

CRIATIVIDADE POÉTICA E IMAGEM

Francisco Soares

0 – Resumo

A pesquisa levada a cabo por António Damásio e outros neurobiologistas pode, naturalmente, sofrer as mais diversas leituras. O que nela me interessa resume-se a dois ou três aspectos, porém. Um desses aspectos, indispensável, é o da constituição e do papel da imagem no funcionamento da pessoa como um todo e no funcionamento da literatura em particular.

Por esse enfoque chego à conclusão de que o discurso das imagens é parte de um mecanismo de auto-regulação e, mais interessante para mim, antecede qualquer outro discurso. Falo de imagens sonoras, visuais, tácteis, olfactivas, de todos os sentidos. Imagens perceptivas, se o termo for permitido. Falo também da intuição e da experiência (redes de representação disposicional) que ligam as imagens da percepção. Sobre o discurso das imagens constroem-se desde as mais diversas filosofias até às expressões artísticas e científicas mais subtis. Essas ‘expressões’ e teorias executam mais um mecanismo de auto-regulação, super especializado, que visa verificar as intuições e percepções iniciais e guardadas, mas desenvolvem-se para além dele, antecipando problemas e soluções.

Ao falar assim não desprezo a contribuição de percepções, influxos e percursos extra-sensoriais. Acredito mesmo que elas e eles nos ajudam a ler, a compreender e a comunicar. Mas aqui procuro somente perceber que, entre as várias artes, a tradução / versão / transposição é possível porque, antes e sob elas, está o discurso inicial das imagens. Isso é que permite que um escultor modele a imagem visual do provérbio, que um músico figure a imagem sonora de um drama, que um pintor assuma o fantasma de um poema.

1 – Início

Fechando o século XIX, o filósofo português Sampaio Bruno debruçou-se sobre a criatividade concentrando-se numa teoria que se viria a revelar certa. Segundo essa teoria a imaginação é a base das actividades criativas e a filosofia, a ciência, a invenção tecnológica diferem da arte apenas pelo desenvolvimento que dão às imagens novas sobre as quais todas estas disciplinas trabalhamⁱ.

Na visão do ensaísta português a ideia é fixada, num instante, não pela conceitualização filosófica, mas pela figuração, que “a não define [à ideia], mas representa-a; mas, nesta representação, o seu escopo é [...] pelo esforço em tornar incisivo o qualificativo, apreendendo-se uma face do objecto, por isso que se suscitou uma noção particular. O processo não foi directo, mas do sentimento acordado se pode concluir para uma ideia, típica dentro de uma categoria do entendimento”ⁱⁱ. O próprio poeta pode começar esse trabalho – não sendo no entanto obrigatório fazê-lo para se criar um grande poema: “assim, o *Firmamento*, de Soares de Passos, é também, no seu tipo e no seu tanto, composição literária de esplendoroso efeito, porque o artista-poeta, em sua emoção elevada e sincera, se limitou a fazer-nos sentir fervido entusiasmo pelas maravilhas do *kosmos* e não curou de dar-nos noções exactas, porventura demonstradas, de mecânica celeste”. Conclui: “quer dizer que, debutantemente, esta frágil e veemente coisa do *sentimento*, é que é o elemento poético; isto, esta coisa fria e sólida da *ideia*, é que é o factor científico”ⁱⁱⁱ. O poeta pode levar-nos ou não do *sentimento* à *ideia* (ainda *sentida*, numa formulação que Fernando Pessoa aproveitou mais tarde); o leitor eleva-se do *sentimento* ou da *ideia sentida* para a ideação racional, já não necessariamente sentida, que seria a do paradigma científico nesse tempo. Entre os dois desenvolvimentos extremos da ciência e da arte, a reflexão filosófica fica no cerne da balança, pesando-os e provendo-os com o seu equilíbrio digestivo: “a poesia científica não emanará precisamente da ciência, mas sim da filosofia – considerada esta como a chave que compreenda toda a hierarquia enciclopédica [.../...] Sendo filosófica, a poesia científica deixará /// de ser didáctica; e o vago crítico de todo o sistema filosófico conservará à obra de arte o vago estético, indispensável à poesia.”^{iv}

A diferença nos processos criativos em arte, ciência e filosofia reside, portanto, nos critérios e modos dos desenvolvimentos disciplinares, não sendo original ou de raiz. Isso verifica-se nas fases da criatividade posteriores ao ‘insight’ ou inspiração (que vou referir mais à frente). O pensamento imagético, sancionado pela consciência, seria a fonte comum das várias actividades planificadoras: “concluindo, arte, ciência, religião, moral têm a sua sanção na consciência; elementos sensibilizantes e volitivos, aferem-se na intelectualidade; por consequência, na sua particularidade específica, diferenciam-se, sem na essência se contrariar[em], pelo modo que lhes é próprio, distanciando-se no peculiar desenvolvimento extrínseco, como fios de água gotejando de um manancial comum”^v.

2 – Contextualização produtiva

Esta visão da criatividade não está longe de (antes antecipa, por caminhos diferentes) algumas das actuais, por exemplo a de António Damásio em *O Erro de Descartes*, depois reiterada em *O Sentimento de Si*. Segundo António Damásio, o “conhecimento imagístico [...] é utilizado para o movimento, o raciocínio, a planificação e a criatividade”^{vi}. No livro seguinte percebemos que ele é parte dos nossos mecanismos de auto-regulação mas também de auto-identificação. A articulação de imagens não-verbais é, portanto, a base do raciocínio, da afectividade pessoal, da identidade e da inventividade dos homens de hoje. Neste quadro, é de supor que possua a sua própria sintaxe. A emergência das imagens pré-verbais é vista pela neurobiologia a partir da percepção, dos sentidos. A partir dela se vão criando redes de representação disposicional^{vii} para os objectos e os ambientes e essas redes organizam a sintaxe imagística ou imagética. O exercício da imaginação testa essas redes, pois é o organismo a auto-regular-se, apurando ao mesmo tempo o sentimento de si e a interacção com o meio. Tais testes são tão importantes para a poesia quanto para a própria sobrevivência da pessoa e da espécie. Os exercícios criativos na linguagem, a construção de hipóteses, são experiências especializadas e posteriores, que verificam sistematicamente, intuitiva e racionalmente as combinações percebidas e testadas por imaginação.

