definida como “arte da imitação”, encontrando o seu apogeu na poesia trágica cultivada por Ésquilo, Sófocles e Eurípedes nos séculos VI a V aC. Por isso, o termo *mímêsis* foi sobretudo traduzido, em Aristóteles, por representação, integrando a teoria representacionista da arte, referida na 4ª aula.

Destacamos que o contexto filosófico no qual o conceito de *mímêsis* ganha

³⁷ ARISTÓTELES, *Poética*, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, 1986.

ARISTOTE, *Poetics*, with an introductory essay by Francis Fergusson, A Dramabook, Hill and Wang, New York, 1961.

³⁸ Idem, *Ética a Nicómaco*, Quetzal, Editores, Lisboa, 2004.

³⁹ Idem, *Retórica*, Editorial Gredos, Madrid, 1990.

sentido em Aristóteles⁴⁰ é completamente diferente do platónico. O conceito de *mímêsis* em Aristóteles sofre uma considerável contracção ligada à metodologia própria do estagirita (RICOEUR, 1975, p. 53)⁴¹. Não nos podemos esquecer, sob pena de incorrerem em interpretações incorrectas, que o discurso aristotélico procura a metodologia que torna o "ente enquanto ente" inteligível pela relação dos princípios da realidade com os princípios do conhecimento⁴². Ora, o real, para Aristóteles, é o sensível inteligível, *tò on*, isto é, o conjunto dos entes captáveis pelos sentidos e confirmados pelo conhecimento das suas causas. Este processo cognoscitivo intelecto-sensorial, próprio do homem em estado de vigília (José ENES, 1984)⁴³, é fulcral para se entender o conceito de *mímêsis* na *Poética* de Aristóteles.

Se, para Platão, e como consequência do seu método dialéctico, a uma mesma palavra podem corresponder vários sentidos, para Aristóteles as palavras, apesar de possuírem mais do que um sentido, quando integradas num saber específico, teórico, prático ou poético, admitem somente um único. O saber teórico tem como objecto o conhecimento no sentido de contemplação, o saber prático, dirigido pela razão actuante debruça-se sobre o agir e o saber poético, conduzido pela razão poética ou formadora, tem como objecto o produzir, o fazer aparecer algo, o criar. Este último saber subdivide-se em dois: *téchnê* e *poiêsis*, já referidos nas suas diferenças na 2ª aula. Contudo, a arte em Aristóteles não é uma sabedoria, nem uma *sophia*, nem uma *epistemé*, é uma *techné* ligada ao empírico, ao mestre consciente, do qual brota a forma residente na sua razão, ou na sua habilidade técnica ou no seu dom inato, para a produção da obra. Citemos as primeiras linhas da *Ética a Nicómaco*

“A arte (...) é uma certa faculdade de produzir, dirigida pela razão verdadeira (...)”, (Livro I, 1094a 1-3).

Note-se que, para Aristóteles, só existe *mímêsis* onde existe um «fazer», um «produzir», e este é o campo das ciências poéticas. Por esta razão, não pode haver *mímêsis* na natureza, pois esta pressupõe um princípio interno de constituição que não é,

⁴⁰ ALLAND, D. J., *A filosofia de Aristóteles*, Ed. Presença, Lisboa, 1983.

BRUN, Jean, *Aristóteles*, D. Quixote, Lisboa, 1986.

ROSS, Sir David, *Aristóteles*, Publ. D. Quixote, Lisboa, 1987.

⁴¹ Cf. RICOEUR, Paul, *La Métaphore Vive*, Ed. du Seuil, Paris, 1975, p. 53, tradução portuguesa, p. 63.

⁴² ARISTÓTELES, *Metafísica*, Atlantida Ed., Coimbra, 1951.

ARISTOTE, *La Métaphysique*, Lib. Philosophique J. Vrin, Paris, 1974.

⁴³ ENES, José, "Os dois universos ontológicos", in *Arquipélago, Revista da Universidade dos Açores*, Ponta Delgada, vol. VI, 1984.

de modo algum, um «produzir», um «criar», mas sim um constituir-se. Porém, se a *mímêsis* não pode ser encontrada na natureza, ela é, de acordo com a teoria aristotélica, *mímêsis physeôs*. Ou seja, ela é imitação da natureza, *physis*, isto é, a natureza como princípio activo e dinâmico de tudo o que é múltiplo e em devir.

Chamamos a atenção para o paralelismo entre o conceito de natureza explicitado na *Física* e o conceito de «*mímêsis* da natureza» tratado na *Poética*. Por um lado, a *mímêsis* comporta uma referência inicial ao real, esta referência designa apenas o primado da natureza sobre a produção, sendo este movimento de referência inseparável da dimensão produtora, submetida a critérios puramente intrínsecos, próprios da razão *poiética*. Por isso, a *mímêsis* é *poiésis* e vice-versa, tendo como referente a realidade que jamais se transforma em determinação. Por esta razão, Ricoeur afirma, citamos:

"a imitação funciona no sistema aristotélico como o traço diferencial que distingue as artes — belas artes e artes utilitárias — da natureza, então é necessário dizer que a expressão 'imitação da natureza' tem por função tanto distinguir como coordenar o fazer humano e a produção natural". (RICOEUR, 1975, p 59)⁴⁴.

Pelo exposto pretendemos chamar a atenção para o facto de que Aristóteles abandona o conceito de *mímêsis-imitação* platónico, propondo um modelo de *mímêsis-representação* do real, ou seja, de *mímêsis-criação*. Assim, o discípulo afasta-se do mestre, na medida em que se desvia da identificação feita por Platão do realismo com o idealismo, visto que a noção de *mímêsis* aristotélica contém em si a representação das coisas físicas, em acção, através da linguagem e dos ritmos. É justamente por esta inteligibilidade aristotélica de *mímêsis* que se anula a possibilidade de a interpretar como sendo uma cópia, uma réplica do idêntico. No estagirita, a *mímêsis* é uma cópia, mas do carácter dinâmico da *physis*. Quer isto dizer que, para Aristóteles, imitar não é somente copiar objectos, realidades ou entidades naturais, mas copiar o poder criador da natureza, a sua força geradora, a sua capacidade de trazer à visibilidade o mundo.

A arte é, então, associada, por um lado, à dimensão de força genésica da *physis* e, por outro lado, à *techné* e à *poiésis* como o exercício de fabricar, de produzir alguma coisa, o objecto concreto, que constitui um fim exterior à actividade do sujeito que o produziu (*Ética a Nicómaco*, VI, 1139b). Por isso, o fim da *poiésis* é o produto, a obra, tendo esta um estatuto de facto, isto é, de exterioridade e autonomia relativamente

⁴⁴ O.c., tradução portuguesa, p. 70.

àquele que a produziu, o que justifica que no quarteto causal aristotélico o artista seja a causa eficiente da obra.

Depois de termos comentado a relação entre arte e natureza, no interior da *mímêsis*, reflitamos, um pouco, sobre a actividade específica da arte, *poiêsis*, no sentido da acção produtora da obra. Os eixos de ligação do conceito de natureza, a saber, a imitação e a expressão, dão conta, embora de forma incipiente, do sentido final da *poiêsis*. Neste contexto, no interior da teoria da *mímêsis*, a *poiêsis* significa imitação da natureza, no interior da teoria da expressão, a *poiêsis* reenvia a um sentido de criação, onde se espelha a subjectividade do artista, ou um modo individual de perceber o mundo, um dom. Retomemos a nossa frase inicial. É este princípio que está subjacente na noção de tragédia como imitação de acções e de vida.

Passemos à abordagem da noção de *mythos* na *Poética* de Aristóteles.

De acordo com Eudoro de Sousa, tradutor da *Poética* de Aristóteles para português (p. 89), no texto grego da *Poética* figura um só vocábulo para “acção a imitar” e “acção imitativa”. É o vocábulo *mythos*, que se traduz na primeira acepção por “mito” e na segunda por “fábula”. O mito tradicional, o conteúdo integrante da História Grega, seria a matéria prima (*Poética* 1454a – 11-13) que o poeta transforma em fábula, ou intriga trágica, elaborando-a conformemente às leis de verosimilhança e de necessidade, sendo esse *fabulare* uma representação real ou possível. A fábula aparece, assim, como uma intriga de ficção, como uma re-presentação de uma acção real ou possível. Esta dimensão do *mythos* dá origem à poesia que “é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente o universal, e esta, o particular.” (*Poética* 1451 b). Aristóteles conclui, assim, a reflexão sobre esta temática afirmando que a actividade imitativa do artista se exerce num transito *sui generis* do particular, a história, para o universal, a poesia, sendo esta algo de mais elevado, de mais filosófico do que a história, pois as suas afirmações são de natureza universal enquanto as da história, particulares.

Ora, a poesia pretende dar corpo à verdade universal que em Aristóteles é necessária. Por obra do poeta, a história transforma-se em tragédia, sendo esta definida no capítulo VI da *Poética*, 1449 b, 24-28, como:

“(…) imitação de uma acção de carácter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efectua] não por narrativa, mas mediante actores, e que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções”

Fazemos notar que Paul Ricoeur, na sua obra *La métaphore vive* (1975), não assinala esta diferença entre mito e fábula, que acabamos de aflorar, traduzindo simplesmente *mythos* por fábula no sentido de composição dos factos, isto é, a intriga, o que, se em algumas passagens coincide com a tradução de Eudoro de Sousa, noutras não.

Ao analisar as obras dos poetas trágicos, Ésquilo, Sófocles e Eurípedes, Aristóteles fixou as leis a que deve obedecer o drama trágico para que seja uma boa tragédia. São essas as leis que, ainda hoje, vigoram no teatro clássico. Fazemos notar, por curiosidade, que quanto ao teatro moderno se se mantiveram algumas normas do filósofo de Estagira, alterou-se substancialmente outras.

Regressemos a Aristóteles e à *Poética*. De acordo com as regras enunciadas por Aristóteles, uma tragédia, para ter qualidade, deve integrar:

“seis partes constitutivas (merê) que fazem com que ela seja isto ou aquilo: a fábula (mythos), os caracteres (ethê), a elocução (léxis), o pensamento (dianoia), o espectáculo (opsis) e o canto (melopeia).” (Poética, 1450a 7-9).

Conclui-se que o traço fundamental do *mythos* como trama dos factos é o seu carácter de disposição ordenada que se reflecte em todos os elementos da tragédia, desde o espectáculo que deve ser ordenado ao carácter que deve ser coerente com a personagem, passando pelo encadeamento dos pensamentos e afectando ainda a disposição dos versos. Assim, o *mythos* atinge a discursividade da acção, do carácter e dos pensamentos, num pôr-em-intriga que a *poiésis* compõe.

Se se coloca a tónica sobre a ordenação dos factos, então a imitação ou representação é, na verdade, mais de acções do que de homens, o que nos abre o caminho para o entendimento da “imitação ou representação da acção” como *mímêsis praxeôs*. É, assim, que a *mímêsis physeôs* é, afinal, uma *mímêsis praxeôs*, em que a inteligibilidade poética não é a própria da *theoria*, ou seja, não é uma inteligibilidade lógica, mas uma inteligibilidade apropriada ao campo da *praxis*, vizinha da prudência, *phronêsis*, que é a inteligência da acção ou da sabedoria prática.

Passemos ao Belo, conceito fundamental e central da Estética.

Como será este conceito abordado e entendido por Aristóteles? O seu estudo será feito, pelo estagirita, pela e na razão *poiética*? A resposta a esta última questão, do interior do universo aristotélico, é negativa.

Em Aristóteles, o belo possui, como o bem, um valor cósmico ou metafísico, não

sendo, no entanto, conceitos idênticos. Coloquemos então a questão das relações entre o bem e o belo, questão que, em Platão, não se colocava. Em Aristóteles, essa questão irá desembocar numa estética do bem através do belo moral.

Delineemos os traços gerais do que denominamos a abordagem tangencial da ética com a estética, em Aristóteles.

Pela análise das três espécies de bens: cósmico, prático e útil, Aristóteles aproxima o bem moral do belo, sendo este a síntese de algo moral porque desinteressado, virtuoso. Uma acção desinteressada, virtuosa, é, não apenas boa, mas também bela, na medida em que o desinteresse, que lhe é intrínseco, revela-se fora do objectivo da acção. Assim, a beleza ou o belo, para Aristóteles, não está na acção mas no desinteresse em si, isolado, génese e origem da própria beleza. De que modo? Pela acção moral que contém as duas dimensões. Por um lado, o agente da acção que age bem, tendo em vista uma finalidade, e por outro lado a acção em si que pode ser bela quando não tem finalidade. Daqui o facto de o bem implicar uma acção (domínio da razão prática) e o belo uma contemplação (domínio da razão teórica, objecto da razão cognoscente).

A par deste belo moral, existe em Aristóteles, ainda, o belo formal. O estagirita, discípulo de Platão na Academia, conhece bem a doutrina pitagórica. Aqui, tudo o que é belo está ligado à harmonia (à ordem), sendo as formas supremas do belo: a conformidade com as leis racionais (*taxis*); a simetria (o símbolo da perfeição) e a determinação (aquilo que está bem definido, fixação dos caracteres essenciais do objecto). Ora, medida, ordem e grandeza, são as formas que se encontram nas matemáticas e afirma Aristóteles no livro XII da *Metafísica*:“(...) “e como essas formas parecem ser a causa de muitos objectos, as matemáticas tratam, numa certa medida, de uma causa que é a beleza. (...) o belo consiste na ordem e na grandeza”.

Se, para Platão, como vimos, o belo é um arquétipo, do qual as coisas belas participam, e o qual se alcança pela ascese filosófica, pela via do amor, em Aristóteles o belo é ideal mas é à razão, encarnada num corpo, que cabe extrair, pela abstracção, o belo da obra.

Assim, estamos perante uma estética racionalista, onde a razão cria e fixa as leis a que os objectos artísticos estão sujeitos. Essas leis são abstractas lógicas e racionais, sendo a conformidade a essas leis a condição mais geral do belo aristotélico que deve ser percebido sensivelmente mas contemplado pela razão teórica.

11ª Aula

Sumário: Antiguidade Clássica e sua apropriação pela Contemporaneidade: influências da tragédia grega no pensamento de Nietzsche. A tragédia como “momento superior da arte”.

A tragédia grega foi de tal modo importante no pensamento de Nietzsche (1844-1900)⁴⁵ que o filósofo lhe dedicou o seu primeiro livro intitulado *A Origem da Tragédia - a partir do Espírito da Música*⁴⁶, publicado pela primeira vez em 1892, obra que será a base da nossa reflexão sobre a compreensão da tragédia como “o momento superior da arte”.

Esta obra contém já em germen os pontos de vista que acompanharão o filósofo ao longo da sua vida. Para Nietzsche, no drama que é a existência, somente a tragédia é salvífica. Citemos o filósofo:

“No mais alto perigo para a vontade, a arte [tragédia] 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, 1988, p. 70)

Na *Origem da Tragédia*, Nietzsche destaca a luta dialéctica entre os deuses Apolo e Díónisos, que representam mundos artísticos diferentes, respectivamente, o do sonho e das artes plásticas e o da embriaguez e da arte sem formas, a musical.

A aparência do mundo do sonho é a condição das artes plásticas, a arte das formas, e pertence ao deus de todas as faculdades criadoras de formas, deus da adivinhação, deus que é “a aparição radiosa, (...) divindade da luz, [que] reina também sobre a aparência, plena de beleza do mundo interior da imaginação” (NIETZSCHE, 1988, p. 38), deus do equilíbrio, da razão e da ilusão, Apolo. O deus Apolo representa, assim, a medida do homem, e é neste sentido que Nietzsche, numa herança de Schopenhauer, afirma que ele é princípio de individuação (NIETZSCHE, 1988, p. 39), porque no seu máximo, a arte apolínea possui uma claridade tal que dá figuras precisas daquilo que representa.

⁴⁵ BELO, Fernando, *Leituras de Aristóteles e de Nietzsche*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1994.
FINK, Eugen, *A Filosofia de Nietzsche*, Ed. Presença, Lisboa, 1983.

⁴⁶ NIETZSCHE, F., *A Origem da Tragédia*, Guimarães Ed., Lisboa, 1975, 1988 (5).

O contraponto de Apolo é Diόνisos. Nele reside o outro princípio importante para o aparecimento do trágico, o princípio da identificação com a Unidade Primordial. O princípio da identificação é o modo subterrâneo pelo qual se ultrapassa o princípio da individuação, na medida em que se perde a clareza e se dá a fusão das individualidades. Força da natureza que *“vai atrair o indivíduo subjectivo, para o obrigar a aniquilar-se no total esquecimento de si mesmo”* (NIETZSCHE, 1988, p. 39). Com Diόνisos, o homem identifica-se não só com o próprio homem, mas com tudo o que vive e sofre unindo-se à própria natureza. Afirma Nietzsche: *“também a natureza, alienada, inimiga ou subjugada, celebra a sua reconciliação com o filho pródigo, o homem”* (NIETZSCHE, 1988, p. 40).

A tragédia é o momento sublime de reunião entre os dois deuses antagónicos, entre esses dois espíritos contrários que, unidos, se complementam numa poética trágica, onde a vontade encontra o âmago de sustentabilidade artística. A tensão entre o génio apolíneo, da imagem e do sonho, e o génio dionisíaco, musical, levaram a que este filósofo do trágico pressentisse na tragédia a manifestação artística suprema do génio helénico e ponto culminante de toda a arte grega. Afirma Nietzsche:

“(…) por um milagre metafísico da «vontade» helénica, os dois instintos encontram[-se] e abraçam[-se] para, num amplexo gerarem a obra superior que será ao mesmo tempo apolínea e dionisíaca – a tragédia ática.” (NIETZSCHE, 1988, p. 36).

O plano de reflexão, que sustenta *A Origem da Tragédia - a partir do Espírito da Música*, dedicada no Prefácio a Richard Wagner, desenvolve-se cronologicamente e vai abrindo numerosas perspectivas situadas sempre no campo expressivo da arte, na medida em que é pela vertente artística que se espelham os diversos tipos de civilização, no que diz respeito às diversas soluções desenvolvidas ao longo da história da ocidentalidade para o problema existencial da dor de viver.

A primeira solução para a angústia do existir identifica-a Nietzsche com a maneira de viver dionisíaca bárbara que precedeu a civilização grega. É a época dos Titãs. Nesta fase, a música dionisíaca e a dança orgiástica eram modos de suportar a cruel, terrível e absurda angústia de existir. Para Nietzsche, a tragédia nasceu do génio da música.

Segue-se a resposta apolínea da Civilização Grega exposta nos épicos poemas homéricos. Aqui, a religião do Olimpo suplanta os mitos dionisíacos da orgia e da crueldade, numa ilusão apolínea em que o verdadeiro se encontra dissimulado pela mentira da aparência. As artes plásticas e a música lírica exaltam a vitalidade deste

mundo sonhador, cheio de luz e de clareza, de beleza e de equilíbrio, simbolizados por Apolo.

A época homérica dá lugar à época do trágico que, para Nietzsche, constitui o ponto mais alto da Civilização Grega. A partir do momento em que os gregos tomaram consciência das suas particulares relações com os deuses, a problemática da vontade humana emerge como força capaz de afrontar e defrontar a vontade dos deuses. Por essa dinâmica volitiva se dá o milagre supremo da produção helénica, a tragédia, onde pela expressão poética, a embriaguez dionisíaca fica, ao mesmo tempo, primorosamente encoberta e sugerida pelo véu das belas aparências apolíneas.

Finalmente surge o triunfo do racionalismo optimista que marca o declínio da tragédia com Eurípedes e encontra, na figura de Sócrates o seu máximo exemplar. Sócrates, porque acreditou e ensinou que o saber e a virtude são a possibilidade de corrigir a vida e o mundo, aponta uma maneira de viver anti-artística ou, dito de outro modo, aprecia a arte por elementos que são extra-estéticos.

Partilhar com Nietzsche o movimento poético-filosófico que constitui o coração desta viagem pela civilização grega antiga, para analogicamente tocar os pontos mais dolorosos da modernidade, é uma experiência estética que não podemos deixar de recomendar aos alunos de *Estética e Teorias da Arte*, pois “*só como fenómeno estético nos é possível justificar que o mundo exista eternamente*” (NIETZSCHE, 1988, p. 59).

Assim, optamos por abordar a obra colocando algumas questões cujas respostas terão de ser encontradas pelos alunos na leitura da mesma e apresentadas em trabalho escrito.

1ª Referente ao capítulo 1: como é que o prodigioso fenómeno dionisíaco está na origem da primitiva tragédia grega?

2ª capítulos 2-6: que extraordinária união é essa entre o génio dionisíaco e o apolíneo que justifica que Nietzsche a tenha em tão elevada consideração ao ponto de nela encontrar a manifestação artística do génio helénico e o “momento superior da arte”?

3ª capítulos 7-9: qual o papel central do coro trágico, na primitiva tragédia grega?

4ª capítulo 10: de que modo a maturidade da tragédia grega expressa o casamento entre a ilusão apolínea e a lucidez dionisíaca, onde a força de cada um destes instintos artísticos primordiais atinge o seu máximo na presença do outro?

5ª capítulos 11-12: de que modo o racionalismo socrático provoca o naufrágio desta vigorosa criação grega? Qual o papel de Eurípedes?

6ª Para os capítulos 13-15: Como é que essa tendência optimista de origem socrática ganhou raízes e se expandiu até Schopenhauer, Wagner e ao próprio Nietzsche?

7ª Integrar os capítulos 16-17: qual a relação entre a ciência histórica moderna e a pós-modernidade e a sua conseqüente transmutação dos valores?

8ª Para a abordagem dos capítulos 18-19: como é que a lucidez pessimista de Schopenhauer e a nova arte total de Wagner anunciam o despertar da nova civilização trágica proclamada por Nietzsche?

9ª Capítulos 19-24: quais os contributos reais e criadores que podem dar expressão a uma visão profética para o futuro?

10ª Finalmente, para o capítulo 25, a questão que sugerimos é a seguinte: poder-se-á denominar este capítulo como um hino de louvor à antiga e à renovada união fraternal de Apolo e de Diónisos? Justifique a sua convicção.

12ª Aula:

Sumário: Antiguidade Clássica e sua apropriação pela Contemporaneidade: importância da metáfora e da narrativa para o estudo da criatividade. Leitura intertextual de Aristóteles e de Paul Ricoeur.

Propomos, para o estudo da criatividade, dinâmica natural da composição dos factos, *poiésis*, o cruzamento da leitura de duas obras de Paul Ricoeur (1913-2005): *La métaphore vive* (1975)⁴⁷ e *Temps et récit I, II, III*, (1983-85)⁴⁸, com incidência no primeiro tomo, bem como a continuação da exploração analítica da *Poética* e da *Retórica* de Aristóteles.

A razão que nos levou a, conscientemente, optarmos por este cruzamento entre Aristóteles e Ricoeur para encontrarmos a criatividade foi o facto de a imaginação

⁴⁷ RICOEUR, Paul, *La Métaphore Vive*, Ed. du Seuil, Paris, 1975 (1978).

⁴⁸ Idem, *Temps et Récit*, I, Ed. du Seuil, Paris, 1983. Traduzido para português com o título *Tempo e narrativa*, tomo 1, Papirus Editora, Campinas, 1993.

Idem, *Temps et Récit*, II, Ed. du Seuil, Paris, 1984. Traduzido para português com o título *Tempo e narrativa*, tomo 1, Papirus Editora, Campinas, 1994.

Idem, *Temps et Récit*, III, Ed. du Seuil, Paris, 1985.

criadora, dimensão que, em nosso entender, de um modo muito especial alcança os horizontes da estética, se encontrar na obra ricoeuriana de um modo mais explícito, na sua fase hermenêutica, integradora do símbolo, da metáfora e da narrativa. Quer na metáfora quer na narrativa, a criatividade imagética é uma das dimensões para a inteligibilidade do que Ricoeur entende por inovação semântica e por identidade narrativa.

A criatividade, na filosofia de Paul Ricoeur, é questão fulcral e reconhecida pelo filósofo, que afirma em entrevista dada ao jornal francês *Le Monde*:

“(…) apesar das aparências, o meu único e singular problema desde o início das minhas reflexões tem sido a criatividade”.⁴⁹

Esta afirmação, aparentemente directa e linear, encerra todo um pensamento que, para ser captado, nos obrigaria a um passeio interessante pela obra do filósofo francês, desde a fenomenologia da vontade, passando pela antropologia, pela hermenêutica, pela psicanálise e regressando à hermenêutica, abordando a linguagem, a ética a política e a ontologia⁵⁰. Por isso, decidimos focar o nosso estudo apenas no discurso e na narrativa, de modo a entendermos a criatividade e a sua dinâmica na inovação semântica alcançada pela metáfora e pela trama da intriga⁵¹.

Chamamos a atenção para o facto de Ricoeur abordar a questão da criatividade, de um modo especial, em duas obras que considera gémeas pela simultaneidade do problema que lhes deu origem, o problema da inovação semântica: *La métaphore vive* (1975) e *Temps et récit* (1983-85). Na primeira, que funciona no quadro da teoria dos *tropos*, Paul Ricoeur tenta encontrar, na inovação semântica da metáfora, o exemplo mais notório dessa criatividade. Porém, a questão da metáfora limitava-se ao enunciado da frase. São necessários mais dez anos para que na obra *Temps et récit*, tratada no quadro da teoria dos géneros literários, a reflexão sobre a arte de narrar lhe permita estender a inovação semântica à criação de uma intriga, ou seja, ao aparecimento de um novo sentido por meio de processos linguísticos.

A produção de uma intriga é, para Ricoeur, na esteira de Aristóteles, uma obra de *síntese heterogénea* (RICOEUR, 1983 p. 11)⁵² que compõe os factos, os desígnios, as causas e os destinos reunidos sob a unidade temporal duma acção total e completa. Por

⁴⁹ *Le Monde*, “Entrevista com Paul Ricoeur”, 7 de Fevereiro, Paris, 1986.

⁵⁰ RICOEUR, Paul, *Da Metafísica à Moral*, Instituto Piaget, Lisboa, 1998.

⁵¹ CASTRO, Maria Gabriela Azevedo, *Imaginação em Paul Ricoeur*, Instituto Piaget, Lisboa, 2002, capítulo três (pp. 207-290).

