

# A Dimensão Estética da Experiência\*

Monclar E. G. L. Valverde  
Professor do Programa de Pós-Graduação em  
Comunicação e Cultura Contemporâneas - UFBA

## 1. Arte e Artisticidade

No mundo contemporâneo, a palavra "arte" tornou-se extremamente ambígua. Na maioria das vezes, somos tentados a associá-la a coisas do passado, preservadas pelo zelo anacrônico de colecionadores e museus e revivida apenas no culto nostálgico de uma pequena elite. Noutras ocasiões, somos obrigados a reconhecer o valor "artístico" de certos produtos e desempenhos, mas é sempre de modo figurado e entre aspas que nos referimos ao futebol, à culinária, à computação gráfica ou à publicidade como "arte".

Tal hesitação aponta, por um lado, na direção de um critério estético que amplia implicitamente a gama das atividades artísticas, para além do estreito círculo das chamadas "belas artes". Por outro lado, podemos perceber aí um questionamento espontâneo daquela dicotomia que opõe, de maneira radical, a experiência estética à simples experiência.

Tradicionalmente, a arte foi associada à destreza, a uma certa excelência no fazer, o que levou alguns historiadores a relacionarem a primeira noção do "belo" com o critério derivado do "tecnicamente mais bem feito" (Andrade, 1967, p.11). Tal constatação reforça a idéia de que a arte, além de um modo de conhecimento e de expressão é também um modo de construção, um fazer.

Como assinala Alfredo Bosi (1985, p.13), "a arte é um conjunto de atos pelos quais se muda a forma, se *transforma* a matéria oferecida pela natureza e pela cultura". Com essa afirmação, o autor pretende chamar a atenção para o diálogo com a matéria, pelo qual o artista transforma a resistência de uma substância inerte nas condições de contorno que sugerem, ordenam e possibilitam sua ação formativa. Sem esse diálogo primeiro, essa interrogação paciente da matéria, o artista ver-se-ia condenado a um delírio extremamente frustrado, incapaz de tomar corpo e assumir uma forma passível de ser partilhada com os outros. É o que acentua igualmente Umberto Eco, em seu comentário acerca da "teoria da formatividade" de Luigi Pareyson:

"(...) o artista, formando, inventa efetivamente leis e ritmos totalmente novos, mas esta novidade não surge do nada, surge como uma livre resolução de um conjunto de sugestões que a tradição cultural e o mundo físico propuseram ao artista sob a forma inicial de resistência e possibilidade codificada" (Eco, 1986, p.18).

Certamente, esse fazer característico da arte não se reduz a uma operosidade genérica, uma vez que está intimamente associado à criação, isto é, a um fazer que, inventa igualmente o modo de fazer, de maneira que pode-se dizer que "a atividade artística consiste propriamente no <formar>, isto é, exatamente num executar,

---

\* O presente texto é um dos produtos parciais da pesquisa "Formatos Estéticos e Padrões de Recepção na Comunicação Contemporânea", financiada pelo CNPq e orientada pelo autor.

produzir e realizar que é, ao mesmo tempo, inventar, figurar, descobrir" (Pareyson, 1989, p.32). Mas esta necessidade de reconhecer e apontar a autonomia e a especificidade da arte não nos deve cegar para o fato de que há uma artisticidade intrínseca em todas as operações humanas. Sobre este ponto, aliás, o próprio Pareyson observa que "Sem 'formatividade', nenhuma atividade é bem-sucedida no seu intento. Em toda a obra humana está presente um lado inventivo e inovador como primeira condição de toda realização" (Ibid., p.36).

Em suma, a arte propriamente dita pode ser definida como formatividade pura, dissociada de qualquer finalidade exterior, como atividade que não busca outra justificativa além do êxito de sua realização, mas é preciso acrescentar:

"Entre a arte assim especificada e a arte que se estende a toda atividade do homem não há um abismo qualitativo ou uma solução de continuidade: há, antes, uma passagem gradual que, dos primeiros esboços oferecidos por aquele tanto de inventividade que é exigido pela atividade regulada e uniforme, alcança as mais altas e desinteressadas realizações da arte. A arte verdadeira e propriamente dita, não teria mais lugar se toda a operosidade humana não tivesse já um caráter 'artístico', que ela prolonga, aprimora e exalta" (Ibid., p.37/38).