Se é verdade que a comunicação do pensamento só se faz através de uma linguagem; se é verdade que, dessa articulação, resulta uma síntese de pensamento e linguagem que os torna inseparáveis, é também verdadeiro que, antes da linguagem verbal, opera a gramática fluida das imagens, com suas articulações hipotéticas, que permite postular a existência, pelo menos, de uma sintaxe imagística fora da linguagem verbal^{viii}. É nesse nível não-verbal ou intuitivo do conhecimento, em que as articulações não estão limitadas pelas regras da linguagem e do pensamento racional, é na fluidez típica desse nível, que a imaginação gera novos produtos, ou seja, que a imaginação se exerce. Torna-se, portanto, necessário substituir a díade (pensamento / linguagem) por uma tríade em que se introduz, na base de pensamento (elaborado ou especializado) e linguagem, a imaginação.

Estas conclusões reforçam as propostas dos que defendem, não apenas a transdisciplinaridade, mas a importância da emoção, da intuição e da imaginação no conhecimento e na criatividade. Daí, e da constituição comparativa e analógica da maioria dos discursos literários e das descobertas científicas ou tecnológicas, justifica-se a função directora atribuída a uma espécie de pensamento poético por ensaístas tão diversos quanto Glissant (imaginação), Carruthers (“creative-action theory”) e Richard Kearney (analogia). Daí também que a fase da iluminação ou do ‘insight’, que é a da imaginação do novo, construindo uma percepção não-verbal, se preste às mais variadas projecções de mitos verbalizados e, por vezes, ‘científicos’. O seu vazio de linguagem e de pensamento sistemático torna de verificação impossível qualquer analogia com tudo o que se conceba como não-verbal e não-sistemático. Por isso mesmo permite qualquer analogia desse tipo. Prefiro pensar

que a fase do «insight», investigada por testemunhos (ainda não foi possível investigá-la de outra maneira), constitui um dos limites da razão e da ciência na problemática da criatividade. A maneira de respeitar o limite é ficar em silêncio. É escutar num silêncio atento. O pouco de concreto que se vai sabendo, a esse nível, é que funcionam representações disposicionais, que Damásio vê como nosso “depósito de conhecimento” e que sustentam o salto contrastivo ou analógico da descoberta, da “eureka”, salto que aliás também as organiza ou, aliás, reorganiza. A metáfora de Damásio (“depósito de conhecimento”) talvez não seja apropriada à teoria, pois o dinamismo interno que o autor reconhece no sistema lembra (para nos mantermos no mesmo campo semântico) as grandes indústrias, máquinas em funcionamento, sistemas de produção, mais do que depósitos. Mas essas “representações disposicionais” suportam o salto imaginativo, facultando-lhe desde logo recorrências, quadros de referência, enfim, memória de experiências anteriores que facilitam as analogias e os contrastes. Apesar da metáfora fixista do “depósito”, a visão que ele nos transmite parece-me apropriada e consequente. As recorrências tornam funcional a imaginação (na medida em que a articulam com registos anteriores) e, portanto, a criatividade. De onde, ao falar-se em criatividade, ter que se falar das suas funções, tanto quanto de géneros e-ou tendências (alicerçados na repetição de circuitos neuronais e de raciocínio e de imagem). A dualidade entre invenção e, por outro lado, a sua funcionalidade vê-se espelhada nas próprias fases do processo criativo.

3 – As fases do processo criativo e nova contextualização

O processo criativo pode resumir-se em quatro fases. No entanto, quase que cada autor propõe uma sequência e um número de fases próprio. Entre todas, procurei a que fosse mais sucinta sem elidir nenhum momento significativo. Apesar da sua antiguidade (1926), a sequência de Wallas, que nos fala dessas quatro fases, continua a ser a mais equilibrada. Não é detalhada em excesso nem resumida em excesso. Fala-nos de uma fase preparatória («preparação»), de uma fase de «incubação», do instante em que surge a nova combinatória analógica («iluminação») e da fase de «verificação», em que se desenvolve e experimenta a nova descoberta.

Estas quatro fases talvez não fossem ignoradas pela tradição clássica europeia. Relacionando com as partes do discurso na retórica neo-clássica, a preparação preenche o exórdio ou próemio, em que se concita o afecto, se faz um breve ‘estado da questão’ e se coloca o problema de forma instigante; a incubação corresponde à narração, em que se expõe o caso, dando-se todos os pormenores pertinentes e verosímeis, manipulando a estória^{ix}, ou os diversos pontos do assunto, sem que o leitor o perceba, numa estrutura aparentemente natural, ingénua ou neutra, que aparentemente nos distrai e é pontilhada muitas vezes com interrogações cuja colocação é fundamental; a iluminação é que não tem correspondente num manual de retórica, mas

equivale ao que os românticos chamaram, com propriedade etimológica, inspiração e é talvez o momento do «sublime» de Longino. Na recepção, ela diz respeito ao instante em que o leitor configura a totalidade da obra. A narrativa prepara-a e depois é sustentada ou aclarada pela fase posterior da “confirmação e refutação”, em que se pretende abrir o entendimento do ouvinte para a novidade-causa defendida expondo-lhe as provas por uma hipótese própria (confirmação) e contrária (refutação); a aplicação ou verificação faz-se ainda pela peroração ou conclusão, em que se resumem os argumentos e se incita o ouvinte ou leitor à aplicação das conclusões entretanto preparadas. A retórica imita o processo de conhecimento, que é um processo criativo, para garantir o convencimento, por isso nos facultou indirectamente uma teoria de como o homem inventa e de como ele é levado às decisões*.

A sequência de Wallas, reforçada por estes paralelos, é posterior à de Poincaré e talvez decalcada na dele. Poincaré dá-nos ao mesmo tempo um testemunho e uma reflexão crítica decisiva, notável ainda pela precisão e clareza do exercício introspectivo^{xi}. Ele fala na fase de preparação, durante a qual se pesquisa, quer lendo, quer experimentando combinações e reflectindo sobre os resultados em busca de uma chave que se definirá esteticamente^{xii}. Segue-se uma fase de alheamento provisório ou superficial, uma fase de intervalo que é também de maturação e trabalho não consciente (um trabalho de incubação). Nem sempre damos atenção a essa fase aleatória, melhor, ao que ela tem de depuração, descondicionamento, ao seu ‘desligar do assunto’ por um tempo, ‘ligar o piloto automático’ e deixá-lo a funcionar inteiramente a sós. Ela equivale a um período de sono, diminui a vigilância, a concentração e a precaução. Equivale também à aceitação (humilde mesmo se provisória) de que não se chegou à solução, algo entre a desistência e a retirada estratégica. Quase equivale a um acto de contrição mas o mais importante é que esse acto nos descondiciona em relação às imagens, expectativas e princípios canónicos e em relação ao que se pensou e escreveu até ao momento. Essa noite crepuscular é que leva à manhã seguinte: motivada por uma circunstância mínima, aparentemente aleatória, que desperta uma qualquer analogia inesperada e repentina^{xiii} (portanto nova) com o problema a resolver, surge o que alguns psicólogos chamaram de «insight» e que podemos traduzir por «iluminação». É a tarefa do parto, por assim dizer, e podia chamar-se de “eureka”. Após o parto o autor examina a criatura, experimenta-a, articula-a, desenvolve-a com as temáticas e problemáticas em que se pode inserir, enfim, compõe a obra e tenta colocá-la em interacção com o meio. Nesse desenvolvimento é que as artes e ciências divergem, como fios de água diversos a escorrer da mesma origem.