⁵² RICOEUR, Paul, *Temps et récit, I*, p.11, tradução portuguesa *Tempo e narrativa*, p. 10.

isso, a intriga é "a unidade narrativa de base"(RICOEUR, 1986 p. 11)⁵³ que organiza e dispõe todos os elementos heterogêneos numa totalidade inteligível. Ora, para Ricoeur, é precisamente esta síntese que aproxima a intriga da metáfora, pois

" (...) nos dois casos, a novidade — o ainda não dito, o inédito — surge na linguagem: aqui a metáfora viva, isto é uma nova pertinência da predicação, ali, uma intriga simulada, isto é, uma nova congruência na disposição dos incidentes" (RICOEUR, 1983 p. 11)⁵⁴

e acrescenta em *Du texte à l'action*:

"a metáfora viva e o pôr-em-intriga são como duas janelas abertas sobre o enigma da criatividade" (RICOEUR, 1986)⁵⁵.

Na obra de Ricoeur, a temática da metáfora é sistemática e exaustivamente tratada em *La métaphore vive* (1975). Nesta obra, o filósofo tem como objectivo testar as concepções que tinha delineado em dois ensaios publicados em 1969, no livro *Le conflit des interprétations*⁵⁶, intitulados, "La structure, le mot, l'événement" e "La question du sujet: le défi de la sémiologie". Essas concepções "gravitam em torno do fenómeno da inovação semântica, ou seja, da produção de um novo sentido por meio de processos linguísticos"(RICOEUR, 1995)⁵⁷. Encontram-se ainda naqueles artigos, propedêuticos a *La métaphore vive*, duas questões importantes, presentes pela influência que Ricoeur recebe de Benveniste e que retoma na sua grande obra de 1975: a implicação de um sujeito num discurso e a questão da referência.

Em *La métaphore vive*, o primeiro estudo é consagrado a Aristóteles atendendo a que foi o estagirita

"quem definiu a metáfora para toda a história ulterior do pensamento ocidental, na base de uma semântica que toma a palavra ou o nome por uma unidade de base" (RICOEUR, 1975)⁵⁸.

O estudo da metáfora, em Aristóteles, pertence, porém, a dois domínios diferentes: o domínio da *Retórica* e o domínio da *Poética*. O domínio da *Retórica* é caracterizado pela arte da eloquência, da defesa, da deliberação, da repreensão e do elogio. Ou seja, a arte de utilizar a palavra tendo em vista a persuasão. Este domínio da

⁵³ Idem, *Du texte à l'action: essais d'herméneutique, II*, Ed. du Seuil, Paris, 1986, p.15, traduzido para português com o título *Do texto à acção, ensaios de hermenêutica, II*, Rés Ed., Porto, 1989, p. 27.

⁵⁴ Idem, *Temps et récit, I*, p.11, tradução portuguesa, *Tempo e narrativa*, tomo 1, p. 10.

⁵⁵ Idem, *Du texte à l'action: essais d'herméneutique, II*, Ed. du Seuil, Paris, 1986, p. 20, traduzido para português com o título *Do texto à acção, ensaios de hermenêutica, II*, Rés Ed., Porto, 1989, p. 32.

⁵⁶ Idem, *Le Conflit des Interprétations*, Ed. du Seuil, Paris, 1969.

⁵⁷ Idem, *Réflexion faite, autobiographie intellectuelle*, Ed. Esprit, Paris, 1995. Paris, 1995, p. 44, traduzido para português com o título *Da metafísica à moral*, Instituto Piaget, Lisboa, 1995, p. 89.

⁵⁸ RICOEUR, Paul, *La métaphore vive*, Ed. du Seuil, Paris, 1975, p. 7, traduzido para português com o título *A metáfora viva*, Rés Ed., Porto, 1983, p. 5.

eloquência persuasiva é o dos oradores de herança sofística, que na *Polis* manejavam com destreza a nova arma da democracia - a palavra. A retórica clássica transformou-se, por isso, numa arte de ilusão e de engenho, condenada por Platão em vários dos seus diálogos, de um modo especial no *Protágoras*⁵⁹, no *Górgias*⁶⁰ e no *Fedro*.

O autor da metáfora, estudada na *Retórica*, considerava a palavra como a unidade referencial fundamental e, segundo Paul Ricoeur, na *Retórica*, Aristóteles pretende

“delimitar os usos legítimos da fala poderosa, forçar a linha que separa o uso do abuso, instituir filosoficamente os liames entre a esfera da validade da retórica e aquela em que a filosofia reina”(RICOEUR, 1975)⁶¹.

É, por isso, a tentativa de institucionalização da retórica a partir da filosofia, assente na ligação entre o conceito retórico de persuasão e o conceito lógico de verosímil.

Tomemos a *Poética*. Aqui encontramos um domínio do discurso diferente do retórico, caracterizado pela arte de compor dramas, intrigas. A poesia trágica, a tragédia grega, produz a purificação das paixões, do terror e da piedade, como lemos na definição de tragédia, na 10ª lição. Poesia e retórica pertencem, assim, a dois universos de discurso diferentes. Um serve a eloquência persuasiva e a verosimilhança, o outro é catártico por excelência. No entanto, a metáfora está presente em ambos, podendo

“quanto à estrutura consistir apenas numa única operação de transferência do sentido das palavras; [e] quanto à função, prossegu[ir] os destinos diferenciados da eloquência e da tragédia; há portanto uma única estrutura da metáfora, mas duas funções da mesma: uma função retórica e uma função poética”(RICOEUR, 1975)⁶².

Aristóteles define Argumentação, uma das partes da *Retórica*⁶³, como “a arte de inventar e de encontrar provas”⁶⁴ e *Poesia* como a “arte de compor uma representação mais essencial das acções humanas”⁶⁵. Ora, em ambas as definições encontramos presente a referência à arte. Sendo a arte a maneira de agir capaz de produzir, de criar algo, é lícito perguntar o que cria a metáfora na *Retórica* e na *Poética*?

Fazemos notar que Aristóteles adopta, na *Retórica*, pura e simplesmente a

⁵⁹ PLATON, *Œuvres Complètes*, Soc. Ed. Belles Lettres, Paris, 1980.

⁶⁰ Idem, Idem.

⁶¹ RICOEUR, PAUL, *oc*, 1975, p. 16, tradução portuguesa, p. 17.

⁶² Idem, *idem*, p. 18, tradução portuguesa, p. 19.

⁶³ As outras duas são a Teoria da elocução e a Teoria da composição do discurso. A Teoria da argumentação constitui o eixo principal da obra e fornece, simultaneamente, o nó da sua articulação com a lógica demonstrativa e com a filosofia (esta teoria engloba por si só os dois terços do tratado). Cf. *Métaphore vive*, p. 13, tradução portuguesa, p. 13.

⁶⁴ Idem, p.18, *idem*, p. 20.

⁶⁵ Idem, *ibidem*.

definição de metáfora segundo a *Poética*:

“a metáfora consiste em transportar para uma coisa o nome de outra, ou de género para a espécie, ou da espécie para o género, ou da espécie de uma para a espécie de outra, ou segundo uma relação de analogia”
(*Poética*, 1457b, 6-9).

Como a metáfora serve estes dois domínios, e os estudos que sobre ela se debruçam se encontram naquelas duas obras aristotélicas colocados sob a mesma rubrica, a da *léxis*, uma investigação sobre a função da metáfora na *léxis* exige que analisemos a *léxis* poética. Isto é, devemos responder à pergunta: o que é a *léxis* poética? Para o efeito, sugerimos focar o nosso estudo sobre o tema da metáfora na *Poética*, e em algumas questões de terminologia, do texto aristotélico.

No capítulo XIX, da *Poética*, intitulado "O pensamento. Modos de elocução", Aristóteles debruça-se sobre o problema da regulamentação da *léxis* pelos *skémata*, ou modos de elocução, mas abandona esta linha de análise enviando-a para a *Retórica* com a seguinte afirmação: "*deixemos esta parte da questão, porque é alheia à poética*"(1456b 18-19).

No capítulo XX da *Poética*, sob o título "A elocução. Partes da elocução", a análise debruça-se agora não sobre os modos de elocução *skémata*, mas sobre as partes ou constituintes da elocução, os *mérê*. Diz o filósofo grego: "*Quanto à elocução, léxis, as suas partes são: letra, sílaba, conjunção, nome, verbo, (artigo), flexão e proposição*"(*Poética*,1456, 20-21).

A teoria da *léxis*, exposta no capítulo XX da *Poética*, pela análise das partes da elocução, visa isolar uma parte central, o nome. Este, tema de análise do capítulo XXI, permite a ligação da metáfora à *léxis* (*Poética*,1475a 32-38, 1475b 1-2).

A diferença entre as duas análises lexicais - modos de elocução, *skémata*, e partes da elocução, *mérê* - é de uma importância fulcral para Paul Ricoeur na sua análise da metáfora. A mudança de nível, dos *esquemas* de elocução, como factos do discurso, e dos *mérê*, como resultado de uma segmentação do discurso em unidades mais pequenas do que a frase, influencia, de um modo determinante, a teoria da metáfora. Para Ricoeur, esta é a via pela qual Aristóteles se reporta desde o início à metáfora-nome, em detrimento da metáfora-discurso.

De todas as entidades enumeradas por Aristóteles no capítulo XX, o nome é a primeira dotada de significação, é, assim, a unidade semântica. A posição fulcral do nome na teoria da elocução permite entender a metáfora *como uma transferência da*

significação dos nomes, via que Ricoeur seguirá para entender o discurso como metáfora, isto é, a metáfora-discurso. A metáfora-nome encontra a sua explicitação nas partes da elocução anteriores ao nome, tais como: a letra, a sílaba, a conjunção e o artigo; enquanto que, para a metáfora-discurso, as partes da elocução posteriores ao nome são de uma importância capital: o verbo, o caso e a locução (*logos*).

Reparemos que nome e verbo possuem uma parte comum, "som composto dotado de significação", e uma parte que os distingue, a referência ao tempo, característica do verbo. Ora, "*os nomes (...) não exprimem o tempo*" mas são definidos positivamente em relação ao tempo. Assim, a palavra é a unidade base da elocução como meio do enunciado do pensamento.

Concentrando-se no facto de a palavra, como nome e como verbo, ser a unidade base da *léxis*, Ricoeur organiza as principais características da metáfora aristotélica de acordo com quatro traços fundamentais expostos quer na *Metáfora Viva* (1983) quer na *Teoria da Interpretação* (1987)⁶⁶, concluindo que a metáfora comporta uma informação, pois "redescreve" a realidade. Ora, esta capacidade da metáfora de redescrever a realidade está ancorada na dinâmica criadora da imaginação, exposta em *Teoria da interpretação*, que passamos a citar:

"Aristóteles tinha, pois, razão a este respeito quando afirmava que ser bom a inventar metáforas era ter olho para as semelhanças" ... "numa metáfora viva a tensão entre as palavras ou, mais precisamente, entre as duas interpretações, uma literal e outra metafórica, ao nível de toda a frase, extrai uma verdadeira criação de sentido, da qual a retórica clássica pode apenas registar o resultado. Não consegue explicar tal criação de sentido" ... "Neste sentido, uma metáfora, é uma criação instantânea, uma inovação semântica que não tem estatuto na linguagem já estabelecida e que apenas existe em virtude da atribuição de um predicado inabitual ou inesperado"... "As metáforas vivas são metáforas de invenção, em cujo interior a resposta à discordância na frase é uma nova extensão do sentido" (RICOEUR, 1987).

A imaginação na metáfora está intimamente relacionada com a inovação semântica que a constitui. Ora, a inovação semântica exige uma interpretação, na medida em que "*a interpretação metafórica pressupõe uma interpretação literal que se autodestrói numa contradição significativa*" (RICOEUR, 1987, p. 62). Este processo de transformação impõe uma *torção* às palavras, isto é, uma extensão do 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

⁶⁶ RICOEUR, Paul, *Teoria da Interpretação*, Edições 70, Lisboa, 1990.

próprio da inovação semântica, alcançado em virtude da imaginação criadora.

Para Paul Ricoeur, a narrativa, *récit*, que a “mão do poeta” (RICOEUR, 1983, p.70) faz aparecer, exprime um trabalho de configuração original, o compor ou o pôr-em-intriga, que é o equivalente, na metáfora, ao “*momento de emergência de uma nova significação fora das ruínas da predicação literal*” (RICOEUR, 1986, p. 218), a inovação semântica.

Neste contexto, trataremos, na próxima lição, a problemática da importância da cópula *mythos-mímêsis* explicitante do *fabular*, para o conceito de *narrativa*, em Paul Ricoeur.

13ª Aula

Sumário: Antiguidade Clássica e sua apropriação pela Contemporaneidade: “*mythos*” explicitante do *fabular* e sua importância para o conceito de *narrativa*, em Paul Ricoeur

Abordamos a temática desta aula apontando que, de acordo com Ricoeur, ao utilizar o conceito de *mímêsis physeôs* (recorde-se as aulas 10ª e 12ª) nos limites de uma ciência da composição dos factos, o que Aristóteles fez foi colocar a metáfora ao serviço do «dizer», do «fabular», que se exerce, agora, não ao nível da palavra, nem da frase, mas ao nível do *poema* no seu conjunto. Assim, a metáfora-frase passa a metáfora-discurso ou metáfora-texto. Esta passagem, resultante do cruzamento da teoria da metáfora com a teoria dos modelos, realça a “*conexão entre função heurística e descrição*”(RICOEUR, 1975, pp. 307-308), o que remete Ricoeur para a *Poética* de Aristóteles nos seguintes termos:

"Lembramo-nos como Aristóteles associava mímêsis e mythos no seu conceito de poiésis trágica. A poesia, dizia ele, é uma imitação das acções humanas; mas essa mímêsis passa pela criação de uma fábula, de uma intriga que possui os traços de composição e de ordem que faltam aos dramas da vida quotidiana. Não se deverá desde então compreender a relação entre mythos e mímêsis na poiésis trágica como a da ficção heurística e a da re-descrição, na teoria dos modelos? O mythos trágico, com efeito, possui todos os traços de 'radicalidade' e de 'organização em rede' que Max Black conferia aos arquétipos, isto é, às metáforas da mesma ordem dos modelos; a metaforicidade não é apenas um traço da léxis, mas do próprio mythos, e essa metaforicidade consiste, como a dos modelos, em descrever um domínio menos conhecido — a realidade humana — em função das relações de um domínio fictício melhor conhecido — a fábula trágica —, usando todas as virtudes de 'desdobralidade sistemática' contidas nessa fábula. Quanto à mímêsis, ela deixa de provocar dificuldade e escândalo a partir do momento em que não é

mais compreendida em termos de 'cópia', mas de redescção. A relação entre mythos e mímêsis deve ser lida em dois sentidos: se a tragédia apenas atinge o seu efeito de mímêsis pela invenção do mythos, o mythos está ao serviço da mímêsis e do seu carácter fundamentalmente denotativo; para falar como Mary Hesse, a mímêsis é o nome da 'referência metafórica'. O que o próprio Aristóteles sublinhava com o paradoxo: a poesia está mais próxima da essência do que o está a história, já que esta se move no acidental. A tragédia ensina a 'ver' a vida humana 'como' aquilo que o mythos nos mostra. Dito de outro modo, a mímêsis constitui a dimensão 'denotativa' do mythos.

Esta junção entre mythos e mímêsis não é apenas obra da poesia trágica; simplesmente é mais fácil detectá-la aí porque, por um lado, o mythos toma a forma de uma 'narrativa' e a metaforicidade liga-se à intriga da fábula, e, porque, por outro lado, o referente é constituído pela acção humana a qual, pelo seu valor de motivação, possui uma certa afinidade com a estrutura narrativa. A junção entre mythos e mímêsis é obra de toda a poesia". (RICOEUR, 1975, p. 308).

A partir desta citação, vejamos a influência de Aristóteles em Paul Ricoeur na noção de narrativa, *récit*.

Ricoeur inicia a sua reflexão sobre a arte de narrar, *mythos*, isto é, sobre o problema da ordenação dos factos explicitante da configuração temporal, sob a égide da doutrina aristotélica da *poiésis* ou arte poética. É precisamente sobre o adjectivo poética, do substantivo arte, que Ricoeur explicita a diferença entre a obra como estrutura, no sentido estático do termo, e a própria operação estruturante que exige que se fale não de intriga, mas de *mythos*, isto é, de pôr-em-intriga (RICOEUR, 1986, p. 13)⁶⁷. O *mythos* aristotélico, o *mythos* trágico, é o encadeamento de factos numa totalidade compreensível, capaz de produzir a purificação das paixões de temor e de piedade. O seu carácter temporal surge na medida em que *"tudo o que se narra dá-se no tempo, leva tempo, desenvolve-se temporalmente; e o que se desenvolve no tempo pode ser narrado"* (RICOEUR, 1986, p. 12)⁶⁸.

A hipotética reciprocidade entre o tempo e a arte de pôr-em-intriga, a arte de narrar ou a narrativa, permite, ao nosso autor, a enunciação da seguinte tese: a arte de narrar é a arte capaz de

"transformar o tempo, em tempo humano, na medida em que o articula numa narração e esta possui a sua plena significação quando se transforma numa condição da existência temporal" (RICOEUR, 1983, p. 85)⁶⁹.

⁶⁷ RICOEUR, Paul, *Du texte à l'action*, Ed. du Seuil, Paris, 1986, tradução portuguesa, *Do Texto à Acção, Ensaios de Hermenêutica*, Rés Ed., Porto, 1989, p. 25.

⁶⁸ *Idem, idem*, p. 12, tradução portuguesa, p. 24.

⁶⁹ *TRI*, p. 85, tradução portuguesa, p. 85.

Ou seja:

"o tempo transforma-se em tempo humano, na medida em que é articulado de maneira narrativa e, por seu turno, a composição é significativa, na medida em que ela delinea os traços da experiência temporal" "(RICOEUR, 1983, p. 17)⁷⁰.

Esta problemática do carácter circular entre tempo e narrativa é abordada por Ricoeur tendo por base dois suportes teóricos cuidadosamente escolhidos: a teoria do tempo em Santo Agostinho (354-430), pelos paradoxos do tempo expostos nas *Confissões*⁷¹, e a teoria da intriga em Aristóteles, pela organização inteligível da composição, exposta na *Poética* sem qualquer análise sobre a sua consideração temporal. Na verdade, a *Poética* é muda sobre as relações existentes entre a actividade poética, *mythos*, e a experiência temporal. É na *Física* que Aristóteles aborda o problema do tempo, não na *Poética*.

Como já foi referido, Ricoeur inicia a sua reflexão sobre a arte de narrar, *récit*, o pôr-em-intriga, o *mythos* grego, sob a égide da doutrina aristotélica da *poiésis* ou arte poética, considerando o problema da ordenação dos factos explicitante da configuração temporal. Neste contexto, o *mythos* é o encadeamento dos factos numa totalidade narrativa compreensível, capaz de se oferecer à apropriação dos leitores que, pela leitura, o transformam em mundo. O mundo é aqui entendido, necessariamente, como o mundo produzido a partir da relação existente entre o leitor e o texto, relação essa facilitadora de uma maior compreensão do próprio sujeito na sua interrelação com o outro, isto é, um sujeito cultural⁷².

Há que ressaltar que, na realidade, o que está na base da arte de narrar, a arte própria dos escritores, dos literatos e dos poetas, dos historiadores, dos biógrafos e dos argumentistas não são os factos encadeados como sistema, mas sim, o seu encadeamento em sistema. É esta noção de *mythos* que encontramos presente na concepção ricoeuriana de narrativa enquanto *récit*, na medida em que esta não é caracterizada pelo modo, isto é, pela atitude do autor, mas sim, pelo objecto, ou seja, pela ordenação e disposição dos factos. Para que a composição possa ser verosímil, os episódios deverão ser ordenados e dispostos de acordo com um encadeamento causal concordante e explicitador da acção. Reforçamos a ideia aristotélica de que é

⁷⁰ Cf. *TRI*, p. 17, tradução portuguesa, p.15.

⁷¹ AGOSTINHO, S., *As Confissões*, Livraria A.I., Braga, 1990.

⁷² RICOEUR, 1983, quarta parte, na esteira de Janes Redfield e da sua concepção de arte como "a negação da cultura". Ricoeur aborda, com a ajuda de Hans Robert Jauss, a função da obra literária de problematizar o vivido de uma cultura.

precisamente a concordância, caracterizada pela perfeição ou completude, pela totalidade ou unidade e ainda pela extensão apropriada, que sublinha a definição de *mythos* como narrativa ou ordenação de factos.

14ª Aula

Sumário: Antiguidade Clássica e sua apropriação pela Contemporaneidade: a *catarse* aristotélica e a hermenêutica do *Soi* em Paul Ricoeur

O estudo centra-se nas obras de António Freire, *A Catarse em Aristóteles*, PFF, Braga, 1982, e de Paul Ricoeur, *Temps et Récit I* (RICOEUR, 1983), e *Soi-même comme un autre* (RICOEUR, 1990)⁷³.

António Freire na obra *A Catarse em Aristóteles* pretende responder a duas questões: 1º em que consiste a *catarse* e 2º quais as repercussões desta tão célebre teoria aristotélica.

Para o efeito, divide o seu texto em três partes:

1ª O texto da *Poética* de Aristóteles: análise “histórica” por que passou o texto da *Poética*, concluindo quais as edições daquela obra que devem servir de cânone para outras edições. O autor apresenta esta visão desde a Antiguidade até aos nossos dias, passando pelo Renascimento e concluindo que a *catarse* não se encontra na *Poética*.

2ª O conceito de *catarse* na *Poética* de Aristóteles: diferentes interpretações desde a Antiguidade até ao século XX, passando pelos séculos XVI, XVII, XVIII e XIX.

3ª O conceito de *catarse* em Aristóteles: elaboração de uma crítica às interpretações de *catarse* trágica e apresentação da sua tese sobre o assunto.

Salientemos alguns pontos-chave do texto.

Para alcançar o seu objectivo, António Freire demonstra que: 1º o termo *catarsis* não se encontra na *Poética*, tal como ela chegou até nós, ou seja, não se encontra definido nas últimas linhas da enunciação de tragédia, do capítulo VI da *Poética*; 2º a *catarse* trágica existe em Aristóteles, só que não onde habitualmente julgamos descobri-

⁷³RICOEUR, Paul, *Soi-même comme un autre*, Ed. du Seuil, Paris, 1990, tradução portuguesa *O si-mesmo como um outro*, Papyrus, Campinas, 1991.

la.

Recomenda-se aos alunos a leitura integral da obra, mas centramo-nos, nesta aula, apenas na sua 3ª parte, focando os seguintes pontos:

- da análise interna da *Poética* chega-se à conclusão que a expressão “catarse das paixões” não pode fazer parte da definição de tragédia e deve ser substituída por “composição de factos”;

- se se lesse a palavra *catarsis* no final da definição esta seria o efeito específico da tragédia. Se assim fosse, Aristóteles necessariamente referir-se-lhe-ia ao longo do comentário que ele próprio faz sobre a definição que elabora;

- pelo contrário, o que Aristóteles assinala como efeito específico e como prazer próprio da tragédia é a compaixão e o medo ou o temor;

- a tragédia não se destina a produzir todos os prazeres, mas somente os que lhe são próprios – a compaixão e o temor. Podemos questionar António Freire sobre o modo como isso acontece e a resposta aparece ligada à composição dos factos: pelo desenvolvimento natural da acção, isto é, pela estruturação dos acontecimentos. Remete-se para a *poiésis* das aulas anteriores;

- se, por um lado, Aristóteles não mencionou explicitamente o termo *catarsis* em toda a *Poética*, isso não quer dizer que se possa excluir a catarse trágica do espírito e da obra do estagirita;

- para António Freire, ela encontra-se na *Política* (VIII, 7). É na catarse musical (com finalidade pedagógica, recreativa e catártica), com especial incidência na música teatral, que se deve inquirir o que entendia Aristóteles por catarse trágica;

- catarse trágica era para Aristóteles o mesmo que catarse musical, mas orientada para a purificação ou sublimação dos sentimentos da compaixão (refere-se ao que não merece a sua desgraça, ao inocente) e do temor (refere-se à desgraça de um homem semelhante a nós) que eram (...) o efeito específico e o prazer próprio da tragédia. E porquê a música? Porque a música é a mais pedagógica e aprazível de todas as artes para todas as idades. “*Os jovens não suportam nada que os aborreça mas, como a música é agradável, dão-se bem com ela (...)*” (FREIRE, 1982, p. 161). A música, a *melopecia* (também traduzida por canto) era o adorno mais agradável da tragédia, aquele que mantinha em equilíbrio os sentimentos característicos do homem e da tragédia, repetimos, a compaixão e o temor.

António Freire termina afirmando que “*Aristóteles requer da tragédia e da*

música esse equilíbrio e moderação em que todos se formam na virtude, recebam prazer inócuo e se reúnam em torno de um sentimento profundamente humano – a simpatia” (FREIRE, 1982, p. 166).

Como vimos, em aulas anteriores, segundo Aristóteles é o carácter dinâmico existente na *physis* que possibilita o movimento, sendo este entendido como a actualização da matéria pela força potencial na determinação de um *telos*. O acto, como substância, precede sempre a potência, pelo que cada movimento pressupõe, já em acto, a forma, que é o seu termo. A perfeição do mundo, pressuposto de toda a *Física* de Aristóteles, implica a estrutura finalista do próprio mundo. Do mesmo modo, para que uma tragédia possa ser considerada perfeita, deverá ter um fim «em si» e «fora de si». O «em si», neste caso, aponta para um fim cronológico, enquanto que o «fora de si» implica a função educativa dos cidadãos da *Pólis*, pela emoção estética que os une – a libertação catártica que os unifica por um único e enorme sentimento: a simpatia ou compaixão. A simpatia é, pois, a emoção estético-política unificadora da *Pólis* grega.

Como vem sendo estudado, o poema trágico grego aparece tendo por base a mitologia helénica, onde Ésquilo⁷⁴, Sófocles⁷⁵ e Eurípedes⁷⁶ se inspiraram para comporem as suas tragédias.

Na tragédia, o homem resiste ao peso do anonimato e da legalidade abstracta do seu destino, *moira*, que aos deuses pertence, e tenta impor a sua frágil vontade humana, contra a poderosa vontade divina. É perante a revelação insuportável da *moira* que desabrocha a emoção trágica por excelência, o *Phobos*, o temor, captável somente na percepção do próprio fenómeno trágico. Assim, a tragédia assume-se plenamente como espectáculo e não como especulação; espectáculo com uma característica específica, a de revelar a própria essência do trágico, pelo desenrolar trágico que envolve o herói trágico. Segundo Ricoeur, esta ligação do trágico a um espectáculo é o modo pelo qual pode ser protegida a força simbólica que reside em todo o mito trágico, cuja hermenêutica permitirá o acesso à compreensão de Si.