Dessa forma, a artisticidade seria o elo que aproximaria as civilizações "de alto sentido artístico", como a grega e a humanística, da nossa época. No primeiro caso, ela se traduz na associação entre valor artístico e o valor específico de cada atividade; No segundo, através da renovação do gosto, que não ocorre apenas na arte propriamente dita, mas "nos mais diversos âmbitos da vida, da decoração à arte gráfica e do desenho industrial às artes de massa" (Ibid., p.36).

## **2. A Obra de Arte como Estrutura Dinâmica**

Na verdade, por trás dessa artisticidade das atividades humanas encontramos algo ainda mais básico: o *jogo* como fonte de sentido. Não apenas o jogo com os objetos materiais, mas o jogo simbólico, o jogo dialógico e todas as práticas da cultura. A arte aparece, então, como jogo criativo que atualiza a condição existencial de abertura a possibilidades.

Com sua capacidade de plasmar âmbitos de significação, a arte fornece ao homem o modelo de seu meio ambiente autêntico, constituído, não por coisas, mas por campos da possibilidade. O jogo estético mostra-se, então, como protótipo de interação criadora que caracteriza os encontros que constituem a nossa experiência (Quintás, 1992, p. 42).

Mas, se "o jogo é gerador de sentido" é porque ele, longe de ser apenas um movimento contínuo, conhece ciclos e obedece a condições recorrentes, as quais impõem regras mais ou menos estritas. Numa palavra, o jogo configura uma estrutura dinâmica. E esta estrutura, presente já na mais ingênua brincadeira infantil, é o que aparece nitidamente na arte: "múltiplos arranjos dos mesmos elementos, composições simétricas, irrupção do acaso no interior de uma ordem prefixada, espaço e tempo imaginários e, portanto, suspensão do espaço e do tempo <reais>, lógica imanente ao processo expressivo, fusão de brincadeira e seriedade, paixão..." (Huizinga, citado por Bosi, 1985, p.13).

Essa dimensão estrutural universal não é, portanto, de natureza formal ou conceitual. Ela está sempre duplamente dinamizada. Por um lado, pela ação formante, que, atendendo aos apelos da matéria, estabelece, combina e redefine os elementos figurativos. Por outro, pelo diálogo com a tradição histórica desse fazer, que sempre ultrapassa a delimitação local e individual.

Essa duplicidade de uma condição simultaneamente estrutural e dinâmica, histórica e individual, que explica a capacidade peculiar do jogo estético para veicular e promover uma abertura de sentido e lhe confere o caráter existencial de transcendência, traduz-se na dialética entre o desenvolvimento da estruturação artística e a fixação cultural dos padrões estéticos que informam a fruição. Como lembra Alfredo Bosi:

"O conhecimento cada vez mais extenso e profundo das artes pré-colombianas, africanas e da cultura popular de todo o mundo prova à saciedade que as leis de perspectiva e simetria, assim como as regras de harmonia tonal, são apenas casos particulares, historicamente situados, de tendências estéticas universais que talvez se pudessem batizar com o nome de *estruturais*. Na realidade, formaram-se na vida simbólica de todos os povos certos padrões estilísticos resistentes durante séculos, e que receberam da sua regularidade interna e do seu enraizamento comunitário uma força de reprodução extraordinária" (Bosi, 1985, p.18).

A unidade entre esses dois aspectos realiza-se claramente no estilo, concebido como "modo de formar" (Pareyson) que também se forma, através da própria obra, como fruto simultâneo da sua artesanaria e de seu diálogo com a tradição. É o que assinala também Quintás:

"Os estilos não surgem de uma simples vontade estética de plasmação de formas. São o resultado da confluência de diversos elementos - estéticos, éticos, religiosos, econômicos, políticos e sociais - que dão lugar a uma determinada concepção da existência e a uma atitude vital correlativa" (1992, p.156).

Por outro lado, é possível atribuir a esse movimento de confluência um papel ainda mais profundo; o de ser o critério por excelência da arte, enquanto "unidade na diversidade". Como atividade formadora de âmbitos de significação, fundada num ato complexo de expressão, a arte cria produtos dotados de uma articulação estrutural que os capacita a estabelecer vínculos com outras realidades expressivas.