4 – A figura e nova contextualização

Se compararmos a nudez do testemunho de Poincaré, a sua exactidão, com os conceitos de consciente e inconsciente hoje, percebemos que o

pensamento poderoso que opera durante as fases em que se está alienado do problema não se parece nada com a imaginação dos freudianos das mais variadas espécies. Daí a conveniência em recorrermos a novos pares conceptuais, menos carregados de imprecisões e fantasmas e que se revelem ao mesmo tempo de uma grande potencialidade operatória.

Refiro-me a pares conceptuais como por exemplo dois tipos de «combinações imaginativas»^{xiv}, combinações que, segundo António Damásio, estariam na base do pensamento e da linguagem. Para acompanharmos a clareza que nos trazem estudos como os de Damásio precisamos, porém, de clarificar o nosso vocabulário principal, em particular a palavra «imagem».

«Imagem», na obra de Philippe Malrieu, é substituída por «fantasma», facto que não nos deve chocar. As duas palavras “possuem a conotação de uma simples aparência ou cópia”, razão pela qual Richard Kearney lhes prefere o termo «figuração», que, derivado de “*fingo-fingere-finctum*”, contém o sentido de um criar/fazer activo e originário”. O termo «figuração» tem a vantagem suplementar de apresentar um currículo mais extenso e preciso do que «imaginação» ou «fantasia».

A uma primeira análise do léxico, a diferença entre os três termos não parece tão grande quanto pretende Richard Kearney, porque *fingo* significava “modelar em barro” e, mais comumente, “modelar em qualquer substância plástica, formar, representar, esculpir” (é daí que vem a palavra *ficção*, que tanta importância teve na teoria literária deste século quanto na psicologia infantil^{xv} e na pedagogia^{xvi}). Por seu lado *imagem* tem a mesma raiz de *imitor* (**im*), mas designava também “forma, retrato (pintado ou esculpido)”^{xvii}. *πηντασια* deriva do verbo grego *φαινω* que significava “mostrar”^{xviii}. A visualidade implicada por *imagem* ou *fantasia* é a mesma implicada pelo uso de *figura*, com a diferença de que esta, realmente, refere a acção criativa (“modelar”, atribuir um modelo a, dar forma a) mais que “imitar”, porque “imitar” indica tomar outro por modelo e *fantasia* designa o ‘mostrar’ o resultado, mais que o produzi-lo; noutra aspecto ainda, “figura” representa melhor uma das vertentes que António Damásio investigou, não a repetição das imagens, que em rigor nunca se dá, mas a reformação das imagens por evocação, a sua refiguração, que é o que nos interessa, como iremos ver, para a teoria da criação.

Podemos, portanto, recorrer ao termo *figura* com vantagem para substituir “fantasmas”, “fantasias” ou “imagens”.

António Damásio fala em dois tipos de figuras^{xix}, como disse atrás: «combinações imaginativas» formadas por estímulo externo (as que seriam próprias do estado de ‘vigília’) ou “por evocação” (próprias do ‘sonho’, da ‘memória’, enfim, da vida ‘interior’). Essa divisão interessa-nos desde logo para classificarmos os *motivos* literários em função: 1) de figuras estimuladas exteriormente à personagem que fala (incluindo o narrador ou o poeta); 2) de recordações dela. Mas a divisão pode ser desdobrada de outra forma, ainda mais oportuna.

Num artigo publicado em 1990, M. Capobianco fala em duas ‘dimensões’ para o sentido da visão, uma “para a imagem *evocada* pela sequência de palavras”^{xx} e outra para “a aparência das palavras mesmas – um elemento muito importante na poesia concreta”^{xxi}. Aqui, o sentido de “evocada” alarga-se para designar, não as figurações suscitadas ‘a partir de dentro’ (à falta de expressão melhor), mas aquelas que são sugeridas por agrupamentos específicos de palavras. Que isso dizer, entre outras coisas, que as palavras também geram (evocam) figuras novas (em relação ao texto verbal que as evoca), não sendo só geradas por elas e que, portanto, as evocações podem não vir da memória nem directamente de estímulos sensoriais, mas de estímulos intelectuais, como terá sucedido em «O Firmamento» de Soares de Passos.

Um último dado significativo é o de que, perante um estímulo por evocação (verbal ou de memória), a figura é refigurada, o circuito que a produz é de novo percorrido, e de novo significa também com diferenças relativamente à passagem anterior: “o aparecimento de uma imagem por evocação resulta da reconstrução de um padrão transiente [...] e o desencadeador para a reconstrução é a activação das representações disposicionais localizadas noutros locais do cérebro”^{xxii}. As figurações por evocação constituem-se, portanto, num paralelo com uma primeira figura; essa primeira figura, formada por estímulo externo, chega a desenhar no cérebro, pelo percurso neuronal que a gera, um desenho idêntico ao do objecto que, por assim dizer, “reproduz”, no pleno sentido do verbo. Ou seja, ela faz o símile neuronal do que a estimula^{xxiii}. Por sua vez, a reactivação de um dado circuito que a gera torna-a num modelo impreciso com o apagamento de pormenores (e aqui já interfere o carácter selectivo das memórias). Trabalhando habilmente a imprecisão das figuras evocadas o artista reserva e organiza o espaço de manobra do leitor.

