Editora
UFPel

Rosi Leny Morokawa
Rodrigo Reis Lastra Cid
Eliot Santovich Scaramal
(Organizadores)

Estética e Filosofia da Arte

Coletânea de Artigos e Ensaios

DISSERTATIO
FILOSOFIA

Estética e Filosofia da Arte
Coletânea de Artigos e Ensaios

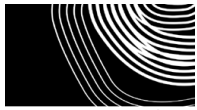
Série Dissertatio Filosofia

Estética e Filosofia da Arte
Coletânea de Artigos e Ensaios

Rosi Leny Morokawa
Rodrigo Reis Lastra Cid
Elliot Santovich Scaramal
(Organizadores)

DISSERTATIO
FILOSOFIA
Pelotas, 2023.

Editora UFPel
Chefia:
Ana da Rosa Bandeira | EDITORA-CHEFE
Seção de Pré-produção:
Isabel Cochrane | ADMINISTRATIVO
Suelen Aires Böettge | ADMINISTRATIVO
Seção de Produção:
Eliana Peter Braz | PREPARAÇÃO DE ORIGINAIS
Marisa Helena Gonsalves de Moura | CATALOGAÇÃO
Anelise Heidrich | REVISÃO
Suelen Aires Böettge | ADMINISTRATIVO
Fernanda Figueredo Alves | PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO
Carolina Abukawa (Bolsista) | PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO
Angélica Knuth (Bolsista) | PROJETO GRÁFICO E DIAGRAMAÇÃO
Seção de Pós-produção:
Madelon Schimmelpfennig Lopes | ADMINISTRATIVO
Eliana Peter Braz | ADMINISTRATIVO



CONSELHO EDITORIAL DO NEPFIL online
Prof. Dr. João Hobuss
Prof. Dr. Juliano Santos do Carmo (Editor-Chefe)
Prof. Dr. Alexandre Meyer Luz (UFSC)
Prof. Dr. Rogério Saucedo (UFSM)
Prof. Dr. Renato Duarte Fonseca (UFSM)
Prof. Dr. Arturo Fatturi (UFFS)
Prof. Dr. Jonadas Techio (UFRGS)
Profa. Dra. Sofia Albornoz Stein (UNISINOS)
Prof. Dr. Alfredo Santiago Culleton (UNISINOS)
Prof. Dr. Roberto Hofmeister Pich (PUCRS)
Prof. Dr. Manoel Vasconcellos (UFPEL)
Prof. Dr. Marco Antônio Caron Ruffino (UNICAMP)
Prof. Dr. Evandro Barbosa (UFPEL)
Prof. Dr. Ramón del Castillo (UNED/Espanha)
Prof. Dr. Ricardo Navia (UDELAR/Uruguai)
Profa. Dra. Mónica Herrera Noguera (UDELAR/Uruguai)
Profa. Dra. Mirian Donat (UEL)
Prof. Dr. Giuseppe Lorini (UNICA/Itália)
Prof. Dr. Massimo Dell'Utri (UNISA/Itália)

COMISSÃO TÉCNICA (EDITORAÇÃO)
Prof. Dr. Juliano Santos do Carmo (Editor-Chefe)

DIREÇÃO DO IFISP
Profa. Dra. Elaine Leite

CHEFE DO DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
Prof. Dr. Sérgio Strefling

Série Dissertatio Filosofia

A Série Dissertatio Filosofia é uma iniciativa do Núcleo de Ensino e Pesquisa em Filosofia do Departamento de Filosofia da UFPel. Todas as publicações recebem o selo editorial do NEPFIL online e possui por objetivo geral a disponibilização de materiais bibliográficos relevantes tanto para o ensino, quanto para a pesquisa em filosofia.

EDITOR DA SÉRIE:
Juliano Santos do Carmo (UFPEL)

ORGANIZADORES DO PRESENTE VOLUME:
Rosi Leny Morokawa
Rodrigo Reis Lastra Cid
Elliot Santovich Scaramal

EQUIPE TÉCNICA:
Diagramação: Rosi Leny Morokawa
Revisão: Elliot Santovich Scaramal
Capista: Juliano Santos do Carmo

CRÉDITOS DA IMAGEM DE CAPA:
Menina Trácia Carregando a Cabeça de Orfeu em Sua Lira (1865).
https://pt.wikipedia.org/wiki/Orfeu#

© Série Dissertatio Filosofia, 2023.

Universidade Federal de Pelotas
Departamento de Filosofia
Núcleo de Ensino e Pesquisa em Filosofia
Editora da Universidade Federal de Pelotas

NEPFil online
Rua Alberto Rosa, 154 – CEP 96010-770 – Pelotas/RS

Os direitos autorais estão de acordo com a Política Editorial do NEPFil online. As revisões ortográficas e gramaticais foram realizadas pelos organizadores. Os direitos autorais dos autores aqui traduzidos são de responsabilidade única e exclusiva dos organizadores do volume.

Primeira publicação em 2023 por NEPFil online e Editora da UFPel.

Dados Internacionais de Catalogação

N123 Estética e Filosofia da Arte: Coletânea de Artigos e Ensaios.
[recurso eletrônico] Organizadores: Rosi Leny Morokawa, Rodrigo Reis Lastra Cid, Elliot Santovich Scaramal – Pelotas: NEPFIL Online, 2023.

354p. - (Série Dissertatio Filosofia).

Modo de acesso: Internet
<wp.ufpel.edu.br/nepfil>
ISBN: 978-65-998645-4-4

1. Filosofia. 2. Estética I. Morokawa, Rosi Leny. II. Cid, Rodrigo Reis Lastra. III. Scaramal, Eliot Santovich.

COD 100

NEPFIL online

Editora associada à CBL Câmara Brasileira do Livro

creative commons br
BY NC ND

Sumário

Organizadores e autores **10**

Apresentação **15**

1. Pôrque o realismo estético? **20**
Inês Morais

2. Propriedades Estéticas e Matemática **33**
Elliot Santovich Scaramal

3. As obras de pintura dependem da mente? **71**
Valdenor Monteiro Brito Júnior

4. As teorias ortodoxas e as novas teorias da filosofia da fotografia **92**
Guilherme Ghisoni da Silva

5. O nominalismo de Nelson Goodman e o paradigma notacional da arte **123**
J.-P. Caron

6. Obras musicais e avaliação de execuções **148**
António Lopes

7. Valor estético, valor cognitivo e o conceito de 'forma' na arte **160**
Vítor Guerreiro

8. Valor de verdade e 'querer dizer' na filosofia do gosto de Hume **199**
Carlota Salgadinho

9. Ōnishi Yoshinori: a Natureza na Estética Japonesa **230**
Diogo César Porto da Silva

10. Analogia e efeito poético à luz da cognição corporificada **251**
Diogo Gurgel

11. Literatura e filosofia: vasos comunicantes e afinidades eletivas **286**
Rafael Lopes Azize

12. Danto e Wittgenstein: a Arte Contemporânea nos Limites da Linguagem 299
Leonildo Galdino e Marcos Silva

13. Arquitetura semântica e estética: Intencionalidade, Superveniência e *Embodiment* em Danto 332
Virginia H. A. Aita

Organizadores

Rosi Leny Morokawa é graduada em Filosofia pela Universidade Federal do Paraná (2014) e mestra em Filosofia pela mesma instituição (2018), com dissertação sobre o tema Definição estética de arte. Possui especialização em História Social da Arte pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (2017) e é graduada em Superior de Pintura pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná - UNESPAR (2019). Atualmente é doutoranda no Programa de Pós-Graduação Lógica e Metafísica da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em que realiza pesquisa sobre a natureza da experiência estética. Desenvolve pesquisa em Estética e Filosofia da Arte, com interesse em Metafísica, Epistemologia, Filosofia da Mente e Filosofia da Percepção.

Rodrigo Reis Lastra Cid é professor Adjunto de Filosofia na Universidade Federal do Amapá. Pesquisador na área da Metafísica. Editor-chefe do periódico Investigação Filosófica. Editor da Série Investigação Filosófica (NEPFIL/Editora UFPel). Líder do Grupo de Pesquisa Investigação Filosófica (DGP/CNPq), membro do GT de Metafísica Analítica da ANPOF e da Society for the Metaphysics of Science. Residência Pós-Doutoral em Filosofia realizada na Universidade Federal de Minas Gerais. Doutor e Mestre em Lógica e Metafísica (Filosofia) pelo Programa de Pós-Graduação em Lógica e Metafísica da Universidade Federal do Rio de Janeiro, com período sanduíche na Université Catholique de Louvain.

Elliot Santovich Scaramal é graduado em Filosofia pela Universidade Federal de Goiás (2014), mestre em Filosofia pela mesma instituição (2016) e doutor em Filosofia pelo Programa de Pós-Graduação Lógica e Metafísica (PPGLM) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (2022). Tem experiência em Filosofia com ênfase em Lógica, Filosofia da Linguagem, da Matemática e em História da Filosofia Moderna, especialmente em Leibniz.

Autores

António Lopes nasceu em 1969 em Lisboa. É doutorado em Estética e Filosofia da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e investigador do Centro de Filosofia da mesma universidade. É autor de *O Valor de um Bach Autêntico; um estudo sobre o conceito de autenticidade na execução de obras musicais* (Lisboa, F.C. Gulbenkian 2009). Integra a atual Direção da Sociedade Portuguesa de Filosofia. Paralelamente à investigação em Filosofia da Música, desenvolve atividade como músico, tendo estudado no Instituto Gregoriano de Lisboa.

Carlota Salgadinho. Doutora pelo Programa de Pós-graduação do Departamento de Filosofia da PUC-Rio em 2020, tendo defendido a tese intitulada *O quasi-realismo cético de David Hume*. Desde então, atua como Professora Agregada no mesmo departamento, lecionando disciplinas de Filosofia na graduação na mesma área e outras. Desenvolve pesquisa na área de Filosofia Moderna, com ênfase na questão da interface entre as teorias da causalidade e da existência do mundo externo com a teoria dos valores (moral e estético) de Hume, mantendo também interesse em Aristóteles, Locke, Malebranche e Kant e suas possíveis conexões com Hume. Pesquisadora associada ao NUPEM-PUC-Rio/CNPq e ao Grupo Hume UFMG/CNPq.

Diogo César Porto da Silva. Graduado em Filosofia pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Realizou o mestrado no Departamento de História da Filosofia da Universidade de Kyushu (Fukuoka, Japão) com bolsa de estudos do governo japonês (MEXT). Doutor em filosofia também pela Universidade Federal de Minas Gerais. Em 2019, fez estágio de pesquisa doutoral no departamento de História da Filosofia Japonesa na Universidade de Quioto. Atualmente é professor substituto no setor de Japonês do Departamento de Letras Orientais e Eslavas da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Diogo Gurgel possui graduação em Filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2005), mestrado em Filosofia pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2008), doutorado em Filosofia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2012) e Pós-Doutorado pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (2022). Atualmente é professor adjunto da Universidade Federal Fluminense. É também membro

do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da mesma universidade. Suas pesquisas em andamento perpassam as áreas de Filosofia da Linguagem (com ênfase em Teorias da Metáfora e Wittgenstein), Filosofia da Ciência Cognitiva e Teorias do Valor.

Elliot Santovich Scaramal é graduado em Filosofia pela Universidade Federal de Goiás (2014), mestre em Filosofia pela mesma instituição (2016) e doutor em Filosofia pelo Programa de Pós-Graduação Lógica e Metafísica (PPGLM) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (2022). Tem experiência em Filosofia com ênfase em Lógica, Filosofia da Linguagem, da Matemática e em História da Filosofia Moderna, especialmente em Leibniz.

Guilherme Ghisoni da Silva. Professor Associado na Faculdade de Filosofia da Universidade Federal de Goiás e coordenador do Laboratório de Pesquisa de Filosofia da Fotografia. É Bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq - Nível 2. Atua também como artista visual. Possui pesquisa pós-doutoral em filosofia da fotografia como professor visitante na University of British Columbia (Canadá, 2019-2020) e doutorado em Filosofia pela Universidade Federal de São Carlos (2011), com estágio na Université Pierre-Mendès-France - Grenoble II, na França (2010). É editor do livro do fotógrafo Claudio Edinger, intitulado *História da Fotografia Autoral e a Pintura Moderna* (2019), e coeditor da coletânea *Confluindo Tradições Estéticas* (2016).

Inês Morais estudou Línguas e Literaturas Modernas (estudos portugueses e franceses) e Teoria da Literatura na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, e Filosofia no King's College Londres. Leccionou (brevemente) na Universidade do Algarve e na Universidade de Lisboa e actualmente ensina Português como língua não materna na Escola Secundária Marquês de Pombal, em Lisboa.

J.-P. Caron é um filósofo e artista radicado no Rio de Janeiro. Professor de filosofia na Universidade Federal do Rio de Janeiro, membro do selo musical Seminal Records, e do coletivo político internacional Subset of Theoretical Practice. Também desenvolve seminários no New Centre for Research and Practice.

Leonildo Galdino é mestrando em filosofia no PPGFIL - UFPE. Possui especialização em Artes Visuais (SENAC). É graduado em Filosofia (UFPE), Design Gráfico (IFPE) e Educação Artística - Artes Plásticas (UFPB). Leciona na rede estadual de ensino de

Pernambuco desde 2008, onde ministra aulas de Artes e Filosofia. Tem experiência na área de Artes Visuais, Design Gráfico, Cinema e Filosofia.

Marcos Silva é professor adjunto na Universidade Federal de Pernambuco e é o atual presidente da Sociedade Brasileira de Filosofia Analítica (SBFA). Ele também é pesquisador bolsista de produtividade do CNPq/Brasil desde 2018. Suas áreas de interesse incluem a filosofia da lógica, a filosofia da linguagem e a filosofia de Wittgenstein. Silva é o editor de "Colours in the development of Wittgenstein's Philosophy" (Palgrave, 2017) e "How Colours Matter to Philosophy" (Springer, 2017). Em 2018, recebeu o *Fulbright Junior Faculty Member Award.*

Rafael Lopes Azize é professor associado do Departamento de Filosofia da Universidade Federal da Bahia (www.filosofia.ufba.br). Licenciado em Letras Inglês/Francês pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, mestre em Teoria Literária pela UFSC e doutor em Filosofia pela UNICAMP. Suas principais áreas de interesse são estética e filosofia da arte e da crítica, com ênfase nas relações entre arte, subjetividade, cultura e valor; filosofia da linguagem ordinária, com ênfase nas relações entre pragmática, experiência do significado, interpretação e racionalidade; crítica da modernidade; metafilosofia. Website: sites.google.com/view/rafaelazize.

Valdenor Monteiro Brito Júnior. Doutor em Filosofia (2021), com a tese "Ontologia Social Não-Mentalista: uma abordagem comportamental biocentrada", e Mestre em Direito (2017), com a dissertação "Teoria Naturalizada do Direito: um debate metodológico com Brian Leiter e seus críticos". Seus principais interesses de pesquisa giram em torno da metafísica analítica, da ontologia social e da filosofia do Direito.

Virginia Helena Aragones Aita. Fez graduação e mestrado em Filosofia pela UFRGS-Capes (“Semântica da apresentação estética: Kant como preâmbulo às estruturas transfigurativas em Danto”), doutorado UFRGS-Capes (“A espécie da arte em Danto”) sobre estética, linguagens e ontologia da arte em Danto e interlocutores; estágio curta duração com Danto Columbia University, 2011, pós-doutorado filosofia da arte, Columbia University, N.Y.C/Capes 2015-16 (“Pictorial art as thick image”). Especializou-se em Kant, Hegel, Danto, Rancière, Nancy, estéticas filosóficas anglo-americanas e continentais, pesquisa estéticas decoloniais, critica pós-estruturalista, ethos e políticas da forma na arte contemporânea. Pós-doutorado em filosofia na USP (2021-24), grupos

de estética (GEEC/FFLCH e GEEV-HECC/USP), escreve ensaios críticos, faz seminários e curadorias de arte.

Vítor Guerreiro. Nasceu no Barreiro, Distrito de Setúbal, Portugal, em 1977. Estudou música no Conservatório Regional de Setúbal e filosofia na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, onde se licenciou. Foi tradutor de ficção literária e filosofia durante mais de quinze anos. Concluiu o doutoramento na Universidade do Porto em 2016, com uma tese em filosofia da música: *The Art of Tonal Sound: Music as a Social Kind and Natural Kind Activity*, publicada em 2019. É investigador contratado do Instituto de Filosofia da Universidade do Porto, Via Panorâmica, s/n 4150-564, Porto Portugal, onde também ensina seminários de estética para os cursos de mestrado e doutoramento.

Apresentação

Desde a antiguidade clássica, alguns filósofos dedicaram parte de suas reflexões à natureza do belo, ao valor da arte e a outras questões relacionadas ao que hoje podemos chamar de literatura, teatro, pintura, escultura e música. A estética, entendida enquanto uma disciplina filosófica, como sabemos, foi concebida no século XVIII por Alexander Baumgarten (1735), que usou o termo para se referir a "uma ciência de como as coisas são conhecidas por meio dos sentidos". Naquele século e no seguinte, muitos filósofos teorizaram centralmente sobre o belo, o sublime e a questão do gosto.

Até meados do século XX, a estética se manteve um pouco afastada das questões que tomavam as reflexões da filosofia na tradição analítica, entendida aqui como uma tradição surgida a partir de Frege e Russell. No entanto, na década de 1950, algumas discussões em filosofia da linguagem acabam se estendendo para as reflexões sobre arte, em especial em uma posição cética sobre definição de arte. A publicação de *Investigações Filosóficas* (1953), de Ludwig Wittgenstein, influenciou as elaborações de alguns filósofos em estética. Na estética propriamente dita, cabe destacar a publicação de *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism* (1958), de Monroe Beardsley, como um marco inicial do que hoje podemos chamar de "estética analítica". Com inspiração deweyana e alinhada com a filosofia daquele período, é considerada a obra mais importante de estética analítica até a publicação de *Linguagens da Arte* (1976), de Nelson Goodman.

Durante a segunda metade do século XX, o debate sobre definição de arte tomou grande parte das discussões em filosofia de língua inglesa, por um lado, em resposta às posições céticas e, por outro, refletindo sobre o tipo de produção artística do período. Uma característica das discussões foi a crítica ao estético – entendido em grande parte como propriedades estéticas intrínsecas aos objetos de arte –, e a sua separação do artístico, como uma forma de compreender a arte contemporânea. Deste período, as publicações de Arthur Danto são um marco do auge dos debates. Após um certo esgotamento das discussões sobre definição, que foram sentidas já no final do século, as investigações em estética se intensificam em outros campos, como o da interpretação e da avaliação de obras de arte; as especificidades de cada arte como a fotografia, a pintura, a literatura, o cinema, a música, a performance, etc.; o valor estético; a experiência estética; a ontologia da arte; a arte não ocidental; entre outros. E, o que temos hoje é uma variedade de temas tratados na estética contemporânea, que muitas

vezes se desenvolve de forma interligada a outras áreas da filosofia, como a metafísica, a epistemologia, a filosofia da percepção, a filosofia da linguagem, entre outras.

Os textos aqui reunidos refletem essa variedade da pesquisa na estética contemporânea de forma original. Tratam de questões metafísicas - ou ontológicas - sobre a arte no geral e sobre artes específicas como a fotografia, a pintura e a música. Além disso, abordam questões sobre a existência de propriedades estéticas na matemática, a metáfora na literatura, a relação entre filosofia e literatura, a avaliação musical, a questão do gosto, o valor estético, a estética japonesa, a definição de arte e também questões em autores como Danto, Goodman e Hume.

Este livro teve como projeto inicial reunir artigos e ensaios, em português, sobre estética e filosofia da arte na tradição analítica. Podemos entender a filosofia na tradição analítica, de forma bem geral, como um modo de fazer filosofia, em que se trabalha de forma argumentativa e temática, em torno a problemas e que pode ser feita mesmo em relação à análise de questões presentes em textos de filósofos de outros períodos históricos. Esse projeto foi levemente ampliado, o que nos trouxe um ganho, por um lado, ao abordarmos outras questões pertinentes à estética contemporânea e, por outro, ao envolvermos alguns pesquisadores que não trabalham centralmente com a estética e filosofia da arte.

Iniciamos esta coletânea com um capítulo sobre o realismo estético, tema não tão pesquisado e discutido na filosofia no Brasil, sendo, assim, essa contribuição, uma motivação para que esse debate se desenvolva em novas pesquisas. Será a beleza, uma propriedade estética paradigmática, algo subjetivo, uma atribuição que fazemos sem nos referirmos a nada nos objetos do mundo? Inês Morais nos apresenta motivações para respondermos negativamente a essa questão, fazendo sua defesa do realismo estético.

Em seguida, Elliot Scaramal nos apresenta o estado da arte de uma outra questão, que de certa forma se relaciona com a anterior, a saber, se existem ou não propriedades estéticas na matemática e, se sim, qual seria o estatuto dessas propriedades. Elliot reúne a literatura sobre o assunto, algo que até então não havia sido feito em língua portuguesa (ao menos no Brasil), e nos mostra a importância da questão com esta preciosa contribuição.

O terceiro capítulo é dedicado à ontologia das obras de arte, ou seja, que tipo de entidades elas são. Valdenor Brito, de forma bastante articulada com sua pesquisa sobre ontologia social, nos apresenta a abordagem de Amie Thomasson, filósofa que defende a dependência ontológica da obra de arte em relação à mente. Em seguida, ele

faz uma crítica a essa abordagem para, enfim, defender sua própria posição, centrada no caso da pintura.

Não propondo uma ontologia da fotografia, mas analisando teorias que foram construídas a partir da reflexão sobre o que a fotografia é, Guilherme Ghisoni nos apresenta a distinção, na história da filosofia da fotografia, entre as chamadas "teorias ortodoxas" e as "novas teorias". Neste primoroso capítulo, Guilherme investiga as vantagens e limites das novas teorias que, embora abram caminho para a compreensão da fotografia enquanto arte, têm dificuldades para explicar o valor epistêmico dela.

J.-P. Caron, por sua vez, pretende mostrar como estão conectadas duas das mais célebres contribuições de Nelson Goodman à filosofia, a saber, sua análise da arte via sistemas simbólicos e o seu nominalismo de rejeição de classes. J.-P. defende que a primeira é, na verdade, em grande medida tributária da segunda, usando como exemplo paradigmático para a sua análise o modo como o nominalismo de Goodman impactaria a ontologia da obra musical proposta pelo filósofo norte-americano.

Ainda sobre a ontologia da obra musical, António Lopes aborda o seguinte problema em filosofia da música: até que ponto é que as considerações ontológicas sobre obras musicais afetam a nossa avaliação de execuções de tais obras? Nesta significativa contribuição, António defende que as avaliações de execuções musicais não são inteiramente determinadas pelas obras executadas.

No seu capítulo "Valor estético, valor cognitivo e o conceito de 'forma' na arte'", Vítor Guerreiro propõe uma interessante concepção de forma para as obras de arte que pretende dar conta ao mesmo tempo não só do valor estético das mesmas - como é tradicionalmente o caso -, mas também do seu valor *cognitivo*, embora esse último não seja necessariamente, como defende Vítor, de natureza proposicional.

David Hume é certamente um dos mais importantes contribuidores a temas de estética na história da filosofia. Em seu capítulo, Carlota Salgadinho apresenta uma pormenorizada e intrigante análise do conceito de juízo estético no interior da filosofia de Hume em conexão com sua teoria dos valores. Por meio dessa análise, a autora defende que Hume seria o primeiro projetivista e oferece diferentes alternativas interpretativas para o estatuto semântico e epistêmico desses juízos.

Há um recente interesse no Brasil pela filosofia oriental ou não ocidental. Pesquisas sobre filosofias não ocidentais têm tomado alguns espaços acadêmicos, mesmo que timidamente. Nesse contexto, Diogo Porto nos traz parte de sua interessante pesquisa sobre a filosofia japonesa, em que investiga a presença da natureza na estética japonesa, em especial, como esses dois elementos (a natureza e a estética japonesa)

se relacionam, a partir dos escritos de Ōnishi Yoshinori. Esta é uma importante contribuição, pois ajuda a ampliar a nossa visão sobre a estética, frequentemente tomada somente como estética ocidental.

Abordando um tema clássico da filosofia analítica da linguagem em confluência direta com a estética, a filosofia da arte e, em particular, a literatura, Diogo Gurgel tenta defender uma avaliação do conceito de metáfora que se opõe diretamente ao modelo proposto por Wilson e Sperber no contexto da teoria da relevância. Diogo vê esse modelo como imbuído de comprometimentos intelectualistas que o tornariam incapaz de oferecer uma leitura adequada de metáforas analógicas.

Em "Literatura e filosofia: vasos comunicantes e afinidades eletivas", Rafael Azize nos mostra, como o simpático título sugere, a relação entre essas duas áreas que, embora distintas, por vezes se aproximam. A leitura desse agradável ensaio nos leva a ver, por meio de alguns exemplos, que uma distinção tão radical entre essas duas áreas é algo frágil, pois podemos encontrar elementos comuns entre elas.

Os dois últimos capítulos deste livro são relacionados à teoria filosófica de Arthur Danto, importante filósofo e crítico de arte norte-americano. Leonildo Galdino e Marcos Silva retomam a clássica discussão sobre definição de arte, com uma contribuição original e interessante. Eles analisam a influência de *Investigações Filosóficas* (1953) nas elaborações teóricas de Morris Weitz e William Kennick e a resposta de Danto a elas, para, então, mostrar que esses filósofos fazem um mau uso da teoria wittgensteiniana. E, por fim, propõem uma outra maneira de compreender a arte contemporânea a partir de uma nova abordagem dessa teoria.

Finalizamos nossa coletânea com o inestimável capítulo de Virginia Aita, uma das primeiras pesquisadoras da obra de Danto no Brasil, o que nos deixa bastante honrados. Virginia explora a teoria desse filósofo de maneira minuciosa e analisa como o sentido de obras de arte requer uma interpretação que é constitutiva das mesmas e as torna artefatos semânticos, o que sugere uma relação de superveniência de propriedades intencionais sobre objetos físicos. Análise que nos leva a uma melhor compreensão das noções de "transfiguração" e "*embodiment*" e, de forma primorosa, a uma estética dos sentidos em Danto.

Por fim, agradecemos a todos os envolvidos nesse projeto e principalmente aos editores do NEPFIL, que têm contribuído muito para o desenvolvimento da filosofia no país com excelentes publicações. Esperamos fornecer aos leitores uma leitura instigante com os capítulos aqui reunidos, mostrando a abrangência e a importância da estética e

da filosofia da arte, enquanto campo de pesquisa ainda a ser explorado em muitas questões e que, por vezes, é interligada a outras áreas.

Rosi Leny Morokawa
Rodrigo Reis Lastra Cid
Elliot Santovich Scaramal
(Organizadores)

Capítulo 1

Pôrque o realismo estético?[1]

Inês Morais

O realismo estético é uma doutrina central na estética e na filosofia da arte. Neste ensaio introduzo-a e defendo a sua adopção, considerando algumas das suas motivações principais e incluindo algumas das suas aplicações úteis para outras áreas de pensamento, bem como para a vida prática. Primeiro, avalio algumas das razões para preferirmos o realismo estético, que já discuti noutros lugares (MORAIS, 2009, 2019). Depois, e aí mais originalmente, sugiro que, para que possa existir um domínio distintamente estético, e para que exista a estética como disciplina filosófica, é necessário aceitar o realismo estético. Finalmente, aponto algumas aplicações para o realismo estético, isto é, algum trabalho útil que esta doutrina faz, não só no domínio da estética mas também noutras áreas de pensamento.

1. Introdução

Neste ensaio pretendo sobretudo apresentar o realismo estético aos que ainda não o conhecem, de modo a promovê-lo. O realismo estético que aqui apresento e defendo está comprometido com pelo menos quatro teses principais e interligadas: (i) uma tese ontológica sobre a *existência* de propriedades estéticas, entendidas como o referente das atribuições estéticas que fazemos quando fazemos juízos estéticos; (ii) uma tese ontológica sobre a *natureza* destas propriedades: as propriedades estéticas são objectivas, intrínsecas aos objectos que as possuem (existem independentemente de qualquer percepção delas); (iii) uma tese epistemológica (uma tese sobre o *conhecimento* que podemos ter destas propriedades): as propriedades estéticas são *sensibiliza* — podem ser apreendidas pelos sentidos — e são também objectos de conhecimento — podem ser conhecidas por alguma forma de contacto (*acquaintance*);

[1] Este capítulo foi escrito de acordo com a ortografia do português de Portugal.

(iv) uma tese linguística (semântica): os juízos estéticos, que atribuem propriedades estéticas a objectos, podem ser verdadeiros ou falsos.

Aqui não faço a apresentação e defesa do realismo estético por contraposição às várias doutrinas anti-realistas e não realistas. Essa tarefa (importante e útil) já foi feita por mim e por outros e, quanto a mim, suficientemente, noutros lugares (LEVINSON, 1994, 2002; MORAIS, 2009, 2019; WHITING, 2022 a propósito de Margaret Cavendish; ZANGWILL, 2001 e 2003; para a defesa das propriedades estéticas enquanto poderes, leia-se SIMONITI, 2017). Aqui proponho-me defender o realismo estético apenas com a análise breve dos seus recursos «internos», isto é, sem o opor a outras teorias: procuro analisar as suas virtudes mais fortes e evidentes que, por si só, recomendam a sua adopção. Assim, não discutirei os anti-realismos nem os não-realismos mais fortes que têm sido defendidos como alternativas, modernas e contemporâneas, ao realismo, concentrando-me na apresentação da doutrina a defender. Ainda que a opção e a estratégia sejam controversas, é legítimo supor que a infraestrutura de uma doutrina seja suficiente para convencer à sua adjudicação. Para defendermos a democracia (por exemplo) não precisamos de discutir as suas alternativas: uma descrição da democracia deve ser suficiente para convencer alguém disposto a aceitar argumentos relevantes a seu favor. A defesa de uma teoria ou visão do mundo a partir de dentro também é legítima.

A tese ontológica sobre a *existência* de propriedades estéticas, entendidas como o referente das atribuições estéticas que fazemos quando fazemos juízos estéticos, é uma tese da metafísica geral. Eu quero comprometer-me apenas com uma visão aristotélica destas propriedades (*in rebus*) e neste ensaio procuro manter-me neutra sobre se são universais ou tropos. O que digo sobre a natureza das propriedades estéticas é mais específico e por isso mais forte sobre o que podemos dizer sobre a sua existência, pelo que a sua existência é indicada mais indirectamente.

A tese ontológica sobre a *natureza* das propriedades estéticas diz que estas são objectivas, intrínsecas aos objectos que as possuem (existem independentemente de qualquer percepção delas ou pensamento sobre elas). Uma maneira simples e elegante de testar se certas propriedades são intrínsecas a um objecto é perguntarmo-nos que propriedades um exacto duplicado teria. Este teste é sugerido por G. E. Moore no seu ensaio sobre a concepção de valor intrínseco (MOORE [1922] (1960)). No que diz respeito ao realismo estético, podemos perguntar-nos se um exacto duplicado teria a mesma beleza do que um original. Como a resposta a esta pergunta é afirmativa,

podemos pensar que a beleza que atribuímos a esse objecto pelo menos está no objecto e não em nós.

A tese epistemológica (sobre o *conhecimento* que podemos ter destas propriedades) diz que as propriedades estéticas são *sensibiliza* — podem ser apreendidas pelos sentidos — e são também objectos de conhecimento — podem ser conhecidas por alguma forma de contacto (*acquaintance*). Esta tese é o que mais concretamente fornece a infraestrutura para a tese ontológica: não podemos fazer metafísica sem nos debruçarmos sobre o modo como conhecemos a realidade cuja existência está em causa e que queremos defender. É também uma tese a favor da existência de *qualia*, de que as propriedades estéticas serão um exemplo. Podemos duvidar de que todas as propriedades estéticas sejam *sensibilia*: afinal algumas propriedades relevantes das obras literárias, relevantes especialmente para o seu valor enquanto objectos estéticos, não são propriedades físicas. Mas isto é apenas uma dificuldade para quem adopta o fisicalismo como tese geral, que não consegue explicar objectos sem materialidade física. Alguém para quem os objectos mentais têm existência consegue aceitar facilmente que os *sensibilia* estéticos podem incluir as propriedades apreendidas pela mente e pela visão atenta à linguagem metafórica da poesia, por exemplo. Deixo, no entanto, a elaboração do que serão estas propriedades para outro lugar, ou mesmo para outros; aqui interessa-me mostrar minimamente a viabilidade do realismo estético, mesmo que os contornos do que possam ser estas propriedades fiquem apenas delineados, em traços largos.

Finalmente, a tese linguística (semântica) diz que os juízos estéticos, que atribuem propriedades estéticas a objectos, podem ser verdadeiros ou falsos. Não argumentarei a favor desta tese mais do que isto: há alguns exemplos claros de objectos que não podemos (com verdade) descrever como belos, ou outros que não podemos (com verdade) descrever como feios, da mesma maneira que nem todos os objectos são azuis ou amarelos. Tratarei desta questão quando falar dos limites descritivos das atribuições de valor e propriedades estéticas, como argumento para o realismo estético. Agora interessa-nos pensar nalgumas motivações (contemporâneas) para preferirmos o realismo estético.

2. Algumas motivações (contemporâneas) para o realismo estético

Platão é talvez o filósofo mais conhecido da Antiguidade clássica com uma visão do mundo que contempla uma doutrina como o realismo estético: toda a sua filosofia,

mais aquela que da sua descende, recupera e desenvolve, de uma maneira ou doutra, a ideia de que a realidade inclui propriedades, incluindo propriedades estéticas. O cepticismo acerca do realismo estético é sobretudo moderno e contemporâneo (podemos também dizer que é romântico), embora isto seja contingente à modernidade e à contemporaneidade (e ao Romantismo), pois que nada moderno ou contemporâneo exige que sejamos anti-realistas ou não-realistas acerca do domínio da estética. Pelo contrário, eu sugiro neste ensaio que muito nos recomenda que sejamos realistas.

O meu âmbito aqui não é histórico, senão apenas de analisar o que a distância dos anos ensina. É importante perceber que o anti-realismo é apenas contingente à modernidade, para compreendermos que este aspecto da história não consistiu num avanço positivo. A época moderna e contemporânea introduziu ideias luminosas, mas também uma tolerância excessiva para com a subjectividade e o indivíduo, que associamos ao Romantismo, e que podem ajudar a explicar o anti-realismo que acompanha grande parte da modernidade e contemporaneidade e que é importante identificar correctamente e opor. Aqui não me debruço sobre a história senão nos seus contornos e ideias mais abstractos, para ajudar a mostrar o erro que é importante corrigirmos e evitarmos.

Uma posição que também vê a tradição filosófica com raízes em Platão como realista (e que argumenta contra ela) é a de John Mackie (MACKIE, 1977). De novo, aqui o meu objectivo não é voltar a discutir esses argumentos (veja-se MORAIS, 2019, especialmente o capítulo 2, a este respeito), mas apenas apontar para a tradição moderna e contemporânea que os alimenta. A teoria de Platão, imperfeita que é, pode ser aceitável com as correcções propostas por Aristóteles—como sugere McDowell (MCDOWELL, 1983): o platonismo «descomedido» ou «galopante» («rampant», como lhe chama McDowell) pode ser difícil de aceitar por pessoas modernas e razoáveis, mas uma variante aristotélica que propõe que as propriedades existem na natureza e não sobrenaturalmente, fora dela, já é mais palatável. As propriedades não existem fora do tempo e do espaço, existem nas coisas que as possuem. E isto pode ser facilmente visto nos objectos que contemplamos esteticamente.

Mas o estudo da história da filosofia deste problema não é, como disse, o que me ocupa aqui. Concentremo-nos então, por estratégia, para vermos mais alguns frutos, em argumentos contemporâneos, que naturalmente integram as preocupações mais históricas com os problemas do realismo. O meu intento aqui não é, de novo, fazer história da filosofia contemporânea sobre este problema, mas simplesmente analisar um problema actual que merece atenção e indicar as soluções mais fortes que têm sido

avançadas por outros e por mim. E, por estratégia minha também (já seguida em MORAIS 2009, 2019), importemos, mesmo que muito abstractamente, o que é dado como adquirido em debates paralelos na filosofia moral (sobre o realismo moral) e até na filosofia da matemática (sobre o realismo sobre os números, por exemplo). Não discuto propostas específicas, ou em pormenor, mas é notório que me inspire vagamente na instrução que vem dessas discussões.

Quais são, então, os argumentos mais fortes para preferirmos o realismo estético? Um primeiro argumento que podemos (e devemos) considerar a favor do realismo estético é o da indispensabilidade: «as propriedades estéticas são indispensáveis ao discurso estético ou, num outro modo de ver a mesma coisa, são ineliminávels do discurso estético» (MORAIS, 2019, p. 89[2]). Constantemente invocamos propriedades estéticas para falarmos de obras de arte e é impossível parafrasearmos o nosso discurso sem invocarmos propriedades estéticas, e isto é indicação de que esta linguagem invoca algo real, não uma expressão ou projecção nossa sem referência. Quando falamos das propriedades estéticas de uma obra de arte não estamos apenas a projectar os nossos sentimentos acerca dessas obras, ou a expressar algo simplesmente sobre nós e separado delas (nem isso seria possível). É mais razoável conceber o discurso avaliativo sobre obras de arte como sendo acerca das obras de arte e das suas propriedades, e é razoável também que peçamos argumentos aos que pretendem que mudemos de opinião. Em suma, o argumento da indispensabilidade diz que, porque o discurso estético invoca necessariamente propriedades estéticas, essa gramática deve ser vista como indicando algo na realidade e devemos, portanto, ser realistas estéticos.

Um outro argumento que podemos invocar para preferirmos o realismo estético é o argumento da explicação, ou a capacidade explicativa do realismo estético (LEVINSON, 1994, 2001; ZANGWILL, 1991, 2000, 2003; TAPPOLET, 2000). Em resumo, o argumento é assim: «O discurso estético é explicado pelo realista como sendo acerca de algo propriamente pertencente à realidade externa, e o desacordo estético é pensado como dizendo respeito à melhor maneira de ver (não de construir) tal realidade independente» (MORAIS, 2019, p. 89). Levinson apresenta o mesmo argumento do seguinte modo: se não aceitarmos as propriedades estéticas, é difícil ver «aquilo de que críticos competentes com diferenças de opinião avaliativa poderiam realmente estar a falar» (LEVINSON, 1994, p. 352). Os desacordos são explicados pelo realismo estético de maneira elegante e simples. Zangwill invoca o mesmo argumento explicativo,

[2] As citações noutras línguas aparecerão sempre traduzidas e a tradução é minha.

enfatizando que o realismo estético é a única doutrina capaz de explicar a normatividade do discurso avaliativo: «nenhuma outra teoria parece fazer justiça à aspiração normativa dos juízos estéticos» (ZANGWILL, 1991, nota 2). Isto é, o realismo estético explica a normatividade associada ao discurso estético, uma característica que todas as partes no debate aceitam e que as alternativas ao realismo não conseguem explicar. Isto é dizer muito: esta razão apenas, sem outras, deveria convencer todas as pessoas a escolherem o realismo estético.

Christine Tappolet apresenta um outro argumento robusto para o realismo, baseado na ideia de que os valores, concebidos enquanto propriedades axiológicas, são de algum modo exteriores ao que possamos pensar deles: «A nossa experiência dos valores apresenta-se como a de um confronto com algo exterior a nós, que existe independentemente de nós e das nossas convenções» (TAPPOLET, 2000, p. 71). A ideia de um «confronto» com o valor é também sugerida por McDowell (MCDOWELL, 1983). E, relativamente à beleza em particular, Tappolet escreve: «a beleza de uma tela é percebida como encontrando-se na obra de arte e não como projectada sobre ela ou ainda como relativa ao nosso sentimento estético ou às nossas convenções sociais» (TAPPOLET, 2000, p. 71). Philip Pettit também desenvolve uma variante do argumento da explicação, a favor do realismo, com base na ideia de que as descrições de obras são representacionais, isto é, capturam algo real que, em princípio, é passível de ser descoberto: «o que [uma descrição de uma pintura] captura quando é um registo fiel é algo que propriamente pertence à pintura e que está em princípio acessível a todos» (PETTIT, [1983] 2004, p. 169). E mesmo Mary Mothersill, que não se apresenta claramente como realista, aceita que «os méritos de uma obra são descobertos, não lhe são conferidos» (MOTHERSILL, 1984, p. 153). Esta ideia de que as propriedades estéticas são atribuídas por descoberta é crucial: nenhuma quantidade de pensamento, percepção, ou acto de vontade dará às obras de arte (ou qualquer outro objecto que estejamos a avaliar esteticamente) propriedades estéticas; estas não são criadas por uma projecção ou acto de vontade de quem avalia; ou estão presentes e podem ser descobertas, detectadas, ou não estão presentes e o nosso discurso é impotente para fazer essas atribuições.

Relativamente à objecção da natureza elusiva das propriedades estéticas — como podem as propriedades estéticas ser vistas como reais, se são, tantas vezes, elusivas? —, Frank Sibley responde que mesmo que apenas uma minoria seja capaz de discernir certas propriedades estéticas, ou mesmo todas elas (os que são capazes de fazer «discriminações mais finas» (SIBLEY, [1961] 2001, p. 79)), essa não é uma razão

para abandonar o realismo. Podemos pensar num exemplo da biologia: ainda que apenas uma minoria de especialistas consiga distinguir um cavalo Lusitano de um Andaluz, isso não significa que não há uma distinção a fazer, uma distinção estética (e biológica) que pode ser feita por todos os que têm sensibilidade e treino suficientes. A raridade da capacidade para a distinção não implica que não haja uma distinção genuína a fazer.

Um outro argumento que tem sido invocado a favor do realismo é o dos limites descritivos das atribuições estéticas (LEVINSON, 2001, pp. 62-65; veja-se também MOTHERSIL, 1984, p. 150). Nem tudo é belo, nem tudo é feio, nem tudo é elegante, nem tudo é equilibrado. A vagueza inerente a certos juízos, que corresponde a uma dificuldade cognitiva e a um limite expressivo, não deve fazer-nos esquecer a maioria de casos claros que mostram que fazer certas atribuições de propriedades é incorrecto, errado. Mothersill coloca a questão do seguinte modo: «Ao julgar o Op. 59 [de Beethoven] como sendo belo, por hipótese, eu implico uma declaração subjectiva (*avowal*), mas também faço uma afirmação substantiva, uma que não parece envolver qualquer deslocação ou projecção dos meus sentimentos no objecto julgado» (MOTHERSILL 1984, p. 150). Nem tudo é belo, nem tudo é elegante, nem tudo delicado, nem tudo é equilibrado, nem tudo é feio, pelo que a atribuição de propriedades não pode constituir uma mera projecção de sensações, mas uma detecção, uma discriminação (no sentido neutro que esta palavra também tem, sem conotação negativa), revelando uma capacidade de visão, não uma figuração da imaginação separada da realidade, ainda que uma mente activa seja necessária para a detecção de propriedades estéticas.

Um outro argumento (embora não decisivo) para o realismo estético é a sua simplicidade. Tappolet fala no «realismo axiológico», ou realismo dos valores, como a forma mais simples de explicar o funcionamento do discurso avaliativo e a prática que ele pressupõe: «o realismo axiológico é a maneira mais radical, mas também a mais simples, de dar conta da gramática dos termos axiológicos, da fenomenologia dos valores e da objectividade que pressupõe a nossa prática» (TAPPOLET, 2000, p. 72). Tappolet apresenta os valores como propriedades axiológicas monádicas (isto é, não relacionais), intrínsecas aos objectos que as possuem. A mim parece-me que esta visão é simples e aceitável na generalidade, e aliás compatível com a proposta de G.E.Moore no ensaio «The conception of intrinsic value» ([1922] 1960) de que um valor é intrínseco a um objecto quando é preservado num seu duplicado.

3. O realismo estético como requisito básico da estética como disciplina

A ideia para que passo agora, num cenário ideal, não precisaria de defesa, mas como ainda não somos todos realistas estéticos, devo defendê-la. A filosofia faz, aliás, isto quase sempre, defender ideias razoáveis minoritárias, que são minoritárias apenas porque o mundo em que vivemos reflecte menos (ou pior) do que seria de esperar. A filosofia existe então para colmatar falhas no pensamento, na esperança de que a articulação de teses e argumentos mais razoáveis e sensatos possa convencer os que sem eles chegariam a (ou ficar-se-iam por) conclusões diferentes e piores.

A ideia que defendo aqui é que o realismo estético é um requisito básico da estética como disciplina: todos os que consideram que existe um domínio particular da estética, que configura uma «disciplina», deveriam aceitar a existência de uma realidade objectiva que a estética estuda, o carácter intrínseco das propriedades estéticas, a possibilidade de conhecimento estético e a tese de que os juízos estéticos podem ser verdadeiros ou falsos. Aqui não vou repetir as (outras) motivações para o realismo estético de que já escrevi, mas apenas enfatizar que, se aceitamos a ideia de que existe uma área de pensamento, disciplinar, distintamente estética, então estamos comprometidos com o realismo estético. Por isso, para serem coerentes, todos os que trabalham no «domínio da estética» devem ser realistas estéticos.

Esta ideia apenas é controversa porque é ainda minoritária[3]. Isto não significa que não seja uma verdade evidente, que talvez todas as pessoas razoáveis, isentas e honestas aceitarão rapidamente e sem dificuldade. A filosofia, no seu melhor, expressa o que deve ser o senso comum.

Com efeito, a estética é, muitas vezes, ainda, vista com suspeição por parte de filósofos que trabalham noutras áreas da filosofia. Sem a associação ao realismo, de facto a estética tem pés de barro: é pouco claro que o seu objecto seja merecedor de discussão filosófica. Afinal, o objecto da filosofia deve ser um objecto real, excepto se se tratar de uma filosofia que pretende desmascarar uma área como inexistente ou pseudoexistente. Pense-se, por exemplo, na astrologia: não se justifica a empresa de filosofar profundamente sobre uma área de pensamento e de discurso com tão duvidosos pressupostos. Nos antípodas desta temos a física, que estuda um domínio da realidade que inquestionavelmente tem valor como objecto de estudo.

A questão que temos de colocar-nos a este propósito é, então, se vale a pena pensar («filosoficamente», profundamente) sobre a estética. O que defendo é que, para

[3] Defendi esta ideia numa palestra (*online*) à Universidade Federal do Rio de Janeiro, a 9 de Maio de 2022.

que a estética mereça estudo filosófico, algo objectivo, real, tem de estar presente e que ela estuda, algo análogo ao que encontramos no estudo da física. Claro que, se aceitarmos que a realidade não se reduz à física, deixamos aberta a possibilidade de haver um estudo sério de uma área como a estética, quando esta inclui a filosofia da literatura (que tem uma dimensão não física clara). Em todo o caso, o estudo sério da estética, quer vista de uma perspectiva fisicalista quer de uma perspectiva dualista (por exemplo), pressupõe que há uma realidade mais ou menos estável que a disciplina estuda.

Penso que esta é talvez a razão mais forte para preferirmos o realismo estético, uma vez que muitos se dedicam ao estudo da estética. E pode dizer-se mais do que isto. Pode dizer-se, por exemplo, que os não-realistas que se dedicam a desenvolver teses na disciplina da estética estão sempre a ser incoerentes: desenvolvem teses sem acreditar que há uma realidade mais ou menos estável de que podemos partir. Parece-me uma posição que se refuta a si mesma.

Pelo contrário, os realistas, que devem aceitar que há dificuldades na delimitação da realidade a estudar (como, aliás, acontece na física e na matemática), têm uma explicação simples, ou a melhor explicação, para o interesse que temos em tentar explicar a experiência estética, os objectos que contemplamos esteticamente, os juízos estéticos, os padrões estéticos, etc. Este é, portanto, um argumento adicional, meta-teórico, para o realismo estético: o realismo estético é necessário para que haja filosofia séria sobre o domínio da estética. Ou aceitamos o realismo estético, ou então trabalhar em estética não é empresa que valha a pena. Ora, parece evidente que há benefícios no trabalho da estética, portanto o realismo estético tem de ser verdadeiro.

Com efeito, não filosofamos sobre coisas que não importam assim tanto (como unicórnios). Quando falamos em unicórnios na filosofia, é apenas para apresentar outras ideias que nos parecem mais importantes, como a da relevância da ficção e dos objectos ficcionais em geral—porque estes apresentam problemas com importância para a nossa vida, como a possibilidade de nos enganarmos entre o que é real e o que não é real, ou como a possibilidade de aprendermos, de alguma maneira, com alguns objectos ficcionais complexos e significativos, criados de maneira inteligente com um fim artístico. Ninguém se lembraria de ensinar «filosofia dos unicórnios» (imagine-se um curso dedicado a este estudo, seria um absurdo). Se a beleza fosse apenas uma projecção de sensações, uma expressão de sentimentos puramente subjectivos, ou mesmo só uma disposição, não mereceria a nossa atenção filosófica: filosofamos sobre coisas que merecem atenção mais profunda e estável. Se temos uma filosofia da beleza, e uma

estética e uma filosofia da arte, então temos de acreditar que estas coisas com que a filosofia se preocupa têm uma existência distinta, que justifica que nos ocupemos delas. Tem de haver algo de que a filosofia trata.

Esta ideia não é radical de todo, embora possa ser minoritária. Apenas é radical para os que defendem que a beleza está nos olhos de quem a vê, ou que gostos não se discutem. Na realidade, o realismo estético é apenas uma ideia concorrente no senso comum, que deveria ser adoptada na generalidade. O senso comum é o ponto de partida e o ponto de chegada da filosofia, e questionar alguns pressupostos do senso comum (da «cultura geral») é importante porque o senso comum (ou a cultura geral) inclui muitas vezes, ainda, crenças contraditórias e algumas falsas. A tarefa da filosofia é detectar essas contradições e propor remédios para elas, com teses que esperamos que sejam melhores.

4. Algumas aplicações do realismo estético

Aqui concentro-me nalgumas «aplicações» do realismo estético: manifestações mais evidentes desta doutrina na vida mais prática, ou o realismo estético em acção.

A primeira é, então, desfazer algumas ideias falsas do senso comum, como a ideia de que «gostos não se discutem», até cristalizada em latim, *de gustibus non disputandum*. Armados com o realismo estético, reparamos que a ideia cristalizada é falsa e que na verdade discutimos os nossos gostos. E só faz sentido discutirem-se gostos se houver uma realidade (de alguma forma exterior a nós) que está em discussão. O facto de que discutimos os nossos gostos, e que os educamos e refinamos nessa discussão, é um argumento adicional para o realismo estético. Quando discutimos os nossos gostos, não discutimos as nossas sensações, as nossas projecções, as nossas atitudes, discutimos os objectos que inspiram as nossas reacções a eles. O realismo estético permite que construamos estes debates como tendo um significado, como fazendo sentido; os desacordos são vistos como sendo acerca de algo na realidade.

Do mesmo modo, a ideia, igualmente cristalizada na mente do senso comum, de que «a beleza está nos olhos de quem a vê» desvanece-se quando aceitamos o realismo estético. Por vezes o senso comum tem boas ideias, mas outras vezes tem, cristaliza e espalha ideias defeituosas ou mesmo falsas que depois é necessário discutir e eliminar. Ora, o realismo estético mostra que a beleza ou está numa porção do mundo e pode ser reconhecida, detectada, ou não são os nossos olhos que a criarão: aquilo que se pode dizer bastante feio, repugnante, odioso para todos certamente não será belo.

Uma outra aplicação do realismo estético é que, ao defender e explicar a existência de conhecimento estético, é a doutrina básica que justifica que possa haver educação estética. A formação do cânone, de um *corpus* mais ou menos estável de objectos que faz sentido ensinar quando se ensina, está comprometida com o realismo estético. A maneira como ensinamos sobre arte (como sobre todas as outras coisas) pressupõe que existe algo (exterior às nossas idiossincrasias) que merece ser partilhado com outros. Escolhemos obras que consideramos terem valor esteticamente, fazemos comparações, graças à ideia de que há coisas verdadeiras que podemos dizer acerca de obras e coisas falsas que podemos dizer acerca de obras. A educação estética apenas é possível porque o realismo estético é verdadeiro. A educação estética apenas é possível porque há conhecimento que pode ser veiculado.

O progresso no gosto estético também só é possível porque há verdades que podem ser ensinadas. Se o que dizemos sobre obras é apenas uma projecção dos nossos sentimentos, não há muito que possamos fazer para ensinar os outros a mudarem as suas opiniões sobre obras de arte. Ora, nós mudamos muitas vezes de opinião sobre obras de arte (como mudamos de opinião sobre o mundo) em virtude da educação. O realismo estético permite explicar este progresso como um avanço na nossa ciência, não apenas na nossa atitude. Na verdade, o realismo estético pode mostrar as nossas mudanças de atitude, porque se baseiam em mudanças na nossa ciência, no nosso conhecimento.

Para além disso, o realismo estético pode explicar o fenómeno da arte que é sobrevalorizada e da arte que está subvalorizada. Com o realismo estético podemos comparar obras de arte sem reduzirmos essas comparações a projecções de sentimentos sem referência na realidade.

Finalmente, nos tempos que correm é quase impossível não pensarmos nos ensinamentos novos e nos desafios que coloca a inteligência artificial. Ora, a inteligência artificial é mais uma evidência de que (imperfeitamente) há respostas melhores e respostas possíveis — e respostas impossíveis ou incorrectas — também para problemas estéticos. Os resultados tão positivos (por vezes assustadores, também porque grandemente misteriosos para mentes humanas) da inteligência artificial sugerem que existe uma realidade que é possível capturar também no domínio da estética, que até uma máquina que não tem uma consciência humana, ou um gosto educado naturalmente, consegue pelo menos (imperfeitamente) mimar. Ou seja, e como se disse, a estética é mesmo um domínio e a inteligência artificial confirma-o: o realismo estético está essencialmente correcto. Aliás, a inteligência artificial permite resolver o

debate sobre o realismo/anti-realismo estéticos (a favor do realismo) exactamente porque o seu funcionamento decorre da existência de uma realidade que a máquina captura. A inteligência artificial é assim uma ferramenta importante mesmo num domínio que muitos pensam «intratável» como a estética. E a possibilidade de se usar a inteligência artificial neste campo é garantia de que há algo objectivo que a máquina consegue «compreender» ou pelo menos computar, replicar, multiplicar.

5. Conclusão

A primeira conclusão que podemos avançar é normativa: devemos ser realistas estéticos. E aliás, só o realismo estético consegue dar conta da normatividade da estética, que é necessária para a sua existência enquanto disciplina. Assim, a normatividade da estética mostra-nos a segunda conclusão: a estética é uma disciplina de pleno direito apenas porque há uma realidade genuína que é o seu objecto. Se eu não tiver razão e o realismo estético não constituir uma direcção sensata, então a estética enquanto disciplina filosófica é um castelo de cartas e deve ser eliminada. Ora, isto não parece ser o caso: a estética na sua essência está de boa saúde e recomenda-se. Os que a desvalorizam ou (aberta ou insidiosamente) procuram eliminá-la são mais coerentes do que os (muitos) que trabalham no domínio da estética com doutrinas anti-realistas, que são anti-teóricas e, portanto, auto-destrutivas. A coerência (a não-contradição) é sempre uma virtude dentro de um domínio. Por isso ou devemos ser anti-realistas (ou não-realistas) e a estética é uma disciplina espúria, a eliminar, ou podemos e devemos ser realistas, como proponho, e a estética é um domínio de pensamento filosófico legítimo, com problemas — e soluções — importantes e interessantes, centrais para a filosofia. Dizer isto não é dizer pouco. É dizer, pelo menos, que há espaço para que se diga o que direi noutro lado: que a estética deve ocupar um lugar de importância, central até, no domínio da filosofia. Mas para isto precisamos de uma atitude claramente realista acerca da estética.

Referências

LEVINSON, J. Being Realistic about Aesthetic Properties. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 52, n. 3, pp. 351-354, 1994.

LEVINSON, J. Aesthetic Properties, Evaluative Force, and Differences of Sensibility. In: E. Brady & J. Levinson (eds.), *Aesthetic Concepts: Essays after Sibley*. Oxford: Clarendon Press, pp. 61-80, 2001.

MACKIE, J. L. *Ethics: Inventing Right and Wrong*. Harmondsworth: Penguin Books, 1977.

MCDOWELL. J. Aesthetic Value, Objectivity, and the Fabric of the World. In: E. Schaper (ed.), *Pleasure, Preference and Value: Studies in Philosophical Aesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 1-16, 1983.

MILLER, J.T.M. *Metaphysical Realism and Anti-Realism*. Cambridge: Cambridge University Press, 2022.

MOORE, G.E. The Conception of Intrinsic Value. In: *Philosophical Studies*. London: Routledge and Kegan Paul, [1922] (1960), pp. 253-275.

MORAIS, I. *Aesthetic Realism*. Palgrave Macmillan, 2019. (Edição revista de Morais, I. 2009. *Aesthetic Realism*. Tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa).

MOTHERSILL, M. *Beauty Restored*. Oxford: Clarendon Press, 1984.

PETTIT, P. The Possibility of Aesthetic Realism. In: E. Schaper (ed.), *Pleasure, Preference and Value: Studies in Philosophical Aesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 17-38. Reprinted in P. Lamarque & S. Olsen (eds.), *Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition*. Malden, MA: Blackwell, [1983] (2004), pp. 158-171.

SIMONITI, V. Aesthetic Properties as Powers. *European Journal of Philosophy*, 2017, v. 25, pp. 1434-1453.

TAPPOLET, C. *Émotions et Valeurs*. Paris: Presses Universitaires de France, 2000.

WHITING, D. Cavendish's Aesthetic Realism. *Philosophers' Imprint*, 2022.

ZANGWILL, N. *The Metaphysics of Beauty*. New York: Cornell University Press, 2001.

ZANGWILL, N. Aesthetic Realism 1. In J. Levinson (ed.), *Oxford Handbook of Aesthetics*. New York: Oxford University Press, pp. 63-79, 2003.

Capítulo 2

Propriedades Estéticas e Matemática

Elliot Santovich Scaramal

O presente capítulo pretende discutir algumas questões fundamentais que relacionam a matemática com a noção de propriedade estética. Examinamos como a matemática é tradicionalmente associada a noções estéticas desde a antiguidade, como essa conexão se desenvolveu no interior da estética como uma disciplina filosófica e como considerações estéticas ainda parecem ser comuns contemporaneamente em contextos matemáticos. Em segundo lugar, tentaremos investigar se há propriedades estéticas na matemática, quais são elas e a que tipos de entidades elas se aplicam neste domínio. Analisaremos então o conceito de beleza de padrões matemáticos em artefatos e na natureza. Finalmente, tentaremos apresentar também conexões conceituais entre a literatura recente sobre propriedades estéticas na matemática e algumas discussões mais tradicionais no interior da filosofia da matemática, como o debate entre intuicionismo e classicismo e entre antirrealismo e realismo matemático.

Introdução[1]

Durante o desenvolvimento da estética como uma disciplina filosófica no ocidente certamente uma ênfase muito maior foi dada no tratamento de propriedades como a beleza, a deformidade ou a sublimidade na medida em que as mesmas se aplicavam à natureza - como a uma paisagem ou ao canto de um pássaro (talvez a uma tempestade no terceiro caso) - ou às belas artes - como a uma pintura, uma escultura ou mesmo uma fuga. A situação tem claramente mudado nas últimas décadas. De fato, tanto (i) o domínio de propriedades estéticas como (ii) a sua esfera de aplicação têm se ampliado radicalmente, especialmente com o desenvolvimento do que vem sendo

[1] Agradeço a Rosi Morokawa pelas suas considerações e sugestões à primeira versão deste texto, das quais o mesmo se beneficiou em muito.

chamado estética do cotidiano ou da vida cotidiana[2]. Com o surgimento dessa área de pesquisa, não só propriedades como 'engraçadinho' ou 'monótono' passaram a ser reconhecidas como genuinamente estéticas, também experiências e objetos tão prosaicos como varrer a casa ou mesmo um engarrafamento passam a povoar por excelência a alçada da estética.

É importante ressaltar, todavia, que, embora esse seja um acontecimento recente no contexto da estética ocidental, experiências cotidianas já eram amplamente reconhecidas em várias outras tradições estéticas, como, por exemplo, a japonesa. Contudo, mesmo no contexto restrito da história da estética ocidental, a despeito de, como dissemos, a natureza e a arte ocuparem tradicionalmente um lugar de destaque no exame das propriedades estéticas, podem ser encontradas menções a pelo menos um outro campo onde tais propriedades poderiam ser instanciadas. Esse é o caso da matemática. De fato, considerações estéticas sobre a matemática têm uma longa história. Ademais, matemáticos se permitem fazer considerações estéticas sobre o seu ofício o tempo todo. No entanto, apesar da ubiquidade desse tipo de consideração sobre a matemática, uma pesquisa aprofundada sobre o tema não tinha sido levada a cabo até as últimas décadas. Desde então muitos trabalhos têm sido produzidos a respeito, embora haja ainda muito o que ser feito na área.

A propriedade estética mais celebremente introduzida no domínio da matemática é certamente a beleza. Platão, por exemplo, no Timeu (54 a-b) notoriamente afirma que "dos vários triângulos [retângulos escalenos] determinamos como o mais belo (κάλλιστον) aquele tal que de um par desses se pode construir um triângulo equilátero como uma terceira figura"[3]. Apolônio de Perga, por outro lado, apresenta o terceiro livro das *Cônicas* da seguinte maneira: "O terceiro livro contém como teoremas várias proposições contraintuitivas – úteis tanto para a composição dos *loci* dos sólidos quanto para encontrar os limites da possibilidade de problemas, dos quais a maioria – e os mais belos (κάλλιστᾰ) - é nova…" (APOLÔNIO, 1891, p. 4). No que diz respeito à estética britânica do século XVIII, que teve um papel fundamental na consolidação da mesma como uma disciplina filosófica, encontramos particularmente em *An Inquiry into the Original of Our Ideas of Beauty and Virtue* (1725), de Francis Hutcheson, a aplicação da

[2] A esse respeito, ver, por exemplo, LIGHT & SMITH, 2005.

[3] Todas as traduções de textos em inglês ou francês aqui presentes são minhas. As traduções de textos em grego são feitas a partir do inglês ou latim com consulta ao original. As referências das traduções para o inglês usadas das obras citadas se encontram ao final do texto.

sua teoria da beleza ao que poderíamos chamar de entidades ou conceitos matemáticos (figuras geométricas planas e sólidos):

> Primeiro, a Variedade aumenta a Beleza em igual Uniformidade. A Beleza de um Triângulo equilátero é menor do que aquela de um Quadrado; que é menor do que a de um Pentágono e essa é de novo superada pela do Hexágono. De fato, quando o Número de Lados é em muito aumentado, a Proporção destes em relação ao Raio, ou o Diâmetro da Figura, ou do Círculo com o qual Polígonos regulares têm uma óbvia Relação, é a tal ponto perdida pela nossa Observação que a Beleza nem sempre aumenta com o Número de Lados e a carência de Paralelismo nos Lados de Heptágonos e outras Figuras de Número ímpar pode também diminuir sua Beleza. Então, nos Sólidos, o Icosaedro supera o Dodecaedro, e esse o Octaedro, que é ainda mais belo que o Cubo, e esse de novo supera a Pirâmide regular: A óbvia Razão disto é a maior Variedade com igual Uniformidade (HUTCHESON, 2004, p. 29).

Mais adiante no mesmo tratado Hutcheson expande a aplicação de seu conceito de beleza também para proposições, como teoremas, baseado, por assim dizer, na fecundidade dedutiva do mesmo. Hutcheson cita como exemplos teoremas da geometria euclidiana, a saber, as proposições n° 35 e 47 do primeiro livro dos Elementos de Euclides, sendo essa última o célebre Teorema de Pitágoras. Não há, todavia, nenhuma menção a *provas* como tendo propriedades estéticas:

> Há outra Beleza nas Proposições que não pode ser omitida, aquela que diz respeito a Quando um Teorema contém uma vasta Multidão de Corolários facilmente dedutíveis de si. Assim, aquele Teorema que nos dá a Equação de uma Curva, de onde talvez a maioria de suas Propriedades pode ser deduzida, de fato apraz e satisfaz nossa Mente mais do que qualquer outra Proposição: Um tal Teorema também é o 35º do Primeiro Livro de Euclides, do qual toda a Arte de mensurar Áreas retilíneas é deduzida por Resolução em Triângulos, que são as

> metades de tantos Paralelogramos e cada um desses é respectivamente igual a tantos Retângulos da Base à Altura perpendicular: O 47º do Primeiro Livro é outro de semelhante Beleza e também o são vários outros (HUTCHESON, 2004, p. 38).

A concepção de beleza de Hutcheson também abrange as ciências da natureza, em particular a física newtoniana:

> Na busca pela Natureza há Beleza semelhante no Conhecimento de alguns grandes Princípios ou Forças universais das quais inumeráveis Efeitos fluem. Tal é a Gravitação, no Esquema de Sir Isaac Newton (HUTCHESON, 2004, p. 38).

De fato, a própria definição proposta por Hutcheson de beleza parece ter uma inspiração matemática, como ele mesmo sugere:

> Mas o que chamamos Beleza em Objetos, para falar em Estilo Matemático, parece estar em uma Razão composta da Uniformidade e da Variedade: de modo que onde a Uniformidade de Corpos é igual, a Beleza é como a Variedade. E onde a Variedade é igual, a Beleza é como a Uniformidade (HUTCHESON, 2004, p. 29).

Declarações sobre beleza matemática se tornaram especialmente recorrentes entre matemáticos modernos. Nesse contexto, a beleza matemática cumpre um papel de justificação de práticas matemáticas altamente abstratas que envolviam métodos formais modernos (especialmente via o desenvolvimento da lógica matemática e da teoria dos conjuntos) de maneira independente de um requerimento de aplicação. A matemática pura moderna deveria ser levada a cabo, assim, em prol de si mesma ou pela sua beleza intrínseca, sem que se devesse pagar qualquer tipo de "pedágio" epistemológico ou prático, por exemplo, às ciências naturais. Esse é certamente em grande medida o tom em que é redigido o influente ensaio *A Mathematician's Apology* (1940)[4], de G. W. Hardy

[4] "Uma conclusão um tanto quanto curiosa emerge, segundo a qual a matemática pura é completamente mais útil que a aplicada. A matemática pura parece ter a vantagem também no

(1877 - 1947), um dos primeiros entusiastas desses novos métodos formais na Grã-Bretanha. Uma passagem particularmente famosa do ensaio é a seguinte:

> Os padrões do matemático, como os do pintor ou do poeta, devem ser *belos*; as ideias, como as cores e as palavras, devem se encaixar de maneira harmônica. Beleza é o primeiro teste: não há lugar permanente no mundo para matemática feia (HARDY, 1940, p. 14).

Quando posteriormente questionado sobre essa declaração por Charles Sanders Snow, que teria perguntado "se alguém apresentasse uma solução que finalmente provasse o teorema de Goldbach e a mesma fosse feia, ele [Hardy] a aceitaria"[5], ao que Hardy respondeu que "Isso é impossível. Não poderia ser uma prova do teorema de Goldbach se fosse feia" (SNOW, 1973, p. 812). Ademais, sobre o nosso contato com a beleza matemática e a possibilidade de defini-la, Hardy diz que:

> Seria bastante custoso encontrar um homem instruído insensível ao apelo estético da matemática. Pode ser bastante difícil *definir* beleza matemática, mas isso é igualmente verdadeiro de qualquer tipo de beleza – nós podemos não saber exatamente o que queremos dizer

---

lado prático, assim como no estético. Pois o que é útil acima de tudo é *técnica* e técnica matemática é ensinada principalmente por meio da matemática pura. Espero que eu não precise dizer que estou tentando denunciar a física matemática, uma disciplina esplêndida com tremendos problemas onde as melhores imaginações alçaram voo. Mas não é a posição de um matemático aplicado ordinário em alguns aspectos um pouco patética? Se ele quer ser útil, ele deve trabalhar de maneira enfadonha e ele não pode dar plenas asas à imaginação mesmo quando ele deseja se elevar às alturas. Universos 'imaginários' são muito mais belos que esse 'real' estupidamente construído e a maioria dos produtos mais finos da imaginação de um matemático aplicado deve ser rejeitada, assim que eles tenham sido criados, pela brutal mas suficiente razão de que eles não correspondem aos fatos" (HARDY, 1940, p. 41).

[5] Snow e Hardy provavelmente estão aqui se referindo à conjectura de Goldbach como "teorema de Goldbach" porque, uma vez provada, ela seria o *teorema* de Goldbach e não a *conjectura* de Goldbach. Falar assim parece, claro, estranhamente sugerir que ela teria sido *provada* por Goldbach. No entanto, talvez se pudesse dizer que coisas do tipo acontecem recorrentemente: Não chamamos o Último Teorema de Fermat de Teorema de Wiles, apesar de não conhecermos a suposta prova de Fermat do mesmo.

> com ‘um belo poema’, mas isso não nos impede de reconhecer um quando o lemos (HARDY, 1940, p. 14).

É interessante notar como nesse ensaio Hardy considera beleza também não só em provas, como também em problemas e conjecturas (HARDY, 1940, p. 15). Todavia, algumas considerações semelhantes sobre a natureza da beleza matemática já podiam ser encontradas[6] especialmente em dois livros publicados pelo matemático e filósofo francês Henri Poincaré (1854 – 1912), a saber, *La Valeur de la Science* (1905) e *Science et Méthode* (1908). Nesse último, Poincaré explicitamente menciona o conceito de beleza matemática:

> Pode ser surpreendente ver assim invocada a sensibilidade dizendo respeito a demonstrações matemáticas, que aparentemente só poderia interessar o intelecto. Isso seria esquecer o sentimento da beleza matemática, da harmonia dos números e de formas, da elegância geométrica. Trata-se de um genuíno sentimento estético que todos os verdadeiros matemáticos conhecem

[6] Um outro matemático moderno a se posicionar a esse respeito foi Bertrand Russell (1872 - 1970) em The *Study of Mathematics* (1907): “A matemática, vista corretamente, possui não só verdade, mas também suprema beleza – uma beleza fria e austera, como aquela de uma escultura, sem apelo a qualquer parte da nossa natureza mais fraca, sem as belíssimas armadilhas da pintura ou da música, e ainda sublimemente pura, e capaz de uma severa perfeição como só a melhor arte pode mostrar. O verdadeiro espírito do deleite, a exaltação, a sensação de ser mais do que homem, que é a pedra de toque da maior excelência, deve ser tão seguramente encontrada na matemática quanto na poesia […] Matemáticos, no entanto, tão pouco tiveram a beleza como meta que quase nada em seu trabalho teve esse propósito consciente. Muito, devido a instintos irreprimíveis, que eram melhores que crenças declaradas, foi moldado por um gosto inconsciente; mas muito também foi estragado por falsas noções do que é adequado. A excelência característica da matemática deve ser encontrada somente onde o raciocínio é rigidamente lógico: as regras da lógica são para a matemática o que as da estrutura são para a arquitetura. No mais belo trabalho, uma cadeia de argumentação é apresentada na qual cada elo é importante em si mesmo, ao longo da qual há um ar de facilidade e lucidez e as premissas atingem mais do que poderia ser pensado possível, por meios que parecem naturais e inevitáveis. A literatura incorpora o que é geral em circunstâncias particulares cuja significância universal cintila pelo seu traje individual, mas a matemática se empenha em apresentar o que quer que seja mais geral em sua pureza, sem quaisquer armadilhas irrelevantes” (RUSSELL, 1919, pp. 60-61).

> e que certamente pertence à sensibilidade (POINCARÉ, 1908, p. 26).

Ademais, segundo Poincaré, não só o conceito de beleza seria instanciado no domínio da matemática, como a consecução da beleza matemática (para Poincaré, uma espécie de prazer estético, porém intelectual e, portanto, em certa medida independente dos sentidos) seria mesmo a meta fundamental desta última, mais do que o seu papel auxiliar nas ciências naturais e na filosofia, como o matemático deixa claro em *La Valeur de la Science*:

> A Matemática tem uma meta tripla. Ela deve fornecer um instrumento para o estudo da natureza. Mas isso não é tudo: ela tem uma meta filosófica e, ouso dizer, uma meta estética. Ela deve auxiliar o filósofo a sondar as noções de número, de espaço, de tempo. E, acima de tudo, auxiliar seus adeptos a encontrar aí prazeres análogos àqueles oferecidos pela pintura e a música. Eles admiram a harmonia delicada de números e formas; eles se maravilham quando uma nova descoberta abre uma perspectiva inesperada; e a alegria que eles sentem não tem então um caráter estético, mesmo que os sentidos não tomem aí nenhuma parte? Apenas alguns privilegiados são chamados para desfrutar plenamente dela, é verdade, mas isso também não é o caso acerca de todas as artes mais nobres? (POINCARÉ, 2015, p. 280).

Aliás, de acordo com Poincaré em *Science et Méthode,* não só a matemática teria como motivação e meta fundamental um objetivo estético, i.e., a obtenção de prazeres "análogos àqueles oferecidos pela pintura e a música", mas isso seria o caso também para as ciências naturais. Um cientista ou uma cientista natural levam a cabo seu ofício para obter um tipo de prazer intelectual, e, ao fim e ao cabo, ele ou ela são capazes de obtê-lo porque a natureza em si mesma é bela e, portanto, esteticamente aprazível.

> O cientista não estuda a natureza porque é útil; ele a estuda porque isso o apraz, e isso o apraz porque ela é bela. Se a natureza não fosse bela, não valeria a pena conhecê-la e a vida não valeria a pena ser vivida. Eu não

> falo aqui, claro, daquela beleza que atinge os sentidos, da beleza das qualidades e dos fenômenos (*apparences*); não que eu faça pouco caso dessa beleza, longe disso, mas ela não tem nada a ver com a ciência; eu me refiro àquela beleza mais íntima que vem da ordem harmoniosa das partes e que uma pura inteligência pode apreender (*saisir*). É isso que dá corpo, um esqueleto, por assim dizer, aos fenômenos fulgurantes que nos lisonjeiam os sentidos e, sem esse suporte, a beleza desses sonhos fugazes seria apenas imperfeita porque seria indecisa e sempre fugidia. Pelo contrário, a beleza intelectual se basta a si mesma e é por ela, mais talvez que pelo futuro da humanidade, que o cientista se dedica a longos e difíceis trabalhos (POINCARÉ, 1908, p. 6).

Aqui Poincaré parece esclarecer um pouco o que ele quer dizer por essa beleza e esse prazer, ambos em certo sentido intelectuais, na medida em que não são do tipo que nos atinge pelos sentidos. Ficará claro em outra citação adiante que esse tipo intelectual de prazer, que provém da beleza intelectual, pertence em certa medida à sensibilidade, mas no sentido estrito de uma afecção emocional, um sentimento, e não de um acometimento propriamente sensório. Por outro lado, Poincaré caracteriza esse tipo intelectual de beleza pela "ordem harmoniosa das partes". Essa caracterização pertence a uma longa tradição de concepções de beleza que remonta à antiguidade (a autores como Platão e Aristóteles) e essas concepções estão, via de regra, associadas com algum tipo de beleza matemática. Essa é a tradição de beleza como proporção, simetria ou uma certa adequação ou ordenação harmoniosa de partes em um todo. Veremos como esse é um tópico recorrente em caracterizações de beleza matemática.

Aliás, em certa medida, podemos dizer que a definição de Hutcheson de beleza também pertence a essa família. Poincaré desenvolve na seguinte passagem a caracterização desse tipo intelectual de beleza:

> Ora, quais são as entidades matemáticas às quais atribuímos esse caráter de beleza e elegância e que são suscetíveis de desenvolver em nós uma sorte de emoção estética? São aquelas cujos elementos estão harmoniosamente dispostos de modo que o espírito possa sem esforço compreender (*embrasser*) todo o conjunto,

> penetrando os detalhes. Essa harmonia é, de uma vez, uma satisfação para nossas necessidades estéticas e um apoio ao espírito, que ela sustenta e guia. E, ao mesmo tempo, ao colocar sob nossos olhos um todo bem-ordenado, ela nos faz pressentir uma lei matemática. Ora, como dissemos anteriormente, os únicos fatos matemáticos dignos de reter nossa atenção e que são suscetíveis de serem úteis são aqueles que podem nos fazer conhecer uma lei matemática. De sorte que nós chegamos à seguinte conclusão: as combinações úteis são precisamente as mais belas, eu me refiro àquelas que melhor podem encantar a essa sensibilidade especial que todos os matemáticos conhecem, mas que os leigos ignoram a ponto de serem muitas vezes tentados a rir (POINCARÉ, 1908, p. 10).

Na passagem acima, Poincaré desenvolve também outro tema recorrente da tradição de beleza como proporção ou adequação harmoniosa: a ideia de certa unidade do todo prevalecer sobre a multiplicidade das partes, presente na definição de Hutcheson. Um exemplo particularmente ilustrativo dessa ideia talvez seja a maneira como uma determinada relação expressa algebricamente em uma equação dá unidade a uma determinada curva (por exemplo, uma elipse), na medida em que descreve a disposição dos seus pontos uns com os outros, mas talvez também como uma axiomatização categórica dá unidade aos seus modelos (isomórficos) ou às entidades matemáticas que a mesma caracteriza.

Outra tese importante (e, como veremos, controversa) introduzida por Poincaré em *Science et Méthode* é a de que considerações estéticas são relevantes para o progresso da matemática e das ciências da natureza na medida em que conceitos estéticos como beleza e elegância nos guiariam para combinações conceituais mais esteticamente interessantes e úteis:

> Com efeito, o que é invenção (*invéntion*) matemática? Ela não consiste em fazer novas combinações com entidades matemáticas já conhecidas. Isso qualquer um poderia fazer; mas as combinações que se poderia fazer seriam assim infinitas em número e a maioria é absolutamente desprovida de interesse. Inventar consiste precisamente

> em não construir combinações inúteis e construir aquelas que são úteis, que são apenas uma ínfima minoria. Inventar é discernir, escolher (POINCARÉ, 1908, p. 22).

Todavia, como Poincaré deixa claro em uma passagem já citada acima essas "combinações úteis são precisamente as mais belas" (POINCARÉ, 1908, p. 10).

Se a beleza é talvez a mais célebre candidata a propriedade estética na matemática, o candidato mais distintamente *matemático* parece ser, por sua vez, o conceito de elegância. Já em seu livro de 1908, Poincaré dedica algumas considerações a esse conceito tão recorrentemente mencionado no contexto das práticas matemáticas. Na caracterização do filósofo e matemático francês, no entanto, a elegância, como a beleza, também é uma "harmonia das diversas partes", o que parece sugerir que a elegância seja um tipo de beleza. No entanto, Poincaré adiante esclarece que a elegância consistiria, além disso, em uma espécie de conveniência entre nossas necessidades intelectuais e o objeto, conceito, método, função, estrutura ou proposição em questão, i.e., uma "satisfação devido a não sei qual adaptação entre a solução que nós viemos a descobrir e as necessidades do nosso espírito".

Ademais, Poincaré acrescenta ainda dois elementos recorrentes em caracterizações de beleza e elegância matemáticas, a saber, (i) a ideia de que são usualmente vistos como belos ou elegantes, conceitos, estruturas, objetos, proposições, etc., que são *esclarecedores,* que oferecem *insight* e facilitam conexões e generalizações e (ii) a ideia de que são vistos como belos ou elegantes esses itens matemáticos que possuem uma certa simplicidade, economia ou brevidade:

> Os matemáticos atribuem uma grande importância à elegância de seus métodos e de seus resultados; não se trata de puro diletantismo. O que é, com efeito, que nos dá o sentimento de elegância em uma solução ou em uma demonstração? É a harmonia das diversas partes, sua simetria, seu balanço feliz. Em uma palavra, tudo aquilo que põe ordem, tudo o que lhes dá unidade, que nos permite, por conseguinte, ver claramente e compreender ao mesmo tempo o conjunto e os detalhes. [...] A elegância pode provir do sentimento do imprevisto pelo encontro inesperado de objetos que não estamos acostumados a aproximar um do outro. Aí outra vez ela é fecunda, uma vez que ela nos desvela assim os

> parentescos antes desconhecidos. [...] Em uma palavra, o sentimento de elegância matemática não é outra coisa senão a satisfação devido a não sei qual adaptação entre a solução que nós viemos a descobrir e as necessidades do nosso espírito e é por causa dessa mesma adaptação que essa solução pode ser um instrumento para nós. Essa satisfação estética está, consequentemente, ligada à economia de pensamento (POINCARÉ, 1908, p. 11).

O prolífico matemático húngaro Paul Erdös (1913 – 1996), que foi aluno de Hardy em Cambridge, é famoso por se referir frequentemente a um livro fictício, chamado de "O Livro" (*The Book*), no qual Deus (que Erdös chamava de SF – o Supremo Fascista) manteria as versões mais elegantes, simples e belas de provas de cada teorema (uma aproximação para meros mortais foi desenvolvida por Aigner e Ziegler e dedicada à memória de Erdös). Erdös também parece ter sugerido que a beleza matemática teria um certo tipo de inefabilidade: "Por que números são belos? É como perguntar por que a Nona Sinfonia Beethoven é bela. Se você não vê por que, ninguém pode te dizer" (VAN GERWEN, 2001, p. 257). Essa declaração é, claro, um clássico caso de "se você precisa perguntar, nunca saberá a resposta", sendo outro caso famoso a resposta atribuída ao trompetista e vocalista Louis Armstrong para a pergunta "O que é jazz?".

Essa atitude quanto à importância da beleza na matemática perpassa posições radicalmente diferentes da mesma. Por exemplo, o matemático e filósofo alemão Hermann Weyl, antes um discípulo de Hilbert em Göttingen, que teve uma passagem pelo intuicionismo brouweriano[7], mas que permaneceu depois disso ainda um crítico rigoroso da abordagem da teoria clássica dos conjuntos conforme desenvolvida em seu tempo (inclusive, como Poincaré, contra o uso de impredicatividade), especialmente em Análise, disse que seu trabalho "sempre tentou unir o verdadeiro com o belo e, quando eu tinha que escolher um ou outro, eu normalmente escolhia o belo" (DYSON, 1956, p. 457).

É interessante notar que, por outro lado, um grande entusiasta desses próprios métodos conjuntísticos parece se opor ao que se poderia chamar de excessos na posição de Hardy. O matemático húngaro-americano John von Neumann (1903 – 1957) também pertenceu ao círculo de Hilbert em Göttingen e é especialmente famoso pelas suas cruciais contribuições à axiomatização da teoria dos conjuntos (das quais a teoria

[7] Weyl celebremente escreveu "Brouwer - isso é a revolução" (WEYL, 1921, p. 158).

NBG von Neumann-Bernays-Gödel é um dos frutos), além do seu trabalho pioneiro em ciência da computação com os projetos EDVAC e ENIAC em Princeton (de onde vem o termo Arquitetura de von Neumann) e com fundamentos da física, entre outras coisas. Von Neumann surpreendentemente advoga exatamente contra posições como as apresentadas por Hardy em seu ensaio de 1940, acusando-as de um excesso de abstração, generalização ou pureza e, correlativamente, um excesso de estetização:

> Na medida em que uma disciplina matemática viaja para longe da sua fonte empírica, ou ainda mais, se se trata da segunda ou terceira geração apenas indiretamente inspirada por ideias vindas da 'realidade', a mesma está cercada de perigos muito graves. Ela se torna mais e mais uma pura estetização, mais e mais puramente *l'art pour l'art* […]. Em outras palavras, a uma grande distância de sua fonte empírica ou depois de muita endogamia 'abstrata', um assunto (*subject*) matemático está correndo perigo de degeneração (VON NEUMANN, 1961, p. 9).[8]

Por fim, para mostrar o quão ordinárias e corriqueiras são considerações estéticas (em especial juízos de beleza e de elegância e, claro, seus opostos) ainda contemporaneamente e não só entre as figuras históricas de matemáticos ilustres e filosoficamente inclinados, cabe mencionar um famoso estudo conduzido por David Wells em 1988 cujos resultados foram publicados em 1990 em um artigo intitulado "Are These the Most Beautiful?". Nesse estudo, 11 leitores do periódico *Mathematical Intelligencer* foram submetidos a uma enquete na qual foram solicitados a avaliar, com notas de 0 a 10, 24 célebres teoremas, que incluem, por exemplo, a identidade de Euler (que foi o melhor pontuado nas avaliações) e a sua fórmula para poliedros, o teorema de Euclides (de que há infinitos números primos), a irracionalidade de $\sqrt{2}$, a transcendentalidade de π, o Teorema das Quatro Cores, etc. Alguns resultados são dignos de nota: (i) Uma das pessoas submetidas à enquete avaliou com zero todos os teoremas apresentados e escreveu que "Matemática é uma ferramenta. A arte tem beleza" (WELLS, 1990, p. 1).

[8] Isso não quer dizer que von Neumann não reconhecesse um papel fundamental de considerações estéticas na matemática: "Critérios de seleção e também os de sucesso são principalmente estéticos" (von Neumann, 1961, p. 8).

(ii) Outro apontou que "teoremas não são normalmente 'belos'. São as ideias e as *provas* que são atraentes" (WELLS, 1990, p. 2). Várias pessoas também expressaram incômodo em avaliar teoremas, algumas declarando ver mais beleza em estruturas, construções e mesmo áreas inteiras da matemática, como a Análise Complexa. (iii) Wells também suspeita que o fato de certos teoremas serem notoriamente apontados como belos pode ter influenciado certas escolhas (de fato, pela sua aclamação como bela, a identidade de Euler é hoje tanto uma celebridade matemática quanto Terence Tao). (iv) Simplicidade e brevidade foram mencionadas como critérios para juízos de beleza, assim como a profundidade do impacto do teorema. Teoremas foram também desqualificados como belos por serem muito fáceis e outros por serem muito difíceis. O quão surpreendente é o resultado também foi citado como um fator relevante na avaliação. Uma coisa é certa: Se fossem provas e não os conteúdos dos teoremas que estivessem sendo avaliadas e o requerimento de simplicidade fosse levado a sério, o Teorema das Quatro Cores mereceria indiscutivelmente a lanterna.

De fato, podemos ver como a noção de beleza matemática é bem enraizada na comunidade matemática tanto histórica como contemporaneamente e ocorrências de expressões como belo, elegante e seus opostos podem ser encontradas aos montes em conferências, artigos e livros-texto. Todavia, acredito que algumas confusões recorrentes precisam ser desfeitas já de início. Primeiramente, quando se fala em "beleza matemática", muitos pensam em coisas extremamente diferentes, ainda que possivelmente conectadas (trataremos pontualmente de outros candidatos a propriedades estéticas na matemática, mas, uma vez que a beleza e a elegância são historicamente mais discutidas, um tempo maior será dedicado às mesmas). Talvez pessoas que tenham um relacionamento um pouco mais íntimo com a matemática tendam a pensar no que podemos chamar de "beleza *na* matemática" ou "beleza *da* matemática", entendida primariamente como beleza de resultados, entidades, conceitos e estruturas matemáticas. Certamente esse é o principal alvo dos textos que apresentamos até aqui.

Por outro lado, em geral a maioria das pessoas pensa em outra coisa quando se depara com a expressão "beleza matemática": Elas pensam no que podemos chamar de beleza de "padrões matemáticos" na natureza e na arte (e em outros artefatos não-artísticos), a beleza de objetos naturais ou artefatos na medida em que esses instanciam ou incorporam funções, números, conceitos e estruturas matemáticas. Ambas essas noções são relevantes, têm por excelência um lugar reservado na discussão e serão devidamente abordadas nas seções seguintes. Vamos começar pelo conceito de beleza

na matemática. Como veremos adiante, talvez a principal discussão presente na literatura a respeito é se de fato *há* propriedades estéticas, como beleza e elegância, na matemática para início de conversa. De maneira semelhante ao leitor do *Mathematical Intelligencer* que declarou na enquete que "matemática é uma ferramenta. A arte tem beleza", vários autores defendem que não. Chegaremos lá, mas antes examinemos um caso possivelmente um pouco mais incontroverso de propriedades estéticas na matemática.

Propriedades estéticas *na* matemática

Propriedades estéticas e notação matemática: design e perspicuidade

Veremos mais detalhadamente adiante que uma queixa recorrente por parte dos detratores de propriedades estéticas na matemática é que propriedades estéticas deveriam estar em algum sentido mais intimamente ligadas à experiência sensória, ao passo que a matemática, ao menos na sua concepção mais ingênua, trataria por excelência de entidades *abstratas* (e, portanto, não-sensíveis), das quais funções, teoremas e provas deveriam ser exemplos canônicos. Essa linha de objeção sugere uma motivação etimológica, já que αἴσθησις pode ser traduzido como sensação. Todavia, há um sentido em que se pode dizer que há propriedades estéticas na matemática que parece ser, à primeira vista, imune a esse incômodo e que poderia ser reconhecido mesmo pelos nominalistas e formalistas mais radicais, que não concedessem à matemática senão (míseras) impressões gráficas no papel ou na lousa e seus eventuais correspondentes sonoros. De fato, admitir apenas *tokens* de sinais parece ser uma restrição exagerada e talvez mesmo inviável no contexto de uma posição formalista em filosofia da matemática.

Um *token* é uma ocorrência particular enunciada de um sinal, ao passo que um *type* consiste em uma espécie de regra geral de construção de um sinal (OGDEN & RICHARDS, 1923, pp. 280-1). Assim, na seguinte sequência de sinais gráficos: 2, 2, 2, 2*,* temos 4 *tokens* de um único *type* "2". Parece que o número de *tokens* no mundo é, embora gigantesco, finito e expresso por algum número natural. Por outro lado, linguagens formais da matemática frequentemente têm um número infinito (denumerável) de sinais em seu alfabeto e há também (denumeravelmente) infinitas *strings* ou sequências formadas a partir desse alfabeto segundo regras de formação sintáticas (normalmente recursivas), as expressões ou fórmulas bem-formadas da

linguagem em questão. Dessa maneira, mesmo se admitirmos apenas sinais na matemática, aparentemente deveríamos admitir também *types*. Todavia, parece difícil negar que mesmo *tokens* tenham alguma dimensão estética, embora claro normalmente diríamos que essa dimensão é em grande medida tributária dos *types* desses mesmos sinais.

Normalmente é por ter uma determinada figura prescrita pelo *type* do sinal que um *token* desse sinal é dito ser belo ou não, elegante ou não. Isso, no entanto, claro, não é necessariamente o caso, na medida em que podemos dizer, por exemplo, que um determinado *token* de um sinal gráfico (o que inclui sentenças) é belo porque o matiz da cor da caneta que o redigiu é belo. Podemos também dizer que o mesmo é feio pelo, digamos, estilo caligráfico da pessoa que escreveu, que produziu uma sequência de garranchos que, todavia, satisfazem os requerimentos gerais do *type* do sinal. No caso que aqui nos interessa, contudo, *tokens* recebem suas propriedades estéticas relevantes de seus *types*. Trata-se das propriedades estéticas de *notações* matemáticas, o que inclui diagramas, símbolos, letras do alfabeto latino, grego, tipografia gótica, e todo tipo de fórmulas complexas que envolvam os mesmos. Várias pessoas veem extrema beleza em notação matemática. De fato, não é à toa que filmes sobre matemáticos, matemáticas ou cientistas naturais são sempre decorados com quadros abarrotados de notação matemática (fig. 1).

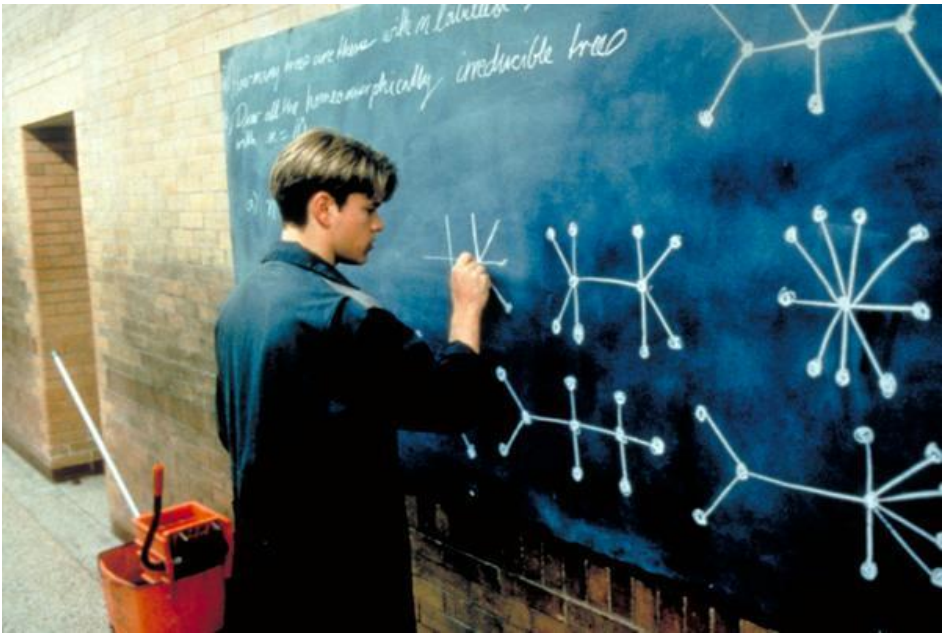


Figura 1 – Cena de *Good Will Hunting* (1997). Fonte: Google Images.

De tão repetida, a tomada do matemático ou matemática escrevendo obsessivamente no quadro ao som de alguma peça barroca ou clássica em um momento de epifania na solução de algum problema ou conjectura é hoje definitivamente um clichê. Na verdade, é comum que a equipe de cenografia contrate um profissional da área que permaneça no set com a exclusiva função de escrever e monitorar as fórmulas no quadro ou no papel. Outras pessoas, claro, acham pelo menos fórmulas matemáticas horrendas. O filósofo Thomas Hobbes (1588 – 1679), por exemplo, um entusiasta da geometria e de seus diagramas, compara a notação algébrica de seu arqui-inimigo, o matemático John Wallis (1616 – 1703), em seu livro sobre seções cônicas a uma crosta (de ferida) de símbolos (*scab of symbols*, HOBBES, 1845, p. 316). Diz também que símbolos dessa sorte "são deficientes e feios (*poor unhandsome*), embora necessários, andaimes de demonstração e não deveriam aparecer em público mais que os afazeres mais disformes que você faz em seu quarto" (HOBBES, 1845, p. 248) e que os escritos de Wallis eram tais que pareciam que "uma galinha havia ciscado ali" (HOBBES, 1845,

p. 330). Hoje há arte feita por animais, inclusive galinhas, mas o comentário de Hobbes certamente foi pretendido como um insulto.

É crucial notar, no entanto, que não só *belo* e *elegante* são propriedades estéticas, mas também o são igualmente *feio* e *desajeitado* (*clumsy*), da mesma maneira como tanto um produto barato quanto um caro têm um preço e que, portanto, dizer que qualquer tipo de entidade ou notação matemática é feia garante que haja propriedades estéticas na mesma. De fato, fazemos asserções estéticas sobre notações o tempo todo e com todo tipo de propriedades estéticas. Quando dizemos que uma certa notação é poluída ou carregada (como quando usamos muitas letras góticas), estamos fazendo referência não só a aspectos práticos, mas também a aspectos estéticos. Isso, claro, não deveria ser uma grande surpresa. A notação matemática é criada de um modo a não só satisfazer seus (mais variados) requerimentos científicos, mas de modo a ter um design tipográfico legível e também eventualmente agradável aos olhos. Na verdade, estamos aqui nos aproximando da fronteira com a estética da vida cotidiana.

Nesse sentido, a notação matemática tem propriedades estéticas de uma maneira muito semelhante a como nossas fontes tipográficas - como *Comic Sans* e *Times New Roman* - e alfabetos - como o cirílico, árabe, kanji e os caracteres tradicionais chineses - as têm. Todos esses são feitos intencionalmente com essas propriedades estéticas, assim como designs de produtos e mercadorias. Há, claro, uma tremenda discussão sobre o que exatamente seria qualificado como "cotidiano". O dia a dia de uma determinada matemática talvez envolva fórmulas de Teoria Homotópica dos Tipos, mas dificilmente qualificaríamos isso como algo cotidiano em geral. Todavia, a maioria de nós está sim cotidianamente em contato com numerais (indo-arábicos, por exemplo), símbolos de operações e diagramas geométricos. Há, claro, também, além dessas propriedades estéticas provenientes da tipografia e design de notação, outras mais intimamente relacionadas com o seu uso teórico.

De fato, linguagens formais e notações matemáticas são recorrentemente consideradas belas pelas suas propriedades sintáticas e semânticas, pela facilidade com que permitem fazer computações e derivações, pela sua perspicuidade, a maneira como reproduzem aos olhos e oferecem *insights* sobre as relações entre os conceitos e objetos que habitam sua interpretação pretendida. É principalmente nesse sentido, mais do que no sentido meramente tipográfico, em que diríamos, por exemplo, que a notação de Leibniz, o mestre-construtor de notações matemáticas segundo Florian Cajori[9], para os

[9] Vide CAJORI (1925).

cálculos diferencial e integral é mais elegante do que a de Newton. Uma vez admitida a dimensão estética do aspecto notacional da matemática, podemos passar a considerar o que talvez seja a discussão fundamental da literatura sobre propriedades estéticas na matemática em seu atual estado, i.e., se e em que sentido podemos dizer que coisas como funções, conceitos, objetos, proposições e estruturas matemáticas instanciam propriedades estéticas como beleza, deformidade, sublimidade, elegância, etc.

