



FACULDADE DE SÃO BENTO
BACHARELADO EM FILOSOFIA

BIANCA CAMARGO DE LIMA

**INTERPRETAÇÃO E ABERTURA:
a questão da ambiguidade da leitura desde a filosofia
econiana à poética goldsmithiana**

SÃO PAULO - SP

2020



BIANCA CAMARGO DE LIMA

**INTERPRETAÇÃO E ABERTURA:
a questão da ambiguidade da leitura desde a filosofia
econômica à poética goldsmithiana**

Trabalho apresentado à banca examinadora da Faculdade de São Bento, como requisito parcial para a obtenção do título de bacharel em Filosofia sob a orientação da Profa. Dra. Lucia F. N. de Souza Dantas.

SÃO PAULO - SP

2020

À minha família

Aos meus amigos

Aos meus professores

Enfim, a todos aqueles com quem aprendi ao longo da vida

AGRADECIMENTOS

Este texto não teria sido possível sem o amor e o apoio de minha família. Agradeço aos meus pais, José e Sheila, pela vida e pela educação com que me presentearam. Agradeço aos meus avós maternos, Carlos e Lenira, que me acompanharam desde menina pelos passeios na praia e que continuam a me acolher no caminho da existência. Agradeço aos meus tios, César e Carlos Jr., por todas broncas e risadas ao longo desses anos. Agradeço, enfim, à minha família ampliada, àqueles que estão conosco e àqueles que já partiram, que dão sustentação aos ramos de nossa árvore genealógica. Meus mais genuínos agradecimentos às minhas raízes!

A impossibilidade deste trabalho também seria um fato senão pela presença da Profa. Dra. Lucia Ferraz Nogueira de Souza Dantas. Agradeço imensamente a orientação carinhosa e rigorosa de minha professora. Com ela, pude atravessar os passos da escritura acadêmica, desde a errância da delimitação do tema aos cortes nas revisões. As férias de julho foram enriquecidas pelas trocas de e-mails e palavras virtuais em amparo. Não poderia deixar de agradecer ao Prof. Dr. Luís Rodolfo Ararigboia de Souza Dantas, seu esposo, quem me acolheu tão bem no ensinamento da (anti)filosofia lacaniana. Obrigadíssima ao casal Souza Dantas! Saibam que têm minha admiração.

Da mesma forma, agradeço ao Prof. Dr. Ivo Assad Ibri, cuja poeticidade perfuma as aulas e os textos. Muito obrigada pela oportunidade de poder ouvi-lo ao longo do último ano da faculdade e de poder participar de algumas reuniões do Grupo de Pesquisa de Pragmatismo e Estética do CEP-PUCSP. Agradeço, ademais, ao Prof. Dr. D. Carlos Eduardo Uchôa Fagundes Jr., OSB, que tanto me inspirou com sua erudição, sua doçura e, sobretudo, sua alma de artista. Muito obrigada pelo privilégio de ter sido sua aluna! Além disso, à dupla, envio meus agradecimentos quanto à leitura atenta de meu trabalho e às contribuições frutíferas em minha banca.

Sem resquícios de dúvida, inscrevo a Faculdade de São Bento em minha memória. Guardada num mosteiro quieto no coração paulistano, encontrei nela excelentes professores e valiosos amigos. Agradeço a gentileza e a sabedoria de meus docentes, sendo eles: Profa. Dra. Rachel Gazolla de Andrade, Profa. Dra. Maria Carolina Alves dos Santos, Profa. Dra. Maria Cristina Soares Esteves, Prof. Dr. Franklin Leopoldo e Silva,

Prof. Dr. Joel Gracioso, Prof. Dr. Djalma Medeiros, Prof. Dr. Pedro Monticelli, Prof. Dr. Pe. Fernando Rocha Sapaterra e Prof. Me. Vicente Azevedo de Arruda Sampaio.

Agradeço aos escritores, aos filósofos e aos poetas, em especial, por contribuírem para minha formação. Faço do presente texto uma tentativa de agradecimento e, sabendo de minha ousadia, de um diálogo. Reconheço a generosidade e a tradição que fertilizam meus pensamentos. Em suma, agradeço a razão e a sensibilidade desses que conversaram comigo, manifestando suas vivências, afetos e ideias na forma de palavras escritas.

Finalmente, agradeço aos leitores que este escrito possa vir a ter. São os senhores a quem dediquei minhas horas em silêncio, nas quais garimpava as palavras justas para nosso encontro nas páginas que se seguem. Mostro-me grata!

*Or I shall live your epitaph to make,
Or you survive when I in earth am rotten,
From hence your memory death cannot take,
Although in me each part will be forgotten.
Your name from hence immortal life shall have,
Though I, once gone, to all the world must die:
The earth can yield me but a common grave,
When you entombed in men's eyes shall lie.
Your monument shall be my gentle verse,
Which eyes not yet created shall o'er-read;
And tongues to be your being shall rehearse,
When all the breathers of this world are dead;
You still shall live, such virtue hath my pen,
Where breath most breathes, even in the mouths of men.*

William Shakespeare (Sonnet LXXXI)

RESUMO

Com esta pesquisa, desejamos responder à pergunta: *o que cabe ao leitor no ato da leitura de uma obra de arte poética?* Em hipótese, pensamos ser necessária a presença de um fruidor para que uma obra literária seja executada enquanto forma artística, além das já esperadas contribuições do artista e da própria obra. Por conseguinte, debruçamo-nos no estudo da teoria da interpretação e da abertura da obra de arte, conforme delineada por Umberto Eco, à luz de *Teoria da Formatividade* (1954/1993), de Luigi Pareyson. Assim, dividimos nossa empreitada em três momentos. No primeiro, buscamos traços da herança pareysoniana em *Obra Aberta* (1962/1968) de Eco, bem como tomamos o ato interpretativo como um ato cognoscitivo de uma pessoa em referência a uma forma. Exploramos, pois, a tríade interpretação, forma e pessoa. Na segunda fase, pretendemos identificar o leitor ao poeta. Para isso, estudamos parte de *Interpretação e superinterpretação* (2005), de Eco, a fim de tratar da questão da especificidade do texto poético, do leitor no ato da leitura, do poeta como leitor e da função da congenialidade na fruição estética. No terceiro momento, voltamo-nos à análise da produção de Kenneth Goldsmith, poeta estadunidense contemporâneo e defensor da *escritura não criativa* [*uncreative writing*]. Neste passo, pretendemos examinar como a queixa da ausência de leitores de poesia na contemporaneidade pode ser tomada como chave de leitura da poética goldsmithiana. Ao final de nossa investigação, apresentamos como resposta ao nosso questionamento inicial que, ao leitor, compete a tarefa última de ser também poeta, cujas obras são obras de outros artistas e sua obra mais pessoal, isso é, a formação de seu *eu*.

PALAVRAS-CHAVE: Interpretação poética. Obra aberta. Formatividade. Eco. Pareyson. Goldsmith.

ABSTRACT

By this research, we want to answer the question: what is the reader's role in the act of reading poetry? As hypothesis, we hold that the presence of a reader is necessary so that a literary work may be executed as an artistic form, in addition to the expected contributions of the artist and the work itself. Therefore, we focus on the theories of interpretation and on the open work of art, as outlined by Umberto Eco, in the light of Luigi Pareyson's "Theory of Formativity" (1954/1993). Thus, we divided our exposition into three moments. In the first, we look for traces of the Pareyson's heritage in "The open work" (1962/1968) by Eco, as well as taking the interpretative act as a person's cognitive act in reference to a form. Then, we explore the triad of interpretation, form and person. In the second phase, we intend to identify the reader to the poet. For this, we studied part of "Interpretation and superinterpretation" (2005), by Eco, in order to deal with the question of the specificity of the poetic text, of the reader in the act of reading, of the poet as a reader and of the role of congeniality in aesthetic fruition. In the third moment, we analyze Kenneth Goldsmith's production, a contemporary American poet and the uncreative writing movement's father. At this step, we intend to examine how the complaint of the lack of poetry readers in contemporary times can be taken as a key to reading Goldsmith's poetics. By the end of our investigation, we present as an answer to our initial question that the reader has the ultimate task of being also a poet, whose works are the works of other artists and his most personal work, that is, the formation of his own self.

KEYWORDS: *Poetic interpretation. Open work. Formativity. Eco. Pareyson. Goldsmith.*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1. INTERPRETAÇÃO E ABERTURA: DE PAREYSON A ECO	15
1.1. INTERPRETAÇÃO NA TEORIA DA FORMATIVIDADE PAREYSONIANA	15
1.2. INTERPRETAÇÃO DE UMA <i>FORMA</i> : HERANÇA PAREYSONIANA EM ECO.....	24
1.3. TEORIA DA <i>OBRA ABERTA</i> EM ECO.....	28
1.3.1. <i>Obras abertas em movimento</i> para Eco.....	31
1.4. DEFINITUDE E ABERTURA NA INTERPRETAÇÃO EM ECO	32
1.4.1 Ambiguidade da obra de arte	35
2. IDENTIDADE ENTRE LEITOR E POETA	37
2.1. INTERPRETAÇÃO E HERMETISMO EM ECO	39
2.1.1 Conciliação de significados contrários na poesia: milagre poético em Octávio Paz	44
2.1. LEITOR NO ATO DA LEITURA	49
2.1.1. Leitor no tempo da leitura: anacronismo das contemporaneidades em Didi-Huberman, Borges e Piglia	52
2.2. POETA COMO LEITOR.....	56
2.4. POSSÍVEL CONGENIALIDADE EM PLATÃO E EM DUCHAMP	60
2.4.1 Espectador ionizado na cadeia platônica.....	61
2.4.2. Espectador polarizado no ato criador de Duchamp.....	62
3. LEITURA NA PÓETICA GOLDSMITHIANA	66
3.1. LEITOR AUSENTE NA POÉTICA DE KENNETH GOLDSMITH.....	67
3.2. ESCRITURA NÃO CRIATIVA: CÓPIA COMO LEITURA.....	69
3.3. ESCRITURA DE PÓS-PRODUÇÃO	76
3.4. EXEMPLARIDADE E GENIALIDADE NA POÉTICA GOLDSMITHIANA	79
CONCLUSÃO.....	82
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	85

INTRODUÇÃO

Com este trabalho, pretendemos responder à questão do que cabe ao leitor no ato da leitura de uma obra de arte poética. Ao encomendarmos uma tarefa específica àquele que lê, levantamos a hipótese de que uma obra literária exige a existência de um leitor empírico para que a obra em leitura seja executada enquanto forma artística¹. Pretendemos estudar, assim, a questão da interpretação e da abertura de uma obra de arte, especialmente em relação à sua ambiguidade característica. Para isso, usaremos como recorte teórico o conceito de *obra aberta*, cunhado por Umberto Eco, bem como sua teoria da interpretação da obra de arte. Movidos pela letra econiana, damos um passo anterior em busca de suas influências nos escritos de Luigi Pareyson. Com o repertório acumulado, desejamos iluminar a leitura da poética de Kenneth Goldsmith.

Umberto Eco (1932-2016), filósofo e escritor italiano, participa da geração de pensadores dedicados a reformular categorias mentais na Europa do pós-guerras. Também por vínculo gentílico, verificam-se traços de tentativas de reconstrução da intelectualidade nacional após exacerbação patriótica no fascismo². Na apresentação de *Obra aberta* (1962/1968), lemos que “[...] o pensamento de Umberto Eco caracteriza bastante bem o momento de desprovincianização da cultura italiana, e se tem configurado nestes últimos anos como a expressão do interlocutor talvez mais autorizado” (CUTOLO *in*: ECO, 1968, p. 7). O fôlego de sua empreitada ainda pode ser lido como “[...] retomada de um discurso cultural interrompido por mais de vinte anos de ditadura” (CUTOLO *in*: ECO, 1968, p. 7). Outros pensadores buscaram cumprir semelhante tarefa. No campo da estética, ouvimos Pareyson:

¹ Em nota, reconhecemos a realidade de uma obra de arte, não pensando que ela dependa de um fruitor para ter seu caráter ontológico garantido. No entanto, o que nos move ao longo do trabalho é a questão pela função assumida por um receptor no processo interpretativo de uma obra de arte, isso é, na execução por uma pessoa de uma forma formada, em termos pareysonianos.

² Sobre algumas vivências, Eco profere: “Eu estava ali esperando seu discurso [de um ex-suboficial dos carabinieri], posto que toda a minha infância havia sido marcada pelos grandes discursos históricos de Mussolini, cujos trechos mais significativos aprendíamos de cor na escola. Silêncio. [...] Nós, meninos, corremos para pegar os cartuchos, preciosos objetos de coleção, mas além disso eu tinha aprendido que liberdade de palavra significa libertar-se da retórica” (ECO, 2018, np.).

Ainda logo após a segunda grande guerra, a estética croceana³ constituía, na Itália, a única fonte de referência. Mas já começavam a se fazer sentir novas exigências: era sobretudo urgente discutir aqueles temas que a censura croceana, com real prejuízo, afastara da Itália. Além disso, era necessário elaborar categorias capazes de atender às novas necessidades da situação que se modificara. [...] Era mais que tempo, na arte, de pôr a ênfase no fazer mais que no simplesmente contemplar. (PAREYSON, 1993, p. 9)

Os vestígios rastreados na citação acima furam o espectro de meras suposições baseadas em condições espaciotemporais comuns. Ao lermos a apresentação de uma das principais obras de Pareyson (*Estética: Teoria da Formatividade*, 1954/1993), aprendemos que “[...] na estética italiana atual dois nomes são conhecidos do público filosófico brasileiro: Umberto Eco e Gianni Vattimo. Ambos discípulos de Luigi Pareyson” (MODERNO *in*: PAREYSON, 1993, p. 7). Dessa maneira, a fim de entender a primeira fase do pensamento econiano, olharemos para o *Eco, aluno de Pareyson*.

Luigi Pareyson (1918-1991) insere-se na esteira do pensamento existencialista do século XX. Sua *Teoria da Formatividade* tem profunda influência no pensamento econiano ao tomar a obra de arte como *forma formada e forma formante*. Segundo a doutrina, estuda-se a arte como

[...] uma atividade na qual a execução e invenção [*invenzione*] procedem *pari passu*, inseparáveis, na qual incremento de realidade é constituição de um valor original. Nela concebe-se executando, projeta-se fazendo, encontra-se a regra operando, já que a obra existe só quando é acabada, nem é pensável projetá-la antes de fazê-la e, só escrevendo, ou pintando, ou cantando é que é encontrada e é concebida e é inventada. (PAREYSON, 1989, p. 32)

³ “Referente às ideias de Benedetto Croce (Pescasseroli, 1866 – Nápoles, 1952), filósofo italiano amplamente influente na Itália na época de Pareyson. Croce, com uma estética baseada em aportes teóricos, sobretudo, advindos do idealismo romântico, foi importante contrapondo no discurso estético pareysoniano, entretanto, nota-se que Pareyson faz menção às ideias croceanas, na maioria das vezes, para marcar as diferenças entre estas e a *Teoria da Formatividade*, pontuando a necessidade de uma revisão na reflexão filosófica sobre arte” (SOUZA DANTAS, 2013, p. 16, nota 13).

A essa noção dinâmica de forma artística, dedicaremos a primeira parte da presente pesquisa. Identificamos sinais explícitos de citação nos escritos do jovem Eco, tais como em *A definição de arte* (reunindo textos de 1955 a 1963) e *Obra Aberta* (1962). Na introdução da primeira obra citada, Eco reconhece:

Não é por acaso que este volume começa com um exame da estética de Luigi Pareyson (ou, pelo menos, da fase de seu pensamento que culmina em *Estetica - Teoria dela formatività*): na realidade, todos os estudos deste trabalho acusam as influências do clima intelectual em que vivi, em torno da Escola de Estética de Turim, e documentam de várias maneiras a -assimilação, através dos inevitáveis toques pessoais, dos temas da estética da formatividade⁴. (ECO, 1970, p. 10, tradução nossa)

No texto, podemos verificar que a teoria pareysoniana é uma importante fonte inspiradora para a formulação do conceito de *obra aberta*, uma vez que esconde as raízes do papel ativo do espectador na fruição estética. A questão da interpretação é, pois, trazida ao debate, arrastando consigo a noção de liberdade. Dessa associação, surgem críticas à arbitrariedade de algumas interpretações, ou melhor, pontuações contra leituras que gerassem sentidos além das combinações possíveis entre os elementos contidos em uma obra. Para endereçar a polêmica, Eco publica *Tratado geral de Semiótica* (1975), *Os limites da interpretação* (1987) e *Interpretação e Superinterpretação* (2005). Além dos elementos pareysonianos, assistimos à introdução da semiótica peirciana, da qual não trataremos nesta pesquisa.

Havendo posto o problema, apresentemos a linha de pesquisa de nosso trabalho aos leitores. Nosso texto estará dividido em três capítulos, tendo cada um deles quatro tópicos.

No primeiro capítulo, intitulado “*Interpretação e Abertura: de Pareyson a Eco*”, explicitaremos a herança pareysoniana em *Obra aberta* (1962), de Umberto Eco. É

⁴ Como consulta, usamos a edição espanhola, em que encontramos: “*No es casual el hecho de que el presente volumen comience con un examen de la estética de Luigi Pareyson (o, al menos, de la fase de su pensamiento que culmina en Estetica – Teoria dela formatività): em realidad todos los estudios de esta obra acusan las influencias del clima intelectual em el que he vivido, em torno a la Escuela de Estética de Turín, y documentan de diversas formas la asimilación, a través de los inevitables acentos personales, de los temas de la estética de la formatividad*” (ECO, 1970 , p. 10).

também neste tomo que trataremos da questão da interpretação como um ato cognoscitivo de uma *pessoa* em referência a uma *forma* (na acepção pareysoniana, *forma* é a totalidade da obra de arte em si mesma, enquanto um vivente singular). Em fechamento, analisaremos a tensão entre definitude e abertura de uma obra de arte, segundo o pensamento de Eco.

No segundo capítulo, nomeado “*Identidade entre o leitor e o poeta*”, daremos um passo cronológico na obra de Eco e fixar-nos-emos no estudo de parte de *Interpretação e Superinterpretação* (2005). Neste momento, trabalharemos as ligações entre interpretação e hermetismo no pensamento econiano. Além disso, dialogaremos com confluências nos pensamentos de Octavio Paz, Georges Didi-Huberman, Jorge Luis Borges, Ricardo Piglia e John Dewey para tratarmos da questão da especificidade do texto poético, do leitor no ato da leitura e do poeta como leitor. Por fim, refletiremos sobre a noção de congenialidade na tradição pareyson-econiana e suas possíveis ressonâncias em textos de Platão e de Marcel Duchamp.

No terceiro capítulo, denominado “*Leitura na poética goldsmithiana*”, focaremos na apresentação da obra de Kenneth Goldsmith, poeta estadunidense contemporâneo. Em seus trabalhos, examinaremos como a queixa da ausência de leitores de poesia na contemporaneidade influencia sua postura artística. Para isso, faremos uso das noções desenhadas por Pareyson e Eco, em alinhamento ao conceito de *pós-produção* de Nicolas Bourriaud. Finalmente, exploraremos as reconfigurações das ideias de exemplaridade e de genialidade na poética de Goldsmith.

Na chegada à última página, esperamos que tenhamos dado sustentação ao título de nossa investigação. Ou seja, em última análise, rogamos que tenhamos perpassado tanto a interpretação como a abertura, com vistas ao endereçamento da questão da ambiguidade da leitura desde a filosofia econiana à poética goldsmithiana. Começemos, então, nossa jornada.

1. INTERPRETAÇÃO E ABERTURA: DE PAREYSON A ECO

É forçoso localizar a produção deste trabalho. Ela acontece no início da década de 20 do século XXI. No centenário dos anos loucos⁵, precisamos reconfigurar algumas abordagens que o novo milênio exigiu de seus textos. Ainda em sua escritura, este texto já é manejado em aplicativos de edição e armazenado em nuvem. Ao ser visto como finalizado, será escondido atrás de um link, endereço esse que encontrará outras máquinas no envio de uma mensagem. Se bem sucedido, será ainda arquivado em um banco de trabalhos e, eventualmente, disponibilizado na rede mundial de computadores. Falar da abertura desta obra é, portanto, natural. O acesso ao público é aberto via *Internet*, bem como suas virtuais alteração e incorporação por parte de outros produtores de conteúdo. No entanto, o conceito de *obra aberta*, desenhado por Eco, continua além da distribuição de um material. Ela alcança a recepção por parte do público. Ou melhor: uma vez que uma obra seja feita pública por seu criador, ela permanece aberta à interação com seu receptor, isso é, em sua interpretação. Com o objetivo de entender melhor o conceito econiano de *obra aberta*, antecedemos a abordagem da herança pareysoniana nos parágrafos seguintes.

1.1. Interpretação na Teoria da Formatividade pareysoniana

A interpretação de uma obra aberta requer que certos parâmetros sejam atendidos. Para expô-los, precisamos perceber seus vínculos com a Teoria da Formatividade. Começa-se pelo cerceamento de que “[...] interpretar é uma tal forma de conhecimento

⁵ Referência à década de 1920, comumente identificada como “*roaring twenties*” (*loucos anos vinte*, em tradução livre). Sobre as rupturas ocorridas no início do século XX, é possível tomá-las em três momentos. “*For the general historian, the period falls into three more or less distinct phases: the Great War itself with its ruptures of the social fabric; the 1920s, with the early apparent optimism, the massive industrial strife, and the appearance of the emancipated (middle-class) woman; and the 1930s, where mass unemployment scarred the older industrial areas, while new industries developed in more favoured parts of the country; but which was dominated above all by the threat of fascism and war*” (WEEKS, 2012, p. 254).

em que, por um lado, receptividade e atividade são indissociáveis e, pelo outro, o conhecimento é uma forma e o cognoscente é uma pessoa” (PAREYSON, 1993, 172).

Precisamos lembrar que, para Pareyson, conhecimento é um ato de um sujeito em relação a um objeto. O filósofo parte da noção de conhecimento sensível para construir sua teoria da interpretação. Segundo o pensador,

[...] se é formativa toda a vida espiritual também deve ser formativo o conhecimento, em particular o conhecimento sensível. Com efeito, o conhecimento sensível é capaz de captar a realidade das coisas somente enquanto lhe figura, e, portanto, lhe produz e lhe forma a imagem. [...] Tudo isto se explica sobretudo quando se leva em conta que o conhecimento humano em geral tem caráter interpretativo. (PAREYSON, 1993, p. 171)

Adiante, abordaremos com maior acuidade o que é interpretação neste sistema de pensamento. Por enquanto, em nosso caso, interpretação é um ato de uma pessoa em relação a uma forma. O conceito de *forma* será explicado mais adiante (vide 1.2). No momento, trataremos do cognoscente pela análise do conceito de *pessoa* em Pareyson. Empregando vocabulário existencialista, o italiano sustenta que “[...] a pessoa pode ser definida exhaustivamente quando é considerada como existência, como tarefa, como obra e como eu”⁶ (PAREYSON, 1949, p. 1079, tradução nossa). Daqui, coletamos que parece caber diferentes sentidos no conceito de pessoa. Dos citados, destacamos certa relação de semelhança entre existência, obra e eu.

Entre obra e pessoa, coloca-se a comunhão de um valor histórico como principal traço. Nele, há “[...] uma coincidência de universalidade e singularidade. A característica do valor histórico consiste em ser irrepitível, isto é, não tanto individual e particular como singular”⁷ (PAREYSON, 1949, p. 1081, tradução nossa). Não se pensa ser suficiente o atestado de participação do homem na noção universal de humanidade. Mais além, ao propor que consideremos a noção de pessoa, Pareyson pretende circunscrever a caracterização deste ente vivente em sua singularidade, isso é, resgatando o que o

⁶ Usamos como referência a edição argentina, em que lemos: “*la persona puede ser exhaustivamente definida cuando se la considera como existencia, como tarea, como obra y como yo*” (PAREYSON, 1949, p. 1079).

⁷ Em espanhol, tem-se: “*la persona como obra es un valor histórico, es decir coincidencia de universalidad y singularidad. La característica del valor histórico consiste en ser irrepitible, es decir no tanto individual y particular como singular*” (PAREYSON, 1949, p. 1081).

constitui enquanto existência determinada por suas contingências históricas em interação com seus atos de vontade.

Participante da universalidade humana e manifestação de sua singularidade, a pessoa aproxima-se do conceito de obra quando se apresenta em sua totalidade perfeita e aberta, quer dizer “[...] definitivamente fechada em uma validade precisa, mas ao mesmo tempo aberta à possibilidade de ser respondida ou retrabalhada, [...] e, portanto, sempre à espera de uma conclusão precária e insuficiente” (PAREYSON, 1949, p. 1081, tradução nossa). Por serem historicizadas, tanto pessoa como obra estão em constante formação, em que se propõem, negam e erigem processos inscritos da linha do tempo. Logo, “[...] a pessoa como obra é o resultado de um trabalho que pressupõe o caráter definitivo de seus produtos [...] e o caráter incessante de sua aplicação [...]”⁸ (PAREYSON, 1949, p. 1082, tradução nossa).