Esta parece ser, aliás, a vocação maior de todo o investimento estético: obter um sentido de unidade que não se reduza à mera unicidade de motivos ou à homogeneidade de materiais ou técnicas, mas que alcance o nível de uma verdadeira "unidade expressiva" - "Obra de coerência formal obtida mediante a interação de momentos diversos entre si" (Bosi, 1985, p.60).

Já no plano estritamente material, reconhecemos aquele imperativo atuando através do movimento que recorre a elementos físicos, para fazê-los ultrapassar sua suposta objetividade, em direção a uma condição relacional e contrastiva que redefine e revaloriza cada elemento a partir do todo.

E no sentido mais pleno, enquanto plasmadora de âmbitos e instituidora de campos de possibilidades, cada obra de arte autêntica opera como uma verdadeira origem,

uma vez que produz o salto "para uma realidade que existe como fruto da confluência de diversas realidades e acontecimentos" (Quintás, 1992, p.153).

### 3. Sentido Estético e Unidade Plástica

Essa capacidade integradora da arte retoma e atualiza a própria condição existencial de um ser situado, que não conhece o mundo como uma coleção de objetos diante de si, mas como horizonte originário do sentido que se materializa em cada experiência vivida. Como assinala Kuperman (1973, p.45):

"Horizonte externo significa uma abertura e uma infinitude de objetos co-implicados nos objetos percebidos. Os horizontes dos diversos objetos por sua vez se implicam e se fundam mutuamente e em última instância remetem a um horizonte total. Este horizonte total é chamado mundo. Em toda experiência de algo singular co-implicamos necessariamente o mundo".

Plasmando âmbitos de realidade, instaurando mundos possíveis, a obra de arte restitui aquela unidade originária do existir, aquela contínua intimidade com o múltiplo que caracteriza a experiência de estar vivo.

"Uma obra que é produto de um ato instaurador humano apresenta as características do real: unidade interna, efetividade, expressividade, comunicabilidade, interferibilidade, luminosidade... Este modo de existência não meramente fáctica, opaca, mas alumadora de um mundo de sentido e de sentimento é o que a ação instauradora do artista persegue" (Quintás, 1992, p.148).

O critério da unidade estabelece, enfim, a ponte entre a surpresa provocada pelo belo e a familiaridade com que a arte, acolhendo-nos em seu mundo, imita o modo como o real nos acolhe, em conjunto com um "mundo". Ele alude, assim, ao modo como, na experiência estética, se realiza a fusão, o encontro, entre sujeito fruidor e objeto de fruição, pois "o caráter estético de um ato ou de uma coisa é sua função de totalidade, sua existência, ao mesmo tempo, subjetiva e objetiva" (Simondon citado por Dufrenne, 1981, p.240).

"Se o homem, na experiência estética, não realiza necessariamente sua vocação, ao menos manifesta melhor sua condição: essa experiência revela sua relação mais profunda e mais estreita com o mundo. Se ele tem necessidade do belo, é na medida em que precisa se sentir no mundo. Estar no mundo não é ser uma coisa entre as coisas, é sentir-se em casa entre as coisas, mesmo as mais surpreendentes e as mais terríveis porque elas são expressivas" (Dufrenne, 1981, p.25).

Essa assimilação da noção de beleza ao sentido de unidade é, aliás, o tema recorrente, por trás das reflexões que constituíram o pensamento estético ocidental. Numa visão de sobrevôo, abarcando a história estética, poderemos confirmar tal afirmação (cf. Beardsley e Hospers bem como Bayer).

Em Platão a destreza (*tekné*), enquanto habilidade em geral produtora de objetos ou imagens, associa a arte à imitação (*mimesis*) e a beleza à medida ou à proporção, no sentido geral e moral de "adequação ou conveniência à função".

Para Aristóteles, o prazer da beleza está associado à perfeição e à unidade orgânica que se materializa na dimensão e na disposição ordenada das partes (e, no caso da representação dramática, no critério universal da necessidade, traduzida pela sensação de inevitabilidade do desenvolvimento do argumento). A experiência estética enquanto tal se realiza na purgação catártica das emoções e no aprendizado racional que reconduz a imitação artística ao campo do "pensamento" que constitui as três dimensões da experiência: conhecimento (*theoria*), ação (*praxis*) e realização (*poiesis*).