Objeções à existência de propriedades estéticas na matemática

Como é normalmente o caso, há basicamente dois tipos de respostas para a pergunta de se há propriedades estéticas na matemática disponíveis na literatura a respeito: Aquelas que dizem que sim e aquelas que dizem que não. Essas últimas, por sua vez, adotam em geral dois tipos de estratégia: (i) Aquelas que poderíamos chamar de uma espécie de reducionismo semântico, segundo o qual asserções que afirmam que entidades matemáticas são belas, feias, elegantes ou desajeitadas, etc., não são asserções do mesmo tipo que as que afirmam que objetos concretos - como a Baía de Guanabara ou uma escultura de Maria Martins - são belos, feios, elegantes, etc. Apesar da semelhança de superfície, estaríamos no primeiro caso afirmando algo totalmente diferente. (ii) Aquelas que poderíamos dizer que seguem fundamentalmente uma motivação etimológica e segundo as quais essas entidades matemáticas não poderiam ter propriedades estéticas uma vez que só objetos concretos ou sensíveis poderiam instanciar esse tipo de propriedade.

Essas duas estratégias estão, claro, intimamente conectadas. No entanto, acredito que elas sejam ainda teses distintas. De fato, parece haver autores que subscrevem a uma e pelo menos não explicitamente à outra e vice-versa. Todavia, como veremos, é comum que objetores à existência de propriedades na matemática não só adotem ambas as teses como usem uma para justificar (mesmo que parcialmente) a outra. Se só objetos concretos ou sensíveis podem ter propriedades matemáticas, certamente entidades matemáticas não podem ter esse tipo de propriedade. Todavia, é razoável que se queira manter que matemáticos e outras pessoas estão de fato dizendo alguma coisa (possivelmente verdadeira) quando enunciam suas asserções de que entidades matemáticas são belas ou feias, etc. Mas se isso é o caso, então elas deveriam estar dizendo algo completamente diferente do que parece quando afirmam esses predicados dessas entidades. Do contrário, essas asserções seriam, no mínimo, todas

falsas, se não absurdas. Assim, embora (i) não se siga de (ii), é recorrente que quem subscreva a (ii) subscreva também a (i).

Isso precisa acontecer caso se queira preservar que todo o discurso aparentemente estético sobre entidades matemáticas é significativo e também pelo menos ocasionalmente, em algum sentido, verdadeiro. Todavia, não descarto a possibilidade de alguém defender a posição (não muito caridosa) de que essas asserções são todas absurdas, i.e., não logram êxito em produzir sentido, ou que são todas falsas. Talvez se pudesse objetar que elas não poderiam ser todas falsas, já que, por exemplo, "a notação usada por Wallis é feia" seria a negação de "a notação usada por Wallis é bela". Mas nesse caso poderia se dizer que na verdade "feio" e "belo" são contrários e não contraditórios, por exemplo, e que, portanto, poderiam ser ambos falsos, ainda que não ambos verdadeiros (simultaneamente e segundo os mesmos aspectos) de uma mesma coisa. Essa discussão, todavia, parece levar muito longe a ideia de que juízos estéticos são verdadeiros ou falsos, o que é altamente questionável (e, de fato, questionado na tradição). Podemos aqui provisoriamente então tomar a pergunta de se propriedades estéticas se aplicam a entidades matemáticas como uma questão de sentido.

As respostas que dizem "sim", por outro lado, tendem a adotar a atitude descrita por van Gerwen como "se matemáticos sentem que há beleza na matemática então por que impedi-los?" (VAN GERWEN, 2011). Partidários dessa posição na literatura filosófica mais recente em grande medida tentam responder os argumentos *contra* a existência de propriedades estéticas na matemática (cujos proponentes parecem ter aberto o primeiro fogo), tentando preservar um sentido mais literal nas asserções de beleza, deformidade, elegância, etc. Alguns autores como John Barker (2009) e Carlo Cellucci (2014, 2017) também tentaram propor certas caracterizações do que sejam certas propriedades estéticas, como a beleza e a elegância, de entidades matemáticas. Ademais, gostaria de ressaltar que meu uso aqui da expressão "entidades" matemáticas não só não pretende sugerir nenhum compromisso platônico, como inclui também proposições, estruturas e conceitos. De fato, essa expressão é apenas uma abreviação da expressão mais longa "coisas como funções, objetos, proposições, estruturas e conceitos matemáticos".

Talvez a primeira ocorrência de algo como a tese semântica (i) no contexto de uma objeção à existência de propriedades estéticas na matemática pode ser encontrada em Gian-Carlo Rota (1997). Rota parece sugerir que o que está por trás do discurso aparentemente estético sobre entidades matemáticas (Rota tem aqui em mente

particularmente o conceito de beleza de entidades matemáticas) seria na verdade o contato por parte dos matemáticos com o fenômeno do esclarecimento, um conceito em certa medida impreciso e gradativo. O discurso sobre a beleza por parte dos matemáticos não seria senão uma espécie de vicário para covardemente evitar falar do que realmente está em questão, o conceito de esclarecimento:

> O termo "beleza matemática", juntamente com o erro da lâmpada, são truques que matemáticos elaboraram para evitar enfrentar a bagunça do fenômeno do esclarecimento. A ideia confortável "de uma cajadada só", porém enganadora, da beleza matemática nos salva de ter que lidar com a bagunça de um conceito ter graus. Falar de beleza matemática é um pretexto (*copout*) para não confrontar a lógica do esclarecimento, um pretexto para manter nossa descrição formal da matemática tão próxima quanto possível à descrição de um mecanismo. Esse pretexto é uma etapa em uma benquista atividade dos matemáticos, aquela de construir um mundo perfeito imune à bagunça do mundo ordinário, um mundo onde o que nós pensamos que deveria ser verdadeiro acontece de ser sempre verdadeiro, um mundo que deveria ser mantido livre dos desapontamentos, das ambiguidades, das falhas do outro mundo no qual somos forçados a viver (ROTA, 1997, p. 182).

De fato, Rota diz que ele está preocupado em seu artigo em desvelar o *sentido* do termo "beleza" como atualmente usado por matemáticos (ROTA, 1997, p. 182). Todavia, não parece haver qualquer menção à tese de motivação etimológica (ii). Ademais, da tese semântica (i), a tese de motivação etimológica (ii) não se segue. Se a tese (i) estabelece alguma coisa em relação a se quaisquer entidades não têm propriedades estéticas, ela estabelece, na melhor das hipóteses, tão e somente que *entidades matemáticas* não têm essas propriedades, pois a tese diz respeito somente ao discurso aparentemente estético acerca dessas entidades. A tese (ii), no entanto, é mais forte e requer que *quaisquer* entidades não-sensíveis não tenham propriedades estéticas. A tese (i), portanto, não é suficiente para estabelecer a tese (ii).

Entretanto, as objeções mais influentes à tese de que há propriedades estéticas na matemática são encontradas no livro de Nick Zangwill *The Metaphysics of Beauty*

(2001). Zangwill parece admitir que temos prazeres intelectuais na matemática, mas também nas ciências naturais e em jogos como xadrez, mas ele considera inadequado falar que se trata de um prazer estético. Ficará claro adiante que propriedades como beleza, deformidade, elegância, etc., são, para Zangwill, estéticas e estão sendo, com isso, também subtraídas das entidades matemáticas:

> É frequentemente dito que provas matemáticas e lógicas, teorias científicas e lances de xadrez podem ser bonitos ou elegantes. Diferentemente do significado pictórico, provas, teorias, e lances de xadrez não necessariamente têm qualquer tipo de incorporação (*embodiment*) ou manifestação. Alguém pode considerar uma prova, teoria ou lance de xadrez em sua cabeça. E muitos dizem que podemos apreciar sua beleza em uma contemplação puramente intelectual. […] Mas por que nós deveríamos concordar que as propriedades que nós estamos aqui apreciando são *estéticas*? Há prazeres *intelectuais*, claro, mas isso não deveria nos encorajar a considerar esses prazeres, prazeres *estéticos*. Nós poderíamos colocar esses casos no mesmo saco em que colocamos a arte puramente conceitual, o significado pictórico e o conteúdo literário (ZANGWILL, 2018, pp. 140-141).

Aqui Zangwill parece propor algo como a tese semântica (i), ao sugerir que o discurso aparentemente estético sobre entidades matemáticas é *metafórico* e não *literal*:

> É verdade que nós às vezes *chamamos* uma teoria ou prova de "elegante" ou "bela", mas tal descrição pode ser metafórica, como chamar uma aquisição de empresa de "elegante", uma mão em um jogo de cartas de "bela" ou um estado de espírito (*mood*) de "feio" (ZANGWILL, 2018, p. 141).

Zangwill também parece sugerir vagamente que quando fazemos asserções aparentemente estéticas sobre entidades matemáticas, estamos na verdade fazendo asserções sobre o que ele chama de sua eficácia:

> Nossa admiração por uma boa prova, teoria ou um bom lance de xadrez se refere somente à sua eficácia (*effectiveness*) em atingir esses fins ou ter propriedades que tornam provável atingir esses fins. Uma prova poderia ser elegante mesmo se fosse inválida ou não tivesse propriedades que tendem a fazer provas válidas? Poderia uma teoria científica ser bela mesmo se a mesma não explicasse vários dos dados? E poderia um lance de xadrez ser elegante ou belo mesmo se fosse obviamente uma estratégia desastrosamente perdedora? Certamente não (ZANGWILL, 2018, p. 141).

A tese de motivação etimológica (ii) é, por sua vez, explicitamente formulada na passagem a seguir: "Como as origens etimológicas da palavra 'estética' sugerem, propriedades estéticas são aquelas que nós apreciamos na percepção. Amantes da beleza são de fato amantes de vistas e sons" (ZANGWILL, 2018, p. 144). Também fica claro na passagem como Zangwill retém a noção de beleza exclusivamente ao domínio do estético. Se, por um lado, como sugere Zangwill, não há nenhuma razão que nos coaja a tomar prazeres intelectuais na matemática como estéticos, ele também não parece oferecer nenhuma razão pela qual deveríamos aceitar que só poderíamos atribuir propriedades estéticas a objetos sensíveis. Parece que temos aqui simplesmente um caso de *winning by definition* ou talvez de *winning by etymology*, ou seja, uma falácia etimológica. É importante lembrar, no entanto, que, embora a etimologia de uma expressão possa oferecer conexões semânticas e históricas muito importantes e frutíferas com o significado atual da expressão, ela não necessariamente *nos dá* o significado atual da expressão.

Embora em grego antigo φανταστικός possa ser traduzido como imaginário, irreal ou fictício, se eu digo que um restaurante nigeriano é fantástico, eu provavelmente não estou querendo dizer que ele é um fruto da minha imaginação. Para concluir, contudo, nossa exposição das objeções contra propriedades estéticas na matemática, vale mencionar alguns outros autores que defendem posições semelhantes. Cain Todd (2008), por exemplo, também defende que asserções aparentemente estéticas nas ciências naturais e na matemática não são genuinamente estéticas (o que ele chama de "desmascarar a verdade debaixo da beleza"), uma variação da tese semântica (i)[10]. Van

[10] "Todavia, eu mostrarei que todas essas teses enfrentam graves dificuldades, levando à linha cética mais forte que defende não apenas que juízos estéticos são simplesmente irracionais ou

Gerwen (2011) defende, por sua vez, que beleza envolve "centralmente uma experiência perceptual ou uma antecipação imaginativa de uma" (VAN GERWEN, 2011, p. 250) e que "falar em beleza matemática é falar de uma maneira frouxa" (VAN GERWEN, 2011, p. 264). Contudo, não examinaremos detalhadamente essas posições aqui, focando na proposta de Zangwill pela influência que a mesma teve na literatura posterior.

Defesas da existência de propriedades estéticas na matemática

Consideremos então agora as defesas da existência de propriedades estéticas na matemática e, em particular, da tese de que o que estamos aqui chamando de entidades matemáticas têm propriedades estéticas. Como dissemos anteriormente, essa seção da literatura é, em grande parte, uma reação particularmente às objeções de Zangwill em *The Metaphysics of Beauty*. Todavia, antes de examinar as respostas dos defensores de propriedades estéticas na matemática contra os argumentos aqui apresentados, acredito que valha a pena introduzir alguns resultados recentes que tiveram um impacto considerável na bibliografia a respeito. Trata-se de um experimento neurocientífico. Há certamente um grande e intenso debate sobre qual é realmente o papel ou significância filosófica, se é que haveria alguma, desse tipo de experimento levado a cabo no contexto da neurociência. Entusiasmo sobre o uso de experimentos neurocientíficos como instrumentos de decisão de problemas filosóficos, por exemplo, é hoje extremamente comum.

Há, todavia, posições alternativas. *Philosophical Foundations of Neuroscience* (2003) de M. R. Bennett & P. M. S. Hacker, por exemplo, se opõe fortemente a essa atitude, oferecendo uma outra leitura acerca da relação entre neurociência e filosofia. De qualquer maneira, como dito acima, acredito que a influência do estudo em questão na bibliografia justifica apresentá-lo aqui, mesmo que diferentes abordagens teóricas se posicionem de maneira diferente sobre a relevância do mesmo para a questão filosófica sobre a existência de propriedades estéticas na matemática. O artigo *The experience of mathematical beauty and its neural correlates* (Zeki et al., 2014), relata e discute os resultados de um experimento conduzido por pesquisadores dos departamentos de neurobiologia, física e matemática, de universidades na Grã-Bretanha. O experimento consistia no monitoramento da atividade cerebral de 15 matemáticos por imagens de

não podem exercer o papel genuíno em avaliações de teoria que muitos cientistas proeminentes e alguns filósofos parecem sugerir, mas que eles simplesmente não são genuinamente estéticos" (TODD, 2008, pp. 62-63).

ressonância magnética funcional (RMF) ao passo que eles viam fórmulas matemáticas avaliadas por eles mesmos anteriormente como belas, feias ou indiferentes.

O resultado do experimento mostra uma correlação paramétrica entre a experiência da beleza matemática, conforme acusada pela avaliação das fórmulas pelos participantes, com atividade na mesma parte do cérebro, i.e., o córtex órbito-frontal medial, estimulada durante a experiência de beleza proveniente de outras fontes, como arte e música, conforme estabelecido por estudos anteriores. O estudo parece fornecer assim alguma evidência, ao menos para quem atribui um certo papel epistemológico a experimentos dessa natureza, de que haveriam propriedades estéticas na matemática (particularmente de entidades matemáticas, no caso, proposições, já que pela descrição do experimento a avaliação parece ter sido baseada no sentido de sentenças antes do que em qualquer notação particular). Para objetores dessa posição, por outro lado, a relevância desse resultado para a questão é certamente muito menor. Feitas essas considerações, passemos agora à discussão dos aspectos da questão, em particular às respostas às objeções contra a existência de propriedades estéticas na matemática.

Ataques às posições de Zangwill e de van Gerwen contra propriedades estéticas na matemática podem ser encontrados em textos como *Mathematical Beauty* (2009) de John Barker e *Mathematical Beauty, Understanding, and Discovery* (2014) de Carlo Cellucci, mas também no capítulo *Mathematical Beauty* do livro de Cellucci *Rethinking Knowledge: The Heuristic* View (2017). Os comentários de Zangwill em particular são reconstruídos por Barker como um argumento da seguinte forma:

> […] propriedades estéticas dependem, em parte, de propriedades sensórias. Uma vez que objetos matemáticos não têm propriedades sensórias, e uma vez que os sentidos não parecem estar envolvidos de nenhuma maneira nas supostas propriedades estéticas de objetos matemáticos, segue-se que objetos matemáticos não têm propriedades estéticas (BARKER, 2009, p. 61).

A premissa maior desse argumento parece ser uma variação da tese de motivação etimológica (ii). Como vimos, mesmo se essa tese for verdadeira, ela aparentemente não consegue excluir totalmente propriedades estéticas *da matemática*, uma vez que há uma dimensão estética em linguagens e notações matemáticas, que têm propriedades sensórias, mesmo que apenas em seus *tokens.* Todavia, excluir *types* do escopo das propriedades estéticas pareceria uma restrição muito radical até para os propósitos de

Zangwill, já que não poderíamos sequer falar da beleza de uma peça musical que não estivesse sendo executada no momento ou que jamais tenha sido executada, mesmo que sejamos fluentes em notação musical. Tampouco poderíamos falar da beleza (ou deformidade) do Concerto para Violino de Berg *em geral*, mas somente de performances particulares do mesmo, digamos, a de Anne-Sophie Mutter em t1 ou a de Itzhak Perlman em t2. Nesse sentido, van Gerwen fala em uma espécie de "antecipação imaginativa" da percepção (VAN GERWEN, 2011, p. 250).

Embora a dimensão estética seja imune a essa objeção, ela obviamente não é o caso em que estamos mais interessados aqui. Estamos antes interessados no caso mais desafiador acerca de propriedades estéticas de coisas como funções, conceitos, objetos, proposições e estruturas matemáticas, i.e., do que estamos chamando de entidades matemáticas.

Ao que parece, no entanto, Zangwill não apresenta nenhuma razão que nos compele a aceitar que propriedades estéticas deveriam depender de propriedades sensórias. Assim, parece que, na medida em que Zangwill se queixa de que não há razões que o forcem a aceitar que entidades matemáticas têm propriedades estéticas, mas não dando ele mesmo uma razão pela qual deveríamos aceitar que propriedades estéticas dependem de propriedades sensórias, o autor quer transferir aos seus interlocutores o ônus da prova da tese de que propriedades estéticas *não* requerem propriedades sensórias. Zangwill estaria assim requerendo para a sua posição uma espécie de *presunção de* verdade, sendo a mesma tomada como verdadeira até que se prove o contrário. Tratar-se-ia então de um *argumentum ad ignorantiam*. Nas palavras de Barker:

> De qualquer maneira, assumamos que temos diante de nós alguma versão da tese da dependência estética/sensória que efetivamente elimina propriedades estéticas para objetos matemáticos. Por que deveríamos acreditar em tal tese? Que argumento poderia ser dado em seu suporte? Zangwill argumenta a favor da tese, defendendo-a contra uma série de supostos contra-exemplos. Ao fazê-lo, ele aparentemente a toma como a visão padrão (*default*), a visão que deveríamos aceitar a não ser que uma boa razão possa ser encontrada para rejeitá-la. Todavia, ele nunca de fato dá um argumento para tomá-la como a visão padrão, e não é de todo claro por que deveríamos assim considerá-la. Não poderíamos,

> com igual justiça, considerar como padrão a nossa posição de que provas podem ser elegantes, que teoremas podem ser belos, etc., e então desafiar Zangwill a refutar essa posição? (BARKER, 2009, p. 63).

Cellucci (2017), por sua vez, apresenta uma outra objeção à variação da tese de motivação etimológica (ii) advogada por Zangwill. Segundo Cellucci, quando Zangwill afirma que a experiência perceptual é central para beleza e outras propriedades estéticas, ele deveria, por isso mesmo, admitir também que obras literárias não têm (quaisquer) propriedades estéticas. Aparentemente, para Zangwill, a experiência perceptual estaria a tal ponto ligada a propriedades estéticas que, para ele, todas as propriedades estéticas de uma obra literária são provenientes das propriedades *sonoras* do texto. Como Cellucci observa, no entanto, se esse fosse o caso, não haveria nenhum tipo de invariância de propriedades estéticas à tradução, o que é claramente falso, na verdade esse parece ser o principal motivo pelo qual nós traduzimos obras literárias. É debatível, contudo, até que ponto esse argumento não ataca mais a concepção estranha de Zangwill sobre o valor estético de obras literárias ou o pacote desta com a tese da centralidade da percepção para propriedades estéticas, do que a última por si só.

> A objeção implicaria não apenas que não há beleza matemática, mas também que não há beleza literária, porque o reconhecimento de algo que possa contar como beleza literária não tem muito a ver com percepção. [...] Zangwill defende que "se uma obra literária tem propriedades estéticas, elas derivam de uma escolha particular de palavras, devido ao modo como elas soam" e "se uma obra literária tem valores que não estão ligados" às "propriedades sonoras das palavras, então eles não são valores estéticos" (Zangwill, 1998, p. 75). Mas, uma vez que geralmente não há um problema insuperável em traduzir uma obra literária para outras línguas de modo que seus valores sejam essencialmente preservados, uma obra literária tem valores que não são meramente ligados às propriedades sonoras das palavras. Assim, se Zangwill estivesse certo nenhuma obra literária teria valores estéticos. Mas seria difícil negar que trabalhos literários têm valores estéticos, então a assunção de que

> uma experiência perceptual é central para beleza não parece ser justificada (CELLUCCI, 2017, p. 342).

Barker, por sua vez, também ataca a sugestão de Zangwill do que de fato estamos dizendo quando asserimos que entidades matemáticas têm propriedades estéticas, uma variação da tese semântica (i). Segundo essa sugestão, quando dizemos que uma prova, uma teoria é bela ou elegante estamos nos referindo à sua eficácia (traduzo o termo "*effectiveness*" por eficácia e não por efetividade também para evitar a confusão com a maneira como a palavra é usada em questões de computabilidade em lógica matemática). Como Barker observa, no entanto, dadas duas provas corretas, não faz sentido falar que uma é mais eficaz que a outra (em estabelecer o seu devido resultado). Todavia, provas eficazes não podem ter eficácias diferentes em relação umas às outras, ou uma prova estabelece o resultado ou não o estabelece (e não é a rigor uma prova). Assim, parece que não pode ser isso que estamos querendo dizer quando dizemos que provas são elegantes, já que, quando o fazemos, entendemos que não é só possível, como esperado que certas provas (mesmos corretas e do mesmo resultado) variem em elegância em relação umas com as outras:

> Todavia, acredito que é simplesmente errado dizer que atribuir elegância a uma prova é um comentário sobre a eficácia da prova. Primeiramente, eficácia é uma questão de tudo-ou-nada quando se trata de provas. Ou bem uma prova estabelece seu resultado ou ela não o faz. Uma prova simplesmente não pode estabelecer um resultado de maneira mais eficaz que outra prova; assumindo que ambas provas são bem-sucedidas; uma prova bem-sucedida é *inteiramente* eficaz. Assim, parece não haver lugar para juízos comparativos sobre a eficácia de provas bem-sucedidas. No entanto, se Zangwill estiver certo então isso é exatamente o que juízos de elegância deveriam ser. É lugar comum entre matemáticos que uma prova (bem-sucedida) de um dado teorema pode ser consideravelmente mais elegante que outra. Contudo, ambas, na medida em que são provas bem-sucedidas, são igualmente eficazes (BARKER, 2009, pp. 64-5).

Poderíamos dizer que esses argumentos parecem ser bem-sucedidos (tenho em mente aqui principalmente a acusação de *argumentum ad ignorantiam* e o argumento contra a sugestão de "análise" das atribuições de predicados aparentemente estéticos, ambos formulados por Barker) pelo menos na medida em que exigem que posições como a de Zangwill sejam melhor formuladas e argumentadas de modo a se esquivar dessas acusações ou armadilhas. Essa é, todavia, uma discussão preliminar acerca de se propriedades estéticas podem ser atribuídas à matemática e a entidades matemáticas, no sentido aqui definido. Se chegarmos a estabelecer que essas propriedades se aplicam à matemática ou a entidades matemáticas, outras questões a serem respondidas diriam respeito a *quais* são essas propriedades, se elas são definíveis, se são exclusivas de entidades matemáticas ou não, quais são seus requerimentos gerais de aplicação, etc. Todo esse campo de questões se abre com a admissão de propriedades estéticas no domínio da matemática.

Como vimos, beleza, elegância e seus opostos são candidatos clássicos a propriedades estéticas no domínio da matemática. É questionável, no entanto, se a beleza que se aplica a entidades matemáticas é a mesma que atribuímos a florestas e xilogravuras[11], que pervade, por assim dizer, domínios tão radicalmente diferentes ou se se tratam de propriedades distintas, ainda que talvez estruturalmente semelhantes. Motivados pelo crescimento populacional de propriedades estéticas com o surgimento de uma estética da vida cotidiana poderíamos talvez dizer que há sentidos em que dizemos que funções e teoremas são esquisitos ou mesmo engraçados. Certamente fazemos esse tipo de comentário o tempo todo. Talvez se pudesse defender mesmo que propriedades estéticas classicamente reconhecidas, como a sublimidade, também têm um lugar na matemática. Um matemático clássico conjuntista de orientação platônica poderia se sentir como que assombrado pelo tamanho de certas cardinalidades transfinitas, havendo, todavia, sempre uma maior, como se seguiria do teorema de Cantor e do axioma da potência de ZFC (teoria de conjuntos de Zermelo-Fraenkel com o axioma da escolha).

De fato, essa era mais ou menos a maneira como o próprio Cantor via sua teoria de cardinalidades transfinitas. Uma vez que, por maior que seja o universo, seu número de átomos é finito, um determinado número natural, se poderia argumentar que esse é por excelência um caso (talvez muito mais dramático) do que, em terminologia kantiana,

[11] Barker (2011, p. 73) defende que esse é o caso, i.e., que quando tratamos de florestas e xilogravuras estamos fazendo asserções sobre propriedades estruturais tanto quanto na matemática.

se chama de sublime matemático, embora talvez esse não fosse um caso de sublime dinâmico, dada a independência causal que essas entidades platônicas teriam em relação a nós. Esse tipo de conexão com (o restante de) a filosofia da matemática será um pouco mais explorado na última seção do presente texto. Quando se fala em propriedades estéticas na matemática, especialmente sobre beleza, muitas pessoas acreditam que tais considerações estéticas e, em particular, as de beleza sejam elas mesmas matemáticas. Esse definitivamente não é (pelo menos ainda) o caso. É possível que um dia alguém proponha um tratamento matemático formal da noção de beleza matemática, mas ainda assim esse não será o único tratamento possível que se poderá dar a esses conceitos.

Ademais, que uma determinada estrutura formal capture nossa noção intuitiva e ordinária de beleza não é algo passível de uma prova matemática, mas é antes um salto perfeitamente passível de discussão filosófica, como no caso da tese de Church-Turing para o conceito de função computável. De qualquer modo, pelo menos até agora, que uma determinada entidade matemática seja bela não é algo que demonstramos. Todavia, de alguma maneira, nossos juízos estéticos sobre entidades matemáticas estão em alguma medida baseados em "propriedades estruturais de segunda ordem" (BARKER, 2009, p. 73). Como sugerimos anteriormente, uma influente tradição da beleza matemática é aquela que a vê como uma espécie de proporção ou adequação das partes. De fato, a tese do formalismo estético, que diz respeito a obras de arte e beleza natural pode ser traçada até essa tradição. Um dos grandes expoentes do início dessa tradição é certamente Platão: "nada belo é privado de proporção" (Timeu, 87c5), "medida e proporção se manifestam em todas as áreas, como beleza e virtude" (Filebo, 64e6-7).

Aristóteles também parece se inscrever nessa tradição: "para ser bela, uma criatura viva e qualquer todo constituído de partes deve […] apresentar uma certa ordem em seu arranjo de partes" (Poética, 1450b34). E isso mesmo no que diz respeito à beleza matemática: "as supremas formas de beleza são ordem, simetria, e a definição (ὡρισμένον), o que as ciências matemáticas demonstram em um grau especial" (Metafísica, M, 3, 1078a36b2). Platão, contudo, parecia defender que essas propriedades eram intrínsecas a essas entidades: "linhas retas e círculos, figuras planas e sólidas que são formadas a partir delas por meio de régua, compasso e esquadro" não seriam belas "em um sentido relativo, mas seriam pela sua própria natureza sempre belas" (Filebo, 51c3-d1). De fato, poderíamos dizer que, se a beleza ou qualquer outra propriedade estética fosse algo baseado exclusivamente em propriedades dessas

entidades e relações entre elas, essas propriedades seriam todas tão necessárias quanto qualquer proposição matemática. Há, todavia, versões muito mais modestas da teoria da beleza matemática como proporção ou adequação entre partes.

A literatura recente, por exemplo, parece enfatizar que, embora elegância e beleza sejam propriedades das entidades matemáticas elas mesmas, i.e., quando dizemos que entidades matemáticas são belas, por exemplo, estamos dizendo que *elas* são belas, estas propriedades dizem também respeito a como *nós* respondemos às características dessas entidades. Ademais, várias questões clássicas da estética acerca de juízos estéticos como (i) a questão da subjetividade x objetividade dos mesmos (ii) se juízos estéticos são juízos acerca de um determinado tipo de prazer[12] (iii) se os mesmos têm um caráter normativo (iii) se são desinteressados (iv) se faz sentido dizer que são baseados em gosto, etc., são todas questões que podem em alguma medida ser reformuladas acerca de juízos estéticos matemáticos. Vejamos agora como essa tradição de concepções de beleza se manifesta em outro sentido de "beleza matemática", a saber, como beleza de padrões matemáticos, pelo qual dizemos que objetos concretos como quadros e conchas são belos na medida em que instanciam determinados conceitos matemáticos.

Beleza de padrões matemáticos

É uma ideia muito bem divulgada ao longo da história a de que pelo menos muitos dos objetos ordinários que consideramos belos como que "instanciam"[13] ou "incorporam" certos números, funções (particularmente sequências), conceitos em geral e estruturas matemáticas. Várias pessoas inclusive falam disso como uma espécie de norma implícita da beleza presente tanto na arte quanto na própria natureza. Os exemplos clássicos são, claro, o de *φ,* a chamada "razão áurea", e a sequência de Fibonacci. Outros exemplos recorrentes são os de polígonos e poliedros regulares, o próprio conceito de simetria e fractais. A razão áurea, ou *φ*, é um número real irracional, definido normalmente como a razão entre dois números *a* e *b*, sendo *a* maior que *b* e ambos maiores que 0, tais que a razão entre *a* e *b* é igual à razão entre a soma de *a* e *b*, de um lado, e o próprio *a*, de outro. Ou seja, se a>b e b>0, então φ= a/b = (a+b)/b. A

[12] Vimos acima como essa é uma tese largamente defendida pelos matemáticos modernos.

[13] Uso aqui a expressão instanciação entre aspas para marcar que, em seu uso estrito, ela só se aplica a objetos, de um lado, e conceitos do outro (talvez no máximo entre conceitos de uma determinada ordem n de um lado e conceitos de uma ordem superior n+1 do outro).

sequência de Fibonacci, por sua vez, pode ser definida como a sequência tal que $F_0 = 0$, $F_1 = 1$ (os casos base podem variar) e tal que $F_n = F_{n-1} + F_{n-2}$ para qualquer n maior que 1.

Como se sabe, ambos estão intimamente conectados. A razão áurea é o limite de n tendendo ao infinito da razão entre termos sucessivos na sequência em questão F_{n+1}/F_n. Não é segredo algum que essa razão pode ser encontrada em vários lugares, especialmente em pintura, escultura, fotografia, cinema, arquitetura, design e mesmo em música. Nas artes plásticas, por exemplo, dada a conexão de φ com certas propriedades geométricas visualmente interessantes, o uso de comprimentos, áreas e volumes cuja razão se aproxima de φ é um recurso tão clássico quanto a própria perspectiva. Talvez um dos exemplos mais frequentemente utilizados de uso da razão áurea nas artes plásticas seja a *Gioconda* ou a *Mona Lisa* de Da Vinci: a razão entre a altura e a largura do quadro, por exemplo, é aproximadamente a razão áurea. Outros exemplos, recorrentes são a *Catedral de Notre Dame*, *O Nascimento de Vênus* de Botticelli e *Sob a Onda de Kanagawa* de Hokusai (Fig. 2).

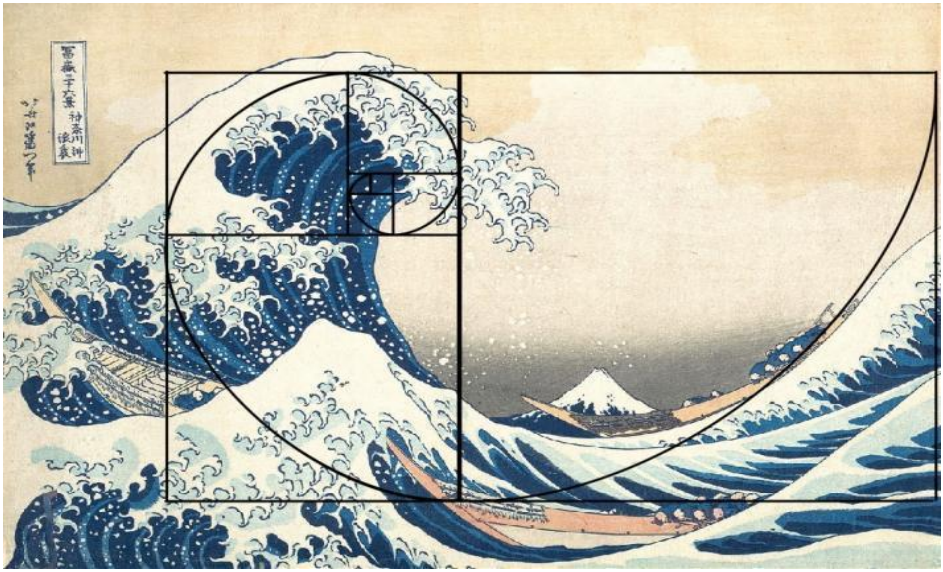


Figura 2 – Espiral áurea sobre *Sob a Onda de Kanagawa* (1831) de Hokusai. Fonte: Google Images.

A recorrência com que a razão áurea e outras razões próximas são encontradas na natureza é, todavia, às vezes exagerada, embora a mesma possa ser encontrada, por exemplo, em várias flores. Outro exemplo familiar são as espirais logarítmicas, das quais a espiral áurea é um caso particular, que ocorrem nas conchas de vários cefalópodes do gênero *Nautilus*, uma imagem familiar de várias capas de livros-texto de biologia, inclusive de biologia molecular (Fig. 3).

Figura 3 – Concha de um molusco do gênero *Nautilus*. Fonte: Google Images.

Flores cuja figura se aproxima de polígonos regulares (menos comuns) como o pentágono e o hexágono ou mesmo de fractais, como é o caso do brócolis romanesco, também são citados. É preciso ter, todavia, um certo cuidado ao tratar da questão. Há certamente um pouco de mistificação envolvida. Casos desse tipo são recorrentemente anunciados como exemplos de "beleza matemática". Todavia, talvez uma ênfase indevida esteja aqui sendo dada ao termo "matemática". Certamente nesses casos não é *por serem matemáticos* que esses são frequentemente tomados como belos. De fato, todo número real, por exemplo, "instanciado" que seja diferente de φ é tão matemático quanto φ, inclusive 2,68. O conceito de não-hexágono é tão matemático quanto o

conceito de hexágono. O funcionamento de um relógio (pense em particular em algum com um design bem cafona), por exemplo, “instancia” o conceito de grupo de simetria em álgebra abstrata e, no entanto, normalmente não somos arrebatados por um sentimento que nos toma o chão e nos enche de lágrimas quando checamos as horas.

Ademais, várias coisas belas não instanciam essas entidades matemáticas específicas, como a razão áurea e fractais. Por outro lado, várias coisas que instanciam essas entidades não são belas. Pense, por exemplo, em arte horrenda feita por artistas plásticos de formação clássica com técnicas clássicas. Provavelmente há muitas ocorrências da razão áurea ou outras razões próximas, mas isso não necessariamente torna a obra bela. A “instanciação” das mesmas assim não é nem uma condição necessária, nem suficiente para beleza. Nosso fascínio pela “instanciação” dessas entidades parece mais provir de certos aspectos “regulares” de algumas dessas entidades, talvez da beleza delas mesmas que se preserva na instanciação, ou da experiência de encontrar entidades tão familiares em contextos matemáticos, mas não frequentemente “encarnadas” no mundo. É certo que não é o caráter matemático dessas entidades instanciadas o fator preponderante na nossa experiência da beleza. Tudo “instancia” entidades matemáticas, mas certamente a maioria de nós concordaria (com exceção dos escolásticos) que nem tudo é belo.

Estética e Filosofia da Matemática

Os estudos filosóficos recentes acerca de questões relacionadas a propriedades estéticas na matemática e de entidades matemáticas parecem fundar não só um novo campo de pesquisa, mas talvez uma nova disciplina com uma grande variedade de temas e conexões ainda a serem explorados. Parece claro também que esse novo campo de pesquisa ocupa uma intersecção entre a estética e a filosofia da matemática e, se visto como uma disciplina, poderíamos dizer que se trata mesmo de uma subdisciplina de ambas. De fato, o tratamento filosófico de problemas desse tipo revela interessantes conexões entre essa sub-área da estética e o restante da filosofia da matemática, áreas que até então pareciam largamente independentes. Por exemplo, tomemos a seguinte consideração de Barker sobre a elegância de provas: “Isso dito, a elegância em provas não é totalmente separada do sucesso da prova, como Zangwill corretamente nota. Parece estranho chamar uma prova elegante se a mesma for malsucedida e ainda mais se ela for completamente malsucedida” (BARKER, 2009, p. 67).

Aqui temos claramente um encontro entre um velho debate (embora ainda em andamento) em filosofia da matemática e da lógica. Barker parece estar sugerindo que o sucesso de uma prova possa ser um requerimento para a elegância da mesma. Bem, mas se é esse o caso, então a elegância de uma prova parece estar sujeita a discordâncias não só no que diz respeito a suas outras características, mas também no que diz respeito ao seu próprio sucesso, na medida em que a *validade* dos passos inferenciais de candidatos a prova pode ser e é questionada. Me refiro aqui particularmente à disputa iniciada por L. E. J. Brouwer (1881 - 1966) entre a matemática (e a lógica) intuicionista ou construtivista de um lado e a matemática (e a lógica) clássica do outro. Intuicionistas notoriamente não aceitam a validade *irrestrita* do Princípio do Terceiro Excluído, mas somente no contexto de domínios finitos ou pelo menos decidíveis. Essa alteração talvez à primeira vista sutil na lógica subjacente tem um profundo impacto na matemática clássica e uma imensidão de teoremas clássicos são rejeitados ou "enfraquecidos" na matemática intuicionista.

A rejeição desses teoremas, claro, é baseada acima de tudo na rejeição de provas e essa, por sua vez, na rejeição da validade de inferências. Os teoremas completamente rejeitados são aqueles que não podem ser provados por uma prova construtiva. Em outros casos, teoremas são em algum sentido[14] mantidos, mas suas provas não-construtivas são todas rejeitadas. Dessa maneira, se há um requisito de sucesso para a elegância de uma prova, parece que um intuicionista não pode aceitar não só como válida, mas sequer como elegante uma prova não-construtiva. A prova de David Hilbert (1862 - 1943) da conjectura de Paul Gordan (1837 - 1912) sobre invariantes algébricas a partir do seu Teorema da Base é normalmente vista como uma prova simples, engenhosa e elegante do resultado em questão. Todavia, o preço dessa simplicidade e elegância é a construtividade da prova. A prova mostra como, dado o Teorema da Base de Hilbert, a suposição da negação da conjectura leva a uma contradição, de onde Hilbert conclui a própria conjectura.

De fato, o primeiro a censurar a prova teria sido o próprio Gordan, por meio do célebre comentário: "Isso não é matemática, isso é teologia". O problema de um ponto de vista intuicionista surge com o último passo da prova. Um intuicionista aceitaria essa prova como provando um teorema mais fraco, a saber, a negação da negação da

[14] A rigor uma interpretação intuicionista de uma sentença e uma interpretação clássica da mesma não dizem a mesma coisa, já que as interpretações das proposições atômicas e das constantes lógicas são diferentes em cada um dos casos e certas conexões inferenciais clássicas entre sentenças nas quais essas constantes ocorrem não existem em um contexto intuicionista.

conjectura de Gordan (de fato que a suposição da proposição leva ao absurdo não é senão a definição intuicionista de negação), mas não a passagem desta última para a própria conjectura. Uma inferência da forma "¬¬p, logo p" só vale uma vez assumido o Princípio do Terceiro Excluído, embora (p → ¬¬p) e (¬p ↔ ¬¬¬p) sejam fórmulas intuicionisticamente válidas. Um intuicionista então não pode aceitar a prova de Hilbert da conjectura de Gordan como elegante, mas tão somente a prova semelhante da negação da negação da conjectura, ainda que a primeira seja amplamente considerada elegante em um contexto clássico. Clássicos e intuicionistas assim não discordariam apenas em questões de lógica, mas, por isso mesmo, também em questões de estética.

Outro caso de conexão direta entre questões estéticas no domínio da matemática e o restante da filosofia da matemática diz respeito ao também velho (e profundamente relacionado com anterior) debate sobre nominalismo (ou antirrealismo) e platonismo matemático. Costumamos considerar muito razoável que se uma determinada obra de arte, por exemplo, tem algum valor estético, a artista ou o artista têm com isso certo mérito de ter produzido uma obra possuidora de tais valores estéticos. A questão é se poderíamos transferir esse tratamento para um belo teorema ou, digamos, um elegante método de aproximação de um número real, de um lado, e o matemático ou a matemática a quem se atribui a autoria desses de outro. Ao que parece, um platonista não pode conceder nenhum mérito ao(a) matemático(a) em questão pela beleza do teorema ou da elegância do método de aproximação, i.e., do ponto de vista platônico, o(a) matemático(a) não têm mais mérito pela beleza do teorema do que um explorador tem pela beleza de uma paisagem que ele(a) encontrou, já que nada ali foi produzido pelo(a) mesmo(a).

Por outro lado, do ponto de vista de um antirrealista ou nominalista, um(a) matemático(a) parece ter algum mérito por certos valores estéticos que essas entidades tenham, de uma maneira semelhante a como um(a) artista merece louvor pelos valores estéticos da sua obra, já que, em algum sentido, foi ele(a) quem os pôs lá.

Ademais, acredito que uma última conexão crucial diga respeito a discussões filosóficas que têm se aflorado nos últimos anos, seguindo resultados em teoria da prova, sobre critérios de identidade de prova. Esse é um ponto cardinal no contexto de uma discussão sobre propriedades estéticas de provas, da mesma maneira como discussões sobre critérios de identidade na ontologia de obras de arte impactam como entendemos as avaliações estéticas das mesmas. É fundamental, por exemplo, que nossos juízos estéticos não avaliem diferentemente provas que nossos critérios de identidade

colapsam em uma só. Do contrário não parece que era de fato a prova o que estávamos julgando esteticamente, mas alguma outra coisa.

Nesse capítulo, começamos por uma exposição da história da associação da matemática com noções estéticas no interior da história da filosofia e entre matemáticos de ofício desde a antiguidade até os dias de hoje. Com a introdução desse panorama contemporâneo, examinamos então o debate filosófico sobre a existência de propriedades estéticas na matemática e de entidades matemáticas em sentido amplo. Vimos então possíveis equívocos associados com a noção de beleza matemática de objetos concretos e terminamos apontando direcionamentos e possíveis articulações entre essas discussões e temas mais tradicionais em filosofia da matemática. Para concluir, espero ter deixado claro ao longo do percurso deste capítulo - apesar das várias controvérsias aqui expostas ou mesmo em certa medida graças às mesmas - não só o quão longa e conceitualmente rica é a história da relação da estética com a matemática e a filosofia da matemática, mas também o quão numerosos e fecundos são os caminhos pelos quais essa conexão pode ainda ser desenvolvida.

Referências

APOLÔNIO DE PERGA. *Appollonii Pergaei quae graece exstant cum comentariis antiquis*. Ed. I. L. Heiberg: Stuttgart, B. G. Teubner, 1891.

ARISTÓTELES. *Aristotle's Metaphysics*: Books M and N. Trad. Julia Annas. Oxford: Clarendon Press, 2003.

ARISTÓTELES. *Poetics*. Trad. Anthony Kenny. Oxford: Oxford University Press, 2013.

BARKER, J. Mathematical Beauty. *Sztuka i Filozofia*, n. 35, pp. 65–74, 2009.

BENNETT M. R. & HACKER. P. M. S. *Philosophical Foundations of Neuroscience*. Oxford: Blackwell Publishing, 2003.

CAJORI, F. Leibniz, the Master-Builder of Mathematical Notations. *Isis*, v. 7, n. 3, pp. 412 429, 1925.

DYSON, F. J. Obituary: Hermann Weyl. *Nature*, v. 177, pp. 457-458, 1956.

HARDY, G. H. *A mathematician's apology*. Cambridge: Cambridge University Press, 1940.

HOBBES, T. *The English Works of Thomas Hobbes.* William Molesworth (ed.), v. 7, London: John Bohn, 1845.

HUTCHESON, F. *An Inquiry into the Original of Our Ideas of Beauty and Virtue.* Indianapolis: Liberty Fund, Inc., 2004.

KIVY, P. What Makes 'Aesthetic' Terms *Aesthetic*? *Philosophy and Phenomenological Research*, v. 36, n. 2, pp. 197-211, 1975.

KIVY, P. Science and Aesthetic Appreciation. *Midwest Studies in Philosophy*, v. 16, n. 1, pp. 180-195, 1991.

LIGHT, A. & SMITH, J. M. (eds.). *The Aesthetics of Everyday Life.* New York: Columbia University Press, 2005.

MCALLISTER, J. 2005. Mathematical Beauty and the Evolution of the Standards of Mathematical Proof. In: *The Visual Mind II,* Emmer, M. (ed.). Cambridge: The MIT Press, pp. 15-34, 2005.

NETZ, R. What Did Greek Mathematicians Find Beautiful? *Classical Philology*, v. 105, n. 4, Special Issue: *Beauty, Harmony, and the Good*. Edited by Elizabeth Asmis, pp. 426-444, 2010.

OGDEN, C. K. & RICHARDS, I. A. *The Meaning of Meaning*. London: Kegan Paul, 1923.

PLATÃO. *Complete Works.* Ed. John Cooper. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1997.

POINCARÉ, H. *Science et Méthode.* Paris: Flammarion,1947.

POINCARÉ, H. *The foundations of science: Science and hypothesis -The value of science - Science and method*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

ROTA, G.-C. The Phenomenology of Mathematical Beauty. *Proof and Progress in Mathematics.* v. 111, n. 2, pp. 171-182, 1997.

RUSSELL, B. *Mysticism and Logic and Other Essays*. London: George Allen & Unwin, LTD, 1919.

SINCLAIR, N. Aesthetic considerations. In: *Mathematics. Journal of Humanistic Mathematics,* 1 : pp. 2-32, 2001.

SNOW, C. P. The Classical Mind. In: J. Mehra (Ed.), *The Physicist's Conception of Nature.* Dordrecht: Reidel, pp. 809-813, 1973.

TODD, C. Unmasking the truth beneath the beauty: Why the supposed aesthetic judgments made in science may not be aesthetic at all. *International Studies in the Philosophy of Science*, v. 22, pp. 61-79, 2008.

VAN GERWEN, R. Mathematical beauty and perceptual presence. *Philosophical Investigations*, v. 34, pp. 249-267, 2011.

WELLS, D. Are these the most beautiful?. *The Mathematical Intelligencer*, v. 12, n. 3, pp. 37-41.

WEYL, H. Über die neue Grundlagenkrise der Mathematik. *Mathematische Zeitschrift,* v. 10, pp. 39-79, 1921.
VON NEUMANN, J. The Mathematician. In: VON NEUMANN, J. *Collected Works.* v. 1. Oxford: Pergamon Press, pp. 1-9, 1961.
ZANGWILL, N. *The Metaphysics of Beauty*. Ithaca: Cornell University Press, 2018.
ZEKI, S., ROMAYA, J., BENINCASA, D. & ATIYAH, M. The Experience of Mathematical Beauty and its Neural Correlates. *Frontiers in Human Neuroscience,* v. 8, pp. 1-12, 2014.

Capítulo 3

As obras de pintura dependem da mente?

Uma Crítica à Tese da Dependência da Mente na Ontologia da Arte

Valdenor Monteiro Brito Júnior[1]

O objetivo do presente capítulo é discutir nossas intuições filosóficas a respeito da dependência ontológica da obra de arte em relação à mente, por especial atenção ao caso da pintura e tendo como referência o trabalho de Amie Thomasson. Em primeiro lugar, descrevo a abordagem de Amie Thomasson para a ontologia da obra de arte em geral e das obras de pintura em particular. Sua abordagem se compromete com uma tese de dependência da mente para as obras de arte: dependência ontológica histórica e rígida das obras de arte em relação aos estados mentais intencionais de seus criadores/produtores (produzidas intencionalmente) e dependência ontológica constante e genérica das obras de arte em relação a estados mentais intencionais de seres humanos quaisquer (ao menos dentro de dada(s) sociedade(s) em que as obras de arte estejam inseridas). Em segundo lugar, faço uma crítica à tese da dependência da mente na ontologia da arte como encontrada em Amie Thomasson, por referência especificamente ao caso das obras de pintura. Thomasson não motiva suficientemente que obras de pintura requeiram estados mentais intencionais para existirem (seja em termos de dependência ontológica constante, seja em termos de dependência ontológica histórica). Para contrapor esse quadro, desenvolvo como uma abordagem comportamental ou agentiva para as obras de pintura justificaria a mesma dependência ontológica constante e genérica, e a mesma dependência ontológica histórica e rígida, defendida por Thomasson para a obra de arte, mas sem que as obras de pintura sejam dependentes da mente. Assim, é possível concluir que a tese da dependência da mente para a ontologia das pinturas não é a única forma possível de pensar a dependência ontológica dessas entidades, devendo ser levada a sério a possibilidade teórica de uma ontologia não-mentalista para a obra de arte.

[1] Doutor em Filosofia pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) & Mestre em Direito pela Universidade Federal do Pará (UFPA).

1. Introdução

Em minha tese de doutorado, "Ontologia Social Não-Mentalista: uma abordagem comportamental biocentrada" analisei exaustivamente a questão da tese da dependência da mente especificamente para entidades sociais. Ali mostrei como é possível conceber um modelo teórico alternativo de ontologia social, no qual pelo menos algumas entidades sociais não dependeriam da mente (ao menos dado certo sentido de mental). Ou seja, é possível pensar a ontologia social sem a tese da dependência da mente. No presente artigo me proponho a iniciar algo similar para a ontologia da arte, a começar pela ontologia da pintura. Seria possível conceber as obras de pintura como não sendo dependentes da mente (ao menos dado certo sentido de mental)?

Para começar a desenvolver o esboço de uma ontologia não-mentalista para as obras de pintura, selecionei a discussão feita por Amie Thomasson a respeito da ontologia da arte em geral e da ontologia da pintura em particular. Faço um sumário de como Thomasson compreende a ontologia da arte em termos de uma tese de dependência da mente: dependência ontológica histórica e rígida das obras de arte em relação aos estados mentais intencionais de seus criadores/produtores, e dependência ontológica constante e genérica das obras de arte em relação a estados mentais intencionais de seres humanos quaisquer (ao menos dentro de dada(s) sociedade(s) em que as obras de arte estejam inseridas).

A seguir, passo a criticar as motivações oferecidas por Thomasson para a tese da dependência da mente na ontologia da arte, por referência especificamente ao caso das obras de pintura (e em uma analogia utilizada pela filósofa usando o caso de um artefato: as cadeiras). Em meu entender, Thomasson não motiva suficientemente que obras de pintura requeiram estados mentais intencionais para existirem (seja em termos de dependência ontológica constante, seja em termos de dependência ontológica histórica).

Para contrapor esse quadro, desenvolvo como uma abordagem comportamental ou agentiva para as obras de pintura justificaria a mesma dependência ontológica constante e genérica, e a mesma dependência ontológica histórica e rígida, defendida por Thomasson para a obra de arte, mas sem que as obras de pintura sejam dependentes da mente.

É importante destacar que meu objetivo não será afirmar que essa abordagem comportamental ou agentiva, não-mentalista, é a correta em detrimento da abordagem de Thomasson ou de outras abordagens comprometidas à tese da dependência da mente (como é o padrão na filosofia analítica contemporânea).

Meu objetivo aqui será mais modesto: mostrar que a tese da dependência da mente para a ontologia das pinturas não é a única forma possível de pensar a dependência ontológica dessas entidades. Desse modo, não se justificaria tratar a tese da dependência da mente como sendo óbvia ou aceita sem precisar de argumento. Ao contrário, a possibilidade teórica de uma ontologia não-mentalista para a obra de arte precisa ser mais investigada no contexto da metafísica analítica contemporânea.

2. A Abordagem de Amie Thomasson para a Ontologia da Arte (e da Pintura)

A filósofa Amie Thomasson é um importante nome contemporâneo no que diz respeito à metafísica e ontologia da arte.

Deve-se destacar, para fins do presente artigo, que irei me concentrar na abordagem de Thomasson como apresentada no livro "*Fiction and Metaphysics*" (1999) e no ensaio "*Ontology of Art*" (2004), ambos representando seu objetivo em fazer uma ontologia categorial da arte e da ficção. Ademais, focarei em "*Ontology of Art*" para fins de expor a visão de Thomasson acerca da ontologia da pintura, uma vez que "*Fiction and Metaphysics*" é mais voltado ao status ontológico das entidades ficcionais. Não entrarei na questão da fase mais atual de Thomasson em sua propositura de uma "ontologia fácil" como abordagem metaontológica, apresentada em seu livro "*Ontology Made Easy*" (2014).

No Brasil, contamos com as produções bibliográficas de Débora Pazetto Ferreira e Italo Lins Lemos, que dedicaram, respectivamente, sua dissertação de mestrado (PAZETTO, 2010) e sua tese de doutorado (LEMOS, 2020) à discussão da abordagem de Thomasson para a arte e a ficção, bem como vários artigos (PAZETTO, 2009a, 2009b, 2010a, 2010b, 2011; LEMOS, 2020, 2021)[2]. As noções de dependência ontológica articuladas por Thomasson em termos mais gerais (isto é, não adstritos à temática da arte e ficção, mas voltados a toda e qualquer investigação metafísica) são

[2] Pazzetto discute primordialmente a ontologia da obra de arte em Thomasson, enquanto Lemos discute primordialmente a ontologia das entidades ficcionais em Thomasson.

também discutidas por mim ao fazer um panorama da dependência ontológica na literatura de metafísica analítica contemporânea (BRITO JÚNIOR, 2020).

Thomasson em "*Fiction and Metaphysics*" e em "*Ontology of Art*" propõe uma ontologia categorial da obra de arte. Para a autora, um problema para se analisar a arte e a ficção em termos metafísicos é que as categorias mais convencionais da metafísica seriam insuficientes para dar conta da caracterização metafísica das obras de arte e dos personagens ficcionais (ou personagens fictícios). Tendo em vista que o escopo do presente artigo é voltado à obra de arte (mais especificamente à pintura), não aos personagens ficcionais ou entidades ficcionais de modo geral, irei abordar primordialmente a questão da obra de arte em Thomasson[3].

Dois pontos principais motivam esse apontamento feito pela filósofa: 1) as diferentes obras de arte não parecem recair sob uma mesma categorização ontológica, ou seja, há um pluralismo ontológico; 2) as obras de arte também parecem ter uma base ontológica mais complexa que entidades naturais, de um lado, e entidades puramente imaginadas (mentalmente dependentes), de outro.

Para sanar esse quadro, Thomasson então propõe que entendamos a dependência ontológica de quaisquer entidades como apta a recair em 2 categorias: a da dependência em relação a entidades físicas e a da dependência em relação a entidades mentais. Aqui a dependência ontológica deve ser entendida em termos existenciais-modais: necessariamente, se A existe, então B existe[4]. No caso puro de

[3] Aqui é importante destacar que em "*Fiction and Metaphysics*", Thomasson discute muito mais exaustivamente as entidades ficcionais que as obras de arte. Por isso aqui falo do pensamento dela em torno desses dois trabalhos que, conjugados, nos fornecem uma caracterização da sua ontologia da obra de arte já presente em "*Fiction and Metaphysics*" (sendo pressuposta essa parte em "*Ontology of Art*"). Mais para frente no corpo do texto, remeterei apenas ao ensaio "*Ontology of Art*", tendo em vista aquilo que é elaborado especificamente nele.

[4] A dependência ontológica entendida em termos modais-existenciais é caracterizada por duas premissas centrais. A primeira é a de que a dependência ontológica diz respeito à existência das entidades. A existência de uma coisa necessita a existência de uma outra coisa. A dependência assim entendida não envolve requerimentos sobre a identidade de uma coisa, somente de sua existência. A segunda é que essa necessitação existencial é entendida em termos puramente modais, seguindo a abordagem dos mundos possíveis. As propriedades essenciais de uma coisa são reduzidas às suas propriedades necessárias definidas como propriedades instanciadas pela entidade em todos os mundos possíveis nos quais a entidade exista. A relação de necessitação existencial (rígida ou genérica) entre duas ou mais entidades ocorre em todos os mundos possíveis onde a entidade dependente existe. 'Ser dependente para sua existência' significa

cada uma dessas dependências, teríamos entidades que não dependem da mente (por exemplo, o Sol existe independente de quaisquer mentes, humanas ou não-humanas), e entidades que dependam exclusivamente da mente sem ter nenhuma base física (por exemplo, se meramente imaginamos o Sol, essa imaginação do Sol existe apenas em termos mentais).

Sobre a noção de dependência ontológica, temos ainda que Thomasson distingue entre uma dependência histórica versus uma dependência constitutiva, e uma dependência singular versus uma dependência genérica. Ou seja, trata-se de distinguir a dependência ontológica: 1) em relação à base ontológica, se a dependência diz respeito a um objeto específico ou qualquer que seja o objeto recaindo sob certo tipo; 2) em relação ao tempo do relacionamento, se sincrônico ou diacrônico. Antes de prosseguir, explicarei brevemente esses tipos de dependência ontológica.

Em primeiro lugar, a dependência ontológica pode ser rígida ou genérica. Isto é, um relacionamento cuja base ontológica (a entidade em relação à qual outra entidade seja dependente) pode ser uma entidade específica ou pode ser qualquer objeto recaindo sob certo tipo. O primeiro caso é chamado de dependência ontológica rígida e o segundo de dependência ontológica genérica. Thomasson (1999, p. 27) define dependência rígida como dependência em relação a um indivíduo particular e dependência genérica como dependência em relação a uma coisa ou outra de certo tipo.

Dependência rígida é dependência particularizada. Esse tipo de dependência não sofre mudanças ao longo do tempo da existência do objeto dependente. As entidades particulares envolvidas são associadas uma à outra pelo tempo inteiro no qual a entidade dependente remanesce em existência. Por outro lado, a dependência genérica permite mudanças em relação aos objetos particulares que ocupam a posição da base ontológica para a entidade dependente. Assim, permite renovação da 'matéria-prima' (num sentido amplo, o conteúdo substantivo da base ontológica) enquanto preservando a mesma estrutura ontológica e assim a relação de dependência ontológica envolvida. Por exemplo, a relação de dependência ontológica envolvendo organismos vivos e seus órgãos, células e materiais constituintes é entendida via dependência genérica, porque a vida ela mesma depende de processos metabólicos, mudança por excelência.

---

então 'somente existir em um mundo possível se outra entidade (determinada rígida ou genericamente; distinção abordada a seguir no corpo do texto) ali existir também'. Trata-se de covariação modal entre os mundos possíveis.

Em relação ao tempo da dependência, a dependência ontológica pode ser uma relação sincrônica ou diacrônica. De uma maneira geral, quando alguém fala em dependência ontológica sem qualificações, é provável que essa pessoa esteja falando de dependência ontológica constante ou constitutiva (sincrônica). Entretanto, esse não é o único sentido possível, pois também há dependência ontológica histórica ou por originação (diacrônica).

Thomasson (1999, p. 30-31) define dependência ontológica constante como 'necessariamente, em todo momento que A existe, B existe'. Trata-se da dependência de uma entidade em relação a outra em cada momento de sua existência. Necessariamente, em todo tempo que a entidade dependente existe, a entidade base existe também. Por outro lado, dependência ontológica histórica significa que 'uma entidade requer outra para que venha à existência inicialmente, enquanto ela seja capaz de existir independentemente daquela outra entidade uma vez que tenha sido criada' (THOMASSON, 1999, p. 31).

Dependência ontológica constante refere-se àquelas entidades cujas existências ou identidades não são separadas, mesmo enquanto elas sejam distintas. A existência e/ou ser de uma determina a existência e/ou ser da outra. Elas compartilham 'seu ser real', suas existências. Uma delas não pode ser ou existir sem a outra. Pense no exemplo da estátua feita de mármore existindo em certo intervalo de tempo. É impossível eliminar o mármore da estátua. Sem o mármore, a estátua deixa de existir. O desaparecimento do mármore é o desaparecimento da estátua. A existência da estátua é uma função da existência do (e das mudanças sofridas pelo) mármore. Não há nenhum instante do tempo em que a estátua exista e o mármore não. Se o mármore cessa de existir, a estátua não é mais real. Entretanto, a estátua não é meramente idêntica ao mármore e o mármore pode existir sem a estátua. Geralmente há um caráter assimétrico nessa relação temporal, enquanto alguns casos desafiam essa premissa (como o de Sócrates e o do conjunto unitário de Sócrates).

Dependência ontológica histórica refere-se às entidades cujas existências e identidades são separadas exceto pelo fato de que há uma origem necessária de uma a partir da outra (ou de uma terceira que origine conjuntamente ambas). Como Thomasson (1999, p. 31) destaca, 'uma entidade requer outra em ordem para vir à existência inicialmente'. Depois de sua originação, a entidade dependente não precisa daquela outra entidade mais. A entidade 'produtora' pode deixar de existir, e a entidade dependente continuar a existir mesmo assim. Entretanto, a grande questão está no seguinte contrafactual: se a entidade 'produtora' não tivesse existido, a entidade

dependente não teria existido. Portanto, esse tipo de dependência significa que, necessariamente, se certa entidade existe em um certo instante do tempo, houve uma outra entidade que existiu antes da primeira.[5]

Note que o ponto de Thomasson em propor uma ontologia categorial é que podemos analisar a caracterização metafísica de uma entidade postulada sem ainda pressupormos sua existência. Podemos nos perguntar simplesmente "o que seria uma entidade ficcional caso ela existisse?" sem ainda entrarmos no mérito se tais entidades ficcionais existem ou não. O mesmo pode ser dito da obra de arte ou de qualquer outra entidade sujeita à controvérsia quanto à sua existência. A vantagem desse procedimento é que podemos suspender a questão da existência em um primeiro momento, nos ocupando apenas de caracterizar a entidade dentro das categorias ontológicas à mão.

Em "*Ontology of Art*", Thomasson acrescenta que a questão ontológica da arte é diferente da questão da definição da arte. Para ela, a questão da definição diria respeito àquelas condições que algo precisaria satisfazer para ser uma obra de arte de maneira que pudéssemos distinguir a arte da não-arte. Por outro lado, a questão ontológica diz respeito à natureza das entidades paradigmaticamente aceitas como obras de arte em diferentes gêneros artísticos. Que tipo de entidade as obras de arte são? Objetos físicos, tipos ideais, entidades imaginárias ou outra coisa? E de forma mais específica, que tipo de entidade é uma pintura ou uma peça teatral e assim por diante? Nesse sentido, Thomasson considera que responder à questão ontológica não necessariamente traz uma resposta à questão definicional, uma vez que muitas outras entidades (não-artísticas) podem compartilhar o mesmo status ontológico das obras de arte, e mesmo diferentes tipos de obra de arte podem ter diferentes naturezas em termos ontológicos.

Em relação aos contornos gerais para uma caracterização primária das obras de arte, Thomasson extrai alguns elementos a partir de nosso entendimento ordinário (senso comum) e de nossas práticas na lida com essas entidades. Nós normalmente pensamos as obras de arte como criadas em certo tempo, em circunstâncias históricas e culturais particulares, através dos atos imaginativos e criativos de um artista, compositor ou autor. Uma vez criadas, normalmente pensamos nelas como entidades públicas duráveis (*enduring*) e relativamente estáveis que podem: 1) ser vistas, ouvidas ou lidas por diferentes pessoas; 2) ser objeto de argumentos legítimos, disputas genuínas entre as pessoas, em relação a (pelo menos alguns de) seus atributos.

[5] Para mais detalhes dessa discussão sobre tipos de dependência ontológica, veja BRITO JÚNIOR (2020).

Dessa forma, em termos mais gerais, a natureza das diversas formas de obra de arte precisaria respeitar essas condições mais básicas, por exemplo, o caráter da obra de arte de ser uma produção dos seres humanos, de ter uma persistência temporal após criada (o que pressupõe que a obra não morre quando seu criador morre, por exemplo), e assim por diante. Um elemento interessante dessa primeira caracterização é seu último elemento, a respeito dos argumentos legítimos. Isso porque Thomasson quer desde logo deixar claro que as obras de arte não seriam entidades puramente subjetivas, a respeito das quais não se possa falar com nenhum tipo de objetividade.

Quando passamos para condições mais específicas distinguindo diferentes tipos de obra de arte, encontramos uma diversidade em sua caracterização ontológica. De um lado, teríamos o caso das pinturas e de certas esculturas (no caso, das esculturas cujo processo de fabricação não recorre à fundição de metais para subsequente despejo do metal derretido em moldes; *non-cast sculptures*, no original), que normalmente entenderíamos como entidades individuais, singulares. Mesmo se cópias exatas forem produzidas, a obra de arte é ainda idêntica ao original (as cópias por mais exatas que sejam são outras entidades particulares, diferentes da obra de arte). Além disso, tais entidades singulares são objeto de compra e venda, podem ser deslocadas espacialmente, são capazes de sobreviver a certas mudanças em sua constituição física (por exemplo, a restauração no caso de uma pintura e a substituição de uma pequena parte de uma estátua), mas podem ser destruídas se a tela ou a argila forem destruídas ou mudadas de certas maneiras (por exemplo, se um solvente for aplicado à superfície pigmentada da tela, ou se a argila é dissolvida e remoldada).

Por outro lado, obras de música e literatura estão sujeitas a muitas performances e muitas cópias, e o manuscrito original do autor ("autógrafo") é somente de interesse histórico, uma vez que, mesmo se o original for destruído, a obra continua existindo. Essas obras persistem em existência desde que haja alguma cópia ou performance remanescente, mas deixam de existir caso todas as cópias e memórias delas desapareçam. Além disso, as obras de música e literatura em si mesmas não são compradas e vendidas. O que é comprado e vendido são direitos de performance, direitos de reprodução, direitos autorais, as cópias e os registros de uma performance. Portanto, em razão dessas características acima mencionadas, as obras de música e literatura têm certa autonomia em relação aos itens físicos que as reproduzem ou performam em meio escrito ou auditivo.

Dessa forma, há uma diversidade ontológica entre diferentes tipos de obra de arte. Nesse ensaio, Thomasson se concentra nesse contraste entre pintura e escultura

(no caso, aquelas que não recorrem à fundição de metais e ao uso de moldes), de um lado, e obras de arte e literatura dentro da tradição ocidental clássica, por outro lado. Assim, outros casos são deixados em aberto para análises posteriores. Por exemplo, a música popular talvez esteja sujeita a uma análise diferente daquela da música de Beethoven.

Depois de revisar algumas propostas a respeito da ontologia da arte feita por diversos filósofos, Thomasson ainda conclui que essas obras de arte (pintura, escultura, música ou literatura) não podem ser identificadas com entidades imaginárias, meros objetos físicos ou um tipo ou categoria abstratos (*abstract type or kind*) sem o abandono ou revisão drástica da compreensão ordinária da arte incorporada nas crenças e comportamentos mais básicos em relação às obras de arte.

Então, Thomasson volta ao seu ponto sobre a caracterização ontológica das obras de arte envolverem dependência tanto de objetos físicos como de estados mentais. As obras de arte não podem ser objetos físicos independentes da mente, sem que suas condições de identidade, existência e persistência sejam entendidas erroneamente. Ao mesmo tempo, as obras de arte não podem ser tratadas como objetos ou atividades meramente imaginárias sem negar seu status como objetos públicos perceptíveis.

No caso da pintura, Thomasson defende que obras de pintura são entidades materialmente constituídas por objetos físicos, mas que também dependem de intencionalidade humana. Ao contrário de entidades imaginárias, são entidades públicas, externas à mente, existindo continuamente após criadas mesmo sem observação ou pensamento constante acerca delas. Além disso, são perceptíveis, materialmente constituídas por certos objetos físicos e podem ser destruídas se sua base física constituinte o for. Por outro lado, ao contrário de objetos físicos independentes da mente, é metafisicamente necessário que as obras de pintura venham a existir somente através de atividades humanas intencionais. Enquanto é logicamente possível que uma tela pigmentada venha a existir sem essas atividades humanas intencionais, não é possível que tal objeto fosse uma obra de arte. E ao contrário de meros objetos físicos, as obras de pintura tipicamente têm propriedades essenciais estéticas, visuais e semânticas (ou seja, propriedades internas à mente), envolvendo forma visual, cor, representação, símbolos, alusão, que dependem das capacidades perceptuais, cultura e práticas humanas. Por fim, as obras de pintura são comparáveis aos artefatos e a objetos sociais concretos, tais como mesas, carteiras de motorista e terrenos imobiliários: todos esses

não são meramente idênticos à matéria de que são constituídos, uma vez que têm relações essenciais com estados intencionais humanos (ao contrário da matéria).

Em "*Fiction and Metaphysics*", Thomasson afirma que artefatos de modo geral são caracterizados por sua dependência histórica em relação aos estados mentais intencionais: necessariamente, só existem artefatos como produtos de intencionalidade humana. Ou seja, necessariamente, se um artefato existe, algum estado mental esteve envolvido na sua originação (ou seja, tal estado mental existia antes do artefato, e tem uma conexão causal com o surgimento do artefato). Como ela coloca, a um pedaço de madeira no formato de cadeira só chamaríamos de cadeira se tivermos boa razão para acreditar que tenha sido criado por seres inteligentes (THOMASSON, 1999, p. 129). No caso das obras de arte, teríamos uma situação de dependência histórica rígida em relação aos seus criadores. Ou seja, a identidade particular de certa obra de arte é vinculada ao criador dela, tal como um filho depende historicamente rigidamente de seus pais (sob uma visão muito prevalente do essencialismo de origens). Além dessa dependência histórica rígida, Thomasson ainda acrescenta uma dependência ontológica genérica em relação a estados mentais, na medida em que seria necessária a presença de agentes capazes de entender as obras de arte, participando na constituição de suas propriedades estéticas. Ou seja, necessariamente, a obra de arte apenas existe se alguns estados mentais existirem. Se tais estados mentais deixassem de existir, não mais haveria obras de arte.

No caso da música e da literatura, Thomasson aborda em "*Ontology of Art*" e em "*Fiction & Metaphysics*" sua visão acerca dos artefatos abstratos, onde tanto as obras de música e literatura como os personagens fictícios seriam artefatos abstratos. Aqui não irei discutir essa parte da ontologia da arte de Thomasson.

3. Pintura e Dependência da Mente

Diante desse quadro todo desenvolvido por Thomasson, uma questão remanesce: seria possível conceber as obras de pintura como não sendo dependentes da mente (ao menos dado certo sentido de mental)? É realmente necessário se comprometer com a tese da dependência da mente como Thomasson fez (nisso seguindo a forma padrão da ontologia analítica da arte)?

Antes de iniciarmos nossa discussão crítica, é importante mencionar que Thomasson assume essa tese de dependência mental sem muita argumentação ou esforço. Aqui ela segue uma tendência comum a esse campo de ontologia envolvendo

o mundo humano, seja entidades sociais, artefatos ou obras de arte. A tese da dependência da mente é tomada por óbvia, dispensando argumentação elaborada (para uma revisão disso no caso da ontologia social, veja BRITO JÚNIOR, 2021). Isso significa que, para questionar a tese da dependência da mente das pinturas no modelo de Thomasson, não lançarei mão diretamente de argumentos detalhados trazidos por ela em favor da dependência mental.

Um primeiro ponto de alerta quanto à tese da dependência da mente diz respeito ao que se está referindo mais precisamente ao falar em "mente", "mental" e "estados mentais".

Em minha tese de doutorado, faço uma distinção entre três tipos de "mental": 1) o mental definido por dimensões sensório-motoras; 2) o mental definido pela intencionalidade; 3) o mental definido pela consciência ou experiência qualitativa (*qualia*). Ali mostro que os autores em ontologia social assumem que as entidades sociais dependem ontologicamente do mental definido pela intencionalidade, cujo paradigma são atitudes proposicionais ou estados intencionais, tais como crenças, intenções, pensamentos e assim por diante. Quanto ao mental no sentido sensório-motor, comento que se trata de uma tese trivial, uma vez que percepção e movimento fazem parte da natureza dos organismos vivos. Quanto ao mental no sentido de consciência qualitativa, geralmente esse sentido não é colocado de forma explícita. Portanto, o grosso da tese da dependência da mente na ontologia social envolve a dependência ontológica das entidades sociais em relação a estados mentais dotados de intencionalidade. Plausivelmente o mesmo ocorre na ontologia da arte: a tese de dependência mental relevante diz respeito às obras de arte dependerem de estados mentais intencionais.

Quando vemos a abordagem de Thomasson especificamente, ela corrobora em grande medida o diagnóstico do parágrafo anterior, apesar de demandar algumas pequenas qualificações.

Em "*Fiction and Metaphysics*", ela afirma que os estados mentais em questão são primariamente aqueles exibindo intencionalidade, pois seria essa habilidade intrínseca de certos estados mentais de representar algo além deles mesmos que parece capaz de estabelecer novas propriedades e objetos para além daquelas do mundo natural independente (THOMASSON, 1999, p. 121). Contudo, acrescenta que fala de estados mentais genericamente falando, porque podem existir alguns estados mentais sem intencionalidade. Então, em que pese ela admitir que existam estados mentais sem intencionalidade, a dependência ontológica em relação a estados mentais é pensada

primariamente em termos de estados mentais intencionais, como atitudes proposicionais.

Em "*Ontology of Art*", como já vimos, ela afirma que as obras de pintura tipicamente possuem propriedades estéticas, visuais e semânticas (ou seja, propriedades internas à mente) como propriedades essenciais, envolvendo forma visual, cor, representação, símbolos, alusão, que depende das capacidades perceptuais, cultura e práticas humanas (THOMASSON, 2004, p. 89).

Assim, negar a tese da dependência da mente, em seu sentido mais robusto, seria negar que as obras de pintura dependam de estados mentais intencionais em sentido histórico e/ou constante.

Não pretendo questionar a dependência da pintura em relação a propriedades sensório-motoras (como a percepção visual e o movimento corporal envolvido no comportamento de pintar algo), pois essa seria apenas uma forma mais geral da dependência da obra de pintura em relação a seres vivos.

A rejeição da tese da dependência da mente para o caso da pintura não exclui a dependência da pintura em relação a padrões sensório-motores. Uma forma de colocar a questão seria dizer que obras de pintura não dependem de estados intencionais em acréscimo a esses padrões sensório-motores, mas que poderia depender apenas desses padrões sensórios-motores (e possíveis outras condições que não pressuponham estados mentais intencionais e atitudes proposicionais).

Segundo Thomasson, como vimos na seção anterior, obras de pintura seriam dependentes da mente em dois sentidos: histórico-rígido, os estados mentais de seu criador envolvidos em sua produção concreta, e constante-genérico, alguns estados mentais precisam existir para que a obra de pintura continue sendo uma obra de pintura (em contraste a ser meramente uma tela pigmentada, por exemplo). Então, precisamos analisar cada um desses casos para ver se seria possível começar a conceber uma negativa a essa dependência mental.

Em primeiro lugar, temos o caso da dependência histórica rígida. Uma obra de pintura, como a Mona Lisa, tem uma origem essencial, a saber, o ter sido produzida por Leonardo da Vinci. Tal como Leonardo da Vinci tem uma origem essencial, dada pelos seus pais.

Perceba que essa dependência histórica rígida da obra de pintura em relação ao produtor da pintura não necessariamente implica uma dependência em relação aos estados mentais do produtor da pintura. De fato, sabemos que Leonardo da Vinci teve estados mentais intencionais enquanto pintava a Mona Lisa, ou ao menos podemos

supor isso com grau muito forte de convicção considerando o funcionamento mental humano e assumindo que perspectivas como o materialismo eliminativo sejam incorretas. Mas entender que a Mona Lisa depende historicamente de forma rígida de Leonardo da Vinci não implica que seu fundamento ontológico (em termos de *grounding* – fundação - ou outra relação de *building* – construção metafísica - no sentido discutido por BENNETT, 2017) resida nos estados mentais de Leonardo da Vinci. Uma outra possibilidade, não investigada por Thomasson, é que o simples produzir de Leonardo da Vinci – isto é, a atividade, o comportamento envolvendo pintar uma tela – já seja ontologicamente suficiente para conferir as condições de identidade e existência em termos histórico-rígidos para a Mona Lisa.

Quando Thomasson aborda a questão da diferença entre um pedaço de madeira no formato de cadeira e uma cadeira, há aqui um esboço de argumento em favor da necessidade do mental. Mesmo se encontrássemos por acaso na natureza um pedaço de madeira em formato de cadeira, não a poderíamos chamar de cadeira a menos que tenhamos boas razões para pensar que tal objeto foi criado por seres inteligentes (presumivelmente, na intenção de produzir algo para se sentar). Vamos analisar esse caso.

O que Thomasson parece querer descartar aqui seriam casos em que acidentalmente algo parecido com uma cadeira surge, e nosso entendimento ordinário recusaria entender tal objeto como uma cadeira. Certamente postular a necessidade de estados mentais na produção de artefatos (e obras de arte) é apto a excluir esse problema da produção acidental. Contudo, para que excluamos esse problema, não é necessário postular estados mentais. No caso do pedaço de madeira em formato de cadeira, o elemento "acidental" no exemplo é seu ser produzido por forças naturais inanimadas, e, para excluir esse tipo de "produção acidental", basta incluir como necessário o ser produzido por um organismo vivo.

Agora, uma réplica possível aqui é que existiriam casos nos quais há o elemento "acidental", embora envolvam atividades de organismos vivos. Por exemplo, supondo que Leonardo da Vinci participou do nexo causal que levou a uma tela acabar pigmentada de maneira tal que ficaria idêntica ao que conhecemos como Mona Lisa, mas tudo isso ocorreu apenas como acidente (por mais improvável que seja, digamos, de alguma forma esdrúxula ele tropeçou e isso levou à tinta cair exatamente naquela posição e de maneira a secar da forma certa e assim por diante...), tenderíamos a dizer que não se tratou de uma obra de pintura propriamente dita. Contudo, não precisamos da postulação de estados mentais intencionais para excluir o elemento acidental aqui.

Claramente nesse exemplo Leonardo da Vinci não produziu uma obra de pintura porque ele (o agente, o ser que se comporta) não "pintou", isto é, não fez a ação de pintar.

Existem diferentes modos de pensar a teoria da ação e aqui não nos caberá entrar no mérito de como todas se encaixariam nesse contexto (para uma revisão de diferentes teorias da ação no contexto de como rejeitar a tese da dependência da mente, veja BRITO JÚNIOR, 2021). Mas poderíamos, seguindo a teoria da ação primitiva de Derek Jones (2014) baseada na noção de *guidance*, defender que, desde que Leonardo da Vinci tenha uma *guidance* de seu movimento corporal como um todo de maneira a controlar e coordenar movimentos entre ver e pintar, certamente o produto disso seria não-acidental (e, nesse sentido, apto a ser obra de arte). A *guidance* da ação pode ser definida sem recurso à intencionalidade mental e, embora a *guidance* da ação de Leonardo da Vinci provavelmente envolva estados mentais, a *guidance* por si só já seria suficiente para ontologicamente estabelecer a origem não-acidental da obra de arte, independentemente de como a própria *guidance* tenha sido produzida (se por intermédio de estados mentais intencionais ou de outra forma).[6]

---

[6] Jones delineia a ação como um tipo natural, entendendo tipo natural como um cluster homeostático de propriedades, isto é, uma família de propriedades contingentes na qual um subconjunto delas (ou um mecanismo subjacente) serve para manter as demais. O cluster de propriedades respectivo à ação poderia ser delineado da seguinte forma: "*A1. Actions are behaviors produced by agents, not by mere parts of agents or external forces. A2. Actions are coordinated behaviors. A3. We can intervene to stop our basic actions. A4. We have a distinctly nonobservational sense of agency when we act. A5. In acting, we are unsurprised to observe that we have acted and uniquely surprised when our actions are thwarted. A6. Action has success and failure conditions.*" (JONES, 2016, p. 7) As propriedades A1, A2, A3 e A6 seriam propriedades essenciais para toda e qualquer ação, mas as propriedades A4 e A5 seriam distintivas das formas mais psicologicamente sofisticadas da ação. De especial interesse para nós aqui é a condição A2, pela qual Jones entende as ações como comportamentos coordenados: "*To call a behavior coordinated is to say that its successful performance depends upon the integration of information from some combination of the environment and the various contributing subsystems of the agent. The successful performance of even our most basic physical actions requires the integration of multiple subsystems: motor, respiratory, visual, tactile, proprioceptive, etc., in such a way as to bring about a stable, environment-responsive pattern of behavior. The character of the behavioral product is determined partially by the individual contributions of these coordinated systems: one walks differently when out of breath, for example*." (JONES, 2016, p. 8) Para uma análise mais detida dessa abordagem de Jones em língua portuguesa, veja BRITO JÚNIOR (2021, p. 259-272).

Agora, retomando o caso do pedaço de madeira em formato de cadeira produzido de forma acidental em razão de forças naturais inanimadas, suponha que essa madeira em formato de cadeira tivesse sido produzida por um dos humanos ancestrais antes da invenção das cadeiras. Suponhamos ainda que ele não pretendeu fazer um objeto para se sentar, talvez apenas estivesse "brincando" com suas habilidades de manuseio e modificação da madeira. Contudo, uma vez tendo produzido esse objeto, ele mesmo ou outros desses humanos ancestrais passaram a usá-lo para o ato de sentar-se. Parece que aqui a intuição seria bem forte no sentido de que uma cadeira de fato fora produzida. Como artefato, teria a dependência histórica genérica em relação a ter sido produzida por seres humanos (como Thomasson defende), mas sua produção não precisa envolver estados mentais intencionais para que compreendamos esse caso como envolvendo a produção de uma cadeira. Bastaria pensarmos no comportamento. Vamos supor ainda que, após ver como aquilo era usado para o ato de sentar-se, outras pessoas produziram esses pedaços de madeira "sentáveis". Novamente, não precisamos aqui recorrer aos estados mentais desses artesãos para aceitar que eles de fato estejam fazendo objetos cujo uso será o de servirem para que seres humanos sentem neles. O ato de sentar-se nesses objetos, de que isso se torne um padrão comportamental regular em dada sociedade, parece justificar entendermos esse caso como sendo um no qual há produção de cadeiras. Podemos é claro concordar que o que liga causalmente a percepção visual de ver pessoas sentando-se em pedaços de madeira "sentáveis" e um comportamento de produzir pedaços de madeira "sentáveis" seria um estado mental pelo qual aquele que produz o pedaço de madeira "sentável" pensa, após ver aqueles pedaços de madeira sentáveis, que sentar nisso seja mais confortável do que sentar numa árvore, e por isso pensou em fazer esse objeto para ser usado dessa forma. Mas não precisaríamos supor essa intermediação mental em sentido ontológico (mesmo que o postulemos em sentido causal). Para a caracterização ontológica da "cadeira", bastaria que houvesse o comportamento de produzir um pedaço de madeira em certo formato "sentável" ao qual se seguiria ser efetivamente usado para sentar-se (ou, em termos modais, que seria usado para se sentar dadas as condições normais apropriadas). Nesse sentido, mesmo o materialismo eliminativo (CHURCHLAND, 1981; 2004), que pretende eliminar os estados mentais intencionais de sua ontologia, poderia aceitar que existem cadeiras, uma vez que, mesmo sem os estados mentais intencionais, ainda haveria os comportamentos supracitados relevantes, apenas que sua explicação causal seria outra (uma hipoteticamente fornecida por uma neurociência madura, como pretende Churchland).

Thomasson (1999, p. 121-122) chega a abordar a questão do materialismo eliminativo, para responder um questionamento de que, ao fazer uma categorização ontológica com base na dependência em relação a estados mentais intencionais, isso estaria pressupondo a falsidade do materialismo eliminativo. A resposta de Thomasson foi no sentido de que, ao fazermos a categorização ontológica, ainda não estamos nos comprometendo a dizer se aqueles tipos de entidade existem ou não. Isso ajudaria a entender como diferentes propostas teóricas poderiam ou não admitir certos tipos de entidade em sua ontologia. Portanto, ela entende que o materialismo eliminativo é incompatível com a existência de artefatos e obras de arte. Contudo, como discutido no parágrafo anterior, uma categorização ontológica menos mentalista, feita apenas em termos de noções sensório-motoras e comportamentais/agentivas, seria compatível com quaisquer propostas em filosofia da mente, inclusive o materialismo eliminativo. Se as outras inclinações teóricas do materialista eliminativo o levariam a aceitar a existência de artefatos ou obras de arte, é outra questão, mas não é uma impossibilidade metafísica, dado que a dependência dessas entidades produzidas pelos seres humanos não precisaria residir nos estados mentais intencionais.

Agora note que, quando adentramos a dependência constante genérica em relação às atividades humanas, vemos que o mesmo quadro geral discutido acima poderia ser suscitado. Afinal, essa dependência genérica constante não poderia ser simplesmente referente aos padrões comportamentais e sensório-motores dos seres humanos? Não bastaria, seja para artefatos ou obras de arte, que certos tipos de comportamento continuassem existindo, independente de eles serem produzidos causalmente ou não por estados mentais intencionais (ou de estarem ou não acompanhados desses estados mentais intencionais)?

No caso do exemplo relativo às cadeiras, isso é mais fácil de conceber porque o comportamento relevante é relativamente mais delimitável: há cadeiras se ainda há o comportamento de se sentar em certos objetos produzidos regularmente. Contudo, no caso de uma obra de pintura, os comportamentos envolvidos são potencialmente mais complexos. Seria o comportamento de pintar que deveria persistir? Ou seria necessário o comportamento de olhar para as telas pintadas (ou outro tipo de objeto sobre o qual se usam pigmentos para gerar formas pintadas) sem daí extrair nenhuma vantagem utilitária, parecendo então que a pessoa olha apenas para ver?

Aqui talvez haja uma intuição mais forte a respeito de que tais comportamentos tivessem de envolver estados mentais (digamos, estados mentais relativos à apreciação estética), mas não deveríamos assumir que esse fosse o caso.

Seguindo o mesmo exemplo, vamos supor que os estados mentais relativos à apreciação estética deixassem de existir. O que aconteceria às pinturas existentes até então? Uma maneira de conceber seria a de que as obras de pintura deixaram de existir, e tudo o que restou foram telas pigmentadas (como a tela pigmentada no formato da Mona Lisa). Mas me parece que há a possibilidade de entendermos isso de outra forma: as obras de pintura continuam a existir, apenas que a experiência da obra de arte foi empobrecida pela ausência desses estados mentais. Ou que as obras de pintura persistem existindo, mas não possuem todas as suas propriedades estéticas. Aqui vai depender dos detalhes de como entendemos as próprias propriedades estéticas. Em última instância, a depender de nossa definição de arte, poderíamos até imaginar que, nessa transição, o "ser artístico" da pintura se perdeu (na medida em que vinculássemos esse "ser artístico" às propriedades estéticas doravante ausentes), mas a pintura em si permanece existindo.

Um ponto importante aqui diz respeito à distinção entre a relação de causação/dependência causal e a de dependência ontológica propriamente dita. Uma intuição a respeito desses comportamentos como o de pintar a Mona Lisa e de olhar para ela e assim por diante é que eles necessariamente envolveriam estados mentais, pois tais comportamentos são causados por estados mentais. Contudo, note que a dependência ontológica constante não diz respeito à causação de algo, e sim à sua constituição (metafísica). Por exemplo, se falamos que uma mesa é feita de madeira, estamos dizendo que ela é constituída pela madeira, não que a madeira causa a mesa. A mesa só existe se a madeira continuar existindo, porque a mesa é feita da madeira. Não é possível separar a existência da mesa da existência dessa madeira. Por outro lado, a causa de a mesa ter vindo a existir, ou as causas que a mantém em existência, são diferentes da mesa ela mesma, por exemplo, o artesão que fez a mesa. Falando em termos mais gerais, relacionamentos causais relacionam entidades cujas existências são separadas pelo menos num sentido constitutivo[7], porque a entidade causada pode existir em um tempo T sem que a outra (a causa) exista nesse mesmo tempo T. E geralmente envolvem existências separadas também no sentido histórico[8], porque no caso mais padrão algo pode ser causado por uma multiplicidade de causas diferentes, não

[7] Por 'existências não separadas em um sentido constitutivo', eu quero dizer 'a entidade dependente existe somente naqueles instantes de tempo nos quais outra entidade (da qual a primeira depende) exista também'.

[8] Por 'existências não separadas em um sentido histórico', eu quero dizer 'a entidade dependente existe somente se outra entidade (sobre a qual a primeira depende) tenha existido previamente'.

necessitando de uma específica. Já a dependência ontológica relaciona entidades que não são existências separadas, seja num sentido constitutivo ou histórico. Em contraste com a dependência ontológica constante, que é uma relação sincrônica, a dependência causal é uma relação diacrônica (tal como no caso da dependência ontológica histórica). Então, podemos aceitar que tais comportamentos dependem causalmente de estados mentais, mas que a pintura depende constitutivamente dos comportamentos que aqueles estados mentais causam, não dos estados mentais eles mesmos.

Quando propomos essa visão comportamental a respeito das obras de pintura, também é preciso esclarecer o seguinte ponto. Entender a obra de arte a partir de padrões de ação não é uma novidade na literatura (veja CURRIE, 1989; SPARSHOTT, 1980; 1982). Esse tipo de posição entende a obra de arte em termos de ações ou performances, em contraste aos produtos ou objetos que podem resultar de tais ações (LIVINGSTON, 2020, s.n.). Aplicado à pintura, entenderíamos a obra de pintura em termos da ação que perfaz a pintura artística, em contraste a identificarmos a pintura com o objeto singular da tela pigmentada (por exemplo), como na abordagem mais intuitiva promovida por Thomasson.

Agora note que, apesar de eu estar sugerindo a inteligibilidade de defendermos que a dependência ontológica constitutiva das obras de pintura resida em certos comportamentos que circundam a confecção e manutenção de uma tela pigmentada (ou outro meio pertinente de pintura), não estou necessariamente endossando essa perspectiva da obra de arte como padrão de ação, nem rejeitando a posição mais intuitiva de Thomasson em termos de identificar a pintura como constituída pela tela pigmentada (no caso em que este seja o meio da obra de pintura). Aqui apenas é necessário um desvio mínimo em relação ao que a própria Thomasson propõe. Entenderíamos as obras de pintura como entidades materialmente constituídas por objetos físicos, mas que também dependem de certos padrões de comportamento ou ação, ao invés de estados mentais intencionais (os quais, não obstante, podem ser causas desses padrões de comportamento e ação, assim, por transitividade na relação de dependência causal, podem ser causas das obras de pintura).

4. Conclusão

Ao pensarmos a caracterização ontológica das obras de arte, mais especificamente no caso da pintura aqui analisado, percebemos que há certa razão de

ser na abordagem de Amie Thomasson ao propor que as obras de arte têm sua dependência ontológica em relação a objetos físicos e seres humanos.

Contudo, Thomasson se equivoca ao apressadamente entender a dependência ontológica em relação a seres humanos como precisando redundar em uma dependência da mente (em relação aos estados mentais de seres humanos). Ela não discorre se a dependência em questão não poderia incorrer sobre outros aspectos do humano, que não seja o mental, por exemplo, como aqui sugerimos, sobre padrões de comportamento e ação, que podem ou não envolver estados mentais em sua estrutura ontológica.

As intuições trabalhadas por Thomasson a respeito de nossa visão ordinária da pintura, em termos de uma dependência histórica rígida e de uma dependência constante genérica, não se comprometem com a tese da dependência da mente que ela endossa sem argumento. É plenamente possível compartilhar dessas intuições (ou pelo menos do resultado dessas intuições) sem concordar com a tese da dependência da mente.

A dependência histórica rígida da pintura pode ser explicada pela necessidade de uma originação humana particularizada para dar condições de identidade a uma obra de pintura que, em outros aspectos, poderia ter as mesmas propriedades de outra obra de pintura. Assim, sua origem pela mão de um ser humano em particular em um tempo específico garante essa identidade. Isso pode ser admitido mesmo sem recurso a estados mentais intencionais por parte do criador da obra de pintura.

A dependência constante genérica da pintura pode ser explicada pela necessidade de uma história humana contínua com obras de pintura para que tais pinturas existam como entidades próprias, em contraste a serem meros objetos físicos (por exemplo, a mera tela pigmentada). É nessa interação com comportamentos e ações (definidas ou não de forma mental) que as obras de pintura ganham um local na ontologia do mundo humano. Isso pode ser admitido mesmo sem recurso a estados mentais intencionais como base constitutiva das obras de pintura.

É importante destacar que, no presente capítulo, não procuramos exaustivamente defender essa visão comportamental ou agentiva a respeito da pintura em particular ou da obra de arte em geral. Também deixamos em aberto aqui se diferentes formas de pintura ou diferentes formas de obra de arte possam ser melhor explicadas por alguma versão da tese da dependência da mente. Portanto, a elaboração dessa visão ainda demanda muito trabalho futuro.

Mas as sugestões e provocações suscitadas ao longo do capítulo mostram que, se uma visão alternativa tal como essa pode ser trazida à tona, os defensores da tese

da dependência da mente (em relação à obra de arte em geral ou às obras de pintura em particular) não podem simplesmente repousar numa suposta obviedade, ou de que não exista nenhuma forma concorrente de pensar essa questão ontológica.

Para finalizar, ainda devemos chamar atenção a outro elemento alternativo não explorado aqui: o pressuposto antropocêntrico da análise feita por Thomasson (e por muito da filosofia analítica contemporânea). Thomasson pressupõe que a obra de arte, os artefatos, as entidades sociais e outros elementos presentes no mundo humano sejam exclusivamente humanos. Todas essas entidades dependeriam da mente, isto é, de atividade cognitiva de nível superior presente na espécie humana. Contudo, se adotarmos uma visão comportamental para a maneira como obras de arte, artefatos e entidades sociais podem ser constituídas/sustentadas ontologicamente, isso nos permite pensar que outras formas de vida também satisfaçam os requisitos ontológicos para que tais entidades existam. Isso abre espaço para uma ontologia muito maior e mais diversificada do que aquela previamente pensada no contexto da filosofia analítica contemporânea, onde essa ontologia do humano é apenas um caso especial de uma ontologia muito maior: a ontologia do (ser) vivo, ou, pelo menos, a ontologia do (ser) vivo social. Em Brito Júnior (2021) exploro essa questão para a ontologia social, estabelecendo condições que, satisfeitas por uma linhagem de organismos vivos, tornam-na apta a gerar entidades sociais próprias àquela linhagem de ser vivo. Talvez um trabalho similar possa ser pensado para a questão dos artefatos e das obras de arte. E mesmo que se queira admitir uma tese de dependência mental, ainda poderíamos indagar se a cognição animal (veja ANDREWS, 2014), ao menos em certas espécies animais, já poderia ser suficiente para expandirmos os horizontes dessas ontologias antes pensadas como apenas humanas.

Referências

ANDREWS, K. *The Animal Mind*: *An Introduction to the Philosophy of Animal Cognitio*n. New York: Routledge, 2014.

BENNETT, K. *Making Things Up*. New York: Oxford Press, 2017.

BRITO JÚNIOR, V. M. Dependência Ontológica. In: IMAGUIRE, Guido; CID, Rodrigo. (Org.). *Problemas de Metafísica Analítica*, Pelotas: NEPFIL, 2020, pp. 15-58.

BRITO JÚNIOR, V. M. *Ontologia Social Não-Mentalista: Uma Abordagem Comportamental Biocentrada*. (Tese de Doutorado) Florianópolis: UFSC, 2021.