Qualquer dos dois tipos (figuras evocadas, verbal ou mnemonicamente, e figuras ‘directas’) se organiza por activação de padrões de comportamento neuronal, comportamento estimulado sob a orientação das representações disposicionais. Os dois são estruturalmente idênticos, apesar de as figuras evocadas sofrerem de menor nitidez, ou de imprecisão, de contornos mal determinados, em relação às directamente estimuladas. Essa indeterminação articula-se com o poder sugestivo da própria comunicação artística e o termo foi recuperado por vários teóricos, como por exemplo Wolfgang Iser, um dos nomes salientes da teoria da recepção^{xxiv}, para explicar (na sequência de ensaístas anteriores) a natureza da comunicação ou da estrutura artísticas. É claro que se trata de níveis diferentes de indeterminação, e de indeterminação colocada em planos muito diversos, o da produção de imagens no cérebro e o da sugestão de imagens pela arte. Parece-me, no entanto, que é a imprecisão das imagens evocadas que as torna particularmente aptas a serem aproveitadas pelos artistas. O que surpreende é que elas não sejam só aptas para a criatividade artística, mas também para a científica e a tecnológica.

Mas a par dessa imprecisão decorre também a “activação de padrões” da qual também depende a forma das figuras. O decurso das figurações mentais antecede, sejam elas auditivas ou visualizadas, antecede sob controlo das representações disposicionais “o movimento, o raciocínio, a planificação e a criatividade; e algumas contêm registos de regras e de estratégias com as quais manipulamos essas imagens”, ou seja, registos genológicos, de modelos de actuação, retoricamente falando, de modelos textuais^{xxv}.

5 – Retorno e avanço com nova contextualização e velhas questões

A visão do processo criativo que resulta da leitura do livro de António Damásio não contradiz, antes esquadrinha e desenvolve, no seu campo de estudos, outras anteriores (para além da de Sampaio Bruno). Lembro-me, por exemplo, da que expôs Carl Rogers ao dizer que a criatividade consiste no aparecimento “na acção de um novo produto relacional”^{xxvi}, que é precisamente o que Ricoeur diz resultar da ‘tensão’ que distingue as proporções metafóricas e as torna úteis ao conhecimento pelas possibilidades combinatórias que sugerem^{xxvii}. O carácter relacional, estruturado, referido pelos mais variados cientistas e por criadores musicais e literários^{xxviii}, está já na produção de imagens pelo cérebro, produção anterior à da linguagem e do pensamento, e já a esse nível o dispositivo está preparado para o aparecimento de novas combinações, possibilitando-as mesmo a partir das evocações. Outro exemplo de uma visão filosófica afim desta é o de Richard Kearney, para quem a base da actividade mental é figurativa^{xxix}. São teorias sobre a criatividade em geral, as quais depois irão particularizar-se conforme se especificarem o desenvolvimento e o material próprios de cada especialidade.

As figurações criativas constituem-se por, e constituem, processos analógicos e contrastivos que se sintetizam nas proporções metafóricas. Na arte literária, imaginamos o uso de algo funcionalmente igual a uma figura: a palavra, que está posta no lugar da referência, referência cujo perfil esboçamos por evocação e analogia^{xxx}.

O facto de as figuras nunca repetirem rigorosamente o que imitam ou evocam, formando-se no entanto a partir de representações disposicionais, é fundamental para resolver ainda algumas velhas questões relativas à psicologia da criação. Uma delas a de sabermos se o autor projecta ou não naquilo que faz algo que o impressionou. No mínimo fica afastado o biografismo radical, ou todo aquele que não reconhece que as imagens reportadas ao sujeito da enunciação textual estão condicionadas por uma reconstrução momentânea e parcelar da sua memória pessoal e artística. Se a evocação de uma figura anteriormente formada no cérebro não a repete, como pode o poeta repetir-se nas palavras que lhe são posteriores, ou projectar seja o que for que se mantenha absolutamente fiel a uma primeira *figuração*, ainda por cima quando recorre “à tradução verbal que ignora imagens essenciais”^{xxxi} — o que sem dúvida fica acentuado com o recurso à

escrita^{xxxii}? A repetição criativa das imagens que se formam no cérebro, e a impossível simultaneidade da sua reprodução verbal, obrigam-nos a postular uma selecção de traços, de cores e de sons quando evocamos algo, e isso vai condicionar imediatamente a ‘autenticidade’ do poeta em relação à matéria-prima que é o seu reservatório de “figuras”, porque a composição, de qualquer forma que seja, tem de fixar uma de muitas selecções possíveis e uma de muitas maneiras de combinar os seus elementos num conjunto (produto relacional) novo e apropriado, ou condicionado, pelo tema, que se vai buscar a uma tradição ou ‘escola’. O poeta, que não escreve quando sonha mas quando está acordado, pode optar por esquemas evocativos mais próximos ou mais afastados em relação ao oceano de figuras a que tem acesso e, portanto, não é previsível que seja mais fiel ou menos fiel em relação a si próprio. De onde perder interesse a questão da ‘autenticidade’, mesmo a da ‘documentalidade’, que são só tópicos ou padrões típicos de certos autores e não de outros.

Outro problema para onde extrapolamos produtivamente os dados da neurobiologia, realizando um processo característico do pensamento científico (o da experimentação metafórica dos modelos de uma área disciplinar em outra), é o da natureza dos géneros, dos cânones, dos cronótopos, das tradições. Se estamos perante figuras evocadas que retêm “registos de regras e de estratégias com as quais manipulamos essas imagens”, e se é em tais figuras que se baseia a criatividade artística (tanto quanto a científica e a tecnológica), então as recorrências no sistema literário não são só de natureza cultural, nem devidas à recepção, e condicionam os inventores de forma geral. A criatividade e a genologia são fenómenos também neurológicos. Isso, transposto para os domínios da arte, quer dizer entre outras coisas que trabalhamos segundo regras e estratégias suficientemente comuns; mesmo quando pretendemos superar os ensinamentos de uma dada tradição, estamos ainda a criar a partir da sua experiência, passamos por lá, diacriticamente ou não, para reconfigurar as nossas redes de figuras e de conceitos, o que se conjuga à ideia de Lotman sobre a actuação *in absentia* das estruturas arcaicas ou desusadas^{xxxiii}. No entanto, quando os poetas dizem respeitar e seguir estritamente uma dada ‘escola’ ou tradição, também não confessam a verdade, porque felizmente nunca repetimos os nossos modelos no sentido rigoroso da palavra. Eles são construtivamente experimentados e reformulados e, nessa prova, o poeta acrescenta ao engenheiro uma sensibilidade especial para as sugestões verbais, que são propriamente a sua ‘matéria’, mas o trabalho de ambos se regula pelos seus efeitos sobre um ‘sistema’ já conhecido e o efeito de surpresa é fundamental aí. Percebemos, aliás, as recorrências que formam as ideias de género, tópico, etc., por uma semelhança parcial, uma “parecença”, uma analogia que uniria todos os exemplares de um paradigma reunidos sob determinada perspectiva. O que é, pelo visto, comum a todos os homens é a tendência para nos regermos por “registos de regras e de estratégias” quando formamos figuras e quando lidamos com textos artísticos. Registos de que dispõem, quer o autor, quer os que vão ler os

seus livros e, também, quer o poeta, quer o cientista, portanto o que Popper chama de “conhecimento objectivo” e “conhecimento subjectivo”, um experimentando estratégias, outro seguindo-as por uma espécie de “conhecimento disposicional”^{xxxiv} ou intuitivo.