Para os filósofos clássicos posteriores, essa *correspondência* se traduz na relação entre a virtude de uma vida ordenada (e vivida com decoro) e a harmonia na disposição das partes do objeto estético (o estocicismo de Zenão, Crisipo, Diógenes...) ou na "unidade da forma e do conteúdo" (o epicurismo de Filodemo) ou no gozo provocado pelo reconhecimento da afinidade que há entre a alma do contemplador e o objeto contemplado, enquanto participantes da "forma ideal", em sua divindade (o neoplatonismo de Plotino).

Na Idade Média, a beleza é normativa e se traduz ora em critérios derivados de um conceito de *ordem ideal*, alcançada por iluminação (Santo Agostinho e suas noções-chaves de unidade, número, igualdade, proporção), ora em uma espécie de conhecimento do bem através da percepção, cujas condições são: integridade ou perfeição; proporção ou harmonia (consonância) e luminosidade ou claridade.

No Renascimento, a busca da destreza clássica da imitação se traduz no interesse pela fidelidade da representação e nos detalhados estudos de proporção e perspectiva, enquanto no Racionalismo Ilustrado, a arte é vista como "conhecimento sensível" (Baumgarten) que é capaz de imitar a natureza e seguir as normas da razão (segundo os critérios cartesianos do universal, do normativo, do essencial, do característico e do ideal).

No Empirismo Ilustrado, aquela correspondência se traduz na *satisfação* imaginária provocada pela beleza, enquanto "ordem e disposição das partes" (Hume), que introduz a problemática do *gosto*. Ou através de uma "faculdade estética" (o olho interno, associado ao sentido moral, em Shaftsbury), capaz de discernir as três qualidades que originariam <os prazeres da imaginação>: grandeza (sublimidade), singularidade (novidade) e beleza (Joseph Addison), ou através dos sentimentos evocados por qualidades perceptivas que produzem efeitos fisiológicos equivalentes aos naturais (amor sem desejo, na beleza e assombro sem perigo real, no caso da sublimidade - Burke).

No âmbito do Idealismo Alemão, Kant fala da harmonia das faculdades (entendimento e imaginação) que realizaria a relação entre os mundos da natureza e da liberdade, num sentido teológico-moral que se radicaliza na idéia (espiritual) do sublime como "o que agrada imediatamente pela resistência ao interesse dos sentidos". Em Schiller, o impulso de jogo, que responde à forma vivente da beleza do mundo, sintetiza os dois impulsos básicos do homem: o impulso formal e o impulso material. Schelling reúne, sob a "intuição artística" (ao mesmo tempo consciente e inconsciente), a deliberação (*Kunst*) e a inspiração (*Poesie*), numa harmonia entre liberdade e necessidade. Já para Hegel, a beleza é a encarnação da idéia nas formas materiais produzidas pela arte, o que proporcionaria simultaneamente uma relação cognoscitiva da verdade e uma revigoração do observador, pelas quais o homem explicita para si mesmo o que ele é e pode ser.

Os românticos, em geral, conceberam a arte essencialmente como expressão das emoções pessoais do artista, mas através de uma noção de imaginação que supera a razão e o entendimento e se apresenta como capacidade de captar imediatamente a verdade, estabelecem uma nova versão do enfoque cognoscitivo da arte. No limite, as concepções organicistas (Herder, Coleridge) definem a obra de arte como um todo orgânico, que reúne elementos vinculados por uma unidade profunda, que chegaria a ser concebida como um "símbolo", ou seja, como a encarnação material de um significado espiritual (Goethe, Schlegel, Wordsworth), ainda que se possa conferir a este sentidos diferenciados, como em Schopenhauer - para quem a contemplação das idéias universais representadas artisticamente nos libertariam da vontade e do princípio de razão suficiente - e Nietzsche - para quem a arte, compreendida como uma conjunção entre os impulsos apolíneos e dionisíacos e expressando a superabundância da vontade de potência do artista, seria um "tônico" e um grande "sim" à vida.

Essa relação com a vida assume um estatuto empírico e até mesmo experimental no projeto realista ou naturalista (no sentido de Zola), no qual a arte é considerada como uma manifestação da natureza humana e dos condicionamentos sociais ou, mais radicalmente, como " expressão da felicidade do homem em seu trabalho" e signo da fraternidade humana (Tolstoi).