Passemos a Paul Ricoeur e ao apontamento da “hermenêutica do *Soi*”.

No longo percurso de Ricoeur pela fenomenologia de Husserl e na sua filiação

⁷⁴ Obras do primeiro grande tragediógrafo grego, Ésquilo, que chegaram até aos nossos dias são: *As suplicantes*, *Os persas*, *Prometeu Agrilhoado*, *Agamémnon*, *Coéforas* e as *Euménides*.

⁷⁵ Do tragediógrafo ateniense Sófocles, chegaram-nos: *Antígona*, *Édipo-Rei*, *Édipo em Colono* e *Electra*.

⁷⁶ De Eurípedes, último dos grandes trágicos de Atenas, chegaram-nos as seguintes obras: *O Ciclope*, *Medeia*, *Hipólito*, e *As Bacantes*.

na filosofia reflexiva de Jean Nabert, encontram-se as raízes do rumo que tomou a sua investigação filosófica sobre a hermenêutica como compreensão de Si. Ricoeur troca o *ego*, senhor de si mesmo, pelo Si (soi), discípulo do texto. O Si está intimamente relacionado com a identidade narrativa abordada nas suas últimas obras: a trilogia *Temps et récit e Soi-même comme un autre*.

Temps et récit é uma meditação sobre a condição do homem, como hermeneuta, isto é, capaz de se deixar interpelar pela narrativa de modo a alcançar a auto-compreensão, através da compreensão do outro. Ao incorporar a compreensão do outro no seu "corpo próprio", o intérprete aumenta a própria compreensão de Si (soi), o que leva Ricoeur a poder afirmar, nos anos sessenta, que "*toda a hermenêutica é (...) explicitamente, compreensão do outro*" (RICOEUR, 1969, p. 20), ideia que retoma, na sua obra de 1990, ao entender a *mesmidade* como o caminho para a *ipseidade* (RICOEUR, 1990, p. 167-166). Nesta obra, o filósofo francês entende que a identidade biológica do próprio se diferencia da identidade móvel do Si (soi), identidade pessoal do mesmo, *mesmidade*, o que justifica a hermenêutica de Ricoeur como a mediação interminável da auto-compreensão. Este auto-conhecimento, ou compreensão de Si (soi), é fomentado pela mediação dos signos, símbolos e textos interpretados, hermenêutica longa, que revelam o Si (soi) na/pela relação com os outros. Ora, em Ricoeur, esta identificação do indivíduo não se esgota nas formulações individualizantes «eu sou», «eu penso» ou até mesmo «eu quero», ela abre-se ao «si-mesmo» reflexivo capaz de re-presentar o outro na *hermenêutica do Si* (soi) integradora do existir como esforço e desejo de ser.

É no contexto da *tríplice mímêsis*, especialmente em *mímêsis III*, momento da trans-figuração subjectiva, abertura à auto-compreensão que a narrativa desvela, que se dá a transfiguração estética da obra, na medida em que, pelo texto, se descobre o que somos, a diferença que possuímos na *ipseidade* que nos identifica na *mesmidade*.

A *mesmidade* e a *ipseidade* são abordadas por Ricoeur na sua obra *Soi-même comme un autre* traduzida para português com o título *O si-mesmo como um outro*, (1991) e estão na base da inteligibilidade do homem, por Ricoeur, como participante de duas dimensões diferentes, porém complementares do ser humano: a social e a moral. Essa participação identitária do homem está traduzida na expressão que Ricoeur retoma de Aristóteles de o homem "*viver bem, com e para os outros, no seio de instituições justas*"(RICOEUR, 1995, p. 80)⁷⁷.

⁷⁷ RF, tradução portuguesa p. 133.

Para reflectir sobre o sujeito social, aquele que nos serve de base ao paralelismo com a *Pólis*, Ricoeur constitui o conceito de *mesmidade* e para pensar o sujeito moral, autónomo e independente, o filósofo elege o de *ipseidade*. Porém, a nosso ver, existe um cruzamento possível dos dois conceitos, à semelhança da catarse como sentimento formador de uma união ético-política. Partilhemos o nosso ponto de vista: a *mesmidade*, inteccionada no contexto da narrativa, é aquilo que os outros dizem de um indivíduo, que o categoriza e o torna membro de um núcleo social. Exemplo de mesmidade são os nomes de família (os Silveira, os Castro, os Teves, etc.) que aglomeram o núcleo, independentemente da individualidade de cada membro. A *mesmidade* transforma-nos em membros de uma comunidade, num mesmo que os outros, mas salvaguardando a identidade de cada um, *ipse*, do próprio. Esta é a *ipseidade* aquilo que diferencia o indivíduo de todos os outros da sociedade. A *ipseidade* torna cada um singular e insubstituível.

Na narrativa, a *ipseidade* seria aquilo que cada um diz de si próprio, a sua história de vida dita na primeira pessoa. Ora, o reconhecimento de Si, enquanto pessoa e cidadão, hermenêutica do *Soi*, aproxima Ricoeur de Aristóteles nesta temática da unidade catártica sócio-política, justamente pelo cruzamento da *ipseidade* com a *mesmidade*, na medida em que encerra o que torna o indivíduo um ente social, da mesma espécie humana, a viver “*com e para os outros*” (RICOEUR, 1995, p. 80), num mesmo sentimento de humanidade que revela, porque esconde, a singularidade e a diferença.

3.4- A análise da proposta estética de Tomás de Aquino na contemporaneidade. (4h /2 aulas)

15ª Aula

Sumário: A análise da proposta estética de Tomás de Aquino na contemporaneidade: a arte como virtude intelectual, em Tomás de Aquino, segundo J. Maritain.

Na sequência do estudo que vimos efectuando sobre a *Estética*, numa perspectiva sistemática, forçoso é abordar a arte e o belo na Escolástica. Para o efeito, elegemos agora Tomás de Aquino (1225-1274) por ser o filósofo que, cristianizando o pensamento do estagirita, consegue conciliar os conceitos base aristotélicos com os princípios da doutrina cristã. Seguimos de perto as obras dos comentadores e filósofos medievalistas Jacques Maritain (1882-1973) e Umberto Eco (1932).

A Idade Média, dominada pela religião e compreendida entre a Antiguidade Clássica mirando o *cosmos* e a *physis*, e a Renascença (Séc. XIV a XVI), com o homem de novo protagonista da História, pode ser perspectivada como um período onde pouco aconteceu no campo da Teoria Estética. Porém, dela emerge a figura de Tomás de Aquino, que Jacques Maritain e Umberto Eco apontam como autor de uma Teoria Estética no interior da sua obra.

De Jacques Maritain comentamos *Art et Scholastique* (1947) e de Umberto Eco *The Aesthetics of Thomas Aquines* (1988) e *Arte e Beleza na Estética Medieval* (1995).

Contextualizamos a teoria tomista e apontamos as principais diferenças conceptuais entre o universo ontológico helénico e o judaico-cristão, bem como as suas implicações no pensamento tomista, como por exemplo: a noção de ente em Aristóteles e em Tomás de Aquino e a importância da forma e do ser para o pensamento tomista, a sua relação directa com Deus, a diferença entre o ente subsistente e os entes comuns, ou a obra de arte como ente comum produto da *recta ratio factibilium*.

Segundo Jacques Maritain, em *Art et Scholastique*, a arte é entendida por Tomás de Aquino como uma virtude intelectual (qualidade da inteligência) orientadora da produção, pelo que não é humana pelo seu fim, mas sim pelo seu modo de operar. A arte é feita pelo homem tendo sido pensada na razão antes de ser executada na matéria. Por esta racionalidade, que nela está presente, a obra de arte guardará sempre a sua relação com o espírito através desse seu elemento formal que a regulamenta pela inteligência. Jacques Maritain aponta ainda o paralelismo tomista entre a prudência e a arte: tal como a virtude da prudência orienta a acção, também a arte, enquanto virtude, orienta a produção. Assim, a arte é a correcta determinação das obras a fazer, isto é, a recta regra que faz com que o mestre de artes produza os objectos produzíveis.

A esses objectos denomina-se obras de arte e à obra produzida corresponde um produtor, o artista, denominado de *artifex*. Este nome designava o sujeito relacionado com as artes práticas ou servis como a pintura, a escultura, a architectua, a dança, etc. O

artista era o que trabalhava nas artes liberais ou nobres, ligadas à metafísica e à filosofia e que dependiam principalmente da inteligência, como a lógica, a gramática e a retórica, *trivium* (os estudos literários) ou o *quadrivium* (os estudos científicos), voltado para o estudo da matéria, por meio do domínio da aritmética, da música, da geometria e da astronomia. Fazemos notar que ainda no Séc. XVII o termo artista designava aquele que trabalhava na magia e na alquimia. Somente no século XVIII (1762) no *Diccionario da Academia* é que aparece a palavra artista com o significado que hoje lhe damos, isto é, oposto ao de artesão. O artista está ligado às belas artes, à criatividade livre. O artesão está ligado a uma profissão, como por exemplo a arte do carpinteiro, do ferreiro do sapateiro, etc.

Resumindo, podemos apontar três ideias:

1ª – a arte é uma virtude intelectual;

2ª – a arte é a disponibilidade presente no sujeito para produzir a obra de arte e

3ª – o *artifex* possui um *habitus operativus boni*, porque sendo a arte uma virtude do intelecto prático leva necessariamente ao bem, entendido como perfeição do objecto produzido, a obra de arte. Fazemos notar que a arte é uma capacidade, uma habilidade, que é referida à subjectividade do fazer, do produzir, do criar.

Qual a relação entre o domínio da Arte e as Belas Artes ou o Belo, em Tomás de Aquino?

Trataremos deste assunto na próxima aula.

16ª Aula

Sumário: A análise da proposta estética de Tomás de Aquino na contemporaneidade: o Belo tomista em Jacques Maritain e em Umberto Eco

Retomamos a questão: qual a relação entre o domínio da Arte e as Belas Artes ou o Belo, em Tomás de Aquino?

A relação entre a arte e o belo é análoga à existente entre o género (por ex. animal) e a espécie (por exemplo, homem). A arte é uma *techné* (género) especificada ao nível estético pelo belo (espécie).

Esta analogia coloca-nos face a uma outra questão: como liga Tomás de Aquino esta visão genérica da arte à visão específica do Belo?

O Belo é para o aquinatense “*id quod visum pacet*” (MARITAIN, 1947, p 40)⁷⁸ o mesmo é dizer que “*o que é visto, observado, dá prazer*”. Esta concepção aponta para a realidade da visão como um dos sentidos principais para a captação do belo. Visão e audição, na boa tradição helénica, são os dois sentidos *máxime cognosciviti*, aqueles que, oferecendo uma intuição sensível, abrem, pela abstração e pelo discorrer, a inteligência à contemplação da beleza. O belo é assim contemplado, sendo o prazer o deleite da inteligência quando o intelecciona. Aparentemente próxima de Kant, esta concepção tomista está bem explicada na nota 56 de MARITAIN, 1947, p. 195, que referiremos dentro em breve.

O aquinatense identificou a beleza com o Bem. As coisas belas possuem as seguintes características: integridade ou perfeição (o inacabado, incompleto ou fragmentário é feio), proporção ou equilíbrio (a harmonia ou congruência das partes) e esplendor ou claridade.

Umberto Eco pretende provar em *Arte e Beleza na Estética Medieval*, a partir desta expressão, que uma Teoria Estética coerente seria uma parte do sistema filosófico de Tomás de Aquino.

De acordo com Umberto Eco, o belo não é tematizado isoladamente por Tomás de Aquino em nenhuma passagem da sua obra, sendo, porém, tratado de modo tangencial na *Summa Theologiae*.

A obra de Umberto Eco mostra que a Idade Média não é uma época ausente em sensibilidade estética, bárbara e sombria, mas um período de reflexão e mudança que muito contribuiu para o salto posterior do Renascimento. Para os medievais, a beleza era vista como um atributo divino, sendo as obras de artes consideradas imitações da realidade criada por Deus, necessárias à constante consciencialização da religião, da origem do homem como criatura e de Deus.

Para Umberto Eco, a emoção estética consiste em perceber no ente artístico um reflexo onto-inteligível do ente subsistente, Deus. O belo está em todos os lugares e é sinónimo do bem e da verdade.

Retomemos a obra de Jacques Maritain, *Art et Scholastique*. Fixemo-nos na nota 56, da página 195. Segundo esta nota, referindo-se a Kant, Jacques Maritain aponta uma das definições de Belo da *Crítica da Faculdade do Juízo*: “*O belo é o que agrada*

⁷⁸ MARITAIN, Jacques, *Art et Scolastique Desclé de Bouver*, Paris, 1947.

universalmente sem conceito” (KANT, 1992, p. 108)⁷⁹, entendendo-se conceito como uma forma pura, *a priori* do entendimento, imposto a um dado da sensibilidade e constituindo esse dado um objecto da ciência ou de uma apetência volitiva. Essa definição kantiana de belo, tomada à letra, esquece, segundo Maritain, a relação essencial que a beleza tem com a inteligência, o que é apontado por Tomás de Aquino quando afirma ser o belo *id quod visum placet*. Nesta definição, o aquinatense aponta para belo como aquilo que, captado pelo olhar, pode ser contemplado na inteligência. Explicitando: contemplando o objecto pela intuição sensível própria dos sentidos, a inteligência goza de uma presença radiante, abstraída do objecto e contemplada pela razão, capaz de provocar uma plenitude de prazer intelectual. O belo é, assim, captado pelos sentidos, mas contemplado pela razão teórica, pelo que em Tomás de Aquino a beleza possui o seu lugar natural no mundo essencial, sendo, por isso, conceptual.

17ª Aula

Sumário: 1ª Prova Escrita de Frequência

3.5- A Estética na Filosofia Transcendental. O criticismo kantiano e sua irradiação em Jacques Taminiaux. (10h /5 aulas)

18ª Aula

Sumário: Introdução ao universo ontológico da subjectividade. Suas implicações na arte.

Temos vindo a reflectir sobre a *Arte* e a *Estética*. Talvez já fosse altura de termos uma resposta à questão: o que é a arte? No entanto, o quesito continua a perseguir as nossas indagações, pelo que trataremos novamente da sua abordagem.

O que é a arte?

⁷⁹ KANT, Immanuel, *Crítica da Faculdade do Juízo*, Imprensa Nacional Casa-da-Moeda, Lisboa, 1992.

Recorrendo à terminologia grega já estudada, poder-se-ia pensar que é com o mundo grego que a arte começa. Mas não. A arte é uma actividade humana e, enquanto tal, é constitutiva da humanidade. A interrogação filosófica sobre essa expressão humana desemboca naturalmente na questão da arte que se coloca na nossa tradição ocidental, no âmbito da filosofia grega. Obviamente, a existência da arte é anterior à reflexão filosófica que sobre ela se tece.

As expressões artísticas nascem com a própria manifestação da humanidade, com a cultura. Elas são das expressões mais arcaicas do ser humano na sua relação com o mundo e com a vida. Neste mesmo sentido, o escritor e pensador francês Georges Bataille (1897-1962), na sua obra de 1995, *Lascaux ou la naissance de l'art*, refere-se ao que designa por “milagre de Lascaux”, no paleolítico superior, testemunho da correlação entre “o nascimento da arte” e a “eclosão do ser humano”⁸⁰.

Georges Bataille associa o nascimento da arte “ao do jogo”, a uma manifestação não determinada por interesses imediatos, colocando primordialmente o *homo ludens*, na bela expressão de Johan Huizinga (1872-1945), o homem que joga o jogo da arte, no qual se vão encontrar o *homo sapiens*, o *homo faber* e o *homo artifex*. Para lá de outros significados, o “milagre de Lascaux” sublinha o carácter originário da actividade lúdica e *poiética* do ser humano.

Na actividade artística cruzam-se dois aspectos: o fazer e o contemplar. Ou seja, o criar e o re-criar. O exercício de contemplação pode ser interpretado em dois sentidos: 1) contempla-se a obra idealizada pela transformação artística; 2) realiza-se a obra de arte contemplando um modelo ideal, que pode estar na natureza, ou acima dela, mas não imediatamente visível. Em todo este processo, há uma participação do ser humano na realidade, ainda sem grandes distinções, como a de sujeito, objecto, sensível, inteligível, sendo o sentido de ideal acompanhado de uma exigência de globalidade e de harmonia concretizada na ideia de mundo – *harmonia mundi*. Nesta densidade primordial, tudo é visto conjuntamente, sem distinções nem cisões.

Progressivamente, o próprio exercício da actividade artística conduz ao destacamento do autor, ser reflexivo, relativamente à produção, e sobretudo ao resultado desta, à obra, ora enfatizando mais o autor, fonte inesgotável, ora a obra, que excede o autor. Logo, o autor se metamorfoseia em artista, a traduzir a excelência de uma

⁸⁰ BATAILLE, Georges, “Lascaux ou la naissance de l'art”, Skira, Genève, 1955, in *Oeuvres Complètes*, IX, Gallimard, Paris, 1979.

actividade que não é um puro fazer, já que este apenas transforma os dados imediatos, enquanto o artista “cria” o próprio ideal.

Mas, por um lado, o que significa esta capacidade artística, dificilmente redutível à função de artesão e de artífice? Por outro lado, como compreender a gratuidade e o carácter lúdico que definem a arte? Este aspecto lúdico é, aliás, sublinhado por H. G. Gadamer, na sua obra de 1960, *Verdade e Método*, onde toma o conceito de jogo como paradigma da arte, inserindo-a no horizonte ontológico da subjectividade.

O desafio filosófico que encontramos com enorme frequência nos nossos trabalhos e reflexões sobre temáticas filosóficas divisa sempre, como recurso de noeticidade, o artigo de José Enes (1924), publicado em 1984, na *Arquipélago, Revista da Universidade dos Açores*, na então *Série de Ciências Humanas*, intitulado “Os Dois Universos Ontológicos”. Se existem textos que, pela sua riqueza e profundidade de pensamento, mantêm a sua actualidade, qualquer que seja a época em que os possamos ler, com eles aprender e sobre eles reflectir, este é certamente, para nós, um deles.

O universo ontológico da subjectividade encontra-se abordado por José Enes em “Os Dois Universos Ontológicos”⁸¹, numa oposição ao universo da objectividade. Numa resumida apresentação do texto a que nos referimos, José Enes sintetiza os dois modelos ontológicos que, no desenvolvimento da cultura europeia, encerram as respectivas matrizes de inteligibilidade. Assim, temos o Universo Causal Aristotélico-Tomista ou universo da objectividade e o Universo Transcendental, Kantiano, ou universo da subjectividade. Centremos a nossa atenção no segundo modelo ontológico de compreensão.

O Universo da Subjectividade integra-se numa alteração da visão cosmológica do mundo operada pelos cientistas e pensadores do séc XVII. Descartes, Newton e Leibniz cooperaram na “*tarefa comum da construção de uma nova imagem do mundo e, por implicação necessária, do próprio homem*” (ENES, 1984, p. 105). Esta alteração irá originar uma nova Metafísica, isto é um novo discurso, uma nova Filosofia, e um novo universo de sentido ontológico. Apesar de não ter desenvolvido uma ontologia, o filósofo “*em cuja obra apareceu pela primeira vez um discurso programaticamente ontológico e estruturalmente novo, foi Kant*” (ENES, 1984, p. 107), no séc XVIII. Com

⁸¹ ENES, José, “Os Dois Universos Ontológicos”, in *Arquipélago, Revista da Universidade dos Açores*, Ponta Delgada, vol. VI, 1984.

o Pai do Criticismo e a sua Revolução Copernicana, o sujeito passa a estar no centro da reflexão gnosiológica, difundindo-se esta premissa para todo e qualquer campo filosófico, o que origina justamente a aplicação da estrutura matricial da subjectividade e a denominação do universo de sentido que então aparece como Universo da Subjectividade.

Neste universo ontológico transcendental kantiano, universo da subjectividade, a *Estética* e a *Arte* sofrem uma profunda alteração na sua intelecção. A Revolução Copernicana de Kant, abrindo a porta para o aparecimento do sujeito como pólo determinante do processo gnosiológico, centra, nas estruturas transcendentais do espírito, não só o Conhecimento, a Moral e a Estética, como também uma Poética do Espírito e da Razão.

19ª Aula

Sumário: A Estética na Filosofia Transcendental. O juízo reflexivo nas Analíticas do Belo e do Sublime.

Na segunda metade do Séc. XVIII, a sociedade europeia atravessa uma profunda convulsão. O começo da revolução industrial, a guerra da Independência da América (1776) e a Revolução Francesa (1789) criaram um clima propício ao aparecimento de novas ideias. O principal movimento artístico deste período, o neoclassicismo, toma como fonte de inspiração as civilizações clássicas, Grega e Romana, sendo a arte neoclássica utilizada de forma propangandística durante a Revolução Francesa e no Império Napoleónico. É neste contexto cultural que surge Kant (1724-1804), professor universitário em Königsberg, onde nasceu, viveu e morreu. O autor da *Crítica da Razão Pura* escreve aos 67 anos a *Crítica da Faculdade do Juízo*.

A *Crítica da Faculdade do Juízo* é a obra sobre a qual nos iremos debruçar nas próximas aulas, na tradução portuguesa de António Marques e Valério Rohden, publicada pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda, em 1992, e na tradução francesa *Critique de la faculté de juger*, traduzida por A. Philonenko e publicada pela Lib. Philosophique J. Vrin, em 1979. Trabalharemos essencialmente sobre a tradução portuguesa, mas sempre que necessário recorreremos à tradução francesa.

Começamos por chamar a atenção para o novo paradigma de inteligibilidade da

teoria do gosto que integra a arte e a beleza⁸². Kant aceita que há juízos de gosto, juízos reflexivos ou juízos estéticos e beleza não sendo esta um conceito porque se refere, de alguma maneira, ao prazer sentido pelo sujeito e não a algo do mundo objectivo.

Ora, o belo é um juízo de gosto, um juízo estético, reflexionante ou apreciativo, (*Crítica da Faculdade do Juízo*, §1, 1992, p. 89) e não determinante ou lógico, pois não poderá apoiar-se em conceitos determinados mas, como afirma Kant:

“Para se distinguir se algo é belo ou não, referimos a representação, não pelo entendimento ao objecto com vista ao conhecimento, mas pela faculdade da imaginação (talvez ligada ao entendimento) ao sujeito e ao sentimento de prazer ou desprazer. O juízo do gosto não é, pois, nenhum juízo do conhecimento, por conseguinte não é lógico e sim estético, pelo qual se entende aquilo cujo fundamento de determinação não pode ser senão subjectivo (...)”. (CFJ, §1, 1992, p. 89).

Neste contexto, quer a faculdade da sensibilidade quer a do entendimento, aparecem com uma dinâmica diferente da apresentada na *Crítica da Razão Pura*. Para um juízo reflexionante, se a sensibilidade é necessária para a captação do objecto, a sua funcionalidade termina exactamente aí. O objecto não é mais necessário para a afectação do sentimento que provoca no sujeito. Apenas serve para despoletar todo o processo estético de provocação do sentimento de belo, terminando aí a sua «função». Quanto ao entendimento, mantém a dinâmica enformativa pelas categorias, porém, de modo diferente. Não determinando pela subsunção dos dados da sensibilidade nas suas categorias, ou regras, como no processo do conhecimento, mas reflexionando judicativo-esteticamente na procura de um novo conceito não existente de modo a representar no sujeito o sentimento de prazer ou desprazer, “pelo qual não é designado absolutamente nada no objecto, mas no qual o sujeito se sente a si próprio do modo como ele é afectado pela [representação]” (KANT, 1992, p. 89). É o juízo reflexionante necessário para o aparecimento do sentimento do belo justificativo de que a “beleza, sem referência ao sentimento do sujeito, por si, não é nada” (KANT, 1992, p.107).

O juízo é sempre um acto do entendimento, mas o que faz a originalidade do juízo do gosto é que Kant considera nele apenas o efeito subjectivo, e não a relação

⁸²CHÉDIN, Olivier, *Sur l'esthétique de Kant et la théorie critique de la représentation*, Lib. Philosophique J. Vrin, Paris, 1982.

DELEUZE, Gilles, *A filosofia crítica de Kant*, Edições 70, Lisboa, 1963.

PHILONENKO, A., *L'œuvre de Kant, La philosophie critique*, tome I e II, Lib. Philosophique J. Vrin, 1979.

recíproca da imaginação e do entendimento considerada objectivamente, como acontece no esquematismo transcendental.

Kant, ao analisar o belo e o sublime, diz-nos que todo o belo nos causa prazer, mas prazer desinteressado, e que esse prazer pode ser universalmente partilhado tendo como base o pressuposto “como se” (KANT, §6, p. 99). Aqui, duas das nossas faculdades intelectuais habitualmente divergentes estão de acordo. A imaginação e o entendimento, num livre jogo que causa o prazer estético desinteressado.

A “Analítica da Faculdade de Juízo Estética”, no primeiro livro sobre a “Analítica do Belo”, será trabalhada na aula, referindo-se as quatro explicações do Belo inferidas segundo a qualidade, a quantidade, a finalidade e a modalidade.

Das quatro definições do belo destacamos, para análise na sala de aula, a primeira:

“Gosto é a faculdade de julgar de um objecto ou de um modo de representação mediante o comprazimento ou descomprazimento (independente de todo o interesse). O objecto de um tal comprazimento [satisfação] chama-se belo.” (KANT, 1992, 98).

e a segunda:

“Belo é o que apraz universalmente sem conceito”. (KANT, 1992, 108).

As outras duas, quanto à finalidade e quanto à modalidade, são recomendadas para trabalho individual/grupo, a ser apresentado por escrito, na aula seguinte.

Do segundo livro sobre a “Analítica do Sublime”, apenas uma ligeira abordagem é feita para justificar o aparecimento do sublime, como juízo estético.

O sentimento do sublime é reportado pela imaginação quer à faculdade de conhecer, quer à faculdade de desejar. Daí a visão que não existe no belo: o sublime matemático e o sublime dinâmico.

O sublime é o que é grande estética e infinitamente, sobrevém quando o acto de apreensão do sensível não pode ser seguido pelo acto de (com)preensão da imaginação. O infinito é grande absolutamente, contudo, a razão quer concebê-lo como um todo. Este facto exige do espírito humano uma qualidade supra-sensível, a razão. Assim, o juízo estético de sublime implica o livre jogo da imaginação com a razão.