O facto não é também esquecido pelos que, nos estudos literários, chamam especialmente a atenção para a maneira como o texto vai guiando a leitura, melhor, as leituras^{xxxv}; o texto, não só fornece as “imagens”, também serve de guia ao leitor para as organizar, assumindo por aí uma função idêntica à da literatura que acompanha as mobílias para montar em casa: contém indicações qualificadas para aplicação e joga com os “conhecimentos” (com as representações disposicionais) que prevê que o leitor possui. Mas o leitor opta, no caso literário (como por vezes quando compra estantes), por uma identificação parcial com o texto, porque há no texto artístico várias combinações possíveis, como sucede na reconstituição de imagens e na articulação entre prateleiras para formar estantes. Por isso é que Fernando Pessoa podia dizer que “os que lêem o que escreve [o poeta]” na verdade não conhecem “as duas [dores] que ele teve”, mas “só a que eles não têm”, a que imaginaram no texto, somando-se à “objectividade” da leitura uma sabedoria “subjectiva” e um exercício criativo, que se traduz pela introdução de informação semântica e estética relativamente ao próprio texto. Ou seja, o texto dá-se a várias das estratégias de leitura disponíveis, ou concebíveis, é o campo de experimentação dos leitores que, para o usarem, recorrem à sua memória pessoal e o apropriam seguindo um roteiro mínimo (por vezes máximo) de criação e agregação de imagens que o próprio texto nos traz. Nesse processo, como na formação das imagens, é fundamental o papel desempenhado pelos “registos de regras e de estratégias”, o que vem mostrar que não há assim uma distância tão grande quanto se imagina às vezes entre a psicologia da criação e a psicologia da recepção.

Os estudos e comparações que venho articulando chamam-nos ainda a atenção para um outro aspecto essencial à criatividade e que, no campo dos estudos literários, se prende com a crítica estrutural e os estudos textualistas. É que a esmagadora maioria dos criadores, em ciência como em arte, falam da actividade combinatória como a principal. A combinação de elementos numa estrutura coerente (ou harmoniosa) e satisfatória (ou seja: apresentando soluções para problemas por resolver) é o traço principal do pensamento criativo, quer para gerar hipóteses, quer para gerar poemas. Tal facto parece dar razão aos estruturalistas quando eles chamam a atenção para que o importante, nos estudos literários, é fazer o levantamento da orgânica textual – ou diríamos, de maneira abrangente: compreender o funcionamento do sistema literário, que é activado pelo dispositivo textual e condicionado pela sua estruturação. Claro que não é só condicionado por isso, mas o estudo das estruturas de recepção e das estruturas de produção parece englobar a esmagadora maioria dos processos pertinentes à compreensão do sistema. O que é natural, uma vez que haja regras e ‘estratégias’ a seguir pelo próprio cérebro para formar imagens e se

torna cada vez mais evidente com a produção de literatura em ambiente informático, de literatura cibernética por assim dizer.

A proximidade entre os processos criativos e o raciocínio analógico, ou comparativo, explica-nos ainda porque os funcionalistas e estruturalistas deram tanta atenção aos emparelhamentos e às analogias.

Levin, em *Estruturas Linguísticas na Poesia*, na esteira de Jakobson e Valéry, chama a atenção para a “colocação de elementos linguísticos equivalentes em posições também equivalentes”^{xxxvi}, um processo de emparelhamento que forneceria à obra poética a sua coesão.

Yvancos, na sua *Teoría* (p. 199), fala nas “equivalências fonéticas e semânticas” (que são equivalências paradigmáticas) em posições também equivalentes na cadeia sintagmática. Antes dele Jakobson chamara a atenção para que a função poética projectava o princípio de equivalência (o que domina o eixo paradigmático) da selecção sobre a combinação (que actuava ao nível sintagmático).

O que é esta equivalência?

Em primeiro lugar é um princípio linguístico (envolvendo sinónimos e antónimos) mas também extra-linguístico (procurando vizinhanças e contiguidades), melhor translinguístico, semiótico.

Em segundo lugar a equivalência entre os elementos (fónicos e semânticos) faz-se por semelhanças e contiguidades (noite, lua, estrelas), ou por contrastes (oposição de significados ou de conceitos: obscuridade / claridade).

O estudo destes fenómenos nas obras de arte literária torna-se possível porque as estratégias criativas dos escritores, tanto quanto as dos cientistas, estão baseadas no raciocínio comparativo e analógico, o raciocínio próprio das figurações.

6 – Regresso à tradição e nova contextualização

A funcionalização cognitiva das analogias era conhecida já didacticamente pelas tradições, que a rentabilizavam através de espécies formais como o provérbio e a adivinha. A tal ponto que, em línguas como o Akan, comparada ao inglês por Kwasi Wiredu, o conceito de verdade se designa, não por uma palavra, mas por uma construção sintáctica e analítica muito própria para definir o papel da analogia na actividade cognitiva, uma estrutura que equivale, em português, a “o que é como”^{xxxvii}. A verdade é, enquanto realidade linguística, “o que é como”, ou seja, uma semelhança.

Foi o desenvolvimento específico da cultura letrada de modelação europeia pós-cartesiana que gerou e difundiu, por cerca de três séculos, ao longo do planeta, a imagem da separação entre processos “lógicos” e “analógicos”, separação que a etimologia da palavra não trazia no seu bojo. A cultura científica actual recupera da rasura provocada pela doença do “cientismo”, que foi durante muitos anos a vulgata académica. O que entretanto a psicologia redescobriu, e as transdisciplinares ciências cognitivas, foi a função heurística da

metáfora e das analogias em geral, não por usarem o corpo “como meio de encantação” (Sartre), mas por outro motivo.