Nas teorias estéticas contemporâneas, finalmente, voltamos a encontrar o tema da unidade e da inserção no mundo sob diversos aspectos. Em teorias de inspiração metafísica, como a estética de Benedetto Croce, por exemplo, a expressão é associada a um conhecimento intuitivo e a arte concebida como passagem dos meros dados sensoriais a um nível de autoclarificação das impressões. No amplo aspecto do pragmatismo de origem norte-americana, a estética assume um sentido contextualista no qual se acentua a continuidade entre a arte e o resto da vida e da cultura. Com sua teoria da beleza como "prazer objetivado", por exemplo, George Santayana deu uma significativa contribuição no sentido de relativizar a separação entre as belas artes e as artes "úteis".

Os estudos influenciados pela antropologia filosófica, pela psicanálise e pela teoria da *Gestalt*, por sua vez, acentuaram, com diversas nuances, a veiculação dos mais básicos processos simbólicos da arte e da literatura à práticas rituais, às imagens arquetípicas primordiais, aos mecanismos de sublimação inconsciente e às estruturas básicas da percepção.

#### **4. Experiência e Experiência Estética**

A abordagem da experiência estética em termos de unidade e correspondência permite, pois, reconciliar os dois sentidos divergentes que a palavra "estética" assumiu, desde que passou a ser usada, no século XVIII, como teoria (ou "ciência") do belo (a partir de Baumgarten) e como análise das condições de possibilidade da apreensão sensível (no sentido da "estética transcendental" de Kant). Esta reaproximação permite-nos reconhecer a congenialidade entre criação e fruição, reintroduzindo a problemática do gosto no fluxo da experiência.

Enquanto estrutura, o objeto estético “conforma, configura os diversos elementos, e o bem conformado se torna <formosus> formoso” (Quintás, 1993, p. 168). Mas, por seu dinamismo, ele faz com que o reconhecimento de suas categorias próprias - harmonia, simetria, repetição, etc. - só se revelem no jogo da recepção (Ibid., p.183). Esse jogo revela-se também como a transição entre uma fruição compreensiva e uma compreensão fruidora, uma vez que a experiência estética - como assinala Jauss - “se realiza ao adotar uma atitude ante seu efeito estético, ao compreendê-la com prazer e ao desfrutá-la compreendendo-a” (Jauss, 1986, p13).

“A beleza pode muito bem ser definida como ‘splendor ordinis’, ‘splendor formae’, ‘splendor realitatis’, o esplendor que desprende toda realidade bem configurada. (...) Configurar algo é fazer com que as partes que o integram façam jogo mútuo entre si. Este jogo é a fonte última de beleza” (Quintás, 1992, p.184).

Essa condição de configuração e integração que funciona como emblema da integridade de uma obra de arte, é, ao mesmo tempo, o testemunho de sua realização consumada e seu critério de excelência. É ela que permite a correspondência entre criação e fruição e possibilita o acordo que a percepção estética registra entre o artista e seu público. Para ambos, a obra se impõe, com a autoridade de sua evidência.

“A única diferença entre o criador e o espectador é que o primeiro pensa em termos de regras e operações, de modo que a necessidade é precisamente uma necessidade técnica; e o segundo pensa em termos de efeitos, de modo que a necessidade é, imediatamente, a de um sentido” (Dufrenne, 1981, p.91).

Esse caráter necessário (não-contingente) da obra representa, para o artista, a garantia de ter contornado os apelos diluidores e acessórios de todo elemento ou procedimento supérfluo, para alcançar o essencial. Para o fruidor, esta necessidade com que a obra se impõe é o signo de seu êxito, reconhecido como beleza e traduzido no prazer em experimentar a sua plenitude.

Mas esses dois juízos não se processam racionalmente. É através do veredicto da sensibilidade que o criador pode julgar a obra acabada e o fruidor pode considerá-la bela. Como aponta Dufrenne,

“O primeiro sentido do objeto estético, e que é comum ao objeto musical e ao objeto literário ou pictórico, não é um sentido que apela para o discurso e que exercita a inteligência como o objeto ideal que é o sentido de um algoritmo lógico. É um sentido totalmente imanente ao sensível que, portanto, deve ser experimentado no nível da sensibilidade e que, contudo, cumpre bem a função do sentido, a saber: unificar e esclarecer” (Ibid., p.92).