20ª Aula

Sumário: A Estética na Filosofia Transcendental. A importância da imaginação no processo criativo.

Iniciamos o estudo da criatividade por uma tomada de consciência sobre o papel que a imaginação detém nas culturas que formaram as nossas estruturas mentais: a judaico-cristã e a helénica.

Na Antiguidade, existem dois conceitos de imaginação: um de raiz hebraica e outro de raiz helénica, que de um modo muito directo estão presentes em duas obras diferentes e cronologicamente seguidas de Paul Ricoeur: *La symbolique du mal* (1960)⁸³ e *De l'interprétation: essai sur Freud* (1965)⁸⁴. As diferenças entre os dois conceitos são profundas. A imaginação hebraica revelou-se sobretudo uma imaginação ética, pela qual o homem se vai formando, mediante as suas escolhas entre o bem e o mal. Nesta civilização, o homem não é, vai sendo... Ora, este é um dos pontos fulcrais em que os dois conceitos de imaginação, hebraica e helénica, se diferenciam. É que, para a cultura helénica, o homem não se vai formando mediante as diferentes escolhas que vai realizando entre o bem e o mal, o homem É. Então, que papel desempenha a imaginação na inteligibilidade do homem helénico?

Verifica-se que, ao passarmos de uma cultura para a outra, se observa uma alteração na ênfase da dimensão ética da imaginação, própria da cultura hebraica, para uma dimensão epistemológica-estética da imaginação, na cultura helénica.

A civilização helénica legou à ocidentalidade as primeiras categorias filosóficas para a compreensão da imaginação, especialmente através dos seus grandes vultos Platão e Aristóteles. No entanto, antes do período antropológico-ontológico da filosofia grega, não nos podemos esquecer do período mitológico no qual as grandes narrativas pré-filosóficas imperaram na explicação dos mais diferentes campos da existência humana. De entre essas narrativas, destacamos o mito cosmogónico de Prometeu, que nos narra como o homem adquiriu o poder de moldar o "seu mundo, criar artes e imagens capazes de transformarem a natureza em cultura"⁸⁵.

O próprio nome do deus Prometeu (pro-mêtheus), *o que vê mais além*, designa o poder de projectar, de antecipar o futuro pelas diversas possibilidades que ele encerra. Prometeu, ao roubar o fogo aos deuses para o dar aos homens, mais não fez do que transmitir-lhes a arma com a qual os mortais se poderiam imortalizar, pela transmutação da ordem da natureza em ordem cultural. O fogo, arma perigosa entregue aos mortais,

⁸³ RICOEUR, Paul, *La symbolique du mal*, Aubier-Montaigne, 1960 (1988).

⁸⁴ Idem, *De l'interprétation essai sur Freud*, Ed. du Seuil, Paris, 1965.

⁸⁵ KEARNEY, Richard, *The wake of imagination*, Routledge, Londres, 1994, p. 77.

transmitia-lhes o poder de ultrapassarem os limites estabelecidos da natureza e de se projectarem na dimensão divina da imortalidade. Por esta capacidade que é dada aos homens, a hierarquia cósmica pode ser interrompida e a exaltação humana tornada uma realidade pela imitação da divina.

A falta cometida por Prometeu é filha do seu orgulho, sendo daí em diante associada ao poder da imaginação (fantasia) – ou seja, ao poder que o homem tem de inventar o seu próprio mundo, criando as várias artes capazes de transformarem a natureza, governada por Zeus, na ordem da cultura, onde o homem podia, com relativa liberdade, planear e controlar a sua própria existência.

A traição de Prometeu a Zeus não é impune. Hesíodo conta-nos, na *Teogonia*, como é que Prometeu roubou o fogo aos deuses e o deu aos homens. Mas, relata também a reacção do pai dos deuses: furioso com esta transgressão, Zeus castigou Prometeu mandando acorrentá-lo às montanhas do Cáucaso e enviando uma águia que diariamente lhe devorava o fígado, o qual voltava a crescer durante a noite. Se, por um lado, o castigo do deus demonstra bem a importância do roubo, por outro lado, o trágico destino de Prometeu demonstra o perigo que é a imaginação nas mãos dos homens. Na posse dessa capacidade, os homens podem rivalizar com os deuses.

A plena compreensão desta noção de imaginação e da ameaça que ela representa para os deuses está intimamente ligada à rivalidade existente entre as duas vontades, humana e divina, que caracteriza a tragédia grega, já afluída em aulas anteriores. A imaginação é a força que é dada aos homens para poderem fazer frente à soberana vontade divina, que os dominava totalitariamente.

Devemos referenciar que, quer o mito adâmico, cultura hebraica, quer o mito de Prometeu, cultura helénica, possuem em conjunto o facto de a imaginação ser reconhecida como um acto de rebeldia, contra a ordem divina imposta pelos deuses, na medida em que desmantela a harmonia da natureza pré-estabelecida pelas divindades, pelo que é, desde o início, estigmatizada por uma ambiguidade essencial (cf. KEARNEY, 1994, pp. 80-82), pois, se possibilitava ao homem imitar Deus, continha o facto de essa possibilidade ter sido alcançada através de um acto ilícito.

Possuidor da imaginação, o homem é agora capaz de re-criar o mundo, usurpando o papel do demiurgo original que o formou a partir da matéria informe. No entanto, este poder é uma libertação e uma praga, na medida em que, se por um lado, a imaginação colmata uma lacuna do ser humano, por outro, ela conterà sempre, na sua

origem, o traço humilhante da transgressão. Contudo, a imaginação mantém-se como a única dimensão humana capaz de libertar o homem do cárcere corpóreo e de o elevar às raias do poder criador da arte.

Podemos, então, afirmar que a noção de imaginação que está subjacente, em ambos os casos, é a imaginação criadora, constituinte da ética ou da cultura, consoante a inteligibilidade que ganha no universo de cada uma das civilizações referidas.

Recordemo-nos do estudo efectuado sobre os dois universos ontológicos de José Enes.

O que acabámos de estudar situa-se, pela tradição, no universo ontológico da objectividade. Aqui, a imaginação enquanto faculdade criadora é relegada e condenada para o plano da dinâmica cognitiva, ignorada na dimensão criadora da arte. Neste universo aristotélico-tomista, o processo criativo centrava-se na razão poética, em Aristóteles, e na *recta ratio factibilium*, em Tomás de Aquino, como foi já estudado.

E no universo da subjectividade? Onde colocará Kant a capacidade criadora do homem, na razão ou na imaginação?

O filósofo do criticismo escreve três *Críticas*. A *Crítica da Razão Pura* centrada na problemática do conhecimento onde a sensibilidade e o entendimento são as facultades transcendentais do espírito que, de um modo imprescindível, detém o primado da captação do fenómeno. Na *Crítica da Razão Prática*, Kant estuda a faculdade da razão na sua dinâmica moral. E na *Crítica da Faculdade de Julgar*, a faculdade que se encontra no centro do estudo kantiano é justamente aquela faculdade necessária à primeira síntese no processo do conhecimento, à qual Kant dedica pouquíssimas páginas na *Crítica da Razão Pura*, mas que assume o papel central na *Crítica da Faculdade do Juízo*. Aqui, a imaginação será entendida exactamente como a faculdade capaz de unir o abismo em que as outras duas críticas tinham lançado o homem, conhecimento//acção, pela ponte em que a imaginação se transforma no (re)encontro da totalidade do homem.

Na *Crítica da faculdade do juízo* são várias as passagens que nos dão esta nova concepção da imaginação como faculdade criadora, como poder inventivo e espontâneo, integrante das ideias estéticas que aqui se transformam em energia preñe para o acto criador.

É interessante notar que esta dimensão da criatividade, baseada na imaginação, não esteve no centro das preocupações dos filósofos que desde a Antiguidade até ao

século XVIII se debruçaram sobre os problemas da estética, mas fez parte da problemática da ética, como vimos, porque se deu ênfase ao conhecimento do bem e do mal que o homem passou a ter e se esqueceu a sua capacidade criadora que a imaginação fomenta. Foi necessário esperar por Kant e pela sua chamada de atenção para a imaginação como faculdade teoricamente intermediária, porém, esteticamente única e preponderante.

21ª Aula

Sumário: A Estética na Filosofia Transcendental. A teoria do génio e a criatividade em Kant.

Retomemos a questão da imaginação abordada na aula anterior.

A imaginação, na capacidade de criar estética, tem uma intencionalidade meramente subjectiva, regulativa e reflexionante, presente na capacidade inventiva do génio. Inventar é criar possíveis, mediante a tarefa criadora da imaginação.

É esta imaginação genial a faculdade originariamente criadora da arte, pois nela as ideias estéticas brotam da prenhez anímica do artista capaz de produzir obras de arte. Mas, o que são obras de arte? No § 45, o filósofo afirma que é aquela que “*tem sempre a intenção de produzir algo*”. O problema reside justamente neste “algo”. O que é? Um objecto, um sentimento, uma sensação, um conhecimento? Do interior do universo kantiano, diríamos que este algo se abre à emoção estética. Logo, uma obra de arte, ou apenas a arte, pressupõe o aparecimento de um sentimento, qualquer que ele seja. Esta interpretação bastante ampla, admita-se, é altamente criticável e convida-se os alunos a encontrarem matéria para a discutir.

Depois de algum diálogo reflexivo, retoma-se a questão do génio e das suas características de modo a que o seu produto, a obra de arte, possa ser reconhecido como tal e o seu criador reconhecido como genial.

No § 46 da *Crítica da Faculdade do Juízo*, Kant reflecte sobre a bela arte como a arte resultante da criação própria do génio, sendo este “*a inata disposição do ânimo (ingenium), pela qual a natureza dá a regra à arte*” (KANT, § 46, 211).

Mas, o que é necessário para se reconhecer um génio?

Para o efeito, Kant aponta quais as características que ele deve ter: ser um talento original; os seus produtos terão de ser exemplares, isto é, modelos; deve criar

com a sua natureza dando as suas regras à arte e, por isso, não poderá nunca teorizar ou explicar o que fez e como o fez, na medida em que as suas obras são o resultado da sua inspiração. Como não o sabe, também não o poderá ensinar a ninguém.

Neste mesmo § 46, Kant é claro ao afirmar que o artista, o génio, é aquele que já nasceu com esse *espírito peculiar* que lhe foi dado por ocasião do seu nascimento e que lhe irá permitir criar bela arte, mediante a originalidade que lhe advém das ideias estéticas estéticas⁸⁶, que são entendidas como representações da imaginação.

Ouçamos Kant:

“expor numa intuição aquilo que por natureza nem é demonstrável mediante uma imagem intuitiva, nem é exponível num conceito determinado. Tais são as ideias da razão. Para a ideia da razão, a imaginação tem de criar uma intuição ou exposição sensível, a qual mantém a transcendência da ideia, não permitindo que esta se reduza a um mero conceito, ao mesmo tempo que, mesmo na sua forma intuitiva e sensível, exerce uma acção vitalizadora sobre a própria razão, pondo-a em movimento e ‘dando muito que pensar’. O produto dessa criação é a ‘ideia estética’”. (KANT, *Crítica da faculdade do juízo*, § 49)

Assim, a sua especificidade reside:

“... em parte porque elas esforçam-se por algo que está para além dos limites da experiência e, desse modo, procuram aproximar-se de uma exposição dos conceitos da razão (das ideias intelectuais), o que lhes dá a aparência de uma realidade objectiva; por outro lado, e principalmente, porque, enquanto intuições interiores, nenhum conceito lhes pode ser completamente adequado”. (§ 49).

As ideias estéticas da imaginação, enquanto formas que não constituem a apresentação de um dado conceito, possibilitam que neste se possam expressar mais representações do que aquelas que as palavras podem expressar.

“Assim, a águia de Júpiter com o relâmpago nas garras é um atributo do poderoso rei do céu, e o pavão da esplêndida rainha do céu. Eles não representam, como os atributos lógicos, aquilo que se situa nos nossos conceitos da sublimidade e majestade da criação, mas algo diverso, que dá ensejo à faculdade da imaginação de alastrar-se por um grande número de representações afins (...)”. (§ 49).

Em Kant, é a natureza do génio que dá as regras à arte. Na realidade, se cada arte pressupõe regras assentes num conjunto determinante de conceitos, a bela arte, a arte

⁸⁶ Para CORREIA, Carlos João, *Ricoeur e a expressão simbólica do sentido*, dissertação de doutoramento, apresentada à Faculdade de Letras, da Universidade de Lisboa, Lisboa, 1992, p. 63, nota 29, a ideia estética de Kant era por este filósofo entendida "como uma [...] representação da imaginação que dá muito que pensar, sem que nenhum pensamento determinado, isto é, conceito, lhe possa ser adequado [...], Kant, *Crítica da faculdade do juízo*, §49, e ainda Ricoeur, *Metáfora Viva*, pp. 383/384".

própria do génio “*não pode ter ideia da regra segundo a qual ela deva realizar o seu produto*”. (...) “*Ora, visto que contudo sem uma regra precedente um produto jamais se pode chamar arte, assim a natureza do sujeito (e pela disposição da faculdade do mesmo) tem que dar a regra à arte, isto é a bela arte é possível somente como produto do génio.*” (§ 45)

Na sua teoria do génio, Kant, depois de ter mostrado que este se fundamenta na dimensão produtora da imaginação e não na sua dimensão reprodutora, afirma que pelo génio a natureza dá as suas regras à arte (KANT, 1992, § 45).

A imitação da natureza, a bela arte, em Kant, implica que esta é o resultado de uma produção da imaginação transcendental própria do génio, sendo este “o talento (dom natural) que dá a regra à arte” (KANT, 1992, § 46, 211). Ora, este dom natural é a expressão do ser do artista, que cria mediante a “natureza do sujeito (e pela disposição da faculdade do mesmo) tem que dar a regra à arte, isto é, a bela arte é possível somente como produto do génio” (KANT, 1992, § 46, 211-212). O que é importante aqui, agora, é entender esta noção de natureza capaz de dar as suas regras à arte, o que faremos na nossa 27^a aula.

22^a Aula

Sumário: A Estética na Filosofia Transcendental. O criticismo kantiano e a sua irradiação em Jacques Taminiaux As tensões internas da *Crítica da Faculdade do Juízo*, em *La nostalgie de la Grèce à l'aube de l'idéalisme allemand*.

Apresentamos esta problemática com a leitura do segundo parágrafo da p. 37 da obra *La nostalgie de la Grèce à l'aube de l'idéalisme allemand*, de Jacques Taminiaux.

“Portanto, se a crítica do juízo inscreve o Belo na órbita da subjectividade, e se a significação da faculdade de julgar reside numa mediação não apenas transcendental mas metafísica, e ainda, se no seio desta faculdade, o juízo estético beneficia de uma posição privilegiada, então a tensão entre a referência à subjectividade e a referência metafísica ao suprasensível transparece na análise do belo. Mas, por outro lado, (...) Kant aborda o problema do Belo através de duas perspectivas diferentes, a primeira a do juízo e a segunda a da produção, isto é, a da arte. Uma tensão exerce-se também entre estas duas perspectivas, parecendo a segunda ter sido adoptada nessa linha porque o prefácio e as introduções, como aliás a Analítica do juízo estético fala mais de coisas da natureza do que de coisas de arte.

Enfim, as análises da Crítica do Juízo denotam uma tensão permanente entre a ligação ao quadro sistemático e a fidelidade fenomenológica ao modo de ser do Belo e à atitude que a ele acede.”

Recordamos Kant na “Analítica do Belo” e as quatro definições retiradas da análise do juízo de gosto segundo a qualidade, a quantidade, a finalidade e a modalidade, abordadas na 19ª aula.

O que nos parece interessante analisar à luz da perspectiva de Taminiaux é o modo como as tensões, respectivamente ligadas à problemática da subjectividade e da metafísica, se apresentam em Kant. O núcleo desta representação é a noção de **imaginação transcendental** como instância misteriosa do conhecimento, de natureza ao mesmo tempo *a priori*, ligada ao entendimento e quase intuitiva para tornar homogénea a intuição e capaz de produzir **esquemas**, instâncias invisíveis que tornam homogéneas, respectivamente as categorias do entendimento e os dados da intuição enformados pelos *a priori* do espaço e do tempo.

Kant coloca toda a problemática da criação artística na imaginação transcendental pela qual passa a relação entre o conceito na filosofia e o real capaz de abrir a vereda para a ontologia, o que levanta a questão da relação entre a subjectividade kantiana e a ontologia.

O que apresenta uma tensão nítida no pensamento kantiano é que o filósofo oscilou e oscila no seio dessa dicotomia, subjectividade/ ontologia, na problemática do génio e da produção ao nível da arte. Vejamos TAMINIAUX, 1967, p. 50, “La théorie de l’art”⁸⁷.

Kant dá uma definição de génio mais ontológica do que ligada à subjectividade e seus *a priori*, que supera a problemática das faculdades.

Recordamos a definição:

“Génio é o talento (dom natural) que dá a regra à arte. Já que o próprio talento enquanto faculdade produtiva inata do artista pertence à natureza, também se poderia expressar assim: Génio é a inata disposição do ânimo (ingenium), pela qual a natureza dá a regra à arte.” (KANT, 1992, § 46).

A problemática do génio introduz a da produção e vice-versa. Tendo por base as noções de juízo estético ou subjectivo e de juízo lógico ou determinante, Kant aborda o problema do Belo com a universalidade assente no “como se” capaz de a universalizar sem o qual não haveria comunicação. Para o efeito, é

⁸⁷ TAMINIAUX, Jacques, *La Nostalgie de La Grèce à l’aube de l’idéalisme allemand*, M.Nijhoff, La Haye, 1967.

necessário admitir o *a priori* do juízo de gosto capaz de inteccionar o gosto como “uma espécie de *sensus communis*”. É na linha desta justificação do formalismo e da subjectividade do juízo do gosto que Kant aborda o problema da arte e da criação artística.

A grande tensão é ver se Kant poderá ser interpretado somente em termos de subjectividade transcendental ou se a partir da questão da imaginação transcendental *a priori* não haveria um modo de “ontologizar” a problemática da subjectividade. É como se Kant pudesse ter feito uma ontologia a partir da imaginação transcendental. Recomendamos a obra de Heidegger, *Kant e o problema da metafísica*, para a inteligibilidade da primeira síntese kantiana poder ser uma síntese prévia ou vertativa.

Jacques Taminiaux, ao analisar a questão do Belo em Kant e a problemática da produção artística, pela noção de natureza fenoménica e de natureza prática, liberdade), está convencido que se alcança uma ontologia na doutrina kantiana. Mais, o filósofo francês acredita que Kant compreendeu esta tensão existente entre algo que o seu génio filosófico o terá levado a reconhecer, a abertura a uma ontologia pela relação entre o génio e a produção, mas que, conscientemente, terá abandonado, em virtude da orientação que tinha dado à tripla crítica. Não nos podemos esquecer que Kant escreveu a *Crítica da Faculdade do Juízo* já com 67 anos. Admitir a possibilidade de se abrir a uma ontologia ultrapassando a subjectividade seria pôr em causa toda a obra anterior.

3.6 - Fenomenologia da arte e fenomenologia da experiência estética.

(8h /4 aulas)

23ª Aula

Sumário: Fenomenologia da arte e Fenomenologia da experiência Estética. Husserl e o primado da percepção sobre a imaginação; a dupla neutralização na atitude estética.

(Rever a 5ª aula)

De modo a podermos abordar a fenomenologia da arte e a atitude estética,

teremos de recordar Edmund Husserl (1859-1938) que, segundo Maria Manuela Saraiva⁸⁸, em “O Primado da Percepção e a Concepção da Obra de Arte em Husserl”, texto recomendado para esta aula, se alicerça no primado da percepção como fundamento da imaginação.

Ouçamos Saraiva na abertura do seu texto:

“A maior originalidade da teoria da imaginação em Husserl 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...” (SARAIVA, 1965, p. 73).

Apesar de Husserl nunca ter desenvolvido os seus estudos sobre a arte e a estética, relegando esta reflexão sempre para segundo plano das suas investigações, vai influenciar profundamente Mikel Dufrenne, seu discípulo que, no domínio da *Estética* eclipsará o mestre pelo modo como trabalhou as ideias estéticas. Regressaremos a Mikel Dufrenne na 26ª aula.

As ideias estéticas, na totalidade dos escritos husserlianos editados até agora, aparecem fragmentadas e secundarizadas. Porém, Maria Manuela Saraiva na sua obra *A Imaginação em Husserl* (SARAIVA, 1994) recupera os fragmentos, sistematizando-os, e dando-lhes continuidade. Esse trabalho encontra o seu seguimento no texto que ora estudamos.

Segundo Maria Manuela Saraiva, se em *Ideen I*

“a tela ou a gravura se oferecem à nossa contemplação dentro da sua moldura suspensa na parede (...). Em Ideen II há todo um horizonte, um universo humanizado e atravessado por significações culturais em que o quadro como quadro ocupa imediatamente o lugar que lhe é devido, quase poderia dizer o seu «lugar natural», se não tomarmos esta expressão em sentido próprio” (SARAIVA, 1965, p. 89).

Se tentarmos encontrar as raízes da concepção husserliana de imaginação, presente na criatividade das obras de arte, deparamo-nos com Platão. Foi Platão quem no *Timeu* desenvolveu a sua noção de imaginação tendo por base a figura do demiurgo que fabricou o mundo terrestre com os olhos postos no mundo das ideias eternas. Platão é, assim, o primeiro capaz de visionar o problema da consciência da imagem que Husserl irá desenvolver e aprofundar através dos objectos-imagens dos quais se ocupa a *Estética*.

⁸⁸ SARAIVA, Maria Manuela e outros, *Perspectivas da Fenomenologia de Husserl*, Centro de Estudos Fenomenológicos, Coimbra, 1965, pp. 73-111.

Graças ao novo método de análise da consciência, guiado pela doutrina da intencionalidade constituinte, Husserl destaca dois tipos de imagens: a imagem livre ou mental e a imagem física ou externa. Esta última é a que está presente na obra de arte: pintura, escultura, gravura, romance, teatro, poesia, música. Ora, como nos mostra Maria Manuela Saraiva, esta investigação sobre a obra de arte feita por Husserl implica o primado da percepção sobre a imaginação. Isto é, a imaginação fundamenta-se na percepção sendo-lhe inferior, na medida em que não existe imaginação sem percepção, ou seja, para que o artista possa criar a sua obra, de algum modo ele tem que ter percebido a natureza e o mundo para poder inovar sobre esse conhecimento.

Porém, a imaginação, em Husserl, está intimamente relacionada com o processo do conhecimento. É do interior do próprio acto de conhecer, descrito fenomenologicamente, que a imaginação adquire o estatuto de uma consciência que é uma forma de conhecimento, onde percepção e imaginação estão lado a lado. Porém, se nos colocarmos na esfera das intuições, a percepção é muito superior à imaginação e fundante desta.

É o próprio Husserl que, através de um simples exemplo, nos faz compreender o seu pensamento: na *intenção significativa (Bedeutungsintention)*, consideramos o conteúdo significativo das coisas, por exemplo, um prado, sem a sua presença real. Ou seja: a "significação" do prado é captada graças à imaginação. À medida que os elementos imaginativos vão sendo substituídos pelos reais, a *intenção* cresce no seu conteúdo real até se tornar plena, *intuição*. Na *intenção intuitiva (Intuition Anschauung)*, a intuição é plena, na medida em que a presença do prado é real, está diante de nós e preenche o vazio da *intenção significativa*.

Ora, a percepção, para o filósofo de Friburgo, é uma intuição originária, na medida em que é uma intuição fundamental que designa uma "*apresentação (Gegenwärtigung)*" real do objecto. O objecto apresenta-se realmente, está lá, está presente à consciência que o capta. Esta intuição real, porque originária, capaz de preencher uma intenção significativa, é uma percepção.

Mas, o objecto intuído, pode ser, além de real, imaginário ou recordado e, neste caso, o objecto já não está presente na sua plenitude, pelo que não possui um carácter de imediatez. Não há, neste caso, uma "*apresentação*" do objecto como na intuição, mas o que há é uma "*re-apresentação*" ou "*a-apresentação (Ver-gegenwärtigung)*", na medida em que a posse do objecto é indirecta, pois este é apreendido através de um outro dado

imediate resultante da imaginação ou da memória. Aqui, os actos presentificantes de recordação secundária, como os da imaginação ou da memória repetem, a seu modo, a doação de um objecto que originariamente se ofereceu à consciência no tempo da presença, pelo que imagem e recordação contêm uma verdadeira "presentação" e, portanto, uma intuição originária.

Relacionando o afirmado com os modelos clássicos, poderemos arriscar a inteligibilidade que a imaginação em Husserl aparece, por um lado, ligada à intenção signitativa⁸⁹, cuja origem entronca na imaginação-mimética de Platão, como afirmámos, e, por outro, está ao serviço da intuição ou posse da realidade, e neste campo a sua herança é aristotélica. Vejamos, em seguida, como Husserl cruza essas duas noções de imaginação: para que a intenção se transforme em intuição, os elementos imaginativos (sinais) são substituídos pelos reais e a intuição cresce no seu conteúdo real, favorecendo, assim, uma posse mais ou menos imediata do objecto, o que irá justificar na teoria husserliana o aparecimento de *diferentes graus de realidade*⁹⁰. Os elementos imaginativos, porque não pertencem à mesma realidade do objecto, indicam um preenchimento deficiente da intuição, o que não obsta a afirmação de que:

*"Husserl nunca pôs em dúvida a sua tese inicial referente à consciência imaginante, a saber que ela é uma forma de intuição. Mas também nunca a justificou. Imediatamente, e sem qualquer preâmbulo, a imaginação é colocada ao lado da percepção e contraposta, com a percepção, à consciência signitativa vazia. A percepção e a imaginação fazem ver o objecto, embora cada qual o faça a seu modo."*⁹¹(SARAIVA, 1970, p. 86)

A consciência imaginante é entendida como uma forma de intuição e colocada lado a lado com a consciência cognitiva como um dos modos possíveis (percepção e imaginação) para a visão do objecto. Em *Ideen I*, a imaginação é entendida como presentificação e neutralização, sendo o acto de imaginar descrito como um modo "neutralizado" de ver. Em *Ideen II*, esta presentificação pode ser posicional, quando define a consciência do retrato como coisa, ou neutra, quando o quadro nos aparece

⁸⁹ "Husserl distingue entre 'acto significativo' (signifikativ) que diz relação a uma 'significação' (Signifikation, Bedeutung) e 'acto signitativo' (signitiv) que se refere ao objecto por meio de um sinal, por exemplo por meio de uma expressão, e que poderíamos chamar 'signitativo' (...) (cfr. *Logisch Untersuchungen*, III, § 14, p. 53)", cfr. nota 4 de FRAGATA, Júlio, SJ, *A fenomenologia de Husserl como fundamento da filosofia*, Faculdade de Filosofia de Braga, Braga, 1959, p. 54.