CHURCHLAND, P. Eliminative Materialism and the Propositional Attitudes. *The Journal of Philosophy*, v. 78, n. 2, pp. 67-90, 1981.
CHURCHLAND, P. *Matéria e Consciência*. São Paulo: UNESP, 2004.
CURRIE, G. *An Ontology of Art*. London: Macmillan, 1989.
JONES, D. *The Biological Foundations of Action*. New York: Routledge, 2016.
LEMOS, I. L. *A metafísica e a semântica da ficção: uma abordagem artefactual*. (Tese de Doutorado) Florianópolis: UFSC, 2020.
LEMOS, I. L. What does it take for an author to create a fictional object? *Princípios*, v. 28, pp. 9-27, 2021.
LEMOS, I. L. Translation, and metaphysics*:* a case for fictional characters. *Cadernos de tradução*, v. 40, pp. 110-126, 2020.
LIVINGSTON, P. History of the Ontology of Art. In: Zalta, Edward. (ed.) *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2020. Disponível em: https://plato.stanford.edu/entries/art-ontology-history/#ArtaMaki
PAZETTO, D. *Análise Categorial da Arte em Amie Thomasson*. (Dissertação de Mestrado) Florianópolis: UFSC, 2010.
PAZETTO, D. Ontologia da arte: da análise categorial à narratividade histórica. *Artefilosofia*, v. 11, pp. 199-213, 2011.
PAZETTO, D. Sobre a Obra de Arte em Amie Thomasson*. Argumentos: Revista de Filosofia*, v. 3, p. 70, 2010.
PAZETTO, D. O Estatuto Ontológico das Obras de Arte. *Ítaca*, v. 15, pp. 115-125, 2010.
PAZETTO, D. Ontologia da Arte em Amie Thomasson. *Peri*, v. 1, pp. 114-116, 2009.
PAZETTO, D. Problemas Ontológicos a respeito da Ficção*. Intuitio*, v. 2, pp. 91-110, 2009.
SPARSHOTT, F. What Works of Art Are: Notes Towards a Homespun Ontology. *Pacific Philosophical Quarterly*, v. 61, n.2, pp. 346–367, 1980.
SPARSHOTT, F. *The Theory of the Arts*. Princeton: Princeton University Press, 1982.
THOMASSON, A. L. *Fiction and Metaphysics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
THOMASSON, A. L. The Ontology of Art. In: KIVY. Peter. (ed.) *The Blackwell Guide to Aesthetics.* Oxford: Blackwell Publishing, 2004, pp. 78-92.
THOMASSON, A. L. *Ontology Made Easy*. New York: Oup Usa, 2014.

Capítulo 4

As teorias ortodoxas e as novas teorias da filosofia da fotografia

Guilherme Ghisoni da Silva[1]

Este artigo aborda a história da filosofia da fotografia, ao distinguir duas principais vertentes: as teorias ortodoxas e as novas teorias. O objetivo é mostrar as vantagens teóricas das novas teorias e algumas limitações, sugerindo possíveis desdobramentos futuros. As teorias ortodoxas enfatizam a dimensão mecânica e autônoma do processo de produção das imagens fotográficas, concedendo ênfase à relação entre a fotografia e seu referente. Uma consequência das teorias ortodoxas é a deflação das pretensões da fotografia como arte, uma vez que, em decorrência da gênese mecânica e causal, seria, segundo os ortodoxos, incapaz de expressar as intenções e pensamentos do artista. As novas teorias têm como ponto de partida o abandono da centralidade da relação causal, e a priorização do entendimento das tecnologias fotográficas. A fotografia será definida como uma família de tecnologias de marcação de superfície, a partir de um evento eletroquímico do registro da informações de uma imagem luminosa. Essa nova definição abre caminho para a explicação da fotografia como arte e a possibilidade de usos ficcionais. Atenção especial será dada ao modo como as novas teorias têm dificuldade para explicar o valor epistêmico da fotografia e a proposta de Dominic Lopes do entendimento da fotografia a partir do regramento das diferentes práticas sociais de uso.

1. Introdução:

[1] Professor doutor na Universidade Federal de Goiás (UFG), pesquisador do CNPq. Laboratório de Pesquisa de Filosofia da Fotografia (LabFotoFilo-UFG). guilherme.ghisoni.silva@ufg.br, www.ghisoni.com.br

Há muitas maneiras de fatiar a história da filosofia da fotografia.[2] Uma maneira que tem sido recorrente no debate recente é a distinção da história em dois momentos:

1. As teorias ortodoxas;
2. As novas teorias.[3]

Neste artigo, buscarei expor as duas vertentes, com o objetivo de mostrar as vantagens teóricas das novas teorias e algumas de suas limitações, que sugerem possíveis desdobramentos futuros.

As teorias ortodoxas enfatizam a dimensão mecânica e autônoma do processo de produção das imagens fotográficas. A prioridade desses aspectos concede ênfase à relação causal entre a fotografia e seu referente (o objeto que esteve diante da câmera no ato da tomada da imagem). Fundada na contiguidade causal, a fotografia será concebida pelos ortodoxos de três maneiras:

i. Em perspectiva ontológica: como uma duplicação do objeto retratado (cf. Bazin (1991));
ii. Em uma perspectiva semântica: como uma forma de referência direta ao objeto (cf. Barthes (1984), Scruton (2008));
iii. Em relação às teorias da percepção: como um acesso cognitivo remoto ao objeto (cf. Walton (2008)).

O pensamento ortodoxo tem as suas raízes no debate do século XIX, que caracterizava a fotografia em relação à pintura e buscava aquilatar as suas pretensões

[2] Sou grato a Dominic Lopes, por me receber na *University of British Columbia*, em Vancouver (Canadá), para a realização de pesquisa pós-doutoral, como professor visitante. Grande parte das ideias aqui presentes decorrem do estudo lá realizado. Também sou grato aos participantes do Laboratório de Pesquisa de Filosofia da Fotografia, que é um projeto de extensão que coordeno na UFG, no qual pude expor e discutir as ideias que compõem o artigo. Agradeço também ao CNPq (Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico), pelo apoio à pesquisa.

[3] Cf. Atencia-Linares (2012), Lopes (2016) e Costello (2017, 2018). Em língua inglesa, o título dado à nova abordagem é grafado no singular "*the new theory*". Contudo, visto que vários autores fazem parte da *nova teoria* e importantes diferenças podem ser encontradas entre eles, a minha preferência tem sido pela grafia no plural.

como arte. A crítica às pretensões artísticas da fotografia baseava-se na ideia de que o processo de criação da imagem fotográfica, sendo autônomo e meramente causal, seria independente da intencionalidade do seu criador, de tal modo que seria um veículo incapaz de expressar os pensamentos do artista. O cerne do argumento era a ideia de que a fotografia não poderia ser arte, pois as representações pictóricas artísticas deveriam ser a expressão pictórica dos pensamentos do artista. A câmera registraria o que estaria diante do aparato fotográfico, e não o que o fotógrafo acreditaria estar ali – dando ensejo a uma nova concepção de objetividade.

As novas teorias da filosofia da fotografia são assim chamadas por serem recentes e terem sido desenvolvidas principalmente após 2008; embora um dos primeiros trabalhos tenha sido publicado por Patrick Maynard em 1997.[4] As novas teorias têm como ponto de partida o abandono da centralidade da relação causal entre fotografia e objeto, para a priorização do entendimento das *tecnologias* fotográficas. Ao invés de tomar como objeto da análise filosófica a imagem fotográfica, resultante do processo, a nova perspectiva analisa prioritariamente os processos envolvidos na criação de imagens fotográficas. Esta mudança permite explorar a fotografia para além do ato mecânico de expor o material fotossensível ao objeto retratado. Tal mudança abre caminho para a compreensão da fotografia como arte e seus usos ficcionais. Compreender os efeitos desta mudança teórica no entendimento da fotografia será um dos objetivos deste capítulo.

O percurso a ser trilhado será o seguinte. Farei inicialmente uma breve exposição em perspectiva histórica das ideias centrais das teorias ortodoxas, com o objetivo de analisar como a ortodoxia se manifesta no pensamento de Roger Scruton e Kendall Walton. Para situarmos esse debate mais recente de filosofia da fotografia, faremos um rápido sobrevoo usando autores tradicionais, para que o leitor já familiarizado com essa bibliografia possa encontrar um meio de conectar as abordagens tradicionais ao debate analítico aqui proposto. Em seguida, examinarei como as novas teorias surgem como um novo caminho para o entendimento da fotografia, a partir da crítica ao pensamento de Scruton e Walton. Abordarei alguns dos méritos interpretativos

[4] Um importante marco das discussões sobre filosofia da fotografia foi a publicação da coletânea editada por Scott Walden *Photography and Philosophy: Essays on the Pencil of Nature*, em 2008, que suscitou vários debates e críticas às posições de Roger Scruton e Kendall Wanton – cujos principais artigos foram republicados na coletânea. Esse debate foi fundamental para delinear o pensamento presente nas *novas teorias*.

das novas teorias, assim como uma importante dificuldade – explicar a crença que temos na superioridade epistêmica da fotografia em relação às imagens feitas à mão.

Através deste percurso, minha intenção é oferecer ao leitor de língua portuguesa as teses e os argumentos presentes no debate acadêmico de vertente analítica acerca da natureza da fotografia, que ainda se encontra pouco explorado em solo brasileiro. Também pretendo sinalizar possíveis desdobramentos futuros a este debate.

2. As teorias ortodoxas: automatismo e independência de crenças

A filosofia da fotografia surge de forma sincrônica ao nascimento da fotografia, de tal modo que as teorias ortodoxas são tão antigas quanto a própria fotografia. As primeira teorias ortodoxas podem ser encontradas nas descrições feitas pelos criadores dos primeiros processos fotográficos. Em meados do século XIX., Joseph Nicéphore Niépce descrevia o seu processo como a "reprodução automática pela ação da luz (...) das imagens obtidas na câmera escura" (NIÉPCE, 1980, p. 6).[5] Em semelhante linha, Louis-Jacques Daguerre caracterizava os seus daguerreótipos como uma "reprodução espontânea" (DAGUERRE, 1980, p. 9) e Henry Fox-Talbot descrevia os calótipos como "[o] processo pelo qual objetos naturais podem se delinear a si mesmos sem a ajuda do lápis do artista" (FOX-TALBOT, 1981, p. 23). O elemento que une essas descrições é a ideia da fotografia como um processo autômato, no qual o objeto retratado cria sua própria imagem, sem a necessidade da intervenção de um artista. Essa autonomia levou Fox-Talbot a chamar a fotografia de "o pincel da natureza" (FOX-TALBOT, 1981) – uma vez que é a própria natureza que *se pinta* na fotografia.

A centralidade da dimensão mecânica e causal da gênese fotográfica é a base das teorias ortodoxas no final do século XIX e ao longo do século XX. Neste contexto teórico, a fotografia é caracterizada como "automática", "causal" e "mecânica", enquanto a arte é descrita como "feita à mão", "intencional" e dependente da "ação humana" (COSTELLO, 2017, pp. 24-25). Essa contraposição também é encontrada na compreensão do senso comum da fotografia.

Podemos localizar essa espinha dorsal como elemento central do pensamento de André Bazin. Em seu influente artigo de 1945, "Ontologia da imagem fotográfica",

[5] As citações com referência bibliográfica em língua inglesa possuem tradução para o português de minha autoria.

Bazin afirma que a fotografia permite "a satisfação completa do nosso afã de ilusão por uma reprodução mecânica da qual o homem se achava excluído" (BAZIN, 1991, p.21). De maneira mais aprofundada, ele celebra que, com o advento da fotografia:

> Pela primeira vez, entre o objeto inicial e a sua representação nada se interpõe, a não ser um outro objeto. Pela primeira vez, uma imagem do mundo exterior se forma, automaticamente, sem a intervenção criadora do homem, segundo um rigoroso determinismo. (BAZIN, 1991, p. 22).

A dimensão automática e mecânica, que exclui a *intervenção criadora* do homem, embasa a principal tese de Bazin, do poder duplicador da fotografia: "[a] imagem pode ser nebulosa, descolorida, sem valor documental, mas ela provém por sua gênese da ontologia do modelo; ela é o modelo" (BAZIN, 1991, p. 24). Embora seja possível problematizar o grau de comprometimento de Bazin em relação à tese da identidade (de que a fotografia *é o modelo*), pois talvez seja apenas parte de nosso *afã de ilusão*, a centralidade da gênese automática e mecânica, que determina o ser da fotografia (a sua ontologia), é clara e distinta. A contiguidade puramente causal entre a imagem e o objeto faz com que a imagem resultante seja (em alguma medida) o próprio objeto; uma vez que "a existência do objeto fotografado participa (...) da existência do modelo" (BAZIN, 1991, p. 24).

A natureza mecânica e causal da fotografia será subsumida na tradição semiótica através da noção de *índice*, no sentido da tricotomia proposta por Charles Sanders Peirce (1931) entre ícone, índice e símbolo:

> Um *ícone* é um signo que remete ao objeto que ele denota simplesmente em virtude das características que ele possui, quer esse objeto exista realmente, quer não (PEIRCE, vol 2, §247).[6]

> Chamo de *índice* o signo que significa seu objeto somente em virtude do fato de que está realmente em conexão com ele (PEIRCE, vol 3, §361).

[6] Como de costume, as citações de Peirce são identificadas por um código numerado que indica o número do volume seguido pelo número do parágrafo no volume.

> Um *símbolo* é um signo que remete ao objeto que ele denota em virtude de uma lei, normalmente uma associação de ideias gerais, que determina a interpretação do símbolo por referência a esse objeto (PEIRCE, vol 2, §249).

Embora fotografias possam ser ícones, e denotar em virtude das características que possuem em relação aos objetos denotados (por serem, por exemplo, semelhantes aos objetos denotados), e possam ter elementos simbólicos (como as imagens da iconografia cristã – que, em muitos casos, representam por convenção), sua essência encontra-se na conexão física que a imagem possui com o objeto. É a relação *real* com o objeto que determina o ser da fotografia enquanto índice:

> Defino um *índice* como sendo um signo determinado por seu objeto dinâmico em virtude da *relação real* que ele mantém com o último (PEIRCE, vol 8. §335).
> Um *índice* é um signo que remete ao objeto que denota porque é *realmente* afetado por esse objeto (PEIRCE, vol 2. §248).

Em Roland Barthes, a tese da identidade ontológica de André Bazin, da fotografia com o seu modelo, é transmutada via semiótica em uma concepção indiciária e indexical da essência da imagem fotográfica. A fotografia seria um índice em sentido peirceano e um indexical no sentido que sua essência seria como um *dedo* que aponto para o próprio objeto. Segundo Barthes, a fotografia se reduz ao ato indicativo de apontar e dizer "isso foi":

> Uma fotografia encontra-se sempre na ponta desse gesto; ela diz: isso, é isso, é aquilo!, mas não diz nada mais; uma foto não pode ser transformada (dita) filosoficamente, ela está inteiramente lastreada com a contingência de que ela é o envoltório transparente e leve. (BARTHES, 1984, p. 14).

Como decorrência da ascensão ao plano da reflexão sobre a linguagem (que ocorre em meados do séc. XX, tanto em solo britânico, na filosofia analítica, quanto em solo francês,

com a recepção e o desenvolvimento da semiótica), a fotografia não será concebida como uma duplicação do próprio objeto (no viés de uma duplicação ontológica – como presente em Bazin), mas como um *dedo indicador* que *aponta* para o objeto (como os termos indexicais da linguagem – *isto*, *este*, *esta* etc.). Essa natureza indexical seria uma decorrência, para Barthes, do caráter indiciário (em sentido peirceano) da fotografia, uma vez que, pela contiguidade causal, o "referente adere" à fotografia (BARTHES, 1984, p. 16). A aderência do objeto permitiria à fotografia posteriormente apontar (mesmo que de modo espaço-temporalmente remoto) para o objeto *ele mesmo*, mostrando que "*isso foi*" (BARTHES, 1984, p. 15). O modo como o referente adere na fotografia, tornaria, para Barthes, a fotografia uma *quase-tautologia*, pois ela traria consigo a marca e a prova da existência do representado. Assim, a fotografia teria "algo de tautológico: um cachimbo, nela, é sempre um cachimbo, intransigentemente" (BARTHES, 1980, p. 15). Por esse viés, a fotografia seria como um constante batismo, que tem diante de si o objeto batizado – embora deslocado para o passado. Na perspectiva de Barthes, podemos dizer que a fotografia seria, então, a linguagem pela qual Crátilo esperou por mais de dois mil anos; em sua tentativa de apontar para o presente que constantemente desaparece no fluxo do tempo. A fotografia teria o poder de apontar para *isso* que no rio do tempo constantemente navega para o interior do passado.

2.1. A abordagem de Roger Scruton

A ideia de que a fotografia é como um dedo que aponta para o objeto encontra-se também presente em um dos principais e mais controversos autores da tradição anglo-saxã da filosofia da fotografia. Segundo Roger Scruton:

> A câmera, então, não é usada para representar algo, mas para apontar para isso. (…) A câmera não é essencial àquele processo: um dedo apontando teria igualmente servido. (SCRUTON, 2008, p. 151).

A posição Scruton é bastante radical e não livre de críticas, uma vez que recusa à fotografia em sua forma ideal o estatuto de *representação* e, em decorrência do modo como compreende essa recusa, adota uma posição negativa acerca das pretensões da fotografia como arte. Grande parte do debate da filosofia da fotografia nas primeiras duas décadas dos anos 2000 se construiu a partir da oposição e desconstrução das teses de Scruton, pois a sua recusa da fotografia como arte é certamente um posicionamento

equivocado – como as muitas galerias, livros, museus e exposições de fotografias podem testemunhar. Mas, a semelhança de muitos dos paradoxos da filosofia, a tarefa filosófica não se reduz a mostrar que a tese sustentada contradiz a experiência (como Diógenes o Cínico que caminhava para provar que os paradoxos do movimento dos eleatas estão equivocados). É necessário compreender quais são as premissas, onde residem seus erros e como levam à conclusão equivocada. Nesta seção, buscarei expor o posicionamento de Scruton e a sua crítica às pretensões da fotografia como arte. Na seção seguinte, analisarei a posição de Kendall Walton, uma vez que desenvolve semelhante perspectiva, trazendo importantes contribuições às teorias ortodoxas. A análise pormenorizada da crítica de Scruton à fotografia como arte e a sua desconstrução serão realizadas a partir da compreensão das novas teorias.

Para Scruton (2008, p. 140), as representações têm uma dimensão intencional que estaria ausente na fotografia, em sua forma ideal, pois, no caso da fotografia, a relação com o objeto seria meramente causal. As fotografias ideais são as fotografias *diretas*, totalmente livres da contaminação de técnicas de manipulação. O uso de técnicas de manipulação, por parte do fotógrafo, para introduzir algum elemento intencional, seria, para o autor, o abandono da fotografia em sua forma ideal e a sua contaminação pela pintura – a semelhança do que faziam os fotógrafos do movimento pictorialista no séc. XIX. Como afirma Scruton, em relação à fotografia analógica:

> Quando o fotógrafo vê a chapa fotográfica, ele ainda pode querer afirmar seu controle, escolhendo apenas essa cor aqui, apenas esse número de rugas ou essa textura de pele. Ele pode continuar a pintar as coisas, retocar, alterar ou fazer pastiches como quiser. Mas é claro que agora ele se tornou um pintor, justamente por levar a sério a representação. (SCRUTON, 2008, p. 156).

Scruton leva as pretensões de uma arte estritamente fotográfica ao seguinte dilema. Em sua forma ideal, durante a fração de tempo da tomada da imagem, a fotografia é livre da intencionalidade do fotógrafo (por ser meramente causal). Por outro lado, a introdução de elementos intencionais pela manipulação do processo fotográfico seria a sua transformação em pintura (ou alguma outra arte – como a gravura, colagem, desenho etc.). Alegar que o fotógrafo pode "afirmar o seu controle", então, de nada adianta para refutar a posição de Scruton argumentar que a fotografia é representação e pode ser arte. Ela pode ser representação e arte ao preço de se afastar da sua essência.

A ausência de uma dimensão intencional na fotografia vetaria, para o autor, a possibilidade da fotografia como arte, pois, na pintura e no desenho (como casos paradigmáticos de arte), o interesse se encontraria no pensamento expresso através da representação pictórica realizada de forma intencional. Caso a fotografia tenha algum elemento intencional, que a permite ser a expressão de um pensamento, isso seria obtido de modo não fotográfico (afastando-se da fotografia ideal), pela inclusão de elemento de outras artes.

Para Scruton, a fotografia, em decorrência da sua gênese causal, não seria uma *representação* do objeto, mas uma forma de visão *prostética* do próprio objeto – "olhar para uma fotografia é um substituto para olhar para a coisa ela mesma" (SCRUTON, 2008, p. 149). Costello (2018, p. 72) resume a posição de Scruton afirmando que, no viés interpretativo de Scruton, enquanto fotografias necessariamente são fotografias *de* um determinado objeto ("*something they are of*"), as pinturas e desenhos são *sobre* alguma coisa ("*something they are about*") – expressando o pensamento do artista acerca do objeto retratado. A fotografia apenas nos permitiria a visão de como as coisas estavam arranjadas no espaço em um determinado momento do tempo. A fotografia é, assim, reduzida a uma ferramenta de ampliação dos limites espaço-temporais da percepção. Não haveria diferença significativa entre ver o objeto em uma fotografia e vê-lo face a face.

Por semelhante razão, a fotografia seria também, para o autor, incompetente do ponto de vista ficcional. Diferentemente das imagens feitas à mão, a fotografia seria incapaz de representar entidades ficcionais. A incompetência ficcional da fotografia tem importante papel na crítica de Scruton da possibilidade de uma arte fotográfica. No caso de uma fotografia de uma modelo posando como a deusa Vênus, a fotografia "não deve ser pensada como uma representação fotográfica de Vênus, mas sim como a fotografia de uma representação de Vênus" (SCRUTON, 2008, p. 150). O ponto a ser notado é que o elemento ficcional não se encontraria na fotografia enquanto representação (pois, não seria, para Scruton, representação), mas na ação da modelo de representar Vênus. A fotografia se reduz a uma janela transparente através da qual vemos a modelo (ela mesma) representando Vênus.

> A fotografia ideal, portanto, é incapaz de representar qualquer coisa irreal; se uma fotografia é uma fotografia de um homem, então existe um homem particular de quem é uma fotografia. (SCRUTON, 2008, p. 150).

Nessa perspectiva, o interesse estético da fotografia desaparece, convertendo-se no interesse estético do objeto retratado. Belas fotografias seriam, em verdade, fotografia de belos objetos. Qualquer elemento adicional que buscasse transformar a fotografia de um objeto em algo esteticamente interessante, enquanto fotografia, seria, para Scruton, a contaminação da fotografia por elementos não fotográficos – uma recusa da fotografia ideal em sua dimensão puramente causal.

As razões que, para Scruton, levam a fotografia à sua inaptidão enquanto arte e representação ficcional são, por outro lado, as razões da virtude epistêmica da fotografia – enquanto veículo de conhecimento. A relação causal de referência entre fotografia e objeto, que independe das crenças do fotógrafo, torna a fotografia uma ótima fonte de informação sobre mundo.

2.2. A perspectiva de Kendall Walton

O pano de fundo teórico das reflexões de Scruton é a aceitação das linhas gerais de uma teoria causal da percepção, na qual a existência de uma conexão causal garantiria que o próprio objeto fosse percebido. Se há uma rota causal que visualmente nos une ao objeto, vemos *o objeto* ele mesmo. A interpretação de Kendall Walton também sustentará que através da fotografia percebemos o objeto fotografado ele mesmo, mas neste autor encontraremos importantes diferenças em relação à interpretação de Scruton. Segundo Walton:

> Não estou dizendo que a pessoa que olha para as fotografias empoeiradas [antigas] tem a impressão de ver seus antepassados (...). Nem é meu ponto que o que vemos - fotografias - são *duplicatas* ou *cópias* ou *reproduções* de objetos, ou *substitutos* ou *suplentes* deles. Minha alegação é que *vemos*, bastante literalmente, nossos parentes falecidos eles mesmos quando olhamos para fotografias deles. (WALTON, 2008, p. 22).

Walton insiste na literalidade da visão do objeto através da fotografia, advertindo o leitor contra a "diluição dessa sugestão". Não se trata de "uma maneira colorida, exagerada ou não muito literal de apresentar um ponto relativamente mundano" (idem). Sua tese é

a de que vemos de modo literal o objeto ele mesmo através da fotografia. Assim, a fotografia não é uma duplicata, uma cópia, uma reprodução ou um substituto do objeto.

A literalidade da percepção do objeto é o traço essencial que distingue, para Walton, a percepção através de imagens fotográficas do caso das imagens feitas à mão. Uma imagem pictórica é uma superfície bidimensional, na qual podemos ver uma cena de objetos arranjados em um espaço tridimensional. Salvo em raros casos (os famosos *Trompe-l'œil*[7]), ao olharmos para uma imagem pictórica, não temos a ilusão de que o objeto ele mesmo encontra-se diante de nós. O que distingue a percepção de objetos e a percepção de imagens é que, no caso das imagens, temos, para Walton, uma dupla experiência – vemos o conteúdo da imagem (a cena retratada) e ao mesmo tempo temos a experiência da superfície da imagem. É a visão da superfície que inviabiliza a ilusão da percepção do objeto. Nas imagens *Trompe-l'œil*, o sucesso da ilusão encontra-se geralmente ligado ao modo como o posicionamento da imagem dificulta a percepção da superfície – como, por exemplo, nas imagens *Trompe-l'œil* nos tetos das igrejas, cuja distância para o espectador impede a visão da superfície.

No caso das imagens pictóricas ordinárias, sabemos que estamos diante de uma imagem e, segundo Walton (2008a), a utilizamos como um acessório em um *jogo de faz de conta* ("*game of make-believe*"). No caso das imagens feitas à mão, a percepção do objeto será *ficcional*, pois *fazemos de conta* que estamos diante do objeto da cena retratada. No caso da fotografia, embora tenhamos a dupla experiência do conteúdo da imagem e da sua superfície (pois não temos a ilusão de que estamos diante do próprio objeto), ainda assim, argumentará Walton (2008, pp. 25-28), a visão do objeto não será ficcional, mas *literal*. Esse ponto distingue Walton de Scruton. Walton aceita que que há diferença significativa entre ver o objeto face a face e em fotografias – a visão através de fotografia é *indireta*. Isso o permitirá a Walton salvaguardar o estatuto da fotografia como arte. A fotografia será um tipo especial de imagem no qual a visão literal do objeto será indireta, através da percepção da imagem (que se reconhece como percepção de imagem).

Na perspectiva de Walton, há uma tensão que é inerente à percepção de imagens fotográficas. A tensão se encontra entre a ficcionalidade da visão direta (que se aplica a todas as imagens) e a literalidade da visão indireta (do caso específico da fotografia). Ao olhar para uma fotografia, eu posso imaginar, como parte de um jogo de

[7] *Trompe-l'œil* é uma técnica de pintura que cria a ilusão ótica de que os elementos vistos na imagem são objetos reais, presentes no espaço físico no qual o espectador se encontra. O título dado à técnica é uma expressão da língua francesa que significa "engana o olho".

faz de conta, que estou vendo diretamente o objeto – como fazemos no jogo de faz de conta da percepção de imagens em geral. Mas isso é ficcional, no sentido de que não tenho a ilusão de que estou diante do objeto ele mesmo – vejo também a superfície da imagem e sei que estou vendo uma imagem. Mas, por se tratar de uma imagem gerada mecanicamente, no caso da fotografia, eu vejo *indiretamente* de modo *literal* (não ficcional) o próprio objeto. Como expõe Dretske (1984, p. 73), para Walton, a visão na fotografia é indireta, pois vemos *por meio* da fotografia *o* objeto.

Essa literalidade é fundamentada por Walton (2008, p. 23) através de uma linha argumentativa que parte de casos nos quais estaríamos aptos a aceitar que o objeto ele mesmo é percebido (de modo literal) e que segue gradualmente em direção a casos mais remotos e problemáticos, alcançando a mesma conclusão – tal linha argumentativa é chamada de *argumento do cume escorregadio*.[8] Quando olhamos alguém refletido em um espelho, ou através de um vidro, ou o vemos por meio de uma luneta ou binóculos, não negaríamos que vemos literalmente o objeto. Em nenhum desses casos diríamos que o vemos apenas ficcionalmente – como se olhássemos para uma representação feita à mão do objeto. Somos também propensos a aceitar que vemos os objetos eles mesmos quando os olhamos através de um circuito fechado de televisão. Por exemplo, as pessoas que estão na porta da casa são vistas quando olhamos para a televisão do circuito fechado, que mostra a frente da residência. É a própria pessoa que é vista, uma vez que é o objeto ele mesmo faz parte do circuito da informação visual que nos é dada. Se ampliarmos espacialmente a distância que nos separa do objeto visto através da televisão, uma vez que não há mudança significativa no sistema utilizado – apenas, por exemplo, o tamanho dos fios que ligam a televisão à câmera – teríamos que aceitar a mesma conclusão – de que vemos o próprio objeto. Este seria o caso das transmissões de televisão ao vivo. A diferença é apenas de grau, em relação ao circuito interno de TV, porém, não de tipo. Mas o que dizer dos casos nos quais há um atraso na transmissão e vemos algo que já ocorreu? Segundo Walton, dizemos que vemos "através de um telescópio a explosão de uma estrela que ocorreu há milhões de anos" (WALTON, 2008, p. 23). A distância temporal, no caso das transmissões de televisão gravadas, não deveria, segundo ele, nos afastar da conclusão de que vemos o objeto ele mesmo; pois aceitamos que vemos literalmente as estrelas e não apenas ficcionalmente, mesmo que

[8] Costello (2017, pp. 127-129) mostra que a noção de transparência de Walton é contraintuitiva e deve ser pensada como uma revisão do conceito de "visão" – e não o mero esclarecimento conceitual de seu sentido ordinário.

tenham deixado de existir há milhões de anos.[9] E por que não aplicar o mesmo raciocínio às fotografias – mesmo que neste caso talvez nossa intuição aponte para uma conclusão oposta?

Segundo Walton, todos esses casos chegam à mesma conclusão pois podem ser caracterizados como meios *transparentes* – no sentido técnico que esse termo adquire para o autor.

A tese central de Walton pode ser exposta através de um exemplo. Imaginemos que um desenhista e um fotógrafo estejam diante do mesmo objeto. Se o desenhista for suficientemente detalhista, nos dois casos haverá uma dependência contrafactual entre a aparência do objeto e a imagem resultante. Se o objeto tivesse cor e formato distintos, a imagem resultante deveria mostrar essas distinções (dependendo da competência do desenhista e dos limites da sensibilidade do sistema fotográfico utilizado). Mas, no caso do desenhista (esse é o ponto fundamental da tese de Walton), "uma diferença na cena teria feito diferença nos esboços porque teria feito diferença nas *crenças* do artista" (WALTON, 2008, p. 37, grifo adicionado). E aqui encontramos o ponto de inflexão que une Walton, Bazin, Niépce, Daguerre, Fox-Talbot, entre outros ortodoxos, pois, no caso da fotografia, a dependência contrafactual seria *independente das crenças do artista*. Essa independência é decorrente do modo como o objeto afeta a fotografia de maneira puramente causal e mecânica: "[e]u concordaria com alguma variedade de teoria causal: ver algo é ter experiências visuais que são causadas, de certa maneira, pelo que é visto" (WALTON, 2008, p. 34). Uma vez que na fotografia a imagem é causada pelo objeto, e não por ações que (supostamente) dependem das crenças do artista, veríamos através da fotografia o próprio objeto.[10]

A dependência contrafactual *natural* da fotografia se opõe, para Walton, à dependência contrafactual *intencional* das imagens feitas à mão (baseada nas crenças do artista). É isso que torna a fotografia um meio epistemicamente privilegiado (como veículo de conhecimento), que situa a essência da fotografia em um domínio sem intersecção com o das imagens feitas à mão. Como já dito, a câmera não registra o que o fotógrafo acredita estar diante da câmera, mas o que de fato está lá – passando ao

[9] Essa ideia de Walton foi objeto de atenção e crítica em um artigo de minha autoria intitulado "*What does a presentist see when she looks at photographs of dead relatives*?", no qual abordo os requisitos metafísicos temporais dessa teoria de Walton e mostro como um presentista não poderia aceitá-la (GHISONI, 2018).

[10] Nas seções seguinte, veremos a crítica de Lopes à tese de Walton de que as imagens feitas à mão seriam sempre formas de rastreamentos dependentes das crenças dos artistas.

largo das crenças do fotógrafo. Dominic Lopes resume a concepção ortodoxa a partir de Walton como o tratamento da fotografia como um "rastreamento de características [visuais] independentes de crença" ("*belief independent feature tracking*") (LOPES, 1996, pp. 182-187). Por outro lado, por mais detalhado que fosse um desenho feito à mão (podendo até ter mais detalhes e precisão que uma fotografia – que pode ter baixa resolução, estar fora de foco, não ser sensível à variação de cores etc.), a representação ainda permaneceria, para Walton, *opaca*, visto que dependente das crenças do artista. Opacidade e transparência não dizem respeito à quantidade e à qualidade da informação visual, mas ao caráter dependente ou independente das crenças da gênese da imagem.

Haveria então um sentido, para Walton, no qual fotografias seriam "necessariamente perfeitamente exatas" (WALTON, 2008, p. 40). Fotografias possuem significados *naturais* (como a fumaça que se segue ao fogo, ou a febre que decorre da infecção); diferentemente dos sinais que significam de modo *não-natural*, via convenções (nos sentidos expostos por Paul Grice (1957)). Isso concede à fotografia um estatuto factivo: "se o explorador realmente capturasse um dinossauro real no filme, suas fotografias significam [de modo natural] que existe um dinossauro" (WALTON, 2008, p. 40).

Mas um fotógrafo experiente pode manipular de forma suficiente o processo de tomada e revelação da imagem (seja de modo analógico ou digital), tendo por consequência o abandono da factividade e da transparência – nos sentidos de Walton. Porém, nesse caso, de modo semelhante ao posicionamento de Scruton com relação à fotografia ideal, o resultado seria obtido ao preço da contaminação do meio fotográfico por processos similares ao da pintura. Como afirma Walton: "[o]s paradigmas das fotos transparentes parecem não ser o trabalho de fotógrafos profissionais, mas instantâneos casuais e filmes caseiros feitos por pais apaixonados e turistas de olhos arregalados com assistência da Kodak" (WALTON, 2008, p. 42) – que fazia jus ao seu lema: "Você aperta o botão, [a Kodak] faz o resto". A automaticidade presente no lema da Kodak expressa a gênese mecânica e causal, que, segundo Walton, constitui a essência da imagem fotográfica.

Há duas diferenças significativas entre as posições de Walton e Scruton. Para Scruton, a fotografia não é uma representação, mas o acesso cognitivo ao próprio objeto. Desse modo, para Scruton, a fotografia não poderia ser arte. A arte requer a expressão de um pensamento – uma relação *intencional*, presente nas representações feitas à mão. Assim, o valor estético da fotografia seria nulo, uma vez que o valor estético seria uma propriedade do objeto fotografado e a fotografia um mero acesso ao objeto. Para Walton,

por sua vez, representações resultantes de processos nos quais há dependência contrafactual e independência de crenças seriam *representações transparentes*. Nos casos nos quais um sistema transparente nos dá como resultado algo que tem "relações de similaridades reais" (2008, p. 46) com o objeto, veríamos, mesmo que de forma indireta, o próprio objeto. Assim, embora a fotografia seja para Walton uma *representação*, a sua conclusão será semelhante à de Scruton, quanto ao acesso cognitivo ao objeto. Mas Walton se afasta de Scruton ao aceitar a fotografia como representação e, com isso, abrir caminho à compreensão da fotografia como arte.

3. As novas teorias: os sistemas informacionais fotográficos

A *Nova Teoria* da filosofia da fotografia é um título geral dado a várias teorias que surgem na tradição anglo-saxã, a partir da crítica aos elementos centrais das teorias ortodoxas. As principais contribuições ao entendimento das novas teorias são os trabalhos de Paloma Atencia-Linares (2012), Dominic Lopes (2016) e Diarmuid Costello (2017, 2018). O ponto de partida comum desses autores pode ser retraçado a uma mudança de perspectiva presente na obra de Patrick Maynard (1997) e nos desenvolvimentos proposto por Dawn Wilson (2009).

Segundo Patrick Maynard (1997), o equívoco das teorias ortodoxas se inicia no modo como os autores priorizam a *imagem fotográfica* ao invés do *processo fotográfico* como objeto de estudo. Além disso, cometeriam o erro adicional de priorizar um determinado tipo de imagem fotográfica como paradigma da análise (geralmente a imagem fotográfica em papel, resultante de processo fotoquímico analógico, através do uso standard do equipamento fotográfico – a fotografia direta), em detrimento de inúmeras outras opções possíveis.

A proposta de Maynard tem por ponto de partida uma mudança de perspectiva. Ao invés de tomar como objeto de estudo as *fotografias* de um determinado tipo (como objetos individuais particulares – "*photographs*", em inglês), o foco da análise deve ser a *fotografia* (como conceito geral – "*photography*").[11] Em decorrência dessa mudança de perspectiva, ele irá priorizar como objeto de estudo os *processos de produção* de

[11] Em português, não temos como indicar a diferença entre a fotografia como objeto particular e a fotografia como conceito geral de maneira evidente como ocorre na língua inglesa – na diferença entre *photograph* e *photography*. Na discussão em relação ao posicionamento de Maynard, o leitor deve pressupor que por "fotografia" designo o conceito geral.

imagens fotográficas e não simplesmente as imagens resultantes (os objetos particulares gerados pelos processos).

Essa mudança de perspectiva tem importantes consequências. A fotografia, enquanto conceito geral, abarca um grande conjunto de tecnologias distintas de produção de imagens. Há diferentes processos fotoquímicos e diferente processos fotoelétricos digitais, com diferentes etapas e diferentes suportes como resultados. Segundo Maynard, a fotografia "é uma família ramificada de tecnologias, com diferentes usos, cujo tronco comum é simplesmente a marcação física de superfícies através da ação de luz e radiações similares" (MAYNARD, 1997, p. 3). Não é necessário supormos que haja um núcleo comum a todos esses processos tecnológicos, além do seu elemento mais geral, já explícito na etimologia da palavra "fotografia" – grafia com luz.

Na mudança de perspectiva proposta por Maynard, há o abandono da centralidade que a relação de denotação entre a fotografia e o objeto tinha na tradição ortodoxa. Sequer a relação com um objeto referente da fotografia é mencionada em sua caracterização. Para que algo seja uma fotografia, é apenas necessário que uma superfície seja marcada por meio de uma tecnologia que utiliza a luz ou radiação semelhante para tal marcação. O referente sai de cena, como filosoficamente desnecessário ao entendimento da fotografia.

Uma consequência importante do abandono da centralidade do referente, sinalizada por Costello (2017, p. 441), é que na concepção de Maynard da fotografia não haveria nenhum comprometimento com o realismo ou semelhança. Não é necessário que haja uma dependência contrafactual entre a cena fotografada e a imagem resultante, de tal modo que variações na imagem do objeto sejam mapeadas na imagem resultante. Assim, fotografia não precisa ser rastreamento independente de crenças (como sustentava Walton). Visto que não é necessário um referente para que algo seja uma fotografia, também não é necessário que a fotografia tenha alguma relação de semelhança, realismo ou dependência contrafactual em relação ao referente. Fotografias não precisam ser representações pictóricas do mundo.

Mas, por outro lado, o posicionamento de Maynard pode parecer excessivamente amplo e permissivo, pois, a partir de sua caracterização geral, para que algo fosse uma fotografia bastaria que algum processo tecnológico utilizasse alguma forma de radiação para a fazer marcas visíveis em uma superfície, sem a necessidade de que qualquer informação visual fosse preservada entre a cena fotografada e a imagem final. Isso traz, como veremos a seguir, dificuldades à compreensão da prioridade que normalmente concedemos à fotografia como veículo de conhecimento

sobre o mundo. A aparência inicial de excessiva permissividade da teoria é parcialmente dissipada uma vez que notemos como os autores das novas teorias são cuidadosos na descrição das etapas do processo tecnológico fotográfico.

3.1. Os quatro estágios das tecnologias fotográficas e a fotografia como arte

Dominic Lopes (2016, pp. 79-82), a partir de Maynard e Wilson, propõe a seguinte compreensão dos estágios que constituem um processo fotográfico, em sua caracterização geral da proposta das novas teorias.[12] Há quatro estágios dispostos em ordem cronológica. O primeiro estágio, de acordo com Lopes, é a *cena pró-fotográfica*; que nada mais é que uma cena qualquer em relação a qual algum tipo de aparato fotográfico é montado. O segundo estágio é a projeção ótica da luz da cena pró-fotográfica em uma superfície fotossensível – chamada, por Lopes, de *imagem luminosa*. Nos casos mais tradicionais, a imagem luminosa é a imagem invertida projetada no interior de uma câmera escura (com ou sem o uso de uma lente). Mas, em processos que dispensam o uso das câmeras escuras (como o caso dos fotogramas), a imagem luminosa pode ser compreendida como a imagem resultante do bloqueio parcial da luz projetada sobre o material fotossensível – esse bloqueio pode ser causado, por exemplo, por objetos físicos dispostos sobre o material fotossensível (como nos famosos fotogramas de Man Ray). O terceiro estágio é o *registro fotográfico*, no qual a informação da imagem luminosa da cena projetada sobre a superfície fotossensível é gravada em algum meio de armazenamento – tal etapa é chamada por Lopes de *evento fotográfico*. No caso da fotografia analógica em preto-e-branco, o terceiro estágio seria a sensibilização dos sais de prata na emulsão do filme. No caso da fotografia digital, o terceiro estágio seria a gravação em um arquivo de dados da informação binária gerada pelos impulsos elétricos decorrentes da projeção da imagem no sensor. Nesta etapa, como frisa Lopes, não temos ainda algo que mereça ser chamado de fotografia. Temos apenas algo que pode vir a se tornar uma imagem – uma imagem latente. Neste terceiro estágio:

> Alguns fótons da imagem de luz dinâmica moveram alguns elétrons em um sensor ou emulsão para um estado

[12] Dada à clareza da formulação de Lopes, a adotaremos como caracterização paradigmática das novas teorias, embora diferenças substanciais possam ser encontradas nas diferentes formulações.

> de energia mais alto. Não há superfície marcada ou diferenciada visível ao olho humano. Não há imagem. Emulsão não revelada e arquivos de dados em chips de computador não são imagens (LOPES, 2016, p. 80).

É necessário ainda um quarto e último estágio. No quarto estágio, a informação registrada é tomada como entrada (*input*) em um processo que resulta (como *output*) em uma superfície visivelmente diferenciada. É nesta última etapa que a informação registrada se torna uma imagem visível.[13]

Lopes nos oferece, em resumo, a seguinte caracterização da fotografia a partir da compreensão do processo fotográfico das novas teorias:

> Uma fotografia é uma imagem produzida por um processo de marcação a partir de um evento eletroquímico que registra informações de uma imagem luminosa de uma cena pró-fotográfica (LOPES, 2016, p. 81).

Podemos, de forma esquemática, caracterizar os quatro estágios cronologicamente organizados como:

1) A cena pró-fotográfica;
2) A imagem luminosa;
3) A gravação da informação;
4) A marcação da superfície.

Os estágios devem estar conectados para que o resultado seja fotográfico. A compreensão de como esses estágios se conectam dissipa a aparência de excessiva generalidade da ideia inicial que norteia as novas teorias. Pinturas dependem geralmente de luz – para que o pintor possa ver o que ele pinta ou para ver o objeto que retrata. Mas o resultado não seria uma fotografia, pois, no caso da pintura, não é a luz da cena pró-

[13] Há uma enormidade de tipos de tecnologias que geram superfícies visivelmente diferenciadas por processos fotográficos. Atualmente, há diferentes tipos de displays digitais (de plasma, LCD, LED etc.), de impressões por jato-de-tinta em papéis e superfícies em geral, processos fotográficos com papéis fotossensíveis etc. Todas essas imagens são o resultado (o *output*) da informação registrada, da imagem luminosa da cena pró-fotográfica, e compõem diferentes famílias de imagens fotográficas.

fotográfica que é projetada como imagem luminosa, gravada e utilizada para a marcação da superfície. Por outro lado, a mera marcação de uma superfície pela ação da luz (como, por exemplo, no caso das manchas de pele) não resulta em uma fotografia caso não haja, em etapas anteriores, a gravação da informação de uma imagem luminosa de uma cena pró-fotográfica.

Na descrição de Lopes das novas teorias, não há a exigência de que a informação da imagem luminosa da cena pró-fotográfica gere uma superfície que possua relações miméticas (de semelhança ou realismo) em relação aos objetos constituintes da cena. Assim, é importante deixarmos de lado a nossa intuição corriqueira, que nos remete à centralidade da relação denotativa entre fotografia e objeto, como requisito para que um processo seja fotográfico. Não devemos contaminar as novas teorias com os nossos pré-conceitos de tipo ortodoxo. Esse abandono é fundamental para a compreensão da contribuição das novas teorias.

3.2. As vantagens teóricas das novas teorias

Mas quais são as vantagens teóricas dessa nova perspectiva? O primeiro ponto a ser notado é como a perspectiva ortodoxa é mais restrita, quando comparada às novas teorias. A atenção especial dada, pelas teorias ortodoxas, à relação causal entre fotografia e referente reduz o foco da análise filosófica ao terceiro estágio. A fotografia é pensada como a *gravação* da imagem luminosa. Como expõe Costello, em sua crítica ao posicionamento de senso comum presente nas teorias ortodoxas: "todos eles assumem que uma fotografia passa a existir no momento em que foi 'tirada', o que normalmente é identificado com o momento da exposição" (COSTELLO, 2018, p. 93). A fotografia é então reduzida à fração de segundo na qual o material fotossensível é exposto pela ação do obturador. Visto que neste corte temporal a relação é meramente causal, pensa-se com isso, como afirma Bazin, que a fotografia ocorre "sem a intervenção criadora do homem" (BAZIN, 1991, p. 22). É a exclusão do artista que veta à fotografia, para muitos ortodoxos, o seu estatuto como arte. Mas o terceiro estágio, embora necessário à produção de uma imagem fotográfica, não é suficiente para produção de uma imagem fotográfica. A fotografia é mais complexa que a gravação da imagem luminosa.

O entendimento da fotografia como composta pelos *quatro estágios* permite às novas teorias uma compreensão mais aprofundada do modo como as intenções do fotógrafo podem intervir nos diferentes estágios, para a expressão de um pensamento,

sem que, com isso, a imagem resultante deixe de ser fotográfica. Scruton, como visto em seções anteriores, colocava à fotografia o seguinte dilema: a fotografia ideal seria livre das intenções do artista e a intromissão do artista nos processos de criação da imagem seria a sua transformação em pintura. O erro de Scruton está em conceber a fotografia como constituída unicamente pela etapa de gravação da imagem luminosa. Nas novas teorias, a manipulação pode ocorrer nos quatro estágios e o resultado será igualmente fotográfico, desde que a imagem seja produzida por um processo de marcação a partir de um evento eletroquímico que registra informações de uma imagem luminosa de uma cena pró-fotográfica. O fotógrafo pode realizar as seguintes deliberações como meio de exprimir visualmente, através da fotografia, o seu pensamento: ele pode escolher qual cena pró-fotográfica irá retratar e também manipular os elementos da cena, ele pode escolher qual aparato fotográfico colocar diante da cena pró-fotográfica e como utilizar esse aparato; ele pode intervir na formação da imagem luminosa, determinado como essa imagem será formada e com quais propriedades; ele pode escolher diferentes processos de gravação, tendo em vista diferentes resultados; ele pode intervir de inúmeras maneiras no processo que transforma a imagem registrada em uma superfície visivelmente diferenciada. Todas essas deliberações são as ferramentas que o fotógrafo tem à disposição para expressar visualmente o seu pensamento.[14]

Nas teorias ortodoxas, essas ações e deliberações ficavam fora do escopo do que seria essencialmente fotográfico. Nas novas teorias, todas essas ações e deliberações fazem parte da fotografia. O fotógrafo, assim, pode interferir nos quatro estágios sem que com isso deixe de ser fotógrafo – contra Scruton. A *nova* compreensão da fotografia abre, desse modo, caminhos para a fundamentação da fotografia como arte e a possibilidade de seus usos ficcionais.

3.3. O problema do valor epistêmico da fotografia

[14] Em verdade, as deliberações que o fotógrafo tem à disposição são muito mais complexas do que esse esquema inicial propõe. Por exemplo, há inúmeras superfícies que podem ser utilizadas para registro da imagem fotográfica – podendo variar, por exemplo, desde os papeis tradicionais de algodão, a superfícies como metal, madeira, acrílico e até tecidos e cortinas de fumaça. Cada uma dessas opções se fragmenta em inúmeras opções e estão à disposição do fotógrafo como elementos de deliberação, que podem ser utilizados tendo por fim a expressão de seus pensamentos.

As novas teorias terão dificuldade para justificar a crença que temos na superioridade epistêmica da fotografia em relação às imagens feitas à mão, uma vez que abandonam como filosoficamente relevante para a caracterização da fotografia a relação de denotação entre a fotografia e o objeto retratado. Na interpretação ortodoxa de Walton, que também concebe a fotografia como restrita ao evento fotográfico de gravação da imagem luminosa, a fotografia é concebida como o "rastreamento de características [visuais] independentes de crença" (LOPES, 1996, pp. 182-187). É na independência que a imagem fotográfica tem das crenças do fotógrafo que residia, de acordo com as teorias ortodoxas, a força da fotografia como veículo de conhecimento. Porém, se nas novas teorias o fotógrafo pode se "intrometer" nas diferentes etapas do processo fotográfico e o resultado ser igualmente fotográfico, como garantir a superioridade da fotografia como veículo de conhecimento em comparação às imagens feitas à mão? A intromissão do fotógrafo pode gerar distorções e perda da informação, tornando a fotografia uma testemunha não confiável do que ocorreu. Com isso, as fotografias deixariam de ser, como afirmava Walton, "necessariamente perfeitamente exatas" (WALTON, 2008, p. 40). O que viabilizaria a fotografia como arte nas novas teorias retiraria o seu privilégio como veículo de conhecimento sobre o mundo, em relação às imagens feitas à mão.

Segundo Lopes (2016), é um fato psicológico a nossa crença na superioridade da fotografia como veículo de conhecimento sobre o mundo. As teorias ortodoxas tentam transformar esse fato psicológico em uma norma que determinaria a essência da fotografia. De acordo com as novas teorias, a superioridade não seria algo necessariamente constitutivo da fotografia, que a separaria das imagens feitas à mão. Para Lopes, tanto fotografias quanto as imagens à mão podem ou não ser fontes de informação sobre o mundo. Quando as imagens resultam de processos de rastreamento independente de crenças, há em maior grau a possibilidade de que sirvam como fonte confiável de conhecimento. Nesses casos, o sistema fotográfico pode ser considerado um sistema informacional confiável. Nos casos nos quais a imagem é dependente de crenças, há em menor grau a possibilidade de que sirva como fonte confiável de conhecimento. Esses dois caminhos estariam abertos às fotografias e às imagens feitas à mão. O que torna confiáveis os processos de formação das imagens (sejam fotográficas ou à mão) são as *práticas sociais* que regem os diferentes usos, que estipulam normas e guiam o desenvolvimento dos aparatos utilizados.

O argumento de Lopes para explicar o valor epistêmico da fotografia e das imagens feitas à mão possui dois momentos. Primeiramente, ele recusa a ideia de

Walton de que nas imagens feitas à mão o rastreamento seja sempre dependente das crenças dos artistas. Lopes oferece bons argumentos contra Walton, tomando o desenho como exemplo. Visto que crenças dependem de conceitos, não poderia haver rastreamento dependente de crenças em contextos nos quais o artista não tem crenças sobre o que ele desenha ou o artista seja desprovido das capacidades linguísticas necessárias para as crenças. Por outro lado, ao aceitar as linhas gerais das novas teorias, Lopes recusa também que fotografias sejam sempre o rastreamento *independente* de crenças. Fotografias podem ou não rastrear de forma independente das crenças, dependendo do uso social da prática fotográfica em questão.

Quando Galileo apontou o telescópio pela primeira vez para a lua, não tinha ideia do que encontraria na superfície do satélite natural. Ele desenhou, em várias ocasiões, o que viu, sem ter ideia do que via. Ao contemplar os desenhos realizados, ele se deu conta de que a superfície da lua era "acidentada e irregular, e, assim como a superfície da terra, cheia de grandes afloramentos, cavidades profundas e ravinas" (op. cit. LOPES, 2016, p. 76). A crença de que a lua possuía montanhas e crateras surgiu depois dos desenhos terem sido feitos. Os desenhos foram então o rastreamento do que ele viu, de modo independente de suas crenças (uma vez que anteriores a elas).

Outro exemplo oferecido por Lopes é o caso da menina Nádia, diagnosticada aos 7 anos com uma forma de autismo, que a tornava inapta a atividades motoras básicas, como se vestir e se alimentar usando garfo e faca, e seu vocabulário era limitado a mais ou menos 10 palavras. Com 3 anos, sem receber treinamento ou instrução, ela começou a fazer desenhos que impressionavam pelos detalhes realistas e beleza. Como cita Lopes, um psicólogo que estudava a menina relatou que "aqui estava uma criança desajeitada e não verbal com graves dificuldades de aprendizagem desenhando como Leonardo da Vinci" (op. cit. LOPES, 2016, p. 74). Em idade mais avançada, após intensa terapia, Nádia aprendeu atividades motoras básicas e seu vocabulário aumentou para mais ou menos 300 palavras. Contudo, sua habilidade como desenhista desapareceu, regredindo a desenhos comparáveis às crianças de sua idade. Os incríveis desenhos realizados por Nádia, conclui Lopes, não poderiam ser uma forma de rastreamento "dependente de crenças", pois a menina não possuía as habilidades conceituais necessárias às crenças acerca do que desenhava. Em sentido estrito, ela não sabia o que estava desenhando – visto que era desprovida dos conceitos necessários ao conhecimento conceitualmente articulado do que estava desenhando.

Se aceitássemos a caracterização de Walton do traço essencial da fotografia como "rastreamento independente de crenças", não teríamos como distinguir as

fotografias dos desenhos de Galileo e de Nádia. Para desenhar, não é necessário que tenhamos crenças acerca do que estamos desenhando, mas apenas que a informação visual (que pode ser não-conceitual) – vista ou lembrada – guie os movimentos necessários para a grafia na superfície utilizada. Como expressa Lopes, para realizar um desenho, "é requisitado a você apenas fazer marcas reconhecíveis do objeto cuja aparência guia seus movimentos do desenho" (LOPES, 1996, p. 185)[15]. Por exemplo, não é necessário possuir o conceito de um "cilindro" para ver e reconhecer um em uma imagem. O que é necessário, como argumenta Lopes (1996, p. 141) com base na teoria da visão de David Marr (1982), é a representação mental da forma em relação a um quadro de referência baseado na forma. A forma estável compreende os aspectos sob os quais o objeto pode ser reconhecido. Uma vez que aceitemos a caracterização de Walton, desenhos não seriam essencialmente distintos das fotografias. Lopes aceitará essa conclusão.

Por outro lado, de acordo com as novas teorias, dada a possibilidade de intervenção dos fotógrafos nos diferentes estágios de criação da imagem, em relação à proposta de Walton, as fotografias também não seriam destintas dos desenhos – quando levarmos em consideração desenhos que foram feitos de forma dependente das crenças do artista. Embora, como nos mostra os exemplos de Galileo e Nádia, desenhos possam ser independentes das crenças, há casos nos quais o desenho é resultado das crenças do artista acerca do que desenha. Se o fotógrafo manipular suficientemente os processos de produção da imagem, o resultado ainda será, de acordo com a caracterização de Lopes das novas teorias, uma fotografia, mesmo que esteja em desacordo com o que mostraria uma *fotografia direta* (sem manipulações) da mesma cena. Nesses casos, o fotógrafo manipula os estágios da fotografia tendo como objetivo gerar uma imagem que tenha como conteúdo pictórico aquilo que ele quer que a imagem contenha. O ponto a ser notado é que, neste viés, fotografias podem ser dependentes das crenças do fotógrafo. Isso abre caminho, como argumenta Paloma Atencia-Linares (2012), para que fotografias sejam aptas ficcionalmente.

Lopes sustenta que o valor epistêmico de uma imagem (como veículo de conhecimento sobre o mundo) não é algo intrínseco às fotografias e extrínseco aos desenhos feitos à mão. Desenhos podem ser veículos confiáveis de informação sobre o mundo e fotografias veículo não confiáveis de informação sobre o mundo. O que garante

[15] Suporte para essa posição de Lopes pode ser encontrado em casos de "agnosia aperceptiva", discutidos por John Campbell, nos quais os pacientes podem copiar figuras complexas sem qualquer ideia do que estão desenhando (cf. Campbell, 2002, p. 72).

a confiabilidade não é determinado pelo tipo de imagem, mas pelas práticas sociais que regram os diferentes usos, em diferentes contextos, de desenhos e fotografias.

O fato psicológico de que fotografias seriam superiores como veículo de conhecimento sobre o mundo pode ser em parte explicado pelo modo como algumas práticas fotográficas foram priorizadas ao longo do tempo e tanto o senso comum quanto às teorias ortodoxas restringiram o entendimento do que seja a fotografia a essa família de práticas. Ao restringir a fotografia ao que podemos chamar de maneira geral de *fotografia direta*, supomos que *todas* as fotografias deveriam ser assim em sua forma essencial. Mas há normas técnicas que devem ser seguidas para que certos equipamentos possam resultar em imagens fotográficas que permitem a obtenção de informação visual sobre o objeto retratado. Esse objetivo também guiou a produção dos diferentes tipos de equipamentos e processos fotográficos, assim como os seus exaustivos aprimoramentos ao longo de mais um século de evolução. O uso desses equipamentos, de acordo com as normas técnicas, possibilita a obtenção de imagens que geralmente possuem qualidades miméticas em relação aos objetos fotografados (de tal modo que, a partir da fotografia, podemos aprender e reconhecer propriedades visuais dos objetos fotografados). Nesses casos, a fotografia pode ser concebida como uma forma de rastreamento independente de crenças, no qual haveria (de acordo com as limitações da sensibilidade do equipamento utilizado) dependência contrafactual entre a cena fotografada e a fotografia resultante. Mas isso não é a *essência* da fotografia. É apenas *uma família* de práticas de uso baseada em técnicas e equipamentos desenvolvidos tendo em vista um propósito específico – a obtenção de conhecimento. Diferentes funções sociais, diferentes técnicas e equipamentos fotográficos nos darão diferentes resultados, com diferentes graus de confiabilidade epistêmica. Alguns poderão ser considerados formas de rastreamento independente de crenças outros não. E, de acordo com as novas teorias, todos esses diferentes usos podem ser fotográficos.

3.4. O regramento das práticas epistêmicas

Dominic Lopes frisa que os usos de fotografias em contextos médicos, científicos e forenses são geralmente regidos por regras explícitas quanto ao tipo de equipamento e sua técnica, tendo em vista garantir que o resultado seja uma confiável fonte de conhecimento. Nesses casos, as regras, muitas vezes, são determinadas de tal modo que o não cumprimento inviabilizaria o uso da imagem resultante como fonte de conhecimento naquele contexto. No caso da fotografia forense, como expõe Lopes

(2016, p. 109), o Instituto Nacional de Justiça dos Estados Unidos da América determina como as fotografias devem ser realizadas e quais equipamentos utilizar. Eles oferecem também treinamento aos fotógrafos para que se tornem fotógrafos forenses aptos a exercer a profissão. O não cumprimento das regras pode desqualificar uma fotografia como fonte de conhecimento e inviabilizar a sua utilização em um julgamento. Em contextos médicos, o diagnóstico por imagens é uma especialização com anos de formação. Diferentes equipamentos possuem diferentes regras de uso e geram imagens cujas leitura e compreensão da informação resultante são frutos de longos processos de aprendizado. O não cumprimento das regras poderia levar a um diagnostico equivocado e à diferença entre a vida e a morte. Com relação ao fotojornalismo, como mencionado por Costello: "a Associated Press adotou a política de que 'o conteúdo de uma fotografia [de imprensa] nunca será alterado ou manipulado de forma alguma'" (COSTELLO, 2018, p. 152). O desrespeito dessa regra por um fotojornalista pode levá-lo a perder o emprego e ao ostracismo – como podemos atestar em vários casos reais de desrespeito. É o cumprimento das normas determinadas pela prática social contextualizada da fotografia (nos seus diferentes contextos) que permite a utilizarmos como fonte de conhecimento sobre o mundo.

Porém, semelhantes regramentos podem ser encontrados em alguns contextos que utilizam desenhos – como nas plantas arquitetônicas, nos projetos de construção civil, nos mapas topográficos, nas ilustrações científicas (botânicas, médicas etc.), entre outros casos. Por exemplo, o desrespeito das normas de desenho em um projeto de construção civil pode levar a desastrosas consequências. Quando um topógrafo assina uma imagem resultante de um estudo topográfico, ele se compromete com a veracidade da imagem e ela pode ser utilizada como fonte de conhecimento sobre um determinado local.

> A mensagem para levar para casa é que fotografia e desenho não são disjuntos. Cada um não é o que o outro exclui. Eles se sobrepõem no sentido de que cada um pode servir ao outro. (LOPES, 2016, p. 85).

Mas, em muitos casos, as regras que regem um determinado uso da fotografia não são expressas. Elas se cristalizaram ao longo de anos de interação entre os praticantes daquela tradição e da consolidação posterior da tradição (que inclui o uso de certos equipamentos, criados e aprimorados para esse fim), que é passada às gerações futuras. Diferentes usos da fotografia terão diferentes normas e os praticantes daquela tradição

fotográfica seguirão as normas na expectativa de que os outros praticantes também as sigam. Essas práticas podem ou não envolver normas que garantem o uso da fotografia como fonte confiável de conhecimento sobre o mundo.

Hoje em dia, nos contextos digitais das mídias sociais, a fotografia é utilizada pressupondo-se que a imagem resultante não seja uma descrição visual fiel da pessoa retratada. Há o constante esforço para o "embelezamento" da imagem, muitas vezes transformando a imagem final em um exercício de ficção – não é como a pessoa de fato é, mas como ela gostaria de ser. Os jovens, já acostumados às práticas de manipulação da imagem, trazem sempre consigo uma dose saudável de ceticismo acerca das imagens fotográficas em mídias sociais, como veículo de conhecimento.[16] Em alguns casos, o próprio equipamento fotográfico já tem de forma pré-programada em seu software uma série de manipulações disponíveis, para que a imagem resultante (o "original" – a informação binária gravada na etapa do evento fotográfico) já seja de acordo com as expectativas do usuário – como, por exemplo, os filtros que corrigem imperfeições e alteram a cor da pele e dos olhos, o formato do rosto, o tipo e cor dos cabelos, a idade aparente da pessoa, o sexo etc..

Chegamos ao ponto de inverter o vetor da relação fotográfica com o mundo. No passado (em meio a uma compreensão ortodoxa da fotografia), a fotografia era concebida como uma cópia fiel do mundo – "fotografias não mentem", dizia o senso comum. Hoje em dia, com a democratização das técnicas de manipulação de imagens fotográficas digitais e o constante uso dessas técnicas, muitos jovens procuram médicos de diferentes especialidades (como dermatologistas e cirurgiões) para que seus rostos e corpos sejam transformados, para se adequarem ao modo como aparecem nas fotografias. O mundo, nesses casos, passou a ser uma cópia fiel das fotografias. Mas as manipulações da imagem que agora estão ao alcance de todos já estavam disponíveis aos especialistas dos processos analógicos – embora demandassem, em alguns casos, muito trabalho e apurada técnica.

De modo semelhante, em muitos contextos estéticos e artísticos, os usos de fotografias não têm como objeto prover informação visual dos objetos que participaram da cena pró-fotográfica. Não há, com frequência, uma pretensão epistêmica nesses casos. A prioridade, muitas das vezes, é direcionar o espectador a certos elementos expressivos da imagem – que pode até mesmo ser uma cena ficcional.

[16] Savedoff (2000) explora essa consequência da fotografia digital em seu livro.

Mas o afastamento em relação ao uso da fotografia como rastreamento de características visuais independentes de crenças não é prerrogativa dos usos artísticos e das mídias sociais. Como mostra Lopes, é possível encontrarmos na própria ciência – epítome do rigor epistêmico – usos nos quais o rastreamento das informações fotográficas é feito de modo contaminado por crenças. Lopes oferece como exemplo a fotografia astronômica, que, em muitos casos, registra frequências de luz não visíveis. Os astrônomos precisam então escolher em qual frequência visível a frequência invisível deve ser mapeada. O resultado tem uma *falsa-cor*, fruto da imaginação e escolha do astrônomo (artista) – frequentemente baseada em critérios estéticos (qual cor fica mais bonita). Em contextos médicos, o técnico que opera o equipamento muitas vezes acentua as cores para facilitar o diagnóstico. O objetivo não é prover uma representação visual exata daquilo que é retratado, mas facilitar a compreensão da informação visual.

Em resumo, podemos dizer que, para Lopes, fotografias podem ser *rastreamento independente de crenças*, com dependência contrafactual, caso o contexto social de uso da fotografia seja um no qual as práticas e equipamentos sejam constituídos tendo em vista à obtenção de conhecimento. Mas isso não é uma suposta "essência" da fotografia. O mesmo pode ser dito de muitos contextos de uso de imagens feitas à mão – elas podem ser cópias confiáveis do mundo, realizadas de acordo com regras específicas. Por outro lado, e essa é a principal contribuição das novas teorias, contextos nos quais fotografias não realizam rastreamento independente de crenças podem ser igualmente fotográficos.

4. Conclusão: os limites da abordagem de Lopes e possíveis desdobramentos futuros

O principal ganho interpretativo das novas teorias (constituídas a partir da definição de Maynard) é que agora a manipulação dos quatro estágios do processo fotográfico passa a ser pensada como parte de práticas fotográficas, permitindo a introdução da intencionalidade do fotógrafo e a utilização da fotografia para a expressão de seus pensamentos – viabilizando uma compreensão da fotografia como arte. Essa mudança rompe com a ideia de que a fotografia seria factiva (que perpassa o pensamento ortodoxo) – que a fotografia só representaria algo se aquilo ocorreu. Nas novas teorias, se o fotógrafo manipular suficientemente as quatro etapas do processo, o conteúdo pictórico resultante na imagem final pode ter elementos reconhecíveis – a um espectador adequado ao contexto – que não correspondam à aparência dos objetos da

cena pró-fotográfica. E a imagem ainda será, por definição, mesmo que tenha elementos ficcionais, uma imagem fotográfica.

Mas se o fotógrafo pode se *intrometer* nas diferentes etapas do processo fotográfico e o resultado ser igualmente fotográfico, como garantir que a fotografia nos dê conhecimento sobre o mundo? Como explicar a superioridade epistêmica que depositamos na fotografia em detrimento das imagens feitas à mão?

A resposta de Dominic Lopes é que a fotografia não é intrinsecamente superior às imagens feitas à mão. Há diferentes práticas sociais de uso da fotografia e algumas práticas são epistêmicas e outras não. Há também diferentes práticas de uso de imagens feitas à mão que garantem a informatividade do conteúdo pictórico resultante (como no caso de mapas, plantas arquitetônicas e imagens feitas à mão em contextos científicos). Ou seja, imagens fotográficas e à mão podem ou não ser informativas, dependendo da normatização das etapas de produção da imagem, que ocorre no interior das diferentes práticas sociais de uso. Hoje em dia, nossas práticas fotográficas são prioritariamente epistêmicas e de imagens feitas à mão prioritariamente artísticas. Esses usos explicam em grande parte a crença que temos na superioridade epistêmica da fotografia. Talvez, com o passar do tempo e o fato de que a manipulação digital de imagens tem se tornado acessível a qualquer um com telefonia celular, a crença que temos na superioridade da fotografia cada vez mais se enfraqueça.

Porém, Lopes, em seu livro de 2016, não nos oferece uma teoria filosófica das diferentes práticas de uso da fotografia, de modo a explicar detalhadamente como ocorre a normatização da produção da imagem fotográfica, que determina o seu valor epistêmico. Ele apenas nos dá alguns exemplos.

Uma outra limitação das novas teorias, presente em Lopes, é o modo como ficam restritas a uma análise da *produção* da imagem. Isso coloca em primeiro plano o fotógrafo que produz a imagem e as deliberações que o fotografo tem à disposição para a produção da imagem (que também era central à interpretação ortodoxa). Porém, como argumenta David Novitz (1977, pp. 67-85), *nem sempre uma imagem é utilizada para o fim ao qual ela foi produzida*. Uma coisa é a produção da imagem, outra é o seu uso com propósitos comunicacionais. Podemos ampliar a crítica de Novitz, ao notar que, em uma época na qual imagens fotográficas são produzidas aos milhares todos os dias e distribuídas ao redor do mundo em frações de segundos, muitas fotografias são utilizadas sem que os usuários saibam quem as produziu ou para qual propósito foi produzida.

Um possível e importante desdobramento futuro da filosofia da fotografia será o desenvolvimento de teorias das práticas sociais de uso da fotografia em uma perspectiva comunicacional (aprofundando o insight de Novitz). Não utilizamos apenas imagens fotográficas para retratar objetos e fatos (registrando informação visual do mundo), mas utilizamos essas imagens para nos comunicar. A dimensão comunicacional dos usos das imagens fotográficas ainda escapa à análise filosófica ortodoxa e das novas teorias, que ficam restritas a um projeto essencialista e definicional.

A teoria ortodoxa é claramente essencialista – encontrando a essência da fotografia na relação causal da fotografia com o seu referente. As novas teorias se afastavam do essencialismo ao se aproximar de um viés wittgensteiniano, que concebe a fotografia como uma família de tecnologias de marcação de superfícies pela ação da luz ou radiações semelhantes. Mas, ainda assim, há um resquício essencialista nas novas teorias, uma vez que essa caracterização geral deveria se aplicar a toda e qualquer fotografia – há um tronco comum que une as diferentes tecnologias e todas possuem quatro estágios.

Como visto, a definição dada pelas novas teorias é filosoficamente útil e traz vários avanços em relação às teorias ortodoxas. Porém, os usos que fazemos das fotografias ocorrem em contextos nos quais, muitas das vezes, não nos baseamos em uma determinação clara do seja a fotografia. Diferentes contextos podem definir a fotografia de diferentes modos, para diferentes propósitos. A questão filosoficamente relevante (que podemos adotar para reflexões futuras) não é a tarefa de propor uma definição, mas a tarefa de compreender como, em contextos interlocutórios, o uso da fotografia (que pode aceitar ou não como pano de fundo uma determinada definição) se constitui como uma maneira de comunicar algo a um espectador/interlocutor.

As novas teorias chegaram a esse ponto, sem com isso cruzar o umbral que separa os domínios, quando Lopes dá centralidade à ideia de que práticas sociais fixam os diferentes usos da fotografia, tendo como consequência diferentes determinações do seu estatuto epistêmico e artístico.

Referências

ATENCIA-LINARES, P. Fiction, Non-Fiction, and Deceptive Photographic Representation. In: Diarmuid Costello and Dominic McIver Lopes (eds.) *The Media of*

Photography, a special issue of *Journal of Aesthetics and Art Criticism,* n. 70, n. 1, (Winter 2012).
BARTHES, R., *A câmara clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
BAZIN, A., Ontologia da imagem fotográfica. In: Bazin, A. *O cinema – ensaios (1950-1958)*. Trad. Eloísa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Editora Brasiliense, pp. 19-26, 1991.
CAMPBELL, J. *Reference and Consciousness*. Oxford: Oxford University Press. 2002.
COSTELLO, D. What's So New about the "New" Theory of Photography?, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 75, n. 4, pp. 439-452, 2017.
COSTELLO, D. *On Photography: A Philosophical Inquiry*. Routledge, New York, 2018.
DAGUERRE, L. Daguerreotype. In: Alan Trachtenberg (ed.) *Classic Essays on Photography*, New Haven, CT: Leete's Island Books, 1980.
DRETSKE, F., Abstract of Comments: Seeing through Pictures. *Noûs*, v. 18, n. 1, 1984 A. P. A. Western Division Meetings, pp. 73-74, (Mar., 1984).
FOX-TALBOT, H., Some Account of the Art of Photogenic Drawing. In: Newhall, *Photography: Essays and Images: Illustrated Readings in the History of Photography*, Secker & Warburg, 1991.
GHISONI, G. What does a presentist see when she looks at photographs of dead relatives. *Laocoonte*, v. 5, pp. 97-116, 2018.
GRICE, P. Meaning. *The Philosophical Review*, v. 66, n. 3, pp. 377-388, (Jul., 1957).
HATFIELD, G. C. *Perception and Cognition: Essays in the Philosophy of Psychology*. Oxford: Oxford University Press. 2009.
LOPES, D. *Understanding Pictures*. Oxford: Oxford University Press, 1996.
LOPES, D. *Four Arts of Photography*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2016.
MARR, D. *Vision: A Computational Investigation into the Human Representation and Processing of Visual Information*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1982.
MAYNARD, P. *The Engine of Visualization: Thinking through Photography*. Cornell University Press, 1997.
NIÉPCE, J. Memoire on the Heliograph. In: Alan Trachtenberg (ed.) *Classic Essays on Photography*, New Haven, CT: Leete's Island Books, p. 6, 1980.
NOVITZ, D. *Pictures and their Use in Communication: A Philosophical Essay*, Netherlands: Springer, 1977.
PEIRCE, C. S. *Collected Papers*. Cambridge: Harvard University Press, 1931.
SAVEDOFF, B. *Transforming Images: How Photography Complicates the Picture*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 2000.

SCRUTON, R. Photography and Representation. In: Walden (ed), *Photography and Philosophy: Essays on the Pencil of Nature*, Oxford: Blackwell Publishing, pp. 138-166, 2008.

WALDEN, S. (ed). *Photography and Philosophy: Essays on the Pencil of Nature.* Oxford: Blackwell Publishing, 2008.

WALTON, K. Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism. In: Walden (ed), *Photography and Philosophy: Essays on the Pencil of Nature*. Oxford: Blackwell Publishing, pp. 14-49, 2008.

WALTON, K. Meditations on a Hobby Horse. In: *Marvelous Images: On Values and the Arts*, Oxford: Oxford University Press, 2008a.

WILSON, D. Photography and Causation: Responding to Scruton's Scepticism. *British Journal of Aesthetics*, v. 49, n. 4, pp. 327-40, 2009.

WITTGENSTEIN, L. *Philosophical Investigations*, trans. G.E.M. Anscombe, Oxford: Blackwell, 1953.

Capítulo 5

O nominalismo de Nelson Goodman e o paradigma notacional da arte

J.-P. Caron

Goodman foi um dos principais pensadores da tradição analítica dedicados à estética. Mas o seu pensamento estético é também motivado por comprometimentos externos ao terreno da arte. O artigo pretende apresentar brevemente alguns destes comprometimentos particularmente no que tangem à adesão ao *nominalismo* pelo autor, ainda que um nominalismo de tipo especial. A própria concepção de arte que Goodman sustenta, enquanto simbolicamente constituída, pode ser mostrada como sendo derivada destas assunções nominalistas. O artigo se dedica a descrever mais detidamente uma das categorias de sistemas simbólicos de Goodman, qual seja, o *sistema notacional*, que ele usa para defender uma certa concepção da identidade de uma obra musical. Esta categoria é selecionada por ser a formulação mais complexa em *Linguagens da Arte* de um dos três sistemas ali defendidos, que podem ser melhor compreendidos em relação a esta categoria. Por fim, relacionamos as ideias apresentadas no artigo ao ideal de *worldmaking* que Goodman desenvolve posteriormente englobando tanto arte quanto ciência.

Caracterização preliminar

Se considerarmos o pensamento sobre estética no âmbito da tradição analítica, o nome de Nelson Goodman nos aparece inevitavelmente como relevante. Herdeiro do positivismo lógico, na figura de um Carnap, Goodman compreende a atividade filosófica eminentemente como uma atividade de construção: reconstituições de mundo, efetivadas com o auxílio do aparato da lógica formal que nos ajudariam a esclarecer os conceitos da nossa linguagem. Assim, no seu primeiro trabalho relevante de maior porte, *The Structure of Appearance*, Goodman propõe um sistema fenomenalista e nominalista de formalização da experiência, baseado em relações entre parte-e-todo entre entidades

tomadas como indivíduos (uma versão nominalista do sistema da *Aufbau*).

Este aspecto construtivista da abordagem filosófica de Goodman não nos deve enganar sobre a sua concepção de filosofia: de uma maneira semelhante a Wittgenstein, para Goodman a filosofia é uma atividade e não uma teoria. As alçadas desta comparação nos parecem ricas para compreender o projeto filosófico de Goodman. A partir dela podemos nos fazer algumas perguntas que nos orientarão em nossa caracterização de sua filosofia. Primeiramente, e prosseguindo as comparações com Wittgenstein[1], o que significa, para Goodman, a filosofia ser uma *atividade* e não uma teoria? Em segundo lugar, quais seriam os objetivos desta atividade? Falamos acima em esclarecimento de conceitos, que parece ainda ecoar as posições de Wittgenstein. Como dar-se-ia então, em Goodman, o esclarecimento de conceitos? Qual a sua relação com as práticas e conceitos da linguagem corrente? E, finalmente, dentro desta mesma pergunta, qual a alçada de sua teoria da notação em sua relação com as práticas artísticas? Com esta última pergunta adentraremos o cerne do presente artigo.

A atividade filosófica de Goodman se elabora pela recolocação de problemas expressos na linguagem corrente em novos termos e conceitos criados com o rigor e a partir dos instrumentos da lógica formal. Diferentemente, neste sentido, de Wittgenstein, que entende a filosofia como atividade a partir de uma visão negativa de filosofia, no sentido em que a filosofia não criaria teorias, mas dissolveria pela terapia gramatical os falsos problemas que assombram a imaginação dos filósofos e dos usuários da linguagem comum, a filosofia de Goodman possui uma ambição *criativa*. Os conceitos da linguagem corrente nunca são aceitos como tais e, ainda que sirvam de matéria-prima para as elaborações filosóficas de Goodman, são submetidos a uma purificação lógica e conceitual com vistas a uma operacionalização dentro de sistemas explícitos de organização conceitual. O objetivo desta operacionalização é a sistematização de um determinado setor do conhecimento ou da experiência. Um bom exemplo deste procedimento é o tratamento da própria noção de *notação*, que veremos adiante, e a radical restrição, para fins sistemáticos, dos significados desta noção e sua repartição em outras etiquetas linguísticas (sistema notacional, sistema discursivo, sistema representacional). Outro bom exemplo é o tratamento da categoria de *verdade* dentro do quadro mais abrangente da categoria da *correção*: verdadeiro se torna um caso específico da correção adequado a enunciados da linguagem verbal.

[1] A comparação com Wittgenstein se dá aqui em relação à sua dita "segunda" filosofia, exposta principalmente em suas *Investigações Filosóficas*.

Conceitualizações de mundo que não recorrem à linguagem verbal não podem ser nem verdadeiras, nem falsas, mas podem ser corretas, ou seja, atenderem a critérios de boa-formação e *implantação* (outro conceito básico de Goodman[2]) em nossas visões de mundo. Em fazendo isso, Goodman propõe uma conceitualização mais abrangente do que apenas a linguagem verbal, incluindo os sistemas das artes, e as formas não-verbais de referência (exemplificação, expressão, etc).

Fica definida assim uma diferença fundamental com a abordagem de Wittgenstein, no que Goodman modifica sempre os conceitos da linguagem corrente na tentativa de construir sistemas de mapeamento de setores da experiência. Mas em que isso se diferencia das abordagens metafísicas criticadas por ambos os filósofos? Para Goodman, uma sistematização de mundo nunca é a única viável. Há sempre várias possibilidades de *formações de mundo*, ilustradas tanto por sistemas filosóficos, quanto por teorias científicas, obras de arte, etc... Goodman escaparia assim, tanto ao dogmatismo metafísico, que atribui valor de verdade unívoco às proposições do sistema, quanto de um pragmatismo que considera que a atividade filosófica responde ao único e exclusivo critério da *utilidade*. Não há fim nem fundamento para a criação de versões do mundo, desde que elas atendam bem aos critérios exigidos para o seu bom funcionamento.

Nominalismo

Se há multiplicidade de sistemas construtivos, Goodman não deixa de ter as suas preferências no que tange ao tipo de construção que propõe. A crença na atitude nominalista tem balizado a sua filosofia desde os seus primeiros trabalhos, dentre os quais o artigo, redigido com Quine, *"*Towards a constructive nominalism*"*[3] e o já citado *The Structure of Appearance*.

No entanto, trata-se de uma forma bem específica de nominalismo, aquele praticado por Goodman. Se o nominalismo em sua forma tradicional estava ligado à rejeição dos universais e de entidades abstratas, o nominalismo de Goodman se apresenta como um caso especial daquele nominalismo mais tradicional, consistindo em uma rejeição da idéia de *classe* em suas formalizações.

---

[2] De *Fact, fiction and forecast*.

[3] Incluído em *Problems and projects*.

> Nominalismo como eu o concebo (…) não envolve a exclusão de entidades abstratas, espíritos, intimações de imortalidade, ou qualquer coisa do tipo; mas requer apenas que o que quer que seja admitido como uma entidade seja construído como um indivíduo (GOODMAN, 1979, p. 157, tradução nossa).[4]

A afirmação citada afasta-se consideravelmente do espírito do nominalismo tradicional. No entanto, veremos que, pela via indireta da admissão somente de indivíduos em suas construções, os resultados do nominalismo de Goodman se reencontram com uma forma específica de eliminação de entidades característica daquele. O que significa, para Goodman, "admitir qualquer entidade como um indivíduo"? Não se trata de uma afirmação que versa sobre que elementos de base (os "primitivos") devem ser admitidos pelo sistema, e sim, sobre a maneira como tais elementos são tratados. Assim, tanto um objeto, quanto uma classe de elementos separados serão tratados por Goodman como indivíduos. Um cachorro e a espécie dos cachorros serão igualmente indivíduos, o segundo dos quais está separado em suas partes no espaço e no tempo. Mais adiante isto ficará claro com relação ao sistema notacional aplicado à obra musical. Por hora outra pergunta permanece: Se o nominalismo de Goodman admite quaisquer elementos (inclusive coleções) como primitivos, desde que eles sejam tratados como indivíduos, quais seriam então as diferenças entre o seu procedimento e os procedimentos que admitem classes?

A admissão de apenas indivíduos em suas reconstruções filosóficas está ligada a um preceito que é enunciado claramente em "A World of Individuals": "O nominalista nega que duas entidades diferentes possam ser compostas pelas mesmas entidades" (GOODMAN, 1979, p. 58). Trata-se aqui de um claro ataque aos procedimentos da teoria dos conjuntos (que Goodman qualifica de "platonista"), que admitem por exemplo que um conjunto formado por um único elemento seja uma entidade diferente do elemento em si mesmo. Isto significa que, por exemplo, {1} não seja o mesmo que 1. Para Goodman, toda entidade A que possa ser decomposta nos mesmos elementos que uma entidade B será idêntica a esta. Assim, a distinção entre {1} e 1 fica dissolvida em um sistema nominalista.

[4] "Nominalism as I conceive it (…) does not involve excluding abstract entities, spirits, intimations of immortality, or anything of the sort; but requires only that whatever is admitted as an entity at all be construed as an individual."

Um outro exemplo elucidativo fornecido por Goodman consiste no seguinte: imaginemos dois sistemas, um platonista (que admite classes) e um nominalista (que só admite indivíduos) que sejam compostos por 5 átomos do sistema (entidades tomadas como primitivas, indivisíveis em entidades menores). No sistema nominalista, considerando todas as combinações entre os 5 átomos como novos elementos do sistema, teríamos um total de 2 elevado a 5–1 = 31 entidades[5]. Não haveria para além dessas entidades nenhuma outra a ser adicionada ao sistema. No sistema platonista, haveria as mesmas 31 classes contendo os 5 elementos atômicos, além das quais haveria as classes de classes, classes de classes de classes, etc etc... Essa proliferação de entidades com o mesmo conteúdo extensional é o que o nominalismo procura evitar. Donde a divisa de Goodman: "Nenhuma diferença de entidade sem diferença de conteúdo".

Claude Panaccio examina algumas estratégias do nominalismo de Goodman em seu artigo *"Stratégies nominalistes"*. Segundo Panaccio, o pensamento de Goodman é melhor compreendido não como um ataque à admissão de entidades abstratas, e sim como um pensamento que procura banir a relação de *pertença*, julgada ininteligível. Segundo Panaccio, a relação de pertença usada nos cálculos de classes "apresentam afinidades, no plano forma e no plano filosófico, com as relações de participação e de exemplificação, cuja vacuidade e inutilidade o nominalismo tradicional buscou denunciar. Nenhuma delas, de toda forma, se deixa reduzir – por razões similares – às relações de parte e todo que são as únicas que Goodman reconhece entre indivíduos" (PANACCIO, 1993, p. 162),

Panaccio prossegue examinando três "estratégias nominalistas" ativadas pela filosofia de Goodman. A primeira delas, o *cálculo de indivíduos*, procura traduzir boa parte das operações do cálculo de classes na linguagem dos indivíduos. Esse procedimento é importante para a nossa discussão, na medida em que a teoria da notação proposta por Goodman é expressa, por razões de facilidade e imediatez, em termos platonistas (de cálculo de classes). O objetivo do cálculo de indivíduos é transformar relações de *pertença*, *não pertença, intersecção* entre classes em relações de parte a todo. Uma solução interessante em *Structure of Appearance* é dada para a noção de intersecção: o conjunto comum entre duas classes é definido como a zona de

[5] A contagem de todas as combinações entre os n elementos de uma coleção é dada pela equação 2^{n-1}. No caso presentemente comentado, isto significa que as combinações entre os elementos esgotam tudo o que é admitido no sistema nominalista, estando excluídas combinações de segunda ordem, como combinações de combinações, etc…

sobreposição (*overlapping*) entre indivíduos.

Uma outra face do nominalismo de Goodman é o seu *inscripcionalismo,* que propõe a redução de entidades linguísticas, como significados, a inscrições, ou enunciações singulares. A princípio tal espírito parece independente do nominalismo tal como caracterizado acima (a admissão de quaisquer entidades enquanto indivíduos), na medida em que, uma vez que não se está legislando sobre quais os primitivos que serão admitidos no sistema, nada impediria de admitir significados como primitivos dentro de um sistema nominalista. Mas a independência é apenas aparente, uma vez que a relação das inscrições para com os significados seria definida por Goodman como sendo um caso de relação de membros de uma classe para com a classe que os abrange. O inscripcionalismo pretende substituir esta relação vertical de ser-membro-de por uma relação horizontal de ser-réplica-de. Assim, todas as réplicas de uma inscrição determinada passariam a não mais ser reconhecidas como reportando-se a um significado de nível superior, mas umas às outras, enquanto partes de um mesmo indivíduo. Este procedimento é especialmente importante para o nosso assunto: a ontologia da obra musical que se esboça a partir da teoria da notação proposta por Goodman em *Languages of Art*.

A terceira estratégia apresentada por Panaccio é a Semântica extensional proposta por Goodman, evidenciada na noção de *denotação múltipla,* na qual trata-se o predicado como mantendo uma relação um-vários com as diversas coisas às quais ele se aplica ou denota. A etiqueta "cavalo", por exemplo, não se aplicaria a uma espécie, universal, objeto ideal, ou mesmo à classe dos cavalos, e sim, distributivamente, a cada um dos cavalos singulares. Essa exigência acomoda-se bem ao complemento necessário do nominalismo goodmaniano: seu extensionalismo. O extensionalismo postula que o significado de um predicado é idêntico à sua extensão. Neste sentido é uma radical tentativa de reduzir significados aos denotados. O significado não apareceria, portanto, como uma entidade diferente do referente. Um exemplo interessante de acomodação das exigências nominalistas (neste caso, *extensionalistas*) aos problemas da semântica é o tratamento dado em casos em que há dois predicados que não são sinônimos, mas possuem a mesma extensão, como *pegasus* e *unicórnio* – sem serem sinônimos, ambos possuiriam extensão nula. Goodman lança mão aqui da noção de *extensão secundária*, que seriam as extensões não dos termos "unicórnio" ou "pegasus" isoladamente, mas sim das expressões compostas das quais "pegasus" e "unicórnio" fazem parte. Assim, "desenho de unicórnio" teria extensão diferente de "desenho de pegasus". Desta forma, seriam definidas como sinônimas apenas

expressões que possuiriam extensões secundárias idênticas.

Algumas características dessas estratégias nominalistas serão evidenciadas no tratamento que Goodman dá ao problema da notação nas obras de arte. Assim, concluímos a presente seção com uma citação elucidativa de Panaccio:

> O nominalismo no sentido em que Goodman o entende pode facilmente ser visto como um caso particular de uma atitude intelectual mais geral – a qual, de resto, a etiqueta (nominalista) convém muito mais – e que consiste, segundo a definição que dela dava já um grupo de mestres parisienses do século XV, em recusar 'multiplicar as coisas segundo a multiplicidade dos termos'. A reformulação goodmaniana circunscreve uma tese bem precisa, certamente, mas ao reservar-lhe uma etiqueta tradicionalmente muito mais larga, ela arrisca nos fazer perder de vista a problemática mais geral – e sempre pertinente – da qual a existência de classes é apenas uma parte. (PANACCIO, 1993, p. 163).[6]

A Teoria da Notação

A teoria da notação de Goodman responde a uma necessidade de sistematização do campo das obras de arte quanto às suas identificações enquanto obra. Tal como se apresenta, esta afirmação permanece obscura, mas esperamos aos poucos torná-la mais clara. Uma primeira distinção apresentada por Goodman se dá entre formas artísticas *alográficas* e *autográficas*. Esta distinção é feita no contexto de uma discussão sobre a possibilidade de falsificação de uma obra pictórica, e a impossibilidade de falsificação de uma única obra musical, como por exemplo, um Rembrandt e uma

[6] "Le nominalisme au sens où Goodman l´entend peut facilement être vu comme un cas particulier d´une attitude intellectuelle plus générale – à laquelle, d´ailleurs, l´étiquette convient beaucoup mieux – et qui consiste, selon la définition qu´en donnait déjà un groupe de maîtres parisiens du XVe siècle, à refuser de 'multiplier les choses selon la multiplicité des termes'. La reformulation goodmanienne circonscrit une thèse bien précise, certes, mais en lui réservant une étiquette traditionnellement beaucoup plus large, elle risque de perdre de vue la problématique plus générale – et tout à fait pertinente – dont la question de l´existence de classes n´est qu´une partie."

sinfonia de Haydn. Pode-se fazer uma cópia de um quadro de Rembrandt (ou de Vermeer, como por exemplo, no caso Van Meegeren), de tal forma que ela se passe pelo original, mas não de uma obra específica de música: a cópia da sinfonia de Haydn ainda é a sinfonia de Haydn. Isso significa que a obra está localizada em lugares diferentes no processo construtivo de cada forma de arte, de tal forma que faz sentido falar em autenticidade no caso da pintura e não no da música. Se é possível falar em *documentos* musicais autênticos, como de um original de Mozart, a autenticidade do documento não tem qualquer influência sobre uma hipotética identificação de uma *performance musical como sendo de uma* obra musical determinada- que é o conceito de "autêntico" que está aqui em jogo. Goodman quer saber como sabemos que um exemplar é um exemplar da obra X. Assim, as cópias da partitura de uma determinada obra, assim como as diferentes performances da mesma obra contariam a princípio como exemplares legítimos da mesma.

> Chama-se *autográfica* a uma obra de arte se, e só se, a distinção entre original e falsificação é significativa, ou melhor, se, e só se, mesmo a mais exacta duplicação da obra não conta imediatamente como genuína. Se uma obra de arte for autográfica, podemos também chamar autográfica a essa arte. Assim, a pintura é autográfica e a música não é autográfica: é *alográfica*. (GOODMAN, 2006, p. 136).[7]

A teoria da notação aparece, portanto, como uma consequência da distinção entre autográfico e alográfico, na medida em que uma notação *no sentido de Goodman* deve garantir a identidade da obra notada, de performance a performance e de cópia a cópia. A música aparece então como campo paradigmático, enquanto arte alográfica, na construção dos requisitos para um sistema notacional.

Goodman parte do pressuposto de que a função de uma partitura é

[7] "Let us speak of a work of art as *autographic* if and only if the distinction between original and forgery of it is significant; or better, if and only if even the most exact duplication of it does not thereby count as genuine. If a work of art is autographic, we may also call that art autographic. Thus painting is autographic, music *non-autographic*, or *allographic*." (GOODMAN, 1976, p. 113). As citações do *Languages of Art* contarão com uma indicação de paginação em português entre parênteses ao cabo da citação. Esta numeração é obtida da edição da Gradiva, enquanto nas notas de rodapé indicaremos a numeração de página do original da Hackett.

identificar uma obra. Assim, todas as performances deveriam manter identidade entre si para que cada uma delas mantenham identidade com a obra tal como apresentada em uma partitura. "Em primeiro lugar, uma partitura tem de definir uma obra, diferenciando as execuções que pertencem à obra das que não pertencem." [8] (GOODMAN, 2006, p. 150).

A preocupação básica de Goodman é evitar o deslizamento de identidade entre performances. É proposto o exemplo do conceito "mesa" e de como diferentes objetos que recaem sob o domínio deste conceito recaem também sob o domínio de outros, por exemplo "mesa de aço" recai sob o domínio de "mesa" e de "objetos de aço". Segundo Goodman, se perguntados sobre um objeto como uma "mesa de aço" poderíamos passar de um domínio ao próximo seguindo esta cadeia de pertenças. No contexto de performances de obras musicais, deve haver não apenas uma determinação a partir da partitura de quais são as performances corretas, mas também as performances corretas devem nos levar à obra e somente àquela obra. Nas palavras de Lydia Goehr, as performances devem satisfazer ao teste de *rastreabilidade*, ou seja, deve ser possível remontar das performances à partitura correta. Para Goodman, se considerarmos algo menos do que obediência total à partitura como critério de identificação, nada impediria de haver um deslizamento de identidade de uma versão para a próxima.

> As partituras e as execuções têm de estar relacionadas de tal modo que todas as execuções pertençam à mesma obra e todas as cópias das partituras definam a mesma classe de execuções, em qualquer encadeamento em que cada passo vá da partitura para a execução em conformidade com ela, ou da execução para a partitura que a abrange, ou de uma cópia da partitura para outra cópia correta da partitura (GOODMAN, 2006, p. 151).[9]

[8] "First, a score must define a work, marking off the performances that belong to the work from those that do not." (GOODMAN, 1976, p. 128)

[9] "Scores and performances must be so related that in every chain where each step is either from score to compliant performance or from performance to covering score or from one copy of a score to another correct copy of it, all performances belong to the same work and all copies of scores define the same class of performances." (*Idem,* p. 129)

Assim, uma série de requisitos devem ser satisfeitos, no intuito de evitar esse deslizamento de identidades e garantir a identidade da obra musical.

Requisitos

Goodman divide o sistema notacional em um *esquema notacional*, associado a um *campo de referência*. O esquema é qualquer esquema de símbolos e o esquema notacional é um esquema de símbolos que se relacionam de forma a atender a certos requisitos. Isso significa que, para Goodman, a notacionalidade de um esquema ou sistema depende de ele atender a certos critérios, caso contrário não poderá ser chamado *notacional*.

> Goodman utiliza 'notação' para significar indiferentemente 'esquema notacional' e 'sistema notacional', lá onde o contexto previne a confusão. Mas uma notação autêntica é um sistema notacional, quer dizer, um esquema notacional aplicado a um domínio de referência, de tal forma que exista uma correspondência biunívoca entre os caracteres do esquema e seus conformantes no domínio de referência, e que possamos assim determinar tanto os conformantes a partir dos caracteres quanto os caracteres a partir dos conformantes. (HUGLO, 2002, p. 49, tradução nossa).[10]

O esquema, portanto, corresponde ao lado sintático das operações, e o campo de referência ao lado semântico. Um sistema é notacional se ambos os lados satisfazem certos requisitos, como veremos a seguir.

---

[10] "Goodman utilise 'notation' pour signifier indifféremment 'schéma notationnel' et 'système notationnel', là où le contexte prévient la confusion. Mais une authentique notation est un système notationnel, c´est-à-dire un schéma notationnel appliqué à un domaine de référence, de telle façon qu´il existe une correspondance bi- univoque entre les caractères du schéma et leurs concordants dans le domaine de référence, et qu´on puisse par là aussi bien déterminer les concordants à partir des caractères que les caractères à partir des concordants."

Requisitos sintáticos

Os requisitos sintáticos dizem respeito, portanto, à relação entre os caracteres. Estes são classes de marcas gráficas ou sonoras que estão em certas relações umas com as outras. Se uma marca é um caracter, ela conta como inscrição do caracter. Goodman aqui se rende a uma forma de linguagem platonista na qual caracteres são classes e inscrições são marcas individuais que correspondem ao caracter. No entanto, ele está ciente disso, e o faz por conveniência, preferindo definir inscrições não como pertencentes ao caracter, mas como réplicas umas das outras. Para fins de compreensão, vamos manter a linguagem platonista provisoriamente adotada por Goodman em sua exposição. A relação de serem réplicas umas das outras é proposta em linguagem platonista como *indiferença ao caracter*.

> Duas marcas são indiferentes ao caracter se cada uma for uma inscrição (i.e., pertencer a um caracter) e nenhuma pertencer a qualquer caracter a que a outra não pertença. A indiferença ao caracter é uma relação de equivalência típica: reflexiva, simétrica e transitiva. (GOODMAN, 2006, p. 154).[11]

Da indiferença ao caracter se deduz a *disjunção sintática:* os caracteres de um esquema notacional devem ser disjuntos, ou seja, não possuírem nenhuma inscrição em comum.