A história, desse modo, exerce peso fundamental nesta teoria filosófica. Se pessoa e obra podem se vincular pelo mútuo assentamento no fio histórico, “[...] a conexão entre as pessoas e suas obras é, então, a substância histórica da pessoa” (PAREYSON, 1949, p. 1082, tradução nossa). Ou seja, as obras podem ser atribuídas à identidade de um artista não pela dependência ontológica das criaturas em relação ao criador. Pelo contrário, as obras de arte assumem autonomia ontológica na estética pareysoniana, isso é, seu ser é garantido independente de seu criador. A relação de autoria pode ser determinada justamente pela *substância histórica da pessoa* do artista. Em outras palavras, “[...] é fundada em uma essência meta-histórica e imutável, que é o verdadeiro e próprio eu, aquele por qual de mim eu digo” (PAREYSON, 1949, p. 1082, tradução nossa).

Assim, além da existência histórica das obras e do artista, sublinhamos uma substância histórica que, por sua vez, sustenta-se em uma essência para além da história, garantidora da imutabilidade e da permanência da identidade da pessoa do artista. Por conseguinte, não se pode atribuir o *eu* do artista ao conjunto de suas obras. Em independência ontológica, não se recorre às criaturas para justificar o criador. Em

⁸ Na língua de partida, verificamos: “*En cada uno de sus instantes la persona como obra es una totalidad concluida; definitivamente cerrada en una validez precisa, y sin embargo, está al mismo tiempo abierta a la posibilidad de ser contestada o reelaborada, comprometida o enriquecida, y por lo tanto siempre esperando conclusión precaria e insuficiente. La persona como obra es resultado de un trabajo que presupone el carácter definitivo de sus productos (κτῆμα εἰς ἀεί) y el carácter incesante de su aplicación (εκταινῶν το σον ἀγαλμα)*” (PAREYSON, 1949, pp. 1081-2).

contrapartida, a existência do criador é assegurada pelo repouso em sua essência meta-histórica, que em termos pareysonianos, entende-se como *eu*.

Além do mais, “[...] essa essência é responsabilidade, ou seja, a aceitação de responder a tudo o que é feito e é. A pessoa é o que é porque não só aceita, mas também exige responder por si mesma”⁹ (PAREYSON, 1949, p. 1082, tradução nossa). A resposta frente às determinações históricas é, então, um ato de afirmação da liberdade humana e do exercício racional e, por conseguinte, da essência criadora do artista. Contudo, deve-se levantar ressalvas na concepção de criação humana, já que, de tendência católica, Pareyson não chega a igualar as potencialidades criativas humanas às divinas. Ao homem, impõe-se uma criatividade limitada pelas possibilidades e impedimentos intrínsecos à sua essência e à sua experiência histórica.

Em suma, Pareyson conclui as redes relacionais entre os conceitos de pessoa, obra e eu nas seguintes linhas:

A *pessoa* é, portanto, ao mesmo tempo existência, isto é, história concreta da iniciativa que se concretiza; [...] *obra*, isto é, forma viva e irreprimível, dotada de validade absoluta e originalidade exemplar; *eu*, isto é, uma substância histórica qualificada por uma responsabilidade essencial e um exercício pessoal da razão universal. (PAREYSON, 1949, p. 1083, tradução e destaques nossos)¹⁰

A tríade supracitada sustenta a Teoria da Formatividade e apresenta exemplarmente os pressupostos filosóficos de nosso autor. Antes de explorarmos a definição de *forma* e de relacionarmos-la à de *obra*, focaremos na delimitação do que é

⁹ Na íntegra, aprendemos que: “*la conexión entre las personas y sus obras es, pues, la substancia histórica de la persona, que sin embargo está fundada sobre una esencia metahistórica e inmutable, que es el verdadero y propio yo, aquello por lo cual de mí digo yo. Esta esencia es la responsabilidad, es decir la aceptación de responder de todo lo que se hace y se es. La persona es lo que es porque no sólo acepta, sino también exige de responder de sí misma*” (PAREYSON, 1949, p. 1082).

¹⁰ Em sua totalidade, podemos encontrar: “*La persona es, pues, al mismo tiempo existencia, es decir historia concreta de la iniciativa que se encarna; tarea, es decir coincidencia de ideal y deber en una vocación que es la coherencia de la que la vida entera es búsqueda; obra, es decir forma viviente e irrepetible, dotada de validez absoluta y originalidad ejemplar; yo, es decir substancia histórica calificada por una responsabilidad esencial y ejercicio personal de la razón universal*” (PAREYSON, 1949, p. 1083).

interpretação. Para isso, oferecemos duas atribuições a ela: a) “[...] a interpretação como conhecimento receptivo e ativo ao mesmo tempo: é sempre interpretação de algo e de alguém” (PAREYSON, 1993, p. 174); e b) “[...] o conhecimento, considerado como síntese indissolúvel de receptividade e atividade, é precisamente, como se dizia, interpretação” (PAREYSON, 1993, p. 174).

Categorizar a interpretação como um tipo de conhecimento é aceitar sua relação pendular entre receptividade e atividade requeridas do sujeito cognoscente. Faz-se essa constatação por ouvirmos Pareyson dizer que “[...] o que constitui a receptividade como tal, e impede que se torne determinista passividade, é a própria atividade que a acolhe e a desenvolve: só é receptividade aquela que se prolonga em atividade” (PAREYSON, 1993, p. 173). De um lado, a receptividade diferencia-se de mera passividade pela própria estrutura constituinte do sujeito, que impõe limites ao tipo de objeto que pode ser recebido. Por outro, a atividade não se transmuta em total criatividade, visto que não é competência humana criar objetos de intuição na ótica de Pareyson. Da mútua implicação de receptividade e atividade, lemos ainda:

[...] a interpretação por um lado é ressonância do objeto em mim, ou seja, receptividade que se prolonga em atividade, dado, que recebo e ao mesmo tempo desenvolvo; e, por outro lado, é sintonia com o objeto: um agir que se dispõe a receber, um fazer falar para escutar, atividade em vista de uma receptividade. (PAREYSON, 1993, p. 1975)

Segue outro texto esclarecedor do autor:

De modo geral, quando se fala de interpretação se pensa logo em um adjetivo possessivo: na minha, na tua, na interpretação dele, o que se manifesta claramente no fato de que a interpretação é sempre de alguém e por conseguinte movimento de um sujeito, atividade pessoal do intérprete, agir que visa penetrar subjetivamente em uma conquista própria, original, nova. Mas na mesma e idêntica medida se deve frisar e acentuar também o objeto da interpretação, pois a interpretação de algo ao mesmo título que é sempre de alguém. A interpretação é atividade que tem em mira um objeto determinado e o mantém em sua determinação própria. Não é tal se não é respeito pelo interpretando, se não é um captar algo que se recebe e se conserva, um perscrutar algo que se deixa ver e conhecer. (PAREYSON, 1993, p. 174)

Disso, depreendemos que a interpretação perde os atributos que permitem identificá-la como tal quando ou o objeto impõe-se sobre o sujeito ou o sujeito sobrepõe-se ao objeto (PAREYSON, 1993, p. 174). O objeto de arte deve permanecer como uma oferta ao sujeito, como algo que se exhibe a ele em convite para não abolir a abertura necessária à receptividade. Caso o contrário aconteça, diz-se que ocorreu o enrijecimento do objeto, passando da receptividade para a passividade do sujeito.

Entretanto, não podemos ver nesse objeto enrijecido uma ameaça à liberdade humana. Em respeito à tensão, não se pode responsabilizar apenas o objeto na desnaturação do processo, “[...] tendo em vista que o enrijecimento é provocado pelo próprio cognoscente que mata o germe de interpretação que carrega consigo” (PAREYSON, 1993, p. 175). A ação antisséptica, pois, “[...] é resultado de uma atitude assumida voluntariamente pelo sujeito e de uma direção por ele impressa na própria experiência, é atitude ativa de repúdio, de negação, de rejeição” (PAREYSON, 1993, p. 175). Essa passagem é de extrema relevância, visto que, antes da preocupação com a extrapolação de sentidos feita por um fruidor, pede-se refletir sobre a possibilidade de o próprio ato interpretativo ser inabilitado a depender da postura belicosa na recepção por um ato volitivo do sujeito.

No extremo do objeto, vemos que a realidade fenomênica da obra de arte faz exigências. Em desobediência, algumas interpretações parecem descolar-se da própria obra a que fazem menção. Quando isso ocorre, diz-se que “[...] uma sobreposição do sujeito tão carregada a ponto de não haver mais desenvolvimento acaba por ser uma construção desligada de qualquer referência possível: puro arbítrio” (PAREYSON, 1993, p. 175). A arbitrariedade do cognoscente acaba por impedir o prosseguimento da interpretação, uma vez que se transfere o lastro da obra para a pessoa. Algumas impressões e recordações da *forma* podem ainda ser mantidas, porém. São justamente esses resquícios da obra que permitem associação entre as construções interpretativas e a forma que as germinou (PAREYSON, 1993, p. 175), afastando as arbitrariedades de meras invenções.

Percebemos, dessa maneira, que tanto a *forma* como a *pessoa* podem interferir no ato interpretativo. Para que aconteça uma interpretação feliz, deve-se testemunhar a harmonia entre as duas partes, como lemos abaixo:

Uma interpretação portanto é tal que sempre subsiste um equilíbrio entre o objeto respeitado e amado pelo fiel interpretante e a atividade que o intérprete realiza, por isso aquele algo que se interpreta não se impõe jamais rigidamente, em uma impenetrável frieza, mas sempre é uma proposta, um apelo, um chamado que se oferece e se dá à abertura do interpretante, e aquele alguém que interpreta não se sobrepõe jamais até cobrir e obliterar o dado, mas sempre constrói livremente desenvolvendo, i. é, interrogando, desvelando, abrindo e revelando o interpretando. (PAREYSON, 1993, p. 175)

Segundo a Teoria da Formatividade, insere-se em sua lógica a questão de que, quanto mais aberta está uma *pessoa* à afetação de uma *forma*, mais provável é que ela se coloque em ressonância à obra de arte interpretada. Afirma-se tal porque a “receptividade intencional e aberta” (PAREYSON, 1993, p. 175) exige dedicação e esforço por parte do fruidor, aproximando-o do exercício de fidelidade, sem obliterar o desenvolvimento de suas cadências íntimas, prolongando a metáfora musical.

Dando prosseguimento ao raciocínio, asseveramos a “[...] interpretação entendida como forma de conhecimento que é necessária e constitutivamente não única, mas múltiplas e infinita, não imediata, mas tentativa e sempre aprofundável” (PAREYSON, 1993, p. 178). Ora, para Pareyson, a obra de arte é uma totalidade singular que não se permite capturar holisticamente de uma só vez. Sendo assim, as *formas* tomam-se perspectivas únicas a cada fruição, anulando a possibilidade de coexistência de outras e mesmo de repetição das experienciadas. O italiano avalia positivamente a adoção de perspectivas, visto que “[...] somente de um sujeito que sabe fazer da pessoal (*sic*) e bem determinada perspectiva uma condição, ao invés de um obstáculo, se afirma que interpreta” (PAREYSON, 1993, p. 179).

Relacionadas pelo ato interpretativo, *pessoa* e *forma* gozam de autonomia ontológica, singularizando-se em existências vivas, irrepetíveis e inconfundíveis. Contribuindo ao nosso horizonte de reflexão, Johannes Hessen (1889-1971), filósofo e teólogo católico alemão, reitera a independência entre objeto e sujeito ao lembrar que, quando não envolvido em um ato cognoscitivo, o sujeito permanece a existir para além de seu viés cognoscente. Nas palavras do germânico, lemos que:

[...] sujeito e objeto não se esgotam em seu ser um para o outro, mas têm, além disso, um ser em si. No objeto, este ser em si consiste naquilo

que ainda é desconhecido. No sujeito, consiste naquilo que ele é além de sujeito que conhece. Além de conhecer, ele também está apto a sentir e a querer. Assim, enquanto o objeto cessa de ser objeto quando se separa da correção, o sujeito apenas deixa de ser sujeito cognoscente. (HESSEN, 2000, p. 22)

Considerando a complexidade dos dois polos do ato cognoscitivo – sujeito e objeto, *pessoa e forma* -, o conhecimento que emerge daí não pode alcançar consenso, nem pode ser imediatamente comunicado. Essa comunicação “[...] é sempre indireta, porque só se pode comunicar uma interpretação enquanto se faz dela ao mesmo tempo um objeto de interpretação” (PAREYSON, 1993, p. 178).

Por outro lado, por parte da pessoa, o ato interpretativo também não se esgota em uma única visada. A cada experiência vivida, novas perspectivas de acesso à obra nascem. Tem-se que “é precisamente a infinidade inexaurível da forma e da pessoa que funda a infinidade quantitativa da interpretação, e é justamente o fato de que nenhum dos aspectos da pessoa e da forma é exaustivo que funda a infinidade qualitativa da interpretação” (1993, p. 179-180). Conseqüentemente, não se pode adesivar a interpretação com selos de unicidade ou definitividade. Sendo infinito, o processo de interpretação pode ser continuamente refinado, corrigido, ampliado a fim de desvelar congenialidade¹¹ entre obra, enquanto *enforma* o artista¹² em espírito pelo estilo, e o fruidor.

Ainda conforme Pareyson, à medida que uma *pessoa* dispõe-se a interpretar, e uma *forma* oferece-se para ser interpretada, pode-se estabelecer um ato interpretativo. É condicionante e necessária que seja essa a estrutura desse ato cognoscitivo. Nele, declaram-se objeto interpretado e sujeito interpretante. Eles, em seu turno, mantêm autonomia ao mesmo tempo que se definem em dialética relacional¹³. Nas palavras do pensador: “A independência do interpretado e a personalidade do interpretante não

¹¹ Exploraremos a concepção de *congenialidade* em no ponto 2.4, intitulado “*A possível congenialidade em Platão e em Duchamp*”.

¹² Ver mais sobre a relação entre os conceitos de “forma” e “pessoa” em Pareyson *in*: SOUZA DANTAS, 2013, pp. 68-73.

¹³ “Ao mesmo tempo, a relação entre os dois elementos é uma *relação recíproca* (correlação). O sujeito só é sujeito para um objeto e o objeto só é objeto para um sujeito. Ambos são o que são apenas na medida em que o são um para o outro. Essa correlação, porém, não é reversível. Ser sujeito é algo completamente diverso de ser objeto. A função do sujeito é apreender o objeto; a função do objeto é ser apreensível e se apreendido pelo sujeito” (HESSEN, 2000, p. 20, destaque do autor).

constituem obstáculos para a interpretação, mas são a única condição possível para ela. Não a impedem, pelo contrário, antes a constituem” (PAREYSON, 1993, p. 181). Ou seja, ao buscar captar o objeto, o interpretante exprime-se, ao passo que o objeto revela-se, novamente citando Pareyson:

A interpretação, com efeito, é um “encontro”, no qual a pessoa interpretante não renuncia a si mesma, ainda que desenvolva o mais impessoal esforço de fidelidade, o qual, pelo contrário, consiste em desencadear um habilíssimo esforço de inventiva originalidade, e a forma interpretada continua a viver sua vida própria, não se deixando esgotar por nenhuma interpretação, mas antes suscitando-as, a todas elas, alimentando-as e promovendo-as. (PAREYSON, 1993, p. 182)

Em resumo, se a interpretação é esforço, ela ainda é tensão de um desejo que pretende tomar posse¹⁴ de seu objeto de conhecimento. Isso, pois, o processo cognitivo traduz o motor “[...] em que se tenta produzir a imagem que exprima a coisa, e a ‘perfeição’ do conhecer é a ‘contemplação’ em que imagem e coisa se identificam em uma única forma” (PAREYSON, 1993, p. 14).

Daí, pode-se assegurar que “[...] a contemplação, com efeito, é gozo e prazer precisamente enquanto conclusão do movimento de interpretação, o que significa atingir a imobilidade” (PAREYSON, 1993, p. 194). O prazer estético é, por fim, um prazer imóvel. A serenidade ocupa o lugar do tumulto apaixonado. A contemplação assume ares de recompensa àqueles que se submeteram aberta e disciplinadamente ao exercício interpretativo. O cume é extático (e também estático), quieto e gracioso, tal qual a visão

¹⁴ Percebemos que a ideia de *posse* permeia o vocabulário tanto estético quanto epistemológico. “Não obstante muitas vezes ‘fruição’ seja expressão utilizada como sinônimo de contemplação - pois estaria diretamente em compasso com as ideias de emoção e de sentimento, associadas às especificidades da experiência estética enquanto experiência de prazer e deleite - todavia, desde a origem latina do termo, fruição [*fruitio*] carrega dois sentidos correlatos: usufruto e gozo. Consequentemente, de um lado, fruição tem em seu cerne a acepção de usufruir, de ter posse, e do outro lado, na esteira da ideia de gozo, remete tanto a ideia de se obter vantagem, de tirar proveito, como traz o sentido de ter deleite ou obter prazer. Isto posto, embora fruição contenha um componente contemplativo, é uma experiência mais complexa, [...] pois requer cognição na medida em que para se usufruir ou obter prazer é preciso um mínimo de reconhecimento e apreensão - até mesmo compreensão - embora tenha sempre um componente sensível associado à ela, justamente o componente da contemplação” (SOUZA DANTAS, 2019, p. 103).

final prometida por Platão¹⁵, Plotino¹⁶ e Agostinho de Hipona¹⁷. Por isso, podemos concluir que o discurso estético parece confundir-se com o teológico a essa altura.

1.2. Interpretação de uma *forma*: herança pareysoniana em Eco

A forma da obra de arte permite que tanto abertura quanto definitude sejam-lhe atributos possíveis. Em alinhamento ao que Eco propõe, referir-se a uma obra é tomá-la como uma *forma*, “[...] isto é de um todo orgânico que nasce da fusão de diversos níveis de experiência anterior (ideias, emoções, predisposições a operar, matérias, módulos de organização, temas, argumentos, estilemas prefixados e atos de invenção)” (ECO, 1968, p. 28). Sublinhamos que considerar a obra como o produto de um processo é também considerar todo o processo formativo que a constituiu. Eco também delineia que uma forma é “[...] uma obra realizada, ponto de chegada de uma produção e ponto de partida de uma consumação que – articulando-se – volta a dar vida, sempre e de novo, à forma inicial, sob perspectivas diversas” (ECO, 1968, p. 28). Em última análise, pode-se dizer que somos vedados a abstrair uma obra de sua *poiesis*, bem como de separá-la de sua fruição. E o que nos autoriza assumir tal postura é a Teoria da Formatividade, organizada por Luigi Pareyson¹⁸.

¹⁵ Aqui, fazemos menção ao elogio de Sócrates a Eros no *Banquete*. O heleno diz: “Essa, mais do que qualquer outra, querido Sócrates – disse-me a estrangeira de Manrinea -, é a vida que um homem deve viver, a contemplação do que é belo em si mesmo. [...] Será que pensas que é fútil a vida de um homem que olha para aquela direção e para aquilo que é necessário, e o contempla e convive com ele?” (*O Banquete*, 211d-e, pp. 63-4).

¹⁶ O êxtase do retorno ao divino, por via da contemplação, pode ser lido em *Tratados das Enéadas*, de Plotino. O filósofo neoplatônico defende que: “Na verdade, não se trata de uma contemplação no sentido comum, mas de uma contemplação de outra espécie, de uma saída de si, um abandono de si, uma simplificação, uma aspiração ao contato e ao repouso. No entanto isso é apenas uma imagem do que ocorre, e é assim, através de signos, que os sábios, entre os expositores das coisas sagradas, expressam a maneira como o Deus supremo é visto” (PLOTINO, 2000, p. 144).

¹⁷ Ao contrastar a leitura de livros platônicos e das Sagradas Escrituras, Agostinho escreve em suas *Confissões*: “Sabia que todas as outras coisas provêm de Vós, pelo motivo único e seguríssimo de existirem. Sim, tinha a certeza disso. Porém, era demasiado fraco para gozar de Vós! [...] entre os que veem para onde se deve ir e os que não veem por onde se vai nem o caminho que conduz à pátria bem-aventurada. Esta será não somente objeto e contemplação, mas também lugar e morada” (*Conf.* VII, 20, p. 177).

¹⁸ Atestamos a influência pareysoniana em outra obra de U. Eco, *La definición del arte* (1970), cuja tradução espanhola é-nos base de estudo. Nela, comprovamos: “*En el contexto de este punto de vista estético, amplio y nada provinciano, analizaremos la teoría de la formatividad de Pareyson, la cual, a la solución idealista*

Mas aqui se compreende a forma como organismo, que goza de vida própria e tem sua própria legalidade intrínseca: totalidade irrepetível em sua singularidade, independente em sua autonomia, exemplar em seu valor, fechada e aberta ao mesmo tempo, finita e ao mesmo tempo encerrando um infinito, perfeita na harmonia e unidade de sua lei de coerência, inteira na adequação recíproca entre as partes e o todo. Em segundo lugar, para logo colocar em evidência o caráter dinâmico da forma, à qual é essencial ser um resultado, ou melhor, a resultante de um “processo” de formação, pois a forma não pode ser vista como tal se não se vê no ato de concluir e ao mesmo tempo incluir o movimento de produção que lhe dá nascimento e aí encontra o próprio sucesso. (PAREYSON, 1993, pp. 9-10)

Não se exige, segundo o sistema pareysoniano, que se erija uma metafísica da arte, “[...] mas uma análise da experiência estética: não uma definição da arte considerada abstratamente em si mesma, mas um estudo do homem enquanto autor da arte e no ato de fazer arte” (PAREYSON, 1993, p. 11). Não se pode reduzi-la tampouco à história da arte ou à sua sociologia. Intende-se olhar para seus aspectos fenomenológicos¹⁹, sem separação abrupta da natureza poiética do homem²⁰. A formatividade, por conseguinte, imiscui-se em todo âmbito da atividade humana. “Na arte, a formatividade se especifica dando-se um conteúdo, uma matéria, uma lei” (PAREYSON, 1993, p. 13). Dessa integração, as dicotomias forma-conteúdo e forma-matéria são apagadas.

Contra a querela entre conteudismo e formalismo, Pareyson entende que “[...] o conteúdo é toda a vida do artista, sua personalidade no ato de se fazer não apenas energia formante, mas justamente ‘modo de formar’, ‘estilo’, e de estar presente na obra somente

del arte como visión, opone un concepto de arte como forma, en el que el término forma significa organismo, formación del carácter físico, que vive una vida autónoma, armónicamente calibrada y regida por leyes propias; y a un concepto de expresión opone el de producción, acción formante” (ECO, 1970, p. 15).

¹⁹ O filósofo alemão Johannes Hessen (1889-1971) propõe que “a fenomenologia tem a capacidade unicamente de trazer à luz a fatualidade da concepção natural, jamais de decidir a respeito de seu direito, de sua verdade. [...] Esse pensamento também pode ser expresso dizendo-se que a fenomenologia é um método, mas não é uma teoria do conhecimento” (HESSEN, 2000, p. 26).

²⁰ “*Toda la vida humana es para Pareyson invención, producción de formas; toda la laboriosidad humana, tanto en el campo moral como en el del pensamiento y del arte, da lugar a formas, creaciones orgánicas y terminadas, dotadas de una comprensibilidad y autonomía propias: son formas producidas por el trabajo humano tanto las construcciones teóricas como las instituciones civiles, las realizaciones cotidianas y los hallazgos de la técnica, así como un cuadro o una poesía”* (ECO, 1970, p. 15).

como estilo” (PAREYSON, 1993, p. 13). O estilo é, assim, o espírito do artista, afastando, por fim, o conflito com o conceito de “[...] ‘expressão’, porque na arte o dizer é o mesmo que o fazer ou o fazer é um dizer” (PAREYSON, 1993, p. 13). Quanto à matéria da arte, ela “[...] é, necessariamente, matéria física. Quando a gente se dá conta dessa necessidade, foge simplesmente a qualquer disputa sobre a técnica e a exteriorização, porque na arte formar significa formar uma matéria, e a obra outra coisa não é senão matéria formada” (PAREYSON, 1993, p. 13). Nesse ponto, verificamos a crítica à estética croceana, herdeira do idealismo e do romantismo alemães, cuja ênfase recaía sobre intuição e expressão do artista, negligenciando o aspecto fabril da arte.

A diluição do conflito entre conteúdo e forma dissolve também a dicotomia entre os aspectos espirituais e físicos de uma obra, em que se costuma tomar aqueles como relacionados ao sentido da obra e esses, à sua materialidade em isolado. “No processo artístico, o definir-se da intenção formativa e a adoção, interpretação e formação da matéria são tudo uma só coisa, e na obra alma e corpo se identificam e espiritualidade e fisicidade são a mesma coisa” (PAREYSON, 1993, p. 13). O espírito da obra é seu sentido, aquilo que pode inspirar outro artista e o que reside em sua indivisível unidade. Não se pode, no entanto, separar a realidade física de uma obra, isso é, a organização de seu corpo, de sua coerência invisível por critérios de perceptibilidade sensorial. “A obra não fala *através de* seu corpo. O que ela diz, di-lo precisamente o seu corpo, sua presença sensível, a sua consistência física [...]” (PAREYSON, 1993, p. 114, destaques do autor). Desse modo, espírito e corpo são uma só coisa em uma obra de arte.

Podemos ainda ponderar se o fato de acatar a lei da obra como guia não seria mais um traço para romper com a figura romântica de gênio²¹. Brevemente, fazemos menção às letras pareysonianas para explicitar sua posição opositiva à noção kantiana²² de genialidade.