⁹⁰ Cf. FRAGATA, Júlio, o.c., pp. 66-73.

⁹¹ SARAIVA, Maria Manuela, *L'imagination selon Husserl*, Martinus Nijhoff, La Haye, 1970, p. 86, *A imaginação segundo Husserl*, Centro Cultural Calouste Gulbenkian, Paris, 1994, p.103.

como um irreal porque presença à consciência estética capaz de lhe captar o sentido. Tal facto implica que a neutralização fenomenológica é sempre um acto segundo, um acto modificado em relação à percepção normal.

“O primado da percepção pesa ainda demasiadamente nesta linha de interpretação. Segundo esta perspectiva, o artista não se afasta do real senão para o imitar, e o espectador não contempla senão para regressar ao real. Neste caso, a obra de arte seria apenas um substituto de segunda ordem e de natureza inferior à realidade (...)” (SARAIVA, 1965, p 82).

Este modo de conceber a obra de arte implica uma dupla neutralização: eu vejo o quadro na sua moldura, mas o quadro oferece-se à captação do seu sentido (1º acto neutralizado, passagem ao irreal) que é afinal aquele que sou capaz de lho dar mediante a sua apreensão através do meu corpo vivido (2º acto neutralizado que me traz de volta à realidade). Estamos em pleno universo da estética, onde a atitude estética nos introduz num mundo puramente irreal. A dimensão da real existência do quadro, do romance, da música desaparece, sem que se lhe aponha o selo do ser ou do não-ser. Por isso, numa obra de arte, temos *“uma irrealidade física (...) desprovida de existência”* (SARAIVA, 1965, p. 92). Esta *irrealidade física* é a grande característica de uma obra de arte, para Husserl, obra de arte que dispõe de uma corporeidade espiritual, isto é, de um suporte físico totalmente transfigurado por um sentido espiritual.

24ª Aula

Sumário: Heidegger e a origem da obra de arte.

Holzwege, livro publicado em 1950, é o resultado de três conferências proferidas por Heidegger (1889-1976) em 1936, cuja tradução francesa se intitula *Chemins qui ne mènent nulle part*⁹². O primeiro ensaio dessa obra, traduzido para português com o título *A Origem da Obra de Arte*⁹³, é o texto de reflexão para a temática heideggeriana que ora apresentamos. Recorreremos sempre que necessário à tradução francesa referida.

Heidegger^{94,95}, filósofo que emerge do interior do universo ontológico da

⁹² HEIDEGGER, Martin, *Chemins qui ne mènent nulle part*, Gallimard, Paris, 1980.

⁹³ Idem, *A Origem da Obra de Arte*, Edições 70, Lisboa, 2007.

⁹⁴ BOULOT, A, *Introdução à filosofia de Heidegger*, Publicações Europa- América, Lisboa, 1991.

⁹⁵ VATTIMO, Gianni, *Introdução a Heidegger*, Edições 70, Lisboa, 1989.

subjectividade, revela-se, nesta obra, marcado ainda e sempre pela insistência originária sobre a procura do sentido na questionação onto-lógica. Porém, o seu modelo matricial já não é a justificação científica da metafísica como em Kant, mas sim o sistema linguístico-artístico, não como termo de estrutura arquitectónica, de tipo hegeliana, mas como *organismo vivo*, como *linguagem* no sentido de *fala* (*Sprache*).

Nesta obra que ora temos entre mãos, Heidegger revela esse seu substrato conceptual através da meditação da natureza da obra de arte, respondendo ao próprio quesito: “Onde e como é que há arte?”, com a resposta “A arte não é mais do que uma palavra a que nada de real já corresponde. Pode valer como uma ideia colectiva na qual reunimos aquelas coisas que somente na arte são reais: as obras e os artistas” (HEIDEGGER, 2007, p 11)⁹⁶.

Heidegger expõe o seu pensamento em 3 parágrafos:

1º A coisa e a obra

2º A obra e a verdade

3º A verdade e a arte

Na Introdução, a questão “porquê e por onde o artista é o que é?” aponta para a obra de arte, abrindo assim a dialéctica entre os artistas e as obras de arte. Uns só existem porque exigitivos das outras, sendo o inverso também verdadeiro. Nesta sua inteligibilidade, Heidegger inicia o que Merleau-Ponty (1908-1961) irá desenvolver e denominar de *triângulo estético*. O filósofo francês recupera de Heidegger a relação das obras e dos artistas, mas irá introduzir um terceiro vértice, o espectador ou esteta.

No pensamento heideggeriano a arte, ideia fundamentante daquilo que nela é real, os artistas e as obras de arte, permanecerá sempre um enigma, bem como as obras que sustenta, quais símbolos abertos à interpretação do esteta/percipiente capaz de lhes desvelar o sentido onto-lógico-estético que as mesmas escondem e revelam.

Mas a experiência estética não pode negligenciar a “coisa” que está na obra de arte. Como complemento desta ideia, propomos aos alunos a leitura da obra de Heidegger *O que é uma coisa?*⁹⁷, onde o filósofo salienta a noção de objectividade como sendo a unidade indivisível de um *aparecer* e de um *dizer*. A “coisa” é aquilo que se dá à receptividade finita mas que, simultaneamente, pode ser dita, e por isso se projecta na infinitude do verbo. Na arte, essa projecção é feita através da obra de arte e do artista.

⁹⁶ HEIDEGGER, M., *Chemins que ne mènent nulle part*, Gallimard, Paris, 1980, p. 11.

⁹⁷ Idem, *O que é uma Coisa?*, Edições 70, Lisboa, 2002.

Se, por um lado, a "coisa" se mostra ao homem, que a vê, por outro, o homem reconhece-a através de uma "palavra", a sua. O *dizer* é, assim, a outra realidade que atravessa a "coisa" e que estabelece a dialéctica entre a *perspectiva* e o *nome*. Por esta dialéctica entre o que o *olhar* vê e o que o *dizer* diz, ressalta o sentido que a consciência capta. É, pois, na "síntese" entre o sensível e o inteligível que a obra de arte se dá à consciência, justificando não uma dicotomia, mas uma incorporação na totalidade do *Da-sein* como estar-no-mundo, isto é, ser-no-mundo.

Partindo da noção de *Da-sein*, e regressando a *A Origem da Obra de Arte*, podemos afirmar que a inteligibilidade da "coisa-obra de arte", na sua totalidade, terá de admitir a existência do *ser-produto*, da sua *utilidade*, da respectiva *solidez* e consequente eclosão do ente artístico na e pela instituição da intemporal *verdade* do que É.

A tese de Heidegger, no texto que está a ser trabalhado, é que a obra de arte é aquilo e aquela que revela a verdade do ser, verdade essa que só manifesta o seu ser como combate entre a abertura (presença) e o repouso (reserva), na oposição do *mundo* e da *terra*. O exemplo de Heidegger, para expor o seu ponto de vista, é o quadro de Van Gogh representando os sapatos de camponesa.

A intenção perceptiva do *Da-sein*, *senhor-do-mundo* e *pastor-do-ser* que dá o presente da presença, e instaura a verdade da obra de arte, é sempre acompanhada e completada pelo preenchimento de uma outra realidade que a atravessa e à qual a palavra-obra, na esteira de *Ser e Tempo*⁹⁸, está originariamente ligada.

Ao instalar o *mundo*, a obra de arte faz ver a *terra*, existindo quase um ciclo vicioso entre o conteúdo explicitado pelos dois termos. A essência da *verdade* é o pôr em marcha a verdade, é o desvelamento da verdade, sendo esta o fundamento da obra, do artista e da arte.

Em *A Origem da Obra de Arte* não saímos do círculo da metafísica heideggeriana, pois o filósofo termina refugiando-se na *Poesia* e afirmando que toda a arte é *Poema*, sendo a essência do *Poema* a instauração da *verdade* do ser.

“*Toda a arte, enquanto deixar-acontecer da adveniência da verdade do ente como tal, é na sua essência Poesia. A essência da arte, na qual repousam simultaneamente a obra de arte e o artista, é o pôr-em-obra-da-verdade.*” (HEIDEGGER, 2007, p. 58).

⁹⁸ HEIDEGGER, M., *Ser e Tempo*, Parte I, Editora Vozes, Petrópolis, 2005.

A *Poesia*, na versão francesa traduzida por “Poema”, é aqui pensada e apresentada num sentido tão vasto e ao mesmo tempo numa união essencial e íntima com a linguagem e com a palavra como fala. Ela é a característica de moldura do ser que na obra de arte, desde a arquitectura à poesia, desvela o sentido, pela captação da verdade do ser. Esta inteligibilidade implica a mediação hermenêutica na compreensão do homem, pela compreensão do sentido daquilo que ele percepção. É a *via curta* da hermenêutica, segundo Paul Ricoeur.

25ª Aula

Sumário: Maurice Merleau-Ponty: “A dúvida de Cézanne” como precursora da arte no Séc. XXI

Utilizamos *Le doute de Cézanne*, artigo que integra a obra *Sens et non-sens* (1948)⁹⁹ de Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), para apontarmos a hipótese da dúvida de Cézanne (1839-1906) como precursora da arte no Séc. XXI.

A grande dúvida de Cézanne era a *de ser capaz de expressar a troca natural existente entre a natureza e a arte*. Esta questão encontra eco em Merleau-Ponty, cuja reflexão revela bem a inteligibilidade que o filósofo tem do pintor como aquele que é capaz de metamorfosear o Ser, tornando o invisível, visível, pela pintura. Esta metamorfose não é ingénua nem inócua. Ela traz consigo a percepção, o próprio corpo vivido do artista, o seu mundo, a sua razão de ser, o sentido da sua existência, ou seja, a sua *carne*. A arte, a pintura, transforma-se assim na totalidade do mundo *déjà-là*, repleto do silêncio das vozes primordiais, que mudas clamam pelo gesto do pintor para o seu aparecer.

Cézanne não queria imitar a natureza. Imitar tem subjacente uma oposição entre natureza e arte, quase uma rivalidade entre ambas. A prática mimética é prenhe do desejo de suplantar o modelo natural, assim como o impulso do artista o de rivalizar, prometicamente, com o autor dessa mesma natureza. A finalidade da arte mimética traduz-se numa vontade de refazer o mundo, retomando o artista o espectáculo natural que tem diante dos seus olhos. Nesse sentido, não se trata de uma cópia: a arte devolve uma maneira pessoal de ver e de interpretar a natureza, pela alomorfia natural em

⁹⁹ MERLEAU-PONTY, M., *Sens et non-sens (le doute de Cézanne)*, Nagel, Paris, 1948 (5).

artística. O artista segue a natureza na sua força e orientação, mesmo que, algumas vezes, em conflito com ela.

Em Cézanne, a expressão artística reinventa a paisagem pela sua integração na totalidade, isto é, a natureza metamorfoseada com a realidade humana. O pintor, imerso no visível do seu corpo, faz brotar para as consciências perceptivas o Ser, que assim se oferece no seu modo de aparecer como *fantasma*.

Na fenomenologia de Merleau-Ponty, o artista é aquele que possui a capacidade *produtora, inovadora e dinâmica* de criar algo, pela sua constituição ontológica para a produção, capaz de fazer aparecer a obra de arte. Por isso, neste contexto fenomenológico, no artista e na sua obra está co-presente a mesma realidade.

Cézanne, ao afastar-se dos Impressionistas, seus contemporâneos, afirmava, respondendo a Émile Bernard: “eles pintam um quadro e nós [ele] tentamos um pedaço da natureza” (MERLEAU-PONTY, 1948, p. 21) e é desta natureza, da natureza de Aix-en-Provence, que Cézanne nos deixa uma das suas maiores tentativas para ultrapassar a sua *Dúvida*: as cerca de oitenta montanhas de Saint Victoire¹⁰⁰ onde tenta a ligação da arte com a natureza, não no sentido de cópia, mas no sentido de captação do momento genésico do aparecer da montanha.

Cézanne pinta de um modo bastante consciente, onde a consciência é *quiasma*. Ele observa e pensa o mundo, mas deixa-se envolver pelo mundo para criar uma nova imagem a partir deste bailado, que a ambos abarca num equilíbrio entre a sensação visual e a consciência daquilo que o olho vê numa totalidade quasi-perfeita. Esta quasi-perfeição implica a totalidade que se encontra na dinâmica incessante entre o homem e a natureza, entre o pintor e a coisa pintada, qual amálgama de princípios e de realidades que despontam numa nova realidade objectiva-subjectiva, particular-universal. É uma filosofia da percepção onde a imaginação trabalha para a construção da «imagem externa». Como vimos na 23ª aula, já Husserl afirmava que não há imaginação sem percepção, sendo esta o fundamento último da nossa relação ao Ser. Mas o espírito que percebe é um espírito encarnado, união alma-corpo.

O dualismo cartesiano é completamente banido deste novo paradigma. Neste universo, não existe pensar sem ser, nem ser sem pensar. Não existe sujeito sem objecto, nem objecto sem sujeito, não existe eu sem o outro, nem o outro sem mim.

¹⁰⁰ Fazemos notar que as telas e os desenhos da montanha de S. Victoire são da fase madura de Cézanne. Aqui, cada pincelada, cada tonalidade, cada traço, cada espaço procura, de diferentes ângulos, a certeza da ultrapassagem da dúvida, que, teimosamente persiste.

Esta totalidade prevista justifica o acto perceptivo como uma verdadeira filosofia da natureza que possa dar-se conta da aparição natural de um espírito cognoscente.

Para Merleau-Ponty, na relação com a natureza o artista é essa mesma natureza e por isso o pintor *cria, faz aparecer, produz* algo que de um modo muito especial o interliga naquilo que ele já é, Natureza e Ser. Esta grelha merleau-pontiana de “olhar” o mundo é afinal uma expressão de *quiasma*. O *quiasma* não é somente a troca eu-outro (as mensagens que recebe, é a mim que chegam, as mensagens que recebo é a ele que chegam), é também troca de mim e do mundo, do corpo fenomenal e do corpo “objectivo”, do que percebe e do percebido: o que começa como coisa termina como consciência da coisa, o que começa como “estado de consciência” termina como “coisa”. É essa a tarefa, do artista: *coisificar* num quadro o invisível da natureza.

Evidentemente que o eu se reporta ao mundo de diversas maneiras, conforme diferentes modos de intenção, o que implica, ao mesmo tempo, que o papel da consciência dialogante com o mundo não seja apenas o do espectador imparcial da tradição racionalista. É na interrelação dos diferentes modos de ser, de sentir, de querer, de imaginar, que se encontra a totalidade da sinfonia da existência humana.

Por isso, podemos afirmar que, na linha de Cézanne, a inteligibilidade da pintura não é reduzida a um quadro, mas é, na sua plenitude, “a tentativa [de captação] de um pedaço da natureza” (MERLEAU-PONTY, 1948, p. 21). Perante o quesito de Émile Bernard: “a natureza e a arte não são diferentes?” (MERLEAU-PONTY, 1948, p. 22). Cézanne afirma peremptoriamente “**Eu gostaria de uni-las**” (MERLEAU-PONTY, 1948, p. 22).

Esta sua atitude projecta não a diferença entre as duas realidades, arte e natureza, mas a sua união que, no Séc. XXI, encontra, a nosso ver, a sua expressão na nova representação artística denominada bioarte, que apresentaremos na 28ª aula, onde a dicotomia artista/cientista desaparece e o artista-cientista produz uma nova substância que pela sua natureza se transforma em quesito filosófico, porque é união intrínseca entre Natureza e Arte.

Esta nova realidade artística cujos objectos artísticos são o resultado de uma actividade técnico-científica sobre a natureza, não nos pode deixar indiferentes e por isso questões como: o que é o objecto natural? ou o que é o objecto artístico?, perdem o seu substrato diferencial, uma vez que os objectos se aglutinam numa nova versão nocional orgânica-(onto)fenomenológico-cultural. E é exactamente aqui que vamos

encontrar Merleau-Ponty e a *Dúvida de Cézanne* como propedêutica desta arte cuja matéria-prima não é a tradicional, mas aquela que o grande pintor, no meio da sua esquizofrenia e tribulação psico-intelectual, confessava em carta a Zola e pré-via: é a própria vida [*bios*] que pode ser matéria-prima do artista.

Em nosso entender, este é o nó górdio da questão que nesta aula quisemos abordar.

26ª Aula

Sumário: Mikel Dufrenne – Fenomenologia da experiência estética.

O pluralismo cultural contemporâneo proporciona uma enorme variedade de: estímulos de experiências estéticas, atitudes estéticas, objectos estéticos, teorias estéticas, estéticas aplicadas, o que torna cada vez mais complexo o estudo da *Estética*, inclusive as formas artísticas do século XXI põe em questão, as tradicionais categorias estéticas. Voltaremos a abordar este assunto na 29ª aula. De modo a estudarmos esta problemática, do interior do universo da fenomenologia onde nos encontramos nesta fase do programa, recorreremos a Mikel Dufrenne, discípulo de Husserl, também influenciado por Espinosa, Kant, Hegel, Wittgenstein, Heidegger, Bachelard e Alain, pelas suas importantes análises para o entendimento sobre a *Estética*.

Propomos para estudo a obra, de Mikel Dufrenne, *Estética e Filosofia*¹⁰¹. Nesta obra, o filósofo existencialista francês começa por chamar a nossa atenção para o facto da intercomunicação de experiências existente entre o espectador e o artista: um cria e o outro re-cria a obra de arte, sendo a percepção estética o momento poético por excelência. A obra de arte, pela **percepção**, torna-se objecto estético, isto é, objecto percebido no corpo vivido do percipiente ou esteta. Esta interpretação dufreniana roça a ontologia sartriana¹⁰², pois o ser do objecto estético realiza-se na e pela intercepção de um *em si* num *para si*.

“A percepção estética é a percepção aberta e feliz que atesta (...) e solicita a reflexão sobre [a nossa relação mais profunda e mais estreita com o mundo]. Ao

¹⁰¹ DUFRENE, Mikel, *Estética e Filosofia*, Perspectiva, São Paulo, 1981, 2ª ed.

¹⁰² SARTRE, Jean-Paul, *L'être et le néant: essai d'ontologie phénoménologique*, Gallimard, Paris, 1943 (1976), tradução para português, *O Ser e o Nada – Ensaio de Ontologia Fenomenológica*, Vozes, Petrópolis, 2008.

mesmo tempo, ela anuncia e prepara para a consciência o seu futuro, fundamenta-o, (...) a experiência estética reconcilia-nos conosco mesmo(...)". (DUFRENNE, 1981, p. 26).

Na esteira de Husserl, Mikel Dufrenne mantém o princípio de que a percepção, diferente da imaginação, mantém o primado sobre esta, aceitando-a, no entanto, como sua colaboradora, no fazer aparecer a obra de arte e na sua re-criação. É pela imaginação que a natureza se faz consciência, passa da presença imagética, irreal, diria Husserl, para a representação como obra de arte, pela imaginação do esteta.

O imaginário realiza a imagem possível. Tudo está no mundo, tudo é mundo, o céu, a nuvem, o arco-íris, o riso de uma criança ou a lágrima do idoso que lhe escorre pela face em saudade sentida. O mundo não está escondido, ele apenas está, somente É. Ora, o artista é o que realiza o mundo. Criar é deixar ser, é, segundo Mikel Dufrenne, a reconciliação da acção com a contemplação, é, afinal, realizar o destino da subjectividade. Leiamos Dufrenne:

"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." (DUFRENNE, 1981, p. 31).

Se para Aristóteles e para Kant a arte era um dom, para Dufrenne ela é como um dom na medida em que não é premeditada. A arte é experimentada no sentido em que traz consigo todo o mundo vivido do artista que se expressa e comunica pela obra de arte, entendida como abertura ao espectador, que a decifra emprestando-lhe a inteligência transcendida para o sentimento.

É neste sentido que a compreensão de uma obra de arte está na sua percepção pelo público. Para Mikel Dufrenne, uma obra de arte não é para ser julgada. Ela é para ser apreciada, percebida, sentida, Neste contexto, o objecto artístico só existe quando é partilhado e comunica, transmite, expressa um sentido. Este arrasta consigo o artista através do seu estilo pessoal, que o descobre-esconde e torna a obra autêntica.

Por isso:

" (...) a arte é sempre transgressão porque é liberdade e a estética não pode invocar o sistema senão para mostrar como ele é transgredido" (DUFRENNE, 1981, p. 138).

O estilo encarna um sentido, uma ideia estética, capaz de preservar a autonomia genial que empresta ao sensível a forma que o atravessa, abrindo o caminho para uma ontologia formal.

Mikel Dufrenne entende a beleza numa linha kantiana como o livre jogo entre a imaginação e o entendimento, o que implica que a obra bela é aquela que provoca o comprazimento ou o descomprazimento. É aquela através da qual se experimenta não só a verdade da obra como a verdade do ser (aqui recordamos Heidegger e Merleau-Ponty).

3.7. A “arte como imitação da natureza”, em Aristóteles, Kant e Ricoeur. (2h /1 aula)

27ª Aula

Sumário: A “arte como imitação da natureza”, em Aristóteles, Kant e Ricoeur

Aula escolhida para apresentar na lição para as provas de agregação.

3.8. A arte temporã do Séc. XXI: a bioarte. Suas repercussões na Estética. (4h /2 aulas)

28ª Aula

Sumário: A arte temporã do Séc. XXI: a bioarte. Suas repercussões na *Estética*.

Afinal: o que é a arte?

Pergunta que nos tem acompanhado ao longo deste percurso reflexivo sobre a *Estética e Teorias da Arte*, que atravessa todo o espaço histórico-filosófico do pensamento humano, e que é, em nosso entender, questão companheira do homem nos momentos mais ousados da sua reflexão.

Ao longo desta unidade curricular, dialogámos com diferentes épocas históricas, várias e diferentes definições, caracterizações e teorias da arte, desde os clássicos até aos nossos dias. Um apontavam para a impressão, outras para a participação, outras para a comunicação, e outras ainda para a expressão. Vimos que a arte tem um

compromisso com a vida, com a natureza, com o belo, com o conhecimento, com as emoções, os sentimentos e os afectos, com as obras de arte e com os artistas. Este contexto torna a problemática da arte complexa e no seu seio vários conflitos se geraram e se geram.

Por isso, tentar definir a arte é tarefa difícil e complexa no dizer de Mário Perniola (1941), na medida em que esta noção se encontra intimamente relacionada com a conjuntura sócio-cultural em que está inserida. Para este autor, a fórmula explicitante do que é a arte conheceu três viragens culturais e económicas fundamentais: o renascimento, o romantismo e o pós-industrialismo, onde ainda hoje nos encontramos.

“A ideia fundamental que está na base [da] primeira viragem cultural da arte, que levou mais de três séculos a realizar-se, permanece indiscutível e válida, ainda hoje, na teoria da arte ocidental: o artista não pode ser ignorante. (...)”
(PERNIOLA, 2005)¹⁰³.

A aliança “entre arte e saber, ou mesmo entre arte e ciência, como se espera que aconteça com todo o domínio de produção” (PERNIOLA, 2005, p. 191) justificou a noção crítica de “indústria da cultura” como o “modo de produção industrial característico de uma dada racionalidade tecnológica” (PERNIOLA, 2005, p. 191) que, na nossa conjuntura, está intimamente relacionado com o cientista.

Ora, com o avanço científico-tecnológico que a segunda metade do Séc. XX conheceu, o objecto científico deixou de ser o “dado” e passou a ser o “construído”, isto é, o *produzido* ou o *criado* pela inter-relação existente entre o cientista e a sua investigação, apoiada pela tecnologia. Esta posição, que Bachelard assume na sua perspectiva científica, abre no domínio especulativo um enorme campo justificativo do “Poema” em Heidegger, ou da afirmação orteguiana de que “a física é poesia”.

No dealbar do Séc. XXI, com os avanços da ciência e da tecnologia aplicados à dimensão artística, aparece-nos uma arte onde a racionalidade científica está presente. Não é uma arte útil. Não é uma arte que visa apenas o prazer da fruição do objecto produzido, não é uma arte industrial-comercial (*kitch*), nem digital ou robótica. Não é *video art* nem instalação. Também não é *body art*. É diferente de tudo isso! O que ela pretende é intervir no momento genésico da produção natural, originando um novo

¹⁰³ PERNIOLA, Mário, *Estética e Artes. Controvérsias para o séc. XXI, Colóquio Internacional, Maio 2003*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2005.

modo de ser que, de um modo muito peculiar, se entrecruza com a técnica e com o saber científico. É a bioarte¹⁰⁴.

Mas o que é a bioarte?

É uma prática artística que usa formas vivas como material. É uma mistura de arte e de ciência, que se expressa pela biotecnologia. 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 diferente oportunidade exploratória de novos modos de representação e de comunicação.

Esta conjugação que a tecnologia promove e que o homem cria coloca-nos perante o resultado de um cruzamento inaudito entre *bios* e *arte*, fundamento e suporte inteligível do que se denomina bioarte. (Rever a 25ª aula.)

Esta nova dimensão artística, que tem por base a engenharia genética e a clonagem, tem tanto de interessante como de controverso; por um lado, as possibilidades de um artista que tem acesso a técnicas de biotecnologia são fascinantes, mas o reverso da medalha é que esta forma de arte integra, para além da novidade hilemórfica e biotecnológica, as discussões estéticas, éticas, morais, epistemológicas, ontológicas, fenomenológicas e sociais. Muitas vezes a ciência é encarada como um perigo que pode

¹⁰⁴ BIRKE, L, *Meddling with Medusa: on genetic manipulation, art and animals*. AI & Soc 20, 2005, pp. 103-117.

CASTRO, Gabriela, “O que é Isto?”, in *Actas del I Congreso Internacional de Fenomenologia y Hermenéutica*, Departamento de Artes y Humanidades, Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Andrés Bello, Santiago de Chile, Chile, 2008, pp. 501-509.