Os caracteres devem também ser *finitamente diferenciados.* A diferenciação finita corresponde à possibilidade, para uma marca dada, de sempre se determinar a que caracter ela pertence. Isso significa que os caracteres devem ter seus limites firmemente marcados. Se a disjunção sintática versa sobre as extensões dos caracteres, ou seja, sobre as classes de marcas que correspondem a cada caracter não poderem possuir qualquer intersecção umas com as outras, a diferenciação finita versa sobre a composição do caracter em si: a diferença entre eles deve ser pelo menos teoricamente observável, de tal forma que se possa determinar a que caracter pertence

[11] "Two marks are character-indifferent if each is an inscription (i.e. belongs to some character) and neither one belongs to any character the other does not. Character-indifference is a typical equivalence-relation: reflexive, symmetric, and transitive." (GOODMAN, 1976, p.132).

uma determinada inscrição. Da diferenciação finita depende o envio da inscrição ao caracter correto. Goodman dá como exemplo uma notação composta por traços verticais de diferentes comprimentos. Nesta notação, é preciso que haja uma diferença clara, ainda que apenas teoricamente determinável, entre os comprimentos de cada traço. Se qualquer diferença por mínima que seja entre os comprimentos dos traços contar como diferença entre caracteres, é destruída a diferenciação finita, pois nem teoricamente é possível determinar se uma inscrição pertence ou não ao caracter em questão. Digamos que um traço A possua o comprimento de 3 cm e um traço B possua o comprimento de 4 cm. Há uma diferença claramente observável entre um e outro. Se qualquer diferença entre os traços A e B contar como diferença entre caracteres, digamos diferenças infinitesimais de frações mínimas de centímetros entre os dois comprimentos de A e B, a diferenciação finita é logicamente destruída, na medida em que estamos aqui diretamente colocados em um esquema *denso* e não *diferenciado*. Todos os valores numéricos entre 3 e 4 dentro do conjunto dos números reais contariam como diferença de caracter. Ou seja, o reconhecimento de caracteres tornar-se-ia impossível pela falta de uma especificação de que diferenças contam e que diferenças não contam.

A diferenciação finita não implica nem é implicada por um número finito de caracteres. Exemplo: notação árabe das frações contém um número infinito de caracteres finitamente diferenciados. Ainda que as quantidades fracionárias não sejam finitamente diferenciadas. Queremos dizer, há infinitos símbolos fracionários compostos pela relação entre números naturais enquanto numerador e denominador. As quantidades fracionárias não são finitamente diferenciadas, na medida em que é possível sempre obter um valor entre dois valores fracionários quaisquer. Mas sempre também se pode expressar este valor, por menor que seja a sua diferença em relação aos outros, por um caracter claramente diferenciado. Por isso aqui, Goodman se refere ainda às exigências sintáticas de uma notação, portanto, somente aos símbolos e não às grandezas representadas por eles, que podem constituir um esquema *denso*. Veremos mais tarde como o sistema não notacional, mas *discursivo* correlaciona um esquema notacional, e portanto diferenciado, com um domínio de conformantes *denso*.

A disjunção sintática e a diferenciação finita são requisitos independentes. Pode-se ter um esquema que satisfaça a uma sem satisfazer a outra. Segundo Goodman:

> Os requisitos sintáticos da disjunção e da diferenciação finita são claramente independentes entre si. O primeiro, mas não o segundo é satisfeito pelo esquema

> de classificação de marcas retas que conta todas as diferenças de comprimento, por pequenas que sejam, como uma diferença de caracter. O segundo, mas não o primeiro, é satisfeito por um esquema em que todas as inscrições são evidentemente diferentes, mas em que há dois caracteres quaisquer que têm pelo menos uma inscrição em comum. (GOODMAN, 2006, p. 159).[12]

Os dois requisitos sintáticos para um sistema notacional são a disjunção sintática e a diferenciação finita.

Requisitos Semânticos

Os requisitos semânticos dizem respeito ao campo de referência ao qual o esquema notacional se *refere* ou que ele *denota*. Goodman chama os elementos desses campos de *conformantes* do sistema notacional e a relação entre caracter e denotado de *conformidade. "*A conformidade não exige uma congruência especial; seja o que for que um símbolo denote está em conformidade com o símbolo." (GOODMAN, 2006, 165).[13]

Um aspecto importante da conformidade é a correlação entre modos de combinações diferentes de caracteres e conformantes. Goodman para tanto elabora uma classificação de caracteres e conformantes segundo a sua composição: as inscrições podem ser *atômicas* ou *compostas*, conforme contenham ou não outra inscrição. Por exemplos, nos caracteres "p" e "pão", a inscrição "p" é atômica, enquanto "pão" é composta. Para os conformantes, Goodman propõe as categorias *compósito, primo* e *desocupado*. Diz Goodman:

---

[12] "The syntactic requirements of disjointness and of finite differentiation are clearly independent of each other. The first but not the second is satisfied by the scheme of classification of straight marks that counts every difference in length, however small, as a difference of character. The second but not the first is satisfied by a scheme where all inscriptions are conspicuously different, but some two characters have at least one inscription in common." (GOODMAN, 1976, p. 137)

[13] "Compliance requires no special conformity; whatever is denoted by a symbol complies with it." (*Idem*, p. 144)

> Quando cada conformante de uma inscrição composta é um todo constituído pelo conformante de inscrições componentes, e quando o conformante dos componentes está na relação exigida pela correlação em questão entre modos de combinação de inscrições e certas relações entre objetos, a inscrição no seu todo é *compósita*. Qualquer outra inscrição que não seja desocupada é *prima.* (GOODMAN, 2006, p. 167).[14]

Assim, em português sonoro, "pão" é compósito, pois é composto pelo som de "p", seguido pelo som de "ã" e pelo som de "o"; enquanto "p" é primo. No entanto, em português objetal (referente a objetos, acontecimentos, etc), "p" seria desocupado, pois nenhum objeto corresponde a "p" a não ser o próprio caracter "p".

Vamos aos requisitos. O primeiro requisito semântico, que liga os dois lados do sistema notacional é a *ausência de ambiguidade*. Ou, na linguagem de Lydia Goehr, a *determinação unívoca*. Ela significa que um caracter não deve ser ambíguo, ou seja, ele não deve ter mais de uma classe de conformidade. O segundo requisito é a *disjunção semântica.* Aqui, as classes de conformidade têm que ser disjuntas.

Nos requisitos sintáticos falamos da disjunção sintática, segundo a qual os caracteres têm de ser disjuntos, ou seja, uma inscrição não pode contar como inscrição de mais de um caracter. Do lado semântico, são as classes de conformidade que têm que ser disjuntas, ou seja, as classes de elementos denotados pelas inscrições devem ser disjuntas. A necessidade de expressar aqui esse requisito para o lado semântico deve-se à independência entre a disjunção sintática e semântica facilmente observada no caso, por exemplo, de uma inscrição que conta como inscrição de um único caracter (disjunta de todas as outras), mas cuja classe de conformidade se intersecta com a de uma outra inscrição que pertence a um outro caracter. Poderíamos imaginar, a partir do exemplo dado anteriormente *mesa* e *objeto de aço* as diferentes *mesas de aço* como formando uma classe de objetos que pertence a ambos os caracteres, ainda que, enquanto caracteres, eles sejam disjuntos (o caracter "mesa" é diferente do caracter "objeto de aço"). Se as classes de conformidade não forem

[14] "Where each compliant of a compound inscription is a whole made up of compliants of component inscriptions, and these compliants of components stand in the relation called for by the correlation in question between modes of inscription-combination and certain relationships among objects the whole inscription is *composite*. Any other nonvacant inscription is *prime*." (GOODMAN, 1976, p. 146)

disjuntas, pelo menos um elemento pertencerá a mais de uma classe de conformidade, levando, pela cadeia de inscrição a conformante a inscrição a conformante e assim por diante, a conectar objetos que não estão na mesma classe de conformidade. Desta forma a identidade da obra não é garantida.

> Ainda que todos os caracteres de um sistema de símbolos sejam classes disjuntas de inscrições não ambíguas, e apesar de todas as inscrições de qualquer caracter terem a mesma classe de conformidade, diferentes classes de conformidade podem intersectar-se de qualquer maneira. *Mas num sistema notacional as classes de conformidade têm de ser disjuntas.* (GOODMAN, 2006*,* p. 170).[15]

A redundância é o caminho inverso da ambiguidade: enquanto esta estipula que haja mais que um conformante para uma dada inscrição, aquela estipula que haja mais de uma inscrição para o mesmo conformante. No entanto, a redundância é uma transgressão menos grave nos sistemas notacionais. Segundo Goodman, é preferível ter dois caracteres com todos os conformantes em comum do que só com alguns, pois dessa maneira não há o deslizamento de identidade que se introduz quando se observa a cadeia de inscrições para conformantes. Além de ser simples eliminar os termos co-extensivos do sistema, optando por apenas um deles.

O último dos requisitos semânticos e dos sistemas notacionais em geral é a *diferenciação semântica finita*. Ela estipula, de forma paralela à diferenciação finita entre caracteres, que deve ser ao menos teoricamente possível determinar se um objeto pertence a uma ou outra classe de conformidade. Significa que deve ser possível diferenciar as classes de conformidade umas das outras.

Os requisitos dos sistemas notacionais se afastam de forma bastante radical das linguagens naturais. Um exemplo bastante cabal desse distanciamento, proposto por Goodman, é a segregação semântica a que um sistema deve estar submetido para que ele seja notacional.

---

[15] "Even though all characters of a symbol system be disjoint classes of unambiguous inscriptions and all inscriptions of any one character have the same compliance-class, different compliance-classes may intersect in any way. *But in a notational system, the compliance-classes must be disjoint*." (GOODMAN, 1976, pp. 149-50).

> Um sistema notacional não pode conter qualquer par de termos semanticamente intersectados, como 'doutor' e 'homem inglês'. Se o sistema contem o termo 'homem', por exempo, não pode conter o termo mais específico 'homem inglês', nem o termo mais geral 'animal'. Os caracteres de um sistema notacional estão semanticamente segregados. (GOODMAN, 2006, p. 173).[16]

Resumindo, Goodman propõe então 5 critérios para a existência de uma sistema notacional.

i. Disjunção sintática – Considerando que os caracteres de um sistema sejam classes de inscrições, eles devem ser disjuntos, ou seja, não deve ter intersecção entre eles, de tal forma que nenhuma inscrição pertença a mais de um caracter.

ii. Diferenciação sintática – Caracteres devem ser finitamente determinados. A citação de Goodman a esse respeito diz que "para cada caracter K e K´ e cada marca M que não pertença aos dois, a determinação de que M não pertence a K ou de que M não pertence a K´ deve ser teoricamente possível."

iii. Determinação unívoca – Cada caracter deve determinar univocamente uma extensão, cujos membros são invariantes. Assim, a ambiguidade de inscrições é excluída.

iv. Disjunção semântica – Classes de conformantes devem ser disjuntas. Não deve haver interseção de classes.

v. Diferenciação semântica – Dado um conformante, ele deve ser suficientemente

[16] "A notational system cannot contain any pair of semantically intersecting terms like 'doctor' and 'Englishman'; and if the system contains the term 'man', for example, it cannot contain the more specific term 'Englishman' or the more general term 'animal'. The characters of a notational system are semantically segregated." (GOODMAN, 1976, p. 152).

diferenciado dos outros para que seja possível a determinação de que obedece ao caracter em questão.

Alguns problemas

Vimos que a teoria da notação de Goodman responde aos critérios claramente expressos de sua filosofia. Mas será que ela responde aos critérios da prática artística, e, mais especificamente, d a musical? Algumas questões se imbricam já nessa pergunta.

Muitos críticos da *perfect compliance*, ou perfeita conformidade, como tem sido chamada a sua teoria, se concentram no divórcio entre a teoria proposta e a prática musical efetiva. A Teoria da Notação proposta em *Linguagens da Arte* é destinada a auxiliar em uma classificação das obras de arte quanto à sua conformação autográfica ou alográfica. O capítulo seguinte, "Esboço, partitura, guião", leva adiante esta classificação, a partir da pergunta: é necessário ou é possível ou desejável uma notação para *x* forma de arte? No entanto, é sintomático que a música tenha sido tomada como paradigma de arte alográfica, e tenha sido ela a engendrar a reflexão de Goodman acerca dos sistemas notacionais. Em que medida uma teoria da notação poderia ajudar na localização da obra de arte enquanto autográfica ou alográfica? A notação, no sistema de Goodman é uma maneira de garantir a identidade da obra. Sendo assim, a necessidade de uma notação é naturalmente sintoma de uma forma de arte alográfica, na medida em que, nas obras autográficas, a identidade da obra se confunde com o próprio autógrafo da obra. O ponto problemático aqui é que a notação garante não apenas a identidade da obra (o que já guarda problemas em si) como ela garante a própria existência de uma *obra*. Para garantir a identificação de algo dentro da performance de que a performance é a performance, Goodman precisa postular que a performance deve ser absolutamente fiel à partitura. Na ausência de um objeto ideal ao qual performances possam se conformar com maior ou menor sucesso, apenas a identidade total de performance à cópia da partitura e de cópia à performance garante a identificação da obra. O que significa ainda dizer: uma performance com uma única nota errada não conta como performance da obra.

> Nada em *Languages of art* deu a mais leitores a oportunidade de jogar as mãos para o alto em horror do que a proposição de que uma performance com uma nota apenas errada não se qualifica como uma instância

> genuína da obra em questão. (GOODMAN, 1979, p. 135) tradução nossa).[17]

Com esse parágrafo de Goodman abrimos para as objeções que a sua teoria da notação recebeu. Elas tomam em geral a forma de contra-exemplos da literatura que não atenderiam aos requisitos propostos por Goodman para uma linguagem notacional. A objeção mais simples versaria sobre a afirmação de que uma performance com uma nota errada não contaria como performance da obra, comparando uma hipotética performance desse tipo com uma performance de má qualidade com todas as notas corretas. A esta objeção Goodman responde que sua teoria trata de condições de identidade de obras e não da qualidade estética das performances. Pode muito bem ser o caso que uma performance ruim com todas as notas certas conte como exemplar da obra em questão, enquanto uma performance excelente com um nota errada não conte. Há uma separação entre juízos de valor e condições de identidade, e as condições de identidade propostas funcionam no interior de um sistema de definições. Uma outra objeção toma a forma de contra-exemplos cujas notações não se conformariam aos requisitos notacionais. Neste caso, aparentemente, o problema seria se *x* ou *y* obras da literatura, consideradas como exemplares da prática musical ocidental são ou não notadas em um sistema que atende aos requisitos propostos por Goodman. Mas a questão acima esconde uma questão mais profunda. A teoria de Goodman não deixa espaço algum para um objeto *obra* que não se reduza à sua notação e às suas performances. Logo, a questão sobre se uma obra *x* possui uma notação que se conforme aos critérios de Goodman para um sistema notacional logo converge para uma questão, mais grave, se *x* é ou não obra.

Em *Linguagens da Arte* Goodman chega a analisar alguns exemplos problemáticos, como, por exemplo, algumas notações de John Cage. Nestes exemplos, a impossibilidade de identificar algo que seja a obra dentro das várias performances leva Goodman a concluir que não há obra, no seu sentido estrito. Parece que estamos aqui novamente confrontados com uma dificuldade inerente à sua forma particular de fazer filosofia, e o divórcio resultante entre as suas definições e aquelas que são efetivamente pressupostas na prática.

---

[17] "Nothing in *Languages of art* has given more readers the opportunity to throw up their hands in delighted horror than the statement that a performance with a single wrong note does not qualify as a genuine instance of the work in question."

Em uma tentativa de responder à objeção, Goodman diz:

> Nós não tentamos definir 'branco' – ou 'triângulo' – de tal forma que o termo se aplique a tudo aquilo a que nós aplicamos em nosso uso diário. O resultado seria inútil assim como o esforço seria sem esperança. O mesmo é verdade para as definições que dou para 'notação', 'partitura', 'obra', etc. Ainda que elas derivem da prática, elas são idealizações raramente de fato atualizadas. Mas as definições são precisas, e úteis para medir casos reais em termos de sua aproximação a estes ideais. A performance com uma nota errada não é estritamente uma performance da obra em questão, não mais que um homem é estritamente branco ou o diagrama no quadro negro é estritamente um triângulo (GOODMAN, 1979, p. 135, tradução nossa).[18]

O parágrafo citado expõe de forma bastante clara a relação de conflito que a filosofia de Goodman mantém com os domínios não sistematizados da experiência. Há um ponto de partida na experiência comum, que é redefinido a partir da intervenção filosófica, na tentativa de sistematizar os vocabulários. Estes domínios servirão então de padrão para a comparação com aquilo que é efetivamente o caso. Aqui fica bastante evidente um conflito, apontado entre outros por Lydia Goehr, entre uma ambição de pureza característica da ontologia e a sua aliança local com elementos contingentes da cultura.

> Mas Goodman tinha uma razão profunda para adotar a posição que ele adotou (…) Para justificar sua posição geral, Goodman notou primeiramente que as definições devem ser às vezes estipulativas. Em um livro anterior, *The Structure of Appearance*, ele argumenta que uma

[18] "We do not try to define 'white' – or 'triangle'- só that the term applies to everything we apply it to in daily use. The result would be as useless as the effort is hopeless. The same is true for the definitions I give for 'notation', 'score', 'work', etc. Although they derive from practice, they are idealizations of it seldom actually realized. But the definitions are precise, and useful for measuring actual cases in terms of their approximation to these ideals. The performance with a wrong note is not strictly a performance of the work in question, anymore than a man is strictly white, or a diagram on the blackboard strictly a triangle."

> definição estipulativa 'é aceitável se não viola nenhuma decisão evidente do uso ordinário. Ela passa a ser legislativa para instâncias aonde o uso não decide. (GOEHR, 1993, p. 75, tradução nossa).[19]

Em *The Structure of Appearance*, Goodman estabelece alguns critérios para a criação de sistemas construcionais. O objetivo é justamente estabelecer a partir de uma base escolhida de indivíduos uma sistematização da experiência que permita um maior grau de precisão nas definições. Dentre estes critérios, há uma discussão sobre a revisão que é permitida à filosofia levar adiante nas práticas linguísticas constituídas. Goehr alude aqui a um critério proposto por Goodman para a estipulação de definições: uma definição pode ser estipulada quando não viola um uso ordinário manifesto, e se torna legislativa para instâncias que o uso não decide.

É o que ocorre com o conceito de *obra* e *performance* em sua teoria da notação. Goodman não teria violado frontalmente um uso ordinário destas expressões, na medida em que, na nossa cultura musical vigente, é desejável que um intérprete acerte as notas, por assim dizer. Mas ao exigir precisão maior, sua filosofia se afasta do uso real dessas noções, afinal, obras de Cage são também chamadas "obras". Segundo Goehr, torna-se lícito se perguntar: "Sua teoria é teoria do quê? Suas afirmações têm algo a ver com obras musicais reais? Se sim, onde reside a conexão? Se não, por que usar esses termos em particular?" (p. 36) Ainda segundo Goehr o problema está na metodologia "analítica" de abordagem da obra musical. Segundo ela, um impulso de cientificidade deslocada anima estas tentativas:

> Uma busca por definições de tipo científicas por vezes parece um endosso ou uma extensão moderna de uma metafísica realista ou essencialista tradicional. De fato, é dito que (a) objetos particulares recaem sob um determinado tipo (ou conceito) se e somente se eles possuem as propriedades essenciais requisitadas; (b) se um objeto do tipo K perde as propriedades que

[19] "But Goodman had a profound reason for adopting the position he did (…) To justify his general position, Goodman noted first that definitions sometimes have to be stipulative. In an earlier book *The Structure of Appearance,* he had argued that a stipulative definition 'is acceptable if it violates no manifest decision of ordinary usage. It can become legislative for instances where usage does not decide."

> definem a essência K, ele não é mais do tipo K, e *mais*, não é mais *aquele* objeto, uma vez que aquele objeto era necessariamente K; (c) prover uma definição para K é descrever as propriedades essenciais associadas com K; e (d) esta definição se mantém por todo o tempo ou ao menos enquanto o tipo K existe. De acordo com este essencialismo, conceitos- mesmo aqueles funcionando nas esferas culturais- são tratados como fixos. Um conceito fixo é aquele que não muda no tempo e pode ser descrito em termos de um conjunto imutável de propriedades essenciais ou condições de identidade. (GOEHR: 1993, p. 72, tradução nossa).[20]

Essa caracterização é válida para os vários métodos analíticos examinados por Goehr, não apenas o de Goodman. O problema não está então apenas nas exigências nominalistas e extensionalistas de Goodman, e sim na necessidade de buscar condições de identidade para além de toda contingência histórica. Autores que mais tentaram aproximar as suas teorias das intuições pré-sistemáticas do senso comum evidenciaram um divórcio entre teoria e prática, na medida em que suas filosofias retém algo dos significados encontrados na prática, afastando-se completamente em outros pontos. Para Goehr, o problema central, além da adoção de conceitos fixos para práticas culturais, é a ignorância das condições históricas que possibilitaram a emergência de um determinado conceito. Sua noção de conceito regulativo procura dar conta das insuficiências das teorias analíticas da obra musical, e uma tese da emergência histórica do conceito-obra vem dar conta da contingência ignorada por

[20] "A scientifically styled search for definitions has sometimes looked like an endorsement or modern extension of a traditional realist and essentialist metaphysics. Accordingly, it is claimed (a) that particular objects fall under a given kind (or concept) if and only if they possess the requisite essential properties; (b) if an object of kind K loses the properties defining K´s essence, it is no longer of kind K, and what is more, it is no longer, *that* object at all because that object was K necessarily; (c) to provide a definition for K is to describe the essential properties associated with K; and (d) this definition holds for all time or at least as long as kind K exists. In line with this essentialism, concepts – even those functioning in cultural spheres- have been treated as fixed. A fixed concept is one that is unchangeable over time and can be described in terms of an immutable set of either essential properties or identity conditions."

aquelas.[21]

A posição de Goodman parece extrema, mas responde claramente às exigências teóricas de sua filosofia nominalista e deflacionista. A falta de um objeto ideal ao qual performances poderiam se conformar com maior ou menor sucesso, proposta por visões platonistas da obra musical, faz com que Goodman aloque a identidade da obra para a identificação entre partituras e performances enquanto projeções umas das outras e não como instanciações de UM objeto abstrato. Nas palavras de Lydia Goehr, a relação vertical entre idéia e instanciações é substituída, na teoria de Goodman, pelas relações horizontais entre partituras e performances e cada performance com a próxima. A Obra seria a classe de todas as performances que obedecem às determinações da partitura, tida como critério de identificação da própria classe. Ou, em linguagem nominalista, a obra seria o indivíduo cujas partes seriam as réplicas umas das outras e da partitura enquanto critério de identificação.

Enquanto o *sistema notacional* é composto por um lado sintático diferenciado, quer dizer, como vimos, articulado por diferenciacões finitas de caracteres passíveis de serem identificados *e* por um lado semântico também diferenciado, o que acarreta a relacão um-para-um desejada por Goodman com fins de satisfazer a identificação da obra por sua notação; duas outras combinações são pensadas por Goodman, configurando os sistemas *representacional* e *discursivo.* O primeiro corresponderia paradigmaticamente à pintura e corresponde à combinação de uma sintaxe *densa*- quer dizer, não diferenciada com uma semântica também densa. Aqui estamos em posição de entender melhor a defesa da pintura como arte *autográfica*, na medida em que, nesta arte, quaisquer diferenças por mais finas que sejam se pigmento, matiz, e continuidade de linhas contam para a sua identificação, e de mesma maneira, estas não possuem *um* conformante, salvo a pintura completa, mas que nem por isso é notacional, não temos meios de adjudicar de acordo com Goodman sobre a autenticidade- no sentido de um determinado exemplar ou cópia contar como exemplar da obra- a não ser pela história de produção de um original.

Da mesma forma, o sistema *discursivo*, que Goodman associa paradigmaticamente à literatura, é *alográfico¸ mas com* uma volta a mais: Goodman

[21] Uma breve apresentação da abordagem de Lydia Goehr encontra-se em CARON, J.-P., 2015. Um projeto que mantém a pergunta Goodmaniana pelas condições de identificação, mas que as pluraliza em conexão com as dinâmicas históricas de criação musical é o projeto de FIEL DA COSTA, 2016, que é retomado e respondido por CARON, J.-P., 2013 e CARON, 2020. Ver Referências bibliográficas.

propõe *sameness of spelling* (identidade ortográfica) como meio para identificar um exemplar de um romance por exemplo. Quer dizer, o critério de identificação recai sobre aquela parte do sistema que possui notacionalidade, contra a semântica da linguagem natural, que é notoriamente repleta de ambiguidades e redundâncias, não satisfazendo os critérios de notacionalidade. O problema da *sameness of spelling* é que, em igual medida às consequencias contraintuitivas do sistema notacional para a música, ela é contraintuitiva com relação à prática corrente na identificação de obras da literatura. Por exemplo, normalmente consideram-se traduções como exemplares corretos de um livro. Segundo os critérios de Goodman, tal não é o caso. Uma tradução deveria ser considerada uma obra separada, ou no máximo uma *versão* da obra inicial, na medida em que sua relação com aquela é mediada por meio de seleções operadas na *densidade do lado semântico* do sistema de tipo discursivo.

Sistema	Representacional	Discursivo	Notacional
sintaticamente	denso	diferenciado	diferenciado
semanticamente	denso	denso	diferenciado

De *Versões-mundo* não-verbais

Em *Of Mind and other matters*, Goodman se engaja em uma discussão com Richard Wollheim acerca do problema da identificação de obras. A objeção de Wollheim, importante para a nossa argumentação, é a de que a identificação de obras singulares, tanto autográficas, quando alográficas, envolve referência à história de produção das obras. Lembrando que, para Goodman, alográfica é a obra para a qual a história de produção pouco importa na sua definição, tendo como contrapartida o fato de que a diferença entre um original e a cópia torna-se não-significativa. Sua resposta a Wollheim mantém essa mesma posição. O que se torna uma questão importante para nós, e também um ponto de discussão que permite traçar alguns limites dentro da própria obra de Goodman, é a observação de Wollheim de que "os critérios de identidade para obras em diferentes artes possuem importância estética por entrarem no âmbito da teoria do artista e, ato contínuo, de seu trabalho." (GOODMAN, 1984, p.

141).[22]

Em um livro posterior a *Languages of Art*, *Ways of worldmaking*, Goodman radicaliza suas teses acerca da alçada cognitiva das diferentes artes, propondo que tanto artes quando teorias filosóficas ou científicas, quanto quaisquer outras formas de descrição, depicção, exemplificação ou expressão, contam como versões do mundo, ou versões-mundo no vocabulário de Goodman. A ideia de um mundo em si, independente de qualquer descrição que se faça dele, é um alvo já antigo da filosofia de Goodman, que é, inteira, uma tentativa de sistematizar justamente meios de se descrever de forma frutífera o mundo independentemente do acesso privilegiado a quaisquer dados que forneçam a verdade unívoca sobre ele. Neste sentido, a ideia de *worldmaking*, fabricação de mundos, seria a culminância do projeto filosófico de Goodman.

Mas dentro desta ideia geral há algumas distinções. Há versões-mundo verbais, composta por descrições físicas ou filosóficas, literárias ou poéticas; e há versões-mundo não- verbais: as artes pictóricas, visuais, dança, arquitetura e a música são exemplos desse tipo de versão. Para Goodman a ideia de uma "teoria implícita" na obra de um artista lhe parece incompreensível, pois teorias fariam parte das versões-mundo verbais, enquanto que obras musicais ou pictóricas, por exemplo, fariam parte das versões-mundo não-verbais. Por mais que a filosofia de Goodman acomode mais de que muitas outras (principalmente de tradição analítica) a variedade de expressões possíveis, permanece implícita ainda uma função de segunda ordem para o pensamento filosófico: ele permite expressar as condições de possibilidade para as várias descrições de mundo possíveis. Neste sentido, por mais que a singularidade das versões-mundo não-verbais seja respeitada, a ideia de uma auto-colocação da obra que problematize questões de ordem filosófica ou teórica, ainda que implícitas, permanece alheia às possibilidades abertas pelo seu pensamento.

Referências

CARON, J.-P. Da ontologia à morfologia: reflexões sobre a identidade da obra musical. In: QUARANTA, D. e FENERICH, A. (org.) *10 olhares da música de hoje*. Garcia

[22] "Wollheim goes on to argue that the criteria of identity for works in different arts have aesthetic importance in that they enter into the artist´s theory and thus into his work."

Edizioni, São Bernardo do Campo, 2015. Disponível em: https://www.ufjf.br/anais_eimas/files/2012/02/Da-ontologia-%C3%A0-morfologia-reflex%C3%B5es-sobre-a-identidade-da-obra-musical-J.-P.-Caron.pdf

CARON, J.-P. Regras e indeterminação: ideias para uma morfologia da obra musical. *In: Claves*, *n. 9*, João Pessoa, 2013. Disponível em: https://periodicos.ufpb.br/index.php/claves/article/view/24151

CARON, J.-P. Em torno do nominalismo estético: Cage, Adorno e a distância crítica. In: *Claves*, v. 2020, 1, João Pessoa, 2020. Disponível em: https://periodicos.ufpb.br/index.php/claves/article/view/56208/32519

FIEL DA COSTA, V. *Morfologia da obra aberta. Esboço de uma teoria geral da forma musical.* Prismas, Curitiba, 2016.

Disponível em: https://www.academia.edu/44912950/Morfologia_da_obra_aberta_esbo%C3%A7o_de_uma_teoria_geral_da_forma_musical

GOEHR. L. The imaginary museum of musical works: an essay. In: *The philosophy of music.* Oxford University Press. New York, 2007 (Revised edition).

GOODMAN, N. *Languages of art: an essay on the theory of symbols.* Hackett publishing, 1976 (2nd edition).

GOODMAN, N. *Linguagens da arte: uma abordagem a uma teoria dos símbolos.* Gradiva, Lisboa, 2006.

GOODMAN, N. *Of mind and other matters.* Harvard University Press, 1984.

GOODMAN, N. *Problems and projects.* Hackett publishing, 1979.

GOODMAN, N. *The structure of appearance*. Springer, 1977 (3rd edition).

GOODMAN, N. *Ways of worldmaking.* Hackett Publishing. 1978.

HUGLO, P.-A. *Le vocabulaire de Goodman*. Paris: Ellipses, 2002.

PANACCIO, C. Stratégies nominalistes. In: *Revue Internationale de Philosophie Numéro 2-3* . Paris: PUF, 1993.

WOLLHEIM, R. *Art and its objects: with six supplementary essays.* Cambridge University Press. Cambridge, 1980.

WITTGENSTEIN, L. *Investigações Filosóficas.* São Paulo: Nova Cultural, 1999.

Capítulo 6

Obras musicais e avaliação de execuções[1]

António Lopes

Este ensaio aborda o seguinte problema: até que ponto é que as considerações ontológicas sobre obras musicais afetam a nossa avaliação de execuções de tais obras? Nele defendo a perspectiva de que pelo menos algumas razões importantes para as nossas avaliações de execuções musicais são específicas a estas, no sentido de que tais razões são, ou independentes das obras executadas, ou relacionadas mas não inteiramente determinadas por estas. Denomino os valores a que apelamos quando apresentamos tais razões como 'valores específicos à execução'. Na parte I do ensaio exploro as relações entre propriedades tendentes ao valor positivo de obras e de execuções suas. As partes II e III desenvolvem dois tipos de exemplo a favor da especificidade de valores à execução. Na parte IV discuto a importância desses exemplos em termos dos modos como as execuções musicais são avaliadas e exploro mais algumas ramificações da perspectiva exposta.

Este ensaio aborda o seguinte problema: até que ponto é que as considerações ontológicas sobre obras musicais afetam a nossa avaliação de execuções de tais obras? Algumas palavras sobre o problema serão convenientes, de modo que tanto ele como a minha resposta sejam corretamente entendidos.

Em primeiro lugar, a presente discussão do tópico é proposta como válida apenas dentro dos limites estritos da tradição clássica ocidental em música. Em segundo, por considerações ontológicas acerca de obras musicais entendo, em particular, perspectivas sobre a integralidade a obras, i.e., o problema de saber que propriedades de obras musicais devem ser tomadas como essenciais ou integrais a elas (e.g. indicações de andamento, instrumentação, contexto musico-histórico, identidade do

[1] Originalmente publicado em *Postgraduate Journal of Aesthetics*, Vol. 2, No. 2, August 2005 como "Musical Works and Performance Evaluation". Este capítulo foi escrito de acordo com a ortografia do português de Portugal.

compositor). Finalmente, desejo distinguir dois modos dos quais a relação entre a ontologia e a avaliação de execuções pode ser considerada, e, consequentemente, dois modos de encarar o problema que pode ser colocado sobre essa relação.

Parece óbvio que uma condição necessária para que *e* seja uma boa, razoável ou má execução da obra *o* é que *e* seja uma execução *simpliciter* de *o*.[2] E o que afirmei acima torna claro que determinar o que conta como uma execução de uma dada obra pertencerá fundamentalmente ao domínio da ontologia da música, a qual, deste modo, tem consequências para a avaliação de execuções neste sentido algo trivial. A questão que desejo abordar, contudo, é uma outra, menos trivial: admitindo que *e* foi corretamente reconhecida como uma execução de *o*,[3] será que todos os critérios que presidem ao juízo sobre o valor da execução, ou pelo menos os principais, dependem consistentemente de questões de integralidade a obras? Neste ensaio defendo a perspectiva de que pelo menos algumas razões importantes para as nossas avaliações de execuções musicais são específicas a estas, no sentido de que tais razões são, ou independentes das obras executadas, ou relacionadas mas não inteiramente determinadas por estas. Denominarei os valores a que apelamos quando apresentamos tais razões como 'valores específicos à execução'.

Na parte I deste ensaio exploro as relações entre propriedades tendentes ao valor positivo de obras e de execuções suas. As partes II e III desenvolvem dois tipos de exemplo a favor da perspectiva referida acima. Na parte IV discuto a importância desses exemplos em termos dos modos como as execuções musicais são avaliadas e exploro mais algumas ramificações da perspectiva.

I.

Peter Kivy defendeu que avaliamos execuções musicais de um modo genericamente idêntico ao modo como avaliamos obras musicais.[4] Esta afirmação é

---

[2] Mas veja-se Ridley (2004, Cap. 4, Parte 2) para algumas complicações sérias sobre a possibilidade de estabelecer o que conta como execução de *o* sem quaisquer implicações sobre o sucesso da execução.

[3] Devo acrescentar "o que quer que isso seja", considerando todas as complicações filosóficas em determinar o que conta como uma execução *bona fide* de uma obra musical enquanto relacionada ou oposta a uma versão, um arranjo, etc.

[4] Kivy (1995, p. 156). Apesar de a afirmação de Kivy ser determinada pela perspectiva de que as execuções são semelhantes a arranjos de obras, e, deste modo, são obras de algum tipo,

passível de pelo menos duas leituras. Uma dessas interpretações sugere que as propriedades que consideramos tendentes a dotar as execuções de valor positivo são simplesmente (*grosso modo*) as mesmas que consideramos como tais no caso de obras. A outra interpretação afirma que (*grosso modo*) uma propriedade de uma execução é considerada como conducente ao valor positivo porque ela é uma propriedade da obra executada (independentemente de ter esse valor enquanto propriedade dessa obra *qua* obra). Embora esta leitura seja a mais interessante, começarei por abordar a primeira.

O problema da proposta segundo a qual há uma coincidência entre as propriedades que consideramos tendentes a dotar de valor positivo as execuções e as obras é que, para ela ser verdadeira, teríamos de nos cingir a propriedades estéticas do mais elevado grau de generalidade, isto é, a propriedades tendentes a dotar de valor positivo obras de arte de todos os tipos (e também alguns objetos estéticos que não são obras de arte). Independentemente de a teoria da execução de obras musicais que perfilhamos considerar ou não as execuções como obras de arte no sentido mais estrito, elas são inquestionavelmente parte integral daquilo que avaliamos na arte musical. Esta primeira interpretação limitar-se-ia a salientar que há uma coincidência bastante trivial relativamente aos tipos de propriedades que procuramos em obras e em execuções quando procuramos possíveis razões para as considerarmos esteticamente boas. E tal coincidência deixa de ser trivial para passar a ser falsa quando levamos em conta propriedades mais específicas.

Considere-se por exemplo a propriedade da unidade (estética). Esta parece ser uma propriedade conducente ao valor positivo de obras e de execuções basicamente pelas mesmas razões que o é no caso de pinturas, romances, coreografias ou encenações teatrais, a saber, porque, *ceteris paribus,* ela conta sempre no sentido de tornar melhores os objetos artísticos que a possuem. Mas assim que descemos um degrau no nível de generalidade, encontramos qualidades cujos fundamentos para contarem como conducentes ao valor positivo já não são independentes da sua presença como qualidades das obras executadas. Ter uma grande intensidade expressiva não torna melhor toda e qualquer execução. Argumentavelmente, isso não só não aumentaria, como até diminuiria o valor estético de execuções de algumas obras de Satie, Glass ou Pärt. De modo similar, ser graciosa dificilmente seria vista como uma vantagem na execução do *Allegro barbaro* de Bartók ou da 2ª Sinfonia de Prokofieff. Por outro lado, seria uma propriedade positiva de uma execução de uma obra musical

considero esta afirmação de forma abstrata, ou seja, discuto os diferentes sentidos que ela pode ter independentemente (mas não exclusivamente) de qual seja o "sentido autêntico".

contendo relevantes características graciosas, tal como uma execução intensamente expressiva é, nesse sentido, boa se for uma interpretação de uma obra intensamente expressiva.

O mesmo vale para outros tipos de qualidades, como as referidas por termos críticos como 'ligeira', 'maciça', 'alegre', 'sombria' ou 'virtuosística'. Tal como sucede com a graciosidade e a expressividade, a atribuição de algum valor (positivo ou negativo) às propriedades designadas por esses termos é também fortemente determinada pelo objeto particular sob consideração. Se, como parece comum, a mesma propriedade (ou aproximadamente a mesma) pode ser conducente ao valor positivo de execuções da obra *o* e não ser, por si só, conducente ao valor positivo de *o*, então não pode ser dito *tout court* que valorizamos as mesmas propriedades em execuções e nas obras executadas.

De acordo com a segunda leitura, não é uma coincidência que aquilo que é considerado conducente ao valor positivo em execuções seja assim considerado também no caso das obras. Pelo contrário, o facto de uma propriedade *x* ser considerada conducente ao valor positivo de uma execução *e* da obra *o* é tido como explicado pelo facto de *o* possuir ela mesma *x*. Com efeito, possuir *x* nem sequer tem de ser algo de essencialmente dotado de valor positivo enquanto propriedade de *o*; mas o facto de *o* exibir *x* seria suficiente para o valor positivo do facto de *e,* enquanto execução de *o*, possuir *x*. Por exemplo, a percussividade não é, por si só, necessariamente nem positiva nem negativa numa obra, ao passo que ela seria *ipso facto* considerada conducente ao valor positivo de uma *execução dessa* obra.

Isto quer dizer que, nesta interpretação, o carácter conducente ao valor positivo de certas propriedades de uma execução provém da exatidão desta na projeção de certas propriedades da obra executada. O valor da execução seria assim redutível à fidelidade à obra executada. Mas serão todas as qualidades de uma execução dependentes, no seu valor, de qualidades da obra no sentido acima descrito? Embora reconhecendo que, enquanto realizações de obras, as execuções destas são corretamente avaliadas deste modo, apresento dois exemplos no sentido de que, no que diz respeito a pelo menos algumas propriedades centrais, as execuções também são tipicamente avaliadas de uma forma que é, como sugeri, ou independente das propriedades das obras executadas, ou relacionada com essas propriedades, mas não integralmente determinada por elas.

II.

As execuções musicais são frequentemente elogiadas pela qualidade do som que os intérpretes nelas conseguem. Uma das principais razões pelas quais o público é atraído para os teatros de ópera é a pura beleza do timbre de uma cantora, e instrumentistas, ensembles e maestros são admirados pelo som que produzem ou que são capazes de fazer outros produzir. A beleza sonora conseguida, se é uma propriedade conducente à valoração positiva de execuções, parece sê-lo de uma forma autónoma, i.e., independentemente de quais são as qualidades das obras executadas. Ela é, assim, um *valor específico à execução*.

Contra isto pode ser alegado que a razão pela qual a beleza sonora é uma qualidade positiva em execuções de obras musicais é que ela realça propriedades relevantes dessas obras. De acordo com esta perspectiva popular no meio musical, a voz bela do soprano cantando a Condessa n'*As Bodas de Fígaro* é valorizada em virtude do facto de que ela realça a beleza já inerente à música que Mozart escreveu para esse papel.

Creio que esta é uma daquelas objeções cuja substância real é altamente exagerada pelo modo como soam. Com efeito, ela simplesmente falha em distinguir entre o caso em que a presença de uma propriedade adiciona valor específico a um objeto que tem outras propriedades dotadas de valor (algumas delas podendo até ser relacionadas com a primeira) e o caso em que o valor da propriedade é totalmente dependente da presença de uma outra propriedade. A beleza da voz da cantora contribui certamente para o valor estético positivo da execução do papel, papel esse que é, obviamente, parte da obra. Mas isto não significa que tal beleza não possa ser valorada independentemente dessa contribuição.

Considere-se a seguinte situação hipotética. No final da linha vocal da ária da Condessa que abre o segundo ato da ópera de Mozart, '*Porgi amor*', uma diva absurdamente arrogante decide embarcar numa série de vocalizações *ad hoc* cuja única finalidade é a exibição do seu controlo de respiração e da sua capacidade de sustentar notas em *pianissimo*. Ora, juntamente com a sua capacidade técnica, é-nos também oferecida a mesma elevada qualidade tímbrica que caracterizou a sua execução da ária "propriamente dita". Deste modo, devemos concluir que, por mais que os seus devaneios vocais nos tenham distraído de, e mesmo colocado em causa, o equilíbrio clássico daquela que é uma das mais perfeitas árias mozartianas, o valor da beleza vocal permanece. Com efeito, provavelmente diríamos algo como "o enamoramento desta mulher com a sua própria voz é insuportável", por repulsa com tão flagrante desrespeito

pela música de Mozart. Tudo isto, no entanto, confirma o facto de que a beleza do som é, tal como defendo, um valor autónomo, específico à execução, ainda que ele possa ser suplantado por outros valores musicais.

Um modo de reforçar a objeção seria sugerir que a beleza sonora nem sempre é uma propriedade conducente ao valor positivo de execuções, através da ideia de que, em alguns casos raros, o compositor exige um som que não é belo. Aquilo que tenho em mente não são as ocasiões muito frequentes em que o autor indica um efeito sónico momentâneo que é contrário à produção de som típica que visa a obtenção de um som consistentemente belo, mas antes o requisito muito menos habitual de que o som de um intérprete tenha uma tal qualidade alternativa mais ou menos ao longo de toda a obra. O exemplo clássico seria o papel de Lady Macbeth na ópera *Macbeth* de Verdi, para o qual o compositor parece não ter desejado uma voz de soprano tradicionalmente bela e redonda.[5]

A isto são possíveis duas respostas. Primeiramente, admitindo que alguns compositores tentaram com sucesso tornar integral a algumas das suas obras um som específico de entre os tipos genéricos de voz ou instrumento habitualmente usados (e.g. o som de "soprano Lady Macbeth" em vez de o tipo "soprano"), isso é claramente anómalo. Como Stephen Davies argumentou enquanto ponto geral, as obras musicais são tipicamente silenciosas no respeitante a sons de pianos, instrumentos de cordas ou orquestras específicos (Davies 2001, p. 67).[6] Os compositores escrevem peças para piano e não peças para piano Steinway, concertos para violino e não concertos para violino Stradivarius, e partes para tenor solista, não para tenor-com-timbre-semelhante-a-Pavarotti. Embora possamos por vezes propor que algumas obras são realizadas em execuções mais idiomáticas quando são executadas por vozes ou instrumentos com sonoridades mais características (como o som de coro da tradição de Catedral inglesa ou o som de orquestra russa da era soviética), parece haver muito pouco fundamento

[5] Sem entrar demasiado em detalhes históricos, devemos pelo menos estar conscientes da possibilidade de Verdi ter manifestado apenas o desejo de que esse papel não fosse cantado por um soprano de voz leve e a sua preferência por um som mais escuro, áspero e dramático, e não expressado uma intenção forte e específica de que o timbre fosse "feio" num sentido não qualificado.

[6] No caso do canto, isto não implica negar que haja casos em que alguma especificidade seja tradicionalmente implicada pela distribuição de vozes (e.g, dois sopranos ou dois tenores principais numa mesma ópera devem geralmente ter algum contraste de timbre) ou, mais obviamente, derivada de considerações de caracterização de papéis.

para excluir de execuções fidedignas outras vozes ou instrumentos do tipo genérico prescrito (violino, tenor, orquestra, coro, etc.) em nome da obra em si mesma, e não de uma tradição de execução, a qual, mesmo ela, pode nem sequer ter muito a ver com as intenções do compositor.

Como segunda réplica, devemos fazer notar que a regra universal instruindo os intérpretes a procurarem o mais belo som possível sob as condições dadas pelas circunstâncias da obra é justificada, entre outros fatores, pelo facto de que aqueles intérpretes que conseguiram dominar a produção de tal sonoridade de alta qualidade, e apenas eles, têm a possibilidade de escolher aplicá-la na maioria do tempo, modelá-la para soar de alguma maneira diferente, ou simplesmente deixá-la cair em fealdade se necessário. O facto de que conseguir um som apropriada e consistentemente da mais alta qualidade é uma tarefa extremamente exigente, uma capacidade e mestria que distingue os artistas interpretativos nos pináculos da sua profissão, faz com que a escolha em causa não possa estar disponível para uma aplicação, por assim dizer, da base para cima. E a regra que requer de todo e qualquer intérprete que cante ou toque ao nível mais elevado da sua qualidade de som mostra que este é, realmente, um valor da execução independente de obras.

Para além disso, devemos notar, contra a objeção de que o valor da beleza de sonoridade em execuções está dependente de haver certas qualidades das obras executadas que ela contribui para realçar, que, para que isso assim fosse, deveria haver uma propriedade de obras musicais que fosse uma espécie de correlato da beleza de som na execução. Por exemplo, tal como a graciosidade do fraseado de um flautista num quarteto de Mozart depende, para a sua condição de propriedade conducente ao valor positivo, da graciosidade do próprio quarteto, também a beleza da sonoridade da flauta que essa intérprete consegue deveria depender de uma propriedade correlata que residisse na obra. Mas é óbvio que não existe uma tal qualidade, uma vez que as obras só podem prescrever tipos genéricos de timbres (instrumentação - flauta), e não timbres concretos (*token*).

Outros exemplos em suporte da mesma ideia, i.e., a existência daquilo a que tenho chamado valores específicos à execução, seriam, para nos mantermos no domínio da música vocal, características do tipo técnico, como aquelas que dizem respeito à projeção audível do texto, nomeadamente, a clareza da dicção e a correção da pronúncia de diferentes línguas. Estas são claramente independentes de quaisquer considerações acerca da qualidade do texto que é cantado. Com efeito, a dicção clara e a pronúncia adequada só podem contar como razões para avaliar positivamente as execuções, e

nunca para as avaliar negativamente. Não louvamos uma cantora por nos poupar a experiência da má poesia que pode eventualmente estar a cantar mediante a oclusão dos sons da língua em que ela está escrita ou a aplicação de uma serrada pronúncia estrangeira a ela, nem censuramos a sua colega que a enuncia na perfeição. Não tanto casos da antiga disputa de primazia entre *musica e parole*, estes são, isso sim, exemplos dos deveres universais da profissão do cantor na tradição em apreço, propriedades específicas às execuções que são conducentes à valorização positiva das mesmas.

III.

Até agora tenho argumentado no sentido de que pelo menos algumas qualidades relevantes para a avaliação de execuções são efetivamente independentes, em termos dos fundamentos para o seu valor, de uma conexão específica a qualidades das obras executadas. Apresentarei agora exemplos de um género diferente e um pouco mitigado de especificidade à execução, aquela que ocorre quando propriedades conducentes ao valor positivo de execuções estão relacionadas com as obras que estas executam, mas não são integralmente determinadas por elas. Espero mostrar que essa relação permite amplo espaço para a demonstração de valores específicos à execução.

Considere-se a propriedade 'ser expressiva de melancolia'. Suponha-se que ela é proposta como razão para avaliar uma dada execução de modo altamente positivo. Será ela uma razão para essa avaliação necessariamente porque a obra executada é ela própria expressiva de melancolia? Creio que não. É verdade que as propriedades expressivas das obras limitam sempre, em diferentes níveis, o âmbito das propriedades expressivas que são adequadamente demonstradas por execuções suas. E não nego em princípio a capacidade da música, mesmo na sua forma abstrata de obras musicais da tradição em causa, para ser expressiva de emoções de uma ordem de especificidade relativamente elevada.[7] Deste modo, admito que muita música (de novo, obras musicais ou partes destas) pode ser expressiva de melancolia, triunfo, anseio ou otimismo,[8] e, consequentemente, que o elogio feito a execuções de tal música por serem bem sucedidas em serem expressivas dessas emoções é (pelo menos parcialmente) uma função de essa expressividade ser qualidade das obras em causa.

[7] Cf. Levinson (1990).

[8] Estou bastante menos seguro em relação a esperança e repulsa, em favor das quais Levinson argumenta no seu artigo acima referido.

Mas não devemos esquecer que é muito mais amplamente reconhecido que há muitas passagens cujo carácter expressivo é apropriadamente descrito em termos de alegria, tristeza e outros caracteres emotivos mais genéricos.[9] Assim, consideremos que uma dada peça musical é expressiva de tristeza. Isso exclui claramente, do domínio das opções interpretativas dessa peça, aquelas que conduzam a execuções expressivas de jovialidade, triunfo ou otimismo moderado. Mas certamente não implica que a expressão em execução de uma emoção ou estado emotivo dentro do âmbito emotivo da tristeza em sentido amplo é esteticamente superior à de outra emoção ou estado emotivo dentro do mesmo âmbito amplo.

Portanto, é perfeitamente possível que 'ser expressivo de melancolia' seja uma propriedade conducente ao valor positivo de uma execução *e* da obra *o*, e que *o* seja precisamente a mesma peça triste mencionada acima. O meu argumento é que a tristeza de *o* justifica igualmente as seguintes qualidades expressivas, entre outras, enquanto conducentes ao valor positivo de *e*: tristeza, tragédia, angústia, melancolia, depressão, carácter sombrio. Qual ou quais delas se revelarão de facto propriedades positivas em *e* dependerá naturalmente dos factos estéticos específicos acerca de *e*, que, por seu turno, dependerão fortemente das escolhas, das capacidades e da interpretação de *o* por parte do executante. Embora seja verdade que *e* está delimitada pela tristeza de *o*, permanece o facto de que, se *e* é, por exemplo, uma execução melhor do que *e'* por ser expressiva de melancolia em vez de angústia, isso deve ser um resultado de algo mais do que a mera conformidade com a emoção genérica de *o*, uma vez que isso caracteriza *e*' tanto quanto *e*. A distinção que existe é uma distinção específica à execução, pelo que os valores envolvidos também o são, ainda que de um modo condicionado pela obra.

Não quero com isto dizer que a maioria das obras e suas partes, e menos ainda todas, são igualmente abertas a escolhas interpretativas de natureza expressiva. Há certamente obras, ou talvez de modo mais realista, secções ou passagens de obras, que são muito mais determinadas do que outras relativamente ao carácter expressivo apropriado a ser projetado por execuções competentes, e logo, *a fortiori*, por execuções de elevado valor. Por exemplo, sou uma das muitas pessoas que acreditam que a secção inicial do último andamento da 6ª Sinfonia de Tchaikovsky (*Pathétique*) é especificamente expressiva de algo como desespero, e não apenas genericamente triste; e de que muitas passagens do Prelúdio do Acto I de *Tristão e Isolda* são definidamente expressivas de anseio angustiado, mais do que de melancolia. Com isto

[9] Stephen Davies (1994) é um dos que argumentam que estas são as únicas emoções de que a música pode propriamente ser expressiva.

quero dizer de facto que execuções destas passagens que soassem, respetivamente, "apenas" expressivas de tristeza e melancolia seriam execuções não muito boas se nos ativermos especificamente a considerar o aspeto da expressão emocional.

Ainda assim, parcelas importantes do repertório situam-se provavelmente dentro do domínio do menos emotivamente determinado. Isto não tem de ser sinal de falta de profundidade emocional ou de menor sofisticação expressiva das obras. Na verdade, o contrário pode ser demonstrado por obras de referência do cânone cujo conteúdo expressivo é geralmente descrito como predominantemente ambíguo, como é o caso de algumas das obras de Schubert, das quais são um bom exemplo as suas últimas sonatas.[10] A ambiguidade de expressão emocional, nas obras musicais como em outras formas de arte, performativas ou não, pode assim ser antes um sinal de profundidade e um desafio ao intérprete e ao ouvinte, e não uma falha estética das obras.

IV.

Será que o tipo de qualidades de execuções que procurei demonstrar como sendo positivamente valoradas de um modo mais ou menos independente das obras tem de facto um peso prático na avaliação de execuções tal como levada a cabo por críticos, educadores e outros especialistas?

A minha resposta é, como seria de esperar, afirmativa. Para o percebermos, temos apenas de considerar de novo os dois exemplos apresentados acima, a beleza sonora e o "preenchimento" do conteúdo expressivo mais específico, embora estes sejam apenas dois entre os vários valores específicos à execução. Relativamente ao primeiro, a beleza da sonoridade base de um cantor, por exemplo, pode ser o ingrediente extra que faz pender a balança a favor de uma execução em vez de outra numa panorâmica comparativa da história de uma ópera em gravações por parte de um crítico da especialidade, bem como na decisão de um júri de um concurso de canto ou na audição para admissão a um curso superior.

É evidente que atingir o pináculo absoluto da beleza sonora (ou da capacidade sistemática para a derivar de outros) não é uma condição necessária para que um

[10] Estas, entre outras obras suas, contêm vários momentos de um carácter agridoce que por vezes se estende interpretativamente a andamentos inteiros, e que, na opinião de Alfred Brendel (ver as suas introduções às gravações em vídeo de sonatas selecionadas), podem afastar muitos intérpretes mais interessados em explorar sentimentos intensos e diretos, mas podem também ser fonte de profunda satisfação para os mais focados num certo realismo emocional na música.

intérprete seja um artista de topo. Por outro lado, também não o são a credibilidade dramática ou a compreensão profunda do estilo vocal do compositor, se tomadas cada uma por si só. O que é verdade é que a execução de uma cantora só pode tornar-se melhor quando, *ceteris paribus,* a voz se torna mais bela. De acordo com isto, não devemos olhar com suspeição o ajuizar de execuções que leva em conta também a beleza sonora projetada de modos adequados por cantores, instrumentistas ou maestros, da mesma forma que as julgamos legitimamente pela segurança técnica demostrada ou, claro está, em função de qualidades mais diretamente determinadas pelas obras executadas.[11]

No que concerne ao meu segundo caso, o refinar do carácter expressivo-emotivo (quando aplicável), também ele é frequentemente central à avaliação da execução, uma vez que se dirige claramente ao domínio no qual os intérpretes podem auferir crédito artístico por algo que está relacionado tanto com a criatividade exibida nas suas execuções como com o conteúdo expressivo das mesmas. No caso de obras cujo carácter é, neste respeito, já razoavelmente determinado, os intérpretes sentem-se mais vinculados pelo seu 'dever' enquanto respeitosos 'veículos' da criação do compositor, e os críticos reagem às suas opções interpretativas de modo consentâneo, concedendo muito maior atenção à fidelidade com que tais intérpretes realizam os conteúdos emocionais/expressivos em relação aos quais há um amplo consenso sobre o facto de fazerem parte daquilo de que essas obras são elas próprias expressivas. É onde as opções e as interpretações são menos estandardizadas que se podem correr mais riscos, mais decisões pessoais podem ser tomadas, ou seja, o tipo de atitudes pelas quais os intérpretes merecem crédito enquanto artistas performativos. Para ver isso, basta-nos olhar para os escritos dos críticos acerca da execução e observar como é frequente os intérpretes serem aclamados por uma abordagem fresca de uma obra-

[11] A técnica é obviamente também uma potencial propriedade conducente ao valor positivo das execuções. Contudo, ela não é tão autónoma quanto a beleza sonora, por exemplo, uma vez que uma grande parte da habilidade técnica é diretamente exigida pela obra para que simplesmente se produza uma execução minimamente conseguida desta. Só a técnica demonstrada que excede estas exigências básicas da obra deve ser considerada como realmente específica à execução. Mas essa parcela excedentária é geralmente difícil de identificar na prática (embora não impossível, uma vez que ela é procurada e avaliada por professores e críticos). Uma capacidade técnica muito mais facilmente isolável como específica à execução é a clareza de dicção no canto, à qual já aludi.

prima, por nos fazerem vê-la sob uma luz original, por nos darem uma interpretação ousada e surpreendente.

Em última análise, poderíamos dizer que uma grande parte do conteúdo emocional global que é expresso através da execução é corretamente atribuído à intérprete ela própria. É verdade que o conteúdo primário da obra executada, seja ele genérico ou mais determinado, define limites à liberdade dos intérpretes. Mas parece ser uma prerrogativa destes testar esses limites, tentar novas interpretações que podem mostrar que esse carácter é passível de refinamentos interpretativos inesperados. Isso não pode ser feito, é claro, em oposição direta às propriedades expressivas centrais da obra, reconhecidas consensualmente como tais, mas nas fronteiras, as coisas podem mostrar-se bastante flexíveis. Com efeito, cavalgar a indeterminação da maneira certa pode tornar um intérprete justamente famoso.

Se consegui demonstrar a especificidade à execução de algumas propriedades relevantes na avaliação de execuções musicais, segue-se que em nenhuma das duas leituras da afirmação de Kivy é o caso que as avaliamos criticamente do mesmo modo que avaliamos obras musicais, uma vez que o valor das execuções não é esgotado pela fiel realização das propriedades tomadas como integrais às obras executadas, mas vai claramente além dela.

Referências

DAVIES, S. *Musical Meaning and Expression*. New York: Cornell, 1994.

DAVIES, S. *Musical Works and Performance.* Oxford: Oxford, 2001.

KIVY, P. *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance.* New York: Cornell, 1995.

LEVINSON, J. Hope in the Hebrides. In: *Music, Art and Metaphysics: Essays in Philosophical Aesthetics*. New York: Cornell, 1990.

RIDLEY, A. *Philosophy of Music: Theme and Variations*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004.

Capítulo 7

Valor estético, valor cognitivo e o conceito de 'forma' na arte

Vítor Guerreiro

Este artigo é acerca do papel cognitivo da *forma* na arte. Não é uma discussão do cepticismo sobre a arte como fonte de conhecimento nem do tipo particular de conhecimento que (alguma) arte putativamente nos dá. As diversas teorias filosóficas da arte e do estético tendem a separar o valor cognitivo do valor estético e a identificar o estético *stricto sensu* com o valor formal. Proponho uma concepção de forma que nos permita pensar na especificidade do valor cognitivo da arte como uma função da forma, tal que seja compatível com o deflacionismo radical acerca do estético e da arte.

Introdução

Fará sentido pensar que a arte contribui para a nossa compreensão das coisas? Será que aprendemos algo com a arte? Supondo que de facto aprendemos algo com a arte, será isso relevante, de algum modo, para o valor da arte *enquanto arte*? Afinal, com a prática de cozinhar aprendemos a 'emparelhar' texturas e sabores, e ao provar um *tarator*[1] podemos ficar imediatamente a saber algumas coisas, por exemplo, que é feito com endro e nozes, que (desejavelmente) não somos alérgicos aos ingredientes, que a palavra 'iogurte' aparentemente não significa o mesmo na Europa ocidental de hoje em dia e naquela outra Europa, herdeira do Império Otomano; além de muitas outras coisas. Nada disto implica, por si só, que o valor gastronómico é uma forma de valor cognitivo

[1] Palavra de origem turca que designa variações de uma mesma coisa em vários territórios do antigo Império Otomano. Por exemplo, na Bulgária essa palavra refere uma sopa fria de pepino e iogurte, condimentada com alho, azeite, endro e miolo de noz. Na Turquia refere um molho de noz, ao passo que na Síria e no Líbano refere também um molho mas preparado com *tahina* (pasta de sésamo).

ou que é parcialmente constituído por valor cognitivo (de notar que tampouco implica que não o seja). Aprendemos sempre *alguma coisa* quando temos experiência *seja do que for*. Portanto, quando perguntamos se a *arte* nos ensina algo, se aprendemos algo com a arte, se a arte contribui de alguma maneira para nos *enriquecer* cognitivamente (por exemplo, aumentando os nossos poderes de discriminação teórica ou perceptual) o que temos em vista não é este género trivial de aquisição de informação. Procuramos algo que possa figurar numa explicação do valor que atribuímos a pelo menos uma parte importante daquilo a que chamamos 'arte'. A epistemologia da arte procura, assim, esclarecer duas questões centrais: i) Há valor cognitivo *não-trivial* na arte? ii) Como é que isso *funciona*?

Um aspecto fundamental da não-trivialidade desse valor cognitivo é o tipo de relação que estabelece com o valor *estético*. Essa relação é importante para entender o propósito da designação 'epistemologia da arte'. Considere-se o exemplo gastronómico que ainda há pouco usei. É normal falarmos na *arte culinária*, mas significará isso que a 'epistemologia da arte' tem algo a ver com a culinária? *Por que não*? Confrontados com esta pergunta, constatamos que não é fácil fazer jus à resposta que intuitivamente nos ocorre: porque há claramente uma diferença entre certas actividades (e produtos de actividades) a que chamamos 'artes', nomeadamente, (algumas das) artes visuais ou plásticas, as artes literárias e a música, por um lado e, por outro, as artes num sentido mais 'pré-moderno' do termo. Há? Mas *que* diferença?

A intuição mais comum, e que todos herdamos até certo ponto, é a de que há uma 'seriedade' em algumas das coisas designadas 'artes' mas não em todas. Mesmo para aquelas artes incluídas no chamado 'sistema das artes' (KRISTELLER 1951; 1952), distinguimos entre uma variedade 'séria' e algo mais próximo do 'entretenimento' ou do 'decorativo'. É praticamente uma verdade analítica que as 'artes decorativas' são 'menos sérias' do que as 'belas-artes' (*the fine arts*)[2] e mesmo no contexto das últimas, nem toda a pintura, por exemplo, é 'séria'. Há 'grandes obras de arte', que tendemos a descrever com palavras da família lexical de 'profundo', 'revelador', etc. No caso de formas de arte que se estabeleceram *depois* de formado o cânone setecentista, como o cinema, a questão do seu estatuto como arte adquire uma dimensão particularmente absorvente. Considere-se o cinema. Toda a chamada *early film theory* é dominada pela questão da *possibilidade* do cinema, e da fotografia, como artes. Uma parte considerável desta

[2] Embora os formalistas, como é o caso de Clive Bell e Roger Fry (figuras importantes da estética e crítica de arte na primeira metade do século XX) neguem veementemente esta ideia, porque dão primazia absoluta ao valor 'plástico' ou 'formal' acima de qualquer valor representacional.

discussão passa pelo estatuto das imagens fotográficas e cinematográficas como *representações* (SCRUTON, 1981; GAUT, 2010, pp. 21-50). Em todo o caso, o modo pelo qual essas justificações normalmente procedem invoca sempre a ideia de que a gratificação que tiramos da experiência de um filme ou fotografia 'artísticos' é *algo mais* do que o 'mero entretenimento' ou divertimento; há sempre esta intuição de uma diferença em *seriedade* (ainda que seja a seriedade de um trecho de humor); um *algo* que contrasta fortemente com a *frivolidade* ou a gratificação *fácil*.

O que poderia justificar semelhante intuição? Não é possível responder plausivelmente a esta pergunta sem considerar a relação entre o valor estético e o valor cognitivo. Para entender de uma forma minimamente satisfatória esta relação, temos de fazer um desvio filosófico, através de algumas distinções conceptuais importantes.

1 Algumas distinções conceptuais

Este capítulo é acerca de uma posição em filosofia da arte conhecida como 'cognitivismo estético'. Antes de entrar no assunto propriamente dito, creio que é importante fazer algumas observações acerca das palavras que constituem essa expressão: 'cognitivismo' e 'estético'. Alguém que conheça apenas o significado de dicionário destas palavras poderá formar imediatamente a ideia de que 'cognitivismo estético' tem algo a ver com *conhecimento* e com *arte*. Embora isto seja verdade, há que introduzir mais alguma precisão nestes termos.

Um cognitivista moral, por exemplo, é alguém para quem os juízos (ou afirmações) morais são suscetíveis de verdade ou falsidade, descrevem estados de coisas e, portanto, exprimem crenças, que podem constituir testemunho, proporcionar indícios a favor de outras crenças, em suma, que nos podem dar *conhecimento* do mundo e não apenas das atitudes ou emoções de quem profere tais juízos, uma posição filosófica que se opõe ao não-cognitivismo, também chamado *expressivismo*.[3] Na disciplina filosófica a que chamamos 'estética', a palavra 'cognitivismo' pode referir duas coisas muito distintas, uma delas estritamente análoga ao que acabo de descrever como 'cognitivismo moral', a outra nem tanto. É precisamente a segunda que sobretudo nos interessa neste capítulo.

[3] Para uma discussão crítica interessante do expressivismo em estética, ver Zemach (1997, pp. 1-22).

Fazemos 'juízos estéticos' acerca de uma variedade heterogénea de coisas, entre as quais se incluem obras de arte mas também objectos e paisagens naturais, animais, seres humanos, acções, acontecimentos, práticas, objectos do quotidiano, etc. Ser cognitivista acerca *desses* juízos é pensar que descrevem estados de coisas no mundo, que exprimem *crenças* suscetíveis de serem verdadeiras ou falsas, em suma, que são afirmações com *conteúdo cognitivo* e não a mera expressão de atitudes ou emoções. Ou seja, trata-se de uma discussão acerca do estatuto epistemológico dos juízos estéticos, quer estes se apliquem ou não a obras de arte. Outra maneira de formular essa discussão é apresentá-la como a busca de uma *semântica* apropriada para os juízos estéticos (uma discussão que interessa aos filósofos da linguagem, por exemplo). Ora, tudo isto supõe que dispomos de uma maneira de separar os juízos que são estéticos daqueles que não o são, o que não é claro que alguém tenha conseguido fazer de maneira plausível, apesar de toda a tinta que tem corrido desde a publicação do artigo do filósofo britânico Frank Sibley (1959), intitulado 'Aesthetic Concepts', cuja importância para a estética contemporânea não pode ser exagerada.

Faz parte da nossa vida mental o hábito de distinguir umas coisas como belas, outras como feias, outras ainda como esteticamente indiferentes. Além de juízos de beleza e fealdade, ou seja, *veredictos* sobre valor estético, Sibley distinguiu um vasto número de outros juízos, seguindo o mote deixado por J. L. Austin (1956-57, p. 9): juízos acerca de características que descrevemos através de 'conceitos densos' (*thick concepts*),[4] ou seja, conceitos que combinam uma componente valorativa e uma componente descritiva: há muitas maneiras de algo ser belo ou feio, mas nada pode ser 'garrido' ou 'berrante' se for inteiramente composto por cores suaves ou tons pastel. O mesmo para juízos de graciosidade, delicadeza, elegância, dinamismo, e uma série de outras descrições, tipicamente metafóricas, de qualidades esteticamente relevantes num objecto.

[4] A expressão 'conceitos densos' traduz o inglês *thick concepts*. Sucintamente, os conceitos densos (em estética) são expressos por predicados como 'elegante', 'garrido', 'delicado', 'gracioso', 'sereno', 'sombrio', 'dinâmico', etc. e contrastam com os conceitos 'veredictivos', isto é, conceitos expressos por predicados como 'belo' e 'feio'. O critério do contraste é uma mistura de elementos descritivos e valorativos (daí os conceitos serem 'densos'), por contraste com o carácter puramente valorativo dos conceitos articulados com 'veredictos' estéticos. Sobre isto, ver também Zangwill (1998).

Ninguém tem uma teoria satisfatória sobre o que faz algo ser 'estético' por contraste com outras coisas 'não-estéticas'.[5] O que faz um *juízo* ser estético? O uso de *predicados* ou *conceitos* estéticos?[6] Como os distinguimos de uma maneira informativa, não circular, dos predicados ou conceitos que não são estéticos? A dificuldade de responder a esta questão mostra-se no facto de qualquer construção frásica poder ser usada 'esteticamente', em algum contexto, ou seja, para articular o que achamos *valioso* acerca, por exemplo, de uma obra de arte. Que critério seguir e como permite isso distinguir o valor estético de outros valores?

Nem todos os que pensam neste assunto se concentram em aspectos epistemológicos dos juízos estéticos, que os diferenciem de outros tipos de juízo, como os juízos teóricos[7] ou os juízos morais. Alguns filósofos buscaram durante muito tempo uma teoria sobre o que faz (a seu ver) certas *experiências*[8] serem estéticas, por contraste com as que não o são, centrando-se, na busca por um critério, em diferentes aspectos da mesma: a *atitude* que enquadra uma experiência, o *prazer* supostamente peculiar que acompanha essas experiências, o tipo de *atenção* dirigida aos objectos, a

---

[5] Sobre o cepticismo acerca da possibilidade de delimitar uma classe de termos (predicados) ou conceitos estéticos, ver Kivy (1975) e Cohen (1973).

[6] Um predicado é uma entidade linguística (uma palavra ou expressão), por exemplo, 'gracioso'; ao passo que o conceito seria algo expresso por diversos predicados (e.g. 'graceful', 'gracioso', etc.). Esta distinção pode tornar-se complexa, consoante à teoria sobre palavras e conceitos que decidamos adoptar. Não entro aqui nesse tema.

[7] Os juízos 'cognitivos' em qualquer área do conhecimento, empírica ou a priori.

[8] Portanto, os estados mentais que acompanham um juízo estético. Há que distinguir entre *juízo* estético e *experiência* estética, embora estejam intimamente associados. A palavra 'juízo' é apenas o jargão setecentista para aquilo a que hoje comummente nos referimos como uma *proposição*: uma frase declarativa que representa estados de coisas, ou o mundo como sendo de uma dada maneira. As proposições que descrevem 'estados de coisas estéticos' são problemáticas precisamente porque o estatuto ontológico e epistemológico desses 'factos estéticos' é o ponto focal de muito desacordo. Assim, 'A rosa é bela' é um paradigma de juízo estético, embora este possa assumir formas mais elaboradas, como uma sequência de descrições pormenorizadas de todos os aspectos relevantes de uma obra musical, por exemplo. A experiência estética seria aquele estado mental, ou aglomerado de estados mentais, a que o juízo estético dá expressão. É pacífico que todos nós fazemos juízos estéticos. Menos pacífica é a questão de como entender a semântica desses juízos. E menos pacífica ainda é a ideia de haver uma classe de experiências, fenomenologicamente distintas de outras experiências, apropriadamente designadas 'estéticas'.

fenomenologia da experiência, a sua estrutura, dinâmica, consumação, etc.[9] Entre as teorias da experiência estética, algumas são mais 'fenomenologicamente' ou 'afectivamente' orientadas, no sentido de procurarem algum aspecto qualitativo que diferencie as experiências estéticas das que não o são; [10] outras são mais 'epistemicamente' orientadas, procurando resposta nos *objectos* da experiência, em vez de nas características dos estados mentais que integram a experiência. [11] Assim surgiram os dois grandes projectos da estética contemporânea: i) produzir uma *teoria do estético*, ou seja, uma teoria que explique o que faz o valor estético ser estético; ii) produzir uma *teoria da arte*, ou seja, uma explicação cabal dos *objectos paradigmáticos* da experiência dita estética. Mesmo a oscilação entre as designações 'estética' e 'filosofia da arte' reflecte esta tensão: podemos fazer 'estética' na esperança de que, encontrando uma teoria satisfatória do estético, isso nos permita explicar não só a arte como uma variedade de outros 'fenómenos estéticos' ou o conjunto do que por vezes se chama 'a nossa vida estética'; ou podemos simplesmente tratar dos quebra-cabeças filosóficos levantados pela arte, entendendo 'estético' meramente como uma designação útil que se refere a essas questões. Há filósofos para quem 'valor artístico' e 'valor estético' são apenas designações alternativas para a mesma coisa; outros pensam que o valor estético é um tipo mais restrito de fenômeno, abrangido pelo valor artístico.[12] É a diferença, por exemplo, entre pensar que *se* a arte tem valor cognitivo *e* esse valor é relevante para a arte *enquanto arte*, então isso implica que o dito valor é estético; e pensar que o valor cognitivo pode ser, em alguns contextos, um valor artístico importante, mas que o valor estético *bona fide* consiste num tipo mais restrito de valor, a distinguir de outros valores que uma obra de arte pode ter, como o valor moral ou o valor cognitivo.

Portanto, a história desta disciplina filosófica, desde que o termo 'estética' foi inventado e introduzido no vocabulário filosófico, no século XVIII, tem consistido nesta oscilação entre a busca por uma *teoria do estético* e a busca por uma *teoria da arte*. É no contexto destes dois projectos que a expressão 'cognitivismo estético' acarreta uma certa ambiguidade. Podemos ser cognitivistas acerca do valor da arte, ou seja, podemos pensar que a arte é mais valiosa quando nos dá cognitivamente algo (conhecimento, compreensão, *insight*, etc.) sem sermos cognitivistas acerca de uma certa classe de juízos que muitos filósofos, pelo menos, denominam 'estéticos' num suposto sentido

[9] A fonte de inspiração para este tipo de concepções é Dewey (1934).
[10] Um exemplo importante é Stolnitz (1960, pp. 29-83).
[11] Um exemplo importante é Carroll (2010; 2015)
[12] Sobre este assunto, ver Lopes (2011) e Stecker (2012ª).

bona fide. (Já explico o que isto quer dizer.) Claro que não podemos ser cognitivistas acerca do valor da arte sem também sermos cognitivistas acerca de pelo menos *alguns* juízos que fazemos acerca de obras de arte, mesmo que não os identifiquemos como 'juízos estéticos *bona fide*'. Afinal, para a arte ter valor cognitivo *para nós* (e ter valor é ter valor *para* algum agente, em algum sentido)[13], temos de ser capazes de formar *representações adequadas* de como as obras de arte são, quais as suas propriedades (e.g. o que representam e como), se queremos aprender alguma coisa com elas.

Filósofos tão diferentes entre si quanto Peter Kivy (2015) e Noël Carroll (2012)[14] distinguem três grandes tipos de propriedades 'artisticamente relevantes' nas obras de arte, isto é, as propriedades que são relevantes para a nossa experiência das mesmas *enquanto arte*. São esses três grandes tipos os seguintes: a) propriedades formais, b) propriedades expressivas, e c) propriedades representacionais. A filosofia da arte não pode funcionar se não tivermos uma maneira de distinguir entre aquelas propriedades de uma obra de arte que são relevantes *enquanto propriedades artísticas*, independentemente de termos ou não uma certa *teoria descritiva* do que faz algumas coisas (pinturas, esculturas, filmes, poemas, romances, peças musicais, edifícios,[15] etc.) mas não outras serem 'arte' num sentido metafísico mais profundo. Pode perfeitamente suceder que o nosso uso do termo 'arte' seja apenas um modo conveniente de assinalar que alguns artefactos, mas não todos, assumem para nós um tipo particular de importância, o facto de recompensarem ou gratificarem um certo tipo de atenção que lhes dedicamos, algo que justifique o esforço despendido em tentar compreendê-las e apreciá-las. O cognitivismo acerca da arte é uma tentativa de situar, delimitar, precisar este interesse, este valor. Porém, como veremos, não é necessário que essa tentativa seja escorada numa certa teoria essencialista que permita delimitar uma fronteira clara entre o que é 'arte' e o que não é. Por outras palavras, não precisamos, para fazer progresso em estética, de uma teoria que descreva a *essência* da arte e explique o que

[13] Uma dieta saudável é valiosa mesmo para aquelas pessoas que nem se alimentam bem nem querem fazê-lo. É importante não entender 'valioso para um agente' apenas no sentido de 'o agente manifesta uma preferência por'. O oxigénio já era valioso para os seres humanos mesmo quando não sabíamos que havia tal coisa. As nossas preferências manifestas são uma subclasse dos nossos 'valores'.

[14] Sobre Kivy e Carroll acerca de qualidades estéticas, ver Goldman (2013).

[15] É muito frequente esquecer-se a arquitectura quando se enumera os itens desta lista.

todas as coisas às quais chamamos 'arte' têm em comum.[16] Isso será particularmente importante na obra de um dos principais cognitivistas sobre arte, Nelson Goodman. Mas regressemos à ideia de uma distinção tripartida entre as propriedades relevantes das obras de arte.

2 Propriedades relevantes

Se pensarmos um pouco no tipo de propriedades das coisas a que chamamos 'obras de arte' que já foram tomadas como as mais importantes propriedades dessas coisas, ao ponto de se construírem teorias (essencialistas, descritivas) sobre a arte com base nelas, chegaremos ao tipo de classificação tripartida que vários filósofos de persuasões bastantes diferentes (formalistas, anti-formalistas, etc.) reconhecem e que já referi acima: propriedades *formais*; propriedades *expressivas*; propriedades *representacionais*. Estas propriedades correspondem a tipos de *interesse* que as obras de arte suscitam ou satisfazem em nós e que podem estar mais ou menos intimamente relacionados entre si. Pensemos um pouco no tipo de qualidades que tendemos a exaltar, por exemplo, num filme: a narrativa (ou ausência da mesma, que se torna relevante, precisamente, porque é a ausência de algo esperado), o modo como essa narrativa é elaborada ou construída na sucessão de eventos, enfim, o que o filme *representa* e *como* o faz; aspectos estritamente formais, como os que dizem respeito a montagem (ou ausência da mesma), enquadramento, planos, luz, composição,

[16] Alguns filósofos acham esta ideia estranha: uma teoria descritiva que explique qual o princípio pelo qual todas as coisas que distinguimos como 'arte' podem ser unificadas numa classe coesa parece-lhes uma condição explicativa sobre a qual uma epistemologia da arte teria de assentar. O problema dessas teorias é depararem-se sempre com contra-exemplos importantes, ou seja, casos de artefactos que parecem satisfazer os critérios mas intuitivamente não são arte; ou que intuitivamente são arte mas não satisfazem os critérios. Um filósofo que viu com clareza a saída para este problema, sem que isso nos imponha a aceitação de uma metafísica anti-essencialista, foi Gordon Graham (2005, pp. 70-73). A ideia é simples: temos, além de definições descritivas, definições *normativas*, ou seja, prescrições sobre o que constitui um *bom* exemplo de algum tipo de coisa em que estamos interessados. Para um cognitivista acerca da arte, não é preciso que todas as obras de arte tenham valor cognitivo para que isso justifique o cognitivismo acerca da arte. Há um tipo de interesse cognitivo que temos por certos artefactos, independentemente de esses artefactos satisfazerem critérios essencialistas para pertencer à classe das 'obras de arte' ou de a melhor descrição dessa classe ser uma descrição anti-essencialista, à maneira de Weitz (1956), por exemplo.

fotografia, etc.; bem como aspectos que dizem respeito à 'expressividade', ao impacto emocional exercido em nós, ou o que o filme possa revelar sobre a intensidade de algumas experiências emocionais, sejam ou não as nossas. Se pensarmos com bastante cuidado em propriedades que seria plausível encontrar num texto por um bom crítico de cinema, acerca desse hipotético filme (ou acerca de outro tipo de obra de arte), as propriedades em que pensarmos serão ou claramente classificáveis sob um destes três tipos, ou, quando muito, serão complexas, no sentido de as querermos classificar em mais do que uma destas três categorias ao mesmo tempo. Não obstante, serão estas as três categorias. As obras de arte têm outras propriedades: uma estatueta pode funcionar como um bom pisa-papéis; uma pintura pode funcionar como isolamento térmico; ou ambas podem ser um bom investimento financeiro; mas nenhuma destas propriedades será relevante para a discussão da peça em causa *enquanto arte*. Quando é relevante nesse sentido, pertence a uma daquelas três categorias ou a mais do que uma simultaneamente.

Entre a selva de teorias que já foram apresentadas como explicação do que unifica a classe das obras de arte temos a chamada teoria *mimética* (também chamada *representacional* ou *neo-representacional*),[17] a mais longeva das teorias, em vigor pelo menos desde a antiguidade clássica e até esse período interessante de crise, que corresponde *grosso modo* à última metade do século XIX;[18] as chamadas teorias *expressivistas* da arte;[19] e as chamadas teorias *formais* ou, mais frequentemente, teorias *estéticas* da arte, que identificam o valor da arte com certas configurações de linhas, cores, texturas, tons, etc. independentemente do que representam ou do que exprimem, apenas pelo seu *valor plástico*, também chamado 'formal' e não raro identificado com o *núcleo* da própria ideia de 'valor estético' (daí serem chamadas 'teorias estéticas' da

[17] Em particular, Noel Carroll (1999, pp. 26-33) aplica o termo 'neo-representacional' à filosofia da arte de Arthur Danto, a qual especifica como uma das condições necessárias (embora não suficientes) da arte o *ser acerca* de algo, de corporizar um ponto de vista sobre algo, um *significado corporizado*. Um aspecto interessante deste 'neo-representacionalismo' seria a ideia de que mesmo a arte não-figurativa ou 'abstracta' pode *ser acerca* de algo, ainda que não represente no sentido em que a imagem de uma árvore representa uma árvore.

[18] Precisamente quando os *formalismos* começam a emergir como alternativa à concepção da arte como mimese: primeiro na música, com a valorização da música puramente instrumental e o tipo de teoria formalista da música adoptado por Eduard Hanslick (1986); depois com o chamado *movimento estético*, *esteticismo* ou '*l'art pour l'art*'.

[19] Ver Carroll (1999, pp. 58-106).

arte).[20] Além deste trio de (tipos de) teorias, temos as chamadas teorias 'não-essencialistas', como a teoria institucional ou ainda a teoria histórico-intencional da arte,[21] que procuram explicar a natureza da arte não através de propriedades inerentes aos próprios objectos, mas à sua ligação a um contexto institucional ou a uma tradição de práticas sociais. Essas teorias têm dificuldade em apresentar explicações que funcionem de uma maneira completamente independente daqueles aspectos que parecem sempre tornar as obras de arte *interessantes* para algum agente: representação, expressividade, valor plástico (ou 'formal'). Mas mesmo neste aspecto vemos algo importante: os *interesses* que temos nos objectos heterogéneos a que chamamos 'arte' são teoricamente mais relevantes do que a questão que ocupou obsessivamente boa parte dos filósofos da arte no século XX e ainda no XXI. Nem todas as obras de arte gratificam pelas mesmas razões: uma obra pode ser interessante pelo que representa sem que exiba um 'valor plástico' ou 'estritamente formal' muito elevado; outra pode gratificar sobretudo um interesse em configurações plásticas, independentemente do que representa; outra ainda pode gratificar pelo seu poder expressivo. Não há uma fórmula que determine qual destes elementos é mais importante em qualquer contexto. Não há maneira de dizer que uma obra altamente expressiva é sempre melhor (ou pior) do que uma obra com elevado valor formal, ou vice-versa, ou que qualquer uma destas é sempre melhor do que uma obra cujo interesse incide mais fortemente nas suas propriedades representacionais. Depende. De quê? Isso varia com o contexto, com a audiência relevante e os seus interesses, com o tempo e com o que este acaba por revelar acerca da obra (e da própria audiência).

Ao tentar circunscrever um *interesse estético*, a partir do qual pudesse então explicar o resto da nossa 'vida estética' (inclusive a arte, definida 'funcionalmente' como aquilo que é feito *para* a satisfação desse interesse), Roger Scruton (2007) acaba, significativamente, por situar esse interesse na combinação de um par de conceitos que reflecte uma tensão fundamental presente na história da estética filosófica, nomeadamente entre duas maneiras antitéticas de entender o valor estético: o formalismo e o anti-formalismo.[22] Esse par de conceitos é o de *aparência* e *significado*. Faz parte da vida mental dos seres racionais, argumenta Scruton, verem-se

[20] Carroll (1999, pp. 108-154). Para uma defesa paradigmática recente de uma teoria estética da arte, Zangwill (2007).

[21] Ver Carroll (1999, pp. 224-249); Almeida (2019).

[22] Não estou a afirmar que Scruton *viu* nesse par de conceitos esta tensão a que me refiro. Poderá tê-lo visto, ou não. Para o que me interessa, basta que os leitores o vejam.

confrontados com o que ele designa de 'redundâncias' que têm de ser eliminadas, ou seja, resíduos do raciocínio instrumental: há inúmeras maneiras de fazer, por exemplo, a moldura de uma porta, de tal forma que isso seja compatível com a *função* de uma moldura de porta (a escolha de *uma* maneira, num dado contexto, implica eliminar todas as *outras* redundâncias, que o são à luz de um raciocínio puramente instrumental). O mesmo sucede para qualquer acção que tenhamos de realizar, em que o raciocínio instrumental (raciocínio acerca da adequação de meios a fins) desempenhe algum papel. Não nos basta que as coisas funcionais à nossa volta possam funcionar como as coisas que são. A sua *aparência* interessa-nos: desde a disposição de uma mesa para receber convidados até à secretária onde trabalhamos; desde a roupa que escolhemos vestir até à disposição da fruta na fruteira; o modo como arrumamos os livros nas estantes; a disposição dos móveis na sala ou a sucessão de fotografias num álbum familiar. Literalmente *tudo* nas nossas vidas comporta este interesse nas aparências; as pessoas manifestam, em tudo o que fazem, inclusive nas actividades mais simples e pragmáticas, esse aspecto inescapável (para seres racionais) da 'eliminação de redundâncias'. Até pessoas que não se interessam muito por arte têm este tipo de interesse na aparência das coisas. Por razões que é impossível determinar *a priori*, algumas aparências num dado contexto parecem-nos bem, adequadas, apropriadas, ao passo que outras não. Porém, o interesse não se fica por aqui. De acordo com Scruton, as aparências têm a característica interessante de *acumular significado*, algo que será muito importante para o desenvolvimento de coisas como um 'vocabulário visual comum' na vida de uma comunidade. Uma moldura de porta 'combina' com uma moldura de janela e ambas combinam de diversos modos com formas de construir habitações, que, por sua vez, combinam diversamente com formas de habitar o espaço, de entrar, sair, estar ou mesmo vestir. Há inúmeras maneiras de dispor uma mesa para os convidados, igualmente compatíveis com todos os objectos na mesa cumprirem a sua função utilitária, mas tais que cada forma comunica uma ideia diferente acerca do evento que terá lugar. É no jogo das combinações de tais significados que se desenvolvem os *estilos*. Toda a gente lida com isto, mesmo na ausência de qualquer conhecimento das artes e de qualquer familiaridade prévia com 'teoria estética'. Todas as pessoas, em todas as culturas e estratos sociais *fazem* isto, de uma maneira ajustada ao seu próprio contexto (a 'escolha certa' do melhor insulto possível numa *rap battle*[23] não difere em

[23] Um caso particular de uma forma historicamente longeva, se consultarmos a tradição do *flyting* medieval e mesmo os textos de algumas canções, que atestam trocas de insultos entre trovador e jogral, quanto às virtudes artísticas e talento de cada um. Esta prática medieval que sobrevive

natureza da 'escolha certa' do melhor vestido possível para um baile de gala; diferem muito, mas não no essencial). É uma realidade elementar, um aspecto básico, quotidiano da vida humana em sociedade.

Se pensarmos nisto em sobreposição com a divisão tripartida das propriedades relevantes numa obra de arte enquanto arte (estritamente formais, expressivas, representacionais), podemos notar uma característica teoricamente interessante: todas consistem em combinações diferentes de *aparência* e *significado*.[24] Aquilo a que se chama 'propriedades expressivas' consiste em aparências que estabelecem alguma conexão com realidades psicológicas ou aspectos da vida emocional, seja por semelhanças estruturais de contorno e dinâmica[25] ou por qualquer outro mecanismo que torne a conexão saliente. É o que sucede quando na representação pictórica de uma árvore, por exemplo, vemos qualidades psicológicas ou aspectos antropomórficos, como a solidão, a debilidade, ou uma voraz determinação. Mesmo as propriedades 'estritamente formais' não são inteiramente despidas de significado e talvez até o pressuponham. É pelo menos plausível que essas propriedades envolvam o mesmo grau de antropomorfização de aparências que distinguimos nas propriedades expressivas, excepto que tendemos a não pensar nisso, precisamente por não se tratarem de conexões com a vida emocional. Imaginemos, por exemplo, uma 'tensão visual' entre os elementos de uma pintura abstracta, um choque de forças, coisas que se repelem, que exercem algum tipo de acção metafórica num 'espaço' que não é menos metafórico (algumas pinturas abstratas são mais como paisagens, outras mais como retratos ou naturezas mortas). Propriedades como a harmonia, o equilíbrio, tensões de forças, dinamismo, etc., envolvem aquilo que o filósofo Eddy Zemach (1997) conceptualizou de uma maneira que, embora possa parecer obscura a alguns temperamentos filosóficos, a

---

no *rap* foi mais recentemente incorporada na cultura popular através de videojogos como *Assassins Creed Valhala*, sem dúvida como efeito da popularidade do próprio *rap*, motivando um interesse histórico.

[24] Apesar da nossa propensão para tomar o significado linguístico como paradigma do significado, há que lembrar a classificação tripartida dos signos em Peirce (1982): os signos incluem os ícones, índices e os símbolos. Embora seja mais fácil imaginar o papel da aparência no caso dos dois primeiros, ela não está inteiramente excluída dos últimos. Basta pensar nas palavras com uma componente onomatopaica ou numa sequência de palavras em que a prosódia sugere o mesmo tipo de conexões que poderíamos obter de ícones e índices (na terminologia de Peirce).

[25] Por exemplo, uma sucessão de acordes na música e uma sucessão de episódios mentais na experiência de uma emoção.

mim parece absolutamente diáfana, cristalina: somos propensos a interpretar a aparência das coisas de maneira antropomórfica, ou como manifestações de desejo (que não está literalmente lá) ou como exercendo algum tipo de impacto (igualmente metafórico) nos nossos desejos.

> Mesmo a arte abstracta é inteiramente antropomórfica: uma linha visual ou melódica é vista como debatendo-se, ascendendo, escalando, acumulando poder, tornando-se despreocupada, brincando, para em seguida manter um equilíbrio tenso e precário, eventualmente perdendo o controlo, caindo, esmagada, vencida, desintegrando-se, esmorecendo, em seguida emergindo, regressando milagrosamente à vida, triunfando sobre os seus adversários, reafirmando-se gloriosamente, fazendo a paz e restaurando a harmonia. Estes e outros modos antropomórficos de percepcionar a forma são essenciais à arte. Interpretamos as características formais de maneira empática, como manifestações de desejo; esse modo de ver confere à arte, à arte não-figurativa e ao puro design (e.g. arabescos) inclusive, o seu significado, e portanto o seu valor estético. (ZEMACH, 1997, p. 105, tradução minha)

E ainda:

> Se nos pudéssemos livrar de conceitos e categorias e observar o mundo como um bebé, a nossa sensibilidade estética seria nula. Para apreciar uma árvore no Outono temos de ter conhecimento da morte; para ver a beleza de um veado precisamos de conhecer a função dos olhos e patas; para ver os Alpes como sublimes precisamos de saber quão elevadas são a maioria das montanhas. (ZEMACH, 1997, p. 36, tradução minha)

Ou seja, a própria ideia de entrarmos num 'domínio de pura aparência' isento de *significados* (na classificação tripartida de Peirce), pensando no significado apenas sob o modelo semântico convencional, isto é, tomando o significado *linguístico* como paradigma do significado (tal como tomamos o conhecimento *proposicional* como

paradigma de todo o valor cognitivo) é uma matriz inadequada para compreender o que se passa nas artes. A partir daqui poderíamos ou forçar as artes a encaixarem no paradigma, ou ver se não há que aprender alguma coisa com as artes acerca de como pensamos no assunto.

Finalmente, quando observamos pinturas que representam árvores, em estilos pictóricos muito diferentes (pintadas ou não pela mesma pessoa em contextos diversos ou momentos diferentes da sua maturação artística), é em virtude da aparência da pintura que vemos uma árvore na imagem (significado), e é também em virtude de aparências que nos podemos aperceber de que esse significado, o que a imagem *representa*, não é, afinal, assim tão claro: como numa natureza morta com nozes, em que a aparência das linhas e pigmentos nos faz pensar não só em nozes partidas mas também em crânios esmagados e cérebros.[26] Uma vez que um significado esteja estabelecido para uma aparência, nada impede que o conectemos a outros significados e aparências, através de elos comuns, tal como a verticalidade pode ser o elo comum entre uma árvore, uma coluna, uma pose hierática.

O que resulta daqui é que todos os três tipos de propriedades artisticamente relevantes partilham esta concatenação de aparência e significado, diferindo entre si por graus de abstracção apenas. E isto sugere outro pensamento interessante: a diferença entre o 'formal' e o 'não-formal' é difusa e algo arbitrária. Assim, mostra-se igualmente arbitrária uma caracterização de 'propriedade formal' como 'pura aparência'. Numa obra de arte, *todos* os elementos que desempenham um papel na implementação do *propósito* da obra são *parte da forma*.[27] Esses elementos podem ser aparências, significados *ou ambos*. Para compreender o papel da forma no debate sobre o valor cognitivo, temos de esclarecer um outro contraste de posições, no interior da epistemologia da arte, o qual não mencionei até agora, excepto muito brevemente ou de passagem.

---

[26] O exemplo é real: Antonio de Pereda (1611-1678), *Natureza morta com nozes* (1635).

[27] Esta concepção do que conta como a *forma* de uma obra de arte é baseada directamente em Carroll (2016) e a sua proposta de conceber a apreciação com um *sizing-up*, ou seja, uma aferição de como os recursos empregues numa dada obra são usados para implementar o propósito da mesma; um exercício que é independente de uma reacção hedónica positiva ou o mero 'gostar' do que vemos ou escutamos. O único aspecto em que me afastaria de Carroll é a insistência em caracterizar o propósito da obra como a realização das *intenções do artista*. Isto porque nem tudo aquilo que é plausivelmente imaginado como o propósito de uma obra tem de ter sido imaginado *pelo artista* dessa mesma obra. Pode suceder que uma obra seja mais interessante do que os estados mentais em que teve origem.

3 Formalismo e anti-formalismo

É um ponto aceite que se alguma arte tem valor cognitivo, então a *literatura* tem de ser o lugar por excelência da manifestação de tal valor, uma vez que o *medium* da literatura é a linguagem, a representação linguística capaz de articular *verdades* acerca do mundo e, portanto, *comunicá-las* a agentes capazes de compreender uma tal representação. Se as perspectivas para o valor cognitivo fossem inóspitas no caso da literatura, a situação pareceria *a fortiori* ainda pior nas restantes artes, cujos *media* têm uma relação mais complexa com a representação. Um exemplo: toda a gente diz que uma imagem vale mil palavras. Mas quererá isto dizer que uma imagem faz *afirmações* cujo conteúdo cognitivo iguala o de mil (ou seja quantas forem) palavras? Será que as imagens fazem afirmações *de todo*? Alternativamente, poderíamos começar pela discussão sobre a possibilidade de formas de arte como a música instrumental comportarem valor cognitivo, ou seja, sobre a possibilidade de a música *representar* algo. Se *até* a música instrumental fosse capaz disto, num *medium* à partida aparentemente tão inóspito a representações com suficiente complexidade para articularem conhecimento de alguma coisa, o cenário seria *a fortiori* mais optimista para outros *media* e outras formas de arte. Qualquer das abordagens seria adequada.

Decidi enveredar por um caminho mais longo, antes de chegar sequer a essas discussões, introduzindo a problemática da aparência *versus* significados, na qual se joga uma tensão fundamental que percorre a história da estética. A razão de o ter feito é porque quero que os leitores vejam como uma certa 'imagem recebida' do que *conta como* estético e do que *conta como* cognitivo afecta o modo como pensamos no valor cognitivo da arte. Eis os factos: a história da estética tem consistido na alternância ou concomitância de dois *grandes projectos*: chegar a uma teoria satisfatória *do estético* ou a uma teoria satisfatória *da arte*. Ou seja, tem consistido na procura por uma teoria que ou unifique os estados mentais dirigidos a certos objectos da experiência, explicando a coesão do 'assunto' (e, portanto, da própria disciplina) por essa via; ou uma teoria que unifique os objectos da experiência, proporcionando assim uma *direcção de adequação* alternativa para as explicações em estética. Numa sugestão recente de James Young,[28]

[28] Comunicação em conferência, 'The Myth of the Aesthetic', proferida por James Young respectivamente em Dubrovnik, 17 de Abril de 2023, no Centro Inter-Universitário de Dubrovnik; no Porto, 2 de Maio de 2023, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto; e ainda em Lisboa, 5 de Maio de 2023, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

a existência destes dois projectos só nos tem proporcionado o espectáculo algo entediante de ver as duas 'equipas' a passarem a bola uma à outra, sem que se esboce sequer o início de uma jogada que *decida* o jogo. Talvez seja altura de experimentarmos *outro jogo*, deixando de lado ambas as miragens do estético e da arte. É precisamente esta mudança de jogo que a epistemologia da arte pode fazer por nós. Mas antes de levar a termo estas considerações, quero regressar uma vez mais à divisão tripartida das propriedades relevantes das obras de arte.