Quando Wallon fala na tarefa essencialmente analógica da emoção (substituir uma coisa por uma pessoa), o que para ele significava afastamento em relação à objectividade e ao realismo é afinal um dos processos característicos do raciocínio científico e da inventiva tecnológica, o da “analogia pessoal”, uma gêmea do que a retórica chama «personificação». Por esse motivo, a analogia pessoal é uma das estratégias criativas aconselhada pelos estudiosos de grupos criativos. Num texto destinado a estudar a “estimulação das faculdades criadoras nos grupos de investigação pelo método sinético”, W. J. J. Gordon distinguiu, por exemplo, quatro tipos de analogias. Estas analogias não são as figuras características do “estilo” dos cientistas, mas quatro tipos de estratégias inventivas empregues por eles e consideradas eficazes:

A analogia pessoal (em que o investigador se coloca no papel de “uma ou muitas componentes do problema”, imaginando-se «mola», «engrenagem», «molécula», «avião»... enfim, coisa).

A analogia directa (quando o investigador transfere um conjunto de conhecimentos de uma área para outra^{xxxviii}, ou do estudo de um elemento para o de outro, o que levava Gordon a aconselhar a familiaridade com as mais diversas disciplinas^{xxxix}).

A analogia simbólica (a substituição momentânea do objecto de estudo por uma figura ou um quadro de variáveis controladas mais facilmente).

A analogia fantástica (uso do devaneio para descobrir hipóteses novas).

A integração do estudo da analogia nas considerações sobre a criatividade científica levou mesmo, nos anos 80, Fustier a considerar a “ascese lógica” a “mãe da criatividade”, precisamente pelo que ela tem de analógico: “porque desenvolveu em nós a capacidade de apreender as semelhanças”^{xi}, facto que terá contribuído para que Einstein dissesse que «o jogo combinatório parece ser a característica essencial do pensamento criativo»^{xii}. Trata-se de combinatórias em boa parte não-conceptuais “ou ao menos análogas”, tanto quanto os “conteúdos perceptivos”^{xiii}. Ainda nos anos 80 (1983), Rothenberg realiza uma experiência que revela, entre outras coisas, que as pessoas mais criativas são aquelas que apresentam cotações mais elevadas no teste de associação de palavras, o que releva de um apurado raciocínio analógico e uma boa memória lexical^{xiiii}. A semiótica de Lotman vem completar este quadro psicológico ao nos assegurar que os raciocínios analógicos estão na base, retórica, de toda a criatividade (científica, artística). A citação é longa mas elucidativa:

La metáfora y la metonimia pertenecen al dominio del pensamiento analógico. En esa condición, están orgánicamente ligadas a la conciencia creadora como tal. En este sentido, es erróneo contraponer el pensamiento retórico al científico como pensamiento específicamente artístico. La retórica es propia de la conciencia científica en la misma medida que de la artística. En el dominio de la conciencia científica se pueden distinguir dos esferas. La

primera —la retórica— es el dominio de los acercamientos, las analogías y la modelización. Es una esfera de proposición de nuevas ideas, de establecimiento de postulados e hipótesis inesperados, que antes parecían absurdos. La segunda es la esfera lógica. Aquí las ideas propuestas son sometidas a comprobación, se trabajan las conclusiones que se derivan de ellas, se eliminan las contradicciones internas en las demostraciones y razonamientos. La primera esfera del pensamiento científico —la "fáustica"— constituye una parte inalienable de la investigación y, perteneciendo a la ciencia, puede ser objeto de una descripción científica. Sin embargo, el aparato mismo de tal descripción debe construirse de manera específica, formando el lenguaje de la metarretórica. Así, por ejemplo, pueden considerarse como meta-metáforas todos los casos de isomorfismos, homomorfismos y homeomorfismos (incluyendo los epio-, endo-, mono- y automorfismos). Estos, en su conjunto, forman el aparato de descripción de un vasto dominio de analogías y equivalencias, permitiendo acercar, y en determinado respecto también identificar, fenómenos y objetos aparentemente alejados. Como ejemplo de metametonymia puede servir el teorema de G. Kantor, que establece que si algún segmento contiene un número alef de puntos (o sea, es un conjunto infinito), entonces cualquier parte de ese segmento contiene ese mismo número alef de puntos y, en este sentido, cualquier parte de él es igual al todo. Las operaciones del tipo de la inducción transfinita pueden ser consideradas como metametonymias. El pensamiento creador, tanto en el dominio de la ciencia como en el del arte, tiene una naturaleza analógica y se construye sobre una base esencialmente idéntica: el acercamiento de objetos y conceptos que fuera de la situación retórica no pueden ser acercados. De esto se deriva que la creación de una metarretórica se convierte en una tarea común a toda la ciencia, y la propia metarretórica puede ser definida como teoría del pensamiento creador.

Sendo a figuração metafórica o nódulo dinâmico da criatividade, ela é também o suporte das traduções inter-artísticas e linguísticas – como lembra Lotman uma das fontes essenciais da criatividade. A nossa compreensão de um texto, como disse atrás, consiste em percorrer um circuito neuronal afim mas não igual ao do que provocou a imagem-metáfora que está exarada num livro, num verso, numa frase. A comunicação está assegurada a partir daí e a partir daí logo pelas figurações. As intersecções culturais, ao nível da leitura, por assim dizer hibridizam e crioulizam a estrutura figurativa do texto – e nisso consiste a criatividade na recepção.

É mais fácil estudarmos tal processo em géneros, espécies e obras que nos concentram a atenção numa só figuração, como sucede com os provérbios, as adivinhas, os aforismos, os haikais e as quadras populares portuguesas e brasileiras. Muitos poetas, especialmente conscientes da sua posição intermediária entre a cultura erudita e globalizada e a cultura popular, oral e glocal, compõem os seus poemas girando sobre uma figura, ou uma pequena sequência de figuras, que vão buscar, por exemplo, a um provérbio e que, desde logo pela sua recontextualização e tradução numa outra língua ou linguagem, chegam-nos transformados inevitavelmente pela introdução de novas possibilidades semânticas e estéticas que as leituras especializadas podem pormenorizar e desenvolver. Essa é a sua condição globalizante.

7 – Aplicação breve

É o caso, em Angola, da poesia de Arlindo Barbeitos. Sobretudo nos primeiros dois livros, ele retoma as analogias da tradição, colhidas em espécies sapienciais, para escrever poemas líricos que estruturalmente se aproximam também das tradições populares brasileiras e portuguesas e dos *haikais* japoneses. A principal diferença está no facto de as tradições e os *haikais*, como cada provérbio, nos concentrarem numa só figuração, enquanto os poemas de Barbeitos podem somar, justapor, contrapor ou conotar várias dessas figurações nucleares da tradição.