KAC, Eduardo. *Signs of Life: Bio Art and Beyond*. Cambridge: MIT Press, 2007. SNOW, C. P. (1993), *The Two Cultures*, Cambridge University Press (parte I, publicada pela primeira vez em 1959).

SOLINI, P.; Hauser, J.; Flusser, V. et al , *L’art biotech’*, Hors Collection. Filigranes Editions, 2003.

VITA-MORE, N., “Brave BioArt 2: shedding the bio, amassing the nano, and cultivating posthuman life” in *Technoetic Arts: A Journal of Speculative Research*, vol. 5, number 3, 2007, pp, 171-186.

ZARETSKY, A., “The Mutagenic Arts”, in *CIAC’s Electronic Magazine*, no. 23, 2005.

Bibliografia on line

- LIPTON, S. T., Art Imitates Life-Science - The Bio-Art Movement Finds

(Cultures & Grows) Its Wings in France, 2003, Website da autora

(<http://www.shanatinglipton.com/bio-art-1.html>).

- MOURA, L. Manifesto da Arte Simbiótica, (2004), Website acedido em Janeiro

de 2008 (<http://www.lxxl.pt/artsbot/indexpt.html>).

- Website do *Ars Electronica*: <http://www.aec.at/en/archives/history.asp>

acedido em Dezembro de 2007.

- Website *Ciência Viva*, <http://www.cienciaviva.pt/divulgacao/arteciencia/>

acedido em Janeiro de 2008.

- Website de *Marta de Menezes*: <http://www.martademenezes.com/> acedido

em Dezembro de 2007.

- Website *TC&A (Zurr e Catts)*: <http://www.tca.uwa.edu.au/> acedido em

Dezembro de 2007.

subverter valores que temos como fundamentais. Independentemente do que a sociedade espera ou receia em relação à ciência, é indiscutível que é necessário haver diálogo a esse respeito, não só por parte dos cientistas, mas dos filósofos em especial. Ora, a bioarte, enquanto *bios-poiésis*, é um meio de despertar discussões filosóficas.

Tendo em conta os pressupostos anteriores, para onde nos poderão levar os estudos sobre o conteúdo semântico-filosófico da noção de arte se aplicada a campos tão distintos dos tradicionais, como o forjar transgênicos ou a manipulação genética, por exemplo? Existe uma nova injunção «arte e técnica» que nos parece querer impor-se de um modo tão ou mais relevante do que aquele que estamos habituados a considerar. Através da manipulação científica da própria natureza como matéria-prima, o artista-cientista faz aparecer esta dimensão mais recente da arte onde a vida e a arte se enredam numa nova criação que reclama uma revisão onto-estética.

Aquilo que o artista produz e que o nosso olhar vê é, afinal, o quê?

Quando o homem é capaz de intervir deste modo na natureza, não podemos deixar de pensar numa hipotética alteração da noção de substância. Questões como: o que é o objecto natural? ou, o que é o objecto artístico? perdem o seu substrato diferencial, uma vez que os objectos se aglutinam numa nova versão nocional orgânico-metafísica-cultural. Será que a noção de *ousia* aristotélica permanece a mesma, ou sofreu uma profunda alteração com os progressos científicos conhecidos no seio de um universo transcendental?

Retomemos Aristóteles na sua obra *Péri Hermeneias*, ou *Da Interpretação*¹⁰⁵, e o termo *hermenéia* que, enquanto discurso significante, engloba o discurso "*que interpreta a realidade na medida em que diz "algo de algo"; há hermenéia porque a enunciação é uma captação do real por meio de expressões significantes*"¹⁰⁶.

Ora, estas expressões significantes dizem a unidade objectiva, alcançada pelo cruzamento do sentido com a verdade, que Aristóteles chamou *ousia*. No universo aristotélico chamar a Fernando, a Paulo ou a Jorge homens significa que todos eles possuem a mesma essência, razão que nos leva a afirmar que a *ousia* é, pela sua permanência, o fundamento da unidade, não só objectiva, como também de sentido,

¹⁰⁵ Aristoteles, *Organon, I Catégories, II De l'interprétation*, trad. et notes par J. Tricot. Paris : Lib. Philosophique J. Vrin, 1977, pp. 77-144.

¹⁰⁶ Paul Ricoeur. *Le conflit des interprétations, essais d'herméneutique I*. Paris : Ed. du Seuil, 1969., p. 8.

neste caso, do ente que é o homem. Em Aristóteles é, pois, a ordem imanente à *ousia* o que possibilita a interpretação como captação de sentido e de verdade do *ente enquanto ente*. Estamos perante um discurso de cariz ontológico, onde o quarteto causal suporta a inteligibilidade do próprio ente.

Com a bioarte, parece-nos estar perante uma nova ontologia e uma nova *Estética* onde a *Arte*, enquanto campo privilegiado para o aparecimento do ente, deixa de ser criação livre para a produção do prazer mas passa a alcançar o domínio onto-bio-estético. Aqui apenas a emoção estética determina o objecto artístico que é, afinal, o quê? Formas vivas manipuladas com a intenção de comunicar? Mais uma vez, o quê?

A bioarte é considerada pela maioria dos seus praticantes como estando estritamente limitada a "formas vivas", embora exista alguma discussão quanto ao rigor deste critério e os estágios nos quais a matéria pode ser considerada viva.

Por isso, ousamos afirmar que o objecto bio-artístico clama pela sua integração no ser e procura novos cambiantes estéticos.

29ª Aula

Sumário: Continuação do sumário anterior. A arte temporã do Séc. XXI: a bioarte. Suas repercussões na *Estética*.

A designação artística da arte temporã do séc XXI, que aproxima a arte da ciência pela biotecnologia, encontra a sua origem terminológica em 1997 com Eduardo Kac, criador do coelho fluorescente, Alba, em 2000. Este projeto transgênico, o *Genetic Fluorescent Product Bunny*, foi realizado por engenharia genética, com a injeção de um gene de proteína fluorescente de uma água viva, numa célula ovo de uma coelha. Sob luz azul, o animal, que é albino, emite luz verde.

A bioarte é um tipo de arte que não é mimético ou representativo, é um *experimento vivo*. O seu objecto artístico um *constructo* perecível.

Mesmo tendo uma origem recente, finais do século XX, há neste momento um número considerável de artistas que constroem as suas obras utilizando técnicas e conceitos que, até há bem pouco tempo, eram exclusivamente do domínio da ciência. De entre o grupo dos pioneiros apontamos para além de Eduard Kac (1962), George Gessert (1944), Oron Catts e Ionat Zurr (1970), Adam Zaretsky e Dimitry Bulatov

(1968), Leonel Moura (1948), Pietro Antonio-Bernabei (1948), Natasha Vita-More (1979) e Stelarc (1946) que trabalham e expõem internacionalmente.

Neste grupo de pioneiros da bioarte encontramos Marta Menezes (1975), directora artística da Ectopia, o laboratório de experimentação artística do Instituto Calouste Gulbenkian de Ciência, em Lisboa, a trabalhar actualmente como Artist-in-Residence no MRC – Clinical Sciences Centre, do Imperial College of Science, Technology and Medicine, em Londres, que foi a primeira portuguesa a dedicar-se à bioarte, tendo já exposto as suas obras em diversos museus e galerias de arte nacionais e internacionais.

Da sua obra destacamos, por exemplo, a modificação do padrão das asas de borboletas vivas, bem como a utilização de diferentes técnicas biológicas incluindo a Ressonância Magnética Funcional do Cérebro para criar retratos onde a mente pode ser observada, os fragmentos de ADN fluorescente para criar micro-esculturas no núcleo de células humanas ou as esculturas feitas com proteínas com ADN ou com neurónios vivos. Estas “peças” demonstram bem que as novas tecnologias aplicadas à genética justificam uma nova ideia de arte, a bioarte, e esta uma nova dimensão de ser onde a noção de substância se altera, em relação à *ousia* aristotélica, e onde a afectividade do ser humano se projecta em novas categorias estéticas, justificando a necessidade de uma nova terminologia explicitante de novas realidades estéticas.

Na aula anterior estudámos alguns traços fundamentais para compreendermos o que é a bioarte, por isso não podemos deixar de apontar os nossos pressupostos de inteligibilidade sobre os seus efeitos na dimensão semântico-filosófica da *Estética*.

Percorramos os caminhos da reflexão apoiando-nos na dimensão estética para que possamos apresentar uma visão estética da bioarte.

Vimos que a *Estética* integra hoje, para além do seu conteúdo semântico histórico tradicional, a vertente da afectividade.

Ora, afectividade encontra a sua raiz etimológica em *afectos*, que é uma palavra que nos chega do latim “Afectus” e que expressa a capacidade de receber.

Afectos tem, assim, a ver com o modo como somos afectados por aquilo que nos rodeia, que nos toca. Isto é, tem a ver com a nossa reacção, emoção, com o nosso sentimento, sendo a função do sentimento, na esteira do *thumos* platónico, a de ligar a afectividade vital ou desejo *bios*, e a afectividade espiritual *logos*.

A função do sentimento é, pois, a de ligar. Ele liga-nos às coisas, aos entes, ao ser. Enquanto todo o movimento de objectivação tende a opor-nos um mundo, o sentimento une a intencionalidade que nos projecta fora de nós à afecção pela qual nos sentimos existir. O sentir é o momento de entroncamento do conhecer e do ser, numa reconstituição da nossa própria totalidade. Por isso, a afectividade revela-nos a união originária entre o pensar e o existir.

Ora, de que modo o homem pode ser afectado pelos objectos bio-artísticos?

A intervenção directa do homem na dimensão dos processos orgânicos da natureza afecta-nos porque, no livre jogo da imaginação com a razão, provoca um sentimento que projecta o ser humano para lá da sua própria natureza finita, lançando-o na dimensão ilimitada dos possíveis. Em nosso entender, é justamente nesta dimensão ilimitada dos possíveis que a bioarte ganha o seu lugar na classificação das artes, arrastando consigo a *Estética* integrante do modo como o sujeito é afectado por uma arte que tem por matéria-prima a própria vida.

Como temos vindo a compreender, a *Estética* foi ganhando uma identidade diferente de apenas a de uma ciência do conhecimento sensível, a de uma ciência do belo, ou o estudo sobre a afectividade ou sobre a imaginação. No novo paradigma bio-artístico que se desvela, a *Estética* traz consigo uma nova realidade da re-criação integradora da percepção fenomenológica de um objecto artístico perecível. O novo objecto artístico provoca, necessariamente, no percipiente, um sentimento cujo impacto ultrapassa as tradicionais categorias estéticas, grandes ou pequenas, recorde-se a 3ª aula, e se perde no ilimitado do *espanto* e do *questionamento*, elevando estas duas dimensões, anteriormente do domínio do conhecimento, à dimensão de categorias estéticas.

30ª Aula

Sumário: 2ª Prova Escrita de Frequência

4. BIBLIOGRAFIA GERAL

- ABEL, Olivier, *La promesse et la règle*, Michalon Eds., Paris, 1996.
- ADORNO, Theodor W., *Teoria Estética*, Edições 70, vol. 14, Lisboa, 1970/82.
- *Autour de la Théorie Esthétique*, Parolipomeno, Introduction première, Klincksieck, 1976.
 - *Théorie Esthétique*, Ed. Klincksieck, Paris, 1974.
- AGOSTINHO, S., *De Doctrina Christiana*, Désclée de Brouwer, 1962.
- *As Confissões*, Livraria A.I., Braga, 1990.
 - *Diálogo sobre a Felicidade*, Edições 70, Lisboa, 1997.
- AGOSTINHO, S.; ESPINOZA; HEGEL; DILTHEY; NIETZSCHE, *Textos de Hermenêutica*, Rés Editora, Porto, Setembro, 1984.
- AKOUN, A. e FERRIER, J. J., *dir, Comprendre l'esthétique*, Paris, Marabout, 1975.
- ALLAND, D. J., *A filosofia de Aristóteles*, Ed. Presença, Lisboa, 1983.
- ALLEMAN, Beda, *Hölderlin et Heidegger, Recherche de la Relation entre Poésie et Pensée*, P.U.F., Paris, 1959.
- AQUINO, S. Tomás de, *Questions Disputées sur la Vérité*, question IV, Le Verbe, Lib. Philosophique J. Vrin, Paris, 1992.
- ARENT, Hannah, *Juger, Sur la philosophie politique de Kant*, Ed. Seuil, Paris 1991.
- *The human condition*, Univ. Chicago Press, Chicago, 1989.
 - *A vida do espírito. Vol I – Pensar, Vol II – Querer*, Instituto Piaget, Lisboa, 2000.
- ARGAN, Giulio Carlo e FAGIOLO, Maurizio, *Guia da História de Arte*. Ed. Estampa, Lisboa, 1994.
- ARISTÓTELES, *Poética*, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, 1986.
- *Metafísica*, Atlantida Ed., Coimbra, 1951.
 - *Peri Hermeneias*, Loeb Classical Library, Cambridge / Massachussets - Londres, 1983.
 - *Retórica*, Editorial Gredos, Madrid, 1990.
 - *Ética a Nicómaco*, Quetzal, Editores, Lisboa, 2004.
- ARISTOTE, *La Métaphysique*, Lib. Philosophique J. Vrin, Paris, 1974.
- *Poetics*, with an introductory essay by Francis Fergusson, A Dramabook, Hill and Wang, New York, 1961.
 - *De l'ame*, Les Belles Lettres, Paris, 1980.
 - *Traité de l'âme*, Lib. Philosophique J. Vrin, Paris, 1985.
 - *Rhétorique* (2 tomos), P.U.F., Les Belles Lettres, Paris, 1960/2.
 - *La Rhétorique* (texte grec et trad. Franç. en regard), Col. Philosophie, Lib. Philosophique J. Vrin, 1967.
 - *The Art of Rhetoric*, Penguin Books Ltd., London, 1991.
 - *Organon, I categories, II De l'Interprétation*, vol. 1, Lib. Philosophique J. Vrin, Paris, 1977.

- ATLAN, Henri, *Com Razão ou sem ela*, Epistemologia e Sociedade, vol.8, Instituto Piaget, Lisboa, 1994.
- AURÉLIO, Diogo Pires, *Imaginação e Poder, Estudo sobre a Filosofia Política de Espinosa*, Edições Colibri, Lisboa, 2000.
- BAKHTIN, M. M., *Estética Literária*, Mikhail Bakhtine, Paris, 1984.
- BAREL, Yves, *La quête du sens. Comment l'esprit vient à la cité*, Ed. Seuil, Paris, 1987.
- BARILLI, Renato, *Curso de Estética*, Estampa, Lisboa, 1989.
- BARTHES, Roland, *O Prazer do Texto*, Edições 70, Lisboa, 1988.
Linguística e Literatura, Edições 70, Lisboa, 1980.
- BAYER, Raymond, *Essais sur la méthode en esthétique*, Flammarion, Paris, 1953,
 - *História da Estética*, ed. Estampa, trad. José Saramago, Lisboa, 1979.
 - *Traité d'esthétique*, A. Colin, Paris, 1956.
- BELAVAL, Y., *Leibniz. Initiation à sa philosophie*, Lib. Philosophique J. Vrin, Paris, 1984.
- BELO, Fernando, *Leituras de Aristóteles e de Nietzsche*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1994.
Linguagem e Filosofia, algumas questões para hoje, Imprensa Nacional Casa- da- Moeda, Estudos Gerais, Lisboa, 1987.
- BENJAMIN, Walter, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, introdução de T.W. Adorno, Relógio d'Água Editores, Lisboa, 1992.
- BERGER, G., *Le cogito dans la philosophie de Husserl*, Lib. Philosophique J. Vrin, Paris, 1941.
- BERGSON, H., *A evolução criadora*, Zahar Ed., Rio de Janeiro, 1979.
 - *Comedy. An Essay on Comedy*, Doubleday, New York, 1956.
 - *Le rire, Essai sur la signification du comique*, Félixe Alean, Paris, 1900 (Revue de Paris, 1899)
 - *O riso, ensaio sobre a significação do cómico*, Zahar Ed., Rio de Janeiro, 1980.
- BERNICOT, Josie, *Les actes de langage chez l'enfant. Psychologie d'aujourd'hui*, PUF, Paris, 1992.
- BERNSTEIN, J. M., *The Fate of Art*, Polity Press, Oxford, 1991.
- BETTI, E., *Teoria Generale della Interpretazione*, Dott A. Giuffré Editore, Milano, 1955.
- BIEMEL, Walter, *Le concept du monde chez Heidegger*, Lib. Philosophique J. Vrin, Paris, 1980.
- BLANCHÉ, Robert, *Des catégories esthétiques*, Lib. Philosophique J. Vrin, Paris, 1979.
- BLEICHER, Josef, *Hermenêutica Contemporânea*, Edições 70, Lisboa, 1980.
- BOEHNER, P. e GILSON, E., *História da Filosofia Cristã*, Ed. Vozes, Petrópolis, 2000.
- BOTIA, António, *El estruturalismo: de Lévi- Strauss a Derrida*, Ed. Cincel, 1990.

- BOURGEOIS, Patrick L., *Extension of Ricoeur's Hermeneutic*, Martinus Nijhoff, The Hague, Netherlands, 1975.
- BOULOT, A., *Introdução à filosofia de Heidegger*, Publicações Europa- América, Lisboa, 1991.
- BOUCHINDHOMME, Christian et ROCHLITZ, Rainer, *L'art sans compas, redéfinitions de l'esthétique*, Procope, Cerf, Paris, 1992.
- «*Temps et Récit*» de Paul Ricœur en débat, Procope, Ed. du Cerf, Paris, 1990.
- BOUVERESSER, Renée, *L'expérience esthétique*, Armand Colin, Paris, 1998.
- BRANDÃO DA LUZ, José Luís, *Jean Piaget e o Sujeito do Conhecimento*, Instituto Piaget, Lisboa, 1994.
- «Percurso da mundividência naturalista nos Açores», em *Reflexões sobre Mundividências da Açorianidade*, Universidade dos Açores, Ponta Delgada, 2009.
- BRETON, Philippe, *A utopia da comunicação*, Vol. 11, Epistemologia e Sociedade, Instituto Piaget, Lisboa, 1992.
- BRENTANO, Aristote, *les significations de l'être*, Lib. Philosophique J. Vrin, Paris, 1992.
- BRUN, Jean, *Aristóteles*, D. Quixote, Lisboa, 1986.
- BURGOS, Jean, *Pour une poétique de l'imaginaire*, Ed. Seuil, Paris, 1982.
- CADOZ, Claude, *A realidade virtual*, Vol. 36, Biblioteca Básica de Ciência e Cultura, Inst. Piaget, Lisboa, 1994.
- CARNOIS, Bernard (dir.), *La cohérence de la doctrine kantienne de la liberté*, Ed. Seuil, Paris, 1973.
- CARROLL, Noël, *Philosophy of Art*, Routledge, London, 1999.
- CARVALHO, Amorim de, *De la connaissance en générale à la connaissance esthétique. L'esthétique de la nature*, Paris, 1973.
- CASSIRER, Ernest, *Essai sur l'homme*, Ed. de Minuit, Paris, 1975.
- *Language et mythe*, Ed. de Minuit, Paris, 1973.
 - *A Linguagem, Mito e Religião*, Ed. Rés, Porto, 1976.
 - *Philosophies des formes symboliques*, vol.1, Ed. de Minuit, Paris, 1972.
- CASTRO, Maria Gabriela Azevedo, “Phenomenology and Bio-art”, in *Societies in crisis, aesthetics perspectives for Europe*, the Universidad Autónoma de Madrid in collaboration with Documenta-Arte and the Ministry of Culture of Spain. Congresso Europeu de Estética em Madrid, Madrid 2012.
- “Simbologia da Açorianidade na Pintura de Domingos Rebelo e de Borba Vieira”, in *Philosophica*, nº 36, Revista do Departamento de Filosofia da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2010, pp. 45-54.
 - “Porque é que o «sublime» de Kant «nos faz pensar» sobre o terrorismo?”, in *Razão e Liberdade, Homenagem a Manuel*

José do Carmo Ferreira, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, Departamento de Filosofia da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2010, pp. 307-312.

- (coord) com Berta Pimentel Miúdo e Magda Costa Carvalho, *Reflexão sobre Mundividências da Açorianidade*, Universidade dos Açores, com o apoio da Direcção Regional da Ciência, Tecnologia e Comunicações do Governo dos Açores, Ponta Delgada, 2010, 245 pp.
- “Desafios dos Açores para o Século XXI: a Arte na Educação”, in *Desafios dos Açores para o Século XXI*, Expresso das Nove – Tinta Permanente, Ribeira Grande, 2010, pp.129-130.
- “Pelos Caminhos da Filosofia em busca da Açorianidade”, in 9º Colóquio Internacional da Lusofonia, Bragança, *on line*. www.lusofonias.net/lusofonia%202009/Actas2009_Braganca.doc.
- “Ricoeur y la explicitación ontológica del postulado de la referencia. El ejemplo de Sócrates, filósofo y poeta” in *Agora – Papeles de Filosofía*, vol 25, nº 2, Servizo de Publicacións da Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2009 pp. 75-86.
- “A Dúvida de Cézanne como propedêutica da arte no Séc. XXI”, in *Phainomenon*, Revista de Fenomenologia, número 18/19 – Primavera e Outono de 2009, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2009, pp. 175-183.
- “Imaginando, imaginando, cá vamos brincando...”, in CONDESSA, Isabel Cabrita (org.), *(Re)Aprender a Brincar, da Especificidade à Diversidade*, Universidade dos Açores, Ponta Delgada, 2009, pp. 95-102.
- “A Procura do Belo numa Cidadania Activa”, in *Poder Local, Cidadania e Globalização, Actas do Congresso Comemorativo dos 500 Anos de Elevação da Ribeira Grande a Vila (1507-2007)*, Câmara Municipal da Ribeira Grande, 2009, pp. 295-300.
- “O que é Isto?”, in *Actas del I Congreso Internacional de Fenomenología y Hermenéutica*, Departamento de Artes y Humanidades, Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Andrés Bello, Santiago de Chile, Chile, 2008, pp. 501-509.
- “Valores Estéticos no Dealbar do Séc. XXI”, in *Arquipélago, Revista da Universidade dos Açores*, Série Filosofia, nº8, Ponta Delgada, 2007, pp 39-44.
- “José Enes e Paul Ricoeur. Apontamentos para uma aproximação” in *Caminhos do Pensamento, Estudos em*

Homenagem ao professor José Enes, Brandão da Luz, José Luís (org.), Edições Colibri e Universidade dos Açores, Lisboa, 2006, pp 83-100.

- (coord) *A Criatividade na Educação, Actas do colóquio* (2002), Universidade dos Açores, CEF, Ponta Delgada, 2006, 45 pp.
- “Para uma Poética da Vontade”, in HENRIQUES, Fernanda, (coord.) *A Filosofia de Paul Ricoeur, Temas e Percursos*, Ariadne Editora, Coimbra, 2006, pp149-157.
- “Ensino superior: que pedagogia?”, in *Pedagogia na Universidade*, III Simpósio – Pedagogia na Universidade (2001), Universidade Técnica de Lisboa, Lisboa, 2002, pp.43-47.
- *Imaginação em Paul Ricoeur*, col. Pensamento e Filosofia, Instituto Piaget, Lisboa, 2002, 321 pp.
- “Para uma Tentativa de Fundamentação da Imaginação”, in *A Fenomenologia Hoje*, Actas do I Congresso Internacional da AFFEN (Associação Portuguesa de Filosofia Fenomenológica), Outubro de 2002, (Universidade da Beira Interior), Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2002, pp.113-121.
- “A dimensão estética na educação”, in *Educação: Caminho para o Séc. XXI, Actas do 1º Colóquio de Filosofia da Educação*, Universidade dos Açores, Ponta Delgada, 2002, pp. 69-75.
- “A Hermenêutica na Didáctica da Filosofia”, in *I Encontro de Didácticas nos Açores*, Universidade dos Açores, Ponta Delgada, 2002, pp. 189-200.
- “A imaginação e o mito do *deus mau*”, in *Arquipélago – Revista da Universidade dos Açores – Línguas e Literaturas*, vol. XVI, Ponta Delgada, 99/2000, pp. 59-78.
- “O simbolismo na criação artística e na obra de arte”, in *Arquipélago, Revista da Universidade dos Açores*, Série Filosofia, nº6, Ponta Delgada, 1998, pp. 1-9.
- “O trágico da tragédia: a liberdade” in *Arquipélago Revista da Universidade dos Açores*, Série Filosofia, nº 4, Ponta Delgada, 1995, pp 335-353.
- “A narrativa, o trágico e o ético, em Paul Ricoeur”, in *Arquipélago Revista da Universidade dos Açores*, Série Filosofia, nº 2-3, Ponta Delgada, 1992, pp. 165-185.
- *A reflexão filosófica e os símbolos do trágico em Paul Ricoeur*, tese apresentada nas provas de A.P.C.C., policopiado, em depósito na Biblioteca da Universidade dos Açores, Ponta Delgada, 1991.