Recapitulando: qualquer enumeração exaustiva das propriedades relevantes numa obra de arte *enquanto arte* resultará em três grandes grupos, com elevada probabilidade de qualquer uma delas pertencer a mais do que um: propriedades 'estritamente formais'; propriedades expressivas; propriedades representacionais. Uma das consequências da discussão que fizemos até agora sobre aparências e significados é vermos que a linha divisória entre os três tipos de propriedade é mais ténue do que parece. Sobretudo no caso das propriedades representacionais, o hiato é agravado porque o significado linguístico é tomado como paradigma de toda a significação e o conteúdo proposicional como paradigma de todo o conteúdo cognitivo. Esta discussão será muito importante para a compreensão do cognitivismo acerca da arte, na medida em que dela depende o *tipo* de cognitivismo que nos parecerá mais plausível defender acerca da arte.

Comecei por especificar que este capítulo é acerca da epistemologia da arte. Um dos problemas centrais da epistemologia da arte é precisamente o de saber *se* as obras de arte podem ter valor cognitivo e *de que tipo* de valor cognitivo se trata. Porém, há uma outra questão importante, que diz respeito ao modo de *apreciar com compreensão* uma obra de arte, independentemente da questão de saber se desse acto de compreensão retiramos algum tipo de conhecimento acerca de algo *além* da própria obra de arte. O termo 'compreensão' é um termo *cognitivo* e diz respeito a qual a epistemologia da arte adequada. Mas há que não confundir duas coisas bastante distintas: i) a compreensão de uma obra de arte enquanto obra de arte, ii) a compreensão que podemos obter de algo *além* da arte *através* desse acto de compreensão da obra de arte. Não há incompatibilidade alguma entre dizer que *compreendemos* uma obra de arte e negar que compreender uma obra de arte nos dá compreensão alguma de seja o que for *além da própria obra*. A tese que designei logo no início deste capítulo como 'cognitivismo estético' é a tese mais forte, segundo a qual a compreensão das obras de arte nos dá um benefício cognitivo *ulterior*: aumentando a nossa compreensão de algo além da própria obra *ou* expandindo de algum modo os limites da nossa experiência ou

as nossas capacidades cognitivas, o que teria óbvias consequências para todo o resto da nossa 'vida cognitiva' além do exercício de compreensão da arte. Ter uma posição manifesta acerca do modo apropriado de abordar uma obra de arte, tal que daí resulte uma *apreciação com compreensão*, é também ter uma certa 'epistemologia da arte', embora se trate de uma questão diferente da que opõe cognitivistas e não-cognitivistas acerca do valor da arte. O não-cognitivista acerca do valor da arte é tipicamente alguém que considera que a arte tem *outros* valores que não o cognitivo, mas sucede que também para essa pessoa faz sentido falar em *compreender obras de arte* enquanto produtos de acção humana inteligível, dotadas de um propósito. As obras de arte podem ser boas ou más, iluminantes ou obscuras, acessíveis ou densas, ecuménicas ou esotéricas, e assim por diante, mas têm sempre um *propósito*. Compreender uma obra de arte é portanto compreender o propósito que alguém poderia ter em fazê-la tal como está feita: por que razão os elementos que a compõem foram dispostos ou combinados do modo como foram.

Acerca do modo apropriado de abordar uma obra de arte com compreensão, há duas grandes posições contrastantes, nomeadamente, o *formalismo* e o *anti-formalismo*. Será bastante mais fácil compreender o contraste entre estas duas posições, as fraquezas de que padecem e a importância do debate para o cognitivismo acerca do valor da arte, mantendo presentes as considerações que fizemos acerca dos tipos de propriedades artisticamente relevantes e o papel da distinção entre aparências e significados. Uma maneira de caracterizar os formalistas em estética é dizer que estes privilegiam a *aparência* sobre o *significado*: o que é fundamental na arte são as 'propriedades formais' das mesmas. Em que consistem as 'propriedades formais'? Em meras 'aparências': para compreender uma pintura precisamos apenas dos nossos olhos; para compreender uma obra musical precisamos apenas dos nossos ouvidos. O facto de uma pintura representar uma árvore nada tem a ver com as suas propriedades 'estéticas'; o que uma pintura 'representa' é exterior ou lateral ao seu valor estético. Tudo o que importa são configurações de linhas, cores, texturas. Algumas destas configurações têm para nós uma saliência que se manifesta em estados mentais *especiais*, que seriam as tais 'experiências estéticas' (definidas por algum 'marcador' psicológico, como um tipo especial de *prazer*, o serem valorizadas por si mesmas, ou algum *je ne sais quoi* fenomenológico). Compreender uma obra de arte, para o formalista, é compreendê-la como esta configuração de elementos que procura realizar um valor puramente plástico, independentemente de realizar ou não *também* outros valores. Para o formalista, o valor da arte reside inteiramente na realização destes

'valores plásticos', independentemente de quaisquer aspectos morais ou cognitivos. Para o anti-formalista, o valor da arte tem de ser mais abrangente, tem de estar *além* do 'meramente formal'. O que está além do 'meramente formal'? A resposta anti-formalista é: o representacional e, com este, o valor cognitivo. Além disso, os anti-formalistas consideram importante, para a compreensão adequada de uma obra de arte, certas propriedades *não perceptuais*, por exemplo, propriedades que uma obra de arte tem em virtude da sua *história de produção* e outras *propriedades contextuais*, as quais o formalista desconsidera como esteticamente irrelevantes. O formalista tende a tratar as propriedades representacionais da arte, e, portanto, o seu conteúdo cognitivo, exactamente como trata as propriedades contextuais a que o anti-formalista dá importância, ou seja: não lhes dá qualquer importância estética.[29]

A situação é, portanto, a seguinte: os formalistas privilegiam o 'formal', identificando mesmo o formal com o estético *tout court*; os anti-formalistas dão importância artística a valores como o cognitivo e, portanto, privilegiam as propriedades representacionais, considerando-as, no entanto, como *não-formais*. Portanto, ao contrário do que sucede com os conceitos de *estético* e de *arte*, acerca dos quais não há um acordo fundamental, observamos um curioso acordo, entre formalistas e anti-formalistas, acerca do que conta como 'formal' - a 'pura aparência', que não depende de quaisquer 'significados' ou elementos contextuais, não inerentes à 'obra de arte ela

[29] Os formalistas *moderados* têm em consideração aquilo a que Kendall Walton (1970) chamou 'categorias artísticas'. Walton defende que as propriedades estéticas que detectamos em obras de arte, por exemplo, o dinamismo e violência da *Guernica* de Picasso, dependem de certas propriedades não perceptuais das obras, como seja a sua pertença a *categorias artísticas*. Uma categoria artística é qualquer conceito que usemos para *organizar* a nossa experiência de obras de arte e *agrupá-las* juntamente com outros objectos. Eis alguns exemplos de categoria artística: *pintura*; *mural*; *mosaico*; *escultura*; *pintura retratística*; *pintura cubista*; *natureza-morta*; etc. O argumento depende centralmente do facto de que qualquer categoria artística é acompanhada de expectativas quanto ao que é *standard*, *contra-standard* e *variável* para essa categoria. Por exemplo, é standard para uma pintura o ser bidimensional, é contra-standard para uma pintura emitir sons, e variável que cores e linhas surgem em qualquer região da tela. Quando observamos um busto clássico que emana serenidade, essa experiência depende crucialmente de não entendermos que o busto representa um cadáver humano dissecado pelo torso, o que seria consistente com a experiência de um busto mas inconsistente com o nosso entendimento da categoria artística *busto*. O argumento é, portanto, que as propriedades estéticas que detectamos numa obra dependem do que *contamos* como standard, contra-standard e variável para *esse tipo de obra*.

mesma'. Os anti-cognitivistas não defendem que o 'puramente formal' é destituído de valor, apenas que não dá conta de todo o valor que a arte pode comportar. Por sua vez, os formalistas não negam que os valores extra-formais podem satisfazer interesses humanos, apenas que isso nada tem a ver com o valor estético *bona fide*.

Alguns formalistas classificam quer as propriedades 'formais' quer as 'expressivas' como propriedades estéticas *bona fide*. Mais concretamente: classificam as 'expressivas' como uma subclasse das 'formais', como fez Kivy (2002, pp. 88-109) na sua teoria do 'formalismo aperfeiçoado' (*enhanced formalism*), segundo a qual as emoções que escutamos na música são de facto propriedades da própria música, posição que ele defendeu (durante algum tempo) com base numa 'teoria do contorno' ou da 'semelhança' entre aspectos dinâmicos ou estruturais da música e aspectos dinâmicos ou estruturais de comportamento expressivo ou manifestação vocal de emoções nos seres humanos.[30] Uma posição semelhante é defendida por Zangwill (2015, pp. 41-59), na sua perspectiva de que todas as atribuições de qualidades emocionais à música são metafóricas, exprimindo não uma ligação literal a propriedades de emoções (como sucede com a teoria do contorno) mas propriedades estéticas inefáveis (num sentido não 'misterioso' ou esotérico), que por razões que não cabem à filosofia discriminar, não conseguimos descrever a não ser de maneira metafórica, um pouco como sucede com as nossas tentativas de descrever sensações (ZANGWILL, 2015, pp. 95-118).

Os anti-formalistas, pelo seu lado, vêem as propriedades expressivas, inclusive na música dita 'absoluta',[31] como portadoras de *insight* acerca da nossa vida emocional, e não apenas como um equivalente acústico das propriedades visualmente interessantes de um caleidoscópio, sem qualquer conexão relevante com o mundo fora da música.[32]

O que pretendo deixar claro aos leitores deste capítulo é que a epistemologia da arte pode revelar uma terceira via para pensar o valor das obras de arte em termos cognitivos mas também a *forma* artística em termos que não sejam estrita ou exclusivamente perceptuais. Creio que sem uma ideia adequada do que seja a *forma* de

---

[30] O nome 'teoria do contorno' vem da ideia de que, por exemplo, há uma semelhança entre o 'contorno' de algumas melodias, e progressões harmónicas, e o 'contorno' dinâmico de comportamentos expressivos de emoção, sobretudo comportamento vocal. É a ideia de que a música 'triste' se move como as pessoas tristes se movem ou como se exprimem vocalmente.

[31] Música sem 'programa', texto ou títulos sugestivos. Música 'apenas' (*music alone*), na expressão consagrada por Peter Kivy (1990).

[32] Um exemplo contemporâneo de anti-formalismo aplicado à música é Young (2014).

uma obra de arte não podemos fazer progresso na compreensão do seu valor cognitivo. A ideia, hoje em dia amplamente partilhada, de 'forma' como um somatório de propriedades perceptuais, de 'puras aparências' de um objecto, parece-me inadequada. As aparências e os significados estão intimamente ligados; constituem-se mutuamente. Quando as aparências 'acumulam significado' (na expressão de Scruton) dá-se um fenómeno interessante, que é a formação de novas *Gestalten*.[33] Por exemplo, existe tal coisa como algo ter uma aparência *kitsch* ou 'parola' (em português 'europeu'), sendo que aplicamos esta designação a coisas de que temos experiência *imediatamente* como *kitsch*, e, no entanto, nenhuma propriedade puramente perceptual determina que a coisa em questão é ou deixa de ser *kitsch*. Essa impressão visual, essa 'aparência de ordem superior' pode depender da existência prévia de certas práticas humanas, certos usos das imagens, como sejam, por exemplo, a indústria dos postais turísticos. Sem recorrer a significados é difícil explicar por que razão a imagem de um bote em terra, numa paisagem litoral ao pôr-do-sol parece tão *kitsch*. Creio que podemos repetir o exercício para exemplos mais claros de 'predicado sibleyano' (que não o predicado *kitsch*):[34] a 'eloquência' de uma série de fachadas arquitetônicas num subúrbio pós-industrial não é acessível ao olhar sem a mediação de significados que tampouco são o significado convencional das representações linguísticas. São mais como a beleza da folha decídua no Outono ou dos anéis num tronco de árvore cuja longevidade excedeu a de muitas vidas humanas: depende de conexões a que acedemos não de maneira puramente proposicional ou inferencial mas experiencial, a partir da nossa posição epistémica peculiar como *sujeitos de uma vida*.

Conclui-se deste breve exercício não haver uma divisão hermética entre aparências e significados, ou, na formulação precisa que o próprio Goodman encontrou no terceiro capítulo de *Languages of Art*: 'as propriedades estéticas de uma imagem incluem não só as que encontramos olhando para ela mas também as que determinam como havemos de olhar para ela.' (GOODMAN, 1968, pp. 111-112)[35] Por outras palavras, os significados moldam as aparências, aderem a elas, formando camadas de

---

[33] Palavra alemã de difícil tradução, que significa, *grosso modo*, um padrão ou configuração que emerge a partir de uma concatenação de elementos, sem que o todo se reduza à soma das partes. A introdução do termo deve-se ao chamado 'Gestaltismo', um movimento na psicologia, no início do século XX, e que foi muito importante para o trabalho de Rudolf Arnheim sobre arte e percepção.

[34] Ver a nota 4, acima.

[35] Tradução minha a partir do inglês.

aparência e significado, porosas e permeáveis entre si. A ideia, popularizada por John Berger no seu célebre documentário televisivo de 1972,[36] de um 'modo de ver', exibe afinidades importantes com esta noção de Goodman: ao compreender uma pintura, perdemos algo crucial se não entendermos que além de nos mostrar certas *coisas* a pintura também dá corpo a um *modo de ver* essas mesmas coisas e que podemos *não compreender de todo* a imagem se não considerarmos também isso que lá está corporizado, sem que seja parte do conteúdo pictórico explícito. Parece irremediavelmente arbitrário que se decida o que é 'esteticamente relevante' por abstracção destes elementos: porquê parar exactamente *aí* e não alhures?[37] Claro que podemos entrever uma motivação aqui: reduzir 'o estético' à pura aparência parece mais conforme a um impulso *naturalista* que domina ('higienicamente') o pensamento filosófico do século XX, sobretudo o de matriz dita 'analítica' (numa determinada fase), além de parecer daí resultar um conceito mais 'limpo e arrumado' teoricamente. Mas talvez o problema esteja em pensar que *precisamos* de um tal conceito, a demarcar a mítica fronteira entre o que é 'estético' e o que não é. Talvez haja aqui duas confusões conceptuais interligadas: *isso* e a de que sem isso o projecto filosófico da estética (como disciplina) não pode persistir. (Afinal, 'estética' é *só um nome*!)

Quando escreveu aquelas palavras, Goodman reflectia no modo como o conhecimento de que uma pintura é uma falsificação e não o original pode transformar a nossa percepção da mesma; mas o raciocínio aplica-se ao todo da nossa experiência dita 'estética'. Há coisas que passamos a ver uma vez sabendo acerca delas e que, uma vez que as *consigamos ver*, 'ramificam', ligando áreas aparentemente dispersas do que *sabemos*, através de cadeias referenciais cada vez mais complexas e subtis que, uma vez intuídas ou compreendidas, sabidas, interpretadas, se tornam também imediatas, *palpáveis*, isto é, *sensíveis*. O domínio do que somos *capazes de ver* foi assim alargado. Não raro é exactamente este o efeito que uma obra de arte com potencial cognitivo exerce sobre a nossa compreensão das coisas.

Qual é então a terceira via? Qual a concepção de *forma* na arte que permite simultaneamente preservar o grão de verdade no formalismo e o grão de verdade no anti-formalismo, superando o que em ambos é inadequado ou insatisfatório? Tendo superado a dicotomia principal entre aparência e significado, compreendemos que uma forma artística é, antes de mais, um modo pelo qual certos elementos estão organizados num todo. Porém, podemos entender uma forma como o que permanece depois de

[36] Também um livro. Ver Berger (2008).

[37] Esta pergunta tornar-se-á muito mais clara um pouco mais adiante.

abstrairmos dos elementos em relação nesse todo, considerando apenas um certo padrão de relações (a forma de um argumento, a forma-sonata em música, etc., são exemplos deste género) ou podemos entender a forma como a totalidade *daqueles* elementos, *naquelas* relações entre si. Trata-se de uma forma mais 'densa' mas igualmente uma forma. Usando um idioma partilhado de maneira bastante independente por Eddy Zemach (1990) e por Nemesio Puy (2019),[38] podemos dizer que há uma relação de 'encaixamento' (no termo inglês, *nesting*, que significa 'aninhamento') entre formas (no seu idioma: *tipos*). Eis uma aplicação desta ideia em filosofia da música: para um sonicista 'puro',[39] a identidade de uma obra musical é fixa única e exclusivamente pela 'estrutura sonora' (relações tonais) que qualquer execução da partitura realiza (porque, supostamente, só esta 'estrutura' determina como a obra 'soa'); para um sonicista tímbrico (DODD, 2007, pp. 201-239), as qualidades tímbricas para que a obra foi pensada fazem parte da identidade, mas não têm de ser produzidas pelos mesmos meios sonoros (e.g. uma peça escrita para piano pode ser executada num sintetizador (timbricamente perfeito), desde que *soe* como deve soar; para um instrumentalista (LEVINSON, 2011ª)) os meios instrumentais para que a peça foi escrita fazem parte da identidade da obra também. O instrumentalista, neste caso, é um tipo de contextualista e diferentes contextualismos podem considerar outros elementos como relevantes,[40]

[38] Nemesio Puy faz uma aplicação original desta ideia de *nested types* à ontologia das obras musicais, ao passo que o texto de Eddy Zemach, onde este faz uso do mesmo conceito, se aplica à *interpretação* de obras de arte.

[39] Um 'sonicista' é alguém que pensa que a identidade de uma obra musical depende apenas de 'como soa' (aparências versus significados) e não de factores contextuais. O instrumentalista é alguém que entende que várias propriedades estéticas da música só nos são acessíveis quando pensamos na música enquanto produzida por certos meios performativos. Por exemplo, o nosso conhecimento intuitivo dos limites físicos de um certo instrumento pode ter um papel na audição, sendo que o esforço e tensão de tocar *perto desses limites* (e.g. um *fortissimo* que ameaça partir cordas) confere à peça algumas qualidades estéticas (o esforço e tensão talvez desapareçam se pensarmos nos timbres como puras qualidades acústicas produzidas por um sintetizador timbricamente perfeito).

[40] Em Guerreiro (2021) considerei um exemplo de canto de trabalho, gravado na década de 1940 por John Lomax e pelo seu filho, Alan Lomax, num campo de trabalhos forçados do Mississippi (Parchman Farm), em que os sons de percussão que escutamos a pontuar cada frase do canto, em estilo responsorial, são produzidos pelas próprias ferramentas de trabalho, naquele caso, machados. Queremos dizer que este conhecimento não tem qualquer impacto estético na nossa compreensão do que escutamos? Outro exemplo ainda é o da canção *Shoals of Herring*, cujo

dependendo de como classificam categorialmente as obras musicais (como entendem o tipo de coisa que se trata). O meu propósito não é discutir ontologia musical, pelo que não vou entrar nessa discussão, mas ela é bastante útil para introduzir a noção de 'tipos encaixados' (*nested types*). A ideia é muito semelhante à das *matrioskas* russas, uma série de bonecas de madeira em que cada elemento no conjunto contém uma boneca mais pequena, que por sua vez contém outra mais pequena, e assim sucessivamente. Com essa imagem em mente, comparemos agora o acto de abrir uma boneca para dela retirar outra com uma operação mental de especificação ulterior de variáveis (decisões artísticas) deixadas em aberto, e o acto de fechar uma boneca dentro de outra com uma operação mental de abstracção, em que a boneca maior corresponde a um tipo mais 'ténue' (com mais variáveis ou possibilidades em aberto) e a boneca menor a um tipo mais 'denso' (com mais variáveis 'fechadas').[41] Esta é a relação de 'encaixamento' entre tipos, que nos permite ver toda a discussão sobre condições de identidade de uma obra musical como uma disputa acerca de qual a 'boneca' na série que fixaria 'realmente' a 'identidade da obra'. Todos os filósofos nesta discussão defendem um certo *tipo*[42] (uma certa concatenação de elementos/propriedades) como o *verdadeiro foco de atenção* para o que é 'ontologicamente relevante' (o que fixa a identidade da obra). Mudando para a discussão entre formalistas e anti-formalistas (outro nome para 'contextualistas', na verdade), o foco de atenção almejado é o da *relevância estética*. Não há uma posição que seja *a* posição contextualista por defeito: uma vez superada a dicotomia entre aparência e significado, *todos* os intervenientes nesta discussão podem ser vistos como alguém que defende a introdução *deste tanto* de contexto, *mas não mais*! E de cada vez

texto foi 'montado' por Ewan MacColl a partir de entrevistas gravadas a membros de comunidades de pescadores de diversas áreas no Reino Unido em 1960. O resultado foi tal que a canção foi absorvida pelas comunidades (já em extinção) que, na altura, mantinham viva a tradição destes cantos: os *travelers* ou gente nómada, que vivia em caravanas. Era comum encontrar pessoas que juravam ter escutado essa canção desde sempre, como se tivesse brotado do repertório popular. Se tais elementos são esteticamente irrelevantes, tenho uma incrível dificuldade (embora possa ser um problema inteiramente meu), uma vez superada a dicotomia entre aparência e significado, em determinar o que *poderá* ser 'esteticamente relevante'.

[41] Ou seja, com um maior número de decisões específicas sobre como implementar um propósito. Por exemplo, a decisão de dar *esta* linha melódica a um oboé e não a outro instrumento.

[42] Independentemente de qualquer discussão ontológica acerca da natureza dos tipos. Um nominalista pode usar o idioma dos tipos tal como Nelson Goodman usava, de modo puramente heurístico, o idioma das 'propriedades', quando na verdade pensava na relação entre 'etiquetas' ou predicados e a extensão dos mesmos.

que introduzimos um pouco mais de contexto, determinamos um outro tipo, uma nova 'boneca' na série. (O mais austero 'purista' no grupo será alguém que não aceita senão *a pura aparência*, o 'estritamente formal', como elemento constituinte do 'tipo' relevante.) Qual o argumento para fazer parar a série *nesta* 'boneca' mas não noutra? *O que* determina que tipo é 'esteticamente relevante' mas não outro? Poderia a resposta ser a de que só propriedades 'intrínsecas' contam e, portanto, temos de privilegiar 'aparências' sobre 'significados' (reincidir na dicotomia, portanto)? Se a dicotomia entre aparência e significado é, como creio, falsa, então este raciocínio é arbitrário. Além disso, o que deveria importar é que propriedades uma obra de arte *realmente tem* - que importa a divisão (categorialmente confusa) entre 'intrínsecas' e 'relacionais'?[43] Para *ver* o 'ritmo' de *Broadway Boogie-Woogie* (Piet Mondrian) tenho de pensar *noutras coisas* (ainda que não o faça explícita ou conscientemente), isto é, na 'austeridade' de outras pinturas do mesmo autor e no contraste entre elas e a exuberância de outros estilos de pintura (futurismo).[44] Devo concluir daqui que o 'ritmo' de *Broadway Boogie-Woogie* não é 'estritamente falando' uma propriedade *da* pintura? Se este raciocínio vale para o 'ritmo' e outros predicados 'sibleyanos', o que impede de o estendermos *além* dos tipos delimitados pelas duas primeiras classes de 'propriedades relevantes' (formais e expressivas), incluindo elementos representacionais? O que nos impede de considerar a origem dos sons ou das palavras (nas canções dadas como exemplo na nota 40, acima) como elementos *bona fide* da 'forma estética' (ou 'artística' ou seja o que for)? *O que* impede tal coisa, *uma vez* superada a dicotomia entre aparências e significados?
A discussão entre sonicistas e contextualistas é só um exemplo da aplicação heurística desta ideia de 'tipos encaixados' (*nested types* ou 'matrioskas'). Os benefícios teóricos

[43] Digo 'categorialmente confusa' porque não vejo um obstáculo a que propriedades relacionais sejam intrínsecas a uma coisa *sob uma certa categoria*. Um exemplo: esta rodela de metal que tenho no bolso é uma moeda. Enquanto *rodela de metal*, o ser usada como meio de troca é uma propriedade *relacional* e *extrínseca* sua (nada contribui para ser ou deixar de ser uma rodela de metal). Porém, *como moeda* (como exemplo de outra categoria), a propriedade relacional de ser usável como meio de troca é-lhe intrínseca. O mesmo objecto físico pode pertencer a categorias diferentes e, portanto, diferentes propriedades relacionais ser-lhe-ão intrínsecas ou extrínsecas consoante a categoria sob a qual é pensado. A oposição entre 'intrínseca' e 'relacional' é categorialmente confusa. O propósito de desafiar a dicotomia entre aparências e significados foi precisamente o de sugerir que a ideia de 'puras aparências' independentes de significados é como a tentativa de pensar algo enquanto moeda, considerando apenas propriedades 'não-relacionais'. O intrínseco opõe-se *contextualmente* ao extrínseco, e não ao relacional.
[44] Este exemplo é tirado de Carmo D'Orey (1999, pp. 482-497).

de a usarmos para enquadrar as discussões entre formalistas e anti-formalistas sugerem-se a si mesmos: não se trata de uma discussão entre um grupo, os defensores da 'forma', contra outro grupo, os defensores da 'além-forma' ou da 'não-forma'. Trata-se de uma discussão entre paladinos de diferentes *tipos de forma*, cada paladino convicto de que a sua 'matrioska' (o seu 'tipo encaixado' preferido) é *a* 'genuína' matrioska. Os elementos de que são formadas as matrioskas nessas sequências são provenientes dos três grupos de propriedades relevantes com que começámos: 'formais', expressivas e representacionais. Uma consequência da aplicação heurística dos 'tipos encaixados' é percebermos a arbitrariedade de considerarmos como 'formais' apenas as propriedades do primeiro grupo. Uma obra de arte não é uma mistura de 'forma' e 'conteúdo', em que 'forma' se identifica com uma classe 'austera' de propriedades visuais ou acústicas, determinadas por um conceito dúbio de 'pura aparência'. Uma obra de arte *é* uma *forma*: o que *não* é forma está *fora* da obra. Na obra temos elementos organizados, constituintes de uma forma que é um todo concreto e não uma abstracção dos seus elementos ou relações. Um filósofo da arte que viu isto claramente, já em 1950, foi Morris Weitz, no seu empolgante livro *Philosophy of the Arts*.[45] Porém, a sua epifania posterior com os 'conceitos abertos', que deu origem ao célebre argumento contra a possibilidade de definir a arte, obscureceu completamente o seu trabalho anterior (a 'teoria organicista' da obra de arte) e hoje praticamente só conhecemos Weitz pelo seu artigo de 1956. No entanto, se pensarmos na sua 'teoria organicista' da obra de arte como uma *teoria cognitivista acerca da forma artística* e não como mais uma tentativa de gerar uma definição de obra de arte, o seu interesse está muito longe de ter ficado esgotado. É irrelevante que *essa* concepção 'orgânica' de forma artística não se aplique a tudo o que chamamos 'arte' ou se preste a ser usada numa definição descritiva de arte *simpliciter*. O que é relevante é se dá um contributo explicativamente poderoso para esclarecer o funcionamento da forma naqueles casos em que as obras de arte têm um potencial cognitivo e de facto funcionam cognitivamente. O *fetiche* descritivista de alguns filósofos da arte, que não deixa de afectar os anti-essencialistas (é a *razão* do seu anti-essencialismo), há-de ficar como uma das bizarrias do século. O que *importa* que algumas obras de arte não pretendam ser mais do que... máquinas anti-intelectualistas de produzir espasmos visuais? Poderemos sequer levar a sério esse 'anti-intelectualismo'? Não será mais um exemplo contraditório de um artefacto feito com o

[45] Um livro que merecia ser traduzido (tanto quanto sei, não o foi), por diversas razões que não vou desenvolver aqui, além do seu valor filosófico no contexto da estética e das artes.

propósito de mostrar que não tem propósito algum? Por que então uma obra de arte em vez de... nada?

Em suma, a discussão entre todas estas pessoas, entre formalistas e anti-formalistas, é uma discussão *confusa*, precisamente porque os seus participantes tendem a não ver que é *isto* o que estão a fazer (não veem que estão envolvidos numa guerra sobre que 'tipo encaixado' é o melhor da série, isto é, o *genuinamente estético*). Quando o vemos, muita coisa se torna mais clara. Mas para deixar entrar a claridade, é preciso que compreendamos mais alguns elementos do problema.

4 Sintaxe

Falei há pouco no contributo de Morris Weitz para uma compreensão cognitivista da forma artística - atenção: não da forma que qualquer coisa tem de exibir para ser arte em vez de não-arte, mas a forma que explica o funcionamento daquelas obras de arte que funcionam cognitivamente. Weitz tinha um entendimento 'orgânico' da forma na arte. O que quer dizer esta descrição metafórica? Basicamente, significa que, embora a imagem heurística das *matrioskas* tenha o seu grau de plausibilidade e seja apelativa, as coisas na realidade são mais complexas. Em que sentido? Bom, no caso das *matrioskas*, que usamos metaforicamente para fazer alguma luz sobre a ideia de 'tipos encaixados', sabemos *sempre* que esta boneca (mais pequena) tem de estar dentro desta outra boneca (maior). Isto é um tipo de organização 'mecânica' (seguindo a metáfora). Porém, quando tentamos compreender obras de arte, não nos é dado assim à partida o que 'está dentro do quê'. Isso é algo que temos de *descobrir* e que dependerá, variavelmente, de um contexto. Por outras palavras, a forma de uma obra de arte não nos é dada à partida, como sucede com a forma de uma *proposição*. Ao compreender proposições, não nos preocupamos com a forma nem com a diferença que faz para o 'conteúdo', porque isso é invariável, *standard*, garantido, tal como o facto de que numa sala de cinema as imagens provêm de um feixe de luz sobre as nossas cabeças, que incide numa tela à nossa frente. Nada de *significativo* pode depender desse facto garantido. Por isso mesmo podemos descontá-lo na nossa apreciação do que se está a passar.

Na arte, todavia, a forma importa precisamente desse modo. Uma obra de arte não é uma espécie de código, pictórico ou acústico, que, uma vez 'descodificado', nos deixa com uma proposição acerca da experiência humana, a ser avaliada como qualquer outra proposição: verdadeira, justificada, sustentada por tais e tais premissas, tais e tais

indícios, tais e tais testemunhos. A obra de arte não nos dá proposições, pela razão óbvia de que se isso fosse *possível* então seria completamente redundante produzir a obra de arte em vez de enumerar proposições. Supor que a actividade de fazer arte não é simplesmente *irracional* é já aceitar isto. Os seres humanos têm a necessidade de articular a sua experiência de maneiras que extravasam as formas proposicionais, pela simples razão de que *a experiência humana ela mesma* extravasa o que pode ser vertido em forma proposicional. A compreensão humana não cabe no espartilho de uma proposição (ou sequência de proposições), *ainda que* para compreender alguma coisa, num sentido mais lato do que 'conhecer verdades', tenhamos de *saber* (proposicionalmente) alguma coisa.

O que apresento aqui como hipótese é que esta mesma razão subjaz às principais tentativas de articular o *significado artístico* precisamente nesses termos: como *uma forma de significado que não o mero significado proposicional*. A forma proposicional deve ser vista em *continuidade* com todas as formas cognitivamente relevantes, mas é um *caso especial* de forma cognitivamente relevante, não o *único*. É difícil *ver* isto quando a forma proposicional é, na prática, o nosso *paradigma* de forma cognitivamente relevante. A epistemóloga americana Linda Zagzebski (2019) propôs algo potencialmente iluminante, acerca deste tópico, quando avançou a proposta de que aquilo a que temos chamado 'conhecimento', na epistemologia tradicional, pode ser visto como um *caso especial* de compreensão (*understanding*): chamamos 'conhecimento' à compreensão de estruturas proposicionais, mas o fenómeno cognitivo humano da compreensão é mais vasto do que esses casos específicos. Pensar que o todo da nossa 'vida cognitiva' pode caber apenas em proposições verdadeiras justificadas (mais o tal elemento que resolve ou dissolve os quebra-cabeças de Gettier)[46] é uma visão enviesada das coisas, que, por razões contingentes, é muito apelativa no meio cultural que respiramos hoje em dia. É também ingénuo pensar na arte como um remédio milagroso para esta condição: por vezes a arte dá-nos formas inteligentes de superar tais perspectivas limitadas; e por vezes limita-se a colaborar, de forma mercenária, com o meio cultural envolvente. A boa arte liberta-nos, até mesmo do poder *embrutecedor*

[46] Um conjunto de experiências mentais apresentadas pelo epistemólogo norte-americano Edmund Gettier (1927-2021) no artigo de 1963, 'Is Justified True Belief Knowledge?', com o fim de mostrar que é possível ter uma justificação para uma crença verdadeira *e* mesmo assim não ter conhecimento. A expressão 'resolve ou dissolve' alude ao facto de que a estratégia não tem de ser *aditiva*. Há teorias que não veem o conhecimento como o resultado de *adicionar* algo a *crenças*. Mas tais questões específicas não têm de preocupar o leitor deste artigo.

que uma sequência de verdades proposicionais pode ter sobre nós. Não é apenas com a promessa poética de que 'o amor redime do mundo' e coisas semelhantes que se pode manipular mentes: o mesmo efeito é facilmente alcançado com um bombardeamento entorpecedor de verdades irrelevantes. A boa arte dá-nos uma *perspectiva* sobre o que é relevante, mais do que fazer-nos descobrir novas verdades surpreendentes.

Seguindo Zagzebski, conjecturamos que diferentes tipos de estrutura ou forma (organização de elementos num todo) requerem diferentes tipos de *compreensão*. Compreender uma obra de arte *não é* como compreender uma proposição. Compreender a perspectiva que uma obra de arte nos oferece sobre as coisas não é como compreender um argumento. Muita discussão sobre o valor cognitivo da arte padece desta nossa propensão para entender todo o valor cognitivo sob o modelo do conhecimento proposicional. Um crítico de arte, quando nos tenta convencer do valor de uma certa obra de arte, dá-nos *razões*, razões que podem, em princípio, ser rebatidas por outras razões, contrárias, como em qualquer debate racional. Mas essas razões não são como proposições que se agregam num argumento dedutivo. Na medida em que há um 'argumento', a conclusão desse argumento, como bem apontou Scruton, não é uma proposição mas uma *experiência*: a 'conclusão' consiste em vermos as coisas (neste caso, a obra de arte em causa) de outra maneira. Talvez o que antes nos parecia nobre e heroico agora nos pareça pomposo e fútil. Mas o 'caminho heurístico' entre uma coisa e outra não é como o caminho epistémico assegurado entre premissas e conclusão, pelas propriedades lógicas das proposições constituintes de um argumento. A forma da arte é mais complexa porque *a experiência humana* é mais complexa. Portanto, a *sintaxe* da forma artística tem de *fazer jus* a essa complexidade, uma vez que aquilo que a arte faz, quando funciona cognitivamente, é *articular aspectos da experiência humana* - outra das teses centrais de Weitz no livro que comentei acima.

A minha proposta para entender a forma artística *como veículo de valor cognitivo*, sem cair no interminável fosso de petições de princípio em que o debate entre formalistas e anti-formalistas tende, a meu ver, a degenerar, inspira-se em algumas ideias que podemos encontrar na bibliografia filosófica recente e que, combinadas, resultam num instrumento de análise filosófica das artes mais luminoso do que até à data nos tem sido dado.

A primeira ideia importante nesta proposta foi já apresentada na secção anterior: o conceito de 'tipo encaixado', que encontramos, com aplicações diferentes, em Eddy Zemach e Nemesio Puy. Através dessa ideia, podemos ver uma *continuidade* entre coisas que, na perspectiva habitual das discussões em estética, parecem opostas ou até

mesmo incomensuráveis. Podemos ver essas coisas como diferentes especificações de uma *forma*, numa sequência de 'tipos encaixados'. Eis um exemplo: a oposição paradigmática entre o conceito (formalista) de 'forma significante' (BELL, 1914) e o conceito (anti-formalista) de 'significado corporizado' (DANTO, 2013). A oposição é paradigmática na medida em que cada um destes conceitos representa a exaltação de um dos termos da dicotomia entre aparências e significados, em que vários filósofos, conforme a sua sensibilidade, tendem a cair. Por um lado, a exaltação dos valores 'puramente plásticos', por outro a exaltação do significado e do que 'o olho não pode discriminar' (DANTO, 1964, p. 580). Da falsidade da dicotomia resulta, como já vimos, que nem os valores 'puramente plásticos' são imunes ao contexto - ou seja, não há experiência de 'formas significantes' (aglomerados de propriedades estéticas 'sibleyanas') independentemente de um enquadramento contextual, dado pelas 'categorias artísticas' waltonianas (ver nota 29); nem, como o próprio Danto acabou por teorizar (2004, p. 35), há impedimento algum a que os valores 'puramente plásticos' integrem o 'significado' que pode estar 'corporizado' mesmo na mais tradicional das obras de arte dita 'mimética'.[47] Por outras palavras, nada impede que a beleza 'tradicional' dependa de combinações inteligentes de significados, nem que a articulação de valores 'formais' e 'expressivos' determine um significado que não coincide estritamente com o que nos é dado ver ou escutar, em termos literais. É mais fácil tornar esta ideia manejável se, em vez de falarmos em combinações de propriedades 'formais', expressivas e representacionais, falarmos simplesmente em combinações de *partes sintácticas de um todo*. Esta é a segunda ideia importante. A ideia de 'parte sintáctica' que aplico aqui é usada por John Kulvicki (2020) para analisar o significado das imagens: uma parte sintáctica de uma imagem é qualquer elemento da mesma que contribua para o significado. Nem todas as propriedades que uma imagem *possui* são relevantes sintacticamente. Por exemplo, numa fotografia a preto e branco, a cor da imagem não tem valor sintáctico porque essa fotografia não tem o propósito de nos informar como o mundo é em termos de cor. Porém, a inserção de imagens a preto e branco numa sequência a cores, ou vice-versa, tem muito provavelmente valor sintáctico, ainda que o propósito não resida em dar-nos uma descrição convincente do mundo em termos cromáticos. Os filtros de cor comummente usados no cinema mudo tinham um valor sintáctico que não estava ligado à descrição do mundo em termos de cor, mas à

[47] O exemplo teorizado por Danto é o da beleza na imagem de Marat, pintada por Jacques-Louis David, ou, mais precisamente, o modo particular como essa beleza serve o propósito mais amplamente político da obra.

sugestão de uma atmosfera psicológica. De cada vez que tentamos compreender uma obra de arte, temos de fazer o exercício de *reconstruir a sua sintaxe* a partir do que é observável e inferível na superfície da obra, no contexto, e, para usar a expressão de Danto, das 'teorias da arte' ao nosso dispor. A sintaxe de uma obra de arte é *aberta* e *sensível ao contexto*, ao contrário da sintaxe fixa de uma proposição: sujeito, predicado e cópula.[48] Um exemplo desta sensibilidade ao contexto é dado por Kulvicki (2020, pp. 48-49): imaginemos duas fotografias visualmente indistinguíveis, de um casal frente a um monumento impressionante. Podemos tratar o casal e o monumento como duas partes sintácticas da imagem, tal como tratamos dois intervalos musicais como partes sintáticas de uma composição. Sucede que, em contextos diferentes, um intervalo acusticamente idêntico, quando tomado isoladamente, pode ter um valor sintáctico diferente (e.g. o mesmo intervalo é uma terceira menor num contexto tonal e uma segunda aumentada noutro contexto). Igualmente, na sala de estar de amigos ou num álbum de família, essa imagem 'diz-nos' algo, nomeadamente, algo *acerca do casal*, sobre a sua vida, o seu percurso, os seus valores, o que consideram importante mostrar de si aos outros ou preservar para si mesmos, etc. Pendurada na parede de uma agência de viagens ou posto de turismo (mudança de contexto), a sintaxe da imagem altera-se, sem que as suas partes sintáticas mudem visualmente: a imagem do casal passa a funcionar como as 'pinturas de género' (*genre paintings*), em que o casal é simplesmente um 'casal qualquer' e algo está a ser 'dito' não acerca do casal mas acerca do monumento: se for convincente, esse algo que nos é dito suscitará o desejo de acesso ao mesmo, que a agência se propõe vender, depois de nos ter bem sucedidamente 'vendido' a 'ideia' acerca do local onde o monumento está. Podemos agora notar que as imagens que observamos em agências de viagens ou postos de turismo tendem a partilhar outros aspectos da sua sintaxe, independentemente de representarem (sempre as mesmas) colunas vermelhas do palácio de Knossos ou as cúpulas azuis de Santorini ou seja o que for que desempenhe o mesmo valor sintáctico. Quando uma obra de arte reproduz ingenuamente esta sintaxe tendemos a designar o resultado como *kitsch*. Quando se serve dessa sintaxe para nos *revelar* algo não óbvio acerca de algum aspecto da experiência humana, não o fazemos, independentemente dos aspectos visuais que possa partilhar com exemplos de *kitsch*.[49] Tudo isto nos sugere que a 'análise sintáctica',

[48] Embora a mesma frase possa articular diferentes proposições em contextos diferentes, por exemplo, através do uso de palavras indexicais.

[49] Isto não significa que toda a arte que se apresenta como 'acerca do *kitsch*', por contraste com o *kitsch* seja automaticamente bem-sucedida em 'revelar' seja o que for.

a interpretação *simultaneamente perceptual e cognitiva* de uma forma sintaticamente aberta (que se caracteriza por não ter uma sintaxe previamente fixa), é o fundamental na compreensão de uma obra de arte cognitivamente rica. Uma vez que consigamos ver as coisas deste modo, vemos também que a ideia de uma oposição entre valor estético e valor cognitivo é arbitrária, uma vez que nos libertemos da infame dicotomia entre aparências e significados e da exaltação 'ideológica' de um ou outro termo nesta dicotomia.

Quando vemos uma obra de arte como uma concatenação 'orgânica' de partes sintáticas, um todo cuja sintaxe é precisamente aquilo que temos de reconstruir no acto apreciativo, por contraste com a aplicação automática de uma estrutura sintáctica previamente dada, a oposição entre propriedades 'formais' (plásticas), expressivas e representacionais torna-se irrelevante. Arthur Danto (2013, p. 39) formulou uma ideia muito semelhante, ao explicar que nem tudo o que faz parte do objecto que 'corporiza um significado' faz, por essa razão, parte do significado (e.g. o facto de uma imagem ter sido pintada sobre tela é parte do objecto mas não parte do significado). Porém, o facto de *nesta* imagem o material sobre que é pintada não fazer parte do significado (não ter valor sintáctico), não significa que não *possa* fazer parte do significado, noutro contexto, para outra imagem. No tipo de forma a que chamo 'sintacticamente aberta' *qualquer* elemento ou aspecto *podem* ser significativos num contexto adequado - a isto mesmo Goodman chamou a 'saturação relativa' dos símbolos estéticos. A terceira ideia importante é a de que a abordagem sintáctica à forma artística nos dá um idioma alternativo para descrever o 'funcionamento estético' de um símbolo sem qualquer resíduo de apelo a uma noção substantiva (metafísica) do 'estético'. A ideia goodmaniana de que 'o estético' é apenas um *modo de funcionamento* de certo tipo de símbolos (representações) ganha em clareza. Por exemplo, torna claro que compreender a sintaxe de um texto literário não é o mesmo que compreender a sintaxe linguística das frases que o constituem. Aquela será mais complexa do que esta. Uma decisão interpretativa segundo a qual uma certa personagem é uma *versão* de outra, introduzida com o propósito de iluminar a psicologia desta última (por exemplo), ou que um certo evento narrado como tendo lugar no mundo exterior na verdade é um modo de descrever a resolução de um processo mental na personagem que protagoniza esse evento, determinam as 'partes sintáticas' de um texto enquanto 'símbolo estético'. O mesmo sucede com os sons percussivos no canto de trabalho quando os identificamos com o som de ferramentas usadas sob certas condições (ver a nota 40): quando incluímos esse elemento como parte da sintaxe, a natureza do todo altera-se.

O acto de *apreciar* uma obra de arte torna-se indistinguível do esforço de a *compreender*, um exercício que é simultaneamente perceptual, hedónico e cognitivo. Compreender uma pintura *naif*, por exemplo, como o tipo de coisa que é implica uma distinção entre o que tem valor sintáctico e o que é meramente 'possuído' ou instanciado pelo objecto. Num desenho infantil, as características *naif* são meramente possuídas, mas num desenho de um adulto deliberadamente feito para ser *naif*, essas características não são meramente possuídas, mas parte da sua sintaxe: o propósito de ter pintado algo dessa maneira depende de não as vermos como simplesmente possuídas. (Talvez precisemos de um outro enquadramento ainda, para apreciar a pintura de Alfred Wallis; talvez não.) Eis outro exemplo: a *Musikalischer Spass*, K522, de Mozart é uma *paródia musical* e não é difícil de todo escutá-la como paródia de técnicas composicionais 'standardizadas' no seu tempo (é plausível que um suficiente grau de desconhecimento ou falta de familiaridade com o género façam perder de vista o facto de que se trata de uma paródia).[50] Porém, se as características parodiadas fossem meramente possuídas em vez de ter valor sintáctico, então a peça não seria uma paródia mas apenas mais um exemplo do tipo de música má que o compositor parodiou, por via de uma mimese inteligentemente organizada. A paródia tem efeitos cognitivos ulteriores: pode fazer-nos reparar em aspectos da música 'standardizada' nos quais não repararíamos se não fôssemos confrontados com a manipulação *formal* (exagero, amplificação, etc.) introduzida pelo compositor. A *descoberta* destas características, à semelhança do que sucede numa caricatura, gratifica-nos de uma maneira que é simultaneamente hedónica e cognitiva. Cada obra de arte suporta, potencialmente, uma diversidade de 'configurações sintáticas' (i.e., formas alternativas) igualmente compatíveis com o que é empiricamente acessível (ou estritamente percepcionado) na 'superfície' da obra. Assim, compreender uma obra de arte é descobrir e seleccionar uma forma ou configuração sintáctica entre várias possíveis.

Não somos apenas o tipo de criaturas que 'desejam por natureza' saber, explorar, descobrir. Somos o tipo de criaturas para quem nada é tão *divertido*, uma inesgotável fonte de prazer, como o saber, o explorar, o descobrir. A forma artística, com a sua complexidade e abertura sintáticas, tem o poder de mobilizar a percepção, as emoções, a imaginação, a inteligência, de uma maneira integrada e unificada.

[50] Por vezes a paródia ou a ironia exigem que tomemos em consideração essa outra parte sintáctica das obras de arte, que são os *títulos*. Sobre este assunto, ver Levinson (2011[b]).

5 Conclusão: cognitivismo e arte

O percurso que fizemos foi algo heterodoxo, tendo em conta que o normal e expectável seria começar por discutir argumentos cépticos acerca do valor cognitivo da arte e formas de a arte nos dar compreensão das coisas no mundo, além da própria arte. Não fiz uma análise positiva do tipo de conhecimento ou compreensão acerca de aspectos do mundo, ou, mais precisamente, da experiência humana, que as obras de arte podem proporcionar.[51] Não obstante, apresentei algumas razões pelas quais o hedonismo estético é uma base insuficiente sobre a qual justificar o nosso interesse pelas obras de arte, bem como algumas razões para pensar que o tipo de valor cognitivo que justifique esse interesse não pode simplesmente coincidir com o conhecimento proposicional, ainda que, como há quem argumente, as obras de arte *também* nos possam proporcionar conhecimento desse tipo.[52] As propostas mais promissoras nesse sentido entendem que algumas obras de arte (sobretudo as ficções literárias) nos dão conhecimento de possibilidades (e.g. de como uma dada acção pode ser *inteligível* no contexto de interesses humanos), ou que funcionam como as *experiências mentais* em filosofia, que têm um papel auxiliar na formulação de argumentos ou que contribuem de algum modo para re-organizar o conhecimento proposicional que já temos. Outras teorias procuram situar o valor cognitivo da arte em formas de conhecimento não-proposicional, como seja o conhecimento experiencial; e outras ainda, denominadas 'neo-cognitivistas' (GIBSON, 2008, pp. 7-14), substituem outras formas de valor cognitivo ao conhecimento, proposicional ou não. Por exemplo, a ideia de que as obras de arte nos dão *compreensão*, marcando-se uma distinção entre compreensão e conhecimento (ELGIN, 2017, pp. 33-62). Um exemplo é a teoria de que as obras de arte oferecem *perspectivas* sobre a realidade (YOUNG, 2001) e que tais perspectivas, não constituindo argumentos ou indícios a favor de conclusões, permitem ainda assim fazer-nos *reconhecer* a justeza de um ponto de vista ou fazer-nos ver o mundo a partir de um ponto de vista inesperado, assim refinando a nossa experiência das coisas (e.g. distinguindo um leque mais vasto de matizes emocionais), calibrando as nossas capacidades cognitivas, ou alguma combinação de 'virtudes intelectuais' e éticas, entre outras possíveis vantagens. O grande desafio a *todas* estas teorias é mostrar que o valor cognitivo proporcionado pelas artes não é *trivial*, respondendo assim às objecções

[51] Para uma abordagem deste género, ver Almeida (2005).
[52] Ver, por exemplo, Stock (2006) e Stecker (2012[b]).

cépticas centrais de Stolnitz (1992), as quais assumem o modelo proposicional do conhecimento: se tentarmos condensar o que 'aprendemos' com uma obra de arte numa forma proposicional, o conhecimento resultante será algo que temos de saber previamente, para poder sequer interpretar a obra, e, portanto, trivial. As obras de arte não sustentam ou impugnam as perspectivas oferecidas por outras obras de arte; não funcionam como indícios probatórios, nem a favor da própria perspectiva que veiculam (uma narrativa ficcional não pode ser usada como indício da sua verdade); não funcionam como argumentos.

Ao invés, centrei-me no problema da compatibilidade entre o carácter estético e o carácter cognitivo de um mesmo valor numa obra de arte. Argumentei que a tentativa de responder a essa pergunta por um dos dois 'grandes projectos' históricos da estética filosófica - uma *teoria do estético* ou uma *teoria da arte* - é um beco sem saída: as diferentes teorias da arte não fazem mais do que dar preeminência a um tipo de propriedades de artefactos, pelas quais podemos ter algum interesse legítimo, em detrimento de outros (BARTEL & KWONG, 2021). Na verdade, as coisas a que chamamos 'obras de arte' interessam-nos em virtude de propriedades puramente plásticas, expressivas, e representacionais. Vimos que estas categorias são porosas e que portanto uma separação estrita entre elas acarreta dificuldades. Qualquer tentativa de privilegiar um destes tipos de propriedades como foco da relevância estética ou artística está condenada à arbitrariedade. É igualmente arbitrário afirmar que o representacional é esteticamente irrelevante, como afirmar que é esteticamente relevante. O mais plausível é que em certos contextos o seja, mas não necessariamente em todos.

O exercício que levei a cabo consistiu em assumir alguma forma de valor cognitivo não trivial, uma vez que essa seria uma boa explicação para o interesse persistente que manifestamos pelo menos por algumas obras de arte, ainda que não por todas. Qualquer que seja o género particular deste valor cognitivo, dependerá forçosamente das propriedades representacionais das obras de arte. Ora, ainda que as obras de arte sejam *também* capazes de veicular conhecimento proposicional não trivial, a sua dimensão cognitiva não deveria *limitar-se* ao proposicional, porque, nesse caso, parece que qualquer veículo não artístico do mesmo conhecimento proposicional teria o mesmo valor, caso em que a pergunta seria: para quê pintar quadros, escrever contos, fazer filmes, escrever canções, poemas, etc., quando uma lista 'árida' de verdades proposicionais 'serve o mesmo efeito'? Para responder a esta pergunta, precisamos de especificar uma diferença crucial entre o modo como a articulação linguística de uma

proposição representa 'estados de coisas' no mundo e o modo como obras de arte em *media* que diferem bastante entre si (em materiais, técnicas, convenções, etc.) podem articular um significado. Além disso, este significado articulado pelas obras de arte não deve ser conceptualmente destacável do seu veículo, do modo como um conteúdo proposicional é destacável de uma qualquer sua articulação linguística e permutável por outras, como se diz, *salva veritate*. Por fim, a ideia de valor cognitivo não proposicional é necessária se queremos abranger formas de arte como a pintura 'abstracta', a música instrumental ou 'absoluta', etc., no domínio das artes cognitivamente interessantes.[53]

Eis um desafio adicional: assumamos que nenhuma teoria substantiva acerca do que faz algo ser 'estético' consegue explicar cabalmente essa ideia; ou seja, assumamos que 'estético' é apenas um termo aprobatório para coisas que valorizamos por razões heterogéneas. Não podemos apelar a uma teoria do estético para incluir ou excluir valores cognitivos daquilo que é 'interessante' numa pintura, poema ou filme *enquanto* pintura, poema, filme, etc. Assumamos *ainda* que tampouco podemos apelar a uma teoria da arte para fazer isto: 'arte' é apenas um termo aprobatório com que distinguimos aquelas actividades humanas (diversas e heterogéneas) que valorizamos por razões muito diversas e heterogéneas. Algumas dessas coisas são pinturas, contos, poemas, filmes, canções, colagens, caligramas, baixos-relevos, estampas, banda desenhada, etc. O facto de lhes chamarmos 'artes' não é testemunho de uma essência metafísica que as unifique por característica alguma além de serem passíveis de descrição no idioma normativo da 'precisão' (*accuracy*), 'destreza' (*adroitness*), e 'competência' (*aptness*) (SOSA, 2021, p. 18). Por outras palavras, designar essas coisas como 'artes' nada acrescenta ao facto de serem pinturas, poemas, filmes, etc., e de termos certos interesses por elas, entre os quais interesses cognitivos. Não obstante, o idioma referido é suficiente para que não seja puramente arbitrário, mas conveniente e inteligível falar em 'artes' (que não têm de partilhar todas um mesmo propósito unificador).

Na ausência de qualquer uma destas âncoras tradicionais, como descrever o funcionamento cognitivo dessas diversas coisas, de uma maneira que justifique o seu interesse *além* do interesse suscitado por conteúdos proposicionais? Eis uma hipótese: e se a categoria mais importante da estética fosse a de *forma* e não as de *estético* ou de *arte*? Quer dizer: e se apenas precisássemos de um conceito adequado de forma para pensarmos em todos aqueles quebra-cabeças filosóficos interessantes que coisas como

[53] Para uma teoria de como a música 'absoluta' representa não proposicionalmente, ver Young (2001; 2014).

pinturas, poemas, filmes, etc., costumam levantar? Talvez isso permitisse, no mínimo, pensar com menos lastro metafísico a prender-nos os passos.

Os passos para chegar a essa concepção de forma foram os seguintes: i) isolar os três tipos de propriedades consistentemente tidos por relevantes na apreciação/compreensão das obras de arte como o tipo de obras que são: plásticas, expressivas, representacionais; ii) pôr em causa a dicotomia entre aparências e significados como base para a exclusão arbitrária das propriedades representacionais ao conceber os elementos que integram a forma artística; iii) apresentar o debate entre formalistas e anti-formalistas como uma disputa categorialmente confusa; iv) propor uma concepção de forma, para as diversas artes, em termos de uma concatenação 'orgânica' de partes sintáticas. A ideia de uma 'estrutura aberta', cuja sintaxe não é previamente dada mas tem de ser reconstruída a partir de um acto de apreciação/interpretação, que é simultaneamente hedónico e cognitivo, dá-nos a diferença almejada entre o modo como uma obra de arte articula um conteúdo cognitivo e o modo como uma estrutura proposicional o faz.

Referências

ALMEIDA, A. *O Valor Cognitivo da Arte*. Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2010.

ALMEIDA, A. *A Definição de Arte: O Essencial*. Lisboa: Plátano Editora, 2019.

AUSTIN, J. L. A Plea for Excuses: The Presidential Address. *Proceedings of the Aristotelian Society New Series*, v. 57, pp. 1-30, 1956-57.

BARTEL, C. & KWONG, J., Pluralism, Eliminativism, and the Definition of Art. *Estetika: The European Journal of Aesthetics*, v. 58, n. 2, pp. 100-113, 2021.

BELL, C. *Art*. London, Frederick A. Stokes Co, 1914.

BERGER, J. *Ways of Seeing*. Penguin Books, 2008.

CARROLL, N. *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction*. Routledge, 1999.

CARROLL, N. Four Concepts of Aesthetic Experience. In: *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays*, Cambridge University Press, pp. 41-62, 2010.

CARROLL, N. Recent Approaches to Aesthetic Experience. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 70, n. 2, pp. 165-177, 2012.

CARROLL, N. Defending the Content Approach to Aesthetic Experience. *Metaphilosophy*, v. 46, n. 2, pp. 171-188, 2015.

CARROLL, N. Art Appreciation. *The Journal of Aesthetic Education*, v. 50, n. 4, pp. 1-14, 2016.
COHEN, T. Aesthetic/Non-aesthetic and the concept of taste: a critique of Sibley's position. *Theoria*, v. 39, n. 1–3, pp. 113–152, 1973.
D'OREY, C. *A Exemplificação na Arte: Um Estudo sobre Nelson Goodman*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.
DANTO, A. The Artworld. *Journal of Philosophy*. v. 61, n. 19, pp. 571-584, 1964.
DANTO, A. Kalliphobia. In*: Contemporary Art*. *Art Journal* v. 63, n. 2, pp. 24-35, 2004.
DANTO, A. *What Art Is*. Yale University Press, 2013.
DEWEY, J. *Art as Experience*. New York: Capricorn Books, 1934.
DODD, J. Works of Music: An Essay. In: *Ontology*, Oxford University Press, 2007.
ELGIN, C. *True Enough*. Cambridge. MA; London: MIT Press, 2017.
GAUT, B. *A Philosophy of Cinematic Art*. Cambridge University Press, 2010.
Gibson, J. Cognitivism and the Arts. *Philosophy Compass*, v. 3, n. 4, pp. 573-589, 2008.
GOLDMAN, A. The Broad View of Aesthetic Experience. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 71, n. 4, pp. 323-333, 2013.
GOODMAN, N. *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Bobbs-Merrill, 1968.
GRAHAM, G. *Philosophy of the Arts: An Introduction to Aesthetics*. Routledge, 2005.
GUERREIRO, V. Is There an Aesthetics of Political Song? In: Cadilha, S. & Guerreiro, V. (org.). *Disputatio Special Issue: Ethics and Aesthetics - issues at their intersection*, v. 13, n. 62, 2021.
HANSLICK, E. *On the Musically Beautiful A Contribution Towards the Revision of the Aesthetics of Music*. Geoffrey Payzant (trad.), Hackett Publishing Co, 1986.
KIVY, P. What makes 'aesthetic' terms aesthetic? *Philosophy and Phenomenological Research*, v. 36, n. 2, pp. 197-211, 1975.
KIVY, P. *Music alone: philosophical reflections on the purely musical experience*. Cornell University Press, 1990.
KIVY, P. *Introduction to a Philosophy of Music*. Oxford University Press, 2002.
KIVY, P. *De Gustibus Arguing About Taste and Why We Do It*. Oxford University Press, 2015.
KRISTELLER, P. The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics (I). *Journal of the History of Ideas*, v. 12, n. 4, pp. 496-527, 1951.
KRISTELLER, P. The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics (II). *Journal of the History of Ideas*, v. 13,n. 1, pp. 17-46, 1952.

KULVICKI, J. *Modeling the Meanings of Pictures*. Oxford University Press, 2020.
LEVINSON, J. What a Musical Work Is. In: *Music, Art and Metaphysics*. Oxford University Press, pp. 63-88, 2011a.
LEVINSON, J. Titles. In: *Music, Art and Metaphysics*. Oxford University Press, pp. 159-178, 2011b.
LOPES, D. M. The myth of (non-aesthetic) artistic value. *The Philosophical Quarterly,* v. 61, n. 244, 2011.
PEIRCE, C. S. *The Writings of Charles S. Peirce: A Chronological Edition*. (M. Fisch, C. Kloesel, E. Moore, N. Houser et al. eds.), Bloomington: Indiana University Press, 1982.
PUY, N. The Ontology of Musical Versions: Introducing the Hypothesis of Nested Types. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 77, n. 3, pp. 241–254, 2019.
SCRUTON, R. Photography and Representation. *Critical Inquiry*, v. 7, n. 3, pp. 577-603, 1981.
SCRUTON, R. Search of the Aesthetic. *The British Journal of Aesthetics*, v. 47, v. 3, pp. 232–250, 2007.
SIBLEY, F. Aesthetic Concepts. *Philosophical Review,* v. 68, n. 4, pp. 421-450, 1959.
SOSA, E. *Epistemic Explanations: A Theory of Telic Normativity and What It Explains.* Oxford University Press, 2021.
STECKER, R. Artistic Value Defended. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 70, n. 4, 2012[a].
STECKER, R. Literature as Thought. In: Daiber et al. (orgs.) *Understanding Fiction: Knowledge and Meaning in Literature*, Münster: Mentis Verlag, pp. 11-25, 2012[b].
STOCK, K. Fiction and Psychological Insight. In: Kieran & Lopes (orgs.), *Knowing Art: Essays in Aesthetics and Epistemology*, Springer, pp. 51-66, 2006.
STOLNITZ, J. *Aesthetics and the Philosophy of Art Criticism: A Critical Introduction*. Riverside Press, 1960.
STOLNITZ, J. The Cognitive Triviality of Art. *The British Journal of Aesthetics*, v. 32, n. 3, pp. 191–200, 1992.
WALTON, K. Categories of Art. *Philosophical Review*. v. 79, n. 3, pp. 334-367, 1970.
WEITZ, M. *Philosophy of the Arts*. Harvard University Press, 1950.
WEITZ, M. The Role of Theory. In: Aesthetics, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 15, n. 1, pp. 27-35, 1956.
YOUNG, J. *Art and Knowledge*. Routledge, 2001.
YOUNG, J. *Critique of Pure Music*. Oxford University Press, 2014.

ZAGZEBSKI, L. Toward a Theory of Understanding. In: Grimm, S. (ed.) *Varieties of Understanding: New Perspectives from Philosophy, Psychology, and Theology*, Oxford: Oxford University Press, pp. 123-135, 2019.

ZANGWILL, N. The Concept of the Aesthetic. *European Journal of Philosophy*,v. 6, n. 1, pp. 78–93, 1998.

ZANGWILL, N. *Aesthetic Creation*. Oxford University Press, 2007.

ZANGWILL, N. *Music and Aesthetic Reality: Formalism and the Limits of Description*. Routledge, 2015.

ZEMACH, E. Nesting: The Theory of Interpretation. *The Monist*, v. 73, n. 2, pp. 296-311, 1990.

ZEMACH, E. *Real Beauty*. Pennsylvania State University Press, 1997.

Capítulo 8

Valor de verdade e 'querer dizer' na filosofia do gosto de Hume

Carlota Salgadinho

Neste capítulo, apresenta-se uma tentativa de compreensão de quais as possibilidades de resposta a estas questões, no que respeita aos juízos estéticos na filosofia humeana do gosto. Para tal, após uma introdução às questões a serem tratadas (seção 1), apresento algumas distinções fundamentais da sua filosofia a partir das quais se fundamenta o caráter sensitivo da beleza ou fealdade (seção 2). Depois (3), explico como o sentimentalismo humeano se propõe como alternativa ao racionalismo e ao realismo sobre valores. Em seguida (4), apresento o elemento teórico da teoria dos valores de Hume que justifica que ele seja considerado o primeiro projetivista. Depois (5), apresento a proposta de um padrão para o gosto presente no ensaio "Do Padrão do Gosto" e a sua inovação em relação às declarações de Hume prévias a este ensaio. Por fim (6), apresento três opções interpretativas em relação às questões epistêmica e semântica.

1. Introdução[1]

No debate sobre a teoria dos valores de David Hume (1711-1776), surgem (entre outras) três questões. A primeira –– refere-se ao caráter (in)dependente da mente (realismo/anti-realismo) – de natureza metafísica, isto é, sobre o que é ou existe. A segunda refere-se à existência de um valor de verdade para juízos ou proferimentos[2] sobre valores e de um padrão para determiná-lo (cognitivismo/não cognitivismo) – de

[1] Agradeço a Daniel Nascimento de Almeida pela leitura, comentários e sugestões à primeira versão deste texto, que contribuíram consideravelmente para seu aperfeiçoamento.

[2] No presente capítulo, emprego os termos *juízo* e *pronunciamento* como sinônimos, referindo-me ao ato de atribuir um valor a um objeto – e, eventualmente, de o manifestar publicamente.

natureza epistêmica, isto é, relativa ao acesso que se tem a um certo conteúdo mental e/ou, eventualmente, aos fatos. A terceira é relativa à questão de saber se descrevem um fato ou se expressam um estado interno daquela que o ajuíza (descritivismo/não descritivismo ou expressivismo) – de natureza semântica, isto é, ao significado dos proferimentos em questão, isto é, ao que queremos dizer quando os emitimos.

As respostas que procuramos não se concentram num só escrito do filósofo, estendendo-se ao longo de diversas obras canônicas, a saber, o *Tratado da Natureza Humana*, a *Investigação sobre o Entendimento Humano* e a *Investigação sobre os Princípios da Moral*, além dos ensaios "O Cético" e "Do Padrão do Gosto"[3] – textos nos quais se concentrará a minha atenção neste capítulo.[4]

No presente capítulo, apresenta-se uma tentativa de compreensão de quais as possibilidades de resposta a estas questões, no que respeita aos juízos estéticos na filosofia humeana do gosto. Para este efeito, na próxima seção (2), apresento algumas distinções fundamentais da sua filosofia a partir das quais se fundamenta o caráter sensitivo da beleza ou fealdade. Na seção 3, explico de que modo o sentimentalismo humeano se propõe como alternativa ao racionalismo e ao realismo sobre valores. Na seção 4, apresento o elemento teórico da teoria dos valores de Hume que justifica que ele seja considerado o primeiro projetivista. Na seção 5, apresento a proposta de um padrão para o gosto presente no ensaio "Do Padrão do Gosto" e a sua inovação em relação às declarações de Hume prévias a este ensaio. Na última seção deste capítulo (6), apresento três opções interpretativas em relação às questões epistêmica e semântica: a de que juízos estéticos não possuem valor de verdade nem descrevem um fato – teoria do erro (6.1); a de que são verdadeiros ou falsos em virtude de um

[3] Doravante, referir-me-ei ao *Tratado da Natureza Humana* como *Tratado* (texto principal) e T (citações e referências), à *Investigação sobre o Entendimento Humano* como primeira *Investigação* (texto principal) e IEH (citações e referências), à *Investigação sobre os Princípios da Moral* como segunda *Investigação* no texto principal e IPM nas citações e referências) e, por fim, aos ensaios "Do Padrão do Gosto" como ST, "O Cético" como Sc, e "Dos Caracteres Nacionais" como NC (texto principal, citações e referências).

[4] Outros ensaios que tratam questões estéticas são "Da delicadeza de gosto e de paixão" (1741), "Da eloquência" (1742), "Do surgimento e progresso das artes e ciências" (1742), "Da simplicidade e do refinamento na arte de escrever" (1742), "O Cético" (1742), "Do refinamento nas artes" (1752), "Da tragédia" (1757) e "Do padrão do gosto" (1757), presentes na obra que hoje conhecemos sob o título de *Ensaios Morais, Políticos e Literários*. Eles são excluídos do recorte bibliográfico mencionado em virtude de serem alheios às questões que me proponho apresentar.

sentimento do respectivo falante, referindo-se a ele – subjetivismo (6.2); a de que são verdadeiros ou falsos em virtude de um critério intersubjetivo, referindo-se aos objetos propriamente ditos na medida em que se descrevem uma relação causal em que se gera um sentimento sob um certo ponto de vista – causalismo (6.3).

2. Distinções fundamentais

Já na primeira seção do livro I do *Tratado*, Hume divide as "percepções da mente humana" (que toma como objetos de conhecimento) em impressões e ideias, que se distinguem pelos "graus de força e vividez com que atingem a mente e penetram em nosso pensamento e consciência". As impressões são as que "entram [na mente] com mais força e violência", incluem "todas as nossas sensações, paixões e emoções, em sua primeira aparição à alma", e perfazem o domínio do 'sentir' (que se *apresenta* à mente, sendo real por si própria). Por contraste, as ideias constituem "as pálidas imagens dessas impressões no pensamento e no raciocínio" (T 1.1.1.1), compondo, assim, o domínio do 'pensar' (da representação, analisável sob os termos de uma correspondência com outro objeto).

Por sua vez, as impressões subdividem-se em impressões de sensação (ou simplesmente sensações) e impressões de reflexão. As primeiras "nascem originalmente na alma, de causas desconhecidas" (T 1.1.2.1), isto é, "sem nenhuma percepção anterior, pela constituição do corpo, pelos espíritos animais, ou pela aplicação dos objetos sobre os órgãos externos" e incluem "todas as impressões dos sentidos, e todas as dores e os prazeres corporais" (T 2.1.1.1). As segundas "procedem de algumas dessas impressões originais [sensações], seja imediatamente, seja pela interposição de suas ideias" (T 2.1.1.1) e, grosso modo, identificam-se com as paixões[5]. Estando intrínseca e essencialmente dependentes do prazer e da dor, estas impressões "derivam em grande medida de nossas ideias", do seguinte modo:

> Primeiramente, uma impressão atinge os sentidos, fazendo-nos perceber o calor ou o frio, a sede ou a fome, o prazer ou a dor, de um tipo ou de outro. Em seguida, a

[5] Hume afirma que as impressões de reflexão incluem "paixões, desejos e emoções" (T 1.1.2.1), "paixões e outras emoções semelhantes" (T 2.1.1.1), sem clarificar o que distinguiria a paixão da emoção. Já o desejo recebe uma designação clara em toda a obra, a saber, como paixão direta (cf. T 2.1.1.4; T 2.3.1.1; T 2.3.9.2).

> mente faz uma cópia dessa impressão, que permanece mesmo depois que a impressão desaparece, e à qual denominamos idéia. Essa idéia de prazer ou dor, ao retornar à alma, produz novas impressões, de desejo ou aversão, esperança ou medo, que podemos chamar propriamente de impressão de reflexão, porque derivadas dela. Essas impressões de reflexão são novamente copiadas pela memória e pela imaginação, convertendo-se em idéias – as quais, por sua vez, podem gerar outras impressões ou idéias. Desse modo, as impressões de reflexão antecedem apenas suas idéias correspondentes, mas são posteriores às impressões de sensação, e delas derivadas. (T 1.1.2.1).[6]

Já no livro II da mesma obra, dedicado às paixões, Hume subdivide as paixões em violentas e calmas – que, à semelhança do que ocorre com as impressões e ideias, se distinguem pela força e vivacidade com que penetram a mente – que parecem manifestar-se sob a forma do que Hume designava como o "[causar] desordem na alma" (T 2.3.3.8), isto é, efeitos sensíveis (como, por exemplo, no caso da alegria e da tristeza, do amor e do ódio, etc; T 2.1.1.3).

Enfim, na seção exclusivamente dedicada à beleza ou fealdade (paixões estéticas), Hume explica-as em termos do seu objeto e da qualidade que as suscita na mente:

> [A] beleza é uma ordenação e estrutura tal das partes que, pela *constituição primitiva* de nossa natureza, pelo *costume*, ou ainda pelo *capricho*, é capaz de dar prazer e satisfação à alma. Esse é o caráter distintivo da beleza, constituindo toda a diferença entre ela e a deformidade, cuja tendência natural é produzir desprazer. O prazer e o desprazer, portanto, não são apenas os concomitantes necessários da beleza e da deformidade, mas constituem sua essência mesma. (T 2.1.8.2).

[6] A tradução é anterior ao último acordo ortográfico.

Assim, fundamentalmente, Hume classifica a beleza e fealdade sob três pontos de vista: da sua natureza (sensitiva ou cognitiva), como paixões (tipos de prazer e dor que resultam de uma percepção(ões) anterior(es); dos seus efeitos na mente, como paixões calmas; do seu objeto, como uma organização de partes que afeta os sentidos (externo e interno[7]) de maneira a agradá-la ou desagradá-la, isto é, a causar nela um prazer ou dor.

3. Sentimentalismo vs racionalismo, anti-realismo

Hume apresenta um esclarecimento sobre a natureza sensitiva da beleza ou fealdade no contexto de uma teoria geral dos valores, isto é, que contempla tanto o valor estético como o moral, referindo-se a duas formas de beleza – uma que designa como 'natural', e outra, como 'moral' –, fazendo entrever que eventualmente mantêm algum elemento comum. Esta referência isonômica consolida-se tanto no *Tratado* como na primeira e segunda *Investigações* e nos *Ensaios*:

> Por que uma ação, sentimento ou caráter é virtuoso ou vicioso? Porque sua visão causa um prazer ou desprazer de um determinado tipo. Portanto, ao dar a razão desse prazer ou desprazer, estamos explicando de maneira suficiente o vício ou a virtude. Ter o sentido da virtude é simplesmente *sentir* uma satisfação de um determinado tipo pela contemplação de um caráter. O próprio sentimento [*feeling*] constitui nosso elogio ou admiração. (…) *Ocorre aqui o mesmo que em nossos juízos acerca de todo tipo de beleza, gostos e sensações* [itálico meu]. Nossa aprovação está implícita no prazer imediato que estes nos transmitem. (T 3.1.2.3).

[7] Pela menção a impressões internas especificamente como equivalentes a sentimentos ou às impressões de reflexão (cf. T 1.2.3.2; T 1.3.8.8; T 1.3.14.12, 20, 22; T 1.4.2.7; T 1.4.5.18; T 2.3.1.2; T 3.1.1.24; T 3.2.2.7; PG 16; IPM Ap 4.3), presume-se que signifique a capacidade de sentir impressões de reflexão ou uma sensibilidade. (cf. T 3.1.1.24; T 1.3.9.3; IEH 5.2.10; IEH 7.4; PG 13 ["órgãos internos"]; PG 23; IPM 1.3; IPM 1.9; IPM 5.41; IPM 6.34; IPM 8.10; IPM Ap 1.20, 21; IPM Ap 2.1; KIVY, 1967, p. 57).

> Os assuntos ligados à moral e à crítica são menos propriamente objetos do entendimento que do gosto e do sentimento. A Beleza, quer moral ou natural, é mais propriamente sentida que percebida. (IEH 12.33).[8]

Esta posição de Hume é unanimemente aceita na literatura de comentário como *sentimentalista* (segundo a qual o valor consiste num estado emotivo da espectadora ou agente), e fundamenta-se, em parte, na sua refutação do racionalismo (segundo o qual o valor constitui um dado da razão ou é alcançável apenas por meio do raciocínio)[9] e do cognitivismo acerca da decisão para agir (segundo o qual um enunciado descritivo ou da razão pode, por si só, constituir um motivo para a ação).[10] Neste sentido, Hume explica que o valor não pode encontrar-se no campo da representação e do raciocínio, já que os respectivos juízos requerem um elemento além das meras relações que estão envolvidas no ou que visam o conhecimento, tanto demonstrativo como probabilístico:[11]

> Se o pensamento e o entendimento sozinhos fossem capazes de fixar os limites do certo e do errado, a qualidade de virtuoso ou vicioso teria de estar em algumas relações de objetos, ou então ser uma questão de fato, descoberta por nosso raciocínio. (T 3.1.1.26).

Quer dizer, as relações entre os objetos da experiência não são suficientes para lhes atribuir um valor, já que em muitos casos em que elas estão presentes, somos-lhes indiferentes.[12]

---

[8] Cf. também T 0.5; T 2.1.8.3; T 3.1.1.21; T 3.2.1.8; T 3.2.2.1; T 3.2.6.4; T 3.2.8.8 n80; T 3.3.1.15, 27; IPM 1.4, 7, 9; IPM 5.4; IPM Ap 1.13; Sc 17 n149; P 2.14, Bea 9; P 2.15, Bea 9-10.

[9] T 3.1.1.2-26.

[10] Cf. T 2.3.3.3 (sobre o segundo).

[11] Cf. T 1.1.1.5; T 1.3.2.2; T 1.3.11.2; SALGADINHO, 2020, pp. 35-7.

[12] É neste sentido que Hume afirma que em toda e qualquer decisão, "a razão é, e deve ser, apenas a escrava das paixões, e não pode aspirar a outra função além de servir e obedecer a elas" (T 2.3.3.4), já que as paixões são o que nos pode inclinar e, portanto, levar efetivamente à ação, e que no que respeita às relações que a mesma pode estabelecer entre objetos, "não é contrário à razão eu preferir a destruição do mundo inteiro a um arranhão no meu dedo, (...) [nem] é contrário à razão que eu escolha minha total destruição só para evitar o menor desconforto de (...) uma pessoa que me é inteiramente desconhecida." (T 2.3.3.6).

Além disso, Hume explica que o âmbito da representação e da verdade é o da correspondência entre ideias e impressões, e que fundando-se a atribuição de um valor num estado sensitivo/passional (e não cognitivo/representativo), juízos de valor não são verdadeiros nem falsos nem constituem descrições de fatos sobre o mundo:

> A razão é a descoberta da verdade ou da falsidade. A verdade e a falsidade consistem no acordo e desacordo seja quanto à relação *real* de idéias, seja quanto à existência e aos fatos *reais*. Portanto, aquilo que não for suscetível desse acordo ou desacordo será incapaz de ser verdadeiro ou falso, e nunca poderá ser objeto de nossa razão. Ora, é evidente que nossas paixões, volições e ações são incapazes de tal acordo ou desacordo, já que são fatos e realidades originais, completos em si mesmos, e que não implicam nenhuma referência a outras paixões, volições e ações. É impossível, portanto, declará-las verdadeiras ou falsas, contrárias ou conformes à razão. (T 3.1.1.9).
>
> [O]s distintos limites e atribuições da *razão* e do *gosto* são facilmente determinados. A razão transmite o conhecimento do que é verdadeiro e falso; o gosto fornece o sentimento de beleza e deformidade, de virtude e vício. A primeira exibe os objetos tal como realmente existem na natureza, sem acréscimo ou diminuição; o segundo tem uma capacidade produtiva e, ao ornar [*gilding*] ou macular [*staining*] todos os objetos naturais com as cores que toma emprestadas do sentimento interno, erige, de certo modo, *uma nova criação*. (IPM Ap 1.21).
>
> [A] mente não se contenta meramente com inspecionar [os objetos dos valores], tal como são em si mesmos, mas também experimenta, como resultado dessa inspeção, um sentimento de deleite ou de insatisfação, de aprovação ou de condenação, e esse sentimento a determina a anexar-lhes o epíteto de *belo ou disforme, desejável ou odioso*. (…) Ora, é evidente que esse sentimento deve depender da textura ou estrutura particular da mente, que torna possível que tais formas particulares operem de tal

> maneira particular e produzam uma simpatia ou conformidade entre a mente e seus objetos. Se a estrutura da mente e dos órgãos internos varia, o sentimento não mais ocorre, ainda que a forma permaneça a mesma. Como o sentimento é diferente do objeto, e surge da operação deste sobre os órgãos da mente, uma alteração nesta última deve fazer variar o efeito, e o mesmo objeto, apresentado a uma mente de todo distinta, não produz o mesmo sentimento. (Sc 14).
>
> A beleza de todos os tipos nos proporciona um peculiar deleite e satisfação, da mesma maneira como a deformidade produz desagrado, qualquer que seja o objeto em que possa encontra-se, quer seja observada num objeto animado ou inanimado. Se a beleza ou a deformidade pertencem ao nosso próprio rosto, figura ou pessoa, esse prazer ou desagrado se converte em orgulho ou humildade, pois tem neste caso todas as circunstâncias necessárias para produzir uma transição perfeita, de acordo com a presente teoria. (P 2.17, Bea 10).
>
> Parece que a verdadeira essência da beleza consiste em seu poder de produzir prazer. Todos os seus efeitos, portanto, devem originar-se desta circunstância. E se a beleza é tão universalmente motivo de vaidade, deve-se apenas ao fato de ser causa de prazer. (P 2.18, Bea 10).

Entretanto, o sentimentalismo de Hume não se pretende apenas uma alternativa ao racionalismo, mas também, e com isso, ao realismo (segundo o qual um objeto ou propriedade é objetivo, no sentido de ser independente da mente): de fato, defender que juízos de valor se fundam num sentimento na mente do espectador supõe que as propriedades atribuídas ao objeto em questão – a beleza – não são independentes da existência da mente e do respectivo juízo, pois o sentimento depende eminentemente da mente, e que se não existissem mentes capazes de ajuizar, os objetos seriam destituídos de propriedades estéticas, isto é, não seriam belos nem feios.

Com efeito, as palavras de Hume a este respeito nem sempre são as mais claras, a não ser que compreendamos o propósito descritivo que perpassa tanto os seus argumentos para mostrar a natureza sensitiva da virtude e do vício (na parte I do livro III

do *Tratado*) como a sua investigação sobre a paixão da beleza (no livro II da mesma obra e no ST). Quer dizer, o sentido destas passagens requer a compreensão de que o seu objetivo é explicar o fenômeno da valoração, isto é, de onde provém a valoração, ou por que, de fato, valoramos. Neste contexto, a sua conclusão adquire um sentido epistemológico e metafísico, a saber, de que os valores não residem nos objetos, porque se fosse este o caso, o valor que (de fato) lhes atribuímos seria um dado da razão, e seríamos capazes de operar uma representação com vistas ao conhecimento, isto é, sob o ponto de vista da verdade e da falsidade.

Neste sentido, talvez a seguinte passagem (que, entretanto, ecoa o argumento apresentado no *Tratado* para mostrar que juízos de valor não são verdadeiros nem falsos) seja aquela em que Hume é mais explícito no seu posicionamento anti-racionalista anti-realista:

> Todo sentimento é correto, porque não tem referência a nada além de si mesmo, e é sempre real onde um homem tenha consciência dele. Mas *nem todas as determinações do entendimento são corretas, porque têm referência a algo além de si mesmas, a saber, dizem respeito a fatos reais e nem sempre são conformáveis àquele padrão* [itálico meu]. Dentre mil opiniões diferentes que os homens possam ter sobre um mesmo assunto, há uma, e somente uma, justa e verdadeira, e a única dificuldade é fixá-la e assegurá-la. Ao contrário, mil sentimentos diferentes suscitados pelo mesmo objeto são todos eles corretos, porque sentimento algum representa o que existe realmente no objeto. Ele apenas marca uma certa conformidade ou relação entre o objeto e os órgãos ou faculdades da mente, e se essa conformidade não existisse realmente, jamais poderia haver sentimento. *Beleza não é qualidade nas coisas elas mesmas. Ela só existe na mente que as contempla, e cada mente percebe uma beleza diferente* [itálico meu]. (...) Procurar beleza ou deformidade reais é investigação tão infrutífera quanto pretender estabelecer o que é realmente doce e o realmente amargo. O mesmo objeto pode ser tanto doce quanto amargo, dependendo da disposição dos órgãos, e o provérbio estabelece com justiça que é infrutífero disputar sobre gosto. (ST 7).

4. Projeção e valor

Entretanto, Hume alerta para o fato de que apesar de a beleza não constituir uma propriedade objetiva (e, por isso, tampouco um dado do entendimento), "[pensamos] que a qualidade agradável está no objeto, não no sentimento" (Sc 15). Esta atitude ou convicção dever-se-ia a uma propensão, tendência ou princípio da mente (e da natureza humana) que nos leva a atribuir qualidades aos objetos da experiência (entre os quais se inclui a beleza) como se eles as possuíssem intrinsecamente e no-las pudessem mostrar na experiência.

Com efeito, na segunda *Investigação*, ao tratar das propriedades estéticas e morais, Hume explica que ao atribuir tais qualidades aos objetos e ações, a imaginação procede a uma nova criação – presumivelmente, no sentido de lhes impor qualidades que não apresentam. Em virtude deste caráter criativo, K. Winkler cunhou esta propensão como 'propensão projetiva' (WINKLER, 2007, pp. 65-6). A este propósito, cito, novamente, a passagem em que o filósofo explicita que a projeção consistiria em transferir ou adicionar, pela ação da imaginação, uma qualidade nova aos objetos da experiência, uma impressão que originalmente pertence à mente:

> [O] gosto fornece o sentimento de beleza e deformidade [estético], de virtude e vício [ético] (...) [e] tem uma capacidade produtiva e, ao ornar [*gilding*] ou macular [*staining*] todos os objetos naturais com as cores que toma emprestadas do sentimento interno, erige, de certo modo, *uma nova criação*. (IPM Ap. 1.21).

Porém, já desde o *Tratado* Hume reconhecia a sua existência e operatividade, no contexto das suas indagações sobre a natureza subjetiva da causalidade (ou *poder*, *eficácia*, *conexão necessária*), isto é, da consideração de que a mesma "existe na mente, e não nos objetos" (T 1.3.14.22). Lá, apresenta-a como uma propensão geral da mente (sem especificar quais são as qualidades transferidas aos objetos):

> [A] mente tem uma grande propensão a se espalhar pelos objetos externos, ligando a eles todas as impressões internas que eles ocasionam, e que sempre aparecem ao mesmo tempo que esses objetos se manifestam aos

> sentidos. (…) [A] mesma propensão é a razão por que supomos que a necessidade e o poder se encontram nos objetos que observamos, e não na mente que os observa (T 1.3.14.25).

Estas palavras asseveram que Hume reconhecia uma tendência da mente a transpor qualidades ou propriedades subjetivas (como é o caso da beleza, além da causalidade e a virtude[13]) para os objetos da experiência. Neste sentido, Hume tem sido, fundamentalmente, interpretado como um projetivista a respeito destas propriedades, entre as quais se encontram a beleza e a fealdade.[14] Com efeito, Stroud explica que como resultado da operação desta propensão natural, passamos a olhar e conceber o mundo como detentor destas qualidades:

> Eventualmente, a "nova criação" é uma concepção de um mundo que contém ações boas e más, caracteres admiráveis e desprezíveis, e objetos belos e feios. É apenas porque naturalmente temos certos sentimentos ou impressões e, mais importante, apenas por causa da "faculdade produtiva" da mente, de "ornar e macular" este mundo com o que esses sentimentos nos dão, que algum dia podemos e vimos a pensar dessas formas. (STROUD, 1993, p. 259; tradução minha).[15]

---

[13] Além destes âmbitos da filosofia de Hume, é possível estender a interpretação projetivista à teoria das paixões em geral, pois o filósofo reconhece que esta propensão também estaria presente na objetificação daquelas, na ilusão de que certas propriedades que existem apenas na mente (como, por exemplo, a dor) seriam intrínsecas aos objetos (cf. T 1.4.3.11). Para considerações recentes sobre este tópico, cf. BOEHM, 2020.

[14] Reconhecendo que Hume foi o primeiro filósofo *projetivista*, S. Blackburn elucida que "[d]e acordo com o projetivismo, falamos e pensamos como se o mundo detivesse um certo tipo de fatos, enquanto que a verdadeira explicação do que fazemos é que temos certas reações, hábitos e sentimentos, que expressamos e discutimos esse discurso" (BLACKBURN, 1993, p. 216). Esta forma de agir seria explicada pelo mecanismo projetivo (que chama de 'Projeção Humeana'), disposição "[pela] qual aquilo que inicia a vida como um estado psicológico não descritivo acaba por ser expresso, pensado e considerado sob uma forma proposicional" (ibid, p. 5).

[15] Cf. também STROUD, 1993, pp. 257-8, 264.

A este propósito, P. Kail esclarece que a propensão projetiva admite dois sentidos ou dimensões. O primeiro é o da projeção como *processo* (*explanatory projection*), que consiste na operação da propensão projetiva, que resulta na transferência de uma certa propriedade – neste caso, a beleza – do campo da imaginação para o objeto percebido. Esta transferência faz com que o objeto (concebido como exterior e independente da mente) pareça conter as propriedades que lhe são transferidas e as práticas cotidianas (de raciocínio e discurso) se deem *como se* elas fossem, de fato, objetivas. É neste sentido que podemos dizer, por exemplo, que a mente projeta a beleza nos objetos que observamos. O segundo é o da projeção como *conteúdo* (*feature projection*), que consiste no próprio objeto concebido como possuidor dessa propriedade, atribuída ao mesmo mediante a operação da propensão projetiva. É neste sentido que podemos dizer, por exemplo, que a beleza é uma projeção, quer dizer, uma qualidade projetada (mediante a operação da projeção). Assim, pode dizer-se que a projeção como processo consiste na explicação ou razão pela qual se gera a projeção como conteúdo, ou que consiste no seu resultado.[16]

5. Padrão do gosto e pontos de vista

Às constatações sobre o caráter sensitivo da beleza e da fealdade – a par da virtude e do vício – a que assistimos no *Tratado*, Hume contrapõe, no 'Do Padrão do Gosto', uma preocupação em justificar a existência de "um *padrão do gosto*, uma regra pela qual se possam reconciliar os vários sentimentos dos homens, ou ao menos garantir uma decisão confirmando um sentimento e condenando outro" (ST 6), não obstante a "grande variedade do gosto" ou as diferenças "em relação à beleza e deformidade" (ST 1, 2) entre os homens. Por um lado, parece inegável que em virtude de "a beleza não [ser] qualidade nas coisas elas mesmas", mas "na mente que as contempla, (...) é infrutífero disputar sobre gosto" (ST 7-8). Por outro lado, também parece que a este provérbio se opõe "uma espécie de senso comum, (...) [servindo] para modificá-lo e restringi-lo", que fundamenta a conclusão de que "[q]uem sustentasse que Ogibly e Milton, ou Bunyan e Addison, são iguais em gênio e elegância, passaria por defensor de uma extravagância tão grande quanto se sustentasse" uma contradição como "que um monte de areia é mais alto que o Tenerife, ou uma lagoa tão extensa quanto o oceano"

[16] Cf. KAIL, 2007, pp. 3-4. Os comentadores dividem-se em relação à questão de saber se a propensão projetiva gera um erro, cuja resposta depende, naturalmente, de se considerar que juízos estéticos têm ou não valor de verdade (e qual).

(ibid), isto é, um critério de verdade para tais juízos semelhante ao que se pode estabelecer para qualquer outra questão de fato.

Esta tensão é resolvida mediante o desenvolvimento da *delicadeza do gosto*, definida como uma capacidade de desfazer a confusão presente nos objetos, respectivas partes e sentimentos que cada um deles gera na mente, obtendo um "sentimento claro e distinto, (…) exato e subtil" que "acompanha durante todo o exame dos objetos", em que "não apenas percebe as belezas e os defeitos de cada parte, mas também (…) as espécies de cada qualidade", desfazendo sucessivamente a confusão presente nos objetos que se apresentam aos sentidos, pela "*prática* de uma arte particular e o frequente exame e contemplação de uma espécie particular de beleza" (ST 18).

Portanto, o conhecimento dos mecanismos causais envolvidos na geração de sentimentos estéticos pode ser alcançado mediante sucessivas experiências e comparações entre os fatores que as configuram, gerando um critério de verdade e de correção *a posteriori* para tais juízos – justificado pela uniformidade da natureza humana[17] (nos modos de sentir relativamente a determinadas qualidades dos objetos), também descoberta *a posteriori*. Quer dizer, tal experiência regular leva a regras gerais e permite-nos alcançar um padrão de verdade e de correção para juízos estéticos a partir de um conhecimento das paixões regulares em cada época e lugar:[18]

> [P]ara chegarmos a um julgamento mais *estável* das coisas, fixamo-nos em algum ponto de vista *firme* e *geral*; e, em nossos pensamentos, sempre nos situamos nesse ponto de vista, qualquer que seja nossa situação presente. (T 3.3.1.15).

[17] Definida por um conjunto de disposições a sentir, pensar e agir de uma certa forma, isto é, de condições sensitivas, cognitivas e comportamentais comuns a uma mesma espécie. Cf. T 2.3.1.9; T 3.2.1.8; T 3.2.5.9; 3.3.3.5; IPM 2.1.1; 3.2.39; 5.1.2; 5.2.44; Ap. 1.16; ST 10, 28.

[18] Este processo epistêmico tem como pano de fundo a convicção de Hume de que valores podem encadear-se em explicações causais, tal como quaisquer outros objetos da experiência, ambos passíveis de raciocínios causais ou probabilísticos (cf. T 2.3.1.16-17; IEH 8.7, 19; IPM Ap. 1.10). A razão disso é que a necessidade que os objetos dessa ciência mantêm é do mesmo tipo que a necessidade dos objetos físicos – o que Hume chama de *evidência moral*, "uma cadeia em que se conectam causas naturais e ações voluntárias" (T 2.3.1.17) paralela à *necessidade física*, definida como "a conjunção constante dos objetos, juntamente com a determinação da mente [para transitar fácil e insensivelmente entre eles]" (T 1.3.14.33).

> É natural, para nós, procurar um *padrão do gosto*, uma regra pela qual se possam reconciliar os vários sentimentos dos homens, ou ao menos garantir uma decisão confirmando um sentimento e condenando o outro. (ST 6).
>
> O fundamento [das regras do gosto] é o mesmo que o de todas as ciências práticas, a experiência, e elas não passam de observações gerais sobre aquilo que tem sido universalmente considerado como agradável em todos os países e épocas. (ST 9).
>
> Quando os órgãos são finos o bastante para não deixar que nada lhes escape e, ao mesmo tempo, exatos o bastante para perceber cada ingrediente da composição, a isso chamamos delicadeza de gosto (…). *Aqui as regras gerais da beleza têm o seu uso, pois são obtidas a partir de modelos estabelecidos e da observação do que agrada ou desagrada*, quando este se apresenta sozinho ou num grau elevado. E se as mesmas qualidades, em contínua composição e em grau menor, não afetam os órgãos com sensível deleite ou insatisfação, dizemos que tal pessoa não pode ter nenhuma pretensão a essa delicadeza. *Produzir tais regras gerais ou tais reconhecidos parâmetros de composição* é como encontrar a chave presa à correia de ouro que justificou o veredito dos parentes de Sancho e confundiu os pretensos juízes que os conheciam. (ST 16, itálico meu).[19]
>
> É unicamente pela comparação que podemos estabelecer epítetos de elogio ou de censura e aprender como atribuir o grau devido a cada um deles. (ST 20).

O alcance do padrão e a correção dos juízos convocam o exercício das paixões (poder sentir um agrado ou desagrado) e da comparação (pela imaginação, que, com auxílio da memória, distingue componentes relevantes e irrelevantes na consideração do objeto).

[19] Cf. também ST 7-9, 14, 16, 23, 25; T 1.3.9.12. Sobre a moral, cf. T 3.3.1.16, 18; IPM 5.2.42, 44.

Este processo culmina num ponto de vista pelo qual o objeto é considerado de maneira depurada dos fatores particulares irrelevantes – desinteressada –, sob o qual podemos conhecer (delimitando ideias e conexões) e sentir uma paixão independentemente desses fatores.[20]

Neste sentido, Hume enumera fatores objetivos e subjetivos que permitem esta referência a partir da qual o objeto pode ser considerado belo em geral, ou mesmo uma obra de arte, a saber, o lugar e tempo certos, "perfeita serenidade da mente, concentração de pensamento", colocar "a fantasia numa situação e disposição adequada", o perfeito funcionamento dos órgãos e a delicadeza da imaginação.[21] Portanto, como noutras ciências empíricas, este conhecimento exige a ativação ou o emprego do hábito e dos princípios de associação, passando pelo conhecimento do que a generalidade dos homens julga, acompanhada de um certo sentimento, à semelhança do que podemos proceder nos juízos causais e dos sentidos externos.[22]

Por seu turno, Hume assevera que a linguagem desempenha um papel fundamental no alcance deste ponto de vista, ao permitir a influência mútua dos gostos e juízos entre os falantes. Cria-se, assim, uma relação de interdependência entre a linguagem e o padrão: por um lado, aquela faz-se necessária para a formação do padrão,

---

[20] Este ponto de vista consistiria num cenário em que se percebem os fatores que dividem as opiniões dos espectadores e quais os que, mesmo condicionando a experiência, contribuem decisivamente para um juízo que seja partilhado por todos. Entretanto, este exercício faz-se necessário em virtude do fato de que nem a experiência, nem o objeto valorado aparecem separados de um contexto, que apresenta diversos traços e contornos condicionantes – o que explica a variedade de juízos e um eventual desacordo –, e cabe ao espectador descriminá-los, separá-los e separar os relevantes dos irrelevantes. Além disso, embora Hume não seja muito preciso e exato sobre o que seria estar sob este ponto de vista, parece, pelo menos, considerar que a natureza humana é suficientemente uniforme para garantir um considerável acordo entre os sentimentos e as atividades do cotidiano (cf. Sc 17, 35; ST 22; JONES, 1982, p. 103; FOGELIN, 1985, p. 127; TOWNSEND, 2001, p. 154, 165).

[21] Sobre a moral, Hume assevera que o espectador desinteressado é capaz de determinar o caráter da relação causal entre ação e motivo do agente de acordo com a sua capacidade racional e sensitiva (pela simpatia; cf. T 3.1.2.4, 8; T 3.2.2.8-9; T 3.3.1.17, 18, 30; T 3.3.3.2).
Cf. ST 10, 11, 14, 16; NORTON, 1975, p.131,195, 200-3; 1982, p. 101,108, 109n12, 133; JONES, 1982, p. 119.