Pegando num exemplo, «Na Leveza do Luar Crescente», poema cujo título faz também o título do último dos seus livros:

*na
leveza do luar crescente
sobe
a ilusão da felicidade
que
teu gesto distraído
me dá*

*como se
plumas vogando suaves
na brisa
fossem
vida de pássaro apodrecendo
na
leveza do luar crescente*

À figura inicial (a “leveza do luar crescente”) acrescenta-se outra (a evaporação da “felicidade”). A segunda figura é já composta, porquanto é inseparável da irmã do “gesto distraído” em dádiva. Em seguida surgem as “plumas vogando suaves na brisa”, depois o “pássaro apodrecendo” e, por fim, após os vários círculos metafóricos, o retorno à aldeia, à “leveza do luar crescente”, sendo que essa leveza se compõe também de vago, de aéreo e de decomposição, portanto constitui-se como a imagem nodular do poema.

Vejamus a sua localização, a poética tradicional aqui absorvida. Se isolarmos, por exemplo, “plumas vogando suaves na brisa” podemos ter a pergunta de uma adivinha, para a qual a resposta é “vida de pássaro apodrecendo”. Se isolarmos a “leveza do luar crescente”, essa é outra pergunta, à qual respondemos com “a ilusão da felicidade”. De maneira que o poema é uma concentração figurativa a partir de estruturas como as da adivinha tradicional. Ele acumula figuras, perguntas-respostas enigmáticas e multiplicáveis, reproduzindo circular e criativamente a explosão figurativa inicial.

Trata-se de várias espécies analógicas, similares nisso às adivinhas bantos, que são refuncionalizadas e assimiladas num conjunto novo chamado poema e pronto a ser lido, quer pela oratura, quer pela

escritura global. A curiosidade europeia sobre a poesia japonesa era comum nos anos em que o poeta preparava o seu doutoramento na Alemanha, acompanhando (essa curiosidade) as vagas de interesse pelo budismo e pelos cultos orientais. De modo que a sua poesia tem uma leitura nacional, apropriada à situação local, às espécies do acervo tradicional, e presta-se a uma leitura global, apropriada aos cânones dominantes na época na maioria das sociedades cosmopolitas europeias e norte-americanas, ou na japonesa. O suporte da operação está na concentração sobre a imagem, a partir da qual deduzimos e desenvolvemos visões, teorias, engenharias e formalizações inéditas. O concretismo e as práticas afins (poesia visual, experimental, computacional, poema-processo, poema-fax, arte-correio, poema fonético) operam do mesmo modo para concentrar numa formulação momentânea uma constelação de formulações possíveis que explodem na mente do leitor a partir dos ideogramas gráficos. Da mesma forma percebo as poéticas emergentes na literatura angolana desde os anos 80, como as de José Luís Mendonça, João Maimona, Lopito Feijoo e Abreu Paxé. A pirâmide imagística por elas concretizada estabelece relações (semânticas e estéticas) momentâneas entre figuras nucleares (que podem vir das oraturas, do quotidiano, das leituras) que se relacionam de forma a montarem, no seu conjunto, um magma figurativo complexo e polivalente, nebulosa e buraco negro ao mesmo tempo, em relação à qual a leitura se exerce numa espécie de 'big-bang'. Só que também este mundo não se fixa, nem sequer estabiliza. Facto pelo qual a inevitável estruturação genológica não deve ser confundida com a detestável programação ideológica dos conteúdos da poesia e da leitura.

Benguela, Novembro de 2007

Bibliografia

- ANDRADE, Janilto. *Literatologia*. São Paulo, Ateliê Ed., 1998.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo, Brasiliense, 1994.
- BOHR, David; PEAT, David. *Ciência, Ordem e Criatividade*. Lisboa: Gradiva, 1989.
- BRUNO, Sampaio, *O Brasil Mental: esboço crítico*, Porto, Chardron, 1898.
- BRUNO, Sampaio. *A Geração Nova (ensaios críticos) : os novelistas*. Porto: Lello & Irmão, 1984 (Biblioteca de Iniciação Literária, 55).
- CANECA, Fr. Joaquim do Amor Divino. *Obras Políticas e Litterarias*. Recife: SEC, 1979.
- CAPOBIANCO, M. «Ensayo preliminar acerca de una teoría matemática de la literatura». *Ometeca*, v. I, n.º 2, 1989; 1990.

- CARRUTHERS, Peter. «The Creative-action Theory of Creativity». *The Architecture of Mind : massive modularity and the flexibility of thought*. Oxford: O.U.P., 2006.
- CONTENÇAS, Paula. *A Eficácia da Metáfora na Produção da Ciência : O Caso da Genética*. Lisboa: Inst. Piaget, 1999.
- DAMÁSIO, António. *O Erro de Descartes: emoção, razão e cérebro humano*. 6.^a ed. Mem Martins: Europa-América, 1995.
- ECO, Umberto. *Leitura do Texto Literário: Lector in Fabula (a cooperação interpretativa nos textos literários)*. Lisboa: Presença, [1983].
- FERREIRA, A. Gomes. *Dicionário de Latim-Português*. Porto: Porto ed.; Empresa Lit.^a Fluminense, S/D.
- FUSTIER, M. *Pratique de la Créativité*. Paris: ESF, 1985.
- GHISELIN, Brewster. *The Creative Process*. 2.^a ed. Berkeley; Los Angeles; Londres: U.C.P., 1985.
- ISER, Wolfgang. *L'acte de Lecture: Théorie de L'effet Esthétique*, trad. Evelyne Sznycer. Bruxelas: Pierre Mardaga, [1976].
- JAUSS, Hans-Robert. *A Literatura como Provocação*. Lisboa: Vega, 1992.
- KEARNEY, Richard. *A Poética do Possível : fenomenologia hermenêutica da figuração*. Lisboa: Inst.^o Piaget, 1997.
- KOESTLER, Arthur. *The Act of Creation*. Londres; Nova Iorque; Victoria; Toronto; Auckland: Penguin Books, 1989.
- LOTMAN, Jurij M. *La Struttura del Testo Poetico*. 2.^a ed. Milão: Múrsia, [1993].
- LURIA. *Pensamento e Linguagem : as últimas conferências de Luria*. Porto Alegre. Artes Médicas, 1987.
- MALRIEU, Philippe. *A Construção do Imaginário*. Lisboa: I. Piaget, [1996].
- MARTIN, F. *Les Mots Grecs*. Paris : Hachette, 1985.
- MUKAROVSKY, Jan. *Escritos sobre Estética e Semiótica da Arte*. Lisboa: Estampa, 1981.
- PIRES, Isabel Cristina. «Doença Afectiva e Criatividade». *Letras & Letras*, <http://alfarrabio.di.uminho.pt/vercial/letras/ensaio46.htm>.
- POINCARÉ, Henri. «Mathematical Creation», in: *The Creative Process*, ed. e int. Brewster Ghiselin. Berkeley; Los Angeles; Londres: U.C.P., [1985].
- POPPER, Karl. *O Conhecimento e o Problema Corpo-Mente*, Lisboa, Ed. 70, 1996.
- RICOEUR, Paul, *A Metáfora Viva*. Porto: Rés, 1983.
- ROGERS, Carl, *Tornar-se Pessoa*. Trad. M. J. Carmo Ferreira, 5.^a ed.. Lisboa: Moraes, 1980.
- ROUQUETTE, Michel-Louis. *A Criatividade*. Lisboa: Livros do Brasil, [1975].
- SMORTI, Andrea. *Il Pensiero Narrativo : Costruzione di Storie e Sviluppo della Conoscenza Sociale*. Firenze: Giunti, 1994.
- VERGANI, Teresa. *Educação Matemática*. Lisboa, Univ. Aberta, 1993.
- VYGOTSKY, Lev Semionovitch. *Tought and Language*. 9.^a ed. Massachussets, MIT Press, 1972.