- CELIS, Raphael, *L'oeuvre et l'imaginaire : les origines du pouvoir- être creator*, Pref. de Paul Ricœur, Publication des facultés universitaires Saint- Louis, Bruxelles, 1977.
- CHALIER, Catherine, *Lévinas - a utopia do humano*, Instituto Piaget, Lisboa, 1993/96.
- CHALUMEAU, Jean-Luc, *As Teorias da Arte, filosofia, crítica e história da arte de Platão aos nossos dias*, Instituto Piaget, Lisboa, 1997.
- CHANGEUX, Jean-Pierre, *Razão e Prazer, do Cérebro ao Artista*, vol.2, Instituto Piaget, 1991.
- CHATEAU, D., *La philosophie de l'art, fondations et fondements*, L'Harmattan, Paris, 2000.
- CHÉDIN, Olivier, *Sur l'esthétique de Kant et la théorie critique de la représentation*, Lib. Philosophique J. Vrin, Paris, 1982.
- CLARK, S.H., *Paul Ricoeur*, Routledge, London end New York, 1990.
- CLIVE Bell, *Art*, Capricorn Books, New York, 1958.
- COCHOFEL, João José, *Iniciação à Estética*, Europa-América, Lisboa, 1991.
- COHEN, Hermann, *La religion dans les limites de la philosophie*, trad. D'allemand par Carole Prompsy et Marc B. de Lauray- Maubours, Ed. du Cerf, 1990.
- COLLIN, Françoise, PISIER, Evelne, VARIKAS, Eleni, *Les femmes de Platon á Derrida, Anthologie Critique*, Plon, France, 2000.
- COLLINGWOOD, R. G., *The Principles of Art*, Oxford University Press, Oxford, 1938, 1974.
- COIMBRA, Leonardo, *A filosofia de Henri Bergson*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1994.
- COMBALIA, Victoria, e outros, *El descrédito de las vanguardias artísticas*, Barcelona, Ed. Blume, 1980.
- CORETH, E., *Questões Fundamentais de Hermenêutica*, Ed. Universidade de S. Paulo, S. Paulo, 1973
- CORREIA, Carlos João, *Mitos e narrativas, ensaios sobre a experiência do mal*, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2003.
- COSTA, M.S.D., *Sobre a Teoria da Interpretação de Paul Ricoeur*, Ed. Contraponto, Porto, 1995.
- COUSINEAU, Robert Henri, *Humanism and ethics: an introduction to Heidegger's letter on humanism with critical bibliography*, Ed. Nauwelaerts, Paris, 1972.
- CROCE, Benedetto, *Breviário de Estética*, Edições 70, Lisboa, 2008.
- DAGOINET, François, *Philosophie de l'image*, Lib. Philosophique J. Vrin, Paris, 1984
Pour une théorie générale des formes, Lib. Philosophique J. Vrin, 1975.
- DANGEL, Jacqueline, *Le poète architecte, arts métriques et art poétique latins*, Peeters, Leuven, 2001.
- DANTO, Arthur, *La transfiguration du banal. Une Philosophie de l' art*, Ed. du Seuil, Paris, 1989.
- « The Artworld » in *The Journal of Philosophy*, 61 (1961), pp 571-584.
 - *The Transfiguration of the Commonplace*, Harvard University Press, Cambridge, 1981.

- *After the End of Art. Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton University Press, New Jersey, 1997.
- DE KEYSER, Eugénie, *La signification de l'art dans les Ennéades de Plotin*, bibl. de l'Université, Bureau du Recueil, Lowwain, 1955
- DE MURALT, André, *L'idée de la phénoménologie, l'exemplarisme husserlien*, P.U.F., Paris, 1958.
- DE WARELHES, A., *Phénoménologie et vérité. Essai sur l'évolution de l'idée de vérité chez Husserl et Heidegger*, P.U.F., Paris, 1953.
- D'HONT, Jacques, *Hegel*, Edições 70, Lisboa, 1984.
- DELEUZE, Gilles, *A filosofia crítica de Kant*, Edições 70, Lisboa, 1963.
- DERRIDA, Jacques, *A voz e o fenómeno*, Edições 70, Lisboa, Outubro, 1996.
- *L'écriture et la différence*, Ed. du Seuil, Paris, 1967.
 - *Marges de la philosophie*, Ed. Minuit, Paris, 1972.
- DESCARTES, R., *Oeuvres Philosophiques*, Garnier, Paris, 1963.
- *Discurso do Método*, Publ. Europa- América, Mem Martins, 1977.
 - *Os Princípios da Filosofia*, Texto Editora, 1995.
 - *Meditações sobre a Filosofia Primeira*, Introdução, tradução e notas de Gustavo de Fraga, Livraria Almedina, Coimbra, 1985.
- DIAS, Isabel Matos (ed), *Estéticas e Artes. Controvérsias para o séc XXI*, Colóquio Internacional (Maio 2003), Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2005.
- DICKIE, George, *Art and the Aesthetics*, Cornell University Press, Ithaca, 1974.
- *Introdução à Estética*, Editorial Bizâncio, Lisboa, 2008.
 - *The Art Circle: a theory of art*, Evanston Pub., Evanston, 1997.
- DILTHEY, W., *Essência da Filosofia*, Ed. Presença, Lisboa s.d.
- *Selected Writings*, Cambridge University Press, London, 1976.
 - *Teoria das Concepções do Mundo*, Edições 70, Lisboa, 1992.
- D'OREY, Carmo, organização, *O que é a arte? A perspectiva analítica*, Dinalivro, Lisboa, 2007.
- DOSSE, François, *Histoire du structuralisme, le champ du signe*, Ed. La Découverte, Paris, 1991.
- DUFRENNE, M., *A estética e as ciências da arte*, II vol., Liv. Bertrand, Lisboa, 1982.
- *Esthétique et Philosophie*, 3 vols., D'esthétique, Klincksieck, Paris, 1961, 1976, 1981.
 - *Fenomenologia da Experiência Estética*, II vol., P.U.F., Paris 1953.
 - *Phénoménologie de la expérience esthétique*, P.U.F., Paris, 1967.
 - « Gaston Bachelard et la Poésie de l'imagination » in *Les études des philosophiques*, pp.395- 407, Outubro, 1963.
- DURAND, G., *L'imagination symbolique*, P. U. F., Paris, 1984.

- A imaginação simbólica*, vol. 45, Col. Perspectivas do Homem, Edições 70, Lisboa, 1964/95.
- EAGLETON, Terry, *The ideology of the aesthetics*, Blackwell, Oxford, 1995.
- ECO, Umberto, *A Definição da Arte*, Edições 70, Lisboa, 1995.
- *L'œuvre ouvert*, Seuil, Paris, 1965.
 - *A Obra aberta*, Perspectiva, S. Paulo, 2005.
 - *Apocalípticos e integrados*, Perspectiva, S. Paulo, 1976.
 - *Arte e Beleza na Estética Medieval*, Ed. Presença, Lisboa, (1989), 2011.
 - *O Signo*, Ed., Presença, Lisboa, 1996.
 - *The Aesthetics of Thomas Aquinas*, Harvard University Press, Cambridge, Mass., 1988.
- ELIADE, Mircea, *O Mito do Eterno Retorno*, Edições 70, Lisboa, 1985
- Origens*, Edições 70, Lisboa, 1989.
- ENES, José, *A Autonomia da Arte*, União Gráfica, Lisboa, sd.
- *À Porta do Ser, ensaio sobre a justificação noética do juízo de percepção externa em S. Tomás de Aquino*, Difusão, Dislaar, Lisboa, 1969.
 - “Os dois universos ontológicos” in *Arquipélago*, Revista da Universidade dos Açores, vol. VI, 1984.
 - *Linguagem e Ser*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1983.
- ESQUILO, *Prometeu Agrilhado*, Editorial Inquérito, Lisboa, 1982.
- EYOT, Yves, *Génesis de los fenómenos estéticos*, trad. De Graziella Baravalle, Ed. Blume, Barcelona, 1980.
- FABBRI, Véronique e VIEILLARD– BARRON, Jean-Louis, *Esthétique de Hegel*, L'Harmattan, Canada, 1997.
- FENO, M., *Análise da obra Fundamentação da Metafísica dos Costumes de Kant*, Ed. Presença, Lisboa, 1995.
- FERRY, Luc, *Homo aestheticus l'invention du goût à l'âge démocratique*, Le Collège de Philosophie, Bernard Grasset, 1990.
- *Le sens du beau*, Ed. Cercle d'Art, Paris, 1998.
 - *Homo Aestheticus, a Invenção do Gosto na Era Democrática*, Almedina, Coimbra, 2003.
- FINK, Eugen, *A Filosofia de Nietzsche*, Ed. Presença, Lisboa, 1983.
- FOCILLON, Henri, *Vie des formes*, suivi de, *Éloge de la main*, P.U.F., Paris, 1943.
- *A Vida das Formas*, Ed.70, Lisboa, 2001.
 - *O Mundo das Formas : o Elogio da Mão*, Sousa & Almeida, Porto, 1985.
- FOUCAULT, M., *As Palavras e as Coisas*, Edições 70, Lisboa, 1991.
- *L'oeuvre du discours*, Gallimard, Paris, 1971.
 - *O que é um Autor?*, Vega, Lisboa, 1992.

FRAGA, Gustavo, *De Husserl a Heidegger*, Inst. de Estudos Filosóficos, Universidade de Coimbra, 1966.

Fenomenologia e Dialéctica, Inst. de Estudos Filosóficos, Universidade de Coimbra, 1972.

FRAGATA, Júlio - "A fenomenologia de Husserl", in *Revista Portuguesa de Filosofia*, tomo XI, Braga, 1955, pp. 3-35

- *A fenomenologia de Husserl como fundamento da filosofia*, Faculdade de Filosofia de Braga, Braga, 1959.
- "Husserl e a filosofia de existencia", in *Revista Portuguesa de Filosofia*, tomo XXI, Braga, 1965, pp. 17-35.
- "A possibilidade da filosofia como ciência rigorosa", in *Revista Portuguesa de Filosofia*, tomo XI, Braga, 1955, pp. 73-79.

FRANCO, S. de G., *Hermenêutica e Psicologia na obra de Paul Ricoeur*, Ed. Loyola, S. Paulo, 1995.

FRANK, Didier, *Chair et corps, sur la phénoménologie de Husserl*, Ed. Minuit, Paris, 1981.

FREIRE, António, *A Catarse em Aristóteles*, Publ. da Faculdade de Filosofia, Braga, 1982.

FRÈRE, J., *Les Grecs et le désir de l'être*, Les Belles Lettres, Paris, 1981.

GADAMER, H.G., *La philosophie herméneutique*, Epiméthée, P.U.F., Paris, 1996.

- *L'Art de Comprendre, herméneutique et tradition philosophique*, vol. I, Aubier-Montaigne Montaigne, Paris, 1982.
- *L'Art de Comprendre, herméneutique et champs de l'expérience humaine*, Écrits II, Aubier-Montaigne Montaigne, Paris, 1991.
- *Reason in the age of science*, Mit. Press, Cambridge, Massachusetts, London 1981.
- *Truth and Method*, Sheed and Word, Londres, 1989.
- *Verdad y Metodo*, Ed. Sígueme, Salamanca, 1992.
- *Vérité et Méthode*, Ed. du Seuil, Paris, 1976.

GALEFFI, Romano, *Fundamentos da Criação Artística*, Ed. Melhoramentos São Paulo, 1977.

GAOS, José, *Introduction a El Ser y el Tiempo de Heidegger*, Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1993.

GARGANI, Aldo G., *Wittgenstein*, Edições 70, Mafra, 1988.

GENETE, G., *Seuils*, Ed. du Seuil, Paris, 1987.

GIL, José, *Espaço Interior*, Ed. Presença, Lisboa, 1994.

GILSON, Étienne, *Introduction aux arts du beau*, Lib. Philosophique J. Vrin, Paris, 1963

- *L'école des Muses*, Lib. Philosophique J. Vrin, Paris, 1951.
- *Le Thomisme introduction a la philosophie de S. T. Aquin*, Lib. Philosophique J. Vrin, Paris, 1983.
- *Matières et formes : poiétiques particulières des arts majeurs*, Lib. Philosophique J. Vrin, 1964.

- GODARD, HENRI, *L'expérience existentielle de l'art*, Gallimard, Paris, 2004.
- GODDARD, Jean-Christophe (coord), *La Nature, approches philosophiques*, Lib. Philosophique J. Vrin, Paris, 2002.
- GOLDSCHMIDT, Victor, *Temps physique et temps tragique chez Aristote, commentaire sur le quatrième livre de la Physique (10-14) et sur la Poétique*, Lib. Philosophique J. Vrin, Paris, 1982.
- GOODMAN, Nelson, *Languages of art, on approach to a theory of symbols*, Hackett Publishing C^a, Indianapolis, 1976.
- Modos de Fazer Mundos*, Edições Asa, Porto, 1995.
- GRAHAM, Gordon, *Filosofia das Artes : introdução à estética*, Edições 70, Lisboa, 2001.
- GRASSI, Luigi, *Teorici e storia della critica d'arte*, Multigrafica Ed., Roma, 1970-1979(2).
- GREISCH, Jean et KEARNEY, Richard (dir), *Paul Ricoeur, Les métaphores de la raison herméneutique*, Actes du Colloque de Cersy-la-Salle 1^{er}.11 Août, 1988, Les Éditions du Cerf, Paris, 1991.
- GRIMALD, Nicolas, *Ontologie du Temps, l'attente et la rupture*, P. U. F., Paris, 1993.
- GRONDIN, Jean, *L'horizon herméneutique de la pensée contemporaine*, Lib. Philosophique J. Vrin, Paris, 1993.
- GUÉRIN, Michel, *Le Génie du philosophe*, Ed. Seuil, Paris, 1979.
- GULTHUE, W. K. C., *Os filósofos gregos de Tales a Aristóteles*, Editorial Presença, Lisboa, 1987.
- GUSDORF, Georges, *A Palavra*, Edições 70, Lisboa, 1995.
- Les origines de l'herméneutique*, Payot, Paris, 1988.
- GUY, Alain, *Ortega y Gasset, critique d'Aristote:l'ambiguïté du mode de pensée péripetéticien jugé par le nationalisme*. P. U. F., Paris, 1963.
- HABERMAS, Jürgen, *Communication and the evolution of society*, Polity Press, Cambridge, 1984.
- *La pensée postmétaphysique. Essais philosophiques*, Armand Colin, Paris, 1993.
 - *Técnica e Ciência como « Ideologia »*, Edições 70, Lisboa, 1968.
- Theórie de l'agir communicationnel*, Fayard, Paris, 1987.
- HANFLING, Oswald, *Philosophical Aesthetics*, Blackwell, Oxford, 1992.
- HARTMANN, N., *Autoexposição Sistemática*, Ed. Tecnos, Madrid, 1989.
- HAUSER, Arnold, *Teorias da Arte*, Presença, Lisboa, 1988.
- HEGEL, G. W. F., *Enciclopédia das Ciências Filosóficas em Epítome*, Vol. III, Edições 70, Lisboa, 1992(2).
- *Aesthetik, Cours d'Esthétique*, I, Aubier, Paris, 1995.
 - *Estética*, 7 vols, Guimarães Editores, Lisboa, 1972.
 - *L'esprit objectif, l'unité de l'histoire*, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Lille, Lille, 1970.

- *La Phénoménologie de l'Esprit*, Aubier-Montaigne, Paris, 1941.
 - *Système de la vie éthique* (Intr. et notes por J. Taminiaux), Pay ed., Paris, 1976.
- HEIDEGGER, Martin, *Ser e Tempo*, Parte I, Editora Vozes, Petrópolis, 2005(15).
- *Remarques sur : art – culture – espace*, Rivages Ed., Paris, 2009.
 - *O Princípio do Fundamento*, Instituto Piaget, Lisboa, 1999.
 - *A Origem da Obra de Arte*, Edições 70, Lisboa, 1991.
 - *A Essência do Fundamento*, Edições 70, Lisboa, 1988.
 - *Carta sobre o Humanismo*, Guimarães C^a Editores, 1980.
 - *Chemins qui ne mènent nulle part, (Holzweg)*, Gallimard, Paris, 1980.
 - *Achievement vers la parole*, Gallimard, Paris, 1976.
 - *Lettre sur l'humanisme*, Aubier-Montaigne, Paris, 1964 (1983)
 - *Being and Time*, Harper and Row, New York, 1962.
 - *Kant et le problème de la métaphysique*, Gallimard, Paris, 1953.
- HEKMAN, S. J., *Hermenêutica e Sociologia do Conhecimento*, Edições 70, Lisboa, 1986/90.
- HENRIQUES, Fernanda, *Filosofia e Literatura, um Percorso Hermenêutico com Paul Ricoeur*, Edições Afrontamento, Porto, 2005.
- (org), *Paul Ricoeur e a Simbólica do Mal*, Edições Afrontamento, Porto, 2005.
 - (coord.) *A Filosofia de Paul Ricoeur, Temas e Percursos*, Ariadne Editora, Coimbra, 2006.
- HERMAN, Barbara, *The practise of moral judgment*, Harvard University Press, London, 1993.
- HETTEMA, Theo L., *Reading for Good – Narrative, theology and ethics in the Joseph story from the perspective of Ricoeur's hermeneutics*, Pharos, The Netherlands, 1996.
- HINTIKA, J., MACINTYRE, A., WINCH, P. e outros, *Ensayos sobre explicación y comprensión*, Compilación de Juha Manninen y Raimo Tooumela, Alianza Universidad Editorial, Madrid, 1980.
- HOLDERLIN, *Poemas*, Atlântida, Coimbra, 1959.
- HUISMAN, Dennis, *A Estética*, Edições 70, Lisboa, 1981.
- HUSSERL, Edmund, *A Filosofia como Ciência de Rigor*, Atlântida, Coimbra, 1965.
- *Idées directrices pour une phénoménologie*, Gallimard, Paris, 1950.
 - *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, Epiméthée, Essais Philosophiques, P.U.F., Paris, 1964.
 - *Recherches Logiques Prolegômenos à la logique pure*, P.U.F., 1969.
 - *Méditations cartésiennes, introduction à la phénoménologie*, Lib. Philosophique J. Vrin, 1980.
 - *A Ideia de Fenomologia*, Edições 70, Lisboa, 1986.

- *La Crise de l'humanité européenne et la philosophie*, Aubier-Montaigne, Paris, 1987.
- HUYGE, René, *Dialogue avec le visible*, Flammarion, Paris, 1955.
- *L'art et l'âme*, Flammarion, Paris, 1960.
 - *A Arte e a Alma*, Livraria Castro e Silva, Lisboa, 1960.
 - *Sens et destin de l'art* (2 vols.), Flammarion, Paris, 1967.
 - *Les puissances de l'image, bilan d'une psychologie de l'art*, Flammarion, Paris, 1965.
 - *O Poder da Imagem*, Edições 70, Lisboa, 2009.
- HYPOLITE, Jean., *Études sur Marx et Hegel*, Lib. Philosophique J. Vrin, Paris, 1955.
Introdução à Filosofia da História de Hegel, Edições 70, Rio Tinto, 1988 (1995).
- IHDE, Don, *Hermeneutic, phenomenology. The philosophy of Paul Ricoeur*, Northwest University Press, Evanston, 1971.
- JAKOBSON, Roman, *Seis lições sobre o Som e o Sentido*, Móraes Ed., Lisboa, 1977.
- JANKELEVITCH, Vladimir, *Henri Bergson*, P.U.F., 1959.
- JAQUET, Chantal, *Le corps*, PUF, Paris, 2001.
- JAUSS, Hans Robert, *Aesthetic experience and literary hermeneutics*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1982.
- A Literatura como Provocação*, Ed. Veja, Lisboa, 1993.
- Pur une esthétique de la réception*, Gallimard, Paris, 1994.
- JESUS, M^a de Fátima Rodrigues de, *Interpretação e Imaginação em Du Texte à l'Action de Paul Ricoeur*, Bibl. da Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa, Lisboa, 1992.
- KANT, Immanuel, *Crítica da Faculdade do Juízo*, Imprensa Nacional Casa-da-Moeda, Lisboa, 1992.
- *Critique de la faculté de Juger*, Lib. Philosophique J. Vrin, Paris, 1979.
 - *Crítica da Razão Pura*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1985(9).
 - *Crítica da Razão Pura*, Edições 70, Lisboa, 1984 (2004).
 - *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, Lib. Philosophique J. Vrin, Paris, 1988.
 - *Os Progressos da Metafísica*, Edições 70, Lisboa, 1995.
- KAULER, Erich, *The desintegration of form in the arts*, George Braziller, New York, 1968.
- KEARNEY, Richard, *Poétique du possible, phénoménologie de la figuration*, Beauchesne, Paris, 1984.
- *The Wake of Imagination*, Routledge, Londres, 1994.
 - *On Paul Ricoeur, The Owl of Minerva*, Ashgate, Aldershot, England, 2005.
- KELKEL, Arion L., *La légende de l'être, langage et poésie chez Heidegger*, Lib. Philosophique J. Vrin, Paris, 1980.

- KEMP, Peter and RASMUSSEN, David, *The Narrative Path: the Later Works of Paul Ricoeur*, The Mit Press, Cambridge, 1988.
- KREMER-MARIETTI, Angéle, *La Raison Créatrice, Moderne ou Postmoderne*, Edition Kimé, Paris, 1996.
- KLEIN, Étienne, *O Tempo*, Instituto Piaget, Lisboa, 1995.
- LACOSTE, Jean, *La philosophie de l'art*, P.U.F., Paris, 1981.
- LALO, C., *Esthétique. Notions d'esthétique*, Lib. Philosophique J. Vrin, Paris, 1952.
Esthétique du rire, Flammarion, Paris, 1949.
- LAMEGO, José, *Hermenêutica e Jurisprudência*, Editorial Fragmentos Lda, Viseu, 1990.
- LEIBNIZ, G., *Discurso de Metafísica*, Edições 70, Lisboa, 1985.
- LEVINSON, Jerrold, "Philosophical Aesthetics: An Overview", in LEVINSON, Jerrold, (org.), *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford University Press, New York, 2003, pp. 3-24.
- LEFEBVRE, Henri, *Contribution à l'esthétique*, Lib. Philosophique J. Vrin, Paris, 1953.
- LEVINAS, Emmanuel, *Ética e Infinito*, Edições 70, Lisboa, 1988.
Transcendência e Inteligibilidade, Edições 70, Coimbra, 1991
- LOBUE, Maurice-Jean, *Estrutura do Discurso da Poesia e da Narrativa*, Almedina, Coimbra, 1980.
- LOTZ, Johannes B., *Martin Heidegger e São Tomás de Aquino*, Instituto Piaget, Lisboa, 2002.
- LUKÁCS, Jean-François, *Introdução a uma Estética Marxista*, Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1978.
- LYOTARD, Jean-François, *Leçon sur l'analytique du sublime*, Galilée, Paris, 1991.
The Inhuman, Polity Press, Cambridge, 1992.
- MAGALHÃES, R., *Textos de hermenêutica: S. Agostinho, Espinoza, Hegel, Dilthey, Nietzsche*, Ed. Rés, Porto, 1984.
- MAGEE, B., *Os Grandes Filósofos*, Ed. Presença, Lisboa, 1994.
- MAIRE, Gaston, *Platão*, Edições 70, Lisboa, 1986.
- MALRIEU, Philippe, *A Construção do Imaginário*, Instituto Piaget, Lisboa, 2001.
- MARANGONI, Matteo, *Para saber ver: cómo se mira una obra de arte*, 4ª edição, Espasa-Calpe, Madrid, 1973.
- MARCUSE, Herbert, *A Dimensão Estética*, edições 70, Lisboa, 1999.
La dimension esthétique. Pur une critique de l'esthétique marxiste, Ed. du Seuil, Paris, 1979.
- MARITAN, Jacques, *Art et Scolastique Desclé de Bouwer*, Paris, 1947.
- *Oeuvres Complètes*, vol.1, 1906-1920, Ed. Universitaires Fribourg Suisse, Éditions Saint-Paul, Paris, 1986.
 - *Humanisme intégrale*, Aubier, Paris, 1936.
 - *La responsabilité de l'artiste*, Lib. Philosophique J. Vrin, Paris, 1961.

MARTÍNEZ, Tomás Calvo e Crespo, Remédios Ávila (ed), *Paul Ricoeur : los caminos de la interpretación*. Actas del symposium internacional sobre el pensamiento filosófico de Paul Ricoeur, Granada, 23-27 de Noviembre de 1987, Ed. Anthropos, Barcelona, 1991.

MAULEON, Xabier Etxeberria, *Imaginario y derechos humanos desde Paul Ricoeur*, Instituto Diocesano de Teología y Pastoral – Bilbao, Desclée de Brouwer, Vizcaya, 1995.

MERLEAU-PONTY, M., « L'œil et l'esprit », in *Art de France*, n° 1, Lib. Philosophique J. Vrin, 1961, pp. 187-208 ; repris dans *Les Temps Modernes*, n° spécial 184-118885, pp. 193-227, publié par, Gallimard, Paris, 1964. L'essai est daté de Juillet – Août, 1960.

- *O Olho e o Espírito*, Vega, Lisboa, 1992(1997)
- *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945.
- *Sens et non-sens (le doute de Cézanne)*, Nagel, Paris, 1948, 1966 (5).
- *Signes*, Gallimard, Paris, 1960.

MEYER, Michel, *Langage et littérature*, P.U.F., Paris, 1992.

MICHEFELDER, Diane e Richard, Palmer, *Dialogue and deconstruction : The Gadamer – Derrida encounter*, State University of New York Press, New York, 1989.

MONGIN, Oliver, *Paul Ricoeur*, Ed. du Seuil, Paris, 1994.

Paul Ricoeur, as Fronteiras da Filosofia, Instituto Piaget, 1987.

MOREAU, J., *Le Dieu des philosophes (Leibniz, Kant et nous)*, Lib. Philosophique J. Vrin, Paris, 1969.

MOREAU, Pierre-François (dir.), *Le scepticisme au XVIe et au XVIIe siècle. Le retour des philosophies antiques à l'âge classique*, tome II, Albin Michel, Paris, 2001.

MOUNIER, E., *Manifesto ao Serviço do Personalismo*, Livraria Morais Editora, Lisboa, 1967.

MOURA, Vítor (coord. e tradução), *Arte em teoria, uma antologia de estética*, Edições Húmus, Braga, 2009.

MUKAROVSKY, Jan, *Escritos sobre Estética e a Semiótica da Arte*, Ed. Estampa, Lisboa, 1981.

MURA, Gaspare, *Ermeneutica e verità: storia e problemi della filosofia dell'interpretazione*, Città Nuova Editrice, Roma, 1990.

NABERT, J., *Essai sur la mal*, Lib. Philosophique J. Vrin, Paris, 1955.

NÉDONCELLE, Maurice, *Introduction à l'esthétique*, P.U.F., Paris, 1953.

NIETZSCHE, F., *A Origem da Tragédia*, Guimarães Ed., Lisboa, 1975, 1988 (5).

- *A Gaia Ciência*, Guimarães Ed., Lisboa, 1984.
- *Crepúsculo dos Ídolos*, Edições 70, Lisboa, 1985.
- *Assim Falava Zarathustra*, Guimarães Editores, Lisboa, 1985.

NKERAMIHIGO, Theoneste e PEREIRA, Miguel Baptista, *L'Homme et la Transcendance. Essai de Poétique dans la philosophie de Paul Ricoeur*, Ed. Lethielleux, Paris, 1984.

NORRIS, Christopher, *Derrida*, Fontana Press, London, 1987.