²¹ “A partir de meados do século XVIII, a maioria dos autores e artistas, mormente, aqueles que identificamos como oriundos do movimento romântico, abraçaram o sentido de gênio como definidor do grande artista, e fundador da um ideia de artista criador ancorado nos preceitos de autonomia, liberdade e originalidade, por exemplo, Denis Diderot (1713-1784) dedica um verbete ao termo ‘gênio’ em sua Enciclopédia em 1757” (SOUZA DANTAS, 2019, p. 42).

²² Em *Crítica da Faculdade do Juízo* (1790), o conceito de genialidade “consolida o valor da liberdade do artista acima de tudo. O Gênio inventa a regra da arte enquanto faz a obra” (SOUZA DANTAS, 2019, pp. 42-43). Para o filósofo prussiano, “*gênio* é a inata disposição de ânimo (*ingenium*) pela qual a natureza dá a regra da arte. [...] Disso se vê que o gênio 1) é um *talento* para produzir aquilo para o qual não se pode fornecer nenhuma regra determinada, e não uma disposição de habilidade para o que possa ser aprendido

Formar, portanto, significa “fazer”, mas um fazer tal que, ao fazer, ao mesmo tempo *inventa o modo de fazer*. Trata-se de fazer, sem que o modo de fazer esteja de antemão determinado e imposto, de sorte que bastaria aplicá-lo para fazer bem: é mister encontrá-lo fazendo, e só fazendo se pode chegar a descobri-lo. Pois, decerto, se trata propriamente de inventá-lo, sem o que a obra fracassa e se perde em tentativas desconexas e abortivas. Uma operação é formativa na medida em que da obra resultante se pode afirmar que está bem feita não enquanto “obedeceu às regras” mas enquanto é um “sucesso”, um “êxito”, ou seja, quando descobriu as próprias regras ao invés de aplicar regras prefixadas. (PAREYSON, 1993, pp. 59-60, destaques do autor)

Dizemos isso com a hipótese de que a autonomia do artista romântico é afetada pela legalidade da forma em Pareyson. Dessa maneira, a autonomia do indivíduo é limitada pela autonomia da obra²³. “O artista não tem outra lei a não ser a regra individual da obra que vai fazendo, nem outro guia a não ser presságio do que vai obter, de tal sorte que a obra é, ao mesmo tempo, lei e resultado de um processo de formação” (PAREYSON, 1993, p. 13). Encontramos, pois, uma possível razão para não se ver necessária a instituição de uma metafísica da obra de arte, uma vez que sua autonomia legal pode ser sinal de sua autonomia ontológica enquanto organismo vivente.

O fazer da artístico, logo, não pode ser pautado por leis estrangeiras ao seu próprio processo. Não se submete a qualquer tipo de heteronomia. “A lei da arte é, portanto, o seu próprio resultado” (PAREYSON, 1993, p. 13). A forma à que fazemos referência não pode, contudo, ser tomada em associação a uma suposta rigidez. Pelo contrário, propõe-se que “[...] só assim é que se pode compreender como na arte a tentativa e a organização não só se harmonizam, mas até mesmo se reclamam mutuamente e se aliam, pois a obra atua como formante antes ainda de existir como formada” (PAREYSON, 1993, p. 13).

segundo qualquer regra; conseqüentemente, *originalidade* tem de ser sua primeira propriedade” (KANT, 2002, p. 153, grifos do autor *in*: SOUZA DANTAS, 2019, p. 42).

²³ “Eis aí o mistério da arte: a obra de arte se faz por si mesma, e no entanto é o artista quem a faz. E dizer que a obra se faz por si mesma é aludir a um processo unívoco que, quando consegue desenvolver-se, vai e linha reta da semente ao fruto maduro, e em que a forma cresce com o processo permanecendo íntegra em cada grau de desenvolvimento. Já dizer que a obra é feita pelo artista é aludir a uma série de tentativas às voltas com múltiplas possibilidades e diversas direções, chegando-se à forma compondo, construindo e unificando” (PAREYSON, 1993, p. 78).

Atribuir o valor de arte a um objeto, portanto, passa pela apreciação da obra enquanto *forma*, que embute em si matéria e conteúdo simultaneamente, conforme lemos abaixo.

Para captar o valor artístico da obra é preciso então considerá-la como forma formada e formante ao mesmo tempo, como lei do processo de que é resultado: fazê-la objeto de uma consideração não tanto genética como sobretudo dinâmica, porque a arte é um *facere* (fazer) que é *perficere* (aperfeiçoar), e a obra revela a própria insubstituível perfeição somente a quem souber captá-la no processo com que se adequa consigo mesma. Somente então a obra se mostra imodificável no seu caráter de “completude” e fecunda em sua “exemplaridade”, e se vê como é absurdo aprisioná-la em uma pretensa insularidade, esquecendo-se das etapas do processo que ela encerra e ao mesmo tempo inclui, e esquecendo-se daquele tecido que une as diversas obras em continuidade de estilos, de escolas e tradições. (PAREYSON, 1993, pp. 13-4, destaques originais)

A *forma formada e formante* da obra constitui, dessarte, a origem do modelo hipotético adotado por Eco. O caráter dinâmico da forma pode ser expandido, inclusive, ao seu aspecto de abertura ao fruidor. Reproduz-se, por via do modelo, a estrutura de uma relação frutiva, não “uma suposta estrutura objetiva das obras” (ECO, 1968, p. 29). Ademais, Eco diz que “[...] uma forma é descritível somente enquanto geradora da ordem de suas próprias interpretações e é bastante claro que, assim fazendo, nosso proceder se afasta do aparente rigor objetivista de certo estruturalismo ortodoxo” (ECO, 1968, p. 29). Abrimos este trecho com a afirmação de que *abertura e definitude* não se excluem mutuamente na conceituação de obra de arte. Para entender a boa convivência, fez-se imperativo termos claros antes o que é interpretação na tradição pareysoniana e qual é sua influência na fruição estética.

1.3. Teoria da *obra aberta* em Eco

A abertura de uma obra está intimamente ligada às características que garantem a um objeto o reconhecimento como obra de arte. Beira ao absurdo supor que a abertura de uma obra estaria submetida à democratização do acesso a plataformas digitalizadas de instituições culturais. Nem mesmo podemos entender que essa abertura signifique

simplesmente a exposição de acervos a um público ampliado, pois isso poderia levar-nos a conclusão de que não existiu arte antes da *Internet*.

No lugar, Eco acredita “[...] ter afirmado suficientemente que a abertura, entendida como ambiguidade fundamental da mensagem artística, é uma constante de qualquer obra em qualquer tempo” (ECO, 1968, p. 25). Sobre esse ponto, descansa o convite à participação do espectador. É, portanto, por meio da abertura que uma obra pode oferecer-se à fruição estética²⁴ de seu público. De um lado, damos-nos com “[...] estrutura do objeto, como sistema fixo de relações [...]” (ECO, 1968, p. 27). Do outro, temos “[...] a resposta do consumidor como livre inserção e ativa recapitulação daquele mesmo sistema” (ECO, 1968, p. 27). O instante estabelece uma dialética relacional entre obra e fruidor²⁵.

A poética da obra “aberta” tende, como diz Pousseur, a promover no intérprete “atos de liberdade consciente”, pô-lo como centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis, entre as quais ele instaura sua própria forma, sem ser determinado por uma necessidade que lhe prescreva os modos definitivos de organização da obra fruída; mas (reportando-nos àquele significado mais amplo do termo “abertura” que mencionamos antes) poder-se-ia objetar que qualquer obra de arte, ainda que não se entregue materialmente inacabada, exige uma resposta livre e inventiva, mesmo porque não poderá tornar-se realmente compreensível se o intérprete não a reinventar num ato de congenialidade com o autor. Acontece, porém, que esta observação constitui um reconhecimento ao qual a estética contemporânea chegou,

²⁴ Usamos *fruição estética* ao invés de *experiência estética* devido à diferença conceitual implicada. “Importante ressaltar que contemplação não se confunde com fruição: a primeira, enquanto primeiridade, pressupõe uma experiência estética/ sensível pura; por outro lado, a segunda é uma experiência estética híbrida entre sensibilidade e cognição de terceiridade, na medida em que requer repertório e cognição, por isso, envolve memória e tempo, por conseguinte, não é imediata” (SOUZA DANTAS, 2019, p. 105). Além disso, pensamos ser conveniente ao próprio programa poético de Eco, que toma como cativa o potencial de conhecimento de uma obra. “Por fim, no *Tratado*, em 1975, Eco irá ampliar a noção desse tipo de conhecimento, criado pela mensagem estética, afirmando que a mutação de código, incitada pela arte, leva o destinatário, com frequência, não só à ressignificação do código, mas a ‘um novo tipo de visão do mundo’ (ECO, 1975, p. 69, apud KIRCHOF, 2003, p. 203). [...] Para Eco, o que caracteriza o prazer estético é a necessidade do (relativo) rompimento com esse *assentimento de todos*, imposta pela mensagem estética, que leva à inovação dos efeitos a serem gerados. Assim, para Eco, a obra de arte não se limita a gerar efeitos de sentimento, mas pretende criar novos padrões de conhecimento” (KIRCHOF, 2003, p. 203).

²⁵ Ao longo de nossa exposição, empregamos “leitor”, “espectador”, “intérprete”, “fruidor” e “consumidor” de maneira intercambiável. Embora esses termos possam guardar diferenças entre si, elas não nos demandam consideráveis ajustes frente aos nossos fins. Isso é, quando usamos os vocábulos em sinonímia, estamos referindo-nos ao público a recepcionar uma obra de arte.

somente após ter alcançado madura consciência crítica do que seja a relação interpretativa. (ECO, 1968, pp. 41-2)

O tipo de experiência proposto por uma obra de arte, então, ultrapassa a passividade que se relacionaria ao espectador erroneamente. Em oposição à atividade do artista, ao intérprete sobriaria a contemplação inerte. Subverte-se, porém, “[...] na colaboração teórica, mental, do fruído, o qual deve interpretar livremente um fato de arte já produzido, já organizado segundo uma completude estrutural (ainda que estruturado de forma a tornar-se indefinidamente interpretável)” (ECO, 1968, p.50). Não é exagero solicitar, logo, que a fruição estética acesse aparatos cognitivos além dos puramente sensíveis. Mais facilmente, testemunha-se o processo em obras que se valham insinuações e sugestões ao observador.

Com esta poética da sugestão, a obra se coloca intencionalmente aberta à livre reação do fruidor. A obra que “sugere” realiza-se de cada vez integrada pelas contribuições emotivas e imaginativas do intérprete. Se em cada leitura poética temos um mundo pessoal que tenta adaptar-se fielmente ao mundo do texto, nas obras poéticas deliberadamente baseadas na sugestão, o texto se propõe estimular justamente o mundo pessoal do intérprete, para que este extraia de sua interioridade uma resposta profunda, elaborada através de misteriosas consonâncias. Além das intenções metafísicas ou da preciosa e decadente predisposição de espírito que move tais poéticas, o mecanismo frutivo revela um tal gênero de “abertura”. Nessa linha, grande parte da literatura contemporânea baseia-se no uso simbólico como comunicação do indefinido, aberta a reações e compreensões sempre novas. (ECO, 1968, p. 46)

Em consonância, podemos concordar com Ezra Pound (1885-1972), poeta e crítico literário estadunidense, quando diz que a “[...] literatura é novidade que PERMANECE novidade” (POUND, 2006, p. 33, destaque do autor). Apesar de manter traços de seu berço histórico, a obra de arte faz-se contemporânea de seu fruidor a cada encontro, levando-o a atualizá-la a cada nova experiência vivida, ao seu repertório ampliado e a nuances não percebidas em outras horas. Arriscamos que seja a ambiguidade cara à sua natureza que também lhe confira certa fertilidade extemporânea. Integrando mais uma acepção à listagem, podemos assimilar abertura mais próxima à sua concretude, isso é, tratar de uma obra aberta enquanto obra inacabada, “[...] que o autor,

aparentemente desinteressado de como irão terminar as coisas, entrega ao intérprete mais ou menos como as peças soltas de um brinquedo de armar” (ECO, 1968, p. 41). O posicionamento do fruidor, nesse caso, é modificado.

1.3.1. *Obras abertas em movimento para Eco*

Chegamos a uma subcategorização das obras abertas. Quando o receptor é convocado à produção do artefato, colaborando na fabricação da obra, adentramos uma categoria mais restrita. Eco nomeia-as *obras em movimento* “[...] por sua capacidade de assumir diversas estruturas imprevistas, fisicamente irrealizadas [...]” (ECO, 1968, p. 51). A assinatura de autoria, nessas instâncias, pode confundir-se. Ao contrário de Barthes, porém, Eco tenta salvar o autor de seu assassinato.

O autor oferece, em suma, ao fruidor uma obra a acabar: não sabe exatamente de que maneira a obra poderá ser levada a termo, mas sabe que a obra levada a termo será, sempre e apesar de tudo, a sua obra, não outra, e que ao terminar o diálogo interpretativo ter-se-á concretizado uma forma que é a sua forma, ainda que organizada por outro de um modo que não podia prever completamente: pois ele, substancialmente, havia proposto algumas possibilidades já racionalmente organizadas, orientadas e dotadas de exigências orgânicas de desenvolvimento. (ECO, 1968, p. 62)

Em paralelo à emergência de um novo tipo de obra aberta, surge um novo tipo de autor. O italiano compara-o ao Deus de Spinoza²⁶ clamado pela metafísica de Einstein. Na poética dinâmica proposta pelas obras abertas em movimento, ordena-se uma obra que prevê tornar-se pública ainda inacabada, projetando ações possíveis ao seus fruidores conforme à sua estrutura original sem, no entanto, ferir a liberdade de escolhas. Produz-se em resposta, segundo Eco, a um “[...] convite à liberdade interpretativa, à feliz

²⁶ “A crítica da superstição leva Espinosa a escrever a *Ética*, onde demonstra como Deus é a causa racional produtora e conservadora de todas as coisas, segundo leis que o homem pode conhecer plenamente; a escrever o *Tratado da Correção do Intelecto*, onde separa a imaginação da razão e mostra o caminho que esta deve seguir para conhecer a realidade; a escrever o *Tratado Teológico-Político*, onde analisa a gênese e os efeitos da superstição e elabora a primeira interpretação histórico-crítica da Bíblia. A crítica da superstição leva Espinosa a negar a existência de causas finais na realidade e a redefinir a liberdade humana, não mais como livre-arbítrio, mas como consciência da necessidade” (CHAUÍ, 1983; SPINOZA, 1983, np.).

indeterminação dos resultados, à descontínua imprevisibilidade das escolhas subtraídas à necessidade, mas esta possibilidade para qual se abre a obra é tal no âmbito de um campo de relações” (ECO, 1968, pp. 61-2).

O novo ato criador deseja refletir mudanças epistemológicas decorrentes do emprego das teorias da relatividade e das probabilidades no fazer científico. Eco defende que, “[...] como no universo einsteniano, na obra em movimento o negar que haja uma única experiência privilegiada não implica o caos das relações, mas a regra que permite a organização das relações” (ECO, 1968, p. 62).

Em tempo, refrescamos a problemática entre ordem e caos, presente no imaginário humano desde os mitos de origem dos antigos, por meio de novos discursos. As narrativas que agora embarcam o que antes poderia ser entendido como lutas entre titãs ou forças divinas; hoje, transpassam-se para as incerteza e imprevisibilidade nas poéticas contemporâneas. “A obra em movimento, em suma, é possibilidade de uma multiplicidade de intervenções pessoais, mas não é convite amorfo à intervenção indiscriminada” (ECO, 1968, p. 62).

Nos ecos do italiano, aprendemos que a dinamicidade da arte “[...] é o convite não necessário nem unívoco à intervenção orientada, a nos inserirmos livremente num mundo que, contudo, é sempre aquele desejado pelo autor” (ECO, 1968, p. 62). Abertura e dinamismo não são, pois, ataques à noção de forma na estética econiana.

1.4. Definitude e abertura na interpretação em Eco

Os leitores que acompanharam passo a passo o percurso que fizemos pela teoria da interpretação imbuída na Teoria da Formatividade não encontrarão novidades neste ponto. Talvez justamente a sensação de *déjà vu* seja elogiosa ao que pretendemos demonstrar. Aqui, mais uma vez, pretendemos explicitar as reverberações das ideias pareysonianas no amadurecimento teórico de Eco. Dito isso, começemos por postular que a abertura de uma obra de arte e sua definitude são termos que se relacionam à situação frutiva. Visando à atualização do que entendemos por obra de arte, denotamo-la como “[...] o objetivo produzido por um autor que organiza uma teia de efeitos comunicativos de modo que cada fruidor potencial possa recomprender (através do jogo de respostas à configuração de efeitos sentida como estímulo da sensibilidade e da inteligência)” (ECO,

1968, p. 40) a forma originária. Ressaltamos que a obra deve servir de estímulo tanto à sensibilidade quanto à inteligência, concordando com as recomendações pareysonianas.

A primeira semente para o estabelecimento posterior da congenialidade é constatar que “[...] o autor produz uma forma acabada em si, desejando que a forma em questão seja compreendida e fruída tal como ele a produziu” (ECO, 1968, p. 40). Em livros futuros, Eco trabalhará a tríade *intentio auctoris*, *intentio operis* e *intentio lectoris* (ECO, 1992, p. 31). Em leitura regressiva, poderíamos dizer que o desejo do autor é coberto pela noção de *intentio auctoris*. Contudo, cada fruidor, em reação aos estímulos, trará “[...] uma situação existencial concreta, uma sensibilidade particularmente condicionada, uma determinada cultura, gostos, tendências, preconceitos pessoais [...]” (ECO, 1968, p. 40). A perturbação da singularidade²⁷ psíquica do fruidor atuará “[...] de modo que a compreensão originária se verifica segundo uma determinada perspectiva individual” (ECO, 1968, p. 40). Assistimos ao choque inicial entre *intentio auctoris* e *intentio lectoris*.

Essa colisão influi sobre a validação estética de uma forma. Nesse processo, a obra requer “[...] ser vista e compreendida segundo múltiplas perspectivas, manifestando riqueza de aspectos e ressonâncias, sem jamais deixar de ser ela própria” (ECO, 1992, p. 40). Isso significa dizer que a fertilidade de interpretações que uma obra propõe inscreve-a num âmbito artístico, enquanto “[...] um sinal de trânsito [...] pode ser encarado de uma maneira única e inequívoca, e se for transfigurado por alguma interpretação fantasiosa deixa de ser aquele sinal, com aquele significado específico” (ECO, 1968, p. 40). A ambiguidade não quebra a identidade da obra consigo mesma. Em último grau, a polissemia esculpe e configura a abertura da arte.

Neste sentido, portanto, uma obra de arte, forma acabada e *fechada* em sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é também *aberta*, isto é, passível de mil interpretações diferentes, sem que isto redunde em alteração de sua irreproduzível singularidade. Cada fruição é, assim, uma *interpretação* e uma *execução*, pois em cada fruição a obra revive numa perspectiva original. (ECO, 1968, p. 40, destaques do autor)

²⁷ Como explica Eco: “*De igual modo, una semiótica de la interpretación (teorías del lector modelo y de la lectura como acto de colaboración) suele buscar en el texto la figura del lector por constituir, y por tanto, busca también en la intentio operis el criterio para evaluar las manifestaciones de la intentio lectoris [...]*” (ECO, 1992, p. 32).

Execução é um vocábulo novo em nossa ciranda teórica. Sem receios, podemos buscar seu sentido em Pareyson, que postula que o leitor deve assemelhar-se ao artista no ato frutivo para que possa, de fato, fruir. Sua tarefa é tentar perceber a lei de coerência que rege uma obra, devolvendo-lhe a dinamicidade que a acompanhou em formação. Quebra-se a aparente imobilidade do produto ao olhar a obra enquanto forma formante, como organismo vivo. Pareyson defende que “[...] o artista deve *fazer* aquilo que ainda não existe e portanto *inventar fazendo*, ao passo que o leitor deve *captar* aquilo que já existe, e deve portanto *executar reconhecendo*” (PAREYSON, 1993, p. 239, destaques do autor). Presentifica-se o círculo vivificante entre artista, obra e fruidor.

Se quiséssemos ousar uma hipótese, poder-se-ia dizer que é a *intentio operis* que complementa a dança e governa os limites do jogo. A *multiplicidade de interpretabilidades* testemunha a reunião das forças tensionais “[...] e como a execução de uma obra não pode ser nem única nem arbitrária, pois sempre é uma pessoa concreta quem, do seu ponto de vista, procura captar e dar vida à obra como *ela mesma* o quer” (PAREYSON, 1993, p. 14, destaques do autor). O discípulo obediente aquiesce ao fato de que

[...] *cada* obra de arte, ainda que produzida em seguimento de uma explícita ou implícita poética da necessidade, é substancialmente aberta a uma série virtualmente infinita de leituras possíveis, cada uma das quais leva a obra a reviver, segundo uma perspectiva, um gosto, uma *execução* pessoal. (ECO, 1968, p. 64, destaques do autor)

Conclui-se, pois, que uma obra de arte, como forma, exige ser interpretada por uma pessoa. A execução por parte de um leitor está tal qual para a invenção do artista, ambos em atividade e receptividade. O primeiro responde ao estímulo da obra, ao passo que o segundo segue um *insight*, ou ainda, a uma introvisão. Caso seja dedicado e atento, promete-se premiar o fruidor com o gozo quieto da contemplação. Ao gosto da congenialidade, encerra-se a cadeia entre artista, obra e espectador.

1.4.1 Ambiguidade da obra de arte

Para escrutinar a questão da abertura, precisamos delimitar melhor ao que nos referimos quando dizemos *obra de arte*. Em breves linhas, Eco concebe que “[...] a obra de arte é uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados que convivem em um só significante” (ECO, 1968, p. 22). Aqui, entendemos significante sob a influência saussuriana²⁸, em que o toma como forma²⁹. Considerando uma palavra como exemplo, entende-se forma como sua imagem acústica. Ao passo que significado aponta para o conteúdo, para o plano conceitual. Pensando as múltiplas possibilidades em que a arte pode singularizar-se em obra, é-nos interessante observar como a máxima geral pode adequar-se confortavelmente ao caso das obras literárias.

A passagem não parece ser dificultosa com a ajuda de Pound, que propõe que a “[...] literatura é linguagem carregada de significado” (POUND, 2006, p. 32). Em extensão, afinca-se que a “[...] grande literatura é simplesmente linguagem carregada de significado até o máximo grau possível” (POUND, 2006, p. 32). Dessa maneira, não extrapolamos ao afirmar que uma nota identificável da condição artística de uma obra literária é sua continência simultânea de significados plurais, sem a necessidade de diluição de ambiguidades ou de sua polissemia. Por extensão, a ambiguidade de uma obra de arte não pode ser bem-vinda no seio da lógica da pesquisa científica. Ao assentirmos a essa demarcação, traçamos um claro critério de distinção entre o discurso artístico e o científico.

É na estética, portanto, que Eco problematiza a abundância de sentidos e a manutenção da forma de uma obra de arte. Afirma-se o dever de cuidar da relação entre forma e abertura, “[...] isto é, definir os limites dos quais uma obra pode lograr o máximo de ambiguidade e depender da intervenção ativa do consumidor, sem contudo deixar de ser ‘obra’” (ECO, 1968, p. 23).

Além do caráter ambíguo, auferimos da obra de arte a qualidade de ser “[...] um objeto dotado de propriedade estruturais definidas, que permitam, mas coordenando-os,

²⁸ Ferdinand de Saussure (1857-1913) foi um linguista, filósofo e semiólogo suíço, responsável por fundar as bases da Linguística e da Semiótica no século XX, tendo essa última contado com as contribuições do estadunidense Charles S. Peirce (1839-1914).

²⁹ Não confundir *forma* segundo a concepção saussuriana com o desenvolvimento teórico de Pareyson. Para o italiano, relembramos que se rejeita a distinção entre forma e conteúdo.

o revezamento das interpretações, o deslocar das perspectivas” (ECO, 1968, p. 23). A limitação proposta faz frente ao impasse de que, sendo transbordante a carga semântica de uma obra, o espectador seria autorizado a implodi-la, fazendo de seus cacos novas peças para seu quebra-cabeça interpretativo pessoal e arbitrário. Afastando-se da radicalidade, Pareyson e Eco buscam lidar com a corda tensional entre universalidade e singularidade, abertura e definitude, pessoa e forma no ato interpretativo para que, em última instância, o fruidor possa alcançar gozo estético em contemplação. Para desenhar limites ao ato interpretativo, Eco escreve *Interpretação e Superinterpretação* (2005), texto que nos será objeto de reflexão no próximo capítulo.

2. IDENTIDADE ENTRE LEITOR E POETA

TIRÉSIAS – Ora, não és mais o decifrador de enigmas?
(SÓFOCLES, 2016, p. 30)

Tanto a obra de arte como o leitor são singulares, tal qual a relação que emerge de entre eles. Mas, no entanto, procuramos alguma semelhança que possam subscrevê-los a uma categoria mais geral e, ao mesmo tempo, determinar as especificidades que os diferenciem de outros conjuntos. Pareyson tenta consolar-nos na tensão entre singularidade e universalidade de uma obra de arte ao afirmar que ela “[...] é singular porque a lei que a governa é nada mais nada menos que sua regra individual, e é universal porque sua regra individual é verdadeiramente a lei que a governa” (PAREYSON, 1993, p. 135). É possível ainda que, conforme Jorge Luis Borges³⁰, estejamos afeitos ao traço de que “[...] os metafísicos de Tlön não procuram a verdade nem sequer a verossimilhança: procuram o assombro. Julgam que a metafísica é um ramo da literatura fantástica” (BORGES, 1999, np.).