[22] Entre seus defensores estão Noxon (1961, pp. 158-9), Kivy (1967) Brunet (1965, pp. 162-74, 481-580, 712, 766-7), Jones (1976; 1982, pp. 106-147), Norton (1982, p. 109 n12; pp. 116-7 n21), Swain (1992, p. 469, 485) e Townsend (2001, ch. 5) e Limongi (2006).

porque só assim pode haver influência mútua – entre agentes e espectadores ou os respectivos juízos; por outro lado, se não existir um padrão (ainda que possa ser revisto e corrigido), não é possível criar referências comuns nas quais apoiar a própria comunicação:

> A mente humana é de uma natureza muito imitativa; tampouco é possível, a um dado grupo de homens, *conversar* juntos sem que adquiram uma semelhança nas maneiras e *comuniquem* uns aos outros seus vícios, assim como suas virtudes. A propensão à companhia e à sociedade é forte em todas as criaturas racionais; e a mesma disposição que nos dá esta propensão, faz-nos entrar profundamente nos sentimentos uns dos outros, e faz propagar paixões e inclinações semelhantes como que por contágio, através de todo clube ou laço de companheiros. (NC 9; tradução minha).[23]

Com efeito, as convenções linguísticas, pressupostas nas instituições, constituem um veículo de aprendizagem das descrições das relações causais entre objetos e sentimentos nos espectadores. A sua existência permite uma comunicação eficiente, a fixação de uma referência para os juízos e, assim, condições de verdade para os mesmos. Deste modo, a linguagem expõe o padrão ou referência fixa requeridos para o acordo entre os indivíduos, encobrindo as variações de sentimentos individuais. Se não fosse assim, haveria um padrão para cada espectador, o que anularia a própria noção de um ponto de vista comum. Porém, este padrão pode ser reajustado, ao se descobrirem novas condicionantes ou nuances das relações causais entre objeto e espectador. Além disso, nas trocas linguísticas cotidianas, o movimento pelo qual o padrão pode ser estabelecido depende eminentemente da possibilidade de se reconhecer aquelas relações causais – em que as qualidades do objeto são as causas,

[23] Cf. também NC 14. Sobre a moral, cf. T 1.3.13.11; T 3.3.1.15, 16, 18, 20-21; T 3.3.3.2; IPM 5.2.42. Pode pensar-se que a diferença entre quem está sob este ponto de vista e um patife esperto reside no fato de que o segundo conhece as conexões e circunstâncias, mas não é afetado pelas mesmas por uma impressão de reflexão, contrariamente ao primeiro (que detém atitudes, disposições, crenças, sentimentos, associados a esse conhecimento). Transferindo esta consideração para as palavras de Hume, isto significa que o patife poderia comparar, mas não simpatizar.

e os sentimentos do(s) espectador(es), seus efeitos em todos os espectadores que se encontram sob o ponto de vista desinteressado. Assim, o que determina o valor de verdade de juízos de valor não é a correspondência entre o seu conteúdo e o sentimento que um espectador efetivamente detém em relação a ele (em qualquer ponto de vista), mas entre tal conteúdo e o sentimento que alguém sob tal ponto de vista sentiria.

Assim, Hume parece julgar possível formular raciocínios causais e obter um conhecimento (*a posteriori*) das paixões (que motivam juízos morais e de gosto) exatamente do mesmo tipo que das restantes questões de fato, a saber, probabilístico e restrito a um apelo à regularidade observável[24]. Assim, a proposta desta possibilidade de um ponto de vista externo ao sentimento particular de cada espectador, em relação ao qual se possa estabelecer que ele corresponde ou não, livra-nos da conclusão cética inerente ao relativismo decorrente do "princípio de igualdade natural entre os gostos", uma vez que se torna possível resolver disputas sobre o gosto a partir de um enunciado que deve valer para qualquer espectador[25].

6. Valor de verdade e 'querer dizer'

Apesar do consenso sobre a natureza passional dos valores na filosofia de Hume, há controvérsia sobre se juízos de valor detêm valor de verdade. As interpretações sobre este tópico subdividem-se em *cognitivistas* e *não cognitivistas* (nos termos de uma linguagem contemporânea). De acordo com a primeira, tais juízos constituem conhecimento e são verdadeiros ou falsos. De acordo com a segunda, tais juízos não constituem uma forma de conhecimento e são destituídos de qualquer valor de verdade.

Consequentemente, surge a subdivisão entre as interpretações *descritivistas* (consequência do cognitivismo) e *expressivistas* (*não descritivistas*, consequência do

[24] Aliás, Hume refere-se às paixões como objetos de conhecimento e de raciocínio causal (cf. T 2.1.10.10), não fosse o propósito de quase todo o livro II do *Tratado* o de aplicar este raciocínio – cuja natureza é analisada no livro I – à dinâmica das paixões (morais e não morais).

[25] Ainda assim, este ponto de vista não deve confundir-se com as regras gerais sobre o gosto, que descrevem os gostos e sentimentos comuns aos homens dos diversos tempos e lugares, caso contrário, esse ponto de vista teria de assumir várias formas – de onde se segue que a verdade mudaria; além disso, na medida em que tais pontos de vista seriam incomensuráveis, não se poderia considerar a possibilidade de um retrocesso (cf. COSTELLOE, 2007, ch. 1; COVENTRY, 2006, 5.4.2; TOWNSEND, 2001, ch. 5, 6).

não cognitivismo) – relativamente à questão semântica. Para os expressivistas (não descritivistas)[26], a principal função dos juízos de valor é expressar um estado subjetivo daquele que o enuncia. Para os descritivistas, tais juízos descrevem fatos (que podem ser conhecidos). Entre os descritivistas, encontramos duas outras variantes interpretativas, a saber: os *subjetivistas*, para quem os juízos descrevem fatos subjetivos, internos e particulares; os que designo *causalistas*, para quem o juízo descreve um fato que consiste nessa relação causal entre os objetos avaliados por espectador(es). Associada a esta distinção, está aquela entre os juízos serem ou não de natureza proposicional, ou poder-se ou não considerar que o que parecem proposições genuínas, na realidade, não o são[27].

6.1. Teoria do erro

Inserida numa linha de interpretação emotivista que remonta a Thomas Reid[28], a interpretação da *teoria do erro* constitui a forma mais refinada da interpretação não cognitivista da filosofia humeana do gosto, ancorando-se nas passagens (apresentadas na seção 2) em que Hume defende categoricamente que em virtude de se fundarem em sentimentos (estados apresentativos) e não em ideias e raciocínios (estados representativos), juízos de valor não são 'objeto da razão' (T 3.1.1.18) e, por isso, não detêm valor de verdade. E talvez devido a esta confluência de evidências, esta posição possa facilmente ser confundida com a sentimentalista, afinal, se todo o campo da verdade e do conhecimento (questão que divide cognitivistas e não cognitivistas) se restringe ao que pode ser apreendido pela razão, rastrear a origem da valoração a um estado emocional de quem ajuíza pode parecer condição suficiente para concluir que não existe verdade sobre valores, ou que juízos de valor não podem constituir conhecimento.

Seus principais proponentes – J. Mackie e B. Stroud[29] – justificam a inclusão de um elemento semântico na sua interpretação pelo reconhecimento da preponderância que a operatividade da propensão projetiva tem na formulação destes juízos. Para tal,

---

[26] Termos emprestados da taxonomia de R. Hare referente à moral, que aqui me permito aplicar ao gosto estético (Cf. HARE, 1997, p. 42).

[27] Cf. GARRETT, 1997, p. 188.

[28] Cf. também SALGADINHO, 2020, 3.1.1 e 3.2.3.

[29] Cf. STROUD, 1977, pp. 180-2; 245-50; MACKIE, 1980, pp. 69-75. Cf. também FOGELIN, 1985, p. 143; COVENTRY, 2006, pp. 43-4, 63, 65; KAIL, 2007, ch. 7.

atentam para uma pretensão à objetividade no nosso uso cotidiano dos juízos de valor, ou seja, de falar dos mesmos como se residissem nos objetos, e não na mente – uma *maneira objetivista de falar* ou, como designa Coventry, um discurso *realist-sounding* (2006, p. 64, 67). Diz-nos Stroud:

> Como é que a aparência de uma destas coisas na mente tem o efeito de nos suscitar pensamentos (ou "ideias") de *vício*, de *beleza*, de *causação* ou de quaisquer outras qualidades ou relações que atribuímos aos objetos, se, para Hume, tais qualidades e relações não pertencem nem podem pertencer aos "objetos tais como existem na natureza"? (STROUD, 1993, p. 258; itálico e tradução meus).[30]

A fim de compatibilizar esta pretensão a uma objetividade com a natureza emotiva dos juízos de valor – entre os quais se encontram os estéticos –, Stroud e Mackie afirmam que do ponto de vista epistêmico, a crença projetiva, subjacente a todo juízo, é fictícia, no sentido de ser falsa e injustificada. Tal ficção resultaria num uso (também fictício) do juízo como se fosse uma proposição genuína – o que, naturalmente, supõe um contraste entre um aspecto correto ou próprio e outro errôneo ou impróprio destes juízos, e que o primeiro corresponde passa pelo reconhecimento do seu caráter não proposicional, não descritivo e não representativo.

Do ponto de vista semântico, neste sentido correto, tais juízos não descrevem nada, mas *expressam* ou manifestam a paixão na qual são fundados, de tal modo que apesar de "atribuir uma característica objetiva à própria X, muito embora, para Hume, não haja, realmente, tal característica a ser encontrada 'em' X", ao emitir um tal juízo, "faço a observação apenas devido ao sentimento que tenho" (STROUD, 1977, p. 184), isto é, autobiográfica. Neste sentido, "estas ficções são projeções de sentimentos" (MACKIE, 1980, p. 71) e dever-se-iam ao mecanismo da projeção, considerado "uma instância da 'grande propensão a espalhar-se nos objetos externos' da mente humana", tal como "[o] processo pelo qual Hume explica a nossa crença em conexões entre causas e efeitos, igualmente *fictícias* [itálico meu]" (ibid, p. 72).

Mas embora permita compatibilizar um componente expressivo dos juízos sobre valores e o seu uso objetificante na vida comum – em consonância com as evidências

[30] Cf. também IPM Ap. 1.21.

textuais em que Hume admite a existência da propensão projetiva –, esta interpretação apresenta, pelo menos, três dificuldades. A primeira é a de não explicar o significado de um juízo mentiroso, quer dizer, consonante a uma determinada regra geral, mas em que o sentimento do respectivo falante não lhe corresponde, não sendo expresso no juízo – o patife esperto (*wise knave*)[31].

A segunda dificuldade é que mesmo condicionados por uma crença falsa – a objetividade do valor –, é certo que esta propensão leva a atribuir valores de verdade distintos a proposições distintas, como, por exemplo, que é verdade que Fernando Pessoa é um bom poeta e que é falso que a *Escrava Isaura* de 2004 seja tão boa quanto a de 1976. Ainda assim, a Mackie e Stroud, não importa se estes juízos são sinceros ou não, isto é, que reflitam os sentimentos particulares de quem os emite, nem se há acordo intersubjetivo sobre isso, ou se são considerados sob um ponto de vista desinteressado. Por isso, os teóricos do erro estariam comprometidos a aceitar que ambos os juízos são simultaneamente verdadeiros em virtude de concordarem com as regras gerais do gosto e corresponderem ao padrão intersubjetivamente construído para juízos de valor[32], mas falsos porque todo e qualquer juízo de valor é inerentemente falso, já que a crença projetiva subjacente a todos os juízos de valor é falsa.

A terceira dificuldade é que, como observa Coventry (2006, pp. 44, 46, 62, 63, 64), considerar que as crenças projetivas constituem um erro significa supor duas coisas: por um lado, que há um modo correto de pensar e falar sobre os objetos, em relação ao qual a projeção (como *conteúdo*) possa ser considerada incorreta, ou (como *processo*) uma fonte equívoca de crenças; por outro lado, a possibilidade de corrigir essa projeção e não conceber os objetos como intrinsecamente detentores dessa propriedade. Deste modo, tal exigência epistêmica mostra-se invariavelmente frustrada, uma vez que a possibilidade de uma tal mudança está, para Hume, fora de questão, pois significaria exigir da mente mais do que ela pode fazer – funcionar de acordo com seus princípios e tendências naturais, que estão para além da nossa vontade. Como alternativa, Coventry aceita a naturalidade e inevitabilidade desta crença como suficientes para legitimar esta propensão.

---

[31] Termo de Hume para designar aquele que, no campo moral, age em benefício do bem público ou cujo juízo se adequa ao mesmo, sem que os seus sentimentos se coadunem com o mesmo, e procurando passar a impressão contrária aos demais (IPM 9.1.22).

[32] Termo empregue por Capaldi a propósito da sua interpretação da teoria moral de Hume (cf. 1989/92, ch. 4).

6.2. Subjetivismo

Fundamentalmente, a interpretação subjetivista apoia-se numa passagem em que Hume assevera que juízos morais (e, podemos presumir, também estéticos[33]) descrevem um fato interno, a saber, o sentimento do falante diante do objeto (entendido como questões de fato):[34]

> Tomemos qualquer ação reconhecidamente viciosa: o homicídio voluntário, por exemplo. Examinemo-lo sob todos os pontos de vista, e vejamos se podemos encontrar o fato, ou existência real, que chamamos de *vício*. Como quer que a tomemos, encontraremos somente certas paixões, motivos, volições e pensamentos. Não há *nenhuma outra questão de fato* neste caso. O vício escapa por completo, enquanto consideramos o objeto. Não o encontramos até dirigirmos nossa reflexão para nosso próprio íntimo e darmos com um sentimento de desaprovação, que se forma em nós contra essa ação. *Aqui está um fato, mas ele é objeto de sentimento* [*feeling*]*, não de razão*. Está em nós, não no objeto. Desse modo, quando declaramos que uma ação ou caráter são viciosos, tudo que queremos dizer é que, dada a constituição de nossa natureza, experimentamos uma sensação ou sentimento [*a feeling or sentiment*] de censura quando os contemplamos. (T 3.1.1.26; itálicos meus).

Quer dizer, no que respeita à questão semântica, ao fazer um juízo de valor, o respectivo falante reportaria algo sobre si próprio, a saber, o seu sentimento. No que respeita à questão epistêmica, juízos de valor seriam verdadeiros se correspondessem ao sentimento do respectivo falante diante do objeto, e falsos se não lhe correspondessem.

---

[33] Cf. STROUD, 1977, p. 10; MACKIE, 1980, p. 15; JONES, 1970; 1982, p. 56, 76; NORTON, 1982, p. 109 n12; pp. 116-7 n21.

[34] Entenda-se questão de fato na filosofia de Hume como tudo aquilo cujo contrário "permanece sendo possível, porque não pode jamais implicar contradição" (IEH 4.2).

O critério em virtude do qual o seu valor de verdade poderia ser aferido seria a sinceridade do falante. A este respeito, diz-nos Jones:

> Apesar de serem dependentes da constituição da nossa mente – em si, um fato bruto sobre a nossa maquiagem psicológica –, as impressões que recebemos das próprias questões de fato exteriores causam-nos um sentimento de um tipo ou de outro. Estes sentimentos são, em si mesmos, impressões, e são, efetivamente, fatos sobre nós. Mas o ponto crucial é que estes sentimentos só são fatos sobre nós, e são causados apenas pelas nossas impressões, cuja natureza é determinada pela reunião das condições do mundo exterior e a nossa fábrica interior. *Proposições que reportam estes fatos internos, a saber, os sentimentos que temos, são nada mais nada menos que os juízos morais e estéticos que aprovamos*. (JONES, 1970, p. 59; itálico e tradução meus).

Contudo, esta interpretação apresenta, pelo menos, três dificuldades epistêmicas e semânticas, notadas na literatura de comentário à filosofia moral de Hume, podendo ser transpostas para a sua filosofia do gosto (estético). Primeiro, G. Hunter (1962) nota que esta interpretação nos comprometeria a aceitar que a referência de cada juízo é múltipla e variável individualmente: por exemplo, se alguém afirmar que Fernando Pessoa é o melhor poeta português e alguém discordar, teremos de aceitar a conclusão contraditória de que ambos os juízos são simultaneamente verdadeiros e falsos. A isto, Árdal (1966) acrescenta que nesse caso, existiriam tantos critérios de verdade quantos indivíduos houver, e assim, o seu significado alternaria conforme o indivíduo que proferisse o pronunciamento, pois cada falante falaria apenas sobre si próprio, e não sobre os objetos em questão – como, por exemplo, Fernando Pessoa ou os seus poemas –, sendo cada juízo individual uma proposição distinta e perdendo-se a referência que viabiliza um acordo ou desacordo.

Além disso, Stroud reivindica que a compreensão destes proferimentos como declarações autobiográficas não reflete as nossas práticas discursivas cotidianas, ou seja, o que efetivamente se pretende dizer quando se emite um certo juízo de valor: neles, referimo-nos aos objetos valorados, e não a nós mesmos; ou seja, pretendemos

descrever os objetos, e não a nós mesmos[35]. Aliás, a nossa linguagem permite que façamos a distinção entre, por exemplo, 'Fernando Pessoa é um poeta brilhante' e 'gosto de Fernando Pessoa', sinalizando a distinção entre um juízo sobre o valor e um relato autobiográfico. Esta parece ser a razão de fundo que justifica a afirmação de Hume de que o padrão para juízos de valor pode, pelo menos, regular a linguagem, isto é, a comunicação, que radica numa referência comum. Ou seja, uma vez que esses juízos se referem a um sentimento desencadeado sob um ponto de vista desinteressado, e não a sentimentos particulares, podemos levar a cabo um diálogo e nele permanecer independentemente de os seus sentimentos serem conformes a tal juízo ou não, quer dizer, sejam sinceros ou não.

6.3. Causalismo

Por fim, a interpretação causalista baseia-se nas evidências em que Hume atesta i) a existência do ponto de vista desinteressado, sob o qual um juízo de valor deve ser aceito em detrimento de outros; ii) que a relação entre o nosso sentimento diante de um objeto e este ponto de vista é de uma (in)correspondência, e iii) que há uma relação causal entre o objeto e o sentimento desperto sob esse ponto de vista.

De acordo com esta interpretação, na filosofia de Hume, juízos de valor descreveriam uma relação causal entre os objetos avaliados e um espectador ou grupo de espectadores, que se traduz numa regra ou afirmação geral, passível de ser seguida ou aceite por uma generalidade de indivíduos. Quer dizer, tais juízos seriam verdadeiros ou falsos de acordo com a (in)correspondência entre o juízo e as paixões despertas sob o ponto de vista desinteressado. Este, por sua vez, estabelece uma referência objetiva em toda a nossa prática discursiva cotidiana, na qual se pretende falar dos próprios objetos, e não de um estado subjetivo.

Com efeito, a possibilidade de estes juízos serem verdadeiros ou falsos é atestada pela própria definição de verdade e falsidade, concebida como uma correspondência entre ideias e fatos, que remontam a impressões (T 2.3.10.2; T 3.1.1.9). Quer dizer, ainda que as paixões sejam estados apresentativos, que não possuem um referencial a partir do qual possam ser considerados representações corretas ou incorretas de um objeto, é possível uma relação de correspondência entre um sentimento particular e outro, decorrente de uma consideração do respectivo objeto sob um certo ponto de vista, a saber, o desinteressado.

[35] Cf. HUNTER, 1962, p. 152; ÁRDAL, 1966, p. 199; STROUD, 1977, p. 180.

Além disso, desde a introdução ao *Tratado*, Hume reconhece explicitamente a Crítica como uma ciência experimental que, como outras, compõe a Ciência do Homem (investigação geral dos princípios que explicam o funcionamento da mente) – portanto, um tipo de conhecimento –, e esclarece que o seu objeto (assim como o da Moral) são os gostos e sentimentos dos homens:

> Se, portanto, as ciências da matemática, filosofia da natureza e religião natural mostram tal dependência em relação ao conhecimento do homem, o que se pode esperar das outras ciências, cuja conexão com a natureza humana é ainda mais estreita e íntima? A única finalidade da lógica é explicar os princípios e operações de nossa faculdade de raciocínio e a natureza de nossas idéias; a moral e a crítica tratam de nossos gostos e sentimentos; e a política considera os homens enquanto unidos em sociedade e dependentes uns dos outros. Essas quatro ciências, *lógica*, *moral*, *crítica* e *política*, compreendem quase tudo que possamos ter algum interesse em conhecer, ou quase tudo que possa servir para aperfeiçoar ou adornar a mente humana. (T 0.5).[36]

Entretanto, o processo de refinamento que leva ao ponto de vista desinteressado traduz-se na emissão de juízos causais – por sua vez, também descritos como um mecanismo causal –, em que mediante o confronto com um certo objeto, se identifica a beleza ou a virtude como uma propriedade no mesmo, a partir do efeito que provoca na mente – uma impressão de reflexão. Neste sentido, a sua origem consiste numa série de relações causais, ao mesmo tempo que envolve causas humanas, em que o juízo do espectador resulta do sentimento (agradável ou desagradável) que o objeto avaliado lhe causa. Deste modo, Hume parece reconhecer os sentimentos como *sinais* ou *efeitos* da beleza. Quer dizer, a beleza seria uma qualidade que se atribui a um objeto mediante um sentimento agradável, e a apreensão da beleza consistiria no reconhecimento das características do objeto em questão (incluindo o despertar do sentimento), em que o valor é concebido como um poder de *causar* sentimentos. Além disso,

[36] Cf. também ST 9. No caso da moral, cf. T 3.1.1.26; IPM 5.1.3.

Hume emprega vocabulário causal para explicar o estabelecimento de um padrão para tais juízos:

> [U]ma vez removidos esses obstáculos, as belezas naturalmente talhadas para *despertar* sentimentos agradáveis liberam imediatamente as suas energias, e enquanto durar o mundo, elas conservarão sua autoridade sobre as mentes dos homens. (ST 11).
>
> Dada a estrutura original da textura interna, algumas formas ou qualidades particulares são calculadas para agradar, e outras para desagradar, e se falham em seu efeito numa instância particular qualquer, isso se deve a algum aparente defeito ou imperfeição no órgão. (ST 12).
>
> Embora seja certo que beleza e deformidade (…) não sejam qualidades dos objetos, mas pertençam inteiramente ao sentimento, interno ou externo, é preciso admitir que há certas qualidades nos objetos talhadas por natureza para produzir esses sentimentos particulares. (ST 16).

Esta interpretação conserva três vantagens notáveis. A primeira é a de refletir convenientemente a referência aos objetos valorados eles mesmos nos nossos juízos estéticos cotidianos. A segunda é a de evitar que o juízo estético pudesse ser simultaneamente verdadeiro e falso – tanto no sentido em que incorrem neste problema o teórico do erro como o subjetivista –, uma vez que oferece um critério em virtude do qual tal juízo é verdadeiro independentemente dos juízos individuais (ainda que não independentemente da existência da mente)[37]. A terceira é a de dar sentido ao fingimento

[37] Alguns comentadores procuraram fundamentar esta interpretação numa conjuntura interpretativa realista da teoria dos valores de Hume, de acordo com a qual os traços do objeto que causariam o sentimento da beleza constituiriam seus 'correlatos objetivos', isto é, os elementos objetivos do juízo. Esta interpretação configurar-se-ia como uma forma de relacionismo ou disposicionismo, na medida em que os valores constituiriam propriedades que apenas existem em virtude de uma relação ou contato entre o agente e/ou espectador e a ação, mas não como propriedades que o objeto possui independentemente da existência da mente, ou *disposicionais*, na medida em que ter essa propriedade consiste em poder ser percebido como tal, julgando que

do patife esperto. Com efeito, só parece haver interesse em fingir mediante a ciência da contradição entre o sentimento particular e o juízo que se teria sob o ponto de vista desinteressado.

Contudo, tal como nota Árdal, aceitar que o significado destes juízos consiste numa generalização acerca dos sentimentos humanos (sob o ponto de vista desinteressado), ou uma relação causal entre os objetos em questão e esse espectador, exclui o sentimento do falante do significado do proferimento. Quer dizer, na medida em que implica aceitar que o falante não diz absolutamente nada sobre si ao enunciá-lo, esta posição não permite uma distinção entre os casos em que os juízos são emitidos por falantes que detêm o sentimento em questão e por patifes espertos. Portanto, por si só, não parece suficiente para explicar, no proferimento de um determinado juízo, a diferença entre dois juízos desinteressados, um sincero e um mentiroso.[38]

Referências

isso seja suficiente para defender uma forma mitigada de realismo sobre os valores, pois efetivamente, o objeto não deixa de possuir a propriedade intrínseca de, *mediante* o contato com uma mente, produzir um dado efeito, a saber, a percepção de qualidades como as cores ou sons e os valores (cf. NORTON, 1975, p. 205; 1982, p. 113, 120, 132; KAIL, 2007, pp. 150, 205, 241). Entretanto, esta consideração apresenta dois inconvenientes. Por um lado, Baxter observa que considerar o valor um poder causal – como Norton e Kail pretendem – implica considerar que o objeto apenas possui esse valor quando o sentimento é efetivamente desperto. Antes, julga que o valor constitui o conjunto do objeto observado e a reação ao mesmo, e que o agente cognitivo o atribui ao objeto enquanto algo que lhe pertence enquanto objeto idêntico ao longo do tempo. Porém, é exatamente esta posição que tem a consequência que Baxter apontou – que, aliás, estranhamente, aceita (cf. BAXTER, 1990, pp. 111-13). Porém, esta posição tem o mesmo inconveniente de inviabilizar a existência de um padrão para os juízos de valor (reconhecida pelo próprio Hume). Além disso, como bem nota Cohon, é um erro classificar esta posição como uma forma de realismo, uma vez que Kail ainda mantém uma dependência dos valores em relação à mente (a sua existência e operação sobre os objetos), e a posição realista depende de se considerar que os valores existem independentemente da existência e da operação da mente (portanto, que são objetivos num sentido que designo *forte*; cf. COHON, 2008, pp. 6, 58, 98, 111, 123, 137, 262-6; SALGADINHO, 2021, pp. 9-11).

[38] Cf. ÁRDAL, 1966, p. 192.

ÁRDAL, P. S. *Passion and Value in Hume's Treatise*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1966.
AYER, A. J. (1980). *Hume*. Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1981.
BAXTER, D. L. M. 'Hume on Virtue, Beauty, Composites, and Secondary Qualities'. *Pacific Philosophical Quartely*, v. 71, n. 2, 1990, pp. 103-118.
BLACKBURN, S. *Essays in Quasi-realism*. New York; Oxford: Oxford University Press, 1993.
BLACKBURN, S. *Rulling Passions*: A Theory of Practical Reasoning. Oxford: Oxford University Press, 1998.
BOEHM, M. Hume's "projectivism" explained. *Synthese,* n. 199, pp. 815-833, 2020.
BRUNET, O. *Philosophie et Esthétique chez David Hume*. Paris: Librairie A-G Nizet, 1965.
CAPALDI, N. *Hume's Place in Moral Philosophy*. New York; Berlin; Bern; Frankfurt; Paris; Wien: Peter Lang, 1989/1992.
COHON, R. *Hume's Morality: Feeling and Fabrication*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
COSTELLOE, T. *Aesthetics and Morals in the Philosophy of David Hume*. New York: Routledge, 2007.
COVENTRY, A. *Hume's Theory of Causation: A Quasi-Realist Interpretation*. New York: Continuum, 2006.
KIVY, P. Hume's Standard of Taste: Breaking the Circle. *The British Journal of Aesthetics*, pp. 57-66, 1967.
FOGELIN, R. *Hume's Skepticism in the* Treatise of Human Nature. London; Boston: Routledge & Kegan Paul, 1985.
GARRETT, D. *Cognition and Commitment in Hume's Philosophy*. New York; Oxford: Oxford University Press, 1997.
HARE, R. M. *Sorting Out Ethics*. Oxford: Oxford University Press, 1997.
HUME, D. (1739/40). *Tratado da Natureza Humana*. Trad. de Déborah Danowski. São Paulo: UNESP, 2001.
HUME, D. (1741-77). *A Arte de Escrever Ensaio e Outros Ensaios*. Trad. Márcio Suzuki & Pedro Pimenta. Iluminuras: São Paulo, 2009.
HUME, D. (1757). Dissertação sobre as paixões. Trad. Jaimir Conte. *Princípios*, Natal, v. 18, n. 29, p. 371 – 399, Jan/Jun, 2011.
HUNTER, G. Hume on Is and Ought. *Philosophy*, v. 37, n. 140, pp. 148-152, 1962.

JONES, P. Another look at Hume's views of Aesthetic and Moral Judgements. *Philosophical Quarterly*, v. 20, n. 78, pp. 53–59, 1970.
JONES, P. Hume's Aesthetics Reassessed. *The Philosophical Quarterly,* Hume Bicentenary Issue, v. 26, n. 102, pp. 48-62, 1976.
JONES, P. *Hume's Sentiments: Their Cicerionian and French Context*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1982.
KAIL, P. *Projection and Realism in Hume's Philosophy*, Oxford; New York: Oxford University Press, 2007.
LIMONGI, I. O fato e a norma do gosto: Hume contra um certo ceticismo. *Analytica*, v. 10, n. 1, pp. 108-24, 2006.
NORTON, D. F. Hume's Common-sense Morality. *Canadian Journal of Philosophy*, v. 5, n. 4, pp. 523-543, 1975.
NORTON, D. F. *David Hume: Common-sense Moralist, Skeptical Metaphysician*. Princeton: Princeton University Press, 1982.
NOXON, J. Hume's Opinion of Critics. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 20, n. 2, pp. 157-62, 1961.
PITSON, A. E. Projectionism, Realism, and Hume's Moral Sense Theory. *Hume Studies*, v. 15, n. 1, pp. 61-92, 1989.
SALGADINHO, C. *O quasi-realismo cético de David Hume*. Tese de Doutorado, Filosofia – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020.
SALGADINHO, C. Uma quasi-objetividade na teoria dos valores de David Hume. *Veritas*, v. 66, 1-18, 2021.
STROUD, B. *Hume*. London; New York: Routledge and Kegan Paul, 1977.
STROUD, B. 'Gilding or staining' the world with 'sentiments' and 'phantasms'. *Hume Studies*, v. 19, n. 2, pp. 253-72, 1993.
SWAIN, C. G. Passionate Objectivity, *Noûs*, v. 26, n. 4, pp. 465-490, 1992.
TOWNSEND, D. *Hume's Aesthetic Theory: Taste and sentiment*, London; New York: Routledge, 2001.
WINKLER, K. (1991). The New Hume. In READ, R.; RICHMAN, K. A. (eds.; 2007). *The New Hume Debate: revisited edition*. London: Routledge, pp. 52-87, 2007.

Sugestões de leitura

BROWN, S. G. Observations on Hume's Theory of Taste. *English Studies*, 20, pp. 93–8, 1938.

CARROLL, N. Hume's Standard of Taste. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 43, n. 2, pp. 181-194, 1984.
DICKIE, G. *The century of Taste: The Odyssey of Taste in the Eighteenth Century*. Oxford and New York: Oxford University Press, 1996.
GRACYK, T. Rethinking Hume's Standard of Taste. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 52, pp. 169–82, 1994.
GURSTEIN, R. Taste and the "Conversible World" in the Eighteenth Century. *Journal of the History of Ideas*, v. 61, n. 2, pp. 203-221, 1994.
GUYER, P. The Standard of Taste and the 'Most Ardent Desire of Society'. In: *Values of Beauty: Historical Essays in Aesthetics*. Cambridge University Press, pp. 37-74, 2005.
HALBERTSTADT, W. H. A Problem in Hume's Aesthetics. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 30, n. 2, pp. 209-14, 1971.
HELM, B. W. Why We Believe in Induction: Standards of Taste and Hume's Two Definitions of Causation. *Hume Studies,* v. 19, n. 1, pp. 117–40, 1993.
KIVY, P. "Hume's Neighbour's Wife: An Essay on the Evolution of Hume's Aesthetics". *The British Journal of Aesthetics*, v. 23, x, pp. 195–208.
KIVY, P. *The Seventh Sense: Francis Hutcheson and Eighteenth-Century British Aesthetics*, 2nd ed. Oxford: Oxford University Press, 2003.
KULENKAMPFF, J. The Objectivity of Taste: Kant and Hume. *Noûs*, v. 24, pp. 93–110, 1990.
MACLACHLAN, C. Hume and the Standard of Taste. *Hume Studies*, v. 12, n. 1, pp. 18–38, 1986.
MACMILLAN, C. "Hume, Points of View and Aesthetic Judgments," *Journal of Value Inquiry* v. 20, n. 2, 1986, pp. 109–23.
MARSHALL, D. Arguing by Analogy: Hume's Standard of Taste. *Eighteenth Century Studies*, v. 28, n. 3, pp. 323–43, 1995.
MASON, M. Moral Prejudice and Aesthetic Deformity: Rereading Hume's 'Of the Standard of Taste. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 59, pp. 59-71, 2001
MOOJI, J. J. A. Hume on Is-Ought and the Standard of Taste. *Journal of Value Inquiry*, v. 14, n. 3-4, pp. 319-332, 1980.
MOTHERSILL, M. Hume: 'Of the Standard of Taste'. In: *Beauty Restored*. Oxford: Clarendon Press, pp. 177–208, 1984.
MOTHERSILL, M. Hume and the Paradox of Taste. In: DICKIE, G.; ROBLIN, R.; SCALFANI, R. (eds.). *Aesthetics: A Critical Anthology*, 2nd ed. New York: St. Martin's Press, pp. 269-70, 1989.

MOTHERSILL, M. In Defense of Hume and the Causal Theory of Taste. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 55, n. 3, pp. 312-17, 1997.
MOTHERSILL, M. Hume and the Nature of Taste. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 56, pp. 29–38, 1998.
MOTHERSILL, M. The Character and Role of Principles in the Evaluation of Art. *British Journal of Aesthetics*, v. 42, pp. 37–51, 2002.
MOTHERSILL, M. Hume's Principles of Taste: A Reply to Dickie. *British Journal of Aesthetics*, v. 44, pp. 84–89, 2004.
MOTHERSILL, M. Hume and the Value of the Beautiful. *British Journal of Aesthetics*, v. 51, pp. 213-222, 2011.
MOTHERSILL, M. Hume and the Verdict of True Judges. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 71, n. 2, pp. 145-453, 2013.
MOTHERSILL, M. Hume, David. 'Of the Standard of Taste. In: KELLY, M. (ed.), *The Encyclopedia of Aesthetics*, 2nd ed., Oxford: Oxford University Press, v. , pp. 364-68. 2014.
MOTHERSILL, M. When True Judges Differ: Reply to Durà-Vilà. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 73, n. 3, pp. 345-48, 2015.
PERRICONE, C. The Body and Hume's Standard of Taste. *The Body and Hume's Standard of Taste*, v. 53, n. 4, pp. 371-378, 1995.
OSBORNE, H. Hume's Standard and the Diversity of Aesthetic Taste. *The British Journal of Aesthetics*, v. 7, n. 1, pp. 50-56, 1995.
ROSE, M. C. The Importance of Hume in the History of Western Aesthetics. *The British Journal of Aesthetics*, v. 16, pp. 218–29, 1976.
SHELLEY, J. Hume's Double Standard of Taste. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 45, n. 4, pp. 437-445, 1994.
STOLNITZ, J. On the Origins of 'Aesthetic Disinterestedness'. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 20, pp. 131–44, 1961.
TAYLOR, J. Hume on Beauty and Virtue. In RADCLIFFE, E. (ed.; 2008). *A Companion to Hume*. Oxford: Blackwell, pp. 273-292, 2008.
RAILTON, P. Aesthetic Value, Moral Value, and Naturalism. In: LEVINSON, J. (ed.). *Aesthetics and Ethics: Essays at the Intersection*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 59-105, 1998.
WERTZ, S. K. Hume and the Paradox of Taste Again. *Southwest Philosophical Review*, v. 7, pp. 141-150. 1991.

WINDSOR, M. Not Circular: Hume's "Of the Standard of Taste". *Hume Studies*, v. 48, n. 1, pp. 7-29, 2023.
ZANGWILL, N. Hume, Taste, and Teleology. *Philosophical Papers*, v. 23, pp. 1–18, 1994.
SVERDLIK, S. Hume's Key and Aesthetic Rationality. The Journal of Aesthetics and Art Criticism, v. 45, n. 1, pp. 69-7, 1986.

Capítulo 9

Ōnishi Yoshinori: a Natureza na Estética Japonesa

Diogo César Porto da Silva

Ōnishi Yoshinori (1888 - 1959) consolidou as bases filosóficas nas quais a estética japonesa se desenvolveria. No presente capítulo, apresentamos como Ōnishi lida com o tema que se tornou central à estética japonesa: a natureza. Tomamos como nosso objeto de análise sua obra publicada postumamente, em 1988, *O Espírito da Arte Oriental*, nos focando em suas considerações acerca do espírito da arte e consciência mítica, a cultura estética oriental e a distinção entre arte e poesia. Sua filosofia estética fundamenta bases mais sólidas para pensar a relação entre estética japonesa e natureza para além das numerosas representações naturais com as quais nos deparamos na arte japonesa.

Introdução

Caso indaguemos pelo elemento que particulariza a estética japonesa (entendidas – tanto "estética" quanto "japonesa" – sem maiores requintes conceituais), creio que, facilmente, receberíamos como resposta "natureza". Vemo-la representada com maestria na tradição poética do *haikai* (inclusive nas obrigatórias "palavras da estação"), cantada na clássica poesia *waka*, na qual faz as vezes dos sentimentos e atmosferas que a composição nos entrega à imaginação, nas artes visuais, em seus diversos períodos entrepassados pelas múltiplas escolas e técnicas (lembremos que a um de seus gêneros denominamos "kachōga" (花鳥画), "imagens de flores e pássaros", enquanto, a outro, "sansuiga" (山水画) ou "gasansui" (画山水), "imagens de águas e montanhas"[1]) e, finalizando esta não exaustiva lista, mencionemos a arquitetura e

[1] Ambos os gêneros têm origem na China, cultura que sempre foi a principal referência para o Japão até a sua modernidade em meados do século 19. Haveria inúmeros artistas que

ornamentação que envolve a cerimônia do chá e os jardins de pedra dos quais tantas imagens vemos compondo a arquitetura de templos Zen budistas. Contudo, não só na representação observamos o desabrochar da natureza em linhas e cores na arte japonesa, mas, também, na própria sensibilidade japonesa (dos japoneses?) atinada à contemplação da mudança das estações, trazendo em sua cultura e no seu cotidiano hábitos que os fazem deter os passos ou a atribulada vida diante dos sons, cores e sensações de cada estação (cuja contemplação do florescer das cerejeiras durante a primavera é apenas um exemplo).

A pergunta à qual pretendemos nos voltar nas seguintes páginas, entretanto, não é essa (que parece já estar decidida), e, sim, uma outra mais específica: como a natureza veio a ser o elemento central na conceitualização da estética japonesa?; e por que esta mesma natureza é aquilo que particulariza a estética japonesa?

Obviamente que, neste momento, outras questões de caráter muito mais abrangente se impõem: o que, afinal, se compreende por "natureza" (*shizen*;自然) na história intelectual do Japão?; Haveria distinções significativas entre a concepção de natureza no Japão e no resto do mundo, em especial no ocidente?; Caso haja, qual o papel desta, por assim dizer, concepção histórica e tradicional de natureza no Japão no conceito de natureza que – por mais disputado que seja – parece hoje hegemônico, fruto do modo através do qual a ciência moderna (não por acaso também denominada ciência da natureza) a definiu?

Tais questões não são dispensáveis e foram e continuam sendo postas com resultados exitosos[2]. Por mais que tenham relações diretas com o nosso tema, pretendemos nos por aquelas questões mais modestas, em relação às quais começamos destacando alguns pontos de partida: a estética japonesa é, antes de tudo, moderna em, pelo menos, dois fatores determinantes, a saber: 1) estética é uma disciplina filosófica ou um modo de pensar que se propõe a abordar questões referentes à arte, sensibilidade, juízos estéticos e pontos relacionados de formas específicas cujas

poderíamos citar para ilustrar ambos os gêneros, mas deixemos como exemplo as obras da centenária Escola de Pintura Kanō e as paisagens de Sesshū Tōyō (1420 - 1506).

[2] O volume 4 da coleção *O Pensamento Japonês* (*Nihon no Shisō*) (2013), da editora Iwanami, é completamente dedicado a artigos sobre a concepção de natureza japonesa. Também, o tema da filosofia da conhecida Escola de Quioto e a ecologia tem ganhado relevância.

diretrizes foram traçadas pela filosofia moderna ocidental[3]; 2) a filosofia japonesa se estabelece na lida com essas formas específicas de abordagem da arte cujos resultados continuam até hoje a direcionar, seja conscientemente ou não, os esforços de pensamento que lidam com as artes japonesas e os produtos intelectuais que nasceram da tentativa de as pensar. É essencial dizer que por mais que os pensadores do início do século XX tanto quanto os de hoje tenham se debruçado com rigor sobre os textos antigos, é inevitável notar que as bases hermenêuticas que informam suas conclusões são aquelas da estética[4].

Portanto, argumentaremos que é fundamental compreender como na estética japonesa moderna se articulou conceitualmente não só a relação direta entre natureza e estética japonesa, mas, também, o argumento através do qual se propõe que é exatamente essa natureza que particulariza, singulariza a estética japonesa frente a estética ocidental[5].

Para tanto, lançamos mão de Ōnishi Yoshinori[6] (1888 - 1959) que acreditamos ser o esteta japonês responsável pela construção conceitual mais refinada da estética japonesa enquanto filosofia. Em seus trabalhos, estabelece-se a natureza como base distintiva da estética japonesa, tal qual muitos reconhecerão em trabalhos de intelectuais posteriores, mas com pontos e objetivos sistemáticos que foram esquecidos por estes e

---

[3] Isso não quer dizer que esse modo tenha permanecido o mesmo ou que não tenha sido criticado (inclusive a importância da estética japonesa se encontra na possibilidade de superá-lo), contudo o seu ponto de partida continua sendo a modernidade ocidental.

[4] Nesse aspecto, as contribuições do livro organizado por Iwai e Suzuki (2006) e de Marra (2010) são elucidativas.

[5] Essa contraposição entre estética japonesa e estética ocidental é fundamental. Foi tratada em diversos estudos e permanece um grande desafio. De nossa parte, pensamos ser essa contraposição não só o elemento argumentativo que tenta afirmar a dignidade da estética japonesa, dizendo ser ela oposta, contrária, contraditória e, até mesmo, superior à estética ocidental, apelando, para isso, a uma pretensa "sensibilidade particular japonesa" (em uma espécie de argumento circular), mas que é o modo através do qual a filosofia japonesa, ela mesma, se faz enquanto tal. De modo que, formalmente, a filosofia japonesa acaba por se tornar uma estética. Assim, seguimos as indicações do filósofo japonês Tosaka Jun, principalmente em seu *A Ideologia Japonesa* (*Nihon Ideorogī ron*), de 1936.

[6] Os nomes de japoneses são escritos da ordem comum na língua japonesa: sobrenome seguido de nome.

que esta pequena contribuição, em certa medida, pretende recuperar.[7] Por fim, reforçaremos que o conhecimento do sistema estético erguido por Ōnishi nos trará clareza da origem e das articulações conceituais que subjazem, em grande parte, os escritos sobre estética japonesa com os quais nos encontramos e nos ajudarão a compreendê-los mais profundamente, abrindo as vias para que a contribuição da estética japonesa expanda a estética em sua totalidade.

O Projeto de Ōnishi e *O Espírito da Arte Oriental*

Ōnishi ensinou estética na Universidade Imperial de Tóquio (posteriormente, apenas, Universidade de Tóquio) entre os anos de 1922 e 1949, trabalho intelectual que resultou em uma série de importantes obras que o tornaram – e podemos dizê-lo sem rodeios – o consolidador da estética no Japão e da estética japonesa. Refreando-nos de maiores detalhes sobre sua obra e vida[8], limitemo-nos aqui a apontar sua tradução da *Crítica da Faculdade do Juízo* de Kant, publicada em 1932, seu extensivo estudo *A Estética da Fenomenologia* (*Genshōgaku-ha no Bigaku*), de 1937, e seus mais conhecidos e celebrados estudos, *Yūgen e Aware* (*Yūgen to Aware*), de 1939, e *Estudos sobre Fūga: Uma Pesquisa do "Sabi"* (*Fūga-ron: "Sabi" no Kenkyū*), de 1940, que comporiam posteriormente sua principal obra *Estética* (*Bigaku*), em 2 volumes, publicada em 1959.

Por essa pequena amostra de seus escritos podemos perceber de imediato duas preocupações que moldaram a estética de Ōnishi: 1) o rigor metodológico e conceitual através do qual a estética ocidental se aproximava dos seus objetos que, para

[7] Marra (2010) foi um dos primeiros pesquisadores da estética e história da literatura japonesa a apontar a dívida não reconhecida que os historiadores da literatura japonesa tinham com a filosofia da Ōnishi. Insistia nos seus artigos que, apesar de as categorias estéticas delineadas por Ōnishi levarem a um universal ahistórico, elas não pretendiam sustentar uma "forte subjetividade nacional", isto é, uma sensibilidade particular que seria a essência da subjetividade japonesa tal qual era usada por esses mesmos historiadores da literatura em suas interpretações acerca das criações artísticas japonesas. De modo que, Marra argumentará, não se tratava apenas de um não reconhecimento dessa dívida teórica, mas, antes, do desconhecimento da filosofia de Ōnishi que, mesmo assim, permanecia como o fundo oculto da estética japonesa, principalmente no pós-guerra.

[8] Detalhes da biografia e da obra de Ōnishi podem ser encontradas no seu *O Espírito da Arte Oriental* (ŌNISHI, 1988, p. 477-482) e, em inglês, em Marra (1999, p. 115-122).

Ōnishi, eram, antes de tudo, a obra de arte e a experiência estética (esta, ainda, se dividia na consciência estética passiva a apreciar a obra e naquela outra ativa que, criando-a, dava-lhe forma); e 2) pensar de forma precisamente estética (ao modo da disciplina filosófica) os fenômenos estéticos (aqueles relacionados à arte, apreciação e criação) ditos particularmente japoneses. Portanto, o objetivo ao qual seu projeto visava se tratava de uma estética (nos termos de uma disciplina filosófica ou da teoria da arte) geral (com a maior abrangência possível) capaz de comportar categorias estéticas que contemplassem os fenômenos estéticos japoneses (mas não exclusivos ao Japão). É nessa chave de uma teoria estética – que poderíamos, provisoriamente, dizer ser categórica e geral – que lemos a seguinte passagem na qual Ōnishi nos esboça as diretrizes teóricas que o conduziram na sua pesquisa acerca do *yūgen*:

> De qualquer modo, juntamente a pensar, dessa forma, a estrutura geral das experiências que possuem valor estético, penso ser possível, ainda, tendo como base a relação mútua entre os dois polos dos princípios valorativos do sentimento artístico e do sentimento natural, por um lado, esclarecer a dita questão da "forma" e do "conteúdo" da arte e, por outro, também desenvolver sistematicamente as diversas categorias estéticas. (ŌNISHI, 1939, pp. 97-98).[9]

Sistema esse cuja configuração Ōnishi sintetiza na seguinte passagem da sua *Estética*:

> Acreditamos ser acertado pensarmos que, se caso consigamos distinguir *teoricamente* (mesmo se, na prática, por vezes, suas "propriedades estéticas" se confundam) a essência estética de "yūgen" e "sabi", como argumentei anteriormente, "yūgen" pertenceria originalmente à "categoria fundamental" do "sublime" (das Erhabene) como uma "categoria estética derivada" particular, e o "conteúdo estético" do "aware", no mesmo sentido, pertenceria ao "belo" (das Schöne), assim como o "conceito estético" do "sabi" seria derivado ou inferido, antes, da "categoria fundamental" do "espirituoso"

[9] As traduções de todas as citações de obras escritas em japonês são nossas.

> (Humor). E, ainda, caso essas três "categorias estéticas fundamentais" sejam derivadas teoricamente da *estrutura essencial* da experiência estética humana em geral, seria possível aqui, também, pensar em uma *estética da relação estrutural* entre esses "conceitos estéticos", tanto fundamentais quanto derivados. (ŌNISHI, 2014, pp. 511-512, ênfase no original).

Notemos que os princípios basilares das explicações estéticas subsequentes são aqueles que tomam o sentir natural e o sentir artístico como valores e, não, como se poderia esperar de uma estética japonesa, aqueles relacionados a determinantes geográficos, históricos (como o "clima e cultura", *fūdo*, de Watsuji Tetsurō), nem éticos e morais (como sugerido por Nishida Kitarō), muito menos psicológicos (como em *A Estrutura da Dependência* de Doi Takeo). É da interação e desenvolvimento, aí sim em parte históricos (o que, cuidadosamente, Ōnishi denomina de "circunstâncias experienciais" (*keiken teki jijō*) na continuação do primeiro trecho que citamos), que se erguerão diversas subcategorias estéticas derivadas daquelas fundamentais – belo, sublime e espirituoso – dentre as quais *yūgen*, mas também *aware* e *sabi*, se encontram.

> Em resumo, quero pensar aquilo que é "yūgen" como uma categoria estética particular derivada a partir da categoria fundamental, em termos estéticos, do "sublime". Contudo, teoricamente, no sentido de uma estética geral, penso que ele não se restringe somente à poesia japonesa ou à arte japonesa ou oriental, mesmo que, factualmente, esta categoria estética, geralmente, tenha se desenvolvido notavelmente através da consciência estética oriental. Ainda, penso que qualquer um reconheça o fato de que a poesia medieval japonesa especialmente tinha uma perspicaz consciência desta forma ainda mais particularizada do "yūgen" em seu sentido estético e refletia sobre ela. (ŌNISHI, 1939, pp. 97-98).

A cadência argumentativa dessa passagem é elucidativa e nos guia em direção ao nosso ponto: o significado estético do *yūgen* (mas podemos estender o mesmo raciocínio às outras subcategorias japonesas) não é logicamente restrito às artes do Japão ou do Oriente, de modo que é possível que qualquer arte traga, em sua forma ou conteúdo, o

mesmo significado estético do *yūgen*, justificando, assim, a sua posição enquanto categoria *estética* derivada do sublime e não, em primeiro lugar, por exemplo, religiosa (budismo), étnica (japonesa) ou, até mesmo, transcendental (filosófica) e concomitante ou parcialmente estética[10]. Em seguida, a sua "particularidade" (*tokushu no*) enquanto categoria estética se deve ao desenrolar da consciência estética (isto é, dos valores gerais que dirigem a contemplação e criação daquilo que é tomado como estético, inclusive a própria tomada) oriental em sua generalidade tendo, novamente em seguida, sido ainda mais particularizada, em seu significado estético, na poesia medieval japonesa (o que corresponderia ao período Muromachi, entre 1336 e 1573). Trata-se aqui de um desenrolar contingente que é causa direta da particularidade do *yūgen*. Ou seja, em termos mais claros, a sua particularidade não se deve a sua pertença a um povo, etnia – o Japão – e, nem mesmo, a uma forma de arte específica – ao *waka*, seja do medievo ou não, ou ao teatro *Nō* –, mas antes ao seu desenrolar contingente, cujo ponto de partida é uma consciência estética oriental geral e que se especifica em uma dada forma artística, encontrada em um dado lugar em um período histórico singular, sendo que esta forma de arte se torna o *locus* privilegiado não para se desvendar no que há de especial, particular ou específico no povo que desenvolveu aquela forma de arte, mas sim traçar os passos do desenrolar dessa consciência estética difusa que permitiriam defini-la como uma categoria estética derivada e, portanto, universalmente aplicável à análise estética de possivelmente qualquer fenômeno estético.

Nas etapas do pensamento de Ōnishi fica claro que o foco de sua estética japonesa é a estética, pois, como dissemos, seu ambicioso projeto, caso possamos nos permitir a especular, era o do desenvolvimento de um sistema de categorias e subcategorias estéticas que fosse capaz de dar conta de todo e qualquer fenômeno estético sem a necessidade de se valer de argumentos particularistas e, portanto, difíceis de se fundamentar logicamente. E como a breve citação que utilizamos para amplamente vermos seu projeto nos contou, seu ponto de partida são os dois princípios valorativos dos sentimentos natural e artístico que é por onde adentramos a questão central à qual nos propusemos a tratar, assim como na obra que elegemos para nos focar: *O Espírito*

[10] O que nos parece ser a aproximação preferida em relação ao *yūgen* e outras categorias estéticas japonesas de filósofos contemporâneos como podemos perceber na ontologia que Sakabe Megumi traça a partir do *yūgen* ou a tomada existencialista, da mesma categoria estética, empreendida por Kusanagi Masao. Traduções para o inglês de seus textos estão em Marra (2010).

da Arte Oriental (*Tōyōteki Geijutsu Seishin* 東洋的芸術精), publicada postumamente em 1988.

O Espírito da Arte Oriental: mitologia e determinações fundamentais

Iniciemos a falar sobre a obra de Ōnishi a partir de sua estrutura e as partes das quais nos ocuparemos. Estendendo-se longamente por 476 páginas, *O Espírito da Arte Oriental* se constitui de uma introdução, "Espírito da Arte e Consciência Mítica", e três seções, "O Espírito da Arte Oriental e o Desenrolar da Cultura Estética"; "O Espírito da Arte Oriental e a Estrutura da Consciência Estética"; e "O Espírito da Arte Oriental e o Romantismo", divididos em capítulos (4, 3 e 3, respectivamente) que, por sua vez, são subdivididos em parágrafos. Em termos gerais, as questões que Ōnishi se coloca em cada uma das seções e as respostas que propõe a elas podem ser resumidas da seguinte forma: na primeira seção, interessa-o como se organizaram as orientações fundamentais que dirigiram o desenvolvimento que levou às práticas estéticas próprias das sociedades orientais; na segunda seção, analisa-se os resultados de tal desenvolvimento em todos os momentos estruturais do estético, sejam eles contemplação, criação, forma, conteúdo etc. no Oriente; na terceira e última seção, o romantismo é trazido como ponto de contato entre o espírito da arte oriental e ocidental no qual Ōnishi apontará a origem de suas semelhanças ao mesmo tempo que argumentará as razões pelas quais tais semelhanças não engendram identidade entre eles.

Dito esse breve e insuficiente preâmbulo que não dá conta da complexidade e extensão da obra de Ōnishi, estamos aptos a argumentar a favor de nossa escolha por tratar especificamente da introdução e do primeiro capítulo da primeira seção em nosso artigo, pois são neles em que Ōnishi sistematiza a relação direta entre natureza e estética como o momento originador da particularidade do espírito da arte oriental, em especial a japonesa. Porém, não com os resultados com os quais nos habituamos a chegar, nem com os argumentos dos quais geralmente lançamos mão ao falarmos tão tranquilamente do mesmo tópico.

Seguindo o exemplo de Ōnishi, comecemos por clarificar os conceitos que dão nome à obra, por um lado "espírito da arte" e, por outro, "oriental". Por "espírito" Ōnishi compreende uma orientação determinada que guia as possibilidades do desenrolar de uma dada etnia (*minzoku*). Essa orientação, por mais determinante que seja, não é escatológica, de forma que apesar de fechar possibilidades, abre outras que

permanecem indeterminadas até que sejam tomadas e desenvolvidas. Portanto, aliado ao seu caráter apriorístico conjugasse também um caráter histórico que compõe, assim, a totalidade do espírito. Enquanto à "arte", Ōnishi a toma, em um primeiro momento, em seu sentido amplo como todo e qualquer tipo de atividades que se relacionem com a arte no interior dessa dada etnia. Sendo que, assim, "espírito da arte" diz da orientação que determina e informa todas as atividades culturais que se relacionam com a arte e não tão somente as artísticas, uma vez que tanto a contemplação de fenômenos estéticos quanto as reflexões teóricas que o cercam (Estética em seu sentido amplo) são englobados e, consequentemente, determinados pelo espírito da arte. A amplitude do conceito de espírito da arte surge, à primeira vista, como pleno de problemas, pois ela impediria sua definição conceitual precisa – ao fim e ao cabo, espírito da arte poderia ser "qualquer coisa" –, ao que Ōnishi responderia que, aqui, se trata de uma orientação, de uma direção seguida até então por uma dada etnia que se daria a conhecer fazendo-se o caminho oposto, tomando nota daquelas possibilidades escolhidas (as vias que foram efetivamente percorridas, deixando-se outras para trás), até a sua gênesis. Ao longo do caminho, por comparação, vamos nos encontrando com outras etnias que vieram a ser "outras" exatamente por terem percorrido outras vias às quais lhe direcionavam a orientação de seus respectivos espíritos da arte. De forma que, uma conceitualização completa e final de um espírito da arte talvez não seja possível dada a sua amplitude, porém o conhecimento de sua orientação originária (portanto, apriorística) somada ao seu desenrolar (os fenômenos históricos que se apresentam) nos propicia a resolver questões estéticas específicas porque podemos apontar precisamente como a orientação do espírito da arte determinou aquele dado desenrolar histórico[11].

"Oriental", o outro elemento do título, Ōnishi o reconhece, é uma denominação inadequada da qual ele se utiliza somente por conveniência. Essa carência é justificada por ele – insuficientemente, digamos de passagem, dado as acirradas discussões que hoje se travam nos estudos culturais – pelo oriente ou a Ásia ser o círculo cultural do outro lado em relação ao círculo cultural do ocidental, europeu e americano, sendo propício a uma abordagem comparativa que, apesar de reconhecer a diversidade interior a cada um dos círculos culturais espaço-temporalmente, é, antes de tudo, formal, portanto, filosófica e lógica e, não, histórica em natureza. Lança-se o olhar, assim, sobre

[11] Um exemplo de questão que o método de Ōnishi poderia ajudar a resolver seria: qual determinação levou a se escrever poemas curtos no Japão desde seus tempos antigos, mas no ocidente, desde a Grécia, houve uma clara preferências por longos poemas épicos?

regularidades e essências universais, caracterizando a pesquisa à qual Ōnishi se propõe: uma que seja uma filosofia da arte.

E é nas histórias mitológicas onde começa o caminho do desenrolar do espírito da arte:

> Assim, primeiramente, antes do espírito da arte oriental dar partida em seu desenvolvimento histórico-cultural, se há algo que poderíamos denominar como o seu primeiro desabrochar no interior dos frutos espirituais primitivos de um povo [minzoku], esse provavelmente seria aquilo ao qual a consciência mítica dá forma. Nas lendas mitológicas mais antigas de um povo, geralmente, se encontram as causas principais que, posteriormente, deverão se desenvolver na cultura espiritual como filosofia, religião, moral, arte etc. Podemos vê-las todas encerradas em uma totalidade indivisa e una. Em relação ao seu conteúdo, de modo geral, mesmo se a dimensão religiosa tome a posição mais íntima e original, no momento de dar forma ou expressão concreta a ele, o que sempre faz o papel mais importante é a imaginação artística inata a esse povo ou a orientação específica da função sentimental que move essa imaginação [...] Logo, o ponto de partida mais apropriado à pesquisa acerca do espírito artístico não seria o de começar, em primeiro lugar, a examinar essa tendência originária e primeira? (ŌNISHI,1988, p. 7).

Os pontos aos quais devemos estar atentos nessa citação de Ōnishi são aqueles nos quais aponta que, além do espírito da arte, é nessa consciência mitológica onde encontramos os "germes" de outros espíritos, como da filosofia, religião etc., que ali se reúnem indistintamente. E, se por um lado, o seu conteúdo tende a se desenvolver no espírito da religião, as formas e as expressões que adquire são animadas pela imaginação artística ou o trabalho dos sentimentos que, por sua vez, já indicam a tendência do desenrolar do espírito da arte de uma dada etnia. E nessa indivisibilidade dos futuros aspectos culturais e nesse passo inicial do espírito da arte, o que a mitologia nos diz? Em primeiro lugar, seguindo as etapas que Ōnishi delineia, através dos contos mitológicos compreendemos dois aspectos basilares das etnias antigas: 1) sua

concepção de mundo (*sekai-kan* 世界観) ou concepção de vida (*jinsei-kan* 人生観), esta trata-se de uma orientação abstrata ou idealista em relação à natureza e à vida; 2) seu sentimento cotidiano (*seikatsu kanjō* 生活感情) que são as experiências cotidianas concretas e específicas que esta antiga etnia enfrenta, ou seja, geografia e clima (ŌNISHI, 1988, p. 16-17). É da interação entre esses dois aspectos de onde surgirá o espírito da arte que, por sua vez, forma-se a partir das negociações entre "espírito" e "natureza" – outro par conceitual dentre os muitos aos quais Ōnishi é afeito. Ōnishi tomará "espírito" não somente pelo intelecto, mas em um sentido ampliado no qual se incluirá também as afeições, sentimentos ou, nos valendo de certa liberdade conceitual, a subjetividade (ŌNISHI, 1988, p. 21-22), enquanto "natureza" faz as vezes do mundo externo, ou seja, tudo que não seja "espírito". Enfatizemos, mais uma vez, que lidamos aqui com as bases que informam ou orientam as determinações do desenrolar do espírito da arte e não dele mesmo. Ōnishi, então, se vale de um engenhoso argumento para demonstrar como as relações entre "espírito" e "natureza" que levam a espíritos da arte primitivos distintos já na personificação das mitologias.

O seu exemplo, como não poderia deixar de ser, é a mitologia grega antiga na qual é o conteúdo da concepção de mundo e do sentimento cotidiano que são a causa primeira que determinará o espírito da arte (da Grécia antiga em primeiro lugar e, em seguida, de todo o ocidente). Por tal razão, é que na personificação da mitologia grega vemos seus personagens herdando as mesmas características humanas, físicas, morais ou de outra ordem, por mais sobre-humanos que sejam, de forma que as mitologias gregas se tornam uma forma de objetificação do espírito (ou da subjetividade) através da qual o espírito possa conhecer a si mesmo. Assim, a relação que se instaura entre "espírito" e "natureza" é uma na qual ambos ocupam polos opostos, sendo que o espírito se volta à natureza de modo inquisitório, tentando compreendê-la ou contemplá-la como algo exterior a si. [12] A personificação pela qual passam os seres mitológicos, transformando fenômenos naturais em deuses e seres com feições e atitudes humanas, faz com que se tornem espelhos através dos quais os seres humanos vejam aquilo que suas concepções de mundo e vida mostram, seu conteúdo que, assim, pode ser melhor compreendido e/ou contemplado.

[12] Ōnishi afirmará que é aí que se encontra a semente para as atitudes teórica e estética: "[...] o interesse de *compreender* ou *contemplar*, em certo sentido, o mundo natural que se opõe ao eu, torna-se o principal. Isto é, já aí se encontram juntas, em sua origem, as atividades do espírito humano que posteriormente, com o desenrolar da cultura, se dividirão: a "atitude teórica" e a "atitude estética" em relação à natureza" (ŌNISHI, 1988, p. 20).

Como contraponto, temos a mitologia japonesa como representante de todo o oriente[13]. Na personificação de seus mitos, segundo Ōnishi, suas figuras não são claras, como se houvesse uma fusão e unidade entre a natureza objetiva e o espírito subjetivo. Não é o caso, contudo, de a mitologia oriental carecer de imaginação, antes, trata-se das condições psicológicas sobre as quais a imaginação mítica aí funciona: aquilo a possibilitar a unidade indissociável entre "espírito" e "natureza" só poderia ser um tipo de força, universal e compartilhada, entre ambos, uma espécie de "vida" – como Ōnishi a chama – da qual tanto a natureza quanto os humanos são tão somente uma parte, de forma que a personificar, ou seja, a representar em forma humana, ficaria aquém do sentimento cotidiano no qual se sente tão somente como uma parte dessa força "vital". De modo que, aquilo a motivar essa personificação não é, como a anterior, conhecer-se a si mesmo, pelo contrário, tratar-se-ia de um impulso inconsciente que visa lidar praticamente, como na vida cotidiana, com a natureza.

> O motivo para imaginar o mundo natural ou a força que nele se está oculta, humanizando-os, não tem a intenção de identificar a si aquilo que se opõe ou se diferencia de si para compreendê-lo ou contemplá-lo, antes, por essa consciência da oposição ou da diferença não estar ainda radicalizada, os humanos negociam em seu cotidiano, principalmente, em uma atitude prática, com as coisas e poderes da natureza, quase que inconscientemente os antropomorfizando, lindando com eles tendo como base uma espécie de impulso. Assim, ainda que a imaginação personificadora trabalhe, é difícil evitar que os seres mitológicos, em geral, tenham contornos bastante imprecisos e personalidades extremamente incompletas. (ŌNISHI, 1988, p. 20).

Por isso, a personificação dos mitos orientais ocorre seguindo a forma através da qual "natureza" e "espírito" interagem nesse momento primitivo, ensejando o espírito da arte oriental: negociando de forma prática, quase inconscientemente, essa harmonia,

[13] Há uma tradução ao português de um dos escritos que narra as origens mitológicas do Japão até os primeiros (supostamente históricos) imperadores: PRÍNCIPE TONERI; Ō-NO-YASSUMARO. *Crônicas do Japão*. Trad.: Lica Hashimoto. São Paulo: SESC, Instituto Mojo, 2019. (Coleção Literatura Livre). Disponível em: https://literaturalivre.sescsp.org.br.

conciliação entre o espírito humano e a natureza. Tal concepção de mundo – espírito – que vê a si próprio como a natureza e continuará no espírito da arte oriental, Ōnishi denomina "naturismo".

> O espírito humano sempre se sente como se não devesse se afastar da natureza por si mesmo e como subsumido no interior da natureza, ao mesmo tempo em que, na sua forma de pensar, vê a natureza, em sua essência, como algo idêntico a si. Isto é, como se o que se chama de "animismo" ou "zooismo", esta tendência de uma concepção primitiva de natureza tivesse sido longamente preservada ou fosse o resultado de uma certa forma do espírito cultural na qual se refinou e se desenvolveu. Nós pensamos ser conveniente expressar essa tendência originária de um espírito cultural particular através da palavra "naturismo" [*shizen hon'i shugi* 自然本位主義]. (ŌNISHI, 1988, pp. 25-26).

O Desenrolo da Cultura Estética Oriental

As interações e negociações entre "espírito" e "natureza" que ocorrem na consciência mítica, formando a base a partir da qual o espírito da arte se desenvolverá, têm como seu produto as personificações que vimos atuar nas narrativas míticas e no cantar de seus poemas. O que vemos e ouvimos aí, contudo, é ainda o barro informe da cultura, de modo que, seja na incipiente orientação ocidental que presenciamos na mitologia grega antiga, seja nas páginas dos antigos relatos japoneses nas quais lemos uma torrente de nomes de divindades, somente da distância histórica conseguimos distinguir em suas expressões os valores culturais das artes, da religião, da filosofia dentre outros. Pelo menos é como Ōnishi se expressa ao falar da cultura, especificamente a cultura estética, que seria o esforço (*itonami* 営み) de dar forma à "vida" (*sei* 生) concreta através da "ideia" (*risō* 理想; *rinen* 理念; *Idee*) espiritual. Porém, na base da "vida" e da "ideia" está a "natureza". De modo que Ōnishi identifica duas formas de desenrolo de uma cultura estética: uma que, conduzida pela "ideia", aparte a "vida" da "natureza" e, outra que, também conduzida pela "ideia", procura unir "vida" e "natureza". Não é difícil supor a quais culturas correspondem as duas

precedentes formas de desenrolo: a primeira à ocidental e a segunda à oriental (ŌNISHI, 1988, p. 28-29).

Tal concepção esquemática da cultura é herança da formação de Ōnishi na filosofia alemã moderna com fortes raízes no Japão, mas possui um caráter de preâmbulo para o argumento que animará toda a obra: o modo de desenrolo que particulariza uma cultura e determina seus valores culturais e estéticos.

Tendo como auxílio a filosofia da cultura de um, hoje, obscuro neo-kantiano alemão chamado Jonas Cohn, Ōnishi postula que do ponto de vista do juízo de valor de uma cultura cuja orientação seja o de uma idealização da vida que a segregue cada vez mais da natureza, o desenrolo dos seus conteúdos e formas estéticas específicos seguiria as seguintes três etapas: 1) pantonomia, em um momento primevo da sociedade no qual não havia diferenciações entre seus diversos elementos culturais, algo como a arte ou o estético não existia, sendo um meio de expressar ou dar forma à totalidade da vida cotidiana sem dela se despregar como algo específico; 2) heteronomia, cujo desenrolo incorre em formas culturais específicas que na etapa anterior eram ainda embrionárias, esses grandes territórios da vida sofrem, então, o efeito da idealização que a eles determina regras, objetivos e meios, a arte que, durante a pantonomia, entrecortava uma pluralidade de aspectos da vida em sua totalidade, antes de se especificar como um território particular da vida, o é enquanto um conjunto de técnicas, práticas e escolas, ou seja, formas de expressão a serviço dos objetivos e regras (isto é, o conteúdo significativo) das grandes esferas particulares da vida; por fim, 3) autonomia, que caracteriza a completa autoconsciência da arte enquanto uma esfera cultural independente carregando seus próprios valores, regras, conteúdos e práticas. (ŌNISHI, 1988, p. 30).

Seguindo um caminho distinto daquele do espírito da arte ocidental, a passar pelas etapas da pantonomia, heteronomia e autonomia orientando-se pelo "ideal" de um afastamento progressivo entre "vida" e "natureza", o espírito da arte oriental tem a "natureza" por critério de sua "idealização". Estamos diante de um desenrolar cultural que se passa, novamente, em quatro momentos assim descritos por Ōnishi:

1) a relação entre os três elementos da "natureza", "vida" e "ideal" é sintética, circular e centrípeta, desenrolando-se de forma a manter aquela unidade originária da pantonomia que perdura nesse tipo de cultura estética. Essa orientação não quer dizer, contudo, que essa cultura se mantenha na etapa primitiva da pantonomia, mas sim que seu desenrolo tende à totalidade, à união entre os três elementos acima elencados e,

portanto, tem como valor guia a sua síntese (em contraposição ao afastamento e especificação entres eles que observamos no desenrolo anterior);

2) manter-se na síntese, contudo, não quer dizer uma estagnação do desenrolo do espírito da arte, ocorre, tão somente, que por trás dessa aparente estagnação, "há um processo constante de aprofundamento, refinamento e internalização do que há de mais originário e essencial nesse tipo de espírito da arte" (ŌNISHI, 1988, p. 33);

3) consequentemente, as relações de oposição entre pantonomia, heteronomia e autonomia que surgiram no espírito da arte anterior não aparecem por aqui, assim como o afastamento ou apagamento de outros valores culturais (filosóficos, religiosos etc.) do conteúdo dos produtos da arte, em última instância, até mesmo, percebemos uma tendência de a arte distanciar-se da vida prática. Pelo contrário, o espírito da arte do qual agora tratamos toma negativamente a autonomia da arte e de suas práticas como tendência própria;

4) e, então, algo interessante acontece: tal cultura estética mantém a pantonomia, mas, simultaneamente, opõe-se à ela em uma espécie de movimento dialético interno. Evitando a todo custo valores culturais vindos de um espírito cuja elevação provenha de um desprendimento da "vida", ou seja, a manutenção da pantonomia, nega a rudeza da "vida" que um tal estágio primitivo impõe ao espírito que, assim, desenvolve, antes, uma profunda fusão (*shinsōteki yūgō* 深層的融合) entre "vida" e arte, ou seja, a oposição à pantonomia.

Em outras palavras, ainda mais claramente, podemos dizer que a síntese entre "natureza", "vida" e "espírito" só se dá em um espírito da arte na etapa da pantonomia, mas isso significa também que essa interdependência e indivisibilidade dos elementos impõe ao espírito da arte uma estagnação. Esse espírito da arte se bate exatamente contra tal estagnação ao voltar-se para aquilo que há de mais fundamental e essencial, isto é, a "natureza" que, por sua vez, como vimos, é a base tanto da "vida" quanto do "espírito". Isso significa que tal espírito da arte se volta para si, para seu interior, encontrando lá possibilidades ainda em forma bruta que ela se põe a refinar, aprofundar e internalizar. Podemos chamar a isso de orientação do espírito, aquela mesma que determina os valores, ou seja, os critérios de juízo que guiarão o desenrolo do espírito de uma dada etnia. O movimento histórico ao qual essa orientação leva se encarregará do surgimento de novas possibilidades de produtos e valores espirituais/culturais, dentre eles a arte e a estética; produto e valores do espírito da arte. Por mais que surjam fenômenos artísticos ou estéticos que pareçam, à primeira vista,

negar essa orientação, devemos sempre procurar nessa orientação do espírito da arte que acabamos de descrever seu significado, pois este será doado pela orientação ou tendência que visa uma profunda fusão entre arte e "vida".

O Caso da Poesia e da Arte

Detenhamo-nos brevemente em um desenrolo concreto que Ōnishi identifica no que diz respeito ao modo através do qual a poesia e a arte eram criadas e pensadas no, já estabelecido, espírito da arte oriental.

O espírito cultural ocidental, cujo desenrolo seguiu o caminho da autonomia do espírito da arte, "tem como base aquilo que devemos dizer ser um intelectualismo que, em relação ao fenômeno artístico, visa a ampliação das funções expressivas, tanto formais quanto técnicas" (ŌNISHI, 1988, p. 85). A autonomia da arte frente a outras esferas culturais, então, se desenvolve através das formas em que o espírito molda e controla a natureza artisticamente, ensejando, observa argutamente Ōnishi, um sistema em que as autônomas esferas culturais do ocidente – ou seja, seu espírito – se irmanam sobre a mesma base que anima seu desenrolo, a saber, o progressivo apartamento entre espírito e natureza. As coisas se dão de um tal modo que as esferas e atividades do espírito cultural são idênticas uma vez que promovem o distanciamento entre espírito e natureza, porém se distinguem, se autonomizam através do modo, isto é, a forma como o levam a cabo. Por isso, os empréstimos feitos pela arte das ciências ao longo da história para aprimorar a forma e técnica que utilizam para capturar artisticamente a natureza – Ōnishi nos lembra que basta termos em mente o papel da matemática, na perspectiva, e da anatomia para a pintura ou da engenharia para a arquitetura.

> Ainda, na direção lógica da estética moderna, a tendência que há de diferenciar o conceito de "artístico" do de "estético" é o resultado do destaque da autoconsciência do espírito da arte que podemos também chamar de uma doutrina da prioridade da expressão. (ŌNISHI, 1988, p. 86).

Eis a razão, afirmará Ōnishi, de a "articidade" das obras orientais ser suspeita sob o olhar da concepção de arte da Europa moderna. Isso, pois, o valor que guia o julgamento da cultura artística do oriente é o "originário" ou a "essência" que permearia e estaria presente em todos os esforços artísticos orientais por mais que suas formas se

especifiquem, uma vez que todas são formas, técnicas, métodos e tentativas de expressar e revelar tal originário. Assim, no que tange o espírito da arte oriental, "O valor de articidade gravita em torno de onde sempre tal 'originário' *habita* como conteúdo central no interior de cada tipo de forma" (ŌNISHI, 1988, p. 86, ênfase no original). Há, portanto, um estranhamento entre forma e conteúdo que os julgamentos estéticos do espírito da arte oriental trazem em si, de modo em que, não se visa uma harmonia entre forma e conteúdo, mas um apagamento da forma que sempre falha, em certo sentido, em comportar esse originário como seu conteúdo.

Não seria o caso, contudo, de que as técnicas artísticas não "evoluíram" tal qual no ocidente, antes, elas "evoluíram" tendo como juízo estético fundamental uma cultura na qual havia uma contradição entre forma e conteúdo. O desenrolo atravessado pelo espírito da arte oriental é guiado por um aspecto de todo instigante e elucidativo tal qual apontado por:

> Todavia, para a consciência crítica ou, em outras palavras, para a experiência da contemplação estética dos orientais em relação à arte é difícil negar o fato de que nossa consciência étnica [*minzokuteki*] possua a tendência de ter em alta conta o conteúdo estético de um certo "anterior à arte" [*geijutsu izen*] que existe mesmo nas obras de arte que são produtos da atividade espiritual humana. (ŌNISHI, 1988, pp. 87-88).

Esse "anterior à arte" não pode ser confundido com "além da arte", isto é, algo que pertença a outra esfera cultural, como a religião ou a filosofia, por exemplo, que venha a preencher o conteúdo da obra. Certo que se trata aqui da experiência da "beleza da natureza". O que nos deixa com outro paradoxo inconciliável: a natureza é núcleo da articidade do produto da atividade espiritual que é a arte, mesmo que tenhamos consciência de que, comumente, a natureza está fora do círculo do espírito.

O desembaraço desse paradoxo ao qual o espírito da arte oriental nos levou começa com o seu fundamento que se apresenta como a orientação denominada de "naturismo". De acordo com o lugar que Ōnishi a dá no interior da sua filosofia, o "naturismo" orienta o desenrolo da cultura artística do espírito oriental em direção a juízos que valorizem a junção e a preservação da unidade primeva entre natureza e espírito. É esta experiência de indivisa junção entre natureza e espírito que Ōnishi diz ser a experiência da "beleza da natureza". Contudo, para que essa experiência seja, de fato,

a causa primeira que é centro da "articidade" da arte oriental, inicialmente, ela não pode se resumir, por um lado, ao prazer sensorial e psicológico que a beleza natural nos traz e nem, por outro, à ampliação dos efeitos formais da arte que, sendo percebidos pelos sentidos, geram o prazer intelectual (algo como a ideia estética kantiana). Ōnishi encontra uma pista no romantismo alemão de Schelling e F. Schlegel que criativamente distinguiram arte (*Kunst*) e poesia (*Poesie*).

Escusando-nos por não nos determos em detalhes, digamos, tão somente, que os românticos tomaram arte como derivada do grego *techné* e poesia de *poíesis*, de forma que arte é só uma parte da produção *poiética* realizada não somente pelo espírito humano, mas também pela natureza. Nessa definição, Ōnishi encontra o sentido da "beleza da natureza" que, sendo estético, é o conteúdo originário que é o cerne de todas as formas de arte mesmo sendo (ou, talvez seria melhor dizermos, principalmente por ser) "anterior à arte".

No prefácio em *kana* da primeira antologia poética imperial do Japão, o *Kokin Wakashū* (*Antologia dos Poemas de Outrora e de Hoje*) (c. 905), escrito pelo grande poeta Ki no Tsurayuki, é onde Ōnishi encontra a prova dessa poesia da beleza da natureza nas linhas que dizem que até mesmo os sapos na água e os insetos nas flores compõem poesia com seus cantos.

> Desde o início, nas profundidades de seu "espírito", o coração oriental logo tateia pelo caminho obscuro que o conecta à "natureza", e ao se encontrar no interior da beleza da natureza, rica em suas formas e constantes mudanças sem fim, obviamente, tem ainda mais estimulada essa tendência original. O mundo dos fenômenos estéticos dessa "natureza" se relaciona com o coração humano primeiramente através da visão, audição, tato, sensação térmica e outros sentidos. Contudo, o aspecto mais importante e notável dessa experiência estética é, antes, a fluidez temporal que está por detrás das tênues mudanças da "natureza". Porém, essa fluidez não se resume tão somente ao deleite de um estímulo sensorial das experiências da natureza, antes, ela nos faz sentir um certo tipo de "poder" extrassensorial que está no interior da natureza ela mesma e nos dá a saber que por detrás dessa mudança há uma espécie de "motivação" mística. Ou seja, a progressão da

> sensibilidade em relação à beleza da natureza, parte da beleza sensória ou formal suscitada pelo ver e ouvir as coisas naturais e, avançando mais, apreende uma certa atividade de *criação estética* mística que, estando por detrás dela [da beleza sensória ou formal], a torna possível. E, obviamente, o mais importante da complacência estética é, então, transferido para a experiência desse "extrassensorial". Contudo, o que aqui chamamos de "extrassensorial", sobre os alicerces do espírito cultural do "naturismo" [*shizen hon'i*], mesmo dizendo sê-lo místico, não é como se ele tomasse a forma clara do "religioso" ou do "sagrado", sendo apreendido como algo que nunca se afastou da categoria do "estético". Ele não é outra coisa que uma "atividade estética" que superando o sensível, a ele se relaciona; que retorna o resultado de uma forma estática ao fundamento da produtividade dinâmica; e que não se transforma em algo de valor não-estético. Não seria nada inapropriado pensar que isso é essencialmente equivalente ao que os estetas românticos ocidentais gostariam de expressar através do conceito de "poíesis". (ŌNISHI, 1988, pp. 93-94).

O caso da poesia e da arte deixa claro a sofisticação da filosofia de Ōnishi ao tentar explicar a centralidade da natureza na estética japonesa sem que, para isso, gire em torno da abundância de representações de elementos naturais que encontramos nas artes orientais, nem que precise posicionar as tradições religiosas ou de pensamento orientais como elemento causador do interesse artístico pela natureza. Da postulação da questão à conclusão, sua filosofia permanece estética. Sem dúvidas, há ganhos a serem desenvolvidos a partir de suas investigações pelos campos da história da literatura, da arte e da filosofia japonesas que vão além da, já desgastada, associação com o Zen Budismo que explicaria o "excesso natural" que encontramos na poesia de Bashō ou na cerimônia de chá de Sen no Rikyū ou, ainda, no "animismo" xintoísta supostamente presente na íntima relação da antiga nobreza japonesa que deu nascimento à sua poesia *waka* e suas prosas.

Conclusão

Certamente nossos apontamentos ficam muito aquém das ricas análises às quais Ōnishi se lança em sua obra que nos expõe às consequências lógicas, estéticas e históricas, enfim, filosóficas da sua descrição do espírito da arte oriental, especialmente no que tange ao Japão. Todavia, os resultados que alcançamos nos entregam pistas para respondermos àquelas duas perguntas que colocamos acerca da relação entre estética japonesa e natureza, a saber: como a natureza veio a ser o elemento central na conceitualização da estética japonesa?; e por que esta mesma natureza é aquilo que particulariza a estética japonesa?

No tocante à primeira pergunta digamos, em primeiro lugar, que a natureza que encontramos intimamente ligada à estética japonesa, nos termos de Ōnishi, não é aquela, por assim dizer, da fauna e flora do "mundo natural", refere-se antes a algo muito mais difuso que na consciência mítica era uma espécie de "energia vital" compartilhada tanto pelo "espírito" quanto pela "natureza" e que, na passagem para a cultura propriamente dita, se torna a base que anima a ambos o "ideal" e a "vida" (cotidiana). A questão é que, por mais que o estágio da pantonomia seja caracterizado por uma síntese entre "natureza", "ideal" e "vida", mesmo nele, esses três elementos já se encontram irremediavelmente separados. O que muda no movimento da pantonomia à heteronomia em diante é que esta separação passa a se refletir de forma determinante em todos os aspectos do espírito da arte, encaminhando sua orientação. No caso do espírito da arte oriental, a dialética que, simultaneamente, mantém o estágio da pantonomia e a ele se opõe, ocorre visando fundir "vida" e arte (em movimento oposto ao espírito da arte ocidental que desloca a arte cada vez mais em direção ao "ideal"), tendo como direção tão somente aquilo de mais fundamental e essencial. Esses fundamento e essência seriam a "natureza" (já que é a base para ambos, "vida" e "ideal") que a argumentação de Ōnishi posiciona mais próxima à "vida". Tudo se dá no sentido de que a experiência estética, seja natural ou artística, tem por fundamento a "beleza da natureza" na qual algo profundo, místico e/ou extrassensorial é apreendido esteticamente como se tivesse sido feito por obra do espírito, mas que, contudo, é a ele anterior, isto é, anterior a qualquer divisão e apartamento entre natureza e espírito. É essa natureza, obscura em seus contornos e espiritualizada em seus efeitos, uma natureza que segundo os termos do espírito cultural do ocidente seria dita "não-natural", que se torna central à estética japonesa.

Deste ponto fica-nos mais simples delimitar as pistas para uma compreensão mais plena do que está em jogo na segunda pergunta. Assim, a preponderância da

natureza na representação e fazer artísticos do Japão e, também, na "sensibilidade japonesa" é um resultado secundário daquilo a particularizar a estética japonesa ou oriental. A razão disso é que não são as instâncias singulares, os fenômenos históricos que ocasionalmente existiram no Japão, por mais numerosos e duradouros que fossem, aquilo a determinar a particularidade da sua estética, uma vez que seria perfeitamente possível que fenômenos similares ou até mesmo idênticos existissem em outras culturas. O determinante, contudo, é, novamente, a orientação do espírito da arte que os possibilitaram e em qual momento do seu desenrolo eles surgiram.

Referências

IWAI, S.; SUZUKI, S. (ed.). *Wabi, Sabi, Yūgen: "Nihon no Bigaku" no Genten wo Saguru*. Tokyo: Suiseisha, 2006.

MARRA, M. *Modern Japanese Aesthetics: a Reader*. Honolulu: University oh Hawai'i Press, 1999.

MARRA, M. *Essays on Japan: Between Aesthetics and Literature*. Leiden, Boston: Brill, 2010.

ŌNISHI, Y. *Yūgen to Aware* [*Yūgen e Aware*]. Tokyo: Iwanami Shoten, 1939.

ŌNISHI, Y. *Tōyōteki Geijutsu Seishin* [*O Espírito da Arte Oriental*]. Tokyo: Kōbundō, 1988.

ŌNISHI, Y. *Bigaku*, *gekan* [Estética, v. 1] Tokyo: Kōbundō, 2014.

OTABE, T. "Nihonteki na Mono" to Apuriorishūgi no Hazama: Ōnishi Yoshinori to "Tōyōteki" Geijutsu Seishin. In: *Bigaku*, v. 49, n. 4, pp. 13-24, mar. 1999.

Capítulo 10

Analogia e efeito poético à luz da cognição corporificada

Diogo Gurgel

Neste capítulo, procuro denunciar algumas graves falhas do modelo deflacionário de metáfora desenvolvido no seio da Teoria da Relevância. Em uma revisão recente de sua teoria, Wilson e Sperber traçam uma aproximação entre metáfora e fala descontraída (*loose talk*) e defendem a tese de que os efeitos poéticos produzidos pelas metáforas são em grande número, porém, cognitivamente fracos. Fazendo oposição a esse posicionamento, fruto do que reputo ser um intelectualismo incauto, proponho uma repaginação do conceito wittgensteiniano de ver-como tendo como base o modelo de cognição corporificada desenvolvido por Lawrence Barsalou. Nessas bases, afirmo, podemos dar conta dos importantes papéis desempenhados pela percepção e pela ação na interpretação de metáforas analógicas.

Introdução

Em seu romance *Tudo é Rio*, Carla Madeira apresenta uma de suas personagens, Dalva, como uma pessoa dotada de grande empatia, alguém "que não podia ver um bicho sofrendo na rua que levava para casa" (MADEIRA, 2022, p. 82). Venâncio, seu futuro marido, recorda-se da coragem da menina, pondo-se em constante conflito com um pai que não admitia animais em casa:

> Dalva dava um jeito de convencer seu Antônio, prometia levar o animalzinho embora assim que ele ficasse forte, o pai cedia por uns dias, contrariado. Ela abusava, esticava a corda o mais que podia sem nunca deixar arrebentar (MADEIRA, 2022, p. 82).

Madeira procura caracterizar de modo minucioso o abusar de Dalva, traçando, após uma vírgula, uma analogia entre essa ação e a manipulação de uma corda. Consideremos por um momento essa analogia da corda esticada. Para fins de análise, podemos arriscar uma reestruturação da mesma nos ditames da fórmula aristotélica: A : B :: C : D (A está para B como C está para D). Uma maneira de fazê-lo seria: o abuso de Dalva está para o relacionamento pai-filha assim como o tensionamento da corda está para uma certa atividade de disputa envolvendo cordas (cabo-de-guerra, pescaria, etc.). Metáforas como essa, parafraseáveis sem grandes alardes pelo acréscimo de uma partícula comparativa ("como"), de modo a se mostrarem símiles, são as mais paradigmáticas quando se pensa nos efeitos poéticos das metáforas. Elas podem ser alocadas em um dos extremos do espectro da metaforicidade, o qual traz, no outro extremo, construções que operam de modo catacrético (preenchendo lacunas lexicais). Essas últimas ocorrem com alguma frequência em textos de filosofia e ciência (p. ex.: "luz natural" em Descartes – DESCARTES, 1930, pp. 86-87 – ou "força e vividez"[1] em Hume), mas também podem perfeitamente ocorrer em textos literários: em dado momento do referido romance, a narradora caracteriza a situação de Venâncio, após uma crise violenta de ciúmes, dizendo que "ninguém ficou do seu lado" (MADEIRA, 2022, p. 98). Minha posição sobre o estatuto lógico e semântico dessas metáforas de atuação catacrética já foi longamente desenvolvida em outros trabalhos. Neste que ora se inicia, meu intuito é investigar mais a fundo a natureza dos compromissos descritivos de metáforas poéticas de cunho claramente analógico. Tratar, sem mais, metáforas desse tipo como meramente ornamentais ou aplicar a elas o predicado de "ficções" (com fraco compromisso cognitivo) me parece ser negligenciar as frequentes trocas conversacionais em que a verdade em pauta é uma verdade metafórica. Na situação descrita, por exemplo, Venâncio poderia interpelar Dalva, advertindo: "Dalva, você está esticando demais a corda". E essa descrição da situação poderia ser discutida, debatida, como ocorre quando alguém categoriza metaforicamente uma outra pessoa como "um trator" e seu interlocutor discorda dizendo que "não é verdade". É preciso lançar luz sobre esse tema: por que um tal uso do termo "verdade" não é simplesmente absurdo em nossas trocas conversacionais envolvendo analogias? Para colocar nos termos de Paul Ricoeur em *A Metáfora Viva*, nossa questão é: em que medida metáforas analógicas podem apresentar algum tipo de referência e de "veemência ontológica" (*véhémence ontologique* –

[1] Por exemplo, no trecho "The most lively thought is still inferior to the dullest sensation" (HUME, 1952, p. 455).

RICOEUR, 1975, p. 321)?[2] Mas a empreitada se mostra ainda mais desafiadora se notarmos que a formalização da analogia que fizemos acima é deveras insuficiente. Nela, tratamos os termos como nomes e não como os verbos que efetivamente são ("abusar" e "esticar") e, ademais, simplesmente ignoramos que a imagem da corda esticada inclui a caracterização dinâmica de uma habilidade, de uma modulação de ação: esticar ao máximo, porém, "sem nunca deixar arrebentar".

Elucidar a estrutura semântica de metáforas como essa é um dos objetivos deste trabalho. Mas nossa disputa teórica de fundo é, mais propriamente, a seguinte: um dos mais celebrados modelos de metáfora da atualidade, o modelo deflacionário desenvolvido no seio da Teoria da Relevância, defende que, quanto mais "efeito poético" tem uma metáfora, mais a sua atuação cognitiva se dá ao modo de um grande número de efeitos cognitivos fracos (por oposição a um grupo seleto de efeitos cognitivos bem definidos e fortes – WILSON; SPERBER, 2012, p. 121). A devida apresentação dessa teoria e do que seus entusiastas entendem por "efeito cognitivo" será feita adiante. De momento, basta dizer que tenho o intuito de fazer oposição a tal postulação: procurarei mostrar que um exame aprofundado da metáfora em suas peculiaridades cognitivas e conversacionais, levando em conta certas conquistas de modelos de cognição corporificada (como os de Alva Noë e Lawrence Barsalou), permitir-nos-á ganhar maior clareza sobre a atuação de metáforas na cognição básica (tanto na própria experiência perceptiva quanto na recuperação imaginativa desses dados intuitivos). O acionamento desses autores me permitirá trabalhar, nas bases da cognição corporificada, uma série de *insights* wittgensteinianos acerca do ver-como (*seeing-as*; *sehen als*).

As linhas gerais do percurso argumentativo proposto não são novas, a exploração do conceito wittgensteiniano de ver-como no âmbito da cognição perceptiva já foi levada a cabo por diversos autores: Virgil Aldrich, Marcus Hester, Paul Ricoeur, e, mais recentemente, Shaun Gallagher – para citar alguns. Entretanto, penso que as condições instrumentais mais adequadas para uma tal exploração só puderam se

[2] Essa peculiaridade foi notada por Aristóteles na própria gênese da teoria da metáfora. O estagirita, no terceiro livro da *Retórica* (repleto de referências cruzadas com a *Poética*), traça uma aproximação entre analogias e enigmas e chama nossa atenção para o fato de que a interpretação de uma metáfora pode causar surpresa e levar o receptor a exclamar "Quão verdadeiro! Eu me enganei!" ao experimentar um certo reconhecimento (ARISTÓTELES, 2000, III, 1412 a). Nessa mesma esteira, o filósofo apresenta como um dos traços mais marcantes da léxis metafórica o "pôr a coisa diante dos olhos", *pro ommáton poiei* (ibid., 1405 b; 1410 b; 1411 b).

desenvolver posteriormente ao trabalho dos autores mencionados (com exceção de Gallagher). Só recentemente as fragilidades não apenas do modelo computacionista de mente, mas do próprio conceito essencialista de conceito ficaram mais patentes. Uma consideração dos apontamentos gramaticais acerca do ver-como (oriundos, originalmente, de uma discussão de Wittgenstein com a psicologia da Gestalt) à luz das concepções recentes (corporificadas) de percepção podem colaborar, assim acredito, para um aprimoramento dos estudos sobre a natureza do significado (tanto metafórico quanto literal).

Um dos eixos centrais do estudo proposto, como veremos, está na reunião – efetuada por Wittgenstein – de evidências linguísticas de que certos atos cognitivos podem ser, a um só tempo, perceptuais e conceituais e, ainda, de que uma tal modalidade de experiência (fruto, por hipótese, do que chamarei, doravante, de "percepção imaginativa") pode ser, em maior ou menor grau, sujeita à influência de atos de vontade – ou seja, casos de atuação *top-down* em que certas formas do pensamento permitiram ajustes e transformações na percepção.

Minha hipótese de trabalho é de que a exploração dos modos de atuação da metáfora analógica no âmbito da percepção e das intuições imaginativas (antes mesmo de qualquer operação judicativa de cunho objetivista) pode render esclarecimentos sobre a interpretação de textos literários – o que inclui esclarecimentos sobre o clássico problema da seleção de aspectos relevantes desempenhada pelas metáforas[3].

I.

Iniciemos o nosso estudo com uma apresentação sumária da Teoria da Relevância e da concepção de metáfora desenvolvida em seu bojo.

A Teoria da Relevância surge, em meados da década de 1980, como uma busca por complementar e, eventualmente, retificar a abordagem pragmática da linguagem (nos moldes ditados por John Austin e Paul Grice) ao situá-la sobre as bases de um modelo geral de cognição. Seu eixo central é uma revisão do conceito de

[3] É importante ressaltar que um tratamento adequado de tal questão envolve a elucidação de uma operação cognitiva que outra teoria muito celebrada, a Teoria da Metáfora Conceitual, desenvolvida por George Lakoff e Mark Johnson (doravante, TMC), procura examinar a partir da tese de que metáforas operam *cross-domain mappings* (LAKOFF; JOHNSON, 2003, p. 245) nas bases de realce (*highlighting*) e ocultação (*hiding*) de aspectos dos objetos assemelhados (LAKOFF; JOHNSON, 2003, p. 10).

relevância (tomado por Grice como um dos parâmetros de sua teoria inferencialista da conversação). Os precursores da teoria, Deirdre Wilson e Dan Sperber, afirmam que, muito para além desse papel periférico, o cômputo de relevância se mostra a operação cognitiva fundamental de nossa percepção e compreensão de estímulos (verbais e não verbais). De acordo com eles, é esse cômputo que permite que nos comuniquemos muito para além das codificações e decodificações de informações. De um modo sintético, podemos dizer que o cômputo de relevância obedece uma relação de custo-benefício: estamos sempre buscando extrair mais efeitos cognitivos da interpretação dos estímulos que recebemos, mas, ao mesmo tempo, buscamos o menor custo de processamento possível.

> A teoria da relevância tem início com uma exposição detalhada da relevância e de seu papel na cognição. Relevância é definida como uma propriedade de entradas [*inputs*] para processos cognitivos (tanto estímulos externos, os quais podem ser percebidos e apreendidos, quanto representações internas, as quais podem ser armazenadas, evocadas ou usadas como premissas em inferências). Uma entrada é relevante para um indivíduo quando ela se conecta com assunções contextualmente disponíveis para viabilizar efeitos cognitivos positivos: por exemplo, implicações contextuais verdadeiras, ou fortalecimentos garantidos, ou revisões de assunções existentes. Tudo o mais se mantendo igual, quanto maiores forem os efeitos cognitivos positivos alcançados, e quanto menor for o esforço mental requerido (para representar o estímulo, acessar o contexto e derivar esses efeitos cognitivos), maior é a relevância da entrada para o indivíduo naquele momento. (WILSON; SPERBER, 2012, p. 6; tradução nossa).