- OLIVEIRA Cruz, António, *Meditações Poéticas*, vols. I, II, III, Instituto Piaget, Lisboa, 1990.
- ORTIZ-OSES, A., *Antropologia Hermenêutica*, Escher, Lisboa, 1989.
- OSBORNE, Harold, *Estética e Teoria da Arte: uma introdução histórica*, Ed. Cultrix, São Paulo, 1978.
- OUTHWAITE, William, *Habermas*, Polity Press, Cambridge, 1994.
- PAISANA, João, *Fenomenologia e Hermenêutica, a relação entre as filosofias de Husserl e de Heidegger*, Ed. Presença, Lisboa, 1995.
- PALMER, R. E., *Hermenêutica*, Edições 70, Lisboa, 1969/89.
- PANOFSKY, Erwin, *A Perspectiva como Forma Simbólica*, Edições 70, Lisboa, 1993.
Idea, Gallimard, Paris, 1990.
- PAOLO d'Angelo, *Estética do Romantismo*, Estampa, Lisboa, 1998.
- PAQUOT, Thierry et YOUNÈS, Chris, *Géométrie, mesure du monde, philosophie, architecture, urbain*, Éditions La Découverte, Paris XIIIe, 2005.
- PAREYSON, Luigi, *Os Problemas da Estética*, Martins Fontes, São Paulo, 1997 (3).
- PATRÃO-NEVES, Maria do Céu, *A Problemática do 'Pensamento' em Blondel: esboço de uma teoria da Natureza e de uma doutrina do Espírito*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 2000.
- PÉPIN, J., *Mythe et allégorie, les origines grecques et les contestations judéo-chrétiennes*, Aubier-Montaigne, Paris, 1958.
- PEREIRA, Paulo Nuno, *O espaço e o Tempo*, Fim de Século, Lisboa, 1998.
- PERNIOLA, Mario - *A Estética do Século XX*, Estampa, Lisboa, 1998.
- PHILONENKO, A., *L'œuvre de Kant, La philosophie critique*, vol. I e II, Lib. Philosophique J. Vrin, 1979.
- PIAGET, Jean e CHOMSKY, Noam, *Teorias da Linguagem. Teorias de Aprendizagem*, Edições 70, Porto, 1987.
- PICON, Pierre, *L'œuvre d'art et l'imagination*, Classique Hachette, Paris, 1955.
- PITA, António Pedro, « Constituição da Problemática Filosófica de Mikel Dufrenne », in *Revista Filosófica de Coimbra*, nº 12, Instituto de Estudos Filosóficos da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1997.
- PLATÃO, *Crátilo*, Cambridge / Massachussets – London, L.C.L., 1977.
- *O Banquete*, Publ. Europa América, Lisboa, 1977.
 - *Fedro*, Guimarães Editores, Lisboa, 1986.
 - *Górgias*, Edições 70, Agosto, 1992.
 - *Hípias Maior*, Inst. Nac. Inv. Cient., Lisboa, 1985.
 - *Íon*, Editorial Inquérito, Lisboa, 1992(2).
 - *Ménon*, Editorial Inquérito, Lisboa, 1945.
 - *Parménides*, Cambridge / Massachussets – Londres, L.C.L., 1977.
 - *A República*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1990.
 - *Sofista*, Cambridge / Massachussets – Londres, L.C.L., 1977.
 - *Teeteto*, Editorial Inquérito, Lisboa, 1985.
 - *Timeu*, Instituto Piaget, Lisboa, 2003.
 - *Simpósio*, Guimarães Editores, Lisboa, 1986.

- PLATON, *Œuvres complètes*, Soc. Ed. Belles Lettres, Paris, 1980.
- PLAZAOLA, J., *Introducción a la estética. Historia, teoría, textos*, Universidad de Deusto, Bilbao, 1991.
- PLOTIN, *Une introduction aux Ennéades*, par Dominic O’Heara, Cerf, Paris, 1992.
- PÖEGELER, Otto, *El Camino del pensar de Martin Heidegger*, Alianza Editorial, Madrid, 1986.
- PORTOCARRERO, M., L., *Poética(s). Diálogos com Aristóteles*, Ariadne Editora, Coimbra, 2007.
- *Horizontes da hermenêutica em P. Ricoeur*, Ariadne Editora, Coimbra, 2005.
- READ, Herbert, *O significado da arte ou As origens da forma de arte*, 2ª edição, Zahar Ed., Rio de Janeiro, 1981.
- Educação pela Arte*, Edições 70, Lisboa, 2007.
- REBOUL, Olivier, *Kant et le problème du mal*, pref. de Paul Ricoeur, Press Universitaire de Montréal, 1971.
- REIS, Carlos, *Técnicas de Análise Textual*, Almedina, Coimbra, 1992/3.
- RENAUD, Isabel, *Communications et expressions chez Merleau-Ponty*, Universidade Nova de Lisboa, 1985.
- RENAUD, Michel, “Fenomenologia e Hermenêutica, O projecto filosófico de Paul Ricoeur”, in *Revista Portuguesa de Filosofia*, Braga, tomo XLI – 4 – 1985.
- “La Philosophie du Corps” selon M. Claude Bruaire, dans *Revue Philosophique de Louvain*, 67 (1969), pp. 104 – 142.
- RIBOT, Th., *Essai sur l’imagination créative*, Félix Alcan, Paris, 1914/5.
- RICOEUR, Paul, *Karl Jaspers et la philosophie de l’existence*, Ed. du Seuil, Paris, 1947.
- *Karl Jasper et Gabriel Marcel philosophie du mystère et philosophie du paradoxe*, Ed. du Seuil, Paris, 1948.
 - *Idées directives pour une phénoménologie d’Edmond Husserl*, Gallimard, 1950 (1985).
 - *Philosophie de la volonté I : Le volontaire et l’involontaire*, Aubier-Montaigne, Paris, 1950-1988
 - *Quelques figures contemporaines, Appendice à l’histoire de la philosophie allemande, de E. Bréhier*, Lib. Philosophique J. Vrin, 1954, 1967.
 - *Histoire et vérité*, Ed. du Seuil, Paris, 1955.
 - *Philosophie de la volonté II : Finitude et culpabilité :*
 - *L’Homme faillible*, Aubier-Montaigne, 1960 (1988).
 - *La symbolique du mal*, Aubier-Montaigne, 1960 (1988).
 - *De l’interprétation essai sur Freud*, Ed. du Seuil, Paris, 1965.
 - *Le conflit des interprétations*, Ed. du Seuil, Paris, 1969.
 - *Political and social essays*, Ed. David Steward and Joseph Bien, Ohio Univ. Press, Athens, 1974 (1976).
 - *La métaphore vive*, Ed. du Seuil, Paris, 1975 (1978).

- *Interpretation theory: discourse and the surplus of meaning*, Texas Christian Univ. Press, Texas, 1976.
- *Main trends in philosophie*, Holmes and Meier Publishers Inc., New York, 1978.
- *La grammaire narrative de Greimas*, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 1980.
- *Corrientes de la investigación en las Ciencias Sociales*, Ed. Tecnos, Madrid, 1981.
- *A Metáfora Viva*, Ed. Rés, Porto, 1983
- *Temps et récit*, I, Ed. du Seuil, Paris, 1983.
- *Temps et récit*, II, Ed. du Seuil, Paris, 1984.
- *Temps et récit*, III, Ed. du Seuil, Paris, 1985.
- *Du texte à l'action*, Ed. du Seuil, Paris, 1986.
- *Ideologia e Utopia*, Edições 70, Lisboa, 1986.
- *The Rule of Metaphor*, Routledge, England, 1986
- *Lectures on ideology and utopia*, George H. Taylor, New York, 1986.
- *Le mal: un déficit à la philosophie et à la théologie*, Labor et Fidas, Genève, 1986.
- *A l'école de la phénoménologie*, Lib. Philosophique J. Vrin, Paris, 1987.
- *O Discurso da Acção*, Edições 70, Lisboa, 1988.
- *Do Texto à Acção, Ensaios de Hermenêutica*, Rés Ed., Porto, 1989.
- *Soi-même comme une autre*, Ed. du Seuil, Paris, 1990.
- *Teoria da Interpretação*, Edições 70, Lisboa, 1990.
- *Lectures 1, Autour du politique*, Ed. du Seuil, Paris, 1991.
- *Do Texto à Acção*, Rés Ed. Porto, 1991.
- *O Si-mesmo como um outro*, Papyrus Ed., Campinas, 1991.
- *Lectures 2, La contrée des philosophes*, Ed. du Seuil, Paris, 1992.
- *Lectures 3, Aux frontières de la philosophie*, Ed. du Seuil, Paris, 1994.
- *Tempo e Narrativa*, tomo 1, Papyrus Editora, Campins, 1994.
- *Tempo e Narrativa*, tomo 2, Papyrus Editora, Campinus, 1995.
- *Reflections faite, autobiographie intellectuelle*, Ed. Esprit Philosophie, Ed. du Seuil, Paris, 1995.
- *L'herméneutique à l'école de la phénoménologie*, Inst. Catholique de Paris, Fac. de Philosophie, Beauchesne, Paris, 1995.
- *Le juste*, Ed. Esprit, Le Seuil, Paris, 1995
- *La critique et la conviction*, Ed. Colmann-Levy, Paris, 1996.

- *A Crítica e a Convicção*, Edições 70, 1997.
 - *Da Metafísica à Moral*, Instituto Piaget, Lisboa, 1998.
- RICOEUR, Paul, VALDES, Mario J., *A Ricoeur reader, Reflection and Imagination*, Harvester Wheasheaf, New York, 1991.
- RICOEUR, Paul e MARCEL, Gabriel, *Entretiens*, Aubier-Montaigne Montaigne, Paris, 1968.
- RIOUX, B., *L'être et la vérité chez Heidegger et Saint Thomas d'Aquin*, préf. de Paul Ricoeur, Lib. Philosophique J. Vrin, Paris, 1963.
- ROCHA, Acílio da Silva Estanqueiro, *Problemática do Estruturalismo*, I.N.I.C., Lisboa, 1988.
- RORTY, Richard, *A Filosofia e o Espelho da Natureza*, Publ. D. Quixote, Lisboa, 1987.
- ROSS, Sir David, *Aristóteles*, Publ. D. Quixote, Lisboa, 1987.
- RUSS, Jacqueline, *A aventura do pensamento europeu*, Terramar, Lisboa, 1997
- SABROVSKY, Eduardo, *La técnica en Heidegger*, Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago, Chile, 2007, Tomo 2.
- SANTOS, José Manuel, ALVES, Pedro M.S., BARATA, André, *A Fenomenologia Hoje, Actas do Primeiro Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Filosofia Fenomenológica*, Phainomenon, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2003.
- SANTOS, Leonel Ribeiro dos, *A Razão Sensível, estudos kantianos*, Ed. Colibri, Lisboa, 1994.
- (coord) - *Educação estética e utopia política*, Edições Colibri, Lisboa, 1996.
- SARAIVA, Maria Manuela, *A imaginação segundo Husserl*, Centro Cultural Calouste Gulbenkian, Paris, 1994.
- *L'imagination selon Husserl*, Martinus Nijhoff, La Haye, 1970.
 - "O primado da percepção e a concepção da obra de arte em Husserl", in *Perspectivas da fenomenologia de Husserl*, Centro de Estudos Fenomenológicos, Coimbra, 1965, pp. 73-106.
- SARTRE, Jean-Paul, *L'être et le néant: essai d'ontologie phénoménologique*, Gallimard, Paris, 1943 (1976).
- *Ser e o Nada – Ensaio de Ontologia Fenomenológica*, Vozes,
 - *Huis clos suivi de les mouches*, Gallimard, Paris, 1947.
 - *L'imaginaire. Psychologie – Phénoménologique de l'imagination*, Gallimard, P.U.F., Paris, 1940 – 1967.
 - *L'imagination*, J.Vrin, Paris, 1936 – 1965/6.
 - *The Psychology of Imagination*, with an introduction by Mary Wernock, Routledge, U.K., 1995.
 - Petrópolis, 2008.
- SAULNIER, Claude., *Le sens du comique : essai sur le caractère esthétique du rire*, Lib. Philosophique J. Vrin, Paris, 1940.

- SAUSSURE, Ferdinand de, *Curso de linguística geral*, Publ. D. Quixote, Nova Enciclopédia, Lisboa, 1992.
- SCHUHL, P.M., *Platon et l'art de son temps*, P.U.F., 1952.
- SCHNOEBEL, Jean, *La presse, le pouvoir et l'argent*, pref. de Paul Ricoeur, Ed. du Seuil, Paris, 1968.
- SÉCRÉTAINE, Philibert, *Autorité, Pouvoir, puissance : principes de philosophie politique*, préf. de Paul Ricoeur, Ed. L'Age d'Homme, Lousanne, 1969.
- SÉRIS, Jean-Pierre, *La technique*, PUF, Paris, 2000 .
- SHARPE, R.A., *Contemporary Aesthetics*, Greek Revivals, England, 1991.
- SILVERMAN, Hugh, *Derrida and deconstruction*, Routledge, Londres, 1989.
- Gadamer and hermeneutics*, Routledge, Londres, 1991.
- SIMON, Josef, *A filosofia da linguagem*, vol.1, ex. 2, Col. Círculo de Filosofia, Edições 70, Lisboa, Agosto, 1990.
- SOMVILLE, Pierre, *Essai sur la Poétique d'Aristote*, Lib. Philosophique J. Vrin, Paris, 1975.
- SORABJI, Richard, *Emotion and peace of mind, from Stoic Agitation to Christian Temptation*, Oxford University Press, Oxford, 2000.
- SOROMENHO-MARQUES, Viriato, *Razão e Progresso na Filosofia de Kant*, Edições Colibri, Lisboa, 1998.
- SOURIAU, Étienne, *Esthétique. L'avenir de l'esthétique, essai sur l'object d'une science naissante*, Lib. Philosophique J. Vrin, Paris, 1929.
- *La correspondance des arts, éléments d'esthétique comparée*, Flammarion, Paris, 1969.
 - *Le risible et le comique* (Journal de Psychologie), 1944.
 - *Les catégories esthétiques*, Centre de Documentation Universitaires, Paris, 1956.
 - *Les deux cent mille situations dramatiques*, Flammarion, Paris, 1950.
 - « Les structures maîtresses de l'œuvre d'art », in Boulay Daniel ed., *Les Grands Problèmes de l'esthétique*, Lib. Philosophique J. Vrin, Paris, 1967.
- SOUSA, Alcinda Pinheiro; DUARTE, João Ferreira, FLORA, Luísa Maria R., *O conceito e a História*, (Quatro ensaios sobre estética e a teoria da literatura), Ed. Ulmeiro, (on line), 1983.
- SPEER, Andreas, *Tomás de Aquino e a Questão de uma Possível Estética Medieval*, Viso-Cadernos de Estética Aplicada, Revista Electrónica de Estética, nº 4, 2008.
- STWART, David, *Paul Ricoeur and the phenomenological movement*, Philosophy Today, Winter, 1968.
- SUMARES, Manuel, *O Sujeito e a Cultura na filosofia de Paul Ricoeur*, Ed. Eros, Braga, 1987.
- TAGILFERRI, Aldo, *A estética do objectivo*, Ed. Perspectiva, S. Paulo, 1978.
- TAMEN, M., *Hermenêutica e Mal-Estar*, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, Lisboa, 1987.

- TAMINIAUX, J., *La nostalgie de la Grèce à l'aube de l'idéalisme allemand*, M.Nijhoff, La Haye, 1967.
- *Lectures de l'ontologie fondamentale, essais sur Heidegger*, col. Krisis, Ed. Million, Grenoble, 1989.
 - *Le regard et l'excédent*, M. Nijhoff, La Haye, 1977.
 - *Recoupements*, Ousia, Bruxelles, 1982.
 - *Le théâtre des philosophes, la tragédie, l'être, l'action*, Krisis, Jérôme Million, Grenoble, 1995.
- TAYLER, Charles, *Hegel*, Cambridge University Press, London, 1991.
- TEYSSÈDRE, Bernard, *L'esthétique de Hegel*, PUF, Paris, 1958.
- THOMASSET, Alain, *Paul Ricoeur, une Poétique de la Morale*, Leuven University Press, Leuven, 1996.
- TODOROV, Izlelan, *Os Géneros do Discurso*, Edições 70, Lisboa, 1981.
- Teorias do Símbolo*, Edições 70, Lisboa, 1979.
- TOLSTOY, Leon, "On Art", in D. E. Cooper (ed.) in *Aesthetics*, Oxford: Blackwell, 1997.
- TOWSEND, Dabney, *Introdução à Estética*, Edições 70, Lisboa, 2002.
- VALDÉS, Mario J., *A Ricoeur reader. Reflection and imagination*, Harvester Wheatsheaf, New York, 1991.
- VALÉRY, Paul, "Notions générale de l'art" in *Œuvres – I*, Gallimard, Paris, 1957.
- VANCOURT, Raymond, *Kant*, Edições 70, Lisboa, 1986.
- VANHOOZER, Kevin, J., *Biblical Narrative in the Philosophy of Paul Ricoeur*, Cambridge University Press, 1990.
- VANSINA, Frans, *Paul Ricoeur, Biblio charmes et sortilèdes*, Peeters, Louvain-la-Neuve, 1985.
- VARLEY, Desmond, *Sete : o número da criação*, Edições 70, 1988.
- VATTIMO, Gianni, *As Aventuras da Diferença*, Edições 70, Lisboa, 1988
- Introdução a Heidegger*, Edições 70, Lisboa, 1989
- VECCHIOTTI, Icilio, *Schopenhauer*, Edições 70. Lisboa, 1990.
- VERCELLONE, Frederico - *Estética do Século XIX*, Estampa, Lisboa, 2000.
- VERMEREN, Patrice, *La philosophie saisie par l'Unesco*, Organisation des Nations Unies, Paris, 2003.
- VIEIRA, António Bracinha, *Ensaio sobre a evolução do homem e da linguagem*, Fim de Século Edições, Lisboa, 1995.
- VIGOTSKI, Liev, *Psicologia da Arte*, Martins Fontes, São Paulo, 2001.
- VILLAVARDE, Marcelino Agís, *Del símbolo a la metáfora, introducción a la filosofía hermenéutica de Paul Ricoeur*, Univ. de Santiago de Compostela, Serviço de Publicaciones e Intercambio Científico, Santiago de Compostela, España, 1995
- *Paul Ricoeur, a força da razão compartilhada*, Instituto Piaget, Lisboa, 2004.
- WARNKE, Georgia, *Gadamer: hermeneutics, tradition and reason*, Polity Press, Cambridge, 1987.

- WEBB, Eugene, *Philosophers of consciousness: Polanyi, Lonergan, Voegelin, Ricoeur, Girard, Kierkegaard*, University of Washington Press, Seattle and London, 1988.
- WEIL, E., *Logique de la Philosophie*, Lib. Philosophique J. Vrin, Paris, 1985.
- WEINSHEIMER, Joel, *Gadamer's hermeneutics*, Yale University Press, 1991.
- WEITZ, Morris, "O Papel da Teoria na Estética", in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XV, Temple University, Philadelphia, 1956, pp. 27-35.
- WINCHESTER, James, *Nietzsche's Aesthetic Turn*, Suny Press, New York, 1984.
- WITTGENSTEIN, Ludwig., *Da Certeza*, Edições 70, Lisboa, 1990.
- *Philosophical Grammar*, Basil Blackwell, Oxford, 1984.
 - *Tractatus Logico-Philosophicus*, Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1994.
 - *Investigações Filosóficas*, Nova Cultural, S. Paulo, 1996 (original publicado em 1953).
- WÖLFFLIN, Heinrich, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Plon, Paris, 1952.
- WOOD, David, *On Paul Ricoeur, Narrative and Interpretation*, Col. Warwick Studies in Philosophy and Literature, Ed. David Wood, London, 1991/2.
- WRIGHT, G. H. von, *Explicación y comprensión*, Alianza Editorial, Madrid, 1980.
- ZIMA, Pierre, *La déconstruction*, P.U.F., Paris, 1994.

2ª PARTE

1. METODOLOGIA DE ENSINO/APRENDIZAGEM

A disciplina de *Estética e Teorias da Arte* integra o Plano de Estudos constante do Despacho nº 20 823-E/2007, publicado em Diário da República, 2ª Série, nº 174, de 10 de Setembro de 2007 que, de acordo com o Processo de Bolonha, prevê 60 horas de contacto com os alunos e 160 horas de trabalho/semestre. Por isso, a leccionção constitui uma etapa preparatória do estudo e da investigação que o aluno terá de fazer paralelamente, para que possa compreender e inteccionar o que ouve, o que olha, o que lê e o que estuda. Os livros e os textos de leitura obrigatória, a elaboração de sínteses e de esquemas dos mesmos, os apontamentos das aulas, a participação nos *forúms on line*, a realização das tarefas *on line* na plataforma *Moodle*, e a investigação pessoal orientada, são instrumentos necessários e imprescindíveis para os alunos se prepararem para poderem sair da Universidade com uma licença em estudos de *Filosofia e de Cultura Portuguesa*.

O docente não pode, nem deve, deixar de expor e de facilitar a compreensão dos conceitos fundamentais que estão na base dos estudos que se querem mais avançados. Os alunos deverão estar preparados para “aprender a filosofar”, como dizia Kant, no entanto, como pensar bem sem as bases correctas? Cabe ao professor ensinar, explicar e ajudar a compreender as noções base da sua área, neste caso a *Estética e Teorias da Arte*, de modo a que, detentores das bases teóricas os alunos possam lançar-se na aventura do pensar. Cada aluno deverá completar este momento teórico e teórico-prático com estudo, pessoal ou em grupo, da Bibliografia Complementar bem como adentrar-se à investigação e estudos pessoais mais aprofundados. Para o efeito, poderá fazê-lo nos diferentes locais de estudo e de investigação como em casa, em bibliotecas ou na *Internet*, explorando os recursos autonomamente ou recorrendo à Bibliografia Geral. A captação do nó górdio dos textos propostos para análise, expostos em sínteses pessoais orais, será o complemento necessário para o desenvolvimento dos temas tratados nas aulas. Estas revestem um carácter teórico, de exposição de conteúdos, e prático de questionamento, análise e comentário de textos.

As aulas teóricas, “exposições sobre pontos essenciais da matéria, suas inter-relações e pistas de abordagem e controvérsias que suscitam”¹⁰⁷, são expositivas e sistemáticas e nelas se procede à apresentação e elucidação das noções e conceitos base fundamentais da disciplina, de acordo com o evoluir do programa. Dá-se especial

¹⁰⁷ Decreto-Lei nº 53/78, de Maio, artigo 9ª, ponto 2.

atenção ao equacionamento do problema a ser estudado na aula, não só pela sua pertinência no tema geral da disciplina mas também pelo seu enquadramento histórico-cultural e suas implicações no pensamento actual. Estas aulas, para além dos textos específicos utilizados, integram a apresentação dos conteúdos exibidos em formato *powerpoint*.

As aulas práticas, “sessões consagradas à discussão da matéria teórica, com a participação activa e contínua dos alunos, em exercícios práticos, orais ou escritos (...), em análises críticas ou interpretativas, na classificação ou na leitura de textos, documentos (...)”¹⁰⁸, assentam na leitura, análise e interpretação de textos seguidas de comentário, discussão, argumentação e contra-argumentação. As aulas teórico-práticas, sendo as mais frequentes, são interactivas, centradas nos alunos, baseadas nos métodos hermenêutico, fenomenológico e argumentativo. Estas aulas pretendem exercitar a exigência discursiva oral e a utilização adequada da linguagem filosófica¹⁰⁹.

Assume-se, assim, como actividades de aprendizagem, a leitura, a análise, a reflexão crítica e a interpretação de textos e documentos, telas, exposições de arte, visitas a museus locais e *on line*, esculturas, ou outros, facultados pela docente ou propostos pelos alunos.

Dada a natureza da disciplina, apesar das aulas serem divididas em teóricas e práticas, elas assumem, na maioria das vezes, uma dimensão teórico-prática pela necessidade do constante recurso à exposição, à explicação e ao esclarecimento de dúvidas que vão surgindo nas aulas práticas ou à necessidade de fundamentação textual das afirmações feitas nas aulas teóricas.

Todas as aulas são sumariadas quer na plataforma *SAnet* quer na *Moodle*, ambas à disposição da docente e dos alunos. A matéria sumariada corresponde a sessões de duas horas lectivas consecutivas. No sumário é registada a matéria que foi dada em cada aula, e a bibliografia recomendada.

De acordo com a legislação em vigor os docentes dispõem de duas horas semanais para atendimento aos alunos sobre assuntos relacionados com a disciplina. Utiliza-se esse horário também para orientação dos trabalhos de investigação. Atendendo a que o curso é em regime pós-laboral, caso os alunos tenham possibilidade

¹⁰⁸ Idem, ponto 3.

¹⁰⁹ Ponto 10 dos Objectivos deste Programa.

de se deslocarem à universidade em horário diurno a recepção é sempre feita em horário previamente combinado.

2. AVALIAÇÃO DA DISCIPLINA

Avaliação contínua, valorizando-se a participação dos alunos nas actividades lectivas e periódicas.

Ao longo das quinze semanas de duração do semestre são previstos dois testes sumativos, denominados frequências, de duas horas cada um, sobre os conteúdos estudados e devidamente sumariados, bem como o desenvolvimento de um trabalho de investigação, ao longo do semestre, sob a orientação da docente. O trabalho deverá incidir sobre um tema relacionado com as problemáticas abordadas no programa. Os testes são efectuados sem consulta bibliográfica e a sua classificação é acompanhada de observações escritas, à margem da página de teste, de modo a que o aluno entenda o que falhou na sua resposta. É ainda feito um comentário geral visando a consciencialização do que poderá ser melhorado.

As frequências são marcadas na primeira aula, bem como a data limite para a entrega dos trabalhos. Estes são entregues pela plataforma *Moodle*. Os alunos são alertados para a necessidade de um domínio rigoroso da linguagem, para a capacidade de análise e de exposição correcta dos conteúdos e para a adequação dos conceitos utilizados.

A classificação final resulta da ponderação percentual ponderada de todos os elementos, (participação nas aulas, frequências e trabalho de investigação), devidamente combinada com os alunos no início da leccionação, de acordo com o Regulamento das Actividades Académicas, da Universidade dos Açores.

Os alunos com média final igual ou superior a 10 valores são aprovados devendo os restantes apresentarem-se a exame quer na época normal do semestre, quer na época de recurso ou na época especial, caso estejam em condições, junto dos Serviços Académicos, de serem abrangidos por esta hipótese. Os alunos podem ainda solicitar uma prova oral, se descontentes com a sua nota de exame, bem como poderão sempre fazer melhoria de nota, de acordo com o Regulamento das Actividades Académicas, em vigor na Universidade dos Açores.