Com efeito, a poesia em sentido lato³¹ guarda laços com o fantástico em sua tessitura. Paz³² coloca que “[...] a poesia é conhecimento, salvação, poder, abandono. [...] A poesia revela este mundo; cria outro. [...] Oração, liturgia, epifania, presença. Exorcismo, conjuro, magia” (PAZ, 1984, p. 15). Ao balbucio de associá-la ao fantástico, pode-se ligar o mágico no fervor de romper com leis naturais. Dos teóricos dos mitos e das narrativas primordiais, aprendemos a importância da poesia em rituais de iniciação em sociedades primitivas. Longe da cisão racionalista assistida no século das luzes, Eliade³³ afirma que a “[...] ‘história’ narrada pelo mito constitui um ‘conhecimento’ de

³⁰ Jorge Luis Borges (1899 -1986) foi escritor, tradutor e crítico literário argentino, conhecido por suas contribuições à literatura fantástica latino-americana. De sua vasta produção, destacam-se *Ficciones* (1944), *El Aleph* (1949) e *El libro de los seres imaginarios* (1968).

³¹ É válido mencionar que o que entendemos atualmente por *poeta* é apenas uma restrição de seu sentido original. Da mesma raiz grega, derivamos *poética*, “ampliando a acepção do termo a todos os gêneros artísticos, falava de um estudo do *fazer* artístico, aquele *poiêin*, [...] as modalidades do ato de *produção* que visa a constituir um objeto à vista de um ato de *consumação*” (ECO, 1968, p. 29).

³² Octávio Paz (1914-1998), escritor mexicano.

³³ Mircea Eliade (1907- 1986), filósofo e cientista da religião romeno.

ordem esotérica, não apenas por ser secreto e transmitido no curso de uma iniciação, mas também porque esse ‘conhecimento’ é acompanhado de um poder mágico-religioso” (ELIADE, 1972, np.).

No aparelho psíquico humano, esse tipo de pensamento é associado aos estágios iniciais do desenvolvimento da inteligência no bebê, aos estados alterados de consciência causados pela ingestão de drogas ou por delírios psicóticos. Todorov³⁴ diz que esse fenômeno “[...] é exatamente o que acontece na literatura fantástica: como no pensamento mítico, por exemplo, não se ignora o limite entre matéria e espírito, pelo contrário, está presente para proporcionar o pretexto das incessantes transgressões” (TODOROV, 1981, p. 62). Do mesmo modo, sensações confusas, metamorfoses e apagamento progressivo das fronteiras entre sujeito e objeto³⁵ são caracterizações frequentes.

Imaginar a gênese de uma obra de arte, pensar em forças que a ordenam e conjecturar sobre as pistas deixadas por seu criador em sua criação são maneiras de recriar o raciocínio mitológico originário³⁶, em certa medida. O presente trabalho é, assim, um claro exemplo de exercício dessa faculdade da racionalidade humana. Praticamos a interpretação que cansa o fruidor em direção à quietude da contemplação. “Loucura, êxtase, logos. Regresso à infância, coito, nostalgia do paraíso, do inferno, do limbo. Jogo, trabalho, atividade ascética. Confissão” (PAZ, 1984, p. 15). Desconfiamos dos ensaios de achatamento do discurso poético ao científico por pressentirmos que todo o porão fantástico das energias pulsionais humanas corra o risco de ser laminado em amostras para um laboratório positivista. “O poema é uma máscara que oculta o vazio, bela prova da supérflua grandeza de toda obra humana!” (PAZ, 1984, p. 16).

³⁴ Tzvetan Todorov (1939 - 2017), filósofo e linguista búlgaro. Exerceu grande influência na teoria literária estruturalista.

³⁵ “O dizer do poeta se encarna na comunhão poética. A imagem transmuta o homem e converte-o por sua vez em imagem, isto é, em espaço onde os contrários se fundem. E o próprio homem, desenraizado desde o nascer, reconcilia-se consigo quando se faz imagem, quando *se faz outro*. A poesia é metamorfose, mudança, operação alquímica, e por isso confina com a magia, a religião e outras tentativas para transformar o homem” (PAZ, 1984, p. 137, destaques do autor).

³⁶ Também em rituais de ano novo, ou melhor, na gênese de um novo ciclo, testemunha-se a presença da poesia no antigo Oriente Próximo. “Não obstante, há um fato que nos parece essencial: os egípcios, os mesopotâmios, os hebreus e outros povos do antigo Oriente Próximo sentiam a necessidade de renovar periodicamente o Mundo. Essa renovação consistia num enredo cultural, cujo rito principal simbolizava a repetição da cosmogonia. [...] Lembremos, todavia, que a Criação do Mundo, na Mesopotâmia, era ritualmente repetida por ocasião das Cerimônias do Ano Novo (*akitu*). Uma série de ritos reatualizava o combate de Marduk contra Tiamat (o Dragão que simboliza o Oceano primordial), a vitória do Deus e sua obra cosmogônica. O ‘Poema da Criação’ (*Enuma elish*) era recitado no Templo” (ELIADE, 1972, np.).

Movidos por essa preocupação, dedicamos esta parte a cuidar das relações entre o ato interpretativo na leitura e o hermetismo³⁷. Com isso, encontramos mais um passo da trajetória intelectual de Umberto Eco. Após *Obra Aberta* (1962), publica-se *Interpretação e Superinterpretação* (2005), cujo conteúdo parcial dará início ao nosso debate. Acompanhamos a trajetória do mago de Bolonha³⁸ e as influências misteriosas da noção atual de texto, uma delas sendo considerá-lo como enigma. Adentremos, então, o labirinto econiano.

2.1. Interpretação e Hermetismo em Eco

Os excertos que compõem *Interpretação e Superinterpretação* (2005) são frutos de comunicações feitas na mesa da *Comissão das Conferências de Tanner de Clare Hall, Cambridge*, em 1990. Convidado, o italiano sugeriu questões ligadas à interpretação para o centro do debate, que tem como hábito girar em torno dos valores humanos. Parece-nos que a ponte subterrânea que une *textos* e *valores humanos* é a mesma que tensiona direitos e deveres. Liberdade e repressão permeiam a dinâmica entre leitor e texto, bem como entre indivíduo e sociedade. Eco defende que “[...] interpretar um texto significa explicar por que essas palavras podem fazer várias coisas (e não outras) através do modo pelo qual são interpretadas” (ECO, 2005, p. 28). Soam discussões de advogados em volta da lei seca, consoante a redação dos legisladores.

Da escritura até a prática jurídica, sabe-se ainda do peso exercido pela jurisprudência. A formalidade das leis deve ser atualizada conforme às circunstâncias do caso e ao que pedem os costumes. Levantam-se os mesmos conflitos aristotélicos quanto à constituição (*politeia*). Para analisar as leis de um regime, Aristóteles propõe dois critérios, a saber: “[...] por um lado, há que respeitar as leis estabelecidas; por outro, têm

³⁷ Diz-se que *hermetismo* e *hermético* devem sua origem etimológica ao deus grego *Hermes*. “*Fascinada por el infinito, la civilización griega elabora, junto al concepto de identidad y no contradicción, la idea de la metamorfosis continua, simbolizada por Hermes. Hermes es volátil, ambiguo, padre de todas las artes pero dios de los ladrones, iuvenis et senex al mismo tiempo. En el mito de Hermes se niegan los principios de identidad, de no contradicción, de tercero excluido, las cadenas causales se enroscan sobre sí mismas en espiral, el después precede al antes, el dios no conoce fronteras espaciales y puede estar, bajo formas diferentes, en lugares distintos en el mismo momento*” (ECO, 1992, p. 49).

³⁸ Empregamos a alcunha *mago de Bolonha* em referência ao filósofo Umberto Eco sob a influência do Dr. Marcos Lopes Carvalho (2010).

de ser boas as leis às quais devemos obedecer” (*Política*, IV, 1294a 5, p. 303). É claro notar a aproximação do regime constitucional ao princípio ético do justo meio quando se lê que “[...] a cidade quer-se o mais possível composta de elementos semelhantes e iguais [...]” (*Política*, IV, 1295b 25, p. 313) Daí, “[...] segue-se, pois, que a cidade governada com base nestes elementos médios (que, em nosso entender, constituem por natureza uma cidade) será necessariamente a mais excelente de todas” (*Política*, IV, 1295b 25, p. 313). Porém, isso nunca foi alcançado em sua perfeição no mundo sublunar (*Política*, IV, 1296 a 35, p. 317). Aponta-se, mais uma vez, ao caráter paradigmático da reflexão estagirita.

Acompanhamos a observação de Norberto Bobbio (1909 - 2004), filósofo político italiano, que sublinhou a constituição como “[...] uma fórmula vazia, uma ideia abstrata que não corresponde, concretamente, a qualquer regime histórico do presente ou do passado [...]” (BOBBIO, 1980, p. 60). Se pensarmos em um autor como um legislador, Eco insinua que, “[...] mesmo que isso fosse verdade, as palavras trazidas pelo autor são um conjunto um tanto embaraçoso de evidências materiais que o leitor não pode deixar passar em silêncio, nem barulho” (ECO, 2005, p. 28). As leis existentes não são vazias. Elas possuem materialidade que não deve ser ignorada por seu povo. Eco concorda com Aristóteles: deve-se saber o que desejam as leis que seguimos, com o acréscimo de que convém vigiar a interpretação que se deriva delas. “Dizer que um texto potencialmente não tem fim não significa que todo ato de interpretação possa ter um final feliz” (ECO, 2005, p. 28).

Na linha do tempo, soerguem-se a história e a política, inscritas e publicadas em textos. Somos, então, alertados da existência de senhores que acumulam escravizados e que manipulam o código da escrita. Apenas poucos são leitores e conhecedores do fazer de leis. Na introdução, acenamos aos intentos econianos contrários ao fascismo. Erigir-se contra interpretações autoritárias, que extrapolam o limite do texto e controlam seu sentido, é, parece-nos, uma estratégia revolucionária válida. Vem desse cenário histórico-político, imerso em valores humanos, a crítica à superinterpretação.

Contudo, na voz de Paz, ouvimos reclamações da poesia: “[...] realidade poética da imagem não pode aspirar à verdade. O poema não diz o que é e sim o que poderia ser. Seu reino não é o do ser, mas o do ‘impossível verossímil’ de Aristóteles” (PAZ, 1984, pp. 120-1). Para contornar a história, chamamos novamente o autor de *Política*, mas em outra obra sua. Ao analisar a composição trágica, o aluno de Platão conta-nos:

Pelo exposto se torna óbvio que a função do poeta não é contar o que aconteceu mas aquilo que poderia acontecer, o que é possível, de acordo com o princípio da verossimilhança e da necessidade. O historiador e o poeta não diferem pelo facto de um escrever em prosa e o outro em verso (se tivéssemos posto em verso a obra de Heródoto, com verso ou sem verso ela não perderia absolutamente nada o seu carácter de História). Diferem é pelo facto de um relatar o que aconteceu e outro o que poderia acontecer. Portanto, a poesia é mais filosófica e tem um carácter mais elevado do que a História. É que a poesia expressa o universal, a História o particular. O universal é aquilo que certa pessoa dirá ou fará, de acordo com a verossimilhança ou a necessidade, e é isso que a poesia procura representar, atribuindo, depois, nomes às personagens. O particular é, por exemplo, o que fez Alcibíades ou que lhe aconteceu. (*Poética*, IX, 1451a-b, p. 54)

Sem negar a legitimidade das interseções da poesia com movimentos históricos³⁹, seguimos o caminho alternativo nas elucubrações que se seguem. É provável que tenhamos localizados o parentesco entre a poesia e a filosofia, e por que não deduzir laços sanguíneos entre a metafísica e a literatura fantástica? Buscamos o mágico dos mundos possíveis, começando nossa trilha pelo que é hermético.

Os estudantes de filosofia avizinham-se do hermetismo do século II por aparentemente comungarem uma crença. No mundo greco-romano, conforme Eco, essa doutrina “[...] está em busca de uma verdade que não conhece, e tudo quanto possui são livros. Portanto, imagina ou espera que cada livro contenha uma centelha da verdade e que eles sirvam para confirmar-se mutuamente” (ECO, 2005, p. 35). De longa data, nosso material de pesquisa são basicamente os mesmos, e a tradição ensina-nos a procurar a verdade. Encontramos familiaridades. No entanto, se centelhas de verdade são contidas em livros e, como sabemos, é comum que livros contenham ideias contraditórias entre si, parece lógico afirmar que há possibilidade de que tais centelhas contradigam-se em certos

³⁹ Prof. Dr. D. Carlos Eduardo Uchôa Fagundes Jr., OSB, investiga as relações entre obra de arte e historicidade, dialogando com os trabalhos de Picasso e Derrida. Dele, aprendemos que “a própria pintura é uma escritura no sentido em que o considera Derrida. A ela não corresponde um significado anterior de que seja apenas o registro fixado; sua virtude não está no seu apagamento enquanto representante para dar transparência a um representado” (FAGUNDES JR., 1996, p. 19). Ao passo que “a historicidade surge como rastro. Presença postergada que, por isso, é também ausência. A historicidade da pintura se dá a despeito dela mesma; é sua ausência tornada presença na espera” (FAGUNDES JR., 1996, p. 20).

aspectos. Não se pode esperar uma verdade absolutamente concordante e coerente, pois. O princípio da não contradição, em que A não pode ser A e $\neg A$ ao mesmo tempo, sob um mesmo aspecto, é colocado em crise.

Adiante, Eco continua o argumenta hermético de que, “[...] mas, se os livros falam a verdade, mesmo quando se contradizem, então cada uma de suas palavras deve ser uma alusão, uma alegoria. Estão dizendo algo diferente do que parecem dizer” (ECO, 2005, p. 35). Ora, um livro não pode revelar-se sozinho. Ele precisa ser interpretado consoante as solicitações que faz de seu leitor. Ainda: o pensamento alegórico não se fixa a um sentido único. Sua natureza é movediça e ambígua. Por ser imagético, seu mistério não cabe integralmente na fala humana e exige “[...] uma revelação que viria anunciada pela própria divindade, usando o veículo da visão, do sonho ou do oráculo” (ECO, 2005, p. 35). A interpretação tem seu fim na contemplação, mais uma vez. É possível lembrar de Plotino ao ouvir Eco dizer que “[...] no século II, *Nous* tornou-se a faculdade da intuição mística, da iluminação não racional e da visão instantânea e não discursiva” (ECO, 2005, p. 38).

Notamos, pois, que o hermetismo alimenta-se da ambiguidade assim como faz a obra de arte. Seus sentidos não são postos à superfície, mas precisam ser eviscerados de um organismo. O italiano ensina que “[...] o conhecimento secreto é o conhecimento profundo (porque só o que se encontra sob a superfície pode se manter desconhecido por muito tempo)” (ECO, 2005, p. 35). A verdade esconde-se e faz-se esquecer em latência (*alétheia*)⁴⁰. Identificamo-la àquilo “[...] que não é dito ou com o que é dito de forma obscura e deve ser compreendido além ou sob a superfície de um texto [...]” (ECO, 2005, p. 35), ou seja, “[...] os deuses falam (hoje diríamos: o Ser fala) através de mensagens hieroglíficas e enigmáticas” (ECO, 2005, p. 35).

Já tendo ameaçado o princípio de contradição, continuam-se os ataques ao afirmar que “[...] nossa língua, quanto mais é ambígua e polivalente, e quanto mais usa símbolos e metáforas, tanto mais é particularmente adequada para nomear a Unidade onde ocorre a coincidência dos opostos” (ECO, 2005, p. 37). Neste ponto, implode-se o princípio de

⁴⁰ Segundo a doutrina, “a verdade é algo com que temos vivido desde o começo dos tempos, só que a esquecemos. Se a esquecemos, então alguém deve tê-la salvo para nós, e deve ser alguém cujas palavras não conseguimos entender. Portanto, esse conhecimento pode ser exótico” (ECO, 2005, p. 36).

identidade, segundo o qual $A = A$. Insere-se, no sítio, que $A = \neg A$. Intimida-se, em última instância, a própria linguagem.

Todo objeto, seja terrestre ou celeste, esconde um segredo. Toda vez que um segredo é descoberto, refere-se a um outro segredo num movimento progressivo rumo a um segredo final. Entretanto, não pode haver um segredo final. O segredo último da iniciação hermética é que tudo é segredo. Por isso o segredo hermético deve ser um segredo vazio, porque todo aquele que pretende ter revelado qualquer tipo de segredo não é ele mesmo iniciado e parou num nível superficial de conhecimento do mistério cósmico. O pensamento hermético transforma o teatro do mundo inteiro num fenômeno linguístico e, ao mesmo tempo, nega à linguagem qualquer poder de comunicação. (ECO, 2005, p. 38)

Em paralelismo à dinâmica proposta pela obra aberta, “[...] a interpretação é indefinida. A tentativa de procurar um significado final inatingível leva à aceitação de uma interminável oscilação ou deslocamento de significado” (ECO, 2005, p. 37). Esse movimento deslizante, entretanto, é limitado na teoria da interpretação de Eco. Sua órbita é ditada pelo núcleo atraente da forma artística. Reprova-se, sobretudo, a “síndrome do segredo” (ECO, 2005, p. 44) nascente da união de influências herméticas e gnósticas, de que não trataremos aqui. Em seu lugar, das reverberações herméticas em correntes contemporâneas, listam-se:

Um texto é um universo aberto em que o intérprete pode descobrir infinitas interconexões.

A linguagem é incapaz de apreender um significado único e preexistente: o dever da linguagem é, ao contrário, mostrar que aquilo de que podemos falar é apenas a coincidência dos opostos.

A linguagem espelha a inadequação do pensamento: nosso ser-no-mundo nada mais é do que ser incapaz de encontrar qualquer significado transcendental.

Qualquer texto, pretendendo afirmar algo unívoco, é um universo abortado, isto é, a obra de um Demiurgo desastrado (que tentou dizer que ‘isso é isso’ e fez surgir, ao contrário, uma cadeia ininterrupta de transferências, em que ‘isso’ não é ‘isso’). (ECO, 2005, p. 45)

Caso não desastrado, ousamos dizer que um demiurgo brincalhão não teria se oposto à extravagância de que um francês dissesse “*Je est um Autre*”⁴¹ (em tradução, *Eu é um Outro*), recheando a identidade com alteridade. Se quiséssemos recolher elogios às abordagens herméticas e agradar W. Benjamin⁴², a aura do texto resguarda-se nessa esteira, visto que “[...] se há algo a ser interpretado, a interpretação deve falar de algo que deve ser encontrado em algum lugar, e de certa forma respeitado” (ECO, 2005, pp. 50-1). Voltamos às raízes pareysonianas que nos convidam a admirar, em silêncio, a completude de uma forma que é sincronicamente formante e formada, começo e fim⁴³. Em harmonia, os italianos sugerem que se olhe para a vivificação do organismo textual, isso é, “[...] o milagre dos textos e de sua interpretação” (ECO, 2005, p.50).

2.1.1 Conciliação de significados contrários na poesia: milagre poético em Octávio Paz

Já costurávamos nossa argumentação com a linha teórica de Octávio Paz (1914-1998). Agora, fazemos o acabamento da meada, arrematando com alguns pontos do mexicano. Vencedor do Prêmio Cervantes de 1981 e do Prêmio Nobel de Literatura de 1980, o literato simpatiza com a ambiguidade e com as peculiaridades linguísticas da poesia. Por vezes, regressa à tradição greco-romana e ressalta os pontos soltos no pensamento ocidental. Entendemos que duas correntes atravessam sua fala, a saber: 1) roubando certezas da lógica dedutiva, a poesia amiga-se a Hermes, mensageiros dos deuses e divindade dos ladrões; e 2) no milagre grego, em que se dá luz à filosofia, desenraiza-se o homem.

⁴¹ A frase faz parte da carta do poeta francófono Arthur Rimbaud (1854-1891), datada de 15 de maio de 1871, “a Paul Demeny, poeta amigo de Izambard, uma declaração poética que mais tarde veio a ser conhecida como a ‘Carta do vidente’” (BARONIAN, 2011, p. 202).

⁴² Menção ao conceito de *aura* de uma obra de arte, explorado no texto *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica* (1936), de Walter Benjamin (1892-1940), filósofo alemão associado à Escola de Frankfurt.

⁴³ Em continuação às relações entre poesia, mitos originários e rituais, apontamos que, “a uma observação mais atenta dos ritos do Ano Novo, percebemos que os mesopotâmios sentiam que o começo estava organicamente ligado ao fim que o precedera, que esse ‘fim’ era da mesma natureza do ‘Caos’ anterior à Criação, e que o Fim, por esse motivo, era indispensável a todos os novos começos” (ELIADE, 1972, np.).

Em regresso à pólis⁴⁴, assistimos ao império da palavra. Vernant⁴⁵ elucida que “[...] esse poder da palavra – de que os gregos farão uma divindade: *Peithó*, a força da persuasão – lembra a eficácia das palavras e das fórmulas em certos rituais religiosos, ou o valor atribuído aos ‘ditos’ do rei quando pronuncia soberanamente a *themis*” (VERNANT, 2002, p. 54). O historiador francês, porém, ressalta que a publicidade das leis escritas e a participação na vida pública exigem reconfigurações de categorias mentais. “A palavra não é mais o termo ritual, a fórmula justa, mas o debate contraditório, a discussão, a argumentação” (VERNANT, 2002, p. 54). A sacralidade do verbo esvai-se em laicização gradativa. Ademais, a enunciação “[...] supõe um público ao qual se dirige como a um juiz que decide em última instância, de mãos erguidas, entre os dois partidos que lhe são apresentados” (VERNANT, 2002, p. 54). O modelo jurídico dá base às interlocuções, o que não causará espanto ao notar a valorização dos sofistas e retóricos em períodos subsequentes. No entanto, altera-se também a natureza do juízo, ou melhor, o ato judicativo exige do homem o exercício crítico de seu *logos*. E “[...] é essa escolha puramente humana que mede a força da persuasão respectiva dos dois discursos, assegurando a vitória de um dos oradores sobre seu adversário” (VERNANT, 2002, p. 54). Os homens que julgam passam a fazê-lo, pois, segundo sua lógica.

Em seu turno, Paz propõe que “[...] desde Parmênides nosso mundo tem sido o da distinção nítida e incisiva entre o que é e o que não é. O ser não é o não ser. Esse primeiro desenraizamento – porque foi como arrancar o ser do caos primordial – constituiu o fundamento de nosso pensar” (PAZ, 1984, p. 123). Ao demarcar traços distintivos, ordenar conteúdos e exercer juízos com base na lógica binária parmenidiana, o homem afasta-se da confusão caótica, indefinida e originária.

⁴⁴ Sobre a pólis e importância da palavra, lemos: “O aparecimento da *polis* constitui, na história do pensamento grego, um acontecimento decisivo. Certamente, no plano intelectual como no domínio das instituições, só no fim alcançará todas as suas conseqüências; a *polis* conhecerá etapas múltiplas e formas variadas. Entretanto, desde seu advento, que se pode situar entre os séculos VIII e VII, marca um começo, uma verdadeira invenção; por ela, a vida social e as relações entre os homens tomam uma forma nova, cuja originalidade será plenamente sentida pelos gregos. O que implica o sistema da *polis* é primeiramente uma extraordinária preeminência da palavra sobre os outros instrumentos de poder” (VERNANT, 2002, p. 53).

⁴⁵ Jean-Pierre Vernant (1914-2007) foi um historiador e antropólogo francês, de inclinação estruturalista, conhecido por seus estudos sobre a Grécia Antiga, em especial o desenvolvimento de sua sociedade, seus mitos e suas tragédias.

Sobre essa concepção construiu-se o edifício de “ideias claras e distintas” que, se tornou possível a história do Ocidente, também condenou a uma espécie de ilegalidade todas as tentativas de apreender o ser por caminhos que não fossem os desses princípios. (PAZ, 1984, p. 123)

Vislumbra-se o pensamento judicativo, que se transmuta em judiciário, e parece incriminar vias de conhecimento que pervertam a lógica institucionalizada. Como queria Hermes, “[...] mística e poesia viveram assim uma vida subsidiária, clandestina e constante” (PAZ, 1984, p. 123).