Assim, a relevância ótima de uma entrada (*input*) é obtida por um cômputo no qual se busca (muitas vezes de modo não consciente) um equilíbrio entre as expectativas de ganhos cognitivos, de um lado, e os custos de processamento, de outro lado. Quanto maiores os ganhos esperados, mais disposição temos para persistir no processamento da informação. Esse processamento, de acordo com os teóricos da relevância, requer uma compatibilização entre o estímulo (verbal ou não) e o sistema de assunções

(*assumptions*) que ocupa a nossa memória operatória em um dado momento. É claro que essa busca de compatibilização pode exigir (e muito frequentemente exige) o acesso mnemônico a conteúdos armazenados em outras memórias, como a de longo prazo. Mas a medida desse esforço de acesso está diretamente ligada aos ganhos cognitivos esperados. Quanto ao que sejam esses ganhos, ou efeitos cognitivos, Wilson e Sperber os restringem aos três seguintes tipos: 1) implicações; 2) contradições; 3) fortalecimento ou enfraquecimentos de suposições. Em seu modelo inferencialista, eles assumem que os efeitos podem ser formalizados à maneira de cálculos lógicos. Quanto mais implicações (entre estímulo e suposições), mais ganho. Quanto mais contradições, mais ganho também, afinal, a eliminação de informações promove uma notória alteração no ambiente cognitivo. O mesmo vale para o fortalecimento ou enfraquecimento de informações previamente armazenadas: as alterações no ambiente cognitivo são sempre desejáveis porque obedecem ao que eles postulam como uma "meta geral da cognição", a saber, estamos sempre procurando aprimorar nosso conhecimento sobre o mundo.

> Sobre a meta geral da cognição humana, nós não temos nada melhor a oferecer do que alguns apontamentos especulativos triviais. Contudo, esses apontamentos têm consequências importantes e não triviais. Parece que a cognição humana é voltada para um aprimoramento do conhecimento que o indivíduo tem do mundo. Isso significa adicionar mais informação, informação que seja mais acurada, mais facilmente resgatável e mais desenvolvida em áreas de grande interesse do indivíduo. (WILSON; SPERBER, 1995, p. 47; tradução nossa).

Mais recentemente, Wilson e Sperber incorporaram a seu modelo a ideia de que estímulos verbais (como metáforas) são "pieces of evidence" (WILSON; SPERBER, 2012, p. 43), somente pistas do que efetivamente se quer comunicar com a sua articulação. Sua posição é de que atos de interpretação quase sempre requerem enriquecimento inferencial (na forma de implicaturas ou explicaturas). Daí se segue que, com muita frequência, o emprego de expressões com a função de predicados intenciona alterar a extensão e/ou a intensão ligadas (no código linguístico) a essas expressões. Ou seja: com muita frequência os conceitos que efetivamente comunicamos são *ad hoc*, envolvem estreitamento (*narrowing*) e/ou ampliação (*broadening*) do campo semântico codificado.

É nessas bases que a teoria deflacionária da metáfora proposta por Wilson e Sperber é apresentada. A Teoria da Relevância (doravante, TR) tem a interessante ambição de explicar como pode haver comunicação para além dos códigos linguísticos, mas, para tanto, precisa estabelecer um eixo central responsável por conferir a devida estabilidade semântica aos conceitos *ad hoc* e, logo, variabilidade calculável aos usos de um mesmo item lexical. A esse respeito, Carston diz o seguinte:

> [...] conceitos codificados lexicalmente na expressão linguística proferida podem ser pragmaticamente reforçados (ou estreitados) como parte do processo de derivação do conteúdo explícito pretendido no proferimento – em cada caso, o processo envolve o acesso a um subconjunto relevante da informação (lógica e enciclopédica) disponibilizada pelo conceito lexical e seu uso para a construção do conceito pretendido, um conceito cuja extensão é um subconjunto próprio da extensão do conceito lexical. (CARSTON, 2002, p. 322; tradução nossa).

A saída da TR para garantir a comunicabilidade para além dos códigos é uma exploração das alterações de extensão dos conceitos. A alteração da extensão pode ocorrer, segundo eles em dois sentidos: estreitamento (*narrowing*) e alargamento (*broadening*). Na operação cognitiva de alargamento, certas propriedades comuns a membros típicos do conceito deixam de ser computadas. Com menos notas características, a classe designada com um certo signo passa a abarcar mais membros do que o usual. A operação de estreitamento é diametralmente oposta: a observação de mais propriedades (ou relações) do que o usual é exigida para o estabelecimento da classe. Desse modo, o conceito se torna mais exclusivo, abarcando menos membros. Em seus contextos usuais, frases como “No natal, a ave estava deliciosa” e “As aves circulavam por cima das ondas, à procura de peixe” são casos em que ocorre um estreitamento do conceito de ave, uma especificação, já que “ave” se refere a um tipo específico de ave. Uma operação oposta a essa, pensam eles, seria mais frequente em casos de metáfora e fala descontraída (*loose talk*): o alargamento da extensão do conceito para além de seu uso canônico (SPERBER; WILSON, 2012, p. 22).

É importante notar que a TR torna imprescindível que emissor(es) e receptor(es) partam, em sua comunicação, de certos cânones de uso dos signos (o código). É a

exploração desses cânones associativos que permite a comunicação de um critério mais eficiente de seleção. Wilson e Sperber entendem que, nesses termos, o cômputo de relevância que orienta a interpretação de uma metáfora não é, por natureza, distinto do cômputo que orienta a interpretação de um proferimento literal. Essa ficou conhecida como sua concepção "deflacionária" de metáfora (WILSON; SPERBER, 2012, p. 97). A diferença mais notória, em termos cognitivos, entre um proferimento metafórico e um proferimento literal seria a de que os efeitos cognitivos produzidos pelo primeiro não são isoladamente fortes, mas se mostram relevantes no atacado, por ocorrerem em grande número. Metáforas produziriam um grande número de efeitos cognitivos fracos e isso, em diversos contextos, justificaria o custo de processamento necessário à sua interpretação. "Em metáforas mais criativas, a relevância pode depender, em grande medida (ou mesmo inteiramente), dessas implicaturas fracas, de modo que se faz apropriado falar em 'efeitos poéticos.'" (WILSON; SPERBER, 2012, p. 121 – tradução nossa).

II.

Feita uma apresentação sumária da TR, passo agora a apresentar algumas críticas ao modelo proposto pela mesma. A aproximação entre conceitos *ad hoc* e metáfora tem sua força, bem com a generalização das operações cognitivas de alargamento e estreitamento semântico. Contudo, não se leva em conta devidamente o fator contexto (ou situação, em um *framework* da cognição corporificada) e os modos como as inclinações e metas de cada situação restringem e condicionam a interpretação. Em diversas ocasiões de nossas lidas hermenêuticas, é preciso lembrar, nossas operações cognitivas excedem os limites da decodificação e das inferências feitas sobre um uso descontraído, *loose*, da linguagem. Como alocar no modelo proposto os papéis cognitivos de elementos sensório-motores (de ordem afetiva, proprioceptiva e esquemática, por exemplo)? Como aplicar o modelo, por exemplo, à metáfora com a qual abrimos esse trabalho (a metáfora da corda estendida), tendo em vista que a semelhança em jogo na mesma não parece se apoiar em uma comparação de propriedades, e, ainda, que, para além da simples descrição de um estado de espírito, tal metáfora parece dizer respeito à modulação de um modo de agir?

A TR é claramente um modelo intelectualista de cognição. Até mesmo os aspectos cognitivos da percepção são tratados por Wilson e Sperber em termos de conteúdos proposicionais. O maior problema dessa teoria, para os fins do presente

trabalho, é a restrição dos efeitos cognitivos àqueles tipos anteriormente mencionados. Essa restrição conduz à ideia de que os efeitos cognitivos de uma metáfora artística – o que eles denominam seus "efeitos poéticos" – são fracos (ainda que em grande quantidade). A suposição de fundo por detrás dessa linha de raciocínio é a de que a meta geral da cognição é sempre a obtenção da maior quantidade de conhecimento sobre o mundo – ou seja, a cognição teria sempre como crivo a verdade objetiva, factual. No que se segue, procurarei mostrar que uma certa espécie de metáfora (a analogia) pode apresentar efeitos cognitivos de grande porte, contanto que se considere devidamente: 1) a atuação da metáfora em um nível cognitivo sensório-motor (antepredicativo) diretamente ligado à realização de ações, e 2) o papel da meta ou das inclinações do agente na restrição e condicionamento das interpretações de uma metáfora.

III.

É sintomático que nossa primeira tentativa de formalização da analogia da corda esticada tenha deixado de fora a descrição da dinâmica peculiar da ação de Dalva. Para além de uma aproximação semântica entre "abusar" e "esticar a corda", Carla Madeira nos mostra que Dalva "esticava a corda o mais que podia sem nunca deixar arrebentar" (MADEIRA, 2022, p. 82). Não seria essa caracterização da técnica de manuseio da "corda", da lida habilidosa de Dalva com os humores de seu pai, uma parte indissociável da metáfora em questão? É preciso levar em conta que estamos tratando de uma metáfora verbal e não de uma metáfora nominal: busca-se caracterizar de modo adequado uma ação, i.e., a verdade da metáfora (se há alguma) reside no seu poder de expressar, pela experiência do manuseio da corda, a experiência do controle dos afetos em um relacionamento. Isso posto, perguntemo-nos: qual queria a natureza dessa semelhança entre ações, estabelecida por analogia? E, ainda: qual é o papel da normatividade da situação, do contexto (o que inclui metas práticas e inclinações atuais ou imaginadas) na interpretação de uma metáfora analógica? Penso que um exame do conceito wittgensteiniano de ver-como e de emergência de aspecto pode lançar luz sobre esses tópicos.

Wittgenstein, entre 1946 e 1949, produziu uma grande quantidade de manuscritos (conhecidos entre os pesquisadores de sua obra como MSS 130-138) quase que exclusivamente voltados para o exame de conceitos psicológicos. Nesse período, o filósofo entra em um intenso diálogo com a psicologia da Gestalt (sobretudo,

através da obra de Köhler), sem, contudo, cair em qualquer tipo de teoria psicológica[4]. Sua abordagem se dá, nos moldes do que faz em escritos anteriores (como a primeira parte das *Investigações Filosóficas*) na forma de investigações gramaticais. Esse diálogo com a Gestalt instigou Wittgenstein a se debruçar insistentemente sobre expressões como "ver-como" (*das Sehen als*), "mudança de aspecto" (*Aspektwechsel*) e "cegueira para aspectos" (*Aspektblindheit*). Uma reunião póstuma dos escritos sobre o tema (baseada em um incessante e nunca terminado trabalho de revisão dos manuscritos e datiloscritos) deu origem ao que se conhece hoje como *Bemerkungen über die Philosophie der Psychologie*, e uma seleção das mesmas feita pelo próprio filósofo foi considerada durante algum tempo uma possível parte dois das *Investigações Filosóficas*. São esses escritos que tomarei por base agora para fazer minhas considerações.

Nas obras mencionadas (MSS 130-138), quando Wittgenstein se volta para a gramática do "ver-como" e expressões afins, fica patente que uma das questões que mais intriga o filósofo nos usos das mesmas é a constituição de uma normatividade distinta daquela que rege os usos mais convencionais do verbo "ver". Ao longo da apresentação de uma miríade de jogos de linguagem envolvendo, sobretudo, enigmas gráficos, algumas diferenças gramaticais consideráveis entre "ver-como" e "ver" são traçadas. Mas essa discussão exegética é extensa e quero me ater, para os propósitos desse trabalho, a dois pontos fundamentais: 1) o caráter de figura híbrida – entre a percepção simples e o conceito de pleno direito (*full-fledged*) – que Wittgenstein atribui ao aspecto, e 2) uma concepção de ver-como que admite o envolvimento de atos imaginativos e possível acionamento voluntário.

Em diálogo com a Psicologia da Gestalt, o filósofo vienense procura mostrar que a gramática do "ver" admite usos que sugerem uma gradação entre as formas de

[4] É importante notar que Wittgenstein é instigado pela leitura da *Gestalt Psychologie* de Köhler, mas não entra em acordo com esse último em vários pontos. Um desacordo que vale destacar é o seguinte: diante de certos enigmas gráficos, Köhler trata a mudança na organização perceptiva como uma mudança efetiva de objetos visuais (WITTGENSTEIN, 1998 I, §1035). Trata-se de tomar a organização como tendo a mesma natureza que formas e cores (WITTGENSTEIN, 1998 I, §964). Wittgenstein toma isso como um abuso gramatical (o típico erro que cometem os teóricos quando forçam a linguagem com o intuito de fechar seus sistemas). Umas das formas de contraposição de Wittgenstein consiste em mostrar que não faz sentido falar em ver como ou notar um aspecto em certos jogos de linguagem – p.ex.: alguém que diga em uma situação corriqueira, diante de talheres, "Vejo-os como uma faca e um garfo" (WITTGENSTEIN, 2009 II, xi, §122).

percepção de aspectos. Ele afirma que "há aspectos que são determinados principalmente por pensamentos e associações, e outros que são 'puramente óticos', que entram em cena e variam automaticamente, quase como imagens residuais" (WITTGENSTEIN, 1998, I, §970; c.f. 2009, xi, §140). Wittgenstein lamenta que gestaltistas como Köhler não tratem de casos em que o aspecto "ao menos até certo grau, está submetido à vontade" (ibid., §971)[5] e apresenta diversos casos em que, quando descrevemos um aspecto, "a descrição pressupõe conceitos que não fazem parte da descrição da própria figura" (ibid., §1030).

Wittgenstein admite também a existência de um certo tipo de ver-como que envolve atos imaginativos. Como quando vemos um triângulo escaleno desenhado em uma folha como se estivesse caindo em uma certa direção (WITTGENSTEIN, 2009 II, xi, §217). Ou ainda: quando escutamos uma sequência de sons como uma variação de um tema musical (WITTGENSTEIN, 2009 II xi, §254; §260). Uma das evidências gramaticais de que há tal coisa como uma percepção imaginativa é o que Wittgenstein chama de "cegueira para aspecto" (*Aspektblindheit*) – WITTGENSTEIN, 2009 II, xi, §257). A cegueira para aspecto não envolve qualquer insuficiência sensorial e, se há uma dificuldade cognitiva por parte do sujeito (ou agente) que percebe, ela diz respeito à falta de habilidade para perceber certas unidades ou organizações em conjuntos de estímulos. Quando alguém se mostra incapaz de alterar (frequentemente, de modo voluntário) o aspecto do que percebe – pela hipótese aqui defendida: não conseguindo aplicar um modelo mental ou esquema perceptivo que permita novas associações (não necessariamente inferenciais) –, configura-se uma insuficiência imaginativa.

Um dos pontos-chave dos apontamentos de Wittgenstein para o nosso estudo é a constatação de que, afastando-se de vivências visuais simples, o caráter imaginativo de certos aspectos nos conduz diretamente à ideia de que o ver-como pode envolver habilidades para ver semelhanças. Esse é o caso logo ao início do trecho da parte II das *Investigações Filosóficas* em que o tema é discutido.

> Dois empregos da palavra 'ver'.
> O primeiro: 'O que você vê ali?' – 'Vejo isto' (segue-se uma descrição, um desenho, uma cópia). O outro: 'Vejo uma semelhança nesses dois rostos'

[5] Por exemplo, quando escolho ver o enigma gráfico de Jastrow como um pato e quando altero voluntariamente o seu aspecto para o de coelho.

> O importante: a diferença categorial entre os dois 'objetos' da visão. (WITTGENSTEIN, 2009 II, xi, §111).

Em complemento a esse apontamento, o filósofo afirma mais adiante: "o que percebo na revelação do aspecto não é a propriedade do objeto, é uma relação interna entre ele e outros objetos. É quase como se o 'ver o signo neste contexto' fosse um eco de um pensamento" (WITTGENSTEIN, 2009 II, xi, 247). Esse retorno ao conceito tractariano de relações internas, o qual havia sido há muito abandonado, merece toda a nossa atenção.

Procurando elucidar esse novo emprego, por parte de Wittgenstein, do conceito de relações internas, Avner Baz faz a seguinte consideração:

> Duas (ou mais) coisas percebidas (objetos, elementos) mantêm relação interna entre si quando suas qualidades percebidas não são independentes da relação percebida entre elas, ou, em outras palavras, quando o modo como cada uma se apresenta perceptivelmente afeta o modo como a outra se apresenta perceptivelmente. (BAZ, 2020, p. 20; tradução nossa).

Mas qual seria o estatuto epistemológico dessas relações? Seriam da ordem das articulações entre conceitos? Em seus comentários sobre o notar um aspecto, Baz procura afastar essa tese, traçando uma distância entre aspecto e conceito[6]. Baz nota que há graves problemas no tratamento que autores como Strawson e Wollheim destinam ao aspecto em Wittgenstein (BAZ, 2020, p. 12)[7]. Ambos entendem que aspectos têm uma natureza conceitual e, ao fazê-lo, incidem em uma "conflação do conceito de y como algo como a imagem ou esquema perceptivo de y, ou talvez várias experiências ou respostas corpóreas ou atitudes que se tornaram associadas a 'y' por nós" (BAZ, 2020, p. 16 – tradução nossa)

---

[6] "But to describe an object's perceived physiognomy, or the aspect under which it is perceived, I have been arguing, is not the same as applying to it an empirical concept, or subsuming it under one – not under any common or plausible understanding of the latter, at any rate." (BAZ, 2020, p. 25).

[7] Hans-Johann Glock, em seu celebrado *Dicionário Wittgenstein*, defende a existência de aspectos de ordem conceitual e afirma que, ao notarmos um aspecto do tipo conceitual, essas relações internas de que nos damos conta são "relações de semelhança e dessemelhança, como as que existem entre dois rostos humanos" (GLOCK, 1998, p. 53).

É justo sublinhar, no entanto, que Wittgenstein dá margem a tais interpretações quando afirma:

> É como se tivéssemos trazido um conceito para perto do que é visto, e agora víssemos os dois simultaneamente. Muito embora o conceito em si mesmo seja praticamente invisível, ele estende um véu organizador sobre os objetos (WITTGENSTEIN, 1998, §961).

Ou, ainda, ao fazer apontamentos como: "Quando descrevo um aspecto, a descrição pressupõe conceitos que não fazem parte da descrição da própria figura" (WITTGENSTEIN, 1998, §1030).

Baz entende que, em passagens como essas, Wittgenstein escrevia de modo ensaístico, hesitante (*tentative* – BAZ, 2020, p. 11). Não compartilho dessa posição. Discordando de Baz, entendo que Wittgenstein estava atraído, naquele momento, pelas regiões gramaticalmente borradas na fronteira (tradicionalmente tomada como nítida) entre percepção e conceitualização. O filósofo dá continuidade, a meu ver, a seu trabalho de elaboração de um conceito não tradicional de conceito, na esteira da discussão sobre semelhanças de família (*Familienähnlichkeiten*) desenvolvida nas *Investigações Filosóficas* (WITTGENSTEIN, 2009, §§66-71).

Buscando posicionar-se contra leituras como a minha, Baz acusa uma convergência entre os apontamentos de Wittgenstein sobre a gramática da percepção e certas teses defendidas por Merleau-Ponty em sua fenomenologia da percepção: estariam ambos de acordo quanto à tese de que pode haver unidade e sentido na percepção de modo independente de qualquer subsunção da intuição a conceitos.

> Vamos considerar em seguida o exemplo de um aspecto para o qual uma descrição particular imediatamente se insinua: o exemplo wittgensteiniano de sermos arrebatados pela semelhança entre uma face que nós olhamos e outra. Embora uma descrição particular do aspecto prontamente se insinue aqui – i.e. "a similaridade entre fulano e beltrano, ou entre a face de fulano e a face de beltrano" – ainda não é nada claro qual deveria ser o candidato a conceito nesse caso. Não se insinua nenhuma generalidade óbvia sob a qual poderíamos subsumir a face que estamos olhando, ou nada assim é percebido

> quando somos arrebatados pela semelhança. Nós vemos a outra face nessa face. (BAZ, 2020, p. 15; tradução nossa).

Ver um rosto como outro rosto não implica qualquer subsunção a conceitos – defende Baz. Mas, ao recomendar essa abordagem, assim entendo, ele tem em mente uma concepção mais tradicional de conceito: o conceito é tomado aí em uma acepção kantiana segundo a qual um conceito é uma "repraesentatio per notas communes" (KANT, 2003, A 140, p. 109) ou em alguma acepção derivada da mesma. Se abdicarmos, no entanto, de uma tal concepção mais tradicional de conceito, podemos deixar de ver incompatibilidade entre essa abordagem e a posição que procuro assumir.

Essa é também a linha de pensamento de um aclamado estudioso dos aspectos cognitivos da percepção: Alva Noë. Por um lado, nota ele ao discutir a ilusão Müller-Lyer, ainda que *saibamos* que os dois segmentos de reta têm o mesmo comprimento, continuamos *vendo* duas linhas de tamanho diferentes[8] – e constatações como essa levam-no a sair em defesa de uma compreensão sensório-motora (*sensorimotor understanding*) que pode operar de modo independente e inclusive incongruente com a compreensão intelectual. Mas, por outro lado, Noë procura mostrar que é somente nos libertando das amarras da concepção intelectualista de conceito que lograremos alguma elucidação satisfatória do estatuto cognitivo dessa compreensão perceptiva. E Wittgenstein teria algum protagonismo nessa iniciativa. De acordo com Noë, Wittgenstein, em sua maturidade, direciona-se mais e mais para a adesão de um pluralismo conceitual:

> Uma fonte de um tal pluralismo é Wittgenstein (1953). Wittgenstein propôs que um conceito é uma técnica, e, assim, que a compreensão é uma forma de domínio [*mastery*], próximo de uma habilidade. Um importante fato sobre habilidades é que elas podem ser exercidas de múltiplas maneiras. (NOË, 2015, p. 11; tradução nossa).

Se enveredarmos por esse caminho, enfatizando a natureza técnica dos conceitos, propõe Noë, somos levados a um estudo dos modos de compreensão situados além (ou aquém) de categorizações ou representações.

[8] "Experience is belief-independent." (NOË, 2006, p. 188)

> Nós vemos com nossos conceitos. Eles próprios são técnicas ou meios de manipular o que há. Pense no conceito na percepção não como uma categoria ou uma representação, mas como uma via de lida direta com o que está aí. (NOË, 2015, p. 13).

Penso que a direção para a qual Noë nos conduz não é senão a de uma revisão do esquematismo. Em obras anteriores (como o seu aclamado livro, *Action in Perception*), ele procura nomenclaturas satisfatórias para estabelecer seu pluralismo conceitual: fala em "habilidades proto-conceituais" (NOË, 2006, p. 183; p.199), em "conceitos perceptuais" (ibid., p. 198) e em "perfis sensório-motores transmodais" (ibid., p. 102). O domínio de certas regras (padrões sensório-motores) de alteração de aparências (alteração da luz ambiente, por exemplo) é fundamental, diz Noë, para que possamos ter a experiência perceptiva da cor (ibid., p. 199). Esse domínio das alterações das aparências pode envolver, inclusive, certas técnicas de ajuste e transformação (eventualmente voluntária) das formas da atenção e da memória. Um pintor impressionista sabe alternar entre a visão tridimensional dos objetos cotidianos e aquele estado de "inocência do olho" no qual torna-se capaz de ver "manchas planas de cor" (NOË, 2006, p. 175). E é aí que a metáfora entra como um recurso poderoso[9].

Entendo, portanto, que Wittgenstein, ao conferir a acepção apresentada acima à expressão "relações internas", procura dar conta de nossas tentativas de expressar situações em que nossa experiência perceptiva é complementada não por um conceito propriamente dito (*full-fledged*) – conteúdo mental determinado por notas essenciais estáveis e inteiramente destacáveis de contextos singulares –, mas por algo da ordem dos esquemas (ou imagens cuja constituição é, em última instância, ditada por esquemas). O realce que nossa atenção dá a certos elementos de uma situação não é dependente de operações lógicas nos termos da TR (ainda que possa se submeter a

[9] Ao tomar conceitos como "practical skills", Noë está tentando corrigir o equívoco de pressupostos teóricos que nos têm levado, como estudiosos da cognição, a "locate the important distinction in kinds of knowledge as a distinction between thought (the objectual world as a domain of reference) and perception (the experience, the world as mediating action)" – NOË, 2006, p. 205. E, nessa linha, ele continua: "Rather, the crucial nearby distinction ought to be drawn within perceptual experience; it is the distinction between factual and perspectival dimensions of content (...)" (ibid,. p. 205).

inferências). Ou seja, encaminho-me para a afirmação de que, na percepção, esquemas podem operar ainda que conceitos (em um sentido clássico) não estejam operando – e aqui não escapamos, de um modo geral, ao *insight* de Kant. Entretanto tal *insight* exige uma considerável reformulação à luz da cognição corporificada[10]. Desenvolverei, a seguir, essa posição.

IV.

Há um interessante ponto de convergência entre muitos dos autores que procuram lançar luz sobre qual é a maneira pela qual o ver-como pode atuar na produção de conhecimento (ou, ao menos, em certas modalidades de compreensão sensório-motora): trata-se de uma exploração daquilo que reputam ser os níveis "pré-científicos" da cognição. Baz, como vimos, comentando a emergência do aspecto em uma concepção wittgensteiniana, propõe uma distinção entre "conceber" e "perceber" segundo a qual a unidade e mesmo o sentido do mundo fenomenal ocorreria de modo independente da unidade e do sentido conferido ao mundo por meio de juízos objetivos (BAZ, 2020, p. 36). A seu turno, Ricoeur chega à seguinte formulação (ao tratar da referência e, logo, da verdade do ver-como metafórico):

> A questão é precisamente saber se a linguagem poética não faz uma incursão em um nível pré-científico, antepredicativo, em que as próprias noções de fato, de objeto, de realidade, tais quais a epistemologia as delimita, são postas em questão, graças a um vacilo da referência literal. (RICOEUR, 1975, p. 319).

[10] Aqui estou claramente fazendo referência ao esquematismo conforme exposto na terceira crítica, posto que a *Crítica da Razão Pura* se atém ao atrelamento entre esquemas transcendentais e o tempo (como forma pura da sensibilidade), bem como à delineação dos compromissos dos mesmos com o entendimento. Como nota Bernardo Barros Oliveira, o texto da terceira crítica nos diz ("uma única vez") que a imaginação produtiva e espontânea "'esquematiza sem conceitos [*ohne Begriff schematisiert*]" (OLIVEIRA, 2004, p. 146). Também Merleau-Ponty sublinha esse desenvolvimento do esquematismo na terceira crítica: "What Kant missed in the Critique of Pure Reason, Merleau-Ponty suggests, and later arguably came to recognize when thinking about the experience of beauty, is the possibility of a synthesis that, while in some clear sense intelligible and intersubjectively shareable, is not (aptly thought of as) conceptual(ized) (see PP, xvii/lxxxi)." (BAZ, 2020, p. 22).

Ricoeur mostra perspicácia ao notar que a exploração desse nível antepredicativo exige uma incursão no esquematismo e em conceitos de psicolinguística, tais como os conceitos de ícone e imagem (RICOEUR, 1975, p. 263). Não que chegue a ser uma novidade. Diversos são os filósofos que procuraram alargar a estreita fresta deixada por Kant em seu esquematismo. Essa fresta é, no entanto, muito insuficiente para aqueles que procuram entender como pode haver algo como a verdade metafórica. Autores de proveniências muito diferentes (como Merleau-Ponty, Ricoeur, Hester, Lakoff e Johnson e Gallagher, só para mencionar alguns) exploram e procuram conferir protagonismo ao papel dos esquemas nas bases cognitivas das metáforas[11] [12]. Mas, a meu ver, um aprofundamento adequado do estudo só pode ser feito por meio de uma compatibilização entre os apontamentos gramaticais acerca do ver-como e um modelo que dê conta de uma possível atuação de esquemas metafóricos já na experiência perceptiva (em outras palavras, já no âmbito de uma percepção imaginativa). Dentre os modelos disponíveis, aquele que me parece mais promissor para efetuarmos uma tal compatibilização – tendo-se em vista sua reformulação do conceito de conceito e sua observância de alguns resultados expressivos da neurociência e ciência cognitiva em geral – é aquele desenvolvido por Lawrence Barsalou e aplicado à teoria da metáfora por David Ritchie.

Após todo um percurso histórico de crise do conceito de conceito, no qual passamos pelo próprio Wittgenstein, pela participação da psicologia cognitiva no debate (tendo como expoentes a teoria dos protótipos de Eleanor Rosch e a concepção probabilística de conceito de Smith e Medin), e por todos os abalos que as concepções

[11] A esse grupo soma-se, como nota Ricoeur, Douglas Berggren com seu estudo dos esquemas poéticos: "Por esquema poético ele entende 'algum fenômeno visualizável, seja efetivamente observável seja simplesmente imaginado, que sirva de veículo para exprimir algo concernente à vida íntima do homem ou uma realidade não-espacial em geral' (p. 248), por exemplo o 'lago de gelo' no fundo do inferno de Dante" (RICOEUR, 1975, p. 309).

[12] Não caberia no presente estudo iniciar uma revisão de ampla envergadura do esquematismo, mas entendo que um tal projeto se impõe como um imperativo se queremos compreender como metáforas atuam nos ajustes e transformações da experiência perceptual. É preciso, contudo, em estudos futuros, lançar luz sobre como esquemas motores (ao modo de Merleau-Ponty e de diversos enativistas) podem ser compatibilizados com o modelo de esquemas imagéticos (*image-schemas*) de que falam Lakoff e Johnson e, ainda, sobre como a adoção de um pluralismo conceitual (incluindo os proto-conceitos de Noë) pode eliminar, a um só tempo, o problema de conexão entre cognição básica e superior e a desorientadora dicotomia fato-valor.

corporificadas (*embodied*) de cognição provocaram nos modelos computacionistas de mente (incluindo no pacote as concepções amodais de conceitos à maneira de Fodor), chegamos ao simulacionismo multimodal de Barsalou. No modelo proposto por ele, conceitos não são representações estáveis, não são conjuntos estabelecidos nas bases de propriedades necessárias e suficientes. Partindo de um alinhamento com certos resultados recentes da neurociência que fortaleceram o conceito evolucionista de exaptação e que conduziram à "hipótese da redistribuição massiva" (Michael Anderson) – segundo a qual as mesmas áreas cerebrais são tipicamente acionadas para efetuar operações diversas, p.ex.: para lamber um sorvete e para imaginar a lambida em um sorvete –, Barsalou defende a tese de que "os sistemas neurais comuns à produção de imagens [imagery] e percepção subjazem também ao sistema conceitual" (BASALOU, 1999, p. 583). Daí se seguiria que "a transição das representações modais – representações no modo visual, modo auditivo, ou outros modos – para representações amodais é desnecessária" (SHAPIRO, 2019, p. 85).

A marca fundamental do modelo é uma retroalimentação entre percepções e esquemas mentais (que ele trata por "símbolos perceptivos" e "simulações"). Uma série de extrações feitas sobre dados sensoriais gera formas esquemáticas[13] multimodais (i.e., com dados das mais diferentes modalidades sensoriais, proprioceptivas e afetivas), as quais, por sua vez, preenchem (*fill-in*)[14] e complementam de diversos modos novos dados sensoriais.

> Ao invés de conter uma representação inteira, holística, de um estado cerebral perceptivo, um símbolo perceptivo contém somente um aspecto esquemático. A natureza esquemática do símbolo perceptivo devém naturalmente de duas assunções acerca da atenção que são quase axiomáticas em psicologia cognitiva: a atenção seletiva (1) isola a informação na percepção, e (2) armazena a informação isolada na memória de longo-prazo. (BARSALOU, 1999, p. 583; tradução nossa).

[13] Um exemplo curioso da extração da forma esquemática fornecido por Barsalou: "Or, if a perceptual symbol for stripes had been extracted schematically from the perception of a tiger, it might not contain all of the stripes but only a patch" (BARSALOU, 1999, p.584).

[14] "In filling-in, a perceptual memory completes gaps in bottom-up information." (BARSALOU, 1999, p.589)

Em um sentido *bottom-up*, dados sensoriais brutos ou crus (*raw*) passariam por estágios de extração esquematizante, nos quais se formariam símbolos perceptivos. A modelagem feita por Barsalou desses diferentes estágios acompanha os resultados neurocientíficos de António Damásio a respeito das "zonas de convergência" (áreas do cérebro dedicadas a codificar associações dentro e entre estados neurais de diversas modalidades – SHAPIRO, 2019, p. 88). Estágios superiores de convergência constituiriam sistemas de símbolos perceptivos (formados em acordo com certos padrões, como a frequência da sua ocorrência), denominados "molduras" (*frames*)[15]. Haveria toda uma rede complexa de hierarquias subsumindo *frames* a outros *frames* (por exemplo, *frames* de objetos a *frames* de categorias, e *frames* de categorias a *frames* de eventos), o que permite a compreensão de como uma meta (*goal*) pode guiar nossas ações e como se dá a dependência contextual do significado. Mas essa é somente uma parte do processo. Concomitantemente, em processos *top-down*, esses esquemas (que não são senão simuladores multimodais, i.e., habilidades e modos de selecionar aspectos de um determinado arcabouço mnemônico multimodal para certos fins) preenchem ou complementam as novas percepções, gerando mais símbolos perceptivos – de modo cíclico.

Uma tal modelagem acomoda bem o modo *ad hoc* de formação de conceitos de que falam os teóricos da TR sem, contudo, incidir em um intelectualismo cego para fatores não proposicionais da cognição. Na verdade, vai além disso: acomoda seleções *ad hoc* que determinam as formas de nossa atenção e os modos de acessibilidade de nossa memória – modos de associação que, no entanto, mostram-se claramente operações de cunho cognitivo. E isso só se faz plenamente possível na medida em que lidamos com dados multimodais e trazemos para dentro do cômputo de relevância a dependência situacional – incluindo os condicionamentos e restrições perceptivas e semânticas impostos pela meta (*goal*).

No *framework* da multimodalidade dos conceitos proposto por Barsalou, não é preciso trabalhar com uma dicotomia entre percepção e conceitualização. Além de admitir, entre os níveis cognitivos da pura percepção e da pura concepção, o nível intermediário do pensamento por imagens (*imagery*), ele afirma que diversas operações cognitivas exigem a cooperação entre esses níveis e a ativação dos mesmos mecanismos: como é o caso de memória implícita, preenchimento (*filling-in*), antecipação

[15] Uma nota importante: "A frame is never experienced directly in its entirety. Instead, subsets of frame information become active to construct specific simulations in working memory" (BARSALOU, 1999, p. 584)

e interpretação (BARSALOU, 1999, p. 589). Diz ele: "esses outros quatro processos fusionam *misturas* complementares de processamentos baixo-cima [*bottom-up*] e cima-baixo [*top-down*] para construir percepções" (ibid. p. 589). Tal modelo parece-me muito compatível com os resultados das investigações gramaticais feitas por Wittgenstein. Se tomarmos a mudança de aspecto (e a relação de semelhança envolvida) não como comparação propriamente dita, mas como uma complementação esquemática, fica mais clara a natureza híbrida dos aspectos (nem percepção pura, nem conceito tradicional).

Trilhando os caminhos sugeridos por Barsalou, David Ritchie efetua sua exploração da atuação das metáforas no âmbito sensório-motor. De acordo com ele, em diversos casos, o que as metáforas expressam é algo da ordem dos "simuladores secundários": "características perceptivas e introspectivas bem como conexões com outras palavras e frases que são associadas com o veículo [16], mas não são ordinariamente consideradas parte de seu 'significado'" (RITCHIE, 2006, p. 127). Ou seja, na seleção dos aspectos relevantes expressa e instigada pela metáfora, simuladores primários (considerados parte do significado lexical ou definição) muitas vezes "são suprimidos, restando apenas atributos secundários contextualmente relevantes e associações, emoções e sensações" (RITCHIE, 2006, p. 129). A título de ilustração, Ritchie apresenta o seguinte exemplo:

> Na frequentemente discutida metáfora, 'Meu advogado é *um tubarão*', não é necessário que o receptor ativamente pense em *quaisquer* atributos dos tubarões para a compreensão da metáfora. Basta que emoções como medo, asco e desamparo ou, plausivelmente, nada mais do que uma noção vaga de temor, sejam ativadas e conectadas com o já introduzido simulador para *meu advogado*. (ibid. p. 129; tradução nossa).

A tese de Ritchie é de que a relação entre o conteúdo e o veículo da metáfora seria, em casos assim, muito mais da ordem de uma "ressonância" do que de uma inclusão em

[16] O emprego do termo "veículo" aqui remonta à seminal teoria da metáfora estabelecida por I. A. Richards e diz respeito à expressão ou conjunto de expressões que é posto em interação (em uma frase) com uma outra expressão ou conjunto de expressões (chamado de "conteúdo", *tenor*, aquilo sobre o que se fala), de modo que os primeiros elucidem os últimos. Lakoff e Johnson repaginaram essa abordagem e puseram a discussão sobre um background pós-virada cognitiva, tomando o "veículo" como "source-domain" e o "conteúdo" como "target-domain".

classe (RITCHIE, 2006, p. 163). Ele enfatiza que a multimodalidade proposta por Barsalou admite "simuladores para estímulos e respostas afetivas pré-conscientes, pré-verbais" (ibid., p. 166), e, sobre isso, faz a seguinte consideração:

> O fato de que simuladores contêm a informação perceptiva sobre seus referentes é mesmo crucial aqui, dado que a ressonância ocorre entre componentes perceptivos, os quais não podem ser reduzidos a um mapeamento [mapping] entre os níveis simbólicos. (ibid., p. 164; tradução nossa).

Infelizmente, ao se contentar com a obscura ideia de "ressonância", Ritchie não explora o que, a meu ver, seria um dos grandes trunfos do modelo para a superação da concepção de "efeito poético" desenvolvida pela TR. Barsalou paralelamente ao que fazem certas vertentes do enativismo, confere papel de destaque ao conceito gibsoniano de *affordance* (oferta, disponibilidade daquilo que é percebido para a lida)[17]. Ele assume que simulações podem preservar "ao menos algumas das affordances presentes nas experiências sensório-motoras" (BARSALOU, 1999, p. 587)

Contudo, Barsalou admite (destoando do próprio Gibson) que *affordances* podem ser parcialmente esquematizáveis, armazenadas como componentes de simuladores. Se isso procede, haveria uma via para tratarmos aquilo que Wittgenstein chama de "véu organizador" (WITTGENSTEIN, 1998, I §961) não como um conceito *full-fledged*, mas como um conteúdo mental composto de toda a sorte de informações multimodais (mesmo aquelas não ligadas a itens lexicais). Isso tornaria a relação de organização metafórica entre simulador e percepção não necessariamente uma projeção de um modelo, de uma imagem mental singular sobre a experiência perceptiva

[17] As pesquisas de James Gibson sobre experiências visuais – publicadas em trabalhos como *The Ecological Approach to Visual Perception* (1979) – tornaram-se célebres ao defenderem de modo persuasivo que as mesmas envolvem um "direct pick up" (NOË, 2006, p.105), exigido do animal observador uma postura ativa na percepção do arranjo ótico do ambiente. De acordo com a psicologia ecológica de Gibson, as possibilidades de movimento do organismo e as consequentes reconfigurações do ambiente oriundas dessa dinâmica são fatores determinantes na experiência visual. Para o psicólogo, "the environment consists not only of surfaces and objects, but of 'affordances'. Things in the environment, and properties of the environment, offer or *afford* the animal opportunities to do things (find shelter, climb up, hide under, etc.)" (ibid., p. 105).

(Wittgenstein claramente se opõe a tal concepção desde o *Brown Book*) e sim uma relação de complementação pela "expansão do espaço de *affordance* ou da paisagem de *affordances* que pertence a uma forma de vida." (GALLAGHER, 2017, p. 194)[18]

É de fundamental importância, a esse respeito, levarmos em consideração o tratamento conferido por Barsalou às operações cognitivas de complementação da percepção (que se espraiam para além do *filling-in*), tomando-as como modos distintos da "produtividade" imaginativa. Diz ele: "a produtividade não está restrita ao preenchimento [filling-in] de regiões esquemáticas, mas pode também resultar de substituições, transformações, e eliminações da estrutura existente" (BARSALOU, 1999, p. 593). É nessas bases, e levando em conta a possibilidade da simulação de *affordances* na composição de símbolos perceptuais (BARSALOU, 1999, p. 605), que se pode conceber que certas metáforas possam desviar (*bypass*) do processo previsto pela TR (e, de um modo distinto, também pela TMC), a saber, do acionamento de conhecimentos conceituais dos termos envolvidos na metáfora para o estabelecimento de mapeamentos metafóricos (*metaphorical mappings*). De acordo com Barsalou, a composição e interpretação de certas metáforas envolveria o acionamento direto de simulações perceptivas (BARSALOU, 1999, p. 600).

V.

Penso que esse arcabouço teórico nos permite explicar a atuação direta das metáforas sobre a percepção e sobre simulações perceptivas (incluindo *affordances*) de modo a conceber um estágio da compreensão da metáfora que é anterior e mesmo independente daquelas operações que Wilson e Sperber denominam "estreitamento" (*narrowing*) e "alargamento" (*broadening*). Uma evidência empírica que nos faz investir nessa direção é a seguinte: diversos são os experimentos que atestam que o tempo de processamento do intérprete da metáfora não é diferente do tempo de processamento do intérprete da frase literal – estudos envolvendo técnicas de *brain-recording* e *brain-imaging* (como fMRI) não encontram quaisquer sinais de que a compreensão de frases literais seja mais fácil ou que receba "prioridade incondicional de ordem temporal" (GLUCKSBERG, 2008, p. 69). Penso que isso se dá não só porque o percurso

[18] Uma ressalva: em seu anti-representacionismo radical, no entanto, Gallagher e colaboradores não oferecem um tratamento claro para essa operação cognitiva. Nada é dito sobre *como* se dá a restrição do espaço de *affordances* em uma determinada situação. Pretendo publicar um trabalho sobre esse tema em breve.

hermenêutico não é o de primeiro chegarmos ao sentido literal e depois calcularmos o desvio (como teorizam Searle, Goodman e tantos outros), mas, sobretudo, porque as restrições impostas pelo contexto (ou situação) já têm início no âmbito da percepção e da ação – anteriormente a qualquer cálculo envolvendo representações em um sentido clássico; muito mais da ordem do *know-how* do que do *know-that*.

Quero dizer: ao que tudo indica, estamos tratando da fusão[19], em um ato de percepção imaginativa, de duas ou mais "dimensões de perspectiva" (*perspectival dimensions* – NOË, 2006, p. 205), em um nível pré-cientifico, antepredicativo (nos termos de Ricoeur), gerando a emergência de um aspecto (nos termos de Wittgenstein)... todos esses *insights* sugerem a possibilidade de que um aspecto possa ser percebido e expresso em linguagem em detrimento de não haver propriamente juízos de inclusão em classe atuando. Uma ligação por vezes precária (sem a sistematicidade dos conceitos *full-fledged*), bordejando a inefabilidade, mas possível. Como isso se dá? Resposta: pelas vias da associação não inferencial.

Mas, para lançarmos a devida luz sobre o assunto, precisamos agora investir na compatibilização entre o modelo multimodal de esquema de Barsalou a ideia wittgensteiniana de que o ver-como envolve a percepção de relações internas.

Um dos traços mais interessantes das relações internas tais e quais caracterizadas por Wittgenstein é que elas não se restringem a semelhanças entre propriedades inerentes ou habitualmente tomadas como definitórias dos objetos (eventos) relacionados. Isso abre espaço para que também propriedades relacionais possam compor a associação por semelhança ao nível do aspecto. Para compreendermos o que está em jogo nessa associação por semelhança fulcral, retomemos o exemplo da semelhança entre rostos:

> A similaridade compreendida como uma propriedade objetiva das faces é uma relação externa entre elas: cada face tem suas propriedades objetivamente estabelecíveis, sobre as quais alguém pode se inteirar sem saber nada sobre a outra face; e essas propriedades determinam se, e se assim é, em que medida as duas podem corretamente contar (de modo contextualmente dependente) como carregando alguma semelhança

[19] "Because the simulation and the perception are represented in a common perceptual system, the final representation is a fusion of the two" (BARSALOU, 1999, p. 596)

> objetiva entre si. (...) Por contraste, na experiência que Wittgenstein descreve, a gestalt percebida da face para a qual você está olhando se modifica; e o que emerge em você aqui é uma relação interna entre uma face e outra, precisamente porque a relação percebida – aqui, de semelhança – é inseparável da modificação percebida na fisionomia geral ou expressão da face. (BAZ, 2020, p. 23; tradução nossa).

Temos aí uma concepção muito peculiar de semelhança[20]. Mas notemos que os estudos clássicos da analogia ou proporção já sugeriam que diversas são as modalidades da relação de semelhança[21]. No livro III da *Retórica*, Aristóteles fala, por exemplo, em uma forma de semelhança que independe das (reputadas) propriedades intrínsecas dos objetos comparados. Trata-se da semelhança de relação: "o quarto termo comporta-se em relação ao terceiro da mesma maneira (*homoiós ekhei*, 1457 b 20) que o segundo em relação ao primeiro – a velhice está para a vida como a tarde está para o dia" (RICOEUR, 1975, p. 30). Em certos casos, é a semelhança das relações entre A e B e

[20] Como nota Baz, para além da semelhança, outras relações, como o contraste, podem marcar o ver-como (BAZ, 2020, p. 25). Seguindo essa linha, pergunto-me se não somente a semelhança e o contraste, mas também as demais formas de associação elencadas por Hume (HUME, 1952, pp. 457-458), a saber, contiguidade espaço-temporal e causação também poderiam se dar *online* (de modo inteiramente situado). Ou seja: se poderiam se dar previamente a juízos propriamente ditos (taxonomizantes, visando um sistema de máxima aplicação de conceitos empíricos a um certo objeto ou evento), ainda que isso possa se dar com o desenvolvimento consciente da operação cognitiva. Tais formas de associação ocorreriam, então (por hipótese), como esquematização *goal-derived*. Ressalte-se que tomo a associação causal como uma operação cognitiva distinta e pressuposta na *inferência* causal, tendo como lastro aquilo que Barsalou entende por atos de "antecipação" próprios da produtividade do pensamento esquematizante: "Rather than having to learn about the entity from scratch, a perceiver can run simulations that anticipate the entity's structure and behavior and that suggest ways of interacting with it successfully." (BARSALOU, 1999, p. 587). Nessa esteira, a ideia de associação metafórica por contiguidade espaço-temporal, pode, se devidamente enriquecida com as dimensões proprioceptivas e interoceptivas da experiência, abarcar aquilo que Lakoff e Johnson chamam de "coocorrência experiencial" (LAKOFF; JOHNSON, 2003, p. 155).

[21] Uma tal imprecisão levou Max Black, no ótimo artigo "Metaphor", a afirmar que a semelhança não é objetivamente dada, que ela admite uma gradação e que, em última instância, é a metáfora que "cria a similaridade" (BLACK, 2011, p. 72).

entre C e D que está sendo ressaltada e não qualquer traço comum entre os objetos em separado. Eventualmente, essa relação pode ser mesmo extremamente *ad hoc*, estabelecida nas bases de uma forma comum de funcionamento, de lida. Por exemplo: com relação a servirem como pesos de papel, um celular é como um cinzeiro ou, com relação a provocarem medo, essa expressão facial e aquela se parecem. Entendo que são semelhanças como essas, típicas do pensamento analógico, que levam Wittgenstein a falar no modo como relações internas formam uma "fisionomia" comum.

Desse modo, teríamos associações por semelhança sendo percebidas (mas não propriamente concebidas). E tal percepção envolveria o preenchimento imaginativo dos dados sensoriais ou mesmo de simulações de dados sensoriais, intuições imaginativas (o que é mais comum na prática da leitura). Barsalou admite, como vimos, que *affordances* (ou certas extrações esquemáticas das mesmas) possam figurar entre os conteúdos mentais que simulamos. Nesse caso, teríamos não as operações de estreitamento e alargamento no eixo da representação (alterando as bordas da extensão dos conceitos), mas a associação por semelhança de *affordances* – entre *affordances* percebidas e simuladas (esquemáticas) ou somente ente *affordances* simuladas[22].

Imagino que possa soar estranho a certos ouvidos a ideia de semelhança ocorrendo sem a comparação de propriedades estáveis. Mas é isso mesmo que está implícito na ideia de compreensão sensório-motora (*sensorimotor understanding*) do modo como a temos tratado. Também é a esse resultado que chegou Wittgenstein em suas investigações gramaticais sobre o ver-como (ao menos na leitura de Baz). A semelhança que examinamos difere da semelhança por comparação entre notas, propriedades essenciais e penso que o cerne da diferença é o seguinte: essa última tem uma clara orientação taxonômica, seu fim último é o estabelecimento de um quadro categorial classificatório do mundo e seu meio é a reunião do maior número de propriedades comuns. Em contraste, a semelhança performativamente orientada tem como fim a execução bem-sucedida de uma ação e seu meio é a seleção exclusiva das informações que contribuam para esse fim. Ou seja, seria a busca da factibilidade (seja na forma de licenciamento ou interdição) e a eficácia de um certo modo de desempenho

[22] Parece-me insustentável a afirmação de que todos os componentes perceptuais podem ser contemplados pelo conceito de *affordance*, mas ele é bem-vindo na presente discussão na medida em que apresenta a dependência contextual e o caráter relacional de que queremos tratar. Fica para um futuro trabalho um exame de se e como exatamente *affordances* são parcialmente destacáveis e como elas diferem de outros componentes dos símbolos perceptuais e simuladores esquemáticos.

da ação o que nortearia a percepção de semelhanças de cunho performativo e, nessa medida, equivalências e mesmo identidades *ad hoc* poderiam ser estabelecidas. Por exemplo: quero vedar uma porta e procuro ao meu redor objetos que sirvam para vedar a porta: chave, cabo de vassoura e um móvel pesado (talvez um aparador) se fazem mais relevantes para a minha percepção. Todos eles se assemelham não por suas propriedades intrínsecas, mas por aquilo que eles me habilitam a fazer em uma dada situação. Na configuração atencional e mnemônica em que me encontro (na situação hipotética), as diferenças entre propriedades distintivas são ocultadas, desprezadas. Com um pouco mais de trabalho intelectual, poderíamos estabelecer um conceito *ad hoc* ordenado de tal e tal modo, com tal definição, para reunir esses objetos, mas isso simplesmente não é necessário para que eu saiba como agir na situação descrita.

Minha posição é de que esse tipo de semelhança (e, de modo mais geral, de associação) é muito frequente em metáforas (sobretudo, em metáforas analógicas). Assemelhar a ação de abusar e a ação de esticar a corda é cognitivamente relevante porque oferta um modo de organização da experiência que é muito eficaz na execução de uma certa ação, engajamento em uma certa atividade[23]. O cômputo dessa eficácia, claro está, não precisa ser estabelecido intelectualmente. A esse respeito, temos que conceder os louros a Merleau-Ponty no que ele afirma que "uma percepção é correta se as oportunidades para a ação que ela oferece ao sujeito são aquelas que ele pode realmente, em princípio, praticar." (MERLEAU-PONTY apud ROMDEHN-ROMLUC, 2018, p. 98).

VI.

Concluído esse embasamento teórico, retornemos à discussão acerca do teor cognitivo dos efeitos poéticos das analogias. Ainda que não disputem a verdade no sentido catacrético das recategorizações (como ocorre, por exemplo, quando Heidegger afirma que "o pensar é um ouvir e um ver"[24]), as analogias podem apresentar descrições

[23] Ao longo desse texto, venho falando em "meta" (*goal*) somente porque esse termo caiu nas graças de muitos dos teóricos aqui mencionados. Mas é prudente a advertência de que tomo esse termo em sentido lato, incluindo também inclinações e aspirações inconscientes. É preciso demarcar o fato de que, em muitos casos, a participação do agente em uma situação é caracterizada não por objetivos claros e plenamente exprimíveis, mas por tendências às quais temos parco acesso intelectual.

[24] "Das Denken ein Hören und ein Sehen ist" (HEIDEGGER, 1957, p. 86).

verdadeiras de experiências perceptivas. Sua pertinência não se deve a uma miríade de efeitos cognitivos e sim à oferta de um fusionamento (ou complementação) *ad hoc* (não essencialista) entre os dados intuitivos (sensoriais ou imaginativos) e os esquemas que organizam uma dada experiência, de modo que técnicas de ajuste ou transformação da atenção e da memória se mostrem factíveis para obtenção de certos fins (e por isso, relevantes). Essa atuação direta sobre a percepção parece estar, inclusive, prevista de maneira um tanto ensaística no clássico bordão aristotélico segundo o qual a metáfora "põe a coisa diante dos olhos" (ARISTÓTELES, 2000, III 1405 b; 1410 b; 1411 b).

O caso dos efeitos poéticos de uma metáfora como a da corda esticada é, contudo, um tanto sofisticado e exige ainda um pouco mais de nosso empenho analítico. Do modo como compreendo, se sua interpretabilidade não pode, por um lado, ser devidamente explicada nas bases do grande número de efeitos cognitivos fracos (de natureza estritamente inferencial), tampouco pode, por outro lado, ser explicada por uma abordagem de inspiração davidsoniana segundo a qual tudo se resume a provocações, intimações estéticas, sem qualquer traço efetivamente cognitivo (DAVIDSON, 2011, p. 217). Essa última abordagem, pressupõe uma tradicional cisão entre percepção e cognição e, desse modo, não mostra qualquer aptidão para o tratamento do estatuto cognitivo dos esquemas e das técnicas de ajuste e transformação metafórica da percepção a partir dos mesmos. Para lançarmos luz sobre a expressão metafórica de aspectos, precisamos cogitar sobre os modos de unificação não essencialista nos quais dados de diversas modalidades (incluindo proprioceptivos e afetivos) se deixam selecionar com vistas à eficácia de uma ação (mesmo que se trate de uma ação poética, envolvendo uma composição imaginativa).

Em *A Transfiguração do Lugar-Comum*, Arthur Danto faz a seguinte consideração sobre o esforço hermenêutico de interpretação da metáfora artística:

> Só que as metáforas artísticas são diferentes, na medida em que contêm uma certa verdade: ver-se como Anna [Kariênina] é ser um pouco Anna e sentir a própria vida como a vida dela é, a ponto de modificar-se nessa experiência de identificação. (...) ver sua vida como uma armadilha sexual e considerar-se vítima da paixão e do dever" (DANTO, 1981, p. 173).

Aplicando a essa "experiência de modificação" o modelo de Barsalou/Ritchie, temos que a multimodalidade dos conceitos (simuladores) abre caminho para associações de

ordem não representacional na constituição do significado. Ver a vida como armadilha sexual é muito mais do que parear propriedades dizíveis (eláveis), é estabelecer uma ordem de relevâncias de modo que todo um curso de ação possa ser traçado – sempre, é claro, nas bases da configuração atencional e mnemônica ditada pela metáfora. Nessa medida, toda uma técnica (na acepção que Noë procura conferir a esse termo) se apresenta. Ou, nos termos de Wittgenstein: "A expressão de um aspecto é a expressão de uma apreensão (portanto, de uma maneira de lidar, de uma técnica)" – WITTGENSTEIN, 1998, §1025).

Apliquemos essa ideia da comunicação (e incitação) de uma técnica por meio da metáfora às semelhanças entre o modo como Dalva abusa de seu pai e o esticar controlado (habilidoso) de uma corda. Um dos vícios intelectualistas em que caímos ao tentarmos formalizar uma metáfora como esta é o de não levarmos em conta a distinção entre metáforas nominais e metáforas de outra natureza (verbais, adverbiais, pronominais, etc.). Tendemos a forçar o texto para caber em uma proporção simplória entre nomes. Procuramos, em geral, encaixar os signos *in praesentia* nos lugares reservados para os termos A, B, C e D na fórmula aristotélica da analogia. Mas, se violentamos desse modo a analogia de Carla Madeira, incorrendo em uma nominalização dos verbos, perdemos de vista a caracterização não de uma ação genérica, mas de um *modo de perceber e de agir* da protagonista, o qual vem sendo construído parágrafo após parágrafo. E perdemos de vista, sobretudo, o caráter formativo da metáfora artística (notado por Danto no trecho citado anteriormente)[25]. Isso porque não abrimos espaço para outras formas de semelhança que não a semelhança de propriedades destacadas e estáveis (entre conceitos). A formalização de analogias é, em geral, deveras arbitrária e *ex post facto*: dispomos sempre, para cada analogia literária, de algumas possibilidades de arranjo formal. Contudo, penso que é uma falha teórica grave não levarmos em conta, em uma metáfora verbal como essa, a sua eficácia na orientação da lida habilidosa e os modos encontrados pela autora para exprimir traços

[25] É interessante notarmos, em busca de clareza sobre como a autora procede na sua caracterização de personagens e de seus relacionamentos, que, mais à frente na narrativa, essa metáfora da corda esticada torna a ocorrer, agora para caracterizar uma relação triangular complexa: Lucy, a prostituta mais sedutora da cidade, ao falhar em seduzir um Venâncio imerso em seu luto, desconta sua ira na mulher deste, Dalva: "Puta-despeitada-no-surto. A corda foi esticando de um jeito que só podia arrebentar. Venâncio andou sumido da zona, e Lucy, com tempo demais para maquinar o que queria, foi juntando explosivo. (MADEIRA, 2020, p. 128)".

dessa orientação (estica-se a corda ao máximo, porém, "sem nunca deixar arrebentar" – MADEIRA, 2022, p. 82).

Assim, proponho que uma formalização mais adequada (porém, ainda assim, muito limitada) da analogia seria: a relação (R1), o abusar, entre Dalva (A) seu pai (B) é *teleologicamente semelhante* à relação (R2), o puxar a corda, entre agente 1 (C) e agente 2 (D). Assim, vemos mais claramente que a semelhança não é entre propriedades de objetos e sim entre duas ações, e que a mesma está mais para uma equivalência para certos fins ou identificação performativa (uma teleologia intuitiva, da ordem do *know-how*), do que para uma comparação seletiva. A analogia entre R1 e R2 é a de preenchimento (*filling-in*) da intuição multimodal do abusar, incluindo as *affordances* envolvidas, por meio do acionamento do esquema (simulação) multimodal da manipulação da corda, incluindo as *affordances* envolvidas. Ou seja: o que é sugerido, no contexto determinado pelo livro, não é somente que o abusar se parece com um puxar a corda e sim que *uma certa técnica* de controle afetivo é factível quando organizamos nossas ações nas bases da manipulação de cordas em situações como cabos-de-guerra, pescarias, etc. Com a caracterização da habilidade de Dalva em tensionar e em relaxar a tensão na corda como análoga à dinâmica afetiva com o seu pai, temos a oferta de um modo de controle da ação mais claro, mais próprio porque mais aplicável. Revela-se uma sistematicidade e habilitam-se modos de agir, uma técnica possível de atuação sobre os afetos e o comportamento afetivo (economia dos afetos). Pode-se notar aí um poder descritivo superior por parte da metáfora. Não uma descrição de cunho objetivista, mas uma descrição de uma disposição de elementos que fusiona (na experiência perceptiva) esquemas *ad hoc* e elementos sensório-motores de modo a licenciar uma ação. Ao ver a situação em que se encontra pela clave de relevância da organização metafórica, e somente por essa via, Dalva se faz capaz (e nós experimentamos essa percepção) de controlar seu curso de ação[26].

[26] E aqui temos uma repaginação – uma versão alternativa – da "opacidade" da metáfora notada por Danto em *The Transfiguration of the Commonplace*. Ele constata que "uma metáfora apresenta seu objeto e ao mesmo tempo a maneira como o apresenta" (DANTO, 1981, p. 189), i.e., constata que as metáforas, assim como objetos de arte, "não meramente representam objetos; as propriedades do modo de apresentação devem fazer parte de sua compreensão" (ibid., p.189). Essa constatação da opacidade é muito contundente, contudo, parece-me que Danto inviabiliza uma compreensão adequada do papel da percepção e da ação na interpretação da metáfora ao empregar, em sua exposição, o conceito fregiano de "modo de apresentação".

Uma tal habilidade exige percepção imaginativa e independe de conceitos tradicionais. Mas isso não significa que, sem o parâmetro do conceito (ou, para ser mais preciso, do conceito taxonomicamente orientado, essencialista), nossa interpretação deva cair em uma profusão de associações sem rumo e sem limite. Se não são propriedades essenciais ou definitórias, tais dados sensório-motores são cognitivamente relevantes na medida em que são satisfatoriamente simuláveis, podem constituir conceito no sentido ampliado proposto por Noë e Barsalou e podem ser expressos linguisticamente[27]. Todo um rol de técnicas, de modos de percepção para a ação, pode se constituir nas bases de símbolos perceptivos e de esquematizações integradoras dos mesmos (*overarching frames*). Entendo que é por essa razão que podemos defender, contrariando a TR, a existência de efeitos cognitivos de natureza não inferencial e, logo, do cômputo não inferencial de relevância. Ao que tudo indica, esse é o processo cognitivo acionado nas formas *ad hoc* e teleologicamente orientadas de complementação esquemática das intuições empíricas e imaginativas que constituem as analogias.

Conclusão

Chegando ao fim desse trabalho, espero ter deixado claras minhas razões para asseverar que a tese de que os efeitos cognitivos de uma metáfora analógica são numerosos, porém, fracos é fruto de um equívoco provocado por fortes compromissos intelectualistas (como é notório na Teoria da Relevância). Ao tomar como efeitos cognitivos somente operações de cunho inferencial, a TR se descuida da cognição sensório-motora – diretamente voltada para a ação – e do papel da imaginação na mesma. Entendo que deve haver lugar, no cômputo de relevância vigente na interpretação de um texto literário, para a complementação esquemática (associativa e não inferencial) das intuições imaginativas do intérprete.

Consultando os estudos de Wittgenstein sobre o ver-como, podemos obter valiosas indicações (na forma de evidências gramaticais) sobre como analogias podem orientar ações por meio de complementações esquemáticas da percepção: ao ativarem

[27] A viabilidade da expressão linguística de experiências perceptivas sem o auxílio de conceitos tradicionais (*full-fledged*) só parece estranha se partimos dos pressupostos (não conquistados e muito questionáveis) de que 1) nosso pensamento só pode ser organizado taxonomicamente e 2) esquemas não podem estar diretamente atrelados a itens lexicais sem vinculação com conceitos.

relações gramaticais (internas) latentes, analogias expressam e incitam técnicas, habilidades de ajuste e modulação de diversas ordens, podendo atuar já no âmbito sensório-motor. Procurei mostrar que o modelo de conceitualização multimodal e simulacionista desenvolvido por Barsalou e Ritchie nos permite abordar o ver-como metafórico nos termos de uma cognição corporificada. Munido desse arcabouço teórico – que nos conduz a um pluralismo quanto ao que seja um ato de conceitualização –, pude conferir tratamento mais adequado à seleção de aspectos relevantes envolvida na interpretação de metáforas poéticas. Procurei delinear a natureza e o papel das semelhanças *ad hoc* teleologicamente orientadas (*goal-derived*) no cômputo da relevância e, foi nessas bases que apoiei a tese de que as associações por semelhança promovidas pelas analogias podem envolver fatores não representacionais (ou, ao menos, não inclusos no conceito tradicional de representação) como as *affordances*.

A metáfora da corda esticada elaborada por Carla Madeira oferece uma técnica de ajuste sensório-motor claro e factível para certos tipos de ação e de agente que somos plenamente capazes de simular imaginativamente. Quando lemos o livro e procuramos compreender o modo Dalva de viver, somos levados a simular (imaginativamente, esquematicamente) não meramente uma ação, mas um modo peculiar de agir – uma certa técnica de manejo dos afetos e do comportamento afetivo. Uma tal técnica de controle cognitivo, procurei mostrar, envolve o ver-como, o rearranjo das intuições e de suas relações internas de modo que o agente possa ter uma experiência perceptiva relevante para certos fins. É parte indissociável desse ato hermenêutico a vinculação entre a afiguração linguística e a antecipação de um licenciamento ou interdição de ações. É preciso, portanto, levar em conta uma série de fatores multimodais envolvidos no processo. Ora, conceitos, de acordo com o modelo que apresentei, podem abarcar esses fatores, na medida em que se mostram simuladores esquemáticos de informações multimodais. Esquemas visuais, olfativos, táteis,... mas também proprioceptivos, interoceptivos e afetivos são reunidos nos atos cognitivos de seleção de aspectos relevantes para certos fins[28].

[28] Dizer que a seleção de aspectos relevantes feitas pelas analogias é situada e *goal-derived* é, evidentemente, dizer que a mesma pode, inclusive, envolver hierarquizações, distinções valorativas. A TR ambiciona o estabelecimento de uma teoria lógica da relevância, e nesse sentido, evita a todo custo qualquer investida teórica que relacione a relevância a uma axiologia. Mas, se Dalva controla a relação com seu pai como quem maneja uma corda, não há aí uma relação entre seleção de aspectos relevantes e valoração? E como poderia um curso de ação se delinear e se afirmar em nossas mentes em outras bases? Dosar ou avaliar a intensidade do

Uma falha crucial na abordagem proposta pela TR reside no modelo estritamente inferencial com que eles trabalham. Os autores não levam em conta que a experiência de leitura de um texto literário tem também uma dimensão formativa, i.e., de compartilhamento intuitivo de modos de agir e mesmo de técnicas de associação e modulação de conteúdos mentais não propriamente representacionais. Essa é uma dimensão retórica (em sentido lato) que pode ser muito satisfatoriamente abarcada em nossas buscas de comunicação do ver-como:

> Ao dar voz à visão de um aspecto, o que nós procuramos, em geral, não é 'informar a outra pessoa', mas, ao invés disso, como coloca Wittgenstein, entrar em contato com (ou 'encontrar') o outro (RPPI, 874). Nos contextos cotidianos, naturais – por oposição aos artificiais do laboratório ou da sala de aula – o ver aspectos faz as vezes de um tipo particular de oportunidade de procurar intimidade com os outros, ou de submeter essa intimidade a teste. (BAZ, 2020, p. 6; tradução nossa).

Uma objeção que antecipo às teses aqui apresentadas é a de que o modelo de Barsalou, ao privilegiar uma cognição *online*, relativa à percepção do ambiente, não se aplica à interpretação de textos literários (ou seja, à complementação esquemática de dados singulares intuídos imaginativamente). Ainda que tenha feito alguns apontamentos ao

---

abuso (do tensionamento da corda) não é condição para que um agente possa evitar uma ruptura afetiva? É uma hipótese forte a de que, na associação metafórica teleologicamente orientada que buscamos delinear, estejam envolvidas, dentre os efeitos cognitivos não reconhecidos pela TR, certas formas de valoração. A própria percepção de semelhanças, feita nessas bases, talvez possa ser tomada – como sugerido no texto – como um modo de equivalência. Isso significa trabalharmos com a ideia de que a seleção de aspectos promovida pela atenção envolve também acentos de valor estabelecidos por metas que estabelecemos ou inclinações que experimentamos no interior de certas atividades. Como já sublinhava, há tempos, John Dewey (e, inspirado nele, Hilary Putnam): a relevância apresenta uma face axiológica (o que, a meu ver, Paul Grice pressentiu mas não explorou, em seu *Logic and Conversation*). Se Putnam está correto em seu esforço de dissolução da dicotomia fato-valor, podemos nos perguntar se o valor em questão não seria distinto dos valores estéticos e éticos, podendo atuar ainda que esses últimos não estejam atuando. Seria a relevância, então, um "valor epistêmico" (PUTNAM, 2002, p. 31), alinhável com outros valores como coerência e plausibilidade. Um aprofundamento nessa discussão merece, é claro, um estudo ulterior.

longo do texto, não custa nada enfatizar mais uma vez: na medida em que estamos trabalhando com um *framework* simulacionista, no qual cada simulação retém o caráter modal da percepção que lhe deu origem, não há razões para falarmos em duas formas de complementação esquemática, tratando-as como se fossem operações cognitivas diferentes em natureza.

Uma questão que emerge de toda essa discussão é se as aplicações *ad hoc* de esquemas sobre intuições (que caracteriza as metáforas analógicas) devem ser tomadas como ficcionais. Apesar de todos os méritos de sua abordagem – inclusive por sua instigante discussão do ver-como – Paul Ricoeur pode nos desorientar ao tratar metáforas como "ficções heurísticas" (RICOEUR, 1975, p. 301). Reconheço todo o seu esforço para alocar a metáfora a meio caminho entre discurso científico (objetivo) e discurso poético, buscando elucidar como é possível a referência, a verdade metafórica. Contudo, feitas todas as reverências, digo que essa abordagem nos impede de ver que o predicado "é ficcional" se aplica mais adequadamente a descrições fatuais e enredos como um todo do que a analogias. O oposto da verdade analógica, do modo como a caracterizei, não é o contrafato, mas o não factível. Uma descrição só pode ser ficcional se afigura falsamente ou contrafatualmente um estado de coisas; Ora, analogias que estabelecem semelhanças teleológicas *ad hoc* não estão atuando no âmbito das propriedades intrínsecas e não estão disputando categorizações. A expressão linguística de uma semelhança de *affordances*, quando feita mediante o emprego do verbo "ser", é mais de natureza identitiva do que atributiva, estabelecendo uma identidade *ad hoc* onde A e B são tomados como o mesmo para certos fins – mas aí estamos, então, na ordem dos esquemas e das imagens, e não na ordem dos conceitos *full-fledged* (se é que efetivamente cabe falar de algo assim).

Referências

ARISTÓTELES. *The "Art" of Rhetoric*. Transl.: John Henry Freese. The Loeb Classical Library. Cambridge: Harvard University Press, 2000.

BARSALOU, L.W. Ad Hoc Categories. *Memory & Cognition*, v. 11, n. 3, pp. 211-227, 1983.

BARSALOU, L.W. Deriving categories to achieve goals. *The Psychology of Learning and Motivation*, v. 27, pp. 1-64,1991.

BARSALOU, L.W. Perceptual Symbol Systems. *Behavioral and Brain Sciences*, v. 22, p. 577–609, 1999.

BAZ, A. *Wittgenstein on Aspect Perception.* Cambridge: Cambridge University Press, 2020.

BLACK, M. Metaphor. In: JOHNSON, M (ed.). *Philosophical Perspectives on Metaphor*. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 63-82, 2011.

CARSTON, R. *Thoughts and Utterances: The Pragmatics of Explicit Communication*. Oxford: Blackwell, 2002.

DANTO, A. *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*. Cambridge: Harvard University Press, 1981.

DAVIDSON, D. What Metaphors Mean. In: JOHNSON, M (ed.). *Philosophical Perspectives on Metaphor*. Minneapolis: University of Minnesota Press, pp. 200-220, 2011.

DESCARTES, R. *Discours de la Méthode suivi des Méditations Métaphysiques.* Paris: Flammarion, 1930.

GALLAGHER, S. *Enactivist Interventions: Rethinking the Mind*. Oxford: Oxford University Press, 2017.

GALLAGHER, S.; LINDGREN, R. Enactive Metaphors: Learning Through Full-Body Engagement. *Educational Psychology Review*, v. 27, p. 391-404, 2015.

GOODMAN, N. *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis: Hackett, 1976.

GLOCK, H.J. *Dicionário Wittgenstein*. Trad. Helena Martins. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1998.

GLUCKSBERG, S. How Metaphors Create Categories – quickly. In: GIBBS, R. (ed.) *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought*. Cambridge: The Cambridge University Press, pp. 67-83, 2008.

HEIDEGGER, M. *Der Satz vom Grund*. Pfullingen: Gunter Neske, 1957.

HUME, D. *An Inquiry Concerning Human Understanding*. Chicago: Encyclopaedia Britannica, 1952. (Great Books of the Western World, v.35)

KANT, I. *Lógica.* Trad.: Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003.

LAKOFF, G.; JOHNSON, M. *Metaphors We Live By*. Chicago: The University of Chicago Press, 2003.

LAKOFF, G. *Women, Fire, and Dangerous Things: What Categories reveal about the Mind*. Chicago: The University of Chicago Press, 1987.

MADEIRA, C. *Tudo é Rio*. Rio de Janeiro: Record, 2022.
NOË, A. *Action in Perception*. Cambridge: The MIT Press, 2004.
NOË, A. Concept Pluralism, Direct Perception, and the Fragility of Presence. In: T. Metzinger & J. M. Windt (Eds). *Open MIND:* 27(T). Frankfurt am Main: MIND Group, pp. 1-15, 2015.
OLIVEIRA, B.B. O juízo da imaginação. *Tempo Brasileiro*, n. 159, pp. 131-156, 2004.
PUTNAM, H. *The collapse of the fact/ value dichotomy and other essays.* Cambridge: Harvard University Press, 2002.
RICOEUR, P. *La Métaphore Vive*. Paris: Éditions du Seuil, 1975.
RITCHIE, L. D. *Context and Connection in Metaphor*. New York: Palgrave Macmillan, 2006.
ROMDEHN-ROMLUC, K. Gestalt Perception and Seeing-As. In**:** Brendan Harrington, Dominic Shaw, and Michael Beaney (eds.). *Aspect Perception After Wittgenstein: Seeing-As and Novelty*. New York: Routledge, pp. 89-107, 2018.
SHAPIRO, L. *Embodied Cognition*. 2.ed. New York: Routledge, 2019.
SPERBER, D; WILSON, D. *Relevance, Communication and Cognition*. Oxford: Blackwell, 1995.
SPERBER, D; WILSON, D. *Meaning and Relevance*. New York: Cambridge University Press, 2012.
WITTGENSTEIN, L. *Philosophische Untersuchungen / Philosophical Investigations*. Transl.: G.E.M. Anscombe; P.M.S. Hacker and Joachim Schulte. Oxford: Blackwell, 2009.
WITTGENSTEIN, L. *Remarks on the Philosophy of Psychology: vol. 1*. Transl.: G.E.M. Anscombe. Oxford: Basil Blackwell, 1998.

Capítulo 11

Literatura e filosofia: vasos comunicantes e afinidades eletivas[1]

Rafael Lopes Azize[2]

O contraste entre filosofia e literatura é ponto de parada frequente de quantas pensem o próprio de cada um desses discursos. É tentador fixar atributos necessários e suficientes que sirvam a uma espécie de operação popperiana de demarcação entre eles. O ensaio vai numa direção diferente: ele traça um desenho possível dessa polarização entre literatura e filosofia, de modo a indicar a tentação de um uso dogmático dessa polarização, tanto em filosofia como em estudos literários. O objetivo é o de propor razões para um acautelamento contra o gesto de levar essa polarização longe demais.

O nosso tema não é surpreendente. Pelo contrário: algum tipo de confronto entre literatura e filosofia é ponto de parada frequente de quantas pensem o próprio de cada um desses discursos. No caso da filosofia, um outro contraponto frequente é com a ciência, mas desse não falaremos. Quando se propõe o outro da filosofia como sendo a literatura, e o outro da literatura como sendo a filosofia, é tentador fixar atributos necessários e suficientes que sirvam a uma espécie de operação popperiana de demarcação. Importaria então, desse ponto de vista, encontrar critérios para traçar fronteiras mais seguras entre ambos. Uma possibilidade nessa direção seria a de fixar a especificidade dos objetos próprios à literatura e à filosofia, de modo a ajudar à demarcação. Outra investigação, conexa a essa, poderia buscar motivações para uma tal demarcação na história do pensamento sobre a filosofia e a literatura.

---

[1] Este ensaio é uma versão bastante modificada mas que incorpora o arrazoado de duas versões anteriores suas com as quais o autor estava insatisfeito: "Literatura, arte e discurso argumentativo: apontamentos para um contraste" (*Pensando* – Revista de Filosofia Vol. 4, Nº 8, 2013), e "La polarité entre art et argument" (in *Wittgenstein e seus aspectos*, org. Arley R. Moreno, Coleção CLE, v. 72, pp. 133-144, 2015, em francês).

[2] Universidade Federal da Bahia.

Não se vai propor a seguir uma rede de argumentos densos e bem desenvolvidos para uma versão da demarcação mencionada. Vai-se apenas traçar um desenho possível de uma polarização entre literatura e filosofia. Um uso dogmático dessa polarização, tanto em filosofia como em estudos literários, é sempre tentador. Proporemos razões para um acautelamento contra o gesto de levar essa polarização longe demais.

Para organizar o nosso olhar, façamos uma ulterior limitação de escopo. O nosso objeto será então a oposição entre dois tipos de *discurso*, a saber, o crítico-argumentativo e o literário. Por quê? Porque aquilo que de mais próximo se consegue obter em termos de um consenso, entre filósofos, sobre o que é, pelo menos, necessário à identificação do discurso da filosofia talvez seja o seu caráter de (1) exame crítico de um objeto qualquer (para fins negativos, de análise ou descrição, ou positivos, de teoria), que (2) se articule por meio de argumentos.

Sinais de que o discurso literário e o discurso argumentativo são considerados como estando em campos opostos se encontram no próprio modo ordinário pelo qual nos referimos a eles. "Isso é literatura", dizemos, "onde estão os argumentos"? Ou, invertendo-se os sinais, note-se como a expressão "romance (ou filme) de tese" é usada às vezes como categoria acusatória: "Isso é filosofia – onde está a literaridade?". É quase como se pensássemos em termos de traços dominantes excludentes: maximizar um aspecto literário é diminuir um aspecto argumentativo, e vice-versa. Mas, e se um certo ar de dogmatismo rondasse o costume desse contraste, por exageros na fixação do escopo dos conceitos, exageros esses que provavelmente não fazem justiça aos usos que deles fazemos quando nos engajamos diretamente com ambos os discursos (sem nos preocuparmos com metadiscursos)?

Entendamo-nos: por argumentativo, tomaremos simplesmente o discurso que avança por um jogo de razões e contrarrazões, segundo um modo de composição que deixa mais ou menos explícitas formas inferenciais como a base do avanço do discurso, e não, por exemplo, o efeito de figuras de linguagem, ou de parábolas, progressões narrativas, etc. – um longo etc. A nossa hipótese é a de que não se trata de modalidades discursivas que possam ser contrastadas de maneira a que o corpus da primeira exclua o corpus da segunda. Mais prudente é dizer que se trata de usos da linguagem cujos meios, fins, técnicas e instrumentos se imbricam em determinados contextos e ocorrências concretas.

Desde logo, um mero olhar diacrônico, ou histórico, nos encoraja a pensar assim. Por exemplo, não era inaceitável, antes do século XIX, escreverem-se poemas

para apresentar teses – ou, de todo o modo, esclarecer opiniões, contrastar possibilidades interpretativas *segundo a sua razoabilidade*, etc. Leitores contemporâneos podem perguntar, com alguma perplexidade: mas em que sentido se trata de poemas? Digamos, de maneira assumidamente vaga e provisória: linhas graficamente peculiares, ou versos, aliterações e métricas controladas para gerar certos efeitos de velocidade ou ritmo, levando-se em conta, de maneira forte, evocações imagéticas, etc. Lembre-se o Alexander Pope de *Essay on Man* (*Ensaio sobre o homem*), poema de 1734 que articula argumentos a subsidiar o otimismo epistêmico e civilizatório da visão de mundo iluminista. Exemplos antigos e medievais poderiam se multiplicar – e, mais próximos de nós, incluir poemas de um Pessoa, de um João Cabral, de um Borges.

Mas, por certo, o discurso poético não pode ser comparado ao rigor filosófico, dir-se-á. No entanto, conviria distinguir desde logo entre *rigor* e *precisão* – o que matiza as coisas. Ademais, lembremos que houve uma mutação fundamental nas convenções relativas ao modo hegemônico de apresentação dos discursos argumentativos no período que as filósofas chamam de contemporâneo (mais ou menos a partir do século XIX). De resto, nada impede que a direção dessa mutação volte a se reverter, já que a história não avança inexoravelmente numa mesma direção (*pace* Hegel). É mesmo possível detectar desde logo movimentos que venham a gerar tais mudanças de direção, até mesmo na teoria da literatura e no metadiscurso de poetas contemporâneos – uns julgando que a poesia deva pender mais para a apresentação de teses, argumentos ou mesmo pequenas narrativas *ilustradoras de argumentos*, e outros propondo uma poética mais ao estilo simbolista, evocativo, concentrando-se em efeitos autonomamente estéticos. Há quem exprima isso contrastando escolas diferentes oriundas, respectivamente, de cada um dos dois maiores poetas brasileiros do século passado, João Cabral de Mello Neto e Carlos Drummond de Andrade. Um exemplo bastante eloquente do primeiro gênero de poetas (digamos, argumentativo e narrativo) é o tradutor brasileiro de Thomas Pychon e Don DeLillo, Paulo Henriques Britto; veja-se o seu *Trovar Claro.*[3] O título não é casual.

Falamos acima de um ar de dogmatismo a rondar a nossa polarização. Convém não cair na tentação de apenas inverter o sentido de um mesmo contraste exagerado. Vejamos, por exemplo, a ideia de que a poesia é uma espécie de fiscal da vaidade da lógica, a apontar as suas limitações e ambições delirantes. Não é absurdo enxergar no

[3] SP: Cia. das Letras, 1999.

"mito da significação poética" de que fala Jean-Pierre Cometti (1998) o contraponto, em chave de defesa da poesia, da acusação clássica de irracionalismo lançada ao modo poético de composição do pensamento. Tal seria a ideia de que existiria uma dimensão de conteúdos de sentido (a poética) apenas apropriadamente expressa por meio da poesia, ou, mais amplamente, da literatura. Assim como existiria, correlativamente, uma dimensão de conteúdos de sentido (não importa aqui se pensamos em conteúdos proposicionais ou na própria ideia de inferência) apenas apropriadamente expressa por meio do discurso que chamamos de argumentativo.

A terceira via de um contraste exagerado poderia emergir da tradição estruturalista nas ciências da linguagem. Qual o efetivo alcance do poder esclarecedor de diferenciações em termos de funções da linguagem? Serão as suas funções diversas o que diferencia, por exemplo, a poesia e a lógica? A noção de *função diferencial* cumpriu papel importante na fonologia, sua sub-área de origem, mas logo se reconheceram limites para a sua aplicação em outras dimensões da linguagem (morfológica, semântica).[4] Assim também para o nosso tema. Permitam-me um experimento de pensamento. Poderíamos habituar-nos a considerar como argumentos válidos (com formas indicadoras de um necessário percurso de valores) apenas aqueles que, além de trazerem embutidas formas gerais válidas tal como hoje a entendemos, evocassem imagens plásticas ou certas emoções características; e, por outro lado, poderíamos habituar-nos a chamar de contos, por exemplo, narrativas compostas com técnicas literárias mas, além disso, fundamentalmente estruturadas *em torno* a argumentos com formas inferenciais válidas. Literatura e discurso argumentativo são diferentes, ainda que não incomensuráveis, por causa do papel que atualmente estas duas maneiras de falar (ou, se se quiser, de pensar) desempenham nas nossas vidas. Trata-se de convenções, mas que identificamos com convicção porque fazem parte de hábitos arraigados que não parecemos interessados em modificar (ou não vemos razão para modificar), e cujo contexto de elementos relevantes à sua adequada descrição abarca regiões mais amplas, matizadas e sutis de traços pertinentes do que normalmente os filósofos e teóricos da literatura gostam de reconhecer. Talvez não seja esclarecedor pensar esses hábitos arraigados como funções à maneira da escola funcionalista, à medida que a noção de função não parece dar conta das sutilezas da atitude demandada pelos papéis que essas diferentes experiências de significação desempenham nas nossas vidas.

[4] Veja-se o texto 5, sobre funcionalismo, em Oswald Ducrot e Tzvetan Todorov, *Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem* (3ª. ed., tr. A. Miyashiro et al., São Paulo: Perspectiva, 2001).

Enfim, não haveria, em certas defesas de um ou de outro modo do discurso quando pensados como polos contrastivos, uma desrazão assentada apenas em dogmatismo, ou, como sugere Wittgenstein, justamente em uma falta de visão suficientemente perspícua dos usos reguladores desses conceitos?

Uma das premissas usadas na distinção entre discurso literário e argumentativo é a de que a poesia (ou a literatura em geral) é um discurso que não apresenta razões para dizer as coisas que diz. Ele seria, então, um discurso apostado em efeitos de imagens parabólicas, metáforas animistas, progressões narrativas, e coisas desse tipo. Um caso como o de Susan Sontag é interessante porque se apoia na rejeição de um outro exagero: o do papel às vezes excessivo do momento interpretativo no nosso engajamento com a literatura, e com a arte em geral (a ideia de Sontag é que um excesso de hermenêutica seria danoso à atitude apropriada demandada pelo engajamento com processos artísticos, que seria a de uma recepção mais, digamos, imediata, não filtrada por proposições interpretativas ou críticas).[5] Mas voltando à premissa menos sutil, mais paradigmática, mencionada no início: talvez ela seja derivada do tremendo sucesso das justificações românticas da literatura no Ocidente cultural, ainda operativas. Textos filosóficos costumam, em termos gerais, trabalhar com instrumentos de composição diversos daqueles que os textos literários em geral mobilizam. Mas esse não é o seu traço distintivo mais profundo. E, de resto, os hábitos composicionais mudam com o tempo. A diferenciação crucial, repetimos, talvez seja a do papel que coisas como textos poéticos e formalizações de argumentos desempenham nas nossas vidas. Temos o costume de buscar em discursos versificados, ou imagéticos, ou narrativos, coisas diferentes daquelas que buscamos em discursos nos quais se formalizam argumentos de forma menos, digamos, plástica, metafórica, metonímica, etc. É desse costume que decorre a diversidade dos *problemas* de que textos filosóficos e textos literários tratam – pelo menos superficialmente. Mas não há nada na forma, no sentido estritamente linguístico, daqueles discursos que, enquanto tal, obrigue a que as coisas sejam assim. Dizer isso é dizer, por exemplo, que a literatura, quando o deseja, pode ser também rigorosa. Gadamer percebeu-o claramente, buscando inclusive examinar seriamente a aplicabilidade do operador 'verdade' nos processos artísticos em geral.[6] Os critérios que

[5] Susan Sontag, *Contra a interpretação* e outros ensaios (tr. Denise Bottmann, SP: Cia. das Letras, 2020). Para uma defesa da atitude que Sontag chama de hermenêutica, veja-se Stanley Fish, *Is There A Text in This Class?* (Harvard U. Press, 1980).

[6] H.-G. Gadamer, *A atualidade do belo*: a arte como jogo, símbolo e festa (tr. Celeste A Galeão, RJ: Tempo Brasileiro, 1985).

definem esse tipo de rigor, contudo, poderão ser diferentes dos critérios de rigor que presidem à elaboração de um texto filosófico. De resto, ambos, literatura e filosofia, podem também pecar por excesso de vagueza – e podem pecar por excesso de vagueza independentemente da maior proximidade de formas argumentadas em um caso e da menor proximidade de formas argumentadas no outro.

Ampliemos por um instante o âmbito de incidência do dogmatismo aqui em exame para a arte em geral, e particularmente para os casos em que a sua negação é mais difícil – como, por exemplo, no caso da pintura não-figurativa do século XX. Ora, no limite, certo preconceito filosófico contra discursos artísticos faz tábua rasa do fato de que "as obras de arte são sempre sobre algo e, por essa razão, têm um conteúdo ou um significado" (Danto: 2008, p. 580). Danto segue a insistir justamente nesses exemplos mais difíceis: "A pintura toda branca de Robert Rauschenberg era sobre as sombras e as mudanças de luz que, transitoriamente, se registraram em sua tela, e nesse sentido, sobre o mundo real" (ib.). Mas voltando para sistemas simbólicos de tipo linguístico: se romances e poemas não evocassem significações parafraseáveis, debatíveis, para as quais se ofereceram razões, do que falariam?[7] São textos escritos para entrarem em circulação pública e se submeterem a apreciação crítica.[8] Um passo mais ambicioso, e que não daremos aqui por falta de espaço, seria dizer que mesmo romances e poemas são modos de elaboração do pensamento que podem visar a obtenção de conhecimento.[9]

---

[7] Para uma abordagem sutil e equilibrada do problema da parafraseabilidade do discurso literário, ver Stanley Cavell, "Aesthetic Problems of Modern Philosophy" (in *Must We Mean What We Say?*, Cambridge U. Press, 1976).

[8] Sobre o papel crucial de discursos críticos (agora no sentido não filosófico mas de apreciação artística), vale a pena revisitar os ensaios de Oscar Wilde em *A decadência da mentira* e outros ensaios (tr. João do Rio, SP: Principis, 2021), e os artigos sobre esse tema do filósofo Arnold Isenberg em *Aesthetics and the Theory of Criticism* (The U. of Chicago Press, 1973).

[9] Poderíamos pensar num arco que fosse da catarse antiga a usos historiográfico-sociológicos do romance. Mais recentemente, há um debate mais ambicioso que defende uma posição cognitivista em filosofia da literatura. Dois dos filósofos com intervenções muito interessantes nesse debate são John Gibson, *Fiction and the Weave of Life* (Oxford U. Press, 2007) e Richard Eldridge, "Do Poets (First and Foremost) Have Ideas?" (in *Pragmatismus und Hermeneutik: Beiträge zu Richard Rortys Kulturpolitik*, Org. Matthias Buschmeier e Espen Hammer, Hamburgo: Felix Meiner Verlag, 2011) e *Literature, Life, and Modernity* (Cambridge U. Press, 2008).

Poderíamos lembrar que o já mencionado poeta Alexander Pope não é conhecido como filósofo, que a sua recepção não é filosófica. Não porque não tenha escrito poemas que comportem argumentos – e sim porque escreveu textos cujo estilo e conjunto determinado de recursos composicionais e retóricos não aceitamos, convencionalmente, para textos filosóficos. Nada se diz, aí, sobre isso ser apropriado ou não. Por outro lado, já que de poetas do período iluminista se trata, ouçamos duas estâncias de Henry James Pye (1783):

> The sable African no culture boasts,
> Fierce as his sun, and ruthless as his coasts;
> And where the immeasurable forests spread
> Beyound the extent of Ocean's Western bed,
> Unsocial, uninform'd, the tawney race
> Range the drear wild, and urge the incessant chace.
> (...)
> May Europe's race the generous toil pursue,
> And Truth's broad mirror spread to every view;
> Awake to Reason's voice the savage mind,
> Check Error's force, and civilize mankind (...)
> No more with arms the trembling tribes destroy,
> But soft Persuasion's gentler powers employ,
> Till, from her throne barbarian Rudeness hurl'd,
> Refinement spread her Empire o'er the world.
> (Citado em YOUNG, 2005, pp. 40-41).[10]

Trata-se de uma justificação do colonialismo. Mas não é uma justificação qualquer. Ela tem uma especificidade que embute uma premissa a ser usada em *ataques* ao colonialismo (ou melhor, à construção do conceito de raça), a saber, é um argumento

[10] "O escuro africano nenhuma cultura alardeia,/ Feroz como o seu sol, impiedoso como as suas costas; / E onde as florestas imensas se espraiam/ Além do leito ocidental do Oceano,/ Sem sociedade e informação, a raça morena/ Percorre os lúgubres ermos, e se lança à eterna caça. (…) Possa a raça da Europa seguir na faina generosa,/ E o espelho da Verdade estender a todos os olhos;/ Despertar para a voz da Razão a alma selvagem,/ Medir-se com Eros, e civilizar o homem. (…) Já não com armas jungir trêmulas tribos,/ Usar a força afável da gentil Persuasão,/ E, espojada do seu trono a bárbara Rudeza,/ O Refinamento sobre o mundo espraie o seu Império" (tradução livre, dos tradutores, in YOUNG, 2005, p. 40).

anti-poligenético, contrário à tese de que "raças" na realidade são espécies diferentes. Tem uma série de premissas explícitas, as quais, aliás, poucos de nós aceitariam, até porque já não trabalhamos com o mesmo sentido de cultura. Esse poema completo – chama-se *The Progress of Refinement* – poderia constar de um módulo sobre ética ou sobre filosofia política de um curso de filosofia, ou de crítica pós-colonial, e cumprir, ali, um papel apropriado, se o estilo da filosofia da nossa época fosse outro. Novamente: nada se está a dizer, aqui, sobre o valor ou utilidade desse estilo. Vejamos um comentário contemporâneo sobre esse poema:

> O conceito de cultura desenvolveu-se como parte da ênfase do Iluminismo na educação como aculturação: esta posição radicalmente igualitária, cujas origens podem ser remontadas a Locke e que se tornou a base de boa parte do pensamento liberal do século XIX, fundamenta a defesa iluminista da igualdade fundamental de todos os homens e mulheres. De acordo com esta ideia, se uma igualdade efetiva não existe no presente, a possibilidade da aculturação significa que cada um é, ao menos potencialmente, igual a todos os demais. (YOUNG, 2005, p. 39).

A citação acima é um comentário a um poema por parte de um crítico literário. Se não o soubéssemos, pensaríamos tratar-se de um comentário a um texto filosófico denso em ideias e argumentos – de Locke, por exemplo. Robert Young segue ainda por cerca de dez páginas a tentar-nos convencer de que Pye está *equivocado*, e que aquilo que ele diz no seu poema merece ser *rejeitado.* Não se diz que o poema de Pye obtém sucesso neste ou naquele aspecto em termos imagéticos ou retóricos, ou que ele evoca tal ou qual estado de ânimo ou emoção de forma feliz. Não obstante, o nosso crítico literário/filósofo, a braços com o seu diálogo filosófico com o poema, poderia perfeitamente selecionar elementos desse tipo ao examinar aspectos do grande argumento do poema, como marcadores de tal ou qual alcance dessa ou daquela premissa.

O que devemos nós então dizer do rigor com que o poema suscitou esse jogo de razões e contrarrazões?

Poder-se-ia insistir em que o texto filosófico e o poético são escritos com preocupações diferentes. Há o perigo de que esse tipo de fórmula sugira que a literatura

multiplica ambiguidades semânticas de maneira intencional, para *abrir* os textos e acolher certo mistério ou jogo possível de motivações e expressividade, ou até mesmo certo solo larvar do sentido linguístico *per se* – o magma da língua, paleta das musas.[11] E que aqueles filósofos que exprimem os seus argumentos num discurso pejado de imagens expressivas, sutilezas atitudinais e de sentimentos, etc., compõem mal filosofia. Tal se faria, poder-se-ia então dizer, ao preço do rigor, ou de certa ideia de rigor. (É fácil pensar em Cavell novamente; na última fase da sua vasta produção, a forma autobiografia era o seu gênero preferido de composição filosófica – sem nenhum tipo de ironia.) Ora, de fato é para nós dificilmente imaginável pôr um Kripke em versos, senão mesmo risível. Será significativo que o seja menos um Sartre? Mas este não é o ponto aqui. O apontamento que nos interessa é o de que isso não é inconcebível; e não é inconcebível até mesmo em relação ao rigor – considerações de economia de meios à parte. Para imaginar uma conferência filosófica em versos, com métrica e aliterações controladas, quase teríamos de estipular um outro mundo, de tal maneira isso seria estranho ao nosso gosto acadêmico e ao nosso atual apreço pela concisão naquelas situações discursivas em que estamos interessados em concentrarmo-nos, o mais estritamente possível, na argumentação e na contra-argumentação *em termos das suas formas válidas*, etc. Ainda assim, chamamos um poema de poema não porque ele seja particularmente ambíguo (poemas demasiadamente ambíguos são, de resto, para o nosso próprio gosto, pouco palatáveis), e chamamos um texto filosófico de filosófico não porque ele tenha uma estrutura argumentativa particularmente rigorosa e controlada – mas por certos modos de composição e pelas situações em que nos habituamos a esperar esses modos de composição. Confessadamente, dizer isso não é dizer muito. Mas talvez seja profilático relativamente ao dogmatismo de certa imagem filosófica acerca da forma que deva necessariamente assumir o *pensamento expresso em arrazoados*.

Por esta altura, mesmo um espírito habituado ao dogmatismo apontado acima talvez se persuada a dizer que sim, muito bem, é possível, aqui e ali, expor ideias filosóficas em textos poéticos, e talvez até mesmo em versos com métrica e aliterações controladas, etc. – mas que isso não é *desejável*. Se assim se exprimisse, já teria concedido o nosso ponto.

---

[11] Mas mesmo argumentos nessa direção podem ser razoáveis, ou seja, não incorrer nesse risco de forma cega. Veja-se, por exemplo, Oswald Hanfling, "Paradoxes of Aesthetic Distance" (*British Journal of Aesthetics*, Vol. 43, No. 2, April 2003).

Iniciamos este percurso mencionando exageros, forçamentos na extensão dos nossos conceitos. É importante ressaltar que existem tais forçamentos em ambas as direções.

Em muitos filósofos encantados com os instrumentos da lógica renovados por Frege e Russell na virada do século XIX para o XX – em particular com a noção de função, importada das matemáticas – sentimos a presença de um desconforto, no momento em que se lhes aponta certos limites da nossa compreensão rigorosa de conceitos tão básicos como validade e inferência. A recente renovação dos estudos de lógica dita informal (Toulmin, Walton, Fisher e outros) chama justamente a atenção para que, no limite, não controlamos tão precisamente como gostaríamos os critérios que nos levam a identificar uma forma argumentativa como *válida*, ou mesmo que nos levam a identificar, em certo conjunto de proposições, a presença dum nexo inferencial, da mesma maneira como os matemáticos, por exemplo, controlam a aplicação dos seus conceitos operatórios, como o que chamam de provas. O próprio conceito de argumento persuasivo, talvez o conceito central dos estudos da argumentação, é rebelde com relação ao controle do juízo regulado por ele: podemos tornar esse conceito menos intuitivo, com uma extensão mais precisamente delimitada, mas, no limite, o teste de um argumento persuasivo é... a sua persuasão, em ambiente pragmático Assim como o teste da gramaticalidade é a aceitação de estruturas (sintagmáticas, etc.) no espaço intersubjetivo da *langue*.