Esta formulação é fundamental justamente porque nos permite relativizar o papel do controle racional e do propósito consciente na consumação da obra, bem como levanta uma séria objeção àquelas teorias que estabelecem uma distinção muito nítida entre os aspectos poéticos e estéticos de uma obra de arte, separando criação e recepção. Na medida em que desenvolve um processo cumulativo, o criador é obrigado a incorporar continuamente em seu fazer o efeito que sobre ele produz o que já está feito. Esta capacidade de vincular cada conexão particular, entre *sofrer* uma impressão e *agir* de modo a provocar um efeito, ao todo que pretende produzir é o seu exercício singular de *pensamento* pelo qual a obra se realiza.

E isto nos conduz ao ponto decisivo: a constatação de que “toda obra de arte segue o plano e o padrão de uma experiência completa, que não apenas acumula acontecimentos e desempenhos ocasionais, mas que os vê convergirem para aquela unidade que lhe confere seu nome e sinaliza a sua conclusão, que não é algo separado e independente, mas a consumação de um longo movimento.

“Há, portanto, padrões comuns a várias experiências, não importa quão diversas sejam uma da outra nos pormenores de seu tema. Há condições a serem preenchidas sem as quais uma experiência não pode vir a ser. O esquema do padrão comum é dado pelo fato de que toda experiência é o resultado da interação entre uma criatura viva e algum aspecto do mundo no qual ela vive. (...) O processo continua até que emerja uma adaptação mútua do eu e do objeto, e então tal experiência específica alcança um término. (...) Mas a interação de ambos constitui a experiência total que é tida, e o término que a completa é a instituição de um sentimento de harmonia” (Dewey, 1974, p.253/254).

Em suma, se rejeitarmos uma concepção excessivamente intelectual da própria experiência, e se percebermos que mesmo uma conclusão lógica é indissociável de seu movimento de consumação, poderemos concluir que nenhuma experiência poderá alcançar a unidade na qual se constitui, a menos que apresente uma qualidade estética. Como Dewey compreendeu, “na medida em que o desenvolvimento de uma experiência é *controlado* pela referência a essas relações imediatamente sentidas de ordem e de preenchimento, tal experiência torna-se predominantemente estética em sua natureza” (Ibid., p.258).

Contrariando, pois, uma concepção convencional que só reconhece a experiência estética como um *tipo* particular no campo geral da experiência humana, acreditamos ter reunido razões suficientes para poder afirmar que a experiência estética é o limite para o qual tende toda experiência e sem o qual ela não seria capaz de *fazer* sentido. Como bem assinala Dewey, “o estético não é um intruso na experiência, (...) ele é o desenvolvimento clarificado e intensificado de traços que pertencem a toda experiência normalmente completa”. (Ibid., p.255).



## Referências Bibliográficas

- ANDRADE, Mário de. *Pequena História da Música*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1967.
- BAYER, Raymond. *História da Estética*. Trad. José Saramago. Lisboa: Editorial Estampa, Ltda., 1978.
- BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre a Arte*. São Paulo: Ática, 1985.
- DEWEY, John. A Arte como Experiência In *Os Pensadores*. Trad. Murilo Leme. São Paulo: Abril S.A. Cultural e Industrial, 1974.
- DUFRENNE, Mikel. *Estética e Filosofia*. Trad. Roberto Figurelli. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1981.
- ECO, Umberto. *A Definição da Arte*. Trad. José Mendes Ferreira. Lisboa: Edições 70, 1986.
- HOSPERS, John e BEARDSLEY, Monroe C. *Estética: historia y fundamentos*. Trad. Román de la Calle. Madrid: Cátedra S.A., 1988.
- JAUSS, Hans Robert. *Experiencia Estética y Hermenéutica Literária*. Trad. Jaime Siles y Ela Maria Fernandez-Palacios. Madrid: Taurus, 1986.
- KUPERMAN, Breno. Um Tema Fenomenológico: o Mundo. *Revista de Cultura Vozes*, número 4. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1972.
- PAREYSON, Luigi. *Os Problemas da Estética*. Trad. Maria Helena Nery Garcez. 2a Edição. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- QUINTÁS, Alfonso Lopez. *Estética*. Trad. Jaime A. Clasen. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1992.