Do ostracismo milenar, Paz acautela que “[...] as consequências desse exílio da poesia são cada dia mais evidentes e aterradoras: o homem é um desterrado do fluir cósmico e de si mesmo” (PAZ, 1984, p. 123). Ao fim, é possível que concorde até com seu companheiro de idioma, Jorge Luís Borges, quando sentencia: “Pois ninguém ignora que a metafísica ocidental termina num solipsismo” (PAZ, 1984, p. 123). O solipsismo metafísico, se podemos conjecturar, deve sua mecânica ao próprio funcionamento da linguagem discursiva. Nas palavras de Paz:

Toda frase possui uma referência a outra, é suscetível de ser explicada por outra. Graças à mobilidade dos signos, as palavras podem ser explicadas pelas palavras. Quando tropeçamos numa sentença obscura, dizemos: "O que essas palavras querem dizer é isto ou aquilo." E para dizer "isto ou aquilo" recorremos a outras palavras. Toda frase quer dizer algo que pode ser dito ou explicado por outra frase. Em consequência, o sentido ou significado é um querer dizer. Ou seja: um dizer que se pode dizer de outra maneira. (PAZ, 1984, p. 133)

Estendendo o pensamento proposto pela citação, percebemos que não nos é dificultoso cair em caracóis autorreferenciais, que perdem o lastro da realidade quando, em início, tinham como desejo designá-la. Com isso, queremos dizer que a linguagem discursiva pode perder sua referencialidade ao mundo extralinguístico quando passa a relacionar-se apenas entre palavras, parecendo abandonar os objetos designados em sua significação. Criam-se caracóis em simulação de setas apontadas para o mundo. Uma palavra aponta para outra, sem mais remeter a resquícios ontológicos ao fim de suas mediações.

A linguagem da poesia, todavia, diferencia-se do uso solipsista da linguagem discursiva. O poeta escreve com *imagem*. Aqui, não pretendemos empregar imagem enquanto representação mental ou iconográfica, nem mesmo retomar a acepção pareysoniana. Trazemos as contribuições de Paz por vemo-las como relevantes para determinação da especificidade do texto poético. Adotamos, por isso, a concepção de *imagem poética* desenhada pelo escritor mexicano, que a define como “[...] toda forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz e que, unidas, compõem um poema” (PAZ, 1984, p. 119). Ampliando a definição, temos que “[...] cada imagem — ou cada poema composto de imagens — contém muitos significados contrários ou díspares, aos quais abarca ou reconcilia sem suprimi-los [...]” (PAZ, 1984, p. 119).

Paz propõe que “[...] o sentido da imagem, pelo contrário, é a própria imagem: não se pode dizer com outras palavras. A imagem explica-se a si mesma. Nada, exceto ela, pode dizer o que quer dizer” (PAZ, 1984, p. 134). Essa proposição não apaga a polissemia inerente às obras de arte. De outro modo, ela protege-a ao afirmar que apenas a imagem poética é capaz de conter múltiplos significados simultaneamente. Quaisquer tentativas de explicitação de sentido de uma obra artística por meio de palavras correntes acabam por relatar apenas uma perspectiva possível de fruição, sendo incapaz de esgotar a obra em seu todo.

Daqui se entende quando se diz que apenas a imagem pode explicar a si mesma, uma vez que é apenas sua presença integral que pode se abrir à fruição. Caso ocorra a tentativa de substituição da obra de arte por sentenças explanadoras, podemos dizer, com apoio de Paz e de Pareyson, que houve ataque à inexauribilidade intrínseca a qualquer artefato artístico. Ou seja, “[...] sentido e imagem são a mesma coisa. Um poema não tem mais sentido que suas imagens. O poeta não quer dizer: *diz*”⁴⁶ (PAZ, 1984, p. 134, destaque do autor). Disso, também podemos derivar que um poema não pode ser parafraseado, sob o risco de ser aniquilado caso se tente fazê-lo.

⁴⁶ É possível também lembrar o que falam Claudia Pino e Roberto Zular, críticos genéticos brasileiros, dizem sobre a performance poética: “Basta lembrar esses conhecidos versos de Drummond: ‘Não rimarei a palavra sono/ com a incorrespondente outono.’ Embora o enunciado negue a rima, o fato é que, performativamente, a rima já está feita. O que o poeta faz com as palavras é diferente do enunciado. O exemplo desses versos pode ser generalizado para o poema como um todo e também para as práticas de produção” (PINO e ZULAR., 2007, p. 90).

A identidade entre sentido e imagem confere permanência ao poema, o mesmo atributo com que Parmênides pretendia cercar o ser⁴⁷. O vencedor do Nobel escreve que “[...] a imagem faz com que as palavras percam sua mobilidade e intermutabilidade. Os vocábulos se tornam insubstituíveis, irreparáveis. [...] A linguagem deixa de ser um utensílio [...]” (PAZ, 1984, p. 135).

Também, a esfericidade do ser é resgatada ao unir as pontas. A permanência, contudo, não resiste às transformações. “O retorno da linguagem à natureza original, que parecia ser o fim último da imagem, é apenas o passo preliminar para uma operação ainda mais radical: a linguagem, tocada pela poesia, cessa imediatamente de ser linguagem” (PAZ, 1984, p. 135). O movimento último da poesia, então, é o descolar-se da linguagem discursiva, linguagem essa que é “conjunto de signos móveis e significantes” (PAZ, 1984, p. 135). Ora, “o poema transcende a linguagem” (PAZ, 1984, p. 135). Desenrolando o novelo teórico de Paz, o fio hermético reluz. Nas palavras de Paz:

O poema é linguagem — linguagem antes de ser submetida à mutilação da prosa ou da conversação —, mas é também alguma coisa mais. E esse algo mais é inexplicável pela linguagem, embora só possa ser alcançado por ela. Nascido da palavra, o poema desemboca em algo que a ultrapassa. A experiência poética é irreduzível à palavra e, não obstante, só a palavra a exprime. A imagem reconcilia os contrários, mas essa reconciliação não pode ser explicada pelas palavras — exceto pelas da imagem, que já deixaram de sê-lo. Assim, a imagem é um recurso desesperado contra o silêncio que nos invade cada vez que tentamos exprimir a terrível experiência do que nos rodeia e de nós mesmos. O poema é linguagem em tensão: em extremo de ser e em ser até o extremo. (PAZ, 1984, p. 135)

Sendo assim, o milagre poético, por fim, oferece uma possibilidade de correção do desenraizamento do fluir cósmico sofrido pelo ser e do desterro de si cavado pelo homem. A operação pede o acolhimento dos contrários, em contorno à lógica

⁴⁷ Parmênides relata que soube da deusa que o Ser “nem divisível é, pois é todo idêntico; nem algo em uma parte mais, que o impedisse de conter-se, nem também algo menos, mas é todo cheio do que é, por isso é todo contínuo; pois ente a ente adere. Por outro lado, imóvel em limites de grandes liames é sem princípio e sem pausa, pois geração e perecimento bem longe afastaram-se, rechaçou-os fé verdadeira. O mesmo e no mesmo persistindo em si mesmo pausa. [...] Então, pois limite é extremo, bem terminado é, de todo lado, semelhante a volume de esfera bem redonda, do centro equilibrado em tudo” (DK 28 B7-8).

parmenidiana e em condução ao imagético. Por paradoxo, ao ir além das imagens e transcender a linguagem discursiva, o homem pode reagir ao silêncio invasor da existência e da experiência do outro e de si. O ser falante é também ser tensional, pois. Como fez Eco, Paz resgata a ambiguidade e a conciliação de contrários como traços essenciais da arte. Ora, tais características só podem ser percebidas no ato interpretativo. No caso do poema, dizemos que o milagre poético revela-se na leitura. Por esse motivo, pensaremos agora sobre o ato do leitor.

2.1. Leitor no ato da leitura

Neste ponto, vale voltar a Pareyson e a seu conceito de leitura da obra de arte como execução. Em suas palavras, aprendemos que “[...] ler significa executar, e executar significa dar vida e fazer a obra viver como ela mesma o quer [...]” (PAREYSON, 1993, p. 14). Por essa definição, percebemos que leitor, executor e interpretante encarnam uma só pessoa. A interpretação, no que lhe concerne, é:

[...] movimento visando apreender o verdadeiro sentido das coisas, visando fixá-lo em uma imagem⁴⁸ penetrante e exaustiva, e a “traduzi-lo” em uma figura viva e adequada. [...] mas, embora seja potencialmente infinito, não é capaz de justificar-se por si mesmo. (PAREYSON, 1993, p. 183)

Vimos, no capítulo anterior, que a interpretação é aberta e infinita qualitativa e quantitativamente. A novidade acrescentada pela recente citação é de que esse processo cognoscitivo não pode ser considerado um fim em si mesmo. Ou seja, o *télos* da interpretação aponta para outra coisa que não ela mesma. Ela é, portanto, um meio. Isso é, podemos aferir que o movimento interpretativo, embora infinito, *tende* a um termo, a um limite, que é, logo, seu fim.

⁴⁸ Não confundir com o conceito de *imagem* conforme exposto por O. Paz. Aqui, Pareyson toma imagem como representação mental de um objeto apreendido pelos sentidos.

Como explica Pareyson, o que podemos dizer é que a interpretação “[...] tende a encontrar o verdadeiro sentido das coisas, a formar a imagem em que deve ser fixado, a produzir uma forma que viva em si mesmo e com vida própria, determinada em uma definitividade precisa e singular” (PAREYSON, 1993, pp. 183-4). Verificamos o uso de vocábulos que se aproximam das noções de fixidez, definição e verdade, já que “[...] esse movimento, portanto, tende ao repouso no qual possa repousar e deter-se” (PAREYSON, 1993, p. 184). O limite da interpretação é quieto, acinético, desejável e desejado. É pouco provável que o modelo aristotélico do motor imóvel não nos atravesse o pensamento nesse ponto, visto que:

Por outro lado, com efeito, a interpretação é repouso e pausa; é a tranquilidade do encontro e do sucesso, é a pausa da posse e da gratificação. Este é o ponto culminante da interpretação, o momento em que pode dizer: “Eis o sentido, eis aí o verdadeiro sentido da coisa”; o momento em que a coisa não é mais pergunta, interrogação, busca, mas o movimento se quedou sossegada no encontro, e a busca teve bom sucesso, e a pergunta obteve reposta. (PAREYSON, 1993, p. 183)

Como vemos no texto acima, a cessação de perguntas aponta para uma metamorfose: o interpretante tornou-se contemplador. O repouso tranquilo é, então, posterior à cinesese desejante, ao mesmo tempo que instiga o início de outro intervalo interpretativo. “Logo o movimento recomeça: novos aspectos se oferecem, impõem-se novos pontos de vista, põe-se novas perguntas e surge o desejo de melhorar, de integrar, de aprofundar” (PAREYSON, 1993, p. 183).

Ademais, as emoções do interpretante podem ser consideradas como marcadores dos passos do movimento interpretativo, de seu repouso ou de seu recomeço. Desse modo, “[...] a caminhada continua, alegrada por pausas e desejosa de repouso, mas assim mesmo álaçre, atenta, vigilante, aberta para acolher todo novo insight e pronta a explorar a congenialidade instituída por cada nova emoção” (PAREYSON, 1993, p. 183). Das últimas linhas de Pareyson, decantamos que as emoções instituem e abrem acesso à investigação da congenialidade estabelecida. Ora, a vivência patética não pode ser dissociada da fruição estética sob ameaça, se abstraída, de aborto do processo cognitivo.

Na contemplação, o ponto de parada reflete o encontro da tradução perfeita da coisa. Demarcam-se a adequação e a coincidência entre coisa e imagem representada mentalmente, não mais no sentido dado por Paz. Esse passo cognoscitivo acaba por legitimar e reconhecer a veracidade do conteúdo do conhecimento. Remonta-se à tradição antiga de identidade entre ser, pensar e dizer. Novamente nas palavras de Pareyson, lemos:

Imagem e coisa, por conseguinte, se adequacionam enquanto verdadeiramente coincidem, pois então não há mais nenhuma distinção e dualidade entre a coisa interpretada e a interpretação que se lhe dá. A coisa *é* aquilo que se vê aí e que dela se diz, ou seja, a imagem que dela se tem, pois aquilo que dela se diz *é* a coisa, e a imagem da coisa a transmite, a declara, a desvela, *é*-a. (PAREYSON, 1993, p. 85)

Daí, podemos concluir que a tensão engendra a adequação para a completude da interpretação. Adiante, Pareyson sublinha que “[...] ver a forma como forma significa ter a sua interpretação completada, ter-lhe achado o sentido, ter-lhe captado o segredo [...]” (PAREYSON, 1993, p. 187), mostrando um traço de comunhão ao que Eco pontuou como a tendência hermética de tomar um texto como enigma, um segredo a ser desvendado. Ainda sobre o processo interpretativo, o teórico assevera que “[...] *é*, na verdade, ‘vê-la’ [forma], sem ter mais necessidade de aguçar o olhar, porque o olhar se fez vidente e, portanto, contemplante” (PAREYSON, 1993, p. 187).

Mais uma vez, Pareyson afasta que a interpretação possa ser um fim em si mesma. Trata-se de um meio para a contemplação. Segundo o italiano, “[...] à contemplação, considerada como conclusão do processo de interpretação, está ligado necessariamente um sentimento de prazer” (PAREYSON, 1993, p. 187). Em consequência, o prazer estético não é apaixonado, mas sereno, como se pode confirmar a seguir:

Com efeito, a interpretação, como movimento, *é* esforço de atenção e, por conseguinte, olhar tenso e irrequieto, consideração vigilante e perscrutadora, investigação árdua e não facilmente contentável, procura abandonada à incerteza da tentativa. De sorte que, quando esse processo se encerra, surge então um sentimento de gozo e satisfação: a tensão se aplaca em uma paz serena e tranquila; a procura se sacia na calma

convicção da posse; os altos e baixos das tentativas se encerram no seguro resultado do sucesso. (PAREYSON, 1993, p. 187)

Não se censura pensar que o italiano usará esse excerto para dar início à sua delimitação do conceito de belo, que não será objeto de nosso exame. Repisamos a questão da posse e do tempo no ato interpretativo, em seu lugar.

2.1.1. Leitor no tempo da leitura: anacronismo das contemporaneidades em Didi-Huberman, Borges e Piglia

Georges Didi-Huberman (1953 -), filósofo e crítico de arte francês, convida-nos a apreciar o incômodo do anacronismo na interpretação com um olhar mais receptivo, já que “[...] ficamos com a impressão de que os contemporâneos, com frequência, se compreendem menos do que indivíduos separados no tempo: o anacronismo atravessa todas as contemporaneidades [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 21). Sem mencionar que “[...] a concordância dos tempos - quase - não existe [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 21). Logo, a proposta da congenialidade, por essa perspectiva, parece ser razoável⁴⁹. A abertura da obra de arte pode se dar, dessarte, também em uma abertura da linha do tempo, diz ele que:

Diante de uma imagem - por mais antiga que seja -, o presente nunca cessa de se reconfigurar, se a despossessão do olhar não tiver cedido completamente o lugar ao hábito pretensioso do "especialista". Diante de uma imagem - por mais recente e contemporânea que seja -, ao mesmo tempo o passado nunca cessa de se reconfigurar, visto que essa imagem só se torna pensável numa construção da memória, se não for da obsessão. (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 16)

⁴⁹ Em espelho ao que Duchamp acusou a respeito do papel da posteridade sobre obra, de que trataremos em 2.4, o filósofo contemporâneo salienta a posteridade da obra sobre nós, nas palavras dele: “Diante de uma imagem, enfim, temos que reconhecer humildemente isto: que ela provavelmente nos sobreviverá, somos diante dela o elemento de passagem, e ela é, diante de nós, o elemento do futuro, o elemento da duração [*durée*], A imagem tem frequentemente mais memória e mais futuro que o ser [*étant*] que a olha [...]” (DIDI-HUBERMAN, 2015, p. 16).

Na tentativa de desenhar um perfil do leitor da obra aberta, sentimo-nos impelidos a acatar o conselho de listar o traço de obsessivo da citação acima. Exploramos longamente o esforço que o ato interpretativo demanda do receptor, constantemente no jogo tensional entre receptividade e atividade, em termos pareysonianos.

Para alargar nosso diálogo, trazemos Ricardo Piglia (1941-2017), escritor argentino, que ilustra a situação com a história de um fotógrafo que reconstruía secretamente, conduzido pela memória, a cidade de Buenos Aires em uma maquete. A arte é retratada na miniatura de uma realidade, que se confunde com a memória e com a imaginação. O narrador argentino conta que “[...] a construção só pode ser visitada por um espectador de cada vez. [...] O fotógrafo reproduz, na contemplação da cidade, o ato de ler. Quem contempla é um leitor e, portanto, deve estar sozinho [...]”⁵⁰ (PIGLIA, 2005, np., tradução nossa). Solidão e enigma orbitam a leitura, ora. Não se sabe, porém, até que ponto o enigma está na verdade a ser interpretada ou no esconderijo forjado por aquele que lê. “Essa aspiração por privacidade e isolamento explica o segredo que cercou seu projeto até hoje. A leitura, disse Ezra Pound, é uma arte da replicação [...]”⁵¹ (PIGLIA, 2005, np., tradução nossa). Outrossim, ela é “[...] privada e clandestina, construída pacientemente [...]”⁵² (PIGLIA, 2005, np., tradução nossa).

A iteratividade requisitada pelo ato de ler soa harmônica às opiniões pareysonianas, tal qual Piglia fala sobre a maquete: “[...] a construção estava lá, como fora do tempo”⁵³. Tinha um centro, mas não tinha fim”⁵⁴ (PIGLIA, 2005, np., tradução nossa). A maquete – ou a leitura – “[...] era uma imagem remota e única que reproduzia

⁵⁰ Na língua de partida, lemos: “*La construcción solo puede ser visitada por un espectador por vez. [...] el fotógrafo reproduce, en la contemplación de la ciudad, el acto de leer. El que la contempla es un lector y por lo tanto debe estar solo[...]*” (PIGLIA, 2005, np.).

⁵¹ “*Esa aspiración a la intimidad y al aislamiento explica el secreto que ha rodeado su proyecto hasta hoy. La lectura, decía Ezra Pound, es un arte de la réplica[...]*” (PIGLIA, 2005, np.).

⁵² Lê-se: “*obra privada y clandestina, construida pacientemente*” (PIGLIA, 2005, np.).

⁵³ Neste ponto, quando associamos a questão de estar fora do tempo e a Teoria da Formatividade de Pareyson, referimo-nos ao momento extático da contemplação, em que se cessam os movimentos em quietude gozante. Com isso, não pretendemos anular a questão da historicidade nas noções existencialistas de *forma e pessoa* para o italiano, conforme exposto no primeiro capítulo.

⁵⁴ “*La construcción estaba ahí, como fuera del tiempo. Tenía un centro pero no tenía fin[...]*” (PIGLIA, 2005, np.).

a forma real de uma obsessão”⁵⁵ (PIGLIA, 2005, np., tradução nossa). Questionamos se podemos concluir, assim sendo, que o sentido do texto ou a forma da obra de arte exigem a realidade de uma obsessão desejante para capturá-la em sua verdade.

Por sua vez, Pierre Menard, personagem de Jorge Luís Borges, pode direcionar para a probabilidade de acerto de nossas conjecturas. O ficcionista portenho narra a ação menardiana, não a visível, mas a outra “[...] a subterrânea, a interminavelmente heroica, a ímpar. Também – ai das possibilidades do homem! – a inconclusa” (BORGES, 1999, np.). Damos voz ao narrador borgeano, diz ele:

Não queria compor outro Quixote – o que é fácil – mas o Quixote. Inútil acrescentar que nunca enfrentou uma transcrição mecânica do original; não se propunha copiá-lo. Sua admirável ambição era produzir algumas páginas que coincidissem – palavra por palavra e linha por linha – com as de Miguel de Cervantes. (BORGES, 1999, np.)

Diante disso, o impasse da fidelidade à obra e da manutenção da perspectiva pessoal expressa-se no ímpeto de “[...] continuar sendo Pierre Menard e chegar ao Quixote mediante as experiências de Pierre Menard [...]” (BORGES, 1999, np.) A voz que conduz o texto, que é *in memoriam* do senhor Menard, informa-nos que seu homenageado uma vez pronunciou que “[...] ‘meu projeto não é essencialmente difícil’, leio em outro lugar da carta. ‘Bastar-me-ia ser imortal para realizá-la’ [...]” (BORGES, 1999, np.). Ora, se a interpretação tende ao infinito, indagamos se o atributo pressupõe, por consequência, a imortalidade do interpretante. Na medida em que o leitor defunto queixa-se da desvantagem em que se encontrava quando comparado ao artista, seu precursor, entreouvimos a voz da personagem:

Meu complacente precursor não recusou a colaboração do acaso: ia compondo a obra imortal um pouco *à la diable*, levado por inércias da linguagem – da invenção. Contraí o misterioso dever de reconstruir literalmente sua obra espontânea. Meu solitário jogo está governado por duas leis polares. A primeira permite-me ensaiar variantes de tipo formal ou psicológico; a segunda obriga-me a sacrificá-las ao texto

⁵⁵ “Era una imagen remota y única que reproducía la forma real de una obsesión [...]” (PIGLIA, 2005, np.).

"original" e a raciocinar de modo irrefutável sobre essa aniquilação...
(BORGES, 1999, np., grifo do autor)

Por esta passagem, podemos aferir que o fruidor não assiste à *forma formante* erigir suas próprias leis, mas deve lutar para devolver-lhe à dinamicidade ao buscar a lei de coerência do organismo produzido, como defende Pareyson e no que Borges parece assentir. A obra é, então, revivificada ao ser executada, ao ser lida. Borges conta-nos também que “[...] o texto de Cervantes e o de Menard são verbalmente idênticos, mas o segundo é quase infinitamente mais rico. (Mais ambíguo, dirão seus detratores; mas a *ambiguidade é uma riqueza*)” (BORGES, 1999, np., destaque nosso).

Com efeito, Eco defende que obra aberta revive-se ao desvendar sua polissemia a cada novo encontro com seu leitor dedicado. Semelhantemente, em Borges, lemos que “[...] Menard (talvez sem querê-lo) enriqueceu, mediante uma técnica nova, a arte fixa e rudimentar da leitura: a técnica do anacronismo deliberado e das atribuições errôneas [...]” (BORGES, 1999, np.). Esse anacronismo deliberado de Menard esbarra no anacronismo inevitável – e até desejável – que defendeu Didi-Huberman (2015, p. 21), no começo deste tópico da pesquisa, para que a fruição estética efetive-se.

Vemos ainda que, para Piglia, Pierre Menard, a personagem borgiana, é candidata à série do leitor perfeito. O argentino diz isso porque Menard “[...] literalmente escreve o que lê ou o que se lembra de ter lido”⁵⁶ (PIGLIA, 2005, np., tradução nossa). Ademais, pode-se pensar que a perfeição de leitor menardiano ressoa com a proposta de interpretação artística pareysoniana, segundo a qual “[...] a arte é um *facere* (fazer) que é *perficere* (aperfeiçoar), e a obra revela a própria insubstituível perfeição somente a quem souber captá-la no processo com que se adequa consigo mesma” (PAREYSON, 1993, pp. 13-4, destaques originais).

Também Piglia compara o ato de interpretação da obra de arte ao ato de tradução, quando põe que “[...] o tradutor é aqui o leitor perfeito, um copista que escreve o que lê em outra língua, que copia fielmente um texto e, na minuciosidade dessa leitura, esquece o real [...]”⁵⁷ (PIGLIA, 2005, np., tradução nossa). Logo, podemos concluir que outro

⁵⁶ “*El lector que escribe literalmente lo que lee, o lo que recuerda que ha leído*” (PIGLIA, 2005, np.).

⁵⁷ “*El traductor es aquí el lector perfecto, un copista que escribe lo que lee en otra lengua, que copia, fiel, un texto, y en la minuciosidad de esa lectura olvida lo real [...]*” (PIGLIA, 2005, np.).

concorrente à vaga de leitor ideal é a figura do tradutor⁵⁸, mas que também pode ser aquele que traduz a coisa em imagem verdadeiramente, nos termos pareysonianos.

Por fim, inferimos que o leitor perfeito da obra aberta é o *leitor copista*, nas palavras de Piglia, é aquele “[...] que vive para copiar seus [de outros escritores] textos como se fossem seus próprios [...]”⁵⁹ (PIGLIA, 2005, np., tradução nossa). Com a figura do leitor copista, pretendemos atravessar nossa análise da poética goldsmithiana no último capítulo.

2.2. Poeta como leitor

Antes de fruirmos dos poemas de Kenneth Goldsmith, convidamos um compatriota seu à nossa reflexão. Para John Dewey (1859-1952), filósofo pragmatista estadunidense, a satisfação estética está numa experiência desinteressada de um momento único e singular. Apresentamos essa tese com a intenção de convocar o pensador para examinarmos a relação entre fruição e poética. Mais especificamente, com a ajuda de Dewey, buscamos entender se o sujeito da poética também pode ser identificado ao sujeito da fruição de uma obra de arte. Em última análise, pensamos sobre a hipótese de identidade entre poeta e leitor.

No entanto, não vemos a inserção do estadunidense como fuga do escopo de pesquisa, uma vez que temos notícia de sua influência direta sobre a tradição italiana em questão (Pareyson e Eco). Após rejeitar a vertente croceana, ainda no prefácio à *Estética: Teoria da Formatividade*, Pareyson mostra sua afinidade com as correntes teóricas que consideram o aspecto fabril de uma obra de arte e seu caráter experimental, reconhecendo “[...] acompanhar os desenvolvimentos desse ponto de vista em críticos como um Focillon, e em filósofos contemporâneos, como Bergson e Guzzo, ou como Whitehead e Dewey”

⁵⁸ Pode-se entender Menard como, além de leitor, tradutor, conforme reconhecemos que “dedicou seus escrúpulos e vigílias a repetir num idioma alheio um livro preexistente. Multiplicou os rascunhos; corrigiu tenazmente e rasgou milhares de páginas manuscritas. Não permitiu que fossem examinadas por ninguém e cuidou que não lhe sobrevivessem” (BORGES, 1999, np.).