- YVANCOS, José María Pozuelo, *La Teoría del Lenguaje Literario*, 2.^a ed., Madrid, Cátedra, 1989.
- WIREDU, Kwasi. «The Concept of True in the Akan Language». *The African Philosophy Reader*, ed. P. H. Coetzee e A. P. J. Roux. London; New York: Routledge, 1998.

ⁱ Bruno, 1984, p. 228 (a nota introdutória, subscrita por “J. Pereira de Sampaio”, vem datada e localizada de “Porto – 1885”).

ⁱⁱ Id., ib..

ⁱⁱⁱ Bruno, 1898, p. 279.

^{iv} Id., pp. 280-281.

^v 1984, p. 229.

^{vi} DAMÁSIO, 1995, p. 121.

^{vii} Op. cit.

^{viii} Cf. Koestler, 1989, p. 173.

^{ix} Usa-se «estória» na linha, que se tornou tradicional, dos estudos africanos lusófonos em que essa forma designa a «diegese» artística.

^x Para esta comparação tomamos como base um manual de divulgação dos preceitos retóricos típico da mentalidade neo-clássica. Foi escrito por Fr. Joaquim do Amor Divino Caneca, malgrado liberal brasileiro condenado à morte em 1825. Aproveita-se especialmente a parte «Do Discurso», pp. 66 a 69 da edição (fac-símile) de 1979 (Recife) das *Obras Políticas e Litterarias*.

^{xi} POINCARÉ, [1985], pp. 22-31 (publicado pela primeira vez, segundo a nota do editor, sob o título «Le Raisonnement Mathématique», em *Science et Méthode*. Eunice Soriano fala de um texto, que data de 1902, e que parece ser o mesmo. No entanto, os direitos de cópia de E. Flammarion são de 1908, Paris).

^{xii} Sobre a importância da estética matemática v. Bohr e Peat, 1989, p. 15.

^{xiii} V. esta passagem de Benjamin em «A Doutrina das Semelhanças»: “sua percepção [do semelhante], em todos os casos dá-se num relâmpago” (1994, p. 110).

^{xiv} Damásio, 1995, p. 121.

^{xv} Malrieu, [1996], pp. 175-218.

^{xvi} V., por ex., Andrea Smorti, 1994.

^{xvii} Gomes Ferreira, sd, pp. 553-554.

^{xviii} F. Martin, 1985, p. 158.

^{xix} Damásio, 1995, p. 116.

^{xx} O itálico está no original.

^{xxi} , p. 166.

^{xxii} Op. cit., p. 121.

^{xxiii} Damásio, op. cit., p. 120.

^{xxiv} A sua obra mais antiga, das disponíveis em bibliotecas portuguesas, é de 1976 (não há traduções portuguesas da sua obra). Mas o período de publicação mais intenso, na Europa e nos EUA, vai do fim dos anos 80 até 1993. Sobre a pluri-significação em literatura v. Janilto Andrade, 1998.

^{xxv} Id., ib..

^{xxvi} Em *Tornar-se Pessoa*, p. 301.

^{xxvii} Cf. Contenças, 1999, p. 59. V., de Ricoeur, 1983, e o artigo, citado por Paula Contenças, «The Metaphorical Process as Cognition, Imagination and Feeling», *Critical Inquiry*, 5 (1), pp. 143-159.

^{xxviii} Cf. Ghiselin, 1985.

^{xxix} Kearney, 1997, pp. 45-46 (ed. or.: 1984).

^{xxx} É de precisar, desde já, que uso aqui o termo analogia (v. mais adiante) compreendendo que ela, ou a metáfora, incluem a percepção de semelhanças (como dizia Aristóteles) e de diferenças, no interior das quais a semelhança é percebida (como lembra Ricoeur).

^{xxxi} Malrieu, [1996], p. 19.

^{xxxii} Lembrado pela psicologia de Vygotsky (1972) e Luria (1987).

^{xxxiii} Lotman, Jurij M., 1983.

^{xxxiv} V. Popper, 1996, pp. 20-27.

^{xxxv} Cf., para o caso da Estética da Recepção, Jauss, 1992. De um ponto de partida algo diferente, mais próximo da semiótica (neste caso, o de que o autor e o leitor são “estratégias textuais” e “hipóteses interpretativas”), v. Eco, [1983], em especial o cp. 3. De um outro ponto de partida ainda, leia-se Mukarovsky, 1983, especialmente a transcrição do ensaio «Função, Norma e Valor Estético como Factos Sociais», de 1936.

xxxvi Op. cit., pp. 49-50.

xxxvii Wiredu, 1998, p. 235. O texto foi lido no Deptº de Filosofia da California State University, em Los Angeles, em 1980.

xxxviii Rouquette, [1975], p. 116, resume estes tipos de Gordon e dá o exemplo de Graham Bell, que “tomou por modelo o funcionamento do tímpano para construir o seu telefone”.

xxxix Id., ib.

xl M. Fustier, 1985. Cf. Vergani, 1993, p. 62. Veja-se o parentesco da frase com a passagem em que Aristóteles, na *Poética*, louva a metáfora.

xli Cf. Vergani, 1983, p. 63.

xlii Carruthers, 2006.

xliii V. Isabel Cristina Pires, «Doença Afectiva e Criatividade.