⁵⁹ “*Una lectora que vive para copiar sus textos como si fueran propios*” (PIGLIA, 2005, np.). Neste ponto, refere-se a uma mulher que tem como profissão datilografar manuscritos, uma espécie de copista-transcritora-escrivã.

(PAREYSON, 1993, p. 10, destaque nosso). Por isso, sentimo-nos justificados a convidar Dewey à nossa reflexão.

A experiência estética desinteressada, de origem kantiana, é caracterizada ainda como tendo caráter único e singular por Dewey. Para melhor delimitação de seu caráter específico, pode-se associar também a experiência estética à categoria de *primeiridade*⁶⁰ de Charles S. Peirce (1839 - 1914), outro filósofo pragmatista estadunidense. Profa. Dra. Lucia de Souza Dantas (2019, p. 100), estudiosa brasileira vinculada à estética pragmatista, refere-se a essa experiência como “olhar poético”. O acontecimento não se limita aos museus ou aos saraus, no entanto. Segundo Dewey, o evento de olhar algo como poesia invade o cotidiano e pode atingir o pescador em comunhão com a Natureza. Disso, depreendemos que a utilidade não invalida a experiência estética que possa advir de um momento de pesca (DEWEY, 2012, p. 96). A arte, em sua especificidade, carrega traços da vida cotidiana e pede uma nova ontologia, conforme afirmado em *Art as experience*, publicado originalmente em 1934.

Na obra, aprendemos que arte é aquilo que foi produzido de maneira singular e plena, importando a experiência que nosso artista anônimo teve para concebê-la. A arte, assim, vem antes do artista. Esse último, em seu turno, é aquele que vivencia uma experiência artística de produção, independente de credenciais ou biografia (DEWEY, 2012, p. 96). O artista busca nas suas experiências diárias a fonte de inspiração para suas obras. Há, porém, uma qualidade ímpar de unidade, singularidade e completude que diferencia a experiência estética propriamente dita (DEWEY, 2012, p. 112).

A correlação entre a experiência estética e a experiência comum é uma via de mão dupla, pois, tanto quanto nos retira do tempo comum, somos reconduzidos a ele de volta com novo olhar (DEWEY, 2012, p. 212). Construimos, desse modo, um processo interativo entre contemplação de mundo, produção e fruição de arte. Um objeto é considerado arte se é fruto de uma experiência plena em seu processo de produção. E essa experiência deve ser derivada de uma experiência singular do artista.

⁶⁰ Nas palavras de Peirce, lemos que, dentre as verdadeiras categorias da consciência, a *primeiridade* refere-se a “sentimento, a consciência que pode ser incluída com um instante de tempo, consciência passiva de qualidade, sem reconhecimento ou análise” (CP, 1.377).

Pela produção, o artista é convidado a fruir sua arte, que o transforma e devolve-o com olhos frescos a contemplar o mundo novamente (DEWEY, 2012, p. 130). A educação estética, que se pode desenhar daqui, aponta para o caráter transformador da arte. O processo atinge o artista e o espectador, de maneiras diferentes, todavia.

Para perceber, o espectador ou observador tem de criar sua experiência. E a criação deve incluir relações comparáveis às vivenciadas pelo produtor original. Elas não são idênticas, em um sentido literal. [...] Sem o ato de recriação, o objeto não é percebido como um ato de arte. [...] Há um trabalho feito por parte de quem percebe, assim como há um trabalho por parte do artista. (DEWEY, 2012, p. 137)

Da citação acima, depreendemos que, primeiro, deve-se existir um ato criativo para que haja uma obra. Por parte do observador, exige-se um ato de recriação para perceber o objeto como arte. Encontramos, agora, uma duplicação da definição de experiência estética. De um lado, temos o artístico, ligada à criação da obra de arte. Do outro, encontramos o estético, ligado à fruição da obra de arte.

Na língua inglesa não há uma palavra que inclua de forma inequívoca o que é expresso pelas palavras “artístico” [*artistic*] e “estético” [*aesthetic*]. Visto que "artístico" se refere primordialmente ao ato de produção, e "estético", ao de percepção e prazer, a inexistência de um termo que designe o conjunto dos dois processos é lamentável. (DEWEY, 2012, pp. 125 -6)

Pelo respeito à produção propriamente dita, entendemos a afiliação pareysoniana ao pensamento deweyniano no que tange ao aspecto fabril de uma obra. Instaura-se, por conseguinte, a instância artística para além da simplesmente estética. Aliás, para que haja uma experiência estética de fato por parte do espectador, ele deve se apropriar da obra, vivenciando-o de maneira artística e poética, logo, genética. Sobre a dinâmica, Lucia de Souza Dantas conclui:

No ato criativo ocorre um jogo de posições quando o artista se transforma no espectador e se coloca numa predisposição para um “olhar”, que é próprio do artista, enquanto poeta. E por sua vez, o

espectador, também se transforma em artista, por meio do olhar poético.
(SOUZA DANTAS, 2019, p. 102)

Disso, deduzimos que tanto o artista é fruidor de sua obra quanto o espectador deve participar da criação da obra que frui, sendo coautor. Contemplação e poética não podem dissociar-se, pois. Em concordância, Eco assegura que “[...] cada fruição é, assim, uma interpretação e uma execução, pois em cada fruição a obra revive dentro de uma perspectiva original [...]” (ECO, 1968, p.40). De Dewey, arriscamos propor que os polos artístico e estético precisam um *ao* outro, bem como precisam um *do* outro.

Por um lado, o polo artístico oferece a entrega ao processo poético e a oportunidade de permitir que a obra forme suas regras enquanto se forma. Por outro, o polo estético recepciona uma forma formada, como conceitua Pareyson, e tem a chance de executá-la em sua interpretação, recriando regras de coerência e respondendo à abertura da obra. Ao delimitar essas duas pontas, dizemos que uma precisa a outra, isso é, torna-a precisa ao dizer o que ela é em sua complementariedade.

Contudo, o polo artístico precisa *do* estético, e vice-versa, por ambos exigirem-se mutuamente no jogo pendular entre poética e fruição. Há uma relação de dependência entre as pontas. Assim, Pareyson constrói as pontes entre o artista e o espectador por meio da Teoria da Formatividade, segundo qual a obra forma suas regras enquanto o artista a produz, ao passo que o espectador executa-as da sua interpretação à contemplação. Eco, em continuidade, propõe que a ambiguidade das obras garante a infinitude das interpretações e possibilidades frutivas, sem, porém, desfigurar o estatuto ontológico de uma obra, já que a abertura participa de sua essência. Na esteira, Dewey intercepta a dinâmica em termos de estético e artístico, mantendo a relação simbiótica.

Com o que recolhemos, pretendemos assinalar a coautoria do público na fruição, bem como do artista em relação à sua própria criação. Aplicando a lógica de atribuição de propriedade genérica à espécie, vemo-nos autorizados a transportar a relação ao campo literário. À poesia, em especial e em sentido estrito, sobremaneira. Selamos, desse modo, a identidade entre leitor e poeta. Esse passo será de fundamental importância ao apreciarmos a poética de Kenneth Goldsmith no tomo final.

2.4. Possível congenialidade em Platão e em Duchamp

Ao longo do trabalho lidamos com a ideia de *congenialidade*, sem, contudo, abordá-la direta e detidamente. Neste momento, regressaremos a Pareyson, que coloca a congenialidade como requisito para interpretação de uma obra. Em suas palavras, lemos:

A compreensão, portanto, pressupõe congenialidade, a penetração constitui o prêmio da simpatia, a descoberta ocorre como ato de sintonia e a revelação responde à afinidade espiritual: isso explica as dificuldades e as falhas da interpretação, quando a diferente espiritualidade produz situações não congeniais e incompatíveis e provoca antipatia e insensibilidade. (PAREYSON, 1993, p. 234)

Explica-se pela razão citada acima a afinidade entre intérpretes e seus artistas favoritos. Solicita-se do intérprete que sofra das paixões estimuladas pela obra para que possa fruí-la, que sinta junto, isso é, que lhe tenha *simpatia*. A preferência indica, ademais, a comunhão de traços espirituais e que, se alvo de exame, podem contribuir para autoconhecimento e verificação de tendências de gosto por parte do fruidor. A repulsa a alguns artistas, por sua vez, aponta para à aversão espiritual em alguma medida, ou seja, à falta da congenialidade. Caso seja desejo intérprete superar a rejeição inicial, Pareyson defende que:

No entanto, mesmo aqui não se trata de obstáculos invencíveis, embora difíceis de superar: o homem é plástico e dúctil, e pode adotar sempre de novo pontos de vista diferentes, ou com o poder de sua livre iniciativa, transformando e inovando a sua substância histórica de sua pessoa, enriquecendo ou modificando a sua concreta espiritualidade, ou ainda com robusto elã de imaginação figurando-a e “vivendo-a” na fantasia e no pensamento. (PAREYSON, 1993, p. 234)

Em ressonância à coautoria do fruidor exigida por Dewey, o italiano aponta para o poder transformador que tanto o homem como a arte podem exercer na formação estética de uma pessoa e em suas configurações espirituais. Sobretudo, constata-se que, “[...] em todo o caso, o intérprete, quer seja leitor ou executante ou crítico, sempre se acha diante da tarefa de explorar a congenialidade de que já dispõe e tentar despertá-la quando infelizmente lhe faltar” (PAREYSON, 1993, p. 234). Nos tópicos subsequentes,

alargaremos essa concepção pareysoniana aos desenvolvimentos filosóficos de Platão, em *Íon*, e de Marcel Duchamp, em *O ato criador*.

2.4.1 Espectador ionizado na cadeia platônica

Em *Íon*, Platão pondera sobre a posição oscilante da poesia e sobre como o saber de um rapsodo pode ser classificado. Entre *tékhne* (técnica) e *epistéme* (conhecimento científico), a poesia não se acomoda muito bem. O rapsodo é colocado como aquele que faz o que faz por “concessão e possessão divinas” (PLATÃO, *Íon*, 536c). Embora importante, essa discussão não nos interessa por ora. Ao que desejamos jogar luz é a relação desenhada desde a inspiração para uma obra até sua recepção por parte do público. Da boca de Sócrates, aprendemos que não se deve a uma técnica o falar bem de um rapsodo, mas a um poder divino que o move, “[...] como na pedra que Eurípides chamou magnética, mas muitos chamaram de pedra de Hércules” (Ibidem, 533d).

O magnetismo liga-se ao fato de que “[...] essa pedra não apenas atrai os próprios anéis de ferro, mas também coloca nos anéis um poder tal que eles são capazes de fazer isto do mesmo modo que a pedra: atrair outros anéis [...]” (Ibidem, 533d). O campo de alcance dessa força é ampliado “[...] de tal modo que, às vezes, numa grande série, os anéis de ferro pendem totalmente uns dos outros; mas, para todos, esse poder depende daquela pedra [...]” (Ibidem, 533d). Não se pode creditar à interioridade de um artista a origem da atração, pois “[...] também assim a própria Musa cria entusiasmados, e através desses entusiasmados uma série de outros entusiastas é suspensa [...]” (Ibidem, 533e). Para ser possuído por uma Musa, pede-se ao rapsodo que “[...] se tenha tornado entusiasmado e ficado fora de seu juízo e o senso não esteja mais nele [...]” (Ibidem, 534a). Não podemos falar de rapsodos polivalentes, não obstante. Por não ser devido a uma técnica, “[...] mas em virtude de uma concessão divina, cada um é capaz de fazer apenas isto a que a Musa o inspira [...]” (Ibidem, 534c). Sobre o que queremos refletir sobre o rapsodo, as linhas dedicadas são suficientes.

No tocante ao público, precisamos alongar a tese do heleno. Em interlocução com o rapsodo que dá nome ao diálogo, o parteiro de ideias pergunta: “Tu sabes, então, que esse espectador é o último dos anéis, dos quais eu falava, que recebem o poder dos outros pela pedra de Hércules?” (Ibidem, 535e). Descobrimos, logo, que o espectador é elo constituinte dessa cadeia magnética. Em prosseguimento ao raciocínio, Sócrates organiza

os elementos da série, sendo que “[...] o do meio és tu, o rapsodo e ator; o primeiro, o próprio poeta; mas deus, por meio de todos esses anéis, arrasta a alma dos homens para onde quiser, fazendo o poder pender entre eles [...]” (Ibidem, 536a).

Pensamo-nos, portanto, autorizados a esboçar que, à guisa de Pareyson e de Dewey, é possível apontar para traços de uma estética da recepção neste diálogo platônico. Em recortes parecidos ao da fenomenologia da arte traçada pelos filósofos contemporâneos aqui estudados, o antigo mostra ponderar entre os polos artístico e estético nos moldes de sua linguagem metaforizada da cadeia anelada e, por extensão, apontar para a congenialidade entre os elos.

2.4.2. Espectador polarizado no ato criador de Duchamp

Na marcha encabeçada pelo grego, folheamos reflexões sobre a prática artística em Marcel Duchamp (1887-1968), artista vanguardista francês, reconhecido pelos *ready-made*. A transposição pelos séculos, apesar de longa, é-nos mediada por Souza Dantas, que diz que “[...] nos parece claro que Duchamp assume para si e para os artistas em geral o lugar de ser partícipe de um dom divino atribuído a Íon por Sócrates [...]” (SOUZA DANTAS, 2015, p. 922). Na França do século XX, esbarramos com este pensador que rejeita em partes e concorda em parcelas com que disseram os antigos. Em semelhança, fixa-se o início da corrente em uma figura humana. Nesse lugar, aloja-se o poeta, em sentido lato. Duchamp propõe que “[...] consideremos dois importantes fatores, os dois polos da criação artística: de um lado o artista, do outro, o público que mais tarde se transforma na posteridade” (DUCHAMP *in*: BATTCOCK, 1975, p. 71-2). A objeção começa pela bipartição de crenças quanto à natureza do polo de partida.

De um lado, o vanguardista assume que há quem diga ser o artista um tipo de médium, “[...] negando-lhe um estado de consciência no plano estético sobre o que está fazendo, ou por que o está fazendo [...]” (DUCHAMP *in*: BATTCOCK, 1975, p. 72). Por outro, alguns artistas discordam dessa capacidade mediúnica, que muito nos lembra a concepção platônica de inspiração. Esses opositores “[...] insistem na validade da sua conscientização em relação à arte criadora [...]” (DUCHAMP *in*: BATTCOCK, 1975, p. 72). O que se pode recolher da História da Arte, por sua vez, é que ela parece ignorar

qualquer tipo de “explicações racionalizadas” (DUCHAMP *in*: BATTCOCK, 1975, p. 72) que o artista possa postular.

Desconsideram-se, portanto, o julgamento do próprio artista em relação à sua obra ou uma possível influência divina como credenciais para apreciação das “virtudes de uma obra de arte” (DUCHAMP *in*: BATTCOCK, 1975, p. 72). Se não na causa eficiente, o poder de veredito recai, então, sobre o julgo do público. O fenômeno de uma obra evocar reações “[...] é comparável a uma transferência do artista para o público, sob a forma de uma osmose estética, processada da matéria inerte, tais como a tinta, o piano, o mármore [...]” (DUCHAMP *in*: BATTCOCK, 1975, p. 73). Refletindo sobre a intencionalidade do artista e resgatando a ideia de encadeamento, insere-se no ato criador a noção de que “[...] o artista passa da intenção à realização, através de uma cadeia de reações totalmente subjetivas [...]” (DUCHAMP *in*: BATTCOCK, 1975, p. 73). É impossível não sublinhar que do artista platônico àquele do século passado, devemos considerar Descartes em sua contribuição para a noção moderna de sujeito.

Não incorramos em cartesianismo, contudo. Apontar para uma humanidade na cabeceira da cadeia não é o mesmo que subsumir a produção artística a um controle de matiz racionalista. A luta do artista “[...] pela realização é uma série de esforços, sofrimentos, satisfações, recusas, decisões que também não podem e não devem ser totalmente conscientes, pelo menos no plano estético [...]” (DUCHAMP *in*: BATTCOCK, 1975, p. 73). Na parte não abarcada pela consciência, entrevemos a diferença entre a intenção e a realização. A partir de Duchamp, olhamos que o elo faltante não é ocupado por uma pessoa, mas por uma inabilidade artística. A essa diferença, ele deu o nome de *coeficiente artístico*⁶¹ pessoal contido em uma obra em estado bruto. Ou seja, “[...] o ‘coeficiente artístico’ pessoal é como que uma relação aritmética entre o que permanece inexpresso embora intencionado, e o que é expresso não intencionalmente [...]” (DUCHAMP *in*: BATTCOCK, 1975, p. 73). Para Duchamp, o papel do público é, pois, refinar essa brutalidade.

⁶¹ Neste trecho, percebemos aproximação do conceito de *coeficiente artístico* de Duchamp ao aspecto *inconsciente* da criação artística no sistema teórico de Friedrich Wilhelm Joseph Schelling (1775 - 1854), filósofo associado ao Idealismo Alemão. Em ambos, entrevemos tentativas de afastar a fruição estética de meras tentativas de “descobrimto” das intenções do artista.

Notamos que o público cumpre papel ativo na salvaguarda de uma obra de arte. Neste trecho, queremos sublinhar a carga dada à recepção de uma obra para sua instauração. Em tempo, Duchamp defende que “[...] o papel do público é o de determinar qual o peso da obra de arte na balança estética” (DUCHAMP *in*: BATTCOCK, 1975, p. 74). O próprio ato criador, como ele se refere ao processo poético, parece aproximar-se da liturgia católica, quando ele diz que o ato “[...] toma outro aspecto quando o espectador experimenta o fenômeno da transmutação; pela transmutação da matéria inerte numa obra de arte, uma transubstanciada real processou-se” (DUCHAMP *in*: BATTCOCK, 1975, p. 74). Se restam questões sobre a importância dada a este outro polo, ofertamos a contunde conclusão:

Resumindo, o ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador. Isto torna-se ainda mais óbvio quando a posteridade dá o seu veredicto final e, às vezes, reabilita artistas esquecidos. (DUCHAMP *in*: BATTCOCK, 1975, p. 74)

Agora, pedimos que o leitor convoque à memória os modelos esboçados por Platão e por Duchamp no que tange à função dos intérpretes de uma obra de arte. Além disso, propomos que se retome a identidade pareysoniana entre pessoa e forma, visto que ambas são simultaneamente totalidade e desenvolvimento. Para Pareyson, “[...] a pessoa é a obra que eu faço de mim mesmo, concluída e definida e a cada instante, e do outro, é obra de desenvolvimento, aberta e exigindo sempre novos atos e novos desenvolvimentos” (PAREYSON, 1993, p. 176). Por fim, postula-se que “[...] a pessoa é uma forma” (PAREYSON, 1993, p. 176). Se o ato interpretativo é um encontro, então podemos entender que, devido à congenialidade, artista e intérprete tocam-se por meio da obra. Em linguagem platônica, talvez sejam as Musas que encadeiem poeta e fruidor pela afinidade espiritual.

Com isso, queremos apontar para a importância do intérprete esboçada nas teorias estéticas platônica e duchampiana. Vemos nelas, tal qual em Pareyson e em Eco, votos de aderência à noção de congenialidade. Conforme julgamos, a polissemia do conceito de *forma* pareysoniana alcança seu mais alto vigor semântico nesta configuração. Em

comparação, pensamos ser a abrangência do conceito de *obra aberta* a força geratriz equivalente na teoria da interpretação econiana.

Encaminhando-nos para o término do capítulo, salientamos que a congenialidade não se detém ao espírito em sua conotação incorpórea. Na Teoria da Formatividade, não se distingue a espiritualidade da fisicidade de uma forma (vide 1.2). A congenilidade, nos termos pareysonianos, exige a presença integral das formas relacionadas pelo ato interpretativo, bem como disponibilidade e abertura à sua própria plasticidade por parte do fruidor. O encontro é, pois, um instante de tensão entre a compreensibilidade e incompreensibilidade em que as querelas entre forma e conteúdo, forma e matéria ou ainda forma e pessoa são, por fim, vencidas.

3. LEITURA NA PÓETICA GOLDSMITHIANA

A poética de Kenneth Goldsmith estimula-nos a pensar a problemática do leitor, isso é, sobre o lugar do leitor na produção de uma obra literária. Antes de debruçarmos sobre seus trabalhos, consideramos sensato equiparmo-nos com aparatos teóricos para análise. Dito isso, optamos por anteceder à exposição da obra do estadunidense o pensamento dos italianos. Com Luigi Pareyson e Umberto Eco, pretendemos abrir ao menos dois caminhos de pesquisa possíveis, a saber: (1) tomar o leitor no ato da leitura e (2) considerar o leitor no ato da escritura. Gastamos um par de itens na modelagem da figura do leitor copista. Neste capítulo, carregamos essa figura e inquerimos o estadunidense, por meio de sua produção e de suas entrevistas, como o leitor e o poeta posicionam-se em sua criação. Sobremaneira, desejamos procurar vestígios de maneiras em que a ausência de leitores na contemporaneidade imprime-se em suas obras.

Nascido em 1961 e em Nova York, Kenneth Goldsmith é poeta. Tem habilitação em Escultura pela *Rhode Island School of Design*. Trabalhou como artista visual, DJ e radialista. Atualmente, leciona a disciplina de *Escritura não criativa* na Universidade da Pensilvânia. É casado com Cheryl Donegan, também artista e com quem tem dois filhos. Sua produção é marcada pela trilogia *Traffic* (2005), *The Weather* (2005) e *Sports* (2008), em que transcreveu relatórios de trânsito, previsões do tempo e transmissões de jogos de beisebol. Além disso, é autor de *Day* (2003), texto em que é transcrita, na íntegra, a edição de primeiro de setembro de 2000 do *The New York Times*. *Soliloquy* (2001) é a escritura de uma semana de suas falas, enquanto *No. 11 2.7.93-10.20.96* (1997) é uma coleção lexical motivada por um tipo específico de fonema. Desde 1996, gerencia a biblioteca digital *UbuWeb*, em que armazena arquivos textuais, de som, de imagem e de vídeo relacionados aos movimentos vanguardistas e suas manifestações internacionais (POETS.ORG, 2000?). Cientes de sua vasta atividade, deixamos de citar parte de sua prática a fim de constranger o foco de nossa pesquisa. Abriremos nosso texto explorando o caráter replicante de sua carreira.

3.1. Leitor ausente na poética de Kenneth Goldsmith

Sem público, o artista corre o risco de perdurar-se em eterna potência. Seguir pela via da permanência da potência requer que se esteja cômico da ameaça que a postura oferece, porém. Peirce ensina que “[...] uma potencialidade completamente inútil é anulada pela sua completa inutilidade [...]” (CP, 6.219), apontando para a noção de que o possível para se tornar possível deve deixar de ser possível. A aparente inconsistência lógica da frase esconde o veio pragmatista do sistema, conforme explica Ibri: “A lógica da liberdade, ou potencialidade, é aquela que anulará a si mesma” (IBRI, 2015, p. 112), isto é, o possível não pode ser apenas possível, no risco de extinguir-se se continuar a sê-lo.

Anular-se refere-se a manter-se em uma potencialidade do nada-fazer. “Uma potencialidade que não se faz ato é algo que se autoaniquila” (IBRI, 2015, p. 112). Especialista brasileiro no pragmatismo peirciano, Prof. Dr. Ivo Assad Ibri (2015, p. 138) traz, por fim, uma reflexão aos seus leitores, quando pergunta ao artista virtual: *de que vale o poema nunca escrito?* A autodestruição da inutilidade do nada fazer é o que convida, por via do amor evolucionário, que do *Nada* germine a *Vida*.

Parece, contudo, que este temor não aflige somente artistas potenciais. Kenneth Goldsmith (1961 -), poeta contemporâneo estadunidense, transpareceu o mesmo incômodo em entrevista recolhida pelo Museu de Arte Moderna da Louisiana.

Penso que muitas das perguntas que os trabalhos fazem são da espécie: o que pode ser a literatura na era digital, numa época em que há apenas máquinas produzindo mais palavras do que jamais podem ser lidas? Acho que uma das grandes tragédias dos poetas é que eles assumem que estão sendo lidos. E eles não estão sendo lidos. Quero dizer, muito, muito, muito pouco. E, quanto mais difícil a poesia, menos lida é. E eu falei com poetas e todos eles assumem que todo mundo estava debruçado sobre cada palavra deles. E eles realmente não estavam. Mas o que eles estavam fazendo era pensar sobre o modo como a poesia estava sendo usada de novas maneiras pelos poetas da linguagem. E eles estavam pensando no trabalho muito mais do que lê-lo, você me entende. E pensei: bem, vamos pegar isso e mudar desse ponto de vista. Vamos supor que não haverá leitores. Então, vamos dar conceitos realmente interessantes para pensar. E acho que é uma maneira muito mais honesta e uma abordagem muito mais realista da poesia. E o que

as pessoas leem? Você sabe, as pessoas leem postagens no Facebook e as leem, acredito, com muito cuidado. Elas leem um feed do Twitter, você sabe, formas curtas, coisas que têm informações. Mas poesia e literatura, neste momento, eu diria menos.⁶² (GOLDSMITH, 2014, transcrição e tradução nossas)

Na era digital, os anéis magnéticos que Platão desenhou até o espectador traduzem-se em métodos eletromagnéticos de processamento e armazenamento de dados. Desse modo, ensaiamos tomar a poética de Kenneth Goldsmith como material de análise para sustentar ou refutar a hipótese de tal mudança. Pretendemos abordar como a pressuposição de inexistência de leitores reflete nas estratégias textuais adotadas em suas obras. Sem a pretensão de perder-nos em estudos presos somente à análise de estruturas, dedicamos lugar importante à voz do artista sobre seu processo criativo. Podemos ressaltar também o interesse do estadunidense na arqueologia de uma obra de arte. Em entrevista a Srečko Horvat (1983 -), filósofo e ativista político croata, ouvimos de Goldsmith:

E todos devemos nos tornar nossos próprios arquivistas de uma maneira muito, muito consciente. De uma maneira inconsciente, já estamos fazendo isso. [...] Acho que arquivar é uma arte folclórica agora. E acho que todos somos inconscientemente arquivistas. Veja a pasta de download de qualquer pessoa. Você nunca joga fora como uma coisa. Você nunca consegue limpá-lo, você sabe. É um acúmulo e se torna autobiográfico. Você pode realmente voltar e traçar os caminhos do pensamento, as maneiras, os caminhos da sua mente percorridos na sua vida, na sua vida emocional percorrida pela leitura. Quase como um documento literário arqueológico de sedimentação do que você baixou. Sem mencionar todo o arquivamento. Por exemplo, quando enviamos

⁶² Na língua de partida, ouvimos: *“I think a lot of the questions the works ask are, you know, what can literature possibly be in the digital age, in an age where there are just machines are churning out more words than can ever be read. I think one of the great tragedies of poets are is that they assume that they are been read. And they are not being read. I mean, really, very very little. And, the more difficult the poetry, the less read it is. And I spoke with poets and they all assume everybody was poring over every word of theirs. And they really weren't. But what they were doing was thinking about the way that poetry was being used in new ways by the language poets. And they were thinking about the work much more than reading it, you know. And I thought to myself, well, let's just take that and move from that point of view. Let's assume there'll be no readership. So, let's give really interesting concepts to think about. And I think it's much more honest way and a much more realistic take on poetry. And what do people read? You know, people read Facebook posts and they read them, I believe, very carefully. They read a Twitter feed, you know, short forms, things that have information. But poetry and literature, at this point, I'd say less so [...]* (GOLDSMITH, 2014, transcrição nossa).

um e-mail, não enviamos apenas um e-mail. Nós fazemos uma cópia desse e-mail. É arquivado. Você o envia para alguém e recebe o e-mail que se torna parte do seu arquivo. Todo o download, todo o acúmulo. Então, para mim, está acontecendo. Mas, novamente, não de uma maneira consciente. É apenas uma grande bagunça com a qual a maioria das pessoas não quer lidar. Se pudermos teorizar isso como pessoal, poético e autobiográfico, também podemos realmente situar o arquivo como obra de arte. Todos nós somos artistas então.⁶³ (GOLDSMITH, 2020, transcrição e tradução nossas)

O que sustentamos até aqui, por conseguinte, pode embasar os motivos pelos quais escolhemos como espinha dorsal para sustentação teórica de nosso trabalho o pensamento de Umberto Eco. Em especial, empregamos seus conceitos dos limites de interpretação e de abertura de uma obra, tratados em *Obra Aberta* (1968). No capítulo anterior, demos prosseguimento por meio de trechos de *Interpretação e Superinterpretação* (2005). Por ora, apontaremos para confluências com a poética de Kenneth Goldsmith. Com este espaço, intencionamos apreciar a singularidade da poética em questão, com ajuda da lupa pareyson-econiana.

3.2. Escritura não criativa: cópia como leitura

Em *sucking on words* (2007), documentário em que retrata sua poética, Goldsmith apresenta-nos ao que quer dizer quando diz *escritura não criativa*⁶⁴ [*uncreative writing*].

⁶³ Mais uma vez, na língua de partida: “*And we should all become our own archivists in a very very conscious way. In an unconscious way, we are already doing that. [...] I think archiving is a folk art now. And I think we are all unconsciously archivists. Look at anybody’s download folder. You never throw as a thing. You do never get to cleaning it out, you know. It’s an accrual and it becomes autobiographical. You can actually go back and trace the ways of thought, the manners, the paths of your mind took in your life, in your emotional life took by reading through. Almost as actually a sedimentation archaeological literary document of that which you have downloaded. Not to mention all of the archiving. For example, when we send an email, we don’t just send an email. We make a copy of that email. It gets archived. You send it to somebody and you receive that email that becomes part of your archive. All of the downloading, all of the accrual, so to me, it’s happening. But again, not in a conscious way. It’s just a big mess that most people don’t want to deal with. If we can theorize that as being personal, poetic and autobiographical, then we can actually situate the archive as work of art as well. We are all being artists then[...]*” (GOLDSMITH, 2020, transcrição nossa).

⁶⁴ Adotamos <escritura> ao invés de <escrita> na tradução de <writing> para indicar a dinamicidade do ato poético, imbuído no próprio gerúndio substantivado da língua inglesa representado pelo sufixo -ing. Afastamos, desse modo, o foco seletivo sobre o produto em isolado. Ainda, alinhamo-nos à Teoria da Formatividade de Pareyson, bem como às inclinações da predileção do *processo* sobre o *produto* expressa por Kenneth Goldsmith ao poeta israelense Eran Hadas durante o evento virtual *Poetry Place International Zoom Festival* (2020). O endereço eletrônico para a entrevista está descrito na bibliografia final.

Para ele, “[...] é isso o que fazemos todos os dias, durante o dia todo. Alguns de nós chamam de *escritura*: mudar o material de uma forma para outra. É isso que fazemos: organizamos nossas informações [...]”⁶⁵ (*SUCKING...*, 2007, transcrição e tradução nossas). Na contemporaneidade, em movimentos protocolares, acabamos por aproximar o ato de escritura ao de manipulação de dados e gerenciamento informacional, depondo para o fato de que “[...] a escritura contemporânea requer a experiência de uma secretária misturada com a atitude de um pirata”⁶⁶ (*SUCKING...*, 2007, transcrição e tradução nossas). Do cruzamento, podemos beliscar a metáfora que insinua “se todas as palavras ditas diariamente em Nova York, de alguma maneira, materializassem-se em flocos de neve, todos os dias haveria uma nevasca”⁶⁷ (GOLDSMITH, 2001, p. 489, tradução nossa).

Na era digital, tudo que se movimenta pelos fluxos informacionais o faz por via de programas, que são algoritmos que tratam de diferentes modos da comunicação pela tradução do múltiplo na estabilidade provisória da linguagem verbal. Programas de computadores são textos que guardam, organizam, criam e distorcem mundos⁶⁸. Se materializada, a virtualidade dos textos computacionais traria neve até nossos solos tropicais. Em meio à tempestade, propõe-se a *escritura conceitual*, que:

⁶⁵ “*This is what we do every day all day long. Some of us call it writing: shifting material from one form into another. This is what we do: we organize our information[...]*” (*SUCKING...*, 2007, transcrição nossa).

⁶⁶ “*Contemporary writing requires the expertise of a secretary crossed with the attitude of a pirate*” (*SUCKING...*, 2007, transcrição nossa).

⁶⁷ “*Postscript - If every word spoken in new york city daily were somehow to materialize as a snowflake, each day there would be a blizzard*” (GOLDSMITH, 2001, p. 489).

⁶⁸ “*What we take to be graphics, sounds, and motion in our screen world is merely a thin skin under which resides miles and miles of language. Occasionally, [...] getting a glimpse under the hood, we see that our digital world—our images, our film and video, our sound, our words, our information— is powered by language. And all this binary information—music, video, photographs—is comprised of language, miles and miles of alphanumeric code. If you need evidence of this, think of when you’ve mistakenly received a .jpg attachment in an e-mail that has been rendered not as image but as code that seems to go on forever. It’s all words (though perhaps not in any order that we can understand): The basic material that has propelled writing since*” (GOLDSMITH, 2011, pp. 16-17).

[...] funde os impulsos de vanguarda do século XX com as tecnologias do presente. O material transforma-se entre a web e a página impressa. Chamamos a atenção para a materialidade da palavra e a natureza conceitual desse tipo de literatura [...]. (*SUCKING...*, 2007, transcrição e tradução nossas)

Lembrando a indistinção pareysoniana entre forma e matéria, o estadunidense defende que “a escritura é a ideia e a ideia é a escritura”⁶⁹ (*SUCKING...*, 2007, transcrição e tradução nossas). Identificar a ideia à escritura, segundo Goldsmith:

[...] parece uma resposta apropriada a uma nova condição na escritura atual: diante de uma quantidade sem precedentes de texto disponível, o problema não é a necessidade de escrever mais; em vez disso, devemos aprender a negociar a grande quantidade que existe. (GOLDSMITH, 2011, p. 6, tradução nossa)

Substitui-se, por conseguinte, o paradigma da contribuição original do gênio kantiano pelo da reorganização da matéria criada ou, literalmente, informada. É como se o poeta ocupasse o lugar da criança que faz um boneco de neve, não o da natureza que produz a matéria em primeiro lugar.

O reposicionamento abandona a pressão da originalidade para provocar outras perguntas. “Como faço para percorrer esse emaranhado de informações - como eu as administro, como as analiso, como as organizo e distribuo - é o que distingue minha escritura da sua”⁷⁰ (GOLDSMITH, 2011, p. 6, tradução nossa). Dialogando com a crítica

⁶⁹ “*Conceptual writing is the poetics of the moment. It fuses avant-garde impulses of the twentieth century with technologies of the present. The material morphs between the web and the printed page. It draws attention to the materiality of the word and the conceptual nature of this type of literature. The writing is the idea and the idea is the writing*” (*SUCKING...*, 2007, transcrição nossa).

⁷⁰ “*It seems an appropriate response to a new condition in writing today: faced with an unprecedented amount of available text, the problem is not needing to write more of it; instead, we must learn to negotiate the vast quantity that exists. How I make my way through this thicket of information—how I manage it, how I parse it, how I organize and distribute it—is what distinguishes my writing from yours[...]*” (GOLDSMITH, 2011, p. 6).

literária estadunidense Marjorie Perloff⁷¹ (1931 -), reconfigura-se a ideia de genialidade, como verificamos abaixo:

A crítica literária Marjorie Perloff começou recentemente a usar o termo *gênio não original* [*unoriginal genius*] para descrever essa tendência emergente na literatura. Sua ideia é que, devido às mudanças provocadas pela tecnologia e pela Internet, nossa noção de gênio - uma figura romântica isolada - está desatualizada. Uma noção atualizada de gênio teria que se concentrar no domínio da informação e na sua divulgação. Perloff cunhou o termo *informação movente* [*moving information*] para significar tanto o ato de movimentar a linguagem quanto o ato de ser emocionalmente movido por esse processo. Ela afirma que o escritor de hoje se assemelha mais a um programador do que a um gênio torturado, brilhantemente conceituando, construindo, executando e preservando a máquina de escrever.⁷² (GOLDSMITH, 2011, pp. 1-2, tradução nossa)

Não se exige do novo gênio nem mesmo a criatividade. A resposta pedagógica de nosso professor aos novos apelos da contemporaneidade esconde-se sob o nome de *escritura não criativa* (*uncreative writing*). Homônima à sua poética, a disciplina vem sendo lecionada por Goldsmith na Universidade da Pensilvânia há alguns anos. Em seu sistema avaliativo, “[...] alunos são penalizados por mostrar qualquer traço de originalidade e criatividade. Em vez disso, são recompensados por plágio, roubo de identidade, readequação de artigos acadêmicos, *patchwriting*, amostragem, pilhagem e roubo” (GOLDSMITH, 2011, p. 8, tradução nossa). O desempenho dos discentes é notável e, segundo o docente, essa atuação não pode ser vista como inesperada. De súbito, o assunto em que “[...] eles se tornaram sub-repticiamente especialistas é revelado e

⁷¹ Em estudo sobre as caracterizações das vanguardas artísticas do século XX, especialmente o Futurismo, M. Perloff reconhece a expressão de “*a poetry whose windows are wide open to the boulevards—here is a program that points the way to our own urge to break down the boundaries between ‘world’ and ‘text’, between the reality out there and the art construct that re-presents it*” (PERLOFF, 1986, p. xvii).

⁷² “*The literary critic Marjorie Perloff has recently begun using the term unoriginal genius to describe this tendency emerging in literature. Her idea is that, because of changes brought on by technology and the Internet, our notion of genius—a romantic isolated figure—is outdated. An updated notion of genius would have to center around one’s mastery of information and its dissemination. Perloff has coined a term, moving information, to signify both the act of pushing language around as well as the act of being emotionally moved by that process. She posits that today’s writer resembles more a programmer than a tortured genius, brilliantly conceptualizing, constructing, executing, and maintaining a writing machine [...]*” (GOLDSMITH, 2011, pp. 1-2).

explorado em um ambiente seguro, reformulado em termos de responsabilidade, ao invés de imprudência”⁷³ (GOLDSMITH, 2011, p. 8, tradução nossa).

Reconhece-se o incentivo à aprendizagem pela cópia por trazer à consciência os aspectos que influenciam um leitor, antes de ser escritor, a admirar outro autor a ponto de querer copiá-lo. No entanto, pode-se argumentar que ocorram supressões da própria voz literária, ou de tentativas de encontrar uma, ao imiscuir-se em uma já entoada. Objeta-se, porém, com “[...] o segredo: a supressão da autoexpressão é impossível. Mesmo quando fazemos algo aparentemente ‘não criativo’ como redigitar algumas páginas, expressamo-nos de várias maneiras” (GOLDSMITH, 2011, p. 9, tradução nossa).

Em consonância a Pareyson (vide 1.2), Goldsmith rejeita a preocupação com o estilo ou a expressão do artista, já que *fazer é dizer e dizer é fazer* (PAREYSON, 1993, p. 13). Na escritura não criativa, poderíamos adaptar o adágio pareysoniano na sentença: *copiar é fazer, que é dizer, e fazer é dizer, que é copiar*. Para mais, em resgate das palavras de Octavio Paz, recuperamos que *o poeta não quer dizer, diz*. Se um poeta é aquele que diz e se dizer é copiar, logo, Goldsmith é o poeta que faz sua arte ao dizer cópias.

Supomos que Pareyson elogiaria a poética goldsmithiana, uma vez que acolhe bem a imitação no processo artístico, “[...] virtude da congenialidade para dentro de um ato de reconhecimento e de consenso, com o qual o imitador se aproxima da obra preexistente, e não só lhe permite mas a obriga mesmo a dirigir e orientar a nova formação” (PAREYSON, 1993, pp. 138-9). É o caráter intrínseco à obra de arte que convida um fruidor a imitá-la. A cópia é um ato volitivo e, portanto, livre, do fruidor em tornar-se artista em reconhecimento de congenialidade com o artista a ser copiado. Assim, Pareyson vê o fruidor-intérprete nas vestes de um *feliz imitador*, conforme expomos a seguir.

Pois a forma, embora seja de per si exemplar, todavia suscita após si uma série de outras formas somente se houver um feliz imitador que

⁷³“For the past several years, I’ve taught a class at the University of Pennsylvania called ‘Uncreative Writing’. In it, students are penalized for showing any shred of originality and creativity. Instead, they are rewarded for plagiarism, identity theft, repurposing papers, patchwriting, sampling, plundering, and stealing. Not surprisingly, they thrive. Suddenly, what they’ve surreptitiously become expert at is brought out into the open and explored in a safe environment, reframed in terms of responsibility instead of recklessness” (GOLDSMITH, 2011, p. 8).

saiba lhe interpretar e captar a exemplaridade, e a operatividade do imitador é desencadeada por aquelas mesmas formas que soube considerar como exemplares. (PAREYSON, 1993, p. 139)

Outrossim, o poeta estadunidense aponta para uma das vias pelas quais vaza nossa identidade, tal qual do imitador. Conforme o artista, o vazamento ocorre por meio de que “[...] o ato de escolher e reenquadrar nos diz tanto sobre nós mesmos quanto nossa história sobre a operação de câncer de nossa mãe. Só que nunca fomos ensinados a valorizar essas escolhas”⁷⁴ (GOLDSMITH, 2011, p. 9, tradução nossa). Acopladas a expressões volitivas, tem-se outras mais corpóreas. Participando de um workshop de poesia realizado na Casa Branca, sob tutela dos Obamas em 2011, o poeta afirma que a cópia evoca a corporeidade da escritura.

Outros alunos começam a perceber que escrever é um ato físico. É um ato corporal, porque quando você está fazendo algo tão tedioso quanto redigitar cinco páginas, começa a perceber as câibras nas mãos. Começa a perceber que suas pernas estão ficando um pouco dormentes. Você percebe que tem um corpo quando digita e que a escritura é tátil. Ah, escrever é esculpir com palavras. É uma experiência extremamente tátil e você sabe que tendemos a esquecer isso.⁷⁵ (GOLDSMITH, 2011, transcrição e tradução nossas)

⁷⁴ Na íntegra, lemos: *“The secret: the suppression of self-expression is impossible. Even when we do something as seemingly “uncreative” as retyping a few pages, we express ourselves in a variety of ways. The act of choosing and reframing tells us as much about ourselves as our story about our mother’s cancer operation. It’s just that we’ve never been taught to value such choices. After a semester of forcibly suppressing a student’s “creativity” by making them plagiarize and transcribe, she will approach me with a sad face at the end of the semester, telling me how disappointed she was because, in fact, what we had accomplished was not uncreative at all; by not being “creative,” she produced the most creative body of work writing in her life. By taking an opposite approach to creativity—the most trite, overused, and ill-defined concept in a writer’s training—she had emerged renewed and rejuvenated, on fire and in love again with writing [...]”* (GOLDSMITH, 2011, p. 9).

⁷⁵ *“Other students begin to realize that writing is a physical act. It’s a bodily act because when you’re doing something so dull as retyping five pages, you start to notice the cramps in your hands. You start to notice that your legs are getting a little bit numb. You realize that you have a body when you type and that writing is tactile. Oh, writing is sculpting with words. It’s an extremely tactile experience and you know we tend to forget about this [...]”* (GOLDSMITH, 2011, transcrição nossa).

Seu treinamento em escultura⁷⁶, além de fornecer tema a algumas de suas analogias, influi sobre seu exercício literário. Em entrevista à instituição dinamarquesa do Museu de Arte Moderna de Louisiana, Goldsmith conta que, tendo estudado para ser escultor, iniciou “[...] em algum momento, a fazer esculturas de livros. E comecei a colocar esse tipo de palavras rimadas nesses livros. E fiquei tão interessado na rima e na repetição nas palavras que fiquei menos interessado nas formas dos livros” (GOLDSMITH, 2014, transcrição e tradução nossas). Com o decorrer dos anos, o poeta confessa: “[...] demorou muito tempo, acabei abandonando a forma escultural. Então, continuei soltando as armaduras até trabalhar com linguagem pura”⁷⁷ (GOLDSMITH, 2014, transcrição e tradução nossas).

As artes visuais rendem-lhe ainda modelos de formação artística, com adaptações à sua concepção poética. Na mesma ocasião em Washington, seu conselho à juventude participante do evento refere-se ao modo em que pintores praticam sua técnica. Em suas palavras: “Penso que a melhor maneira para nossos jovens escritores aprenderem a escrever é a maneira como nossos jovens pintores aprendem a pintar. Você vai ao museu, coloca seu óleo e telas na frente de um Van Gogh ou Rembrandt e o reproduz”⁷⁸ (GOLDSMITH, 2011, transcrição e tradução nossas). No ambiente literário, sua incitação extrapola: “Por que ser imitativo, quando você pode copiá-lo diretamente?”⁷⁹

⁷⁶ Sobre o tema, o poeta compara: “*I was trained as a sculptor/ and learned about transformative/ materiality in foundries and ceramics/ studios, where masses of liquids were/ alchemically transformed into imagistic solids.// Sometimes people ask me if I/ miss making sculpture and I tell/ them that the digital has the/ same physical qualities as stone.// When I’m hammering away on/ my keyboard all day, I might as well be/ chipping away at marble or pounding a piano.// When I’m really typing, judging by the flourishes/ my hands are making, I could be playing a Liszt sonata.// When I code HTML, with a mere keystroke,/ all that language somehow becomes/ image, exactly as it does when I post to Facebook./ It’s no different really than taking a pot out of a kiln.// Today, technology and writing are inseparable.*” (GOLDSMITH, 2018, pp. 43-4). Na transposição dos versos em prosa, usamos barra simples para demarcar a quebra de linha e barra dupla para mudança de parágrafo.

⁷⁷ “*I was trained as a sculptor and, at some point, I began making sculptures of books. And I began putting this sort of rhyming words on these books. And I got so interested in the rhyme and the repetition in the words that I became less interested in the forms of the books. And over the course of many years, it took quite a long time, I ended up dropping the sculptural form. So, I just kind of kept dropping armatures until I was working with pure language[...]*” (GOLDSMITH, 2011, transcrição nossa).

⁷⁸ “*I think the best way for our young writers to learn how to write is the way that our young painters learn how to paint. You go up to the museum and you set your oil and canvases up in front of a van Gogh or a Rembrandt and you replicate that[...]*” (GOLDSMITH, 2011, transcrição nossa).

⁷⁹ “*Why be imitative, when you can actually copy it directly?*” (GOLDSMITH, 2011 transcrição nossa).

(GOLDSMITH, 2011, transcrição e tradução nossas). A convocação torna-se mais tentadora quando se percebe que a cópia para os escritores é facilitada em comparação aos pintores. A quem escreve, basta teclar alguns comandos para que textos inteiros alheios passem a ocupar documentos digitais pessoais. Não nos é exigido o domínio sobre tintas além do que nos pede a impressora.

3.3. Escritura de pós-produção

Por outro viés, podemos inferir que o artista estadunidense avizinha-se à ideia de *pós-produção*⁸⁰, proposta pelo crítico de arte francês Nicolas Bourriaud (1965 -). O termo é de cunho “[...] técnico usado no mundo da televisão, do cinema e do vídeo. Designa o conjunto de tratamentos dados a um material registrado: a montagem, o acréscimo de outras fontes visuais ou sonoras, as legendas, as vozes *off*, os efeitos especiais” (BOURRIAUD, 2009, p. 7).

Em Bourriaud, a questão da criatividade é problematizada ao tomar a expressão “[...] como conjunto de atividades ligadas ao mundo dos serviços e da reciclagem, a pós-produção faz parte do setor terciário em oposição ao setor industrial ou agrícola, que lida com a produção das matérias-primas [...]” (BOURRIAUD, 2009, p. 7). O pensador sugere que os “[...] artistas que inserem seu trabalho no dos outros contribuem para abolir a distinção tradicional entre produção e consumo, criação e cópia, *ready-made* e obra original. Já não lidam com matéria-*prima*” (BOURRIAUD, 2009, p. 8, destaques do autor). Assim como para Goldsmith, Bourriaud ressalta que, “[...] para eles, não se trata de elaborar uma forma a partir de um material bruto, e sim de trabalhar com objetos atuais em circulação no mercado cultural, isto é, que já possuem uma forma dada por outrem” (BOURRIAUD, 2009, p. 8).

⁸⁰Ressaltamos que, “aqui, o prefixo ‘pós’ não indica nenhuma negação, nenhuma separação, mas designa uma zona de atividades, uma atitude. Os procedimentos aqui tratados não consistem em produzir imagens de imagens – o que seria uma postura maneirista – nem em lamentar que tudo ‘já foi feito’, e sim em inventar protocolos de uso para os modos de representação e as estruturas formais existentes. Trata-se de tomar todos os códigos da cultura, todas as formas concretas da vida cotidiana, todas as obras do patrimônio mundial, e colocá-los em funcionamento. Aprender a usar as formas, [...], é, em primeiro lugar, saber *tomar posse* delas e habitá-las” (BOURRIAUD, 2009, p. 14, destaque do autor).

De volta à metáfora da neve, as palavras acumuladas na nevasca abrem mão de desejos teomaniacos de seus manipuladores. Nesse ponto, retornamos as limitações impostas à criatividade humana proposta por Pareyson em sua conceituação de pessoa. Os escritores não se impõem a tarefa de criar vocábulos *ex nihilo*, mas, no lugar, de rearranjá-los. O boneco de neve passa ser mais atrativo do que alucinações divinizantes. Cai-se à humanidade imperfeita que acolhe as limitações dos atos produtivos humanos. Não se aspira à naturalidade da criação de matérias primeiras, enfim.

Em vez disso, satisfaz-se com a artificialidade do reciclado. Bourriard provoca que, “[...] assim, as noções de originalidade (estar na origem de...) e mesmo de criação (fazer a partir do nada) esfumam-se nessa nova paisagem cultural, marcada pelas figuras gêmeas do DJ e do programador” (BOURRIAUD, 2009, p. 8). Dessarte, ele completa que “[...] as tarefas consistem em selecionar objetos culturais e inseri-los em contextos definidos” (BOURRIAUD, 2009, p. 8). Bourriard, portanto, filia-se aos italianos ao circunscrever a liberdade do artista na esfera pessoal, isso é, uma liberdade que não é absoluta por não ser divina e, por conseguinte, não poder criar matéria, mas apenas dar forma a uma obra de arte.

Em trechos do *talk poem THE IDEAL LECTURE (In Memory of David Antin)* (2018), performado inicialmente com recursos visuais no Museu do Louvre em 2017, topamos com consonâncias da estética da pós-produção em Goldsmith, conforme exposto abaixo:

It reminds me of letters and words.

Isso me lembra de letras e de palavras.

*All our words are used
ancient, and worn, stacked
and demolished then reassembled
in both very new and very old ways.*

Todas as nossas palavras são usadas
antigas, gastas, empilhadas
e demolidas depois remontadas
de maneiras muito novas e muito velhas.

*There's no need to create more;
a giant freely circulating stockpile
exists, so we really don't need to worry
about either paying outrageous prices
for them or running out of words any time soon.*

Não há necessidade de criar mais;
existe um estoque gigante que circula livremente;
portanto, não precisamos nos preocupar
em pagar preços exorbitantes
por elas ou ficar sem palavras tão cedo.

*Today we have an endless
supply of letters and numbers we're
drowning in language which can start*

Hoje, temos um suprimento infinito
de letras e números estamos
nos afogando na linguagem que pode começar

to feel like an embarrassment of riches.

a parecer uma vergonha dos ricos.

[...]

*But it all somehow relates
back to my need to cherish
resources rather than to waste them,
which is one of the reasons I prefer to
use other people's words rather than my own.*

[...]

Mas, de alguma forma, tudo se refere
à minha necessidade de estimar
recursos em vez de desperdiçá-los,
que é uma das razões pelas quais prefiro
usar as palavras de outras pessoas às minhas.

I'd rather recycle them.

Eu prefiro reciclá-las.

*Appropriation feels more
ecologically sound than having
to invent your own words anew each time.*

A apropriação parece mais
ecologicamente correta do que ter
que inventar as próprias palavras toda vez.

*And then when you're done,
you can toss them back into
the recycle bin so someone
else can use them once again.*

E então quando terminar,
você pode jogá-las de volta
na lixeira para outra
pessoa poder usá-las de novo.

(GOLDSMITH, 2018, pp. 21-3).

(GOLDSMITH, 2018, pp. 21-3, tradução nossa).

Acima, transpomos a imagem formada na página pela disposição em versos de parte do escrito goldsmithiano. O autor, ao final do livro, informa-nos que a palestra que deu origem ao texto aconteceu “[...] no auditório do Louvre como parte dos programas públicos da FIAC em outubro de 2017. Para prepará-la, carreguei a palestra em um programa de teleprompter no meu laptop” (GOLDSMITH, 2018, p. 62, tradução nossa). Além disso, “[...] as quebras de linha da peça são resultado do jeito como o programa de teleprompter as separou para facilitar a leitura do trabalho. Embora eu nunca tenha escrito seguindo uma versificação, adoro a ideia de que um computador versifique para mim”⁸¹ (GOLDSMITH, 2018, p. 62, tradução nossa).

Por conseguinte, podemos supor que, na esteira de Pareyson, estando a matéria identificada à forma, bem como ao conteúdo, parece que a técnica oferece-se como mais

⁸¹ “*This lecture premiered at The Louvre auditorium as part of FIAC’s public programs in October, 2017. To give it, I loaded the talk into a teleprompter program on my laptop. The linebreaks in the piece are a result of the way the teleprompter program broke them up in order to facilitate the reading of the work. Although I have never written lineated verse, I love the idea that a computer lineated the verse for me [...]*” (GOLDSMITH, 2018, p. 62).

uma variável para essa equação matemática. A indissolubilidade entre *motivos expressivos* e *problemas técnicos* é também garantida pelo italiano (PAREYSON, 1993, p. 129). Já para Goldsmith, o computador contribui para as disposições em versos do escrito, conferindo-lhe ares do que tradicionalmente se chama poema.

Nessa circunstância, a inserção do acaso é aceita na formação da obra de arte. Não há contrariedades perante a tecnologia. Nesse nó, entrevemos relações com os desejos de Eco em seu projeto de estética das obras abertas como resposta a avanços científicos, epistemológicos e técnicos. No mesmo depoimento ao órgão dinamarquês, Goldsmith notifica-nos de sua postura em face às peculiaridades tecnológicas.

Minhas ideias vêm porque respondo à tecnologia. Acho que aonde a tecnologia leva, a arte segue. Não o contrário. E estamos vivendo um tempo de mudanças tecnológicas tão incríveis que apenas ouvir a tecnologia me dá ideias surpreendentes, embora eu não seja realmente um poeta eletrônico ou um artista de rede ou nem - você sabe - publiquei livros em papel. Todo o meu espírito de produção é baseado no fato de que vivemos na era digital. As maneiras pelas quais escrevo são digitais, mesmo que apareçam em uma página analógica. (GOLDSMITH, 2014, transcrição e tradução nossas)

Assim como pregado na obra aberta econiana, Goldsmith reclama a autoria de seus textos a despeito do grau de contribuição do leitor e, nesse caso, ignorando até a fonte primária das palavras. A reciclagem dos termos adensa a ambiguidade intrínseca à forma artística. Borram-se os limites entre criação e reprodução e, em um passo, escritura iguala-se à leitura. A interpretação sobe aos palcos e encena os atos da própria performance. O estadunidense, enfim, desafia o leitor em sua posição na estética da recepção pela concentração dos polos deweynianos *artístico* e *estético* na figura mesma do poeta. A ambiguidade infla a obra ao máximo quando invade a prática por via da técnica, conforme destrincharemos abaixo.

3.4. Exemplaridade e genialidade na poética goldsmithiana

As tecnologias atuais possibilitam que blocos inteiros de textos sejam selecionados e copiados; áudios, transcritos; e acervos, apropriados. O estadunidense

remonta à revolução que a fotografia despertou na pintura, associando ao que a *Internet* pode reverberar na literatura⁸² (GOLDSMITH, 2011, p. 15). A representação do mundo, que teve seu auge em movimentos vinculados ao realismo na arte, assume outras roupagens no hiper-realismo proporcionado pelos dispositivos tecnológicos. De sua produção, o poeta conta: “[...] escrevi 10 livros de poesia e não escrevi uma palavra deles. Sou um transcritor. Ouço as coisas e as redigito”⁸³ (GOLDSMITH, 2011, transcrição e tradução nossas). Ora, encontramos Pierre Menard, personagem borgeana, na Nova York do século XXI.

Kenneth Goldsmith encarna o leitor perfeito, aquele que copia fielmente o que outro escreveu. Se sua reclamação parte da falta de leitores em nossa sociedade, parece-nos que ele assume para si lugar modelar. Sua genialidade, nesse sentido, resgata a *exemplaridade* que Pareyson reservou àqueles que criam regras com suas obras, quebrando com os postulados das escolas vigentes, como explica o filósofo italiano:

A obra de arte, em sua natureza de forma pura, possui então eminente característica de exemplaridade. Mas pode acontecer que a obra de arte não só consiga fundar um gosto, determinando num público certa expectativa mas além disso suscite concomitantemente uma ulterior atividade artística, fornecendo-lhe, além de insights e sugestões, também regras e modelos de agir, capazes de instituir entre as obras uma real continuidade, isto é algo atestado pela experiência dos fatos artísticos. (PAREYSON, 1993, p. 134)

A genialidade às avessas, não original, copiadora, leva-nos a propor que se pode estruturar uma leitura da poética de Goldsmith ao redor do vácuo causado pela falta de

⁸² “*If painting reacted to photography by going abstract, it seems unlikely that writing is doing the same in relation to the Internet. It appears that writing’s response—taking its cues more from photography than painting—could be mimetic and replicative, primarily involving methods of distribution, while proposing new platforms of receivership and readership. Words very well might not only be written to be read but rather to be shared, moved, and manipulated, sometimes by humans, more often by machines, providing us with an extraordinary opportunity to reconsider what writing is and to define new roles for the writer. While traditional notions of writing are primarily focused on ‘originality’ and ‘creativity’, the digital environment fosters new skill sets that include “manipulation” and “management” of the heaps of already existent and ever-increasing language. While the writer today is challenged by having to “go up” against a proliferation of words and compete for attention, she can use this proliferation in unexpected ways to create works that are as expressive and meaningful as works constructed in more traditional ways [...]*” (GOLDSMITH, 2011, p. 15).

⁸³ “*I’ve written 10 books of poetry and I haven’t written a word of them. I’m a transcriber. I listen to things and I retype them*” (GOLDSMITH, 2011, transcrição nossa).

leitores. Conjecturamos, logo, que a reação à ausência de público não é lida em formas de supressão da produção. Em outros termos, o poeta não para de escrever quando se percebe não sendo lido. Pelo contrário, tanto a postura do artista quanto sua escritura respondem ao problema ativamente. O poeta torna-se leitor perfeito, leitor copista. Sua *exemplaridade* é desenhada por sua própria conduta. Não se espera pela posteridade duchampiana para que se constate um gênio. No lugar, abstraem-se do gênio o que lhe é contribuição original e, da obra, o que ela poderia encerrar em si para torná-la exemplar. A obra goldsmithiana não rompe com as regras, mas as translada de contextos. Pelos moldes da tradição, Goldsmith não contribui com novidades, só move o que foi informado. Sua performance, por sua vez, reivindica o lugar de perfeição leitora. Pelo excesso, procura-se reprimir o vazio deixado pelo leitor contemporâneo.

CONCLUSÃO

Ao alcançar as considerações finais, percebemos a tarefa impossível com que o fazer acadêmico seduz o pesquisador. A cada novo tópico escrito, novas perguntas surgem e, com elas, mais livros entram na fila para serem percorridos. Passamos a concordar com o filósofo e poeta francês Paul Valéry⁸⁴, que teria dito que um poema não é acabado, somente abandonado. No nosso caso, percebemos que não só um poema é infundável, mas também um trabalho acadêmico. Com isso, não denunciemos certo desleixo por parte dos escritores. Pelo contrário, apontamos para o cuidado com que se escolhem as letras e os objetos de pesquisa. Nosso abandono é, assim, parte do processo criativo. À luz de Pareyson e de Eco, optamos por deixar nosso texto sempre aberto, disponível a aperfeiçoamentos e em constante sujeição às interpretações e à crítica de nossos leitores.

De início, pretendíamos responder à questão: *o que cabe ao leitor no ato da leitura de uma obra de arte poética?* Na delimitação dessa pergunta, escondíamos nosso interesse em perceber a parte que competia especialmente ao leitor em sua interação com o texto literário, já que nos dedicamos somente à interpretação de obras de arte, ao invés da leitura ampliada de textos em esferas não artísticas. Nossa hipótese básica era a de que, para que se execute uma obra de arte, deve-se haver, além do artista e da obra, um fruidor. Para isso, voltamo-nos majoritariamente às construções teóricas de Umberto Eco, considerando as influências de Luigi Pareyson sobre seu discípulo. Em momento posterior, fizemos a leitura da poética de Kenneth Goldsmith com o arcabouço assentado.

No primeiro capítulo, aprendemos que a interpretação, como conhecimento, exige a relação de uma pessoa a uma forma. Na Teoria da Formatividade pareysoniana, percebemos que ambas as noções são atravessadas pela tensão entre *forma formada* e *forma formante*. Isso é, uma obra de arte, enquanto forma, carrega em si o processo criativo dinâmico de sua formação, na qual o que se denomina produto é a união entre espírito e corpo da obra enquanto resultado da ação plasmadora da pessoa do artista, em obediência à autonomia da forma. A obra é, então, algo que se inventa e que cria suas regras enquanto se fabrica. Do mesmo modo, a pessoa do intérprete também é plástica. A cada ato de vontade em resposta às contingências históricas, o fruidor configura-se e

⁸⁴ VALÉRY, Paul. *Œuvres I, Bibliothèque de la Pléiade*. Paris: Gallimard, 1997, p. 1497. In: PIMENTEL, 2008, p. 13.

enforma-se como organismo vivo. No encontro, forma e pessoa afinam-se em congenialidade.

A interpretação de uma obra de arte é, portanto, infinita, já que forma e pessoa estão em constante transformação. Esta é a tese basilar à teoria da *obra aberta* de Umberto Eco. A obra de arte harmoniza definitude e abertura, oferecendo-se infinitamente à fruição desde que seus limites ontológicos sejam respeitados pela tomada de perspectivas do sujeito cognoscente. Dessa maneira, o encontro do ato interpretativo é um exercício da liberdade humana em deferência à autonomia ontológica de uma obra. A violação de quaisquer partes desconfigura o que chamamos de interpretação e, por conseguinte, barra a possibilidade de contemplação e gozo estético.

No segundo capítulo, partimos da tradição legada pelo Hermetismo na história da interpretação e de sua visão de texto como enigma, conforme exposto por Eco. Dela, desejávamos extrair como a ideia enigmática de texto influi sobre o respeito e a disciplina na continuação do processo interpretativo por parte do leitor. Além disso, a ideia de enigma também mostrou guardar em si a ambiguidade intrínseca à obra de arte. Na continuação do conceito econiano de obra aberta e com auxílio de Octavio Paz, assimilamos que a especificidade do texto poético, enquanto objeto artístico, está em sua conciliação de contrários, ou seja, em sua ambiguidade que não precisa ser transposta ao discurso científico.

Embora pessoa e forma pareysonianos sejam ancorados na história, vimos que é na contemplação que o movimento do tempo pausa. Como defendeu Didi-Huberman, para que se exerça a fruição, espera-se certo anacronismo em fuga da possibilidade de historicismo, uma vez que artista e fruidor devem tornar-se contemporâneos no momento da união. Dewey, por sua vez, exigiu ainda que o espectador seja ele mesmo artista para que possa fruir da arte. Por impulso de Borges e de Piglia, delineamos a figura do *leitor copista*, em que leitor identifica-se com poeta na busca da interpretação perfeita, ou seja, completa e contemplativa. Ao fim, aprendemos que se pede que intérprete e artista sejam congeniais para que se apresentem integralmente no instante extático, na esteira dos pensamentos de Platão, Pareyson, Eco e Duchamp. Neste tomo, pois, pretendíamos abordar a questão da identidade entre poeta e leitor no momento do encontro, assim como da sua congenialidade e do modelo exemplar de leitor desenhado pelos argentinos.

Já no terceiro e último capítulo, detivemo-nos na leitura da poética de Kenneth Goldsmith. Verificamos que a proposta artística do poeta parte da queixa da ausência de leitores de poesia na contemporaneidade. No entanto, notamos que, em lugar de abandonar a escritura poética como se poderia esperar, Goldsmith assume o lugar do leitor perfeito, segundo nossa hipótese. Tal qual Pierre Menard, personagem de Borges, o estadunidense torna-se o leitor copista, aquele que supre a falta de intérpretes pela ocupação simultânea das posições de artista e de fruidor. Dessarte, sua produção é pautada pela cópia de outros escritores, fazendo de sua escritura uma leitura, ou, em suas palavras, uma escritura não criativa.

Influenciados ainda pela ideia de *pós-produção* de Bourriaud, percebemos que Goldsmith parece aquiescer às limitações humanas postas à pessoa do artista por Pareyson. Sem competições com faculdades divinas, o gênio não original mostrou renunciar à criação de matéria ou obra-prima para reorganização da existente. Em suma, o estadunidense exemplificou a indissociabilidade entre forma e conteúdo em suas produções, abraçando as contribuições técnicas da tecnologia nessa equação. Como queriam Eco e Paz, nosso poeta potencializou a ambiguidade da poesia ao máximo quando esfumou inclusive as fronteiras entre leitura e escritura. Ousamos, afinal, adaptar um adágio pareysoniano aos moldes goldsmithianos. Obtivemos, pois, que *copiar é fazer, que é dizer, e fazer é dizer, que é copiar*.

O que cabe ao leitor no ato da leitura da obra de arte poética, então? A ele, concerne a infinita tarefa de executar a obra que lê e de formar-se enquanto pessoa. Ao leitor, compete que seja também poeta, cujas obras são obras de outros artistas e sua obra mais pessoal, isso é, que forme seu *eu*. Parece-nos, assim, que nem só um poema é inacabável, mas também toda produção humana, porque toda forma e toda pessoa, referenciados por um ato interpretativo, também o são.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Obras de Luigi Pareyson:

PAREYSON, Luigi. *Estética: Teoria da Formatividade*. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

_____. *Os problemas da estética*. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

_____. Sobre el concepto de persona. *Actas del Primer Congreso Nacional de Filosofía*, Mendoza, Argentina, marzo-abril 1949, tomo 2, pp. 1079-1083 (Sesiones III: Filosofía de la existencia).

Obras de Umberto Eco:

ECO, Umberto. *Interpretação e superinterpretação*. Tradução de MF, revisão da tradução e texto final de Monica Stahel. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *La definición del arte*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca, S.A., 1970.

_____. *Lector in Fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

_____. *Los límites de la interpretación*. Tradução de Helena Lozano. Barcelona: Editorial Lumen, 1992.

_____. *O fascismo eterno*. Tradução de Eliana Aguiar. São Paulo/Rio de Janeiro: Record, 2018. [E-book]

_____. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1968.

Obras e entrevistas de Kenneth Goldsmith:

“THE Virus Mythologies” with Srecko Horvat and special guest Kenneth Goldsmith | DiEM25 TV:. Entrevista por Srecko Horvat. Transmissão ao vivo em 8 mai. de 2020 pelo canal DiEM25, via YouTube. 1 vídeo (1h38min). Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=EWDsX1diY_Y >. Acesso em 04 jul. 2020.

KENNETH Goldsmith Interview: Assume No Readership. Produção e edição por Kasper Bech Dyg e Pejk Malinovski. Câmera por Pierce Jackson e Kasper Bech Dyg. Entrevista por Pejk Malinovski. Copyright de Louisiana Channel, Louisiana Museum of Art, 2014. Nova York: Louisiana Channel, 2014. 1 vídeo (16 min.). Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=FAJRQJGc7DU> >. Acesso em: 27 jun. 2020.

POETRY Student Workshop at the White House. Gravação das falas de Michelle Obama, então Primeira Dama estadunidense, dos poetas Rita Dove, Billy Collins, Kenneth Goldsmith, Alison Knowles, Aimee Mann e apresentações artísticas de estudantes

estadunidenses em 11 de maio de 2011, na Casa Branca. Washington, EUA: The Obama White House, 2011. 1 vídeo (1h30min). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=CVIOKLXK9uY>>. Acesso em: 27 jul. 2020.

CULTUREBUZZ Converses with Kenneth Goldsmith – Founder of Ubuweb. Entrevista por Eran Hadas, poeta israelense. Israel: CultureBuzzIsrael, 2013. 1 vídeo (10 min.). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=6M4o-OrX0os>>. Acesso em: 28 jul. 2020.

KENNETH Goldsmith: “We don’t work against but with computers” – L’OFFICIEL. Entrevista por Yamina Benai. Produção de L’Officiel Paris. Paris: L’Officiel Paris, 2018. 1 vídeo (5 min.). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mvFifo4SQH4>>. Acesso em: 28 jul. 2020.

THE Ideal Lecture (in Memory of David Antin) – Kenneth Goldsmith | Parades for FIAC 2017. Talk poem apresentado por Kenneth Goldsmith, acompanhado de recursos visuais experimentais do estúdio Other Means (NYC), no Museu do Louvre em 2017. Paris: FIAC Paris, 2018. 1 vídeo (1 hora). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=txGbf1DEHVQ>>. Acesso em: 29 jul. 2020.

POETRY Place International Zoom Festival: Eran Hadas hosts Kenneth Goldsmith. Entrevista por Eran Hadas, publicada pelo canal de Youtube מקום לשירה / Poetry Place, em 26 abr. 2020. 1 vídeo (66 min.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=75c_HRSEE_o>. Acesso em: 29 jul. 2020.

POETS.ORG. *About Kenneth Goldsmith*. Nova York. [2000?]. Disponível em: <<https://poets.org/poet/kenneth-goldsmith>>. Acesso em: 01 ago. 2020.

GOLDSMITH, Kenneth. *The ideal lecture (in memory of David Antin)*. Gent, Bélgica: Graphius, 2018. Disponível em: <https://monoskop.org/images/8/8a/Goldsmith_Kenneth_The_Ideal_Lecture_In_Memory_of_David_Antin_2018.pdf>. Acesso em: 29 jul. 2020.

_____. *Soliloquy*. Nova York: Granary Books, 2001.

_____. *The ideal lecture (in memory of David Antin)*. Gent, Bélgica: Graphius, 2018.

_____. *Uncreative Writing: Managing language in the digital age*. Nova York: Columbia University Press, 2011.

Obras de outros autores:

AGOSTINHO de Hipona. *Confissões*. Tradução de J. Oliveira e A. Ambrósio de Pina. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução e notas de Ana Maria Valente. 3ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

_____. *Política*. Tradução de António Campelo Amaral e Carlos de Carvalho Gomes. Lisboa: Vega, 1998.

BARONIAN, Jean-Baptiste. *Rimbaud*. Tradução de Joana Canêdo. Porto Alegre, RS: L&PM, 2011.

BOBBIO, Norberto. *A teoria das formas de governo*. Vol. 2. Brasília: Universidade de Brasília, 1980.

BORGES, Jorge Luis. *Obras completas de Jorge Luis Borges*. Vol. 1. São Paulo: Globo, 1999. [E-book]

BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

DEWEY, John. *Arte como experiência*. Trad. de Vera Ribeiro. 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

DUCHAMP, Marcel. O ato criador. In: BATTCKOCK, Gregory. *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 1975. cap. 5, p. 71-74.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972. [E-book]

FAGUNDES JR., Carlos Eduardo Uchôa. *O beijo da história: Picasso como emblema da contemporaneidade*. São Paulo: Ed. 34, 1996.

HESSEN, Johannes. *Teoria do Conhecimento*. Tradução de João Vergílio Gallerani Cuter. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

IBRI, Ivo Assad. *Kósmos noetós: a arquitetura metafísica de Charles S. Peirce*. São Paulo: Paulus, 2015.

KANT, Emmanuel. *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. Valério Rohden e Antônio Marques. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

KIRCHOF, Edgar Roberto. *Estética e semiótica de Baumgarten e Kant a Umberto Eco*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.

LOPES, Marcos Carvalho. Umberto Eco: da “Obra aberta” para “Os limites da interpretação”. *Redescrições*, v. 1, n. 4, 2010.

PARMÊNIDES. Fragmentos. In: *Os pré-socráticos*. Tradução de José Cavalcante de Souza et al. São Paulo: Nova Cultural, 1996.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. 2ª ed. São Paulo: Nova Fronteira, 1984.

PEIRCE, Charles Sanders. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Editado por Charles Hartshorne, Paul Weiss e Arthur W. Burks. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1931-35 e 1958. [Citado CP, seguido do número do parágrafo].

PERLOFF, Marjorie. *The Futurist Movement: avant-garde, avant guerre, and the language of rupture*. Chigago e Londres: The University of Chicago Press, 1986.

PIGLIA, Ricardo. *El último lector*. Buenos Aires: Debolsillo Editorial, 2005. [E-book]

PIMENTEL, Brutus Abel Fratuce. *Paul Valéry: Estudos filosóficos*. Tese (Doutorado em Filosofia) – Universidade de São Paulo, 187 p., 2008.

PLATÃO. *Íon*. Tradução de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

_____. *O Banquete*. Tradução de Maria Aparecida de Oliveira Silva. São Paulo: Martin Claret, 2015.

PLOTINO. *Tratados das enéadas*. Tradução Américo Sommerman. São Paulo: Polar, 2000.

POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. São Paulo: Cultrix, 2006.

SÓFLOCLES. *Édipo Rei*. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre, RS: L&PM, 2016.

SOUZA DANTAS, Lucia Ferraz Nogueira de. *Contribuições da filosofia de Charles S. Peirce para uma investigação acerca de questões de fenomenologia e ontologia das obras de arte*. Tese (Doutorado em Filosofia) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 309 p., 2019.

_____. *Reflexões sobre a arte contemporânea à luz da Teoria da Formatividade de Luigi Pareyson*. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Faculdade de São Bento do Mosteiro de São Bento de São Paulo. São Paulo, 153 p., 2013.

_____. *Tékhne e inspiração na práxis artística: interfaces entre o “Íon” de Platão e o “O ato criativo” de Duchamp*. In: *Anais [da] Jornada de Pesquisa em Arte PPG IA/UNESP: edição internacional: processo criativo: 15 a 19 de setembro de 2015*. Coordenação de Agnus Valente, Elaine Regina dos Santos, Wagner Priante. São Paulo: Instituto de Artes, 2015 (pp. 911-925).

SPINOZA, Benedictus de. *Pensamentos metafísicos; Tratado da correção do intelecto; Ética; Tratado político; Correspondência*. Seleção de textos, traduções e introdução de Marilena de Souza Chauí. 3 ed. São Paulo; Abril Cultural, 1983. [E-book]

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

VERNANT, Jean Pierre. *As origens do pensamento grego*. Tradução de Ísis Borges B. da Fonseca. Rio de Janeiro: Difel, 2002.

WEEKS, Jeffrey. *Sex, politics and society: the regulation of sexuality since 1800*. 3 ed. Londres e Nova York: Routledge, 2012.