O que fazer então? É que, por outro lado, ao reconhecermos limites na precisão do domínio em que a lógica é chamada a arbitrar decisões de aceitabilidade de certos discursos – digamos: as formas válidas de argumentos, ou a própria noção de argumento persuasivo –, abre-se a tentação de um outro exagero, que temos vindo a retraçar, e que não é sem ecos com a velha oposição entre a filosofia e a retórica: certa valorização do discurso literário como larvar, seminal, a língua viva por excelência. Por essa via, a literatura é tomada como o discurso capaz de evocar, ou mesmo articular certas verdades profundas que nenhum outro discurso consegue evocar. A tradição romântica acrescentou a isso a noção de autenticidade, em chave psicológica e autoral. De todo o modo, seria ela a região da linguagem na qual o idioma quotidiano tem de ir re-vitalizar as suas significações fossilizadas, revolvendo o tesouro do seu próprio solo — e seria ela a dar a ver esse solo em que todo o edifício da significação facultada por sistemas

simbólicos linguísticos finalmente se assentaria. Ora, Oswald Hanfling[12] pergunta aos românticos se acaso a linguagem da poesia não tem a sua contraparte na poesia da linguagem (diremos: em todas as suas manifestações).

Estamos próximos a uma ideia já mencionada, formulada por Jean-Pierre Cometti, um dos tradutores franceses de Wittgenstein e Nelson Goodman, o *mito da significação poética*: a ideia de que existiria uma dimensão do significado, a poética, apenas apropriadamente expressa por meio da literatura. Além da suposição da existência de uma "entidade mental à qual se supõe que as expressões da linguagem devam o significado que lhes damos" (o mentalismo acerca do significado), haveria um outro "mito da significação, mais refinado". A pressuposição maior deste segundo mito da significação consistiria

> (...) em admitir a existência de uma *dupla significação* [Cometti pensa no formalista flaubertiano]. Segundo tal princípio, haveria, ao lado da significação ordinária à volta da qual se organizam a linguagem e as atividades centradas na comunicação, uma outra dimensão do significado (*sens*), ou mais exatamente uma *outra* significação, marcando a esfera de pertença das artes, da criação e da contemplação estética. (...) Este segundo 'mito da significação' encontra um importante apoio na ideia de uma 'linguagem poética' – e por vezes até mesmo na de uma 'essência poética da linguagem'. (COMETTI, 2008, pp. 208-209).

O romantismo seria, para Cometti, um exemplo particularmente instrutivo das teorias da arte que, "dissociando exageradamente as fontes das condições da linguagem e da vida ordinárias" (ib., p. 231), participam da ilusão de se lidar com objetos dotados de propriedades expressivas ocultas por meio dos quais nos subtraímos aos limites da linguagem (no sentido que Wittgenstein dá a esses limites, em que se exprime uma forma de vida e a sua *mitologia* de base), ganhando acesso, segundo tal concepção, a uma experiência, justamente, fora do comum – num sentido examinado por Wittgenstein como conduzindo a ilusões metafísicas sobre o poder expressivo da linguagem.

---

[12] *Philosophy and Ordinary Language*: The Bent and Genius of our Tongue (Londres: Routledge, 2000).

O que fazer?, perguntávamos há pouco. Uma possibilidade seria dizer que é preciso recuar e dar a César o que lhe é próprio: o campo da validade à lógica, e à poesia o prazer estético, a evocação de emoções, etc. Um dos problemas com esse movimento está em que, para muitos, as *Meditações metafísicas* dão imenso prazer estético, Espinosa nos ajuda a exprimirmos e examinarmos a estruturação das nossas emoções, etc. Por outro lado, vale ainda mencionar que o controle argumentativo segundo os preceitos dos manuais de lógica não é apanágio exclusivo de textos que chamamos de filosóficos – por razões que extrapolem o que temos chamado aqui de "o papel que desempenham estes gêneros de textos nas nossas vidas".

Expliquemo-nos melhor. Podem-se apresentar argumentos válidos e com premissas sólidas de diversas maneiras. Dostoiévski e Oscar Wilde apresentaram argumentos persuasivos sob a forma de narrativas ficcionais. Todos os romances, poemas em prosa, ensaios literários, etc., fazem isso? Não – porque nem todos os textos, em qualquer gênero, têm sequer como motivação apresentar argumentos. De resto, há textos que consideramos filosóficos e que também não apresentam argumento algum. (Que por essa razão se possa porventura dizer que consistam em má filosofia é uma outra questão, que não examinamos aqui.) Diremos então que o que diferencia a literatura da filosofia não são as suas funções discursivas, porquanto um texto filosófico e um texto literário podem cumprir um certo número de funções em comum. Talvez não todas – mas isto se prende com outros aspectos da sua identidade, não aquele do seu gênero. Além disso, será difícil que um texto filosófico apresente, por exemplo, uma qualidade discursiva como aquela que em narratologia se chama de *character development* – a construção paulatina e credível duma personagem com espessura psicológica, e as suas circunstâncias de aprendizado existencial. Mas será prudente negar a presença e utilidade da noção de *personagens* em filosofia, muito para além dos numerosos e óbvios diálogos e novelas filosóficas – o cético, o idealista, o behaviorista contemporâneo –, e que se engajam mutuamente em espaços de polifonia nos quais inclusive se reedita contemporaneamente o diálogo filosófico clássico?[13] É possível, ao mesmo tempo, que o *character development* ocupasse talvez muito espaço textual, coisa que não desejamos se chamamos de filosóficos textos que se concentram mais economicamente em explicitar formas de argumentos. Será difícil que um poema comporte o tipo de rarefação de meios discursivos exigida por um texto em que se

[13] Para um exemplo claro disso, ver Rafael Lopes Azize, "As vozes do álbum filosófico" (in A. R. Moreno (org.), *Wittgenstein – Como ler o álbum?*, Campinas: Editora da Unicamp/Coleção CLE, v. 55, p. 229-245, 2009), disponível em https://ufba.academia.edu/rafael.

condense uma série bem controlada de argumentos interligados. Por quê? Porque chamamos de poemas textos que, embora possam levar embutidos argumentos rigorosos, não se concentram apenas nisso. Listas de atributos contrastivos necessários e suficientes, e a própria noção de função, parecem então recursos pobres para dar conta do que está em causa – da mesma maneira como as regras de jogos (p.ex., um manual de xadrez) parecem não fazer justiça ao papel que jogos desempenham nas nossas vidas. Como ensinar a um alienígena o que chamamos de jogar um jogo? Mostrando-lhe um manual de xadrez? Seria preciso penetrar mais fundo no que Wittgenstein gostava de chamar, em certo período do seu percurso filosófico, de rituais de uma forma de vida – os rituais em que se inserem as práticas da lógica e da poesia. Eis aí uma investigação que nos levaria muito mais longe.

Concluímos com duas descrições e uma proposição.

É razoável dizer que há literatura ou mesmo arte em geral que é lida ou recebida (também) como filosófica e argumentativa. É razoável dizer que há filosofia que utiliza na sua composição instrumentos literários, como a noção de personagem e mesmo cenas ficcionais, ou, em termos gerais, efeitos que costumamos associar ao discurso literário, poético ou artístico, mobilizados com densidade, intencionalmente, embutidos no próprio modo de composição do texto filosófico, e a auxiliar em objetivos filosóficos.

Talvez devêssemos então ser mais prudentes com a nossa polarização.

Referências

COMETTI, J.-P. *La maison de Wittgenstein***.** Paris: Presses Universitaires de France, 1998.

DANTO, A. C. Arte e significado. In: GUINSBURG, J. e BARBOSA, A. M. (Orgs.) *O pós-modernismo*. SP: Perspectiva, 2008.

WITTGENSTEIN, L. *Philosophische Untersuchungen / Philosophical Investigations*. 4ª. ed. rev. Tr. G.E.M. Anscombe, P.M.S. Hacker e J. Schulte. Wiley-Blackwell, 2009.

WITTGENSTEIN, L . *Bemerkungen über Frazers Golden Bough / Remarks on Frazer's Golden Bough* Tr. John Beversluis. In: KLAGGE, J. e NORDMANN, A. (Eds.) *Ludwig Wittgenstein: Philosophical Occasions, 1912-1951*. Hackett, 1993. p.115-155.

YOUNG, R. *Desejo colonial: hibridismo em teoria, cultura e raça*. Trad. S. Medeiros, D. Amarante e R. L. Azize. SP: Perspectiva, 2005.

Capítulo 12

Danto e Wittgenstein: a Arte Contemporânea nos Limites da Linguagem

Leonildo Galdino[1]
Marcos Silva[2]

A partir da segunda metade do século XX, novos experimentos no modo de se fazer e conceituar a Arte impulsionaram grandes mudanças teóricas no campo da estética e filosofia da arte. Concepções tradicionais de inspiração metafísica passam a ser revistas em função de uma abordagem mais pragmática, principalmente por influência das *Investigações Filosóficas* (1953) de Wittgenstein. Inspirados pelo direcionamento pragmático do pensamento wittgensteiniano, teóricos como Weitz e Kennick passaram a teorizar a arte como uma textura aberta, impossível de apontar a essência da arte e sua definição teórica. Desse modo, o que podemos conhecer como arte passa a ser compreendido como um campo aberto de possibilidades de significados ajustáveis, assim como é a linguagem para Wittgenstein. Noutra perspectiva, Danto, impactado pela reviravolta da Arte Contemporânea e o seu caráter conceitual, apresenta um conjunto de reflexões por meio do qual tenta demonstrar que as teses de inspiração wittgensteiniana são insuficientes para uma adequada teoria por desconsiderarem a imaterialidade das obras como fator determinante para o significado na arte. Considerando esse debate, a presente proposta de comunicação pretende analisar estes problemas a partir de diversas questões abordadas no pensamento wittgensteiniano das *Investigações Filosóficas*. O objetivo é mostrar que as concepções teóricas, tanto as de Weitz e Kennick quanto a de Danto, desconsideram a amplitude das noções de linguagem wittgensteiniana, o que os impossibilita de fazer relações e interpretações adequadas acerca da Arte Contemporânea.

Introdução

[1] Universidade Federal de Pernambuco
[2] Universidade Federal de Pernambuco. Bolsista de produtividade do CNPq.

O surgimento da Arte Contemporânea a partir da década de 1960 provocou grandes mudanças no que Arthur Danto passou a chamar de "Mundo da Arte". O aparecimento de obras de arte de caráter conceitual e de atributos materiais indiscerníveis trouxe diversas implicações para a filosofia da arte e, consequentemente, ocasionou grandes mudanças no modo como o problema da arte fora debatido até então. As questões aqui mencionadas concernem às novas formas de arte, consistindo em objetos que, outrora banais, foram deslocados para a função significante de objetos artísticos. Eram obras desenvolvidas usando objetos da vida ordinária, como as embalagens da Brillo Box, de Andy Warhol, e as cópias das tiras de histórias em quadrinhos pintadas por Roy Lichtenstein. Se para a estética tradicional a distinção entre uma obra de arte e um objeto comum não apresentava tantas dificuldades, para Danto, a década de 1960 trouxe um rompimento com essa fronteira a ponto de parecer impossível qualquer tentativa de apontar uma definição da arte capaz de fazer essa distinção por meio da materialidade das obras.

Todavia, ao mesmo tempo em que procurava mostrar respostas para esses problemas, Danto desenvolveu um longo debate fazendo objeções à filosofia analítica de sua época. Mesmo sendo um filósofo de origem analítica, ele acreditava que nenhuma das linhas desta tradição, vigentes naquele período, apresentava reflexões que abarcassem o que estava acontecendo ou mesmo se haviam percebido o surgimento desses novos problemas da arte.

O principal debate com a filosofia analítica da arte, exposto por Danto, diz respeito às severas críticas ao pensamento wittgensteiniano, principalmente a Weitz (1956) e Kennick (1958): dois pensadores que, inspirados na noção de linguagem das *Investigações Filosóficas* (1953) de Wittgenstein, desenvolvem críticas às concepções essencialistas da estética tradicional e defendem não ser possível nem necessário definir arte.

Danto apresenta esse debate em sua principal obra, intitulada *A transfiguração do lugar-comum* (1981). Apesar de dialogar com diversos filósofos, ele desenvolve, em diversas passagens, uma série de argumentos com o objetivo de rejeitar as teorias da arte fundamentadas nas teses wittgensteinianas sobre *jogos de linguagem* e *semelhanças de família.* Como o objetivo de Danto é desenvolver as condições filosóficas para uma definição, ele elege Weitz e Kennick, assim como o próprio Wittgenstein, como obstáculos a serem superados.

Considerando essas questões, o objetivo deste capítulo é mostrar como o pensamento wittgensteiniano e os impactos promovidos pelo caráter conceitual da Arte Contemporânea influenciaram o debate sobre o problema da definição da arte a partir da segunda metade do século XX. O texto mostrará como a noção de arte proposta por Weitz e Kennick usou o pensamento wittgensteiniano para justificar a impossibilidade de definição da arte; como a arte contemporânea impactou a percepção de Danto sobre os aspectos imateriais das obras de arte e que o levou a contestar a estética de inspiração wittgensteiniana para construir sua própria filosofia da arte; e como seria possível uma análise das *Investigações Filosófica*s a fim de mostrar o mau uso do seu pensamento por Danto, Weitz e Kennick.

Na primeira parte, será debatida a estética analítica de inspiração wittgensteiniana e suas implicações concernentes aos problemas da definição da arte. A segunda parte discorrerá sobre os fundamentos da filosofia da arte de Danto e seus argumentos para rejeitar as concepções da arte propostas por Weitz e Kennick. Em seguida, será mostrado como Danto desenvolve sua argumentação para objetar a filosofia de Wittgenstein e rejeitar a noção de arte como conceito empírico presente no pensamento wittgensteiniano de Weitz e Kennick. Na última parte, serão feitos apontamentos a partir das *Investigações Filosóficas* (1953) a fim de saber em que medida seria possível compreender o fenômeno da Arte Contemporânea, posto por Danto, a partir da noção de significado do pensamento de Wittgenstein.

1. A estética de inspiração wittgensteiniana

As teorias filosóficas sobre definição da arte passaram a apresentar novos problemas a partir da segunda metade do século XX. Novas abordagens na filosofia da linguagem, especialmente a abordagem empreendida pelo pensamento do segundo Wittgenstein, impulsionaram diversos teóricos[3] a debater sobre o problema da arte de um ponto de vista não discutido até então. As abordagens clássicas que discorriam sobre a questão eram fundamentadas em pressupostos de uma tradição essencialista herdada

[3] Dois dos principais expoentes no contexto desse debate são os dois filósofos discutidos neste trabalho: Weitz (1956) e Kennick (1958). Além deles, Danto (2005, p. 13) afirma que nesse período havia algumas coletâneas de artigos que debatiam questões da arte a partir da filosofia da linguagem. Entre essas coletâneas, a antologia de textos organizada por Elton, intitulada *"Aesthetics and Language"* (1959), é bem conhecida.

da filosofia tradicional, isto é, postulavam teses que defendiam a noção de uma essência ou natureza da arte.

A partir do direcionamento pragmático da filosofia da linguagem, empreendida principalmente pelo pensamento wittgensteiniano das "*Investigações Filosóficas"* (1953), as teorias tradicionais da arte foram rejeitadas por teóricos, a exemplo de Weitz e Kennick, que apresentaram teses para justificar a impossibilidade de definição da arte. Essas reflexões foram fundamentadas por meio da noção de *jogos de linguagem* e *semelhanças de família* presentes na filosofia do segundo Wittgenstein. Por um lado, através do artigo "The Role of Theory in Aesthetics"[4] *(1956),* Weitz argumenta em favor do conceito de arte enquanto *"textura aberta"*[5], através do qual, recorrendo à metáfora dos jogos de linguagem e semelhanças de família, considera, continuamente, a possibilidade de novas formas de aparecimento da arte. Por outro lado, seguindo uma abordagem semelhante às teses defendidas por Weitz, Kennick, em seu artigo "Does traditional aesthetics rest on a mistake?"[6] (1958), justifica suas ideias afirmando que o conceito de arte seria mais compreendido por meio do uso empírico da palavra "arte" para referir-se às obras disponíveis ao público, o qual, com habilidades e hábitos adquiridos nas práticas sociais, são capazes de reconhecê-las enquanto tal. Em outras palavras, para sabermos o que é arte, não seria necessário construir fundamentos teóricos, apenas saber os modos pelos quais a palavra arte é usada e em que condições a usamos para fazer referência a determinados objetos.

1.1 Weitz e a impossibilidade de definição da arte

Weitz (1956) inicia sua abordagem sobre os problemas de definição da arte mostrando que o papel da teoria estética, até então, assume uma preocupação em determinar as propriedades suficientes para justificar uma suposta natureza da arte. De

[4] O texto usado neste trabalho é uma tradução de "The Role of Theory in Aesthetics", por Célia Teixeira. Originalmente, o artigo foi publicado em "The Journal of Aesthetics and Art Criticism", XV (1956), 27-35. Todas as citações do texto foram feitas a partir dessa tradução. Como a referida tradução não tem numeração de páginas, as citações preservaram a paginação do texto original a partir de comparações entre as duas versões.

[5] Conceito fundamental da teoria da arte de Morris Weitz, utilizado para justificar o caráter de abertura do uso da palavra "arte" para aquilo que denominamos como tal.

[6] Ainda não há uma tradução deste texto para o português, portanto, todas as citações traduzidas neste artigo são nossas.

acordo com sua abordagem, várias foram as tentativas teóricas que almejavam uma teoria que se apresentasse como suficiente para a distinção entre arte e todas as outras coisas que não se caracterizassem como tal. Dentre essas teorias, ele cita o formalismo, o voluntarismo, o emocionalismo, o intelectualismo, o intuicionismo e o organicismo como exemplos de abordagens que pretendiam dizer qual é a verdadeira natureza da arte. Segundo Weitz:

> Cada uma delas reclama ser a verdadeira teoria por ter formulado correctamente a verdadeira definição da natureza da arte; e reivindica que as restantes teorias são falsas por terem deixado de fora alguma propriedade necessária ou suficiente. Muitos especialistas mantêm que o seu empreendimento não é um mero exercício intelectual, mas antes uma necessidade absoluta para qualquer compreensão da arte e da nossa correcta avaliação artística. (WEITZ, 1956, p. 27).

A principal característica dessas teorias é que cada uma reivindica para si a única teoria que teria formulado as teses corretas e que resolveria os problemas da distinção da arte de modo que sua essência fosse definitivamente demonstrada. Ainda que cada uma reivindicasse a melhor definição para o problema, Weitz nota que nenhuma consegue de fato se aproximar da solução, pois todas incorrem em situações de indiscernibilidade, ou seja, todas apresentam insuficiências em demonstrar as propriedades que pertencem unicamente às obras de arte.

Como essas abordagens parecem residir em fracassos, o objetivo de Weitz é afastar-se prontamente do modo como o problema tem sido tratado ao longo da história e como estava sendo teorizado até então. Sua proposta é substituir a clássica questão "qual a natureza da arte?" por questões que poderiam apresentar um melhor entendimento sobre seus problemas. Nesse sentido, Weitz rejeita veementemente qualquer tentativa de definição, pois, segundo ele, "a arte, tal como a lógica do conceito mostra, não tem nenhum conjunto de propriedades necessárias e suficientes; logo, uma teoria acerca dela é logicamente impossível e não apenas factualmente impossível" (1956, p. 28). Apesar da rejeição a qualquer possibilidade de definir a arte, Weitz não

pretende defender, assim como fizeram outros pensadores de sua época[7], a ideia de que a arte careça de sentido ou de valor por, supostamente, apresentar confusões lógicas. O propósito de suas teses é, na verdade, mostrar a importância de compreender a arte por meio de uma nova avaliação, isto é, rever as teorias estéticas tradicionais e mostrar que os fundamentos para uma compreensão verdadeira da arte deveriam apresentar-se como um campo que compreende o fenômeno da arte como possibilidades abertas.

A alternativa encontrada por Weitz para a solução do problema acerca da natureza da arte diz respeito ao modo como a questão deve ser tratada. Segundo ele, a maneira como o problema deve ser colocado, ao iniciar uma investigação sobre a arte, não deve ser a partir da pergunta "O que é arte?", mas "Que tipo de conceito é arte?". O que Weitz pretende mostrar é que o uso dos conceitos na filosofia deve considerar as condições por meio das quais eles podem ser analisados corretamente, isto é, para que cada conceito seja utilizado, devemos observar as condições possíveis de sua aplicação. Assim, perguntar por uma natureza da arte pode nos levar a uma interpretação errônea, pois o modo como a questão é colocada na pergunta "O que é arte?" obtém como resposta um conjunto fechado de propriedades e de objetos como arte. Em outras palavras, perguntar por um "x" filosófico "leva a uma interpretação desastrosa da arte"[8]. Para expor melhor seus argumentos, Weitz recorre ao pensamento wittgensteiniano das *Investigações Filosóficas* (1953), através do qual explica essas questões do seguinte modo:

> Se me é permitido parafrasear Wittgenstein, não devemos perguntar qual a natureza de um certo x filosófico, ou ainda, de acordo com os semanticistas, qual o significado

[7] Segundo Peter Kivy, alguns pensadores da estética analítica do pós-guerra desenvolveram reflexões sobre o papel da estética, mas em certos casos o tratamento dado a essa disciplina foi de rejeição enquanto área genuinamente filosófica. Kivy cita, dentre essas reflexões, os textos de John Passmore (1959) e Stuart Hampshire (1959) como os dois exemplos mais significativos de literatura analítica da arte que rejeitaram a estética como disciplina filosófica. Os textos são *The Dreariness of Aesthetics* (A aridez da estética) e *Logic and Appreciation* (Lógica e apreciação) respectivamente. No prefácio à edição brasileira de *A Transfiguração do Lugar-comum* (1981), Arthur Danto também faz algumas observações críticas às teorias estéticas publicadas no período pós-guerra. Segundo ele, o que se publicava como filosofia analítica da arte lhe parecia muito abstrato e distante da arte.

[8] Weitz, Morris. *O papel da teoria na estética,* 1954, p. 30.

> de “x”, algo que leva à interpretação desastrosa de “arte” como um nome para um conjunto específico de objectos; devemos antes perguntar “Qual o uso ou função de x?”, “Qual a função que ‘x’ desempenha na linguagem?”. Penso ser esta a questão inicial, o início, senão o fim, de todos os problemas e soluções filosóficos. Deste modo, o nosso primeiro problema na estética é o de elucidação do emprego efectivo do conceito de arte, de modo a fornecer uma descrição lógica da função actual do conceito, incluindo uma descrição das condições debaixo das quais o usamos correctamente ou aos seus conceitos correlatos (WEITZ, 1956, p. 30).

Como proposta de solução para o problema de definição da arte, Weitz assume o pensamento wittgensteiniano como guia teórico, através do qual acredita ter encontrado os fundamentos que afastem os mal-entendidos e que apontem para uma melhor compreensão da arte. Weitz recorre à noção de “jogos de linguagem e semelhanças de família” [9] para mostrar que o fenômeno da arte se manifesta de modo análogo à linguagem enquanto uso.

A noção de jogos desenvolvida nas *Investigações Filosóficas* é proposta por Wittgenstein como um recurso para mostrar que, na linguagem, o significado das palavras não é fixo e determinado, mas flexível ao contexto do uso. A metáfora dos jogos mostra que as peças são utilizadas de acordo com os modos de funcionamento de cada jogo. Se cada jogo possui suas próprias regras, a função que cada peça e suas jogadas desempenham só tem sentido inerente ao contexto em que são usados em cada jogo. Logo, a função que as peças desempenham nas jogadas não precisam ser iguais a de outros jogos, podendo apenas assemelhar-se. Sendo assim, Wittgenstein conclui que o que vemos é “[...] uma rede complicada de semelhanças de família, que se envolvem e se cruzam mutuamente (IF, § 66)” e não o compartilhamento das mesmas propriedades fixas.

Considerando que para Wittgenstein os jogos não têm coisas em comum, a pretensão de Weitz é usar esses mesmos pressupostos para mostrar que não é possível interpretar a arte adequadamente por meio da possibilidade de compartilhar

[9] Conceitos fundamentais da filosofia wittgensteiniana presentes na obra “*Investigações Filosóficas”* (1953).

propriedades entre as obras. Desse modo, Weitz recorre ao §66[10] das *Investigações Filosóficas* de forma que essa analogia possa servir como base para sua argumentação acerca de uma noção da arte dissociada da ideia de natureza essencialista. Citando parte dessa passagem da obra wittgensteiniana, Weitz recorre aos seguintes apontamentos:

> Refiro-me a jogos de tabuleiro, de cartas, de bola, torneios esportivos etc. O que é comum a todos eles? Não diga: 'Algo deve ser comum a eles senão não se chamariam 'jogos'', – mas veja se algo é comum a eles todos. – Pois, se você os contempla, não verá na verdade algo que fosse comum a todos, mas verá semelhanças, parentescos, e até toda a uma série deles (IF, § 66).

Essa passagem é utilizada por Weitz como analogia entre a dificuldade de se definir o conceito jogo e o modo como usamos a palavra "arte" para nos referirmos a obras. Seu argumento propõe que não existe um conjunto fixo de atributos em comum entre obras de arte, portanto, o uso do conceito "arte" dependeria de como o usamos para descrever os objetos artísticos conforme as relações de semelhanças entre ambos. O conceito de arte proposto por ele deve possuir "textura aberta" para que seja ajustável às novas condições de aparecimento da arte.

As consequências da referida passagem do texto de Wittgenstein para uma interpretação da arte é que de maneira alguma poderíamos encontrar traços essencialistas nas obras. Segundo Weitz, a noção de jogos empregada nas *Investigações Filosóficas* pode nos assegurar que as relações de analogia que fazemos com diferentes obras de arte acontecem por *"uma rede complicada de semelhanças* (IF, §66)*"*[11] e não por compartilhamento de propriedades. Para esclarecer a importância desse modo de relacionamento entre os objetos artísticos, ele insiste na analogia Wittgensteiniana dos jogos para indicar o modo de funcionamento da linguagem. Parafraseando Wittgenstein, Weitz afirma:

---

[10] Passagem das *Investigações Filosóficas* (1953), doravante IF, em que Wittgenstein rejeita a ideia de que os jogos partilhem um conjunto fixo de propriedades para afirmar que há apenas o compartilhamento de semelhanças entre eles.

[11] Wittgenstein, L. *Investigações filosóficas,* 1953, p. 52.

> Alguns jogos assemelham-se a outros em alguns aspectos – isto é tudo. O que encontramos não são propriedades necessárias e suficientes, mas apenas 'uma rede complicada de parecenças', de tal modo que podemos dizer que os jogos formam uma família com parecenças de família e sem nenhum traço em comum (WEITZ, 1956, p. 31).

Considerando essas reflexões, Weitz garante que o problema concernente à natureza da arte assemelha-se ao modo como se constitui a distinção entre jogos. De modo análogo aos jogos, se olharmos para as obras de arte, não encontraremos traços em comum, apenas encadeamentos de semelhanças entre elas, isto é, para aquilo que denominamos "arte" não há nenhuma referência de propriedades essenciais comuns às obras de arte. O sentido que devemos atribuir à arte deve consistir no seu reconhecimento a partir das descrições que mostram as redes de similaridades compartilhadas entre objetos artísticos.

Para melhor fundamentar essas questões, Weitz lança a noção de "textura aberta" para explicar que não é possível uma investigação a ponto de encontrar um conjunto definido de exemplos capazes de mostrar todas as relações possíveis de similaridades entre as obras. A razão para isso é que, segundo Weitz, o que chamamos de arte é na verdade um conceito aberto, sempre suscetível a revisões ou adaptações às novas condições de aparecimento imprevisíveis da arte. O que Weitz chama de conceito aberto diz respeito à interpretação do uso da palavra "arte" às *"condições de aplicação"*[12] que podem se ajustar e serem corrigidas. Como conceito aberto, a palavra "arte" adquire seu significado por meio do uso e do alargamento do conceito utilizado para nos referirmos às novas formas de aparecimento. A noção de alargamento conceitual no contexto das reflexões de Weitz refere-se às condições de possibilidades de reajustamento conceitual, visto que seus pressupostos negam qualquer pretensão de um conteúdo essencialista das obras.

Na realidade, segundo Weitz, o que está em jogo nessas reflexões não é mais se os objetos possuem ou não tais propriedades definidoras, mas, analisando as relações de similaridades, saber em que condições podemos ou não decidir o que é uma

[12] Weitz, Morris. *O papel da teoria na estética,* 1954, p. 31.

obra de arte, e se podemos estender o conceito para abranger novos casos que possam surgir.

1.2 Kennick e arte como descrição empírica

Seguindo um caminho muito próximo das abordagens de Weitz (1956), Kennick (1958) desenvolve um conjunto de reflexões filosóficas para mostrar que uma definição do conceito de arte não é necessária para distinguirmos o que são obras de arte ou não. Assim como Weitz, ele constrói sua argumentação mostrando que o conceito de arte não é da mesma natureza de certos conceitos não filosóficos. Embora a pergunta pelo que é arte possua a mesma estrutura gramatical de outras perguntas não filosóficas, aquilo para o qual a palavra arte faz referência não segue os mesmos limites estabelecidos pela possibilidade de fechamento dos conceitos não filosóficos.

Kennick desenvolve suas ideias em um artigo chamado "Does traditional aesthetics rest on a mistake?" (1958). Como o título já sugere, o texto objetiva mostrar que a maneira como a estética tradicional trata o conceito de arte inevitavelmente incorre em erros. De modo semelhante aos apontamentos de Weitz acerca da arte, Kennick primeiramente se interessa em mostrar que as teorias tradicionais são problemáticas para, a partir disso, apresentar a sua interpretação ao modo wittgensteiniano.

Para esclarecer como os erros se originam em questões sobre estética, Kennick apresenta o modo como normalmente conceitos filosóficos e não filosóficos se confundem, isto é, há uma confusão entre questões que exigem uma resposta filosófica complexa e outras que são facilmente resolvidas recorrendo a uma definição já estabelecida por uma determinada área de conhecimento ou aos significados de dicionários. Em suas observações, ele afirma que, embora as questões como "O que é o Hélio?" e "O que é Arte?" constituem-se como formas gramaticais idênticas, elas diferem quanto às exigências que demandam o conteúdo referente a cada uma. De modo semelhante a Weitz, é como se ele estivesse sugerindo que, diferentemente de "O que é Hélio?", a pergunta "O que é Arte?" não parece ser uma boa questão porque o modo como essas questões são colocadas se portam em forma de *"pedidos de definição"*[13] (KENNICK, 1958, p. 317, t*radução nossa)*.

[13] A pergunta pelo "O que é Hélio" deve apresentar o conjunto de propriedades que permitem sabermos o que de fato é Hélio, o que não é tarefa difícil, tendo em vista que a ciência, através de seus experimentos, já demonstrou a sua natureza, qual seja, "é um elemento gasoso, inerte e

Segundo Kennick, os problemas começam a aparecer quando o conteúdo para as respostas carece de unidade e precisão. Esse é o caso da arte. Perguntar "O que é Arte?" é perguntar pela natureza da arte, isto é, a questão exige que a resposta apresente as condições necessárias e suficientes para sabermos o que ele é. Para Kennick, é natural que sejamos seduzidos a apresentar uma resposta obedecendo a princípios essencialistas, pois "certamente, estamos condicionados a dizer, deve haver alguma coisa em comum entre elas ou não chamamos todas elas pelo mesmo nome" (1958, p. 319, tradução nossa).

De acordo com Kennick, o grande problema nessas investigações é que queremos de todas as formas encontrar o que talvez não exista de fato. Ele alega que é fácil criar uma definição de arte que nos interesse considerando o que conhecemos ou selecionamos como atributos da arte, mas, se pararmos para olhar atentamente, logo nos deparamos com exemplos que escapam dos critérios estabelecidos para uma definição da arte. O problema das teorias, segundo Kennick, é que elas são desenvolvidas, de certo modo, afastadas dos exemplos concretos e pressupondo explicações sem verificar a grande contingencialidade de exemplos da arte. Kennick afirma que:

> Essa é razão pela qual na estética é melhor não olhar para muitas obras de arte e a razão, incidentalmente, pela qual a estética é mais bem ensinada sem exemplos concretos; alguns já dão conta. Nós podemos prontamente acreditar que vimos a essência da Arte quando selecionamos nossos exemplos adequadamente; mas quando avançamos além da conta nós a perdemos (KENNICK, 1958, p. 320, tradução nossa).

Recorrendo a Santo Agostinho sobre o conceito de tempo, ele mostra que a falha das teorias estéticas não se dá pelo nível de complexidade ou obscuridade que teria a essência da arte. Assim como Santo Agostinho[14] defende que sabemos o que é o tempo desde que ninguém nos pergunte o que ele é, Kennick afirma que os problemas da arte

desprovido de cor cujo número atômico é 2 e cujo peso atômico é 4,003" (Kennick, 1958, p. 317, tradução nossa).

[14] AGOSTINHO, Santo. Confissões. 2004, p. 322.

são da mesma natureza, isto é, "sabemos o que de fato é arte quando ninguém nos pergunta o que é [...]" (1958, p. 322, tradução nossa).

Com isso, talvez Kennick pressupôs que a pergunta pelo que é a arte talvez seja ilegítima, pois, à medida que a utilizamos, ela acaba nos induzindo à procura de uma resposta de natureza essencialista. Desse modo, a maneira como ele apresenta a solução para o problema é justificando a possibilidade de identificar certos objetos como obras de arte porque conhecemos essa palavra em um determinado idioma e sabemos sua aplicação sem recorrermos a uma definição. Segundo Kennick, "conseguimos separar os objetos que são obras de arte dos que não são, porque sabemos inglês; isto é, sabemos como usar corretamente a palavra 'arte' e aplicar a frase 'obra de arte'" (1958, p. 321, tradução nossa).

Para exemplificar com clareza o que defende, ele recorre a um experimento através do qual faz uma demonstração dessas questões para sustentar a ideia de que não precisamos de uma definição do conceito de arte para que saibamos o que é. Diz Kennick:

> Imagine um depósito bem grande cheio de todo tipo de coisa—quadros de todas as descrições, trilhas sonoras de sinfonias, danças e hinos, máquinas, ferramentas, barcos, casas, igrejas e templos, estátuas, vasos, livros de poesia e prosa, móveis e roupas, jornais, selos postais, flores, árvores, pedras, instrumentos musicais. Agora instruímos alguém a entrar nesse armazém e trazer para fora todas as obras de arte que estão lá. Ele será capaz de fazer isso com um sucesso razoável, apesar do fato de que, assim como os estetas devem admitir, ele não possui uma definição de Arte satisfatória em termos de algum denominador comum, porque nenhuma definição do tipo foi encontrada ainda (KENNICK, 1958, p. 321-322).

Esse experimento nos permite dizer que Kennick não está preocupado com a falta de uma teoria consistente e amparada em princípios universais para arte. O que ele está demonstrando é que, assim como o homem do depósito, não precisamos de uma definição de arte para descobrir seus supostos mistérios ocultos. Aliás, para Kennick, mesmo que, por razões práticas, estetas, críticos ou outros profissionais da arte tentem colocar limites e apertar o caráter de *textura aberta* da arte, absolutamente nada está

sendo feito para cumprir quaisquer que sejam os propósitos essencialistas. Ademais, como foi observado por Pazzeto,

> [...] o experimento imaginário que Kennick propõe para corroborar a tese de que não é possível nem necessário definir a arte apoia-se na ideia de que é possível reconhecer obras de arte com base em certas similitudes, em certa experiência indutiva, em certa convivência com obras de arte que nos habilita a usar adequadamente esse conceito sem a necessidade de enumerar uma lista constituída por suas propriedades essenciais (PAZZETO, 2015, p. 76).

Em outras palavras, Kennick assume, por meio de seu experimento, que o uso de um conceito é bem-sucedido simplesmente pelo fato de dominarmos o uso das palavras em um certo idioma e associá-lo com o que habituamos a nos referir. Nesse sentido, não haveria qualquer necessidade de investigar supostos princípios universais e, portanto, o caminho percorrido por ele pressupõe a rejeição da possibilidade de definir a arte.

2. Arthur Danto e a estética de inspiração wittgensteiniana

Diferentemente da interpretação da arte defendida por Weitz e Kennick, o objetivo da filosofia de Arthur Danto é apresentar uma definição da arte. Entretanto, para além de desenvolver uma teoria que apresente as condições necessárias e suficientes para uma definição da arte, Danto também mostra que uma filosofia da arte na contemporaneidade é importante. Ele defende que somente na segunda metade do século XX, precisamente a partir da década de 1960, é que surgiram obras de arte que desafiaram as habilidades do público em distinguir e identificar os objetos que que passaram a ser compreendidos como arte de caráter conceitual, isto é, as novas formas de arte que determinaram os modos de ser do que passou a se estabelecer como Arte Contemporânea. O período em que surgem essas formas de arte[15], no contexto da

[15] As formas de arte a que se refere a filosofia de Danto compreendem os objetos ou ações que dificultam fazer a distinção entre obras de arte e coisas comuns por meio de suas formas físicas. O debate filosófico inaugurado por Danto está, no início de suas investigações, diretamente associado às obras da *Pop Art*, especialmente aos trabalhos de Andy Warhol e Roy Lichtenstein.

filosofia de Danto, refere-se aos modos pelos quais as fronteiras da criação artística se dissolvem e passam a incluir quaisquer objetos ou ações mediadas por significados e pelas teorias do Mundo da Arte. É a partir desse período que se torna claro o modo como a arte funciona e as condições pelas quais aceitamos que certas coisas são arte em detrimento de outras. Isso não significa dizer que Danto defende uma filosofia somente para a Arte Contemporânea, mas é a partir do seu surgimento que se torna evidente o caráter conceitual como algo determinante para que o que conhecemos como arte o seja.

Como vimos nas abordagens de Weitz e Kennick, não há menção às obras que colocaram dificuldades de distinção entre o que costumamos aceitar como arte daquilo que rejeitamos prontamente. Na verdade, quando Weitz e Kennick desenvolveram suas reflexões, ainda não tinham se estabelecido certos tipos de manifestações artísticas que viriam dissolver, de uma vez por todas, qualquer compreensão da arte nos limites de sua aparência.[16] Se observarmos atentamente, como propõe Danto, as abordagens de Weitz e Kennick focam somente nos aspectos sensíveis das obras de arte e no modo como usamos, empiricamente, a linguagem para atribuir significado artístico a certas coisas.

Na época em que escreveram suas ideias, ainda não estava claro como era possível certas coisas serem consideradas arte e outras não. Mesmo que os *ready-mades* de Duchamp tenham sido "criados"[17] ainda na primeira metade do século XX, as abordagens da filosofia da arte, até o período em que Weitz e Kennick escreveram suas ideias, não apresentaram reflexões filosóficas que pensassem as questões conceituais, de certo modo, já presente nas obras de Duchamp e que só mais tarde foram pensadas por Danto.

Embora as abordagens analíticas de inspiração wittgensteiniana tenham trazido novas questões para a filosofia da arte, os exemplos apontados nessas teorias não fazem menção à Arte Contemporânea que estava surgindo. Nesse sentido, pensar arte via interpretação wittgensteiniana parecia um caminho adequado porque livraria a

---

[16] O caso da Brillo Box de Andy Warhol é um dos exemplos mais conhecidos. Não há diferenças físicas entre as caixas de Brillo expostas em uma galeria de arte e as caixas à venda nas prateleiras dos supermercados. O período em que Weitz e Kennick desenvolveram suas ideias quase coincide com o surgimento dessas obras, mas, talvez, as questões discutidas por Danto ainda não estivessem claras naquele período, o que pode ter inviabilizado o debate wittgensteiniano sobre esses problemas.

[17] A própria noção de *"ready-made"* carrega consigo o pressuposto de que a obra de Duchamp já estava pronta, em relação aos seus atributos sensíveis. A criação de Duchamp se dá no sentido da transfiguração do banal na filosofia de Danto.

estética dos empreendimentos metafísicos da estética tradicional. De fato, parece muito convincente interpretar a arte do mesmo modo como compreendemos a linguagem em Wittgenstein, pois esse viés pragmático[18] do significado permite uma maior abertura acerca do que pode vir a ser arte e pressupõe desconstruir quaisquer possibilidades de hierarquia ou superioridade ética e cultural das obras em relação às outras coisas. Por outro lado, as abordagens wittgensteinianas podem se estabelecer como um relativismo incontornável, reduzindo a arte à arbitrariedade das novas condições de possibilidades e do caráter de decisão, que permitiria a infinita dissolução das fronteiras da arte.

Embora a filosofia da arte de Danto explore diversas questões, de certo modo, o desenvolvimento do seu pensamento estético emerge na pretensão de abarcar dois problemas básicos. O primeiro e mais fundamental desses problemas é explicar como seja possível que coisas banais possam ser arte e outras idênticas não tenham o mesmo status. O segundo é mostrar que a filosofia wittgensteiniana utilizada por Weitz e Kennick falha ao não perceber que o que possibilita um determinado objeto transfigurar para o mundo da arte não são os seus atributos sensíveis. Ainda que, em sua obra principal[19], Danto dialogue com diversos filósofos, suas críticas mais severas são direcionadas aos wittgensteinianos, uma vez que a noção de textura aberta e a impossibilidade de definir a arte, presente nas reflexões desses pensadores, não são apenas teorias divergentes, mas propostas filosóficas que procuram desconstruir qualquer tentativa de uma definição de arte.

Como vimos, à maneira de Wittgenstein, esses pensadores procuraram mostrar que há uma má compreensão do uso da palavra arte e de sua função ao atribuir significado artístico às coisas. Se em Wittgenstein não existe uma essência da linguagem, e o significado das expressões não é fechado, para Weitz e Kennick, assim também é a arte.

Sendo assim, para Danto mostrar que suas ideias são válidas, é de fundamental importância mostrar que as ideias dos wittgensteinianos são insuficientes e problemáticas. É preciso mostrar que o pensamento wittgensteiniano, tomado de empréstimo por Weitz e Kennick, falha ao defender um relativismo da arte e a

---

[18] Por "viés pragmático", presente nessa passagem, compreende-se a abordagem filosófica da linguagem presente no pensamento wittgensteiniano das *Investigações Filosóficas* (1953). Como o significado, nessa abordagem, se dá no contexto do uso das palavras e das expressões da linguagem, para Weitz e Kennick, esse caráter flexível do significado como *"uso"* foi fundamental para uma interpretação da arte como "textura aberta".

[19] "A transfiguração do lugar-comum" (1981).

impossibilidade de definição. Rejeitar esses autores é fundamental para Danto porque sua filosofia da arte se propõe a identificar condições necessárias e suficientes, e sendo assim, ela deve ser uma teoria que proponha uma definição da arte.

2.1 As objeções de Danto às teses de Weitz e Kennick

Um dos traços fundamentais da filosofia de Danto é seu caráter sistemático. Seu projeto filosófico inicial era desenvolver um sistema completo dividido em áreas distintas, mas interligadas, como qualquer sistema filosófico tradicional. Influenciado pela filosofia analítica, Danto assumiu a missão de desenvolver seu sistema pensado como "filosofia da história, do conhecimento, da ação, da arte e da mente" (Danto, 2005, p. 12). Ele pretendia desenvolver seu pensamento em cinco volumes, mas o projeto foi interrompido quando ele trabalhava no livro dedicado à Filosofia Analítica da Arte. O trabalho acabou sendo concebido como um projeto distinto do seu sistema filosófico. Aliás, a partir desse volume, Danto abandona as pretensões de sua filosofia sistemática, embora sua filosofia da arte tenha a pretensão de figurar como um todo homogêneo, pois propõe-se a apresentar as condições necessárias e suficientes para a compreensão da arte.

O que estava previsto para ser a Filosofia Analítica da Arte passou a ser chamado de "A transfiguração do lugar-comum" (1981). É a partir dessa obra que Danto retoma suas reflexões sobre as ideias apresentadas em seu artigo "O mundo da Arte", de 1964, no qual ele narra os impactos que a Arte Contemporânea provocou no seu modo de compreender a arte e as implicações filosóficas que decorreram desde então. Podemos dizer que a filosofia da arte seminal de Danto encontra-se nessa obra.

Embora Danto tenha abandonado seu projeto analítico sistemático, de certo modo, ele mantém diversos aspectos de sua filosofia inicial, isto é, apresentar os fundamentos filosóficos da arte que se coloquem como propostas de definição e rejeitar qualquer alternativa relativista para se fixar o conceito de arte. O caráter sistemático de Danto torna-se mais evidente quando ele tece diversas críticas à filosofia de Wittgenstein e aos seus seguidores que defendiam as teses acerca da impossibilidade de definir a arte.

As críticas à filosofia wittgensteiniana, apresentadas em seu livro, iniciam no prefácio e estendem-se por diversas passagens da obra. Seu interesse em criticar o

pensamento wittgensteiniano se dá pelo suposto caráter antifilosófico[20] de Wittgenstein. Em outras palavras, Danto pretende rejeitar a noção wittgensteiniana acerca da ilegitimidade dos problemas filosóficos. Segundo Danto, se, por um lado, Wittgenstein defende que os problemas da filosofia são falsos ou chama atenção para o enfeitiçamento da linguagem, por outro, ele acredita que os problemas filosóficos são de fato legítimos. Contudo, além de serem problemas legítimos, Danto reconhece que eles deveriam ser resolvidos em conjunto, uma vez que são problemas que se relacionam e pertencem ao todo da realidade. Ou seja, contrariando o que ele considera uma noção antifilosófica de Wittgenstein, Danto ainda se apresenta sistemático. Ele afirma:

> É verdade que Wittgenstein acreditava que *nenhum* problema filosófico poderia ser resolvido, tão somente dissolvido, pois nenhum é real e a filosofia é um completo e rematado *nonsense*. Minha opinião era e ainda é que todos os problemas realmente filosóficos são legítimos e devem ser, de fato, resolvidos ao mesmo tempo, pois constituem um todo interligado. E como a natureza da filosofia é, em si, um problema filosófico, que necessita de uma solução filosófica, se Wittgenstein estava errado com respeito à filosofia em si, deve estar errado sobre todo o mais na filosofia (DANTO, 2005 p. 11).

Danto compromete-se com a tese de que o filósofo é inevitavelmente sistemático à medida que percebe que os mais diferentes problemas supostamente relacionam-se

[20] O caráter antifilosófico aqui mencionado é uma referência à noção wittgensteiniana que surge na sua filosofia de juventude do *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921), que expõe que os problemas filosóficos são falsos problemas originados a partir da má compreensão do funcionamento da linguagem. Embora o próprio Wittgenstein rejeite sua filosofia do *Tractatus*, alguns fundamentos, de certo modo, permanecem. Por exemplo, podemos dizer que o modo como as questões sobre linguagem são trabalhadas nas *Investigações Filosóficas* (1953) pretende suprimir falsos problemas quando ele diz que o sentido da linguagem se dá no contexto ordinário de uso, e fora deste, a linguagem encontra-se no vazio. É justamente fora do contexto da linguagem que surgem as falsas questões metafísicas, "pois os problemas filosóficos nascem quando a linguagem entra em férias" (Wittgenstein, 1999, p. 42). Como Danto rejeita as explicações da arte fundamentadas nessas abordagens wittgensteinianas, ele também rejeita o que Wittgenstein chama de falsos problemas.

com a noção de uma totalidade composta por partes interligadas. Para ele, as questões de interesse da filosofia não devem ser consideradas isoladamente, embora cada área ou problema filosófico possa ser trabalhado de maneira mais específica. Ainda que o filósofo explore separadamente as questões de interesse da filosofia, segundo Danto, muito provavelmente os temas que compõem seu ciclo serão percorridos de maneira intrincada. Para ele, os problemas filosóficos são como um conjunto de temas que se relacionam em uma estrutura logicamente fechada e, sendo assim, o tema da arte será inevitavelmente abordado pelo filósofo. Escreve Danto:

> Penso que os assuntos que interessam à filosofia formam um conjunto logicamente fechado e que a dinâmica interna da filosofia exige que todo filósofo sério e sistemático (e não podem existir outros) mais cedo ou mais tarde percorra o ciclo completo dos assuntos pertinentes, já que eles se inter-relacionam; desse modo, é inevitável que o pensador acabe chegando ao tema da arte [...] (2005, p. 100).

As relações conflituosas de Danto com o pensamento wittgensteiniano, em sua obra principal, ocorrem na tentativa de mostrar sua incompatibilidade para responder às questões surgidas a partir da Arte Contemporânea. Para Danto, a filosofia wittgensteiniana não abarcaria o caráter conceitual[21] presente nas obras de arte, pois segundo ele, uma interpretação wittgensteiniana da arte restringe-se apenas às *"aptidões recognitivas"*[22] *(Danto, 2005, p. 106)*, isto é, na habilidade de reconhecimento das obras de arte por meio dos seus atributos sensíveis.

---

[21] A noção de um caráter conceitual da obra de arte é uma referência ao modo como a Arte Contemporânea se constitui. O atributo primordial de uma obra de arte, nessa interpretação, diz respeito ao significado atribuído aos objetos comuns, alterando a sua função.

[22] Essa expressão aparece no texto original de *"A transfiguração do lugar-comum" (1981)* como *"recognitional skills",* que em tradução livre significa *"habilidades de reconhecimento".* Na versão brasileira dessa obra, essa expressão foi traduzida como *"aptidões recognitivas"*. É uma expressão utilizada por Arthur Danto para referir-se ao reconhecimento das obras de arte observando apenas suas propriedades sensíveis. Danto faz uso dela para acusar a filosofia de Wittgenstein como um pensamento que não consegue abarcar o caráter conceitual da Arte Contemporânea. Preferimos usar a expressão *"habilidades de reconhecimento"* como tradução

Aliás, como já foi implicitamente colocado, Wittgenstein parece ser o obstáculo a ser superado, pois foi a partir de sua filosofia pragmática da linguagem que surgiram as interpretações filosóficas da arte que recusam qualquer tentativa de definição. Danto expõe as dificuldades apresentadas pelo pensamento wittgensteiniano afirmando que, se de fato é impossível definir a arte, então também seria impossível apresentar uma filosofia da arte e até mesmo uma definição de filosofia.

> [...] é desconcertante que alguns dos nossos melhores filósofos da filosofia – e da arte – queiram insistir na ideia de que é impossível formular uma definição da arte, que é mesmo um erro tentar fazê-lo, não porque não existam fronteiras, mas porque estas não podem ser estabelecidas pelos métodos usuais. Ou é impossível formular uma definição da arte, então, na medida mesma em que as fronteiras entre a filosofia da arte e a arte foram dissolvidas, tampouco é possível dar uma definição da filosofia da arte, sequer da filosofia propriamente dita. Previsivelmente, foi Wittgenstein quem propôs esse desafio (2005, p. 103).

Essa crítica de Danto ao pensamento wittgensteiniano ocorre principalmente através das abordagens filosóficas da arte desenvolvidas nos textos de Weitz e Kennick. Além disso, embora saibamos que Wittgenstein, em vários momentos de sua filosofia, tenha feito menções às questões sobre estética, a verdade é que o tema da arte, da forma como é disputado entre Danto e os wittgensteinianos, não foi tratado ou mencionado em suas reflexões. As questões mais próximas do pensamento wittgensteiniano, criticada por Danto, são na verdade uma adaptação de algumas teses de Wittgenstein das *Investigações Filosóficas* (1953) feitas por Weitz e Kennick. Desse modo, qualquer crítica ou pressuposto referente ao pensamento wittgensteiniano sobre os problemas da Arte Contemporânea deve ser considerado no máximo uma adaptação usada para abordar certos fenômenos que não foram abordados pelo próprio Wittgenstein.

O foco da crítica de Danto, no que se refere à noção de "habilidades de reconhecimento", deve-se ao fato de que os parágrafos §66 e §67 das *Investigações*

---

para o original *"recognitional skills",* em vez do uso feito pela tradutora, por acharmos que seja uma forma mais clara para tratar do problema apontado por Danto.

Filosóficas usados por Weitz enfatizam com bastante clareza o caráter de "ver", ao invés de "dizer".[23] Como a abordagem de Weitz desenvolve-se a partir das questões que permeiam esses dois parágrafos, a crítica de Danto, de certo modo, acaba também se restringindo aos problemas abordados nessas passagens, especificamente na noção de jogos e semelhanças de família. Para Danto, explicar a arte por meio dessas abordagens escaparia ao filósofo o próprio caráter filosófico que é da natureza da arte, isto é, a noção de que o que faz algo ser arte é a própria condição filosófica que surge à medida em que os objetos comuns são transfigurados para o mundo da arte.

Segundo as críticas de Danto, seria o próprio caráter antifilosófico de Wittgenstein que levaria seus seguidores a assumirem apressadamente as teses sobre a indefinição. Danto apresenta os argumentos wittgensteinianos mostrando como seus seguidores rejeitaram as ideias de filosofia tradicional de orientação essencialista. Segundo o modo como Danto interpreta a posição dos wittgensteinianos, a proposta de indefinição da arte é sustentada porque o tipo de conceito (sobre a arte) que está em questão não pode apresentar um critério capaz de satisfazer as condições necessárias e suficientes para a definição da arte. Diz Danto:

> A tese de Wittgenstein, como a entendo, é a de que não é nem possível nem necessário formular uma definição da arte. Não é possível por causa do tipo de conceito com que estamos lidando, um conceito que exclui a possibilidade de haver um critério para as obras de arte e consequentemente exclui a existência de um conjunto de condições necessárias e suficientes para determinar-lhes a natureza (DANTO, 2005, p. 104).

Como Danto defende que o caminho wittgensteiniano é problemático, ele questiona a impossibilidade de critérios definidores propondo que pensemos na possibilidade da existência de um conjunto completamente distinto das condições essencialistas rejeitadas por Weitz e Kennick. Em sua suposição, Danto sugere a existência de um conjunto de objetos que não estivesse submetido às exigências das condições necessárias e suficientes. O conjunto pretendido por Danto, como contra-argumento às

[23] Esse caráter de "ver" ao invés de "dizer" está presente no parágrafo §66 das Investigações Filosóficas, por meio do qual Wittgenstein afirma que não devemos dizer que há algo em comum nos jogos, mas que devemos ver que na verdade só há semelhanças de família entre eles.

propostas de indefinição da arte, já pressupõe e anuncia o modo pelo qual se constituirá sua filosofia, isto é, uma definição da arte que comporte as condições necessárias e suficientes, mas que rejeite a necessidade de um conjunto homogêneo de objetos ou propriedades dos objetos.

O que Danto mostra é que a noção de semelhança de família pretendida pelos wittgensteinianos como uma proposta que substitua as concepções essencialistas da arte não consegue de fato dissolver a noção de arte fundamentada em princípios fechados. Em outras palavras, mostrar que é impossível apresentar um conjunto homogêneo de propriedades partilhadas entre todos os objetos artísticos não impede que possa haver um *"conjunto logicamente aberto"* (Danto, 2005, p. 104). A pressuposição de um conjunto logicamente aberto de Danto parece indicar uma proposta de definição em que as condições necessárias e suficientes sejam atendidas sem que haja um conjunto homogêneo de propriedades entre as obras de arte. Assim, ser um conjunto logicamente aberto não contraria as exigências de haver as condições necessárias e suficientes. A pretensão de Danto era mostrar que havia um caminho, ainda não percorrido pelos filósofos da arte, entre as concepções essencialistas rígidas e as propostas de interpretação da arte que rejeitam qualquer possibilidade de definição. Nesse sentido, a proposta de Danto pode ser compreendida como um modelo de interpretação da arte que comporta as exigências das condições necessárias e suficientes das teorias tradicionais com a noção de textura aberta proposta pelos wittgensteinianos.

Apesar de parecer contraditório, o caminho pretendido por Danto, na verdade, pressupõe a acomodação contingencial das propriedades das obras em uma definição, isto é, propõe uma definição da arte que se estabeleça como um conjunto de condições fechadas, mas que comporte ao mesmo tempo um conjunto de propriedades logicamente aberto. A respeito dessa questão, Ramme (2009) explica que a essência da arte rejeitada pelos wittgensteinianos é adaptada por Danto com o objetivo de conciliar esses dois aspectos aparentemente contraditórios, quais sejam, a subtração entre as transformações da arte ao longo da história e a diversidade das obras de arte existentes. Segundo Ramme, "Danto defende que é possível dar uma definição da arte capaz de subtrair-se às vicissitudes da história e à pluralidade das obras reconhecidas como arte e ao mesmo tempo captar a essência da arte" (2009, p. 201).

Nesse sentido, o que Danto chama de conjunto logicamente aberto seria na verdade uma possibilidade de haver uma definição que comporte todas as obras de arte sem a necessidade de compartilharem características. Para os wittgensteinianos,

especificamente Weitz, esse pressuposto de que as obras de arte não têm propriedades em comum é justamente o que levaria à impossibilidade de definir a arte.

A crítica de Danto à noção wittgensteiniana de jogos e de semelhanças de família é que, segundo suas interpretações, essas abordagens acabam trazendo "implicações desafortunadas" (Danto, 2005, p. 106) porque podem nos levar a entender que a questão da definição da arte deve considerar somente as propriedades sensíveis das obras, isto é, que só aprendemos a identificar as obras de arte pela ação do *"olhe e veja"*[24] de Wittgenstein.

Danto acredita que os argumentos por meio da noção de semelhanças de família é um caminho "muito mal escolhido" (Danto, 2005, p. 105) porque essa noção pressupõe a obrigatoriedade de compartilhamentos de propriedades, isto é, já carrega consigo a ideia de que o conceito de família conserva um certo grau de universalidade. Segundo ele, isso contraria a própria noção de jogos proposta por Wittgenstein como exemplo que apresenta o sentido de compartilharem somente similaridades.

Para enfatizar as limitações do critério das "habilidades de reconhecimento", Danto complementa suas críticas apresentando as supostas limitações do pensamento wittgensteiniano a partir do texto de Kennick (1958). Como foi mostrado anteriormente, em seu texto "Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?" (1958), Kennick partilha do ponto de vista semelhante ao pensamento de Weitz, qual seja, a ideia de que também não é possível definir a arte. Como foi dito, ele afirma que reconhecemos e sabemos o que é uma obra de arte sem que seja necessária uma definição do conceito de arte.

A crítica de Danto dirige-se especificamente ao procedimento adotado por Kennick em seu experimento mental do depósito cheio de objetos. Segundo Danto, Kennick faz *"eco"*[25] à noção de Santo Agostinho sobre o conceito de tempo para justificar que o conceito de arte é da mesma natureza, isto é, não comportaria uma definição, pois só sabemos o que é quando não se pergunta sobre o que é. Diz Danto:

> Fazendo eco a uma famosa frase de Santo Agostinho sobre o tempo, Kennick escreve que 'nós sabemos o que é arte quando ninguém nos pergunta o que ela é; ou seja,

[24] Palavras usadas por Wittgenstein no parágrafo §66 das *Investigações Filosóficas* (1953) para mostrar ao seu interlocutor que só saberemos o que é a linguagem quando olharmos o modo como as palavras são usadas no contexto das formas de vida. Nesse sentido, não precisaríamos definir o que é a linguagem, mas ver como ela funciona.

[25] Danto, A. A transfiguração do lugar-comum, 1981.

> sabemos empregar corretamente a palavra ‘arte’ e a expressão ‘obra de arte’’. Associando essa afirmação à tese de Santo Agostinho de que sabemos o que é o tempo, trata-se simplesmente de dizer que sabemos empregar a palavra “tempo” (DANTO, 2005, p. 106).

Se para Kennick a identificação de obras de arte funciona perfeitamente em meio aos demais objetos do depósito, para Danto, por outro lado, o problema da insuficiência do critério das “habilidades de reconhecimento” aparece novamente. O procedimento adotado por Danto é pressupor outro experimento por meio do qual ele propõe outro depósito de objetos igual ao depósito de Kennick. Nesse procedimento, Danto imagina o mesmo homem do experimento de Kennick entrando em seu depósito e percebendo que para todas as coisas que são obras de arte existe um modelo idêntico que não seria obra de arte. De modo inverso, tudo o que fosse identificado como objeto comum teria um exemplar idêntico reconhecido como arte. Segundo ele, o homem ficaria confuso e perceberia que as habilidades de uso prático das palavras para descrever e distinguir determinados objetos não teriam nenhuma utilidade para o problema da arte. Danto narra o problema do seguinte modo:

> Mas o leitor que me seguiu até aqui há de concordar que o uso adequado dessas palavras não será de grande valia para o homem que enviamos ao depósito de mercadorias, pois é fácil imaginar um outro depósito exatamente igual ao que Kennick descreveu, mas com a característica de que tudo o que for obra de arte no dele tenha um símile no nosso que seja arte. Assim, a pilha de obras de arte proveniente do depósito de Kennick seria indiscernível da pilha de não-obras de arte proveniente do nosso (DANTO, 2005, p. 108).

Como foi dito, Danto acredita não ser possível nenhuma fórmula capaz de resolver as questões sobre definição da arte por reconhecimento. Ele assegura que a própria noção de jogos, presente nas análises dos wittgensteinianos, seria incapaz de fornecer as condições de reconhecer jogos se o conceito de jogo se estabelecer da mesma forma como o conceito de arte é empregado por Weitz e Kennick. Ele acrescenta: “Minha hipótese de um segundo depósito é uma arma poderosíssima para lançar por terra toda

análise do conceito de arte que pressuponha a relevância absoluta da capacidade de reconhecimento" (2005, p. 109).

Para Danto, o que levaria Weitz e Kennick a pressupor a eficiência de um método indutivo para reconhecer obras de arte estaria associado ao fato de que em épocas de estabilidade do mundo da arte não haveria exemplos que destoassem das habilidades de reconhecimento. Se no mundo da arte está estabelecido que obras de arte são de tal e qual modo, logo, qualquer pessoa que conheça as regras de uso do conceito arte o atribuiria sem quaisquer dificuldades. Mas, segundo ele, tanto Weitz quanto Kennick reconhecem, por meio da noção de textura aberta, que sempre há a possibilidade de surgimento de outras obras completamente alheias aos modos pelos quais as obras de arte são reconhecidas em períodos de estabilidade. Pelo fato de sempre haver a possibilidade de rompimento das fronteiras do que é conhecido como arte, esses autores concluem que nenhuma generalização seria possível, isto é, não haveria qualquer possibilidade de acomodar todas as formas de arte em uma definição porque sempre haverá a inserção de novos exemplares que não se acomodariam naquela definição.

No entanto, como Danto defende uma definição da arte em condições necessárias e suficientes, ele rejeita o pressuposto dos wittgensteinianos acerca da impossibilidade da generalização conceitual. Nessa perspectiva, Danto questiona:

> Mas o fato de que uma coisa dessemelhante de todas as anteriores possa ser uma obra de arte pode nos levar a concluir que é impossível haver generalizações ou definições sobre a arte? Somente se limitarmos os elementos da definição às propriedades perceptíveis (DANTO, 2005, p. 110).

Embora o experimento do depósito proposto por Danto pareça estranho, o que ele representa tem um papel fundamental, não só para desconstruir os pressupostos dos wittgensteinianos, mas principalmente para apresentar uma saída para sua filosofia da arte. De fato, imaginar que uma determinada coisa possa ser legitimada como arte em um lugar e ser descredenciada em outro nos leva a imaginar que pode se tratar de um experimento arbitrário. À primeira vista, parece que alguém decidiu por conta própria e sem nenhum critério que coisas banais não sejam arte em determinadas circunstâncias e passem a ser em outras. No entanto, esse modelo de experimento de Danto já pressupõe os fundamentos de sua própria filosofia, qual seja, a ideia de que o que nos

faz reconhecer algo como arte não esteja associado aos aspectos materiais, mas ao significado que os objetos incorporam em si para representar coisas da realidade. Desse modo, é a partir da noção de representação que Danto apresentará as razões que fundamentam uma definição da arte em condições necessárias e suficientes.

3. O significado na arte a partir de Wittgenstein

Embora Danto ocupe boa parte de "A Transfiguração do Lugar comum" para mostrar que a filosofia de Wittgenstein é supostamente insuficiente para uma adequada interpretação da arte, contrariando o que ele mesmo defende, Danto acaba por mostrar que sua argumentação acerca da Arte Contemporânea é de possível conciliação com o pensamento wittgensteiniano das *Investigações Filosóficas* (1953). Como, para Danto, o significado na arte passa a estabelecer-se por meio da transfiguração dos objetos banais para o estado de obras de arte, pode-se conjecturar que sua noção de significado do objeto artístico nada mais é que a oscilação que esses objetos sofrem a partir das operações dos jogos de linguagem nos diversos contextos do Mundo da Arte. Desse modo, notamos que sua teoria acaba por aproximar-se da filosofia wittgensteiniana, ao passo que o significado dos objetos depende do contexto de uso para o qual são transfigurados e ajustados no Mundo da Arte para, a partir de então, poder estabelecer-se como um significado que pode representar coisas da realidade.

Na verdade, ao focar apenas nos exemplos das teses de Weitz e Kennick e em uma limitada parte da noção de jogos e semelhanças de família da obra wittgensteiniana, Danto acaba negligenciando uma série de pressupostos da noção de significado da filosofia de Wittgenstein. Aliás, Danto não parece sequer tocar no cerne da questão sobre os modos como o pensamento wittgensteiniano opera a noção de jogos e quais as implicações disso para compreender a noção wittgensteiniana de significado e as possíveis adaptações para uma teoria da Arte Contemporânea.

Mas quais seriam os problemas das críticas de Danto ao pensamento wittgensteiniano? Com efeito, são dois problemas que levam Danto a apresentar uma confusão interpretativa e por consequência o leva a acreditar definitivamente que o pensamento wittgensteiniano seria inadequado, o que tornaria o seu uso inapropriado para explicar os modos pelos quais a arte passou a se configurar a partir dos anos 1960.

O primeiro problema das interpretações de Danto foi mencionar a filosofia de Wittgenstein como se fosse orientada a lidar com os problemas da arte e principalmente como defesa acerca da impossibilidade de determinar sua natureza. Isso, na realidade,

não condiz com os problemas sobre os quais Wittgenstein estava interessado em investigar. Em parte de suas críticas, Danto afirma que, segundo o que ele mesmo compreende sobre Wittgenstein, ele defende a tese de que não é possível definir arte. Segundo Danto, "a tese de Wittgenstein, como a entendo, é a de que não é possível nem necessário formular uma definição da arte." (Danto, 2005, p. 104)

Ainda que adaptações das noções wittgensteinianas sobre o funcionamento da linguagem possam ser possíveis para fundamentar um debate acerca dos problemas da arte, ou mesmo argumentar contra tais fundamentações, devemos considerar que Wittgenstein, em suas *Investigações Filosóficas*, não faz referência aos problemas sobre o debate em questão e consequentemente é um erro afirmar que Wittgenstein teria assumido qualquer pressuposição acerca do debate sobre definição da arte.

O segundo problema das interpretações de Danto diz respeito à associação feita entre Wittgenstein e os estetas que usaram seu pensamento como modo de justificar a indefinição da arte. De fato, ao tecer suas críticas à filosofia dos wittgensteinianos Weitz e Kennick, Danto acaba assumindo que o pressuposto de que esses pensadores estariam sendo coerentes com a filosofia da linguagem wittgensteiniana ao usá-la para justificar a impossibilidade de definir a arte.

Ainda que Weitz e Kennick tenham se limitado a apenas alguns pontos da noção de linguagem do pensamento wittgensteiniano e focado apenas nos aspectos de semelhanças físicas entre as obras de arte, não se pode depreender a partir disso que a questão do significado no pensamento de Wittgenstein dependa apenas da noção de semelhanças de família ou mesmo que a noção de jogos de linguagens estaria respaldada nos aspectos sensíveis das peças ou itens que podem compor a materialidade dos jogos.

Quando Wittgenstein faz referência ao jogo de xadrez como uma metáfora para exemplificar o modo de funcionamento da linguagem, na verdade ele não está fazendo referência aos atributos sensíveis das peças que compõem o xadrez[26]. Ainda que no parágrafo §66 Wittgenstein peça para "não pensar", mas "ver" que não há nada em comum entre os jogos, apenas semelhanças, não podemos inferir disso que são os aspectos sensíveis das peças que determinam a função que cada uma exerce no interior dos jogos. Por mais que a noção de semelhança de família nos pareça considerar a aparência dos traços que compõem as características dos jogos, o que será determinante para cada tipo de jogo ser de tal e qual modo diz respeito à função no

[26] Para uma discussão acerca dos desenvolvimentos da metáfora do xadrez, ver Silva, 2019 e 2021a e 2021b.

contexto que cada peça exerce no conjunto de regras inerentes a cada tipo de jogo. Do mesmo modo, devemos pensar o significado das expressões da linguagem. Somente no uso da linguagem nas ações públicas é que poderemos identificar o significado das expressões em contextos específicos, mediados por regras que foram construídas em comunidades de usuários. Nesse sentido, compreender a noção de semelhanças de família entre jogos seria compreender que "uma rede complicada de semelhanças que se envolvem e se cruzam mutuamente" (IF, § 66) diz respeito a uma complexa rede de funções que operam os significados das expressões de forma *"panorâmica"*, isto é, segundo Wittgenstein, "a representação panorâmica permite a compreensão, que consiste justamente em 'ver as conexões'" (IF, § 122).

Como sabemos que o significado das expressões da linguagem em Wittgenstein não pode ser dissociado da visão panorâmica e das conexões em rede no contexto de uso, de modo semelhante, essas relações podem ser estabelecidas para a noção de significado inerentes ao contexto das obras da Arte Contemporânea. Desse modo, as críticas apresentadas por Danto à noção de semelhanças de família não impossibilitaria uma adaptação do pensamento wittgensteiniano para uma possível interpretação do problema da imaterialidade como fator determinante para o significado da arte.

Se as expressões da linguagem, no pensamento wittgensteiniano, ganham seu significado mediado por regras, nas conexões das práticas da vida e nos contextos em que são usadas, notamos que o que Danto chama de transfiguração corresponde ao deslocamento da função dos objetos ordinários para o contexto de objetos significantes, agora exercendo o status de obra de arte no contexto das vivências do Mundo da Arte. Desse modo, podemos concluir que tanto o significado na arte, segundo Danto, quanto o significado na linguagem em Wittgenstein, partilham pressupostos semelhantes, isto é, a noção de que o significado das expressões da linguagem, assim como o significado nas obras da Arte Contemporânea, é estabelecido no contexto do uso, por membros de uma comunidade, mediados por regras e treinamentos.

Ao mencionar o pensamento wittgensteiniano acerca das questões sobre o ato de seguir regras como algo de fundamental importância para a compreensão da noção de significado, isso pode supostamente apontar para uma noção do significado na arte enquanto teoria institucional da arte. Porém, ainda que o caráter de seguir regras seja fundamental para a noção de significado, associar esses fundamentos ao Mundo da Arte não significa dizer que estaríamos apontando para uma imposição de normas institucionais que determinariam como deveria funcionar a noção de significado nos *jogos da arte*. Ao associar a noção de seguir regras ao Mundo da Arte, o que deve ser

compreendido é que apenas seria possível reconhecer certas coisas como arte à medida que elas passem a ser legitimadas por uma comunidade complexa, com os seus diversos participantes treinados e dispostos a reconhecer que há a possibilidade de objetos se deslocarem de sua ordinariedade para a dimensão de artisticidade, se configurando, como diz Danto (2005, p. 134), como um *"sobre-o-quê"* (*aboutness*) [27], isto é, semelhantes ao modo de representação das palavras, tais objetos passam a significar coisas do mundo.

> A ideia que desejo propor a partir dessas observações extremamente esquemáticas e vulneráveis a críticas é que, do ponto de vista lógico, as obras de arte são comparáveis às palavras da linguagem porque, apesar de terem equivalentes em simples coisas reais, dizem respeito a alguma coisa. (DANTO, 2005, p. 134).

Como está implícito nas palavras de Danto, o significado nas obras de arte e sua possibilidade de representação dependem de uma estrutura significante da arte como linguagem, e como linguagem, sua concepção de obra de arte é compatível com a noção de que para ser uma obra de arte, é necessária uma comunidade que compartilhe de regras que se configurem como hábitos, treinamentos e formas de vida estabelecidas ou que possam vir a se estabelecer.

Seguir regras é estar envolvido em práticas sociais em que as relações se estabelecem por meio da mediação da linguagem. Sendo assim, não é possível dissociar o Mundo da Arte dessas práticas. Consequentemente, o que há neste mundo enquanto obras de arte só é possível porque há o compartilhamento de hábitos, acordos e formas de vida que se estabelecem como possibilidade de admitir que o processo de transfiguração de objetos banais seja legitimado.

Desse modo, ser treinado e estar apto a seguir regras não deve ser compreendido como um ato de submissão às normas institucionais rígidas como se estas possuíssem regras estabelecidas *a priori*, como uma linguagem essencial pronta para fazer representações da realidade. Seguir regras, no entanto, é uma práxis, e está essencialmente envolvida nas relações entre membros de uma comunidade que

[27] Essa expressão é usada por Danto para justificar que as obras de arte são semelhantes às palavras, pois quando os objetos banais são transfigurados para o Mundo da Arte, eles passam a representar coisas da realidade.

compartilham costumes e hábitos construídos na fluidez das relações complexas inerentes às práticas sociais. Como aponta Wittgenstein, “seguir uma regra, fazer uma comunicação, dar uma ordem, jogar uma partida de xadrez são hábitos" (IF, § 199). Seguir regras é compreender que as formas de vida se estabelecem de forma fluída, na vida pública e no interior da linguagem, em que há a possibilidade das relações de significados se estabelecerem através de redes complexas e conexões panorâmicas. Compreender o seguimento de regras é, portanto, reconhecer que elas se dão à medida que as usamos e as vivenciamos em práticas sociais, nas formas de vida.

Se pensarmos o caso da Arte Contemporânea no pensamento de Danto, o que se legitima como obra de arte na verdade não consiste em um sistema de regras prontas, determinadas por instituições artísticas, mas o processo com fluidez em que o contexto e as condições de possibilidades da transfiguração dos objetos banais tornam-se viáveis devido às formas de vida decorrente das práxis de uma comunidade artística treinada para a legitimação que ocorre no interior do processo de transfiguração.

Retomando a metáfora do depósito de mercadorias de Kennick, podemos agora fazer outra análise, de modo que possamos imaginar que, ao entrar no depósito, seja possível para o homem distinguir e identificar entre os pares de objetos idênticos, propostos por Danto, quais são obras de arte e quais não são. Se usarmos a noção de significado como uso, mediado por regras e treinamento no pensamento wittgensteiniano, é coerente dizer que o homem do depósito, à medida que passa a ser treinado no contexto do Mundo da Arte, agora saberá que, para identificar o que é arte, é preciso fazer parte da comunidade do novo contexto do Mundo da Arte e saber também que é necessário estar envolvido no compartilhamento de regras que compõem os jogos das relações de atribuição de significado aos objetos antes pertencentes apenas à sua ordinariedade.

Ao entrar no depósito portando as experiências inerentes ao Mundo da Arte, o homem está apto a fazer a distinção entre meras coisas e os seus pares que foram transfigurados como obras de arte, uma vez que agora ele passou a compartilhar das práticas inerentes à comunidade artística e conhece as regras, segundo as quais um objeto do mundo ordinário pode vir a ser arte quando este é transfigurado para o Mundo da Arte, exercendo a função significante de obra que se estabelece agora como “sobre-o-quê”.

Considerando o exemplo acima, podemos agora notar que as críticas de Danto são, na verdade, incoerentes para desconstruir a possibilidade de uma interpretação da arte à luz do pensamento wittgensteiniano. A partir do momento em que o homem do

depósito de mercadorias compreende que o significado atribuído aos objetos no contexto do Mundo da Arte é determinante para o processo de transfiguração, ele passa a julgar o que é e o que não é arte somente a partir do momento em que apreende os modos pelos quais determinadas situações no contexto da arte permitem que tais objetos percam sua função ordinária e passem a significar ideias e pensamentos. Nesse sentido, compreender e conseguir identificar as obras do Mundo da Arte é ser treinado a seguir as regras dos "jogos de linguagem" relativos a cada contexto em que os objetos se transfiguram e passam a fazer representações, do mesmo modo como funcionam com as expressões da linguagem. Somente a partir do momento em que compartilhamos regras e as praticamos por meio das relações de atribuição de significados é que conseguimos saber o lugar que os objetos de arte ocupam, agora como arte e não mais como meras coisas.

Quando um objeto qualquer é transfigurado para o Mundo da Arte, seu significado e sua validade só fazem sentido porque, nesse novo contexto, o objeto passa a relacionar-se por meio de regras que envolvem as maneiras de jogar os jogos da arte. Isto é, a comunidade de pessoas do Mundo da Arte, treinadas para as possibilidades de transfiguração dos objetos ordinários em obras de arte. Desse modo, os significados dos objetos da Arte Contemporânea só farão sentido porque o modo de uso de tais relações conceituais passaram a fazer parte do hábito dos agentes que compõem a comunidade artística. Sendo assim, ainda que o nível de volatilidade e fluidez do processo de criação de significados sejam bastante flexíveis, a compreensão de tais objetos como arte e seus possíveis significados nas relações panorâmicas no Mundo da Arte só são possíveis porque há regras, seguimento de regras e repetições nos modos como operam as relações de significados no Mundo da Arte. Se não houvesse regularidade e repetição, sequer faria sentido dizer que há o que chamamos de arte, visto que para quaisquer objetos ou ações que sejam compreendidos como tal, deve haver uma comunidade treinada e preparada para fazer fluir as relações conceituais sobre o que veio a ser arte. Nesse sentido, poderíamos dizer, como disse Wittgenstein sobre os jogos, que somente faz sentido dizer que objetos ordinários possam vir a ser arte se houver um contexto no qual é possível acomodar esse processo de ressignificação das coisas, se esse contexto for bastante definido e articulável pelos membros pertencentes ao Mundo da Arte.

Considerações finais

Como vimos, todo o debate de Arthur Danto com Morris Weitz e William Kennick tem como pano de fundo a filosofia do Wittgenstein das *Investigações Filosóficas* (1953). Embora, à primeira vista, o modo como cada autor desenvolve suas ideias pareça coerente, elas são fundadas considerando apenas os atributos sensíveis das obras de arte. É compreensível que Weitz e Kennick não tenham debatido em seus textos sobre o caráter conceitual como fator determinante para a legitimação da arte, uma vez que os objetos da Arte Contemporânea talvez ainda não teriam emergido quando eles estavam desenvolvendo suas concepções sobre a arte. Nesse sentido, com base apenas nos atributos estéticos do que se entendia como arte até então, tenha sido o suficiente para eles apenas analisarem as obras de arte pelas relações de semelhanças de família no que se refere ao compartilhamento de semelhanças estilísticas entre objetos artísticos, assim como compreenderam a noção de semelhanças entre jogos no pensamento Wittgensteiniano. De qualquer modo, se incluíssem o contexto da Arte Contemporânea no interior de suas teorias, não se sabe se eles teriam enveredado para uma concepção da arte com vistas a uma proposta de definição. Muito provavelmente, insistiriam na tese de que não é possível encontrar uma definição de arte.

De modo semelhante, talvez fosse inevitável que Danto fizesse diversas críticas ao pensamento de Weitz e Kennick. Como o principal incômodo para o seu projeto estético era o caráter antiessencialista da filosofia de Wittgenstein, é natural que Danto tenha tido motivos suficientes para tentar provar que tanto Weitz e Kennick, assim como o pensamento de Wittgenstein, deveriam ser considerados inadequados para uma teoria que desse conta do caráter conceitual da arte e que também se apresentasse enquanto definição. Além disso, como as abordagens de Weitz e Kennick limitaram-se a explorar apenas alguns aspectos do pensamento de Wittgenstein, uma teoria da arte surgida a partir dessas restrições acabaria sendo questionada sem muitas dificuldades. O problema de Danto foi pensar que, ao criticar os wittgensteinianos apenas pelo uso limitado da noção de jogos e semelhanças de família, estaria encerrando de uma vez por todas qualquer viabilidade de uma interpretação da arte por meio do pensamento de Wittgenstein.

Entretanto, como foi abordado na última parte desse texto, pode-se considerar que o pensamento wittgensteiniano vai muito além dos pontos desenvolvidos por Weitz e Kennick, tanto quanto as abordagens críticas apresentadas por Danto como justificativas para rejeitar o pensamento de Wittgenstein. Como foi mencionado, quando Wittgenstein menciona os jogos, principalmente o jogo de xadrez, como metáforas para explicar como ocorre o significado na linguagem, na verdade ele faz referência às

semelhanças de família considerando as relações de semelhanças entre as regras de funcionamento dos jogos. Ainda que seja tentador associar o sentido da jogabilidade por meio das características físicas das peças que compõem os jogos, o que Wittgenstein quer chamar atenção é para o caráter panorâmico das relações de funcionamento das regras dos jogos e a função que cada peça exerce de acordo com as regras de seu funcionamento. Nesse sentido, se compararmos com as expressões da linguagem, as palavras não possuem seu significado inerente apenas à sua composição isolada, mas nas relações linguísticas com outras palavras no uso em contextos sociais mediados por regras. É fundamentalmente no contexto das práticas sociais que as expressões da linguagem ganham significados.

Assim sendo, o erro de Danto, na obra *A transfiguração do lugar-comum* (2005), foi não perceber como se dá a noção de significado na obra wittgensteiniana. Embora Danto acredite em uma teoria da arte em condições conceituais fechadas e que aponte para uma definição, isso não impede que diversos aspectos de sua obra sejam compatíveis com o pensamento de Wittgenstein. Como vimos, uma das principais compatibilidades é justamente no aspecto mais importante da teoria da arte de Danto: a noção de que obras de artes são como palavras, são possibilidades de objetos banais ganharem significados em contextos nos quais esses objetos passam a exercer a função significante de ser sobre-o-quê.

Referências

AGOSTINHO, S. *Confissões*. São Paulo: Ed. Nova Cultural. (Col. Os Pensadores), 2004.

DANTO, A. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte.* São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

DANTO, A. O mundo da arte. Trad. Rodrigo Duarte. *Artefilosofia*, UFOP, n. 1, 2006.

DANTO, A. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história.* SP: Odysseus-Edusp, 2006

ELTON, W. (Org). *Aesthetics and language.* Oxford: Basil Blackwell, 1959.

KENNICK, W. Does traditional aesthetics rest on a mistake? *Mind*, LXVII, pp. 317-334, 1958.

KIVY, P. (Org.). *Estética: Fundamentos e questões de Filosofia da Arte.* São Paulo: Paulus, 2008.

PAZETTO, D. Weitz, Danto e a definição da arte*. PERI*. v. 7 n. 2, pp . 70- 82, 2015.

RAMME, N. É possível definir “arte”? *Analytica*, v. 13, n. 1, pp. 197-212, 2009.
SILVA, M. Por que Jogos São Filosoficamente Relevantes para se Pensar a Natureza de Sistemas Formais? Uma Abordagem Wittgensteiniana. In: *Escritos de Filosofia III: Linguagem e Cognição*. Marcus José Alves de Souza; Maxwell Morais de Lima Filho (Orgs.). Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2019.
SILVA, M. Contra o dogmatismo realista: nota sobre acordo e jogos. *Revista Trans/Form/Ação*, Marília, v. 44, n. 3, pp. 287-312, Jul./Set., 2021a.
SILVA, M. Satz als Bild und Satz als Maßstab: Sobre o desenvolvimento normativo de uma metáfora. *Analytica*, Rio de Janeiro, vol 25 nº 2, pp. 84-102, 2021b.
WEITZ, M. O papel da teoria na estética. Tradução de Célia Teixeira. *Crítica* (online), 2004. Artigo originalmente publicado em *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XV, pp. 27-35, 1956.
WITTGENSTEIN, L. *Investigações filosóficas.* São Paulo: Ed. Nova Cultural, 1999. (Col. Os Pensadores).
WITTGENSTEIN, L. *Tractatus logico-philosophicus.* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

Capítulo 13

Arquitetura semântica e estética: Intencionalidade, Superveniência e *Embodiment* em Danto

Virginia H. A. Aita[1]

A partir da tese central *(Indiscenibilia*) que inaugura a ontologia da arte de Danto, investiga-se as implicações de uma filosofia da linguagem que o conduzem a substanciar sua teoria da arte em uma semântica complexa, para enfim, se declinar numa *estética do sentido*. A condição primeira, intencional, de obras de arte - que tenham um sentido - requer assim uma interpretação que o delimite. O que torna essa interpretação constitutiva da obra como 'artefato semântico', não coextensiva ao objeto físico, sugerindo uma superveniência. Contudo, isso supõe qualificá-la como operação 'transfigurativa' que, por meio de *tropos* e estruturas retóricas converte uma representação *intensional* em 'signo artístico'. Mas, é com a noção de *embodiment* (corporificação) como 'modo de apresentação' do sentido e sua 'expressão' estética que pretende responder pela diferença da arte. De uma parte, como interface sensível remete à heterogeneidade da experiência, supondo uma 'experiência estendida' e, de outra, articula aquela interpretativamente, segundo uma estrutura metafórica, num sentido tecido nesses deslocamentos que sobrevém numa relação interna, estética, com o seu *medium*.

1. Da indiscernibilidade à definição

Danto descreve reiteradamente seu encontro com os *readymades* de Warhol na *Stable Gallery*, 1964, seguindo-se ao *boom* da arte Pop das décadas de sessenta e

[1] Pesquisadora pós-doc (FFLCH-USP) em Filosofia-Estética (2021-2024); Columbia University, N.Y.C. (CAPES, 2015-16); curadora e crítica de arte.

setenta, sobretudo na América (DANTO, 1994, p. 6), porque, justamente, lhe permitem exemplificar a tese filosófica em que ancora sua filosofia da arte, erigida sobre o argumento da *identidade dos indiscerníveis*. Essa produção transgressiva, não obstante, teve sua matriz no Dadaísmo, sobretudo nos *ready-mades* de Marcel Duchamp (*Fonte*, 1917), que em última instância suscitam a ideia de ruptura com a própria noção do objeto estético. Danto, mesmo, adverte que foi Duchamp "... quem primeiro realizou o milagre sutil de transformar em obras de arte, objetos da *Lebenswelt,* da existência cotidiana: um pente de cabelos, um porta- garrafas, uma roda de bicicletas, um urinol"(Danto, 1981, vii) A sua filosofia da arte, partindo do *insight* disparado pelos *readymades* da arte Pop, se articula nos termos de teorias da arte ("The Artworld", 1964) à base de movimentos com uma concepção própria do que seja arte (*Conceptual Art, Minimalism, Earth Art*, *Fluxus,* etc.) estabelecendo, a partir disso, um novo conceito capaz de abranger, numa definição essencial (*After the End of Art*, 1997, trad. 2006), os limites que distinguem a arte *latu senso* de coisas, artefatos e outras representações. Nesse cenário sem precedentes, antigas definições 'estéticas' baseadas em propriedades formais ficam defasadas, e novas definições se mostram inaplicáveis ou inócuas diante dessa produção artística que, em nenhum aspecto visível, diferiam de coisas ordinárias.

Num exercício ficcional de imaginação filosófica, Danto produz inúmeros *Gedankenexperimente* que exemplificam pares de objetos indiscerníveis, ao mesmo tempo em que reintroduz o princípio de identidade de Leibniz (1952, sec. 9) no intuito de responder filosoficamente ao momento da história da arte em que coisas e utensílios banais – *commonplaces* - são promovidos, por suas qualidades 'invisíveis', ao estatuto de arte. Leibniz formula seu *Princípio de identidade dos indiscerníveis* no seguinte enunciado: "São idênticos os que podem ser substituídos um pelo outro preservando o valor verdade"[2]. Contrariamente, o que se constata ao aplicarmos a lei de Leibniz a certas representações não-extensionais, ou seja, que figuram em *contextos intencionais* tais como modalidades (citações), atribuições psicológicas (crê, espera, teme, etc.) e metáforas, é que se comportam diversamente (DANTO, 1981, pp. 179-89; DAVIDSON,

[2] Ou seja, o que um enunciado de identidade da forma a=b nos assegura é que dada uma proposição em que 'a' figura como sujeito, se essa proposição for verdadeira, ao substituir 'a' por 'b' ela permanece verdadeira, se for falsa permanece falsa. Mas a característica fundamental desse princípio é a objetividade da verdade, o fato de que a noção de verdade depende essencialmente do conteúdo da proposição, daquilo que afirma acerca dos estados do mundo, suas extensões.

pp. 79-101; SEARLE, 2002, pp. 31-34; cap. 7)[3] transgredindo essa lei, de tal modo que um contexto é dito *intencional* pelo fato de transgredi-la. O que significa dizer que se uma proposição é tal que, ao substituir o seu sujeito por uma expressão correferencial a verdade da proposição não se preserva, se era verdadeira torna-se falsa e vice-versa, então ela é intencional.

Mas ainda, como observamos (cf. nota 3), vale sublinhar que a *intencionalidade não coincide com a intensionalidade*. Ora, a noção de intencionalidade *prima face* sugere a diretividade da mente com respeito a algo, o conteúdo de estados mentais, o que a faz parecer uma relação entre a mente e a coisa a que se dirige. Contudo, pode-se objetar segundo Brentano, que posso ter a intenção de possuir algo, sem que exista uma tal coisa. Pode-se, então afirmar, que me refiro a um *objeto intencional*, objetos de crença, esperanças, desejo e outros estados mentais direcionados a algo que são conhecidos como *estados intencionais*. Tanto Brentano quanto Husserl parecem admitir essa hipótese, visto que consideram objetos intencionais apenas como objetos ordinários. Enquanto a intensionalidade, que Danto usa para qualificar a arte como um tipo de

---

[3] A distinção lógica entre *intensão e extensão*, de que se vale Danto, equaciona os dois modos em que um termo pode significar, como conceito e significado, ou sentido e referência remetendo à distinção de Frege entre *Sinn* e *Bedeutung* (1892a/ trad. 2021). Mas, ainda supõe a diferença entre *intensionalidade* e *intencionalidade* (Hintikka, 1975; John Searle, 2002). Para Brentano (1874), que estabelece as bases da discussão moderna da intencionalidade e, posteriormente, Husserl (*Ideas,* § 146), a *intencionalidade* consiste na 'diretividade' (*directeness*) da consciência às coisas, numa ontologia que se propõe a caracterizar as propriedades fenomenológicas da consciência em que esta incide. Já, a *intensionalidade* diz respeito a propriedades logico-semânticas de certas sentenças e construções linguísticas, numa semântica que deve explicar por que os contextos intensionais possuem certas propriedades lógicas. A intensionalidade de atos e contextos pode ser uma manifestação na linguagem do fenômeno mental como intencional. Já, Searle distingue, claramente, essas duas noções (Searle, J. *Intencionalidade*, 2002, p. 32)., qual seja: *" A intencionalidade com-c é aquela propriedade da mente (cérebro) pela qual esta é capaz de representar outros objetos; a intencionalidade-com-s é a incapacidade de certas sentenças, enunciados etc. de satisfazer certos testes lógicos de extensionalidade. A única relação entre elas é que algumas sentenças sobre a intencionalidade-com-c são intensionais-com-s, pelas razoes que acabo de apresentar".* Danto remete a essa caracterização geral para distinguir os dois modos em que significamos algo, distinguindo *o quê* significamos do *modo como* representamos referindo antes propriedades da representação que do representado para qualificar a peculiaridade do *contexto intensional* em que se inscreve a arte enquanto um modo de representação caracterizada por sua estrutura metafórica (Danto, 1981, pp. 188-9).

representação ou linguagem, consiste em propriedades logico-semânticas de certas expressões, tropos e construções linguísticas que as tornam insubstituíveis, impossíveis de serem parafraseadas.

Caracterizadas por sua intencionalidade, dotadas de qualidades sintáticas e semânticas, obras implicam ainda um conceito *intensional* de representação na medida que são entes de linguagem, "coisas interpretadas", cujo *esse* é *interpretari.* Isso tem como consequência que "o conceito de obra de arte não é traduzível num simples conjunto de predicados perceptuais" (DANTO,1981, p. 44), de modo que as propriedades diferenciais da obra de arte não são redutíveis a propriedades do objeto físico, mas são antes, *propriedades intencionais* (representacionais, projetivas, expressivas), visto que a obra não é coextensiva ao objeto. Ora, que a indiscernibilidade entre objetos e obras subdetermine a obra, i.e., o fato de serem idênticos em sua aparência, mas pertencendo a categorias distintas, significa que não se trata de uma relação de identidade ordinária.

A questão central, assim, consiste em elaborar a relação entre objetos físicos e obras, considerando obras como entidades complexas, compostas do objeto material e uma interpretação que o 'transfigura' conferindo-lhe um novo sentido, uma nova identidade e outro estatuto como em um "novo batismo". Isso significa que esta diferença não poderá basear-se em propriedades descritivas/perceptuais do objeto físico, visto que a relação da obra a seu correlato material não é de identidade, tampouco semântica, mas antes uma relação interna, análoga àquela entre corpo e mente, ações e movimentos corporais (DANTO, 1981; pp. 5, 48, 200). Que a obra seja idêntica ao objeto que a incorpora é inconsistente com o fato de que a indiscernibilidade do objeto material subdetermina a obra (não a define) assim como um braço erguido subdetermina a ação de erguer o braço, pois uma ação pressupõe uma intenção/descrição sob a qual possa ser individuada**.** Em consequência disso, Danto primeiro confina obras de arte nos limites da representacionalidade, como veículos semânticos assim como palavras, diagramas, imagens, etc (ibid., p. 104). Para, a seguir, qualificar essa condição genérica especificando a arte como representação de um certo tipo.

Desse modo, neste que é seu livro mais filosófico, *The Transfiguration of the Commonplace*[4] vai desenvolver esse argumento, reformulando questões recorrentes de

[4] Refiro a seguir à 1ª edição, *The Transfiguration of the Commplace*. Cambridge: Harvard UP,1981, que daqui em diante indico como TC, bem como, advirto em todas as citações de textos em outro idioma a tradução para o português é de minha lavra.

textos anteriores [5] propondo como núcleo lógico o "argumento dos objetos perceptualmente indiscerníveis" em linha direta com Leibniz, para reconstruir filosoficamente a diferença da arte em termos de uma semântica complexa à qual consigna sua estrutura metafisica. Aqui, sua teoria filosófica da arte encontra-se condensada, com alterações subsequentes, no problema do estatuto ontológico da arte que Danto formula nos termos do que considera "a forma correta da questão" estabelecida pelo *método dos indiscerníveis.*

A consequência dessa arte contemporânea que problematiza, é que obras de arte já não podem mais se valer de suas qualidades 'estéticas' imediatamente observáveis, das formas do objeto como critério da arte, passando a ser fenomenologicamente indiscerníveis de seus correlatos materiais. Nenhum elenco de propriedades descritivas é mais capaz de discriminar obras de "meras coisas", já que esta diferença é anulada na percepção pela aparente coincidência entre obras e objetos físicos. Mas ainda, a inaplicabilidade de conceitos definidores à arte torna urgente a questão de uma definição capaz de restabelecer o limite rasurado entre arte e realidade. É essa aparente indefinibilidade que conduz Danto ao *insight* do método dos indiscerníveis, [6] como sublinha:

> A definição tornou-se tão elusiva, que a inaplicabilidade, quase risível, de definições filosóficas de arte à própria arte tem sido explicada pelos poucos que perceberam essa inaplicabilidade como um problema derivado da própria indefinibilidade da arte. Essa foi a dissolução wittgensteiniana dessa questão (...). As caixas de Warhol, contudo, tornam até mesmo esta suposta indefinibilidade um problema, já que se parecem exatamente com aquilo que, por consenso, não são obras de arte, e assim, ironicamente, tornam a questão de uma definição urgente. (DANTO, 1981, p. vii, p. 58).

[5] Nomeio a seguir alguns desses textos em suas primeiras edições. Danto, A.C. "The Artworld", in: *The Journal of Philosophy*,61,1964; "Artworks and Real Things". *Theoria*, 39, 1973; "Transfiguration of the Commonplace". *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 33,1974.

[6] Conforme o princípio da identidade dos indiscerníveis de Leibniz, "...se duas coisas têm as mesmas propriedades elas são idênticas, e a identidade na verdade significa que para toda a propriedade F, quando quer que a seja F, b também o é". TC, p. 35; Cf. W. G. Leibniz. *Discours de Métaphysique*. sec 9. Paris: Vrin, 1952.

A teoria filosófica, segundo esse método, deve construir sistematicamente esta diferença num argumento que estabeleça condições necessárias (e conjuntamente suficientes) da definição de arte. Assim, a definição filosófica que propõe tem como premissa uma diferença ontológica entre obras e meras coisas, materialmente indistinguíveis, com base numa distinção entre predicados próprios da obra (*predicados intensionais*) e predicados do objeto material (*predicados extensionais*).

O núcleo desta teoria da arte vai consistir, por conseguinte, no argumento dos objetos perceptualmente indiscerníveis com base nesse método, que pode ser compreendido mediante cinco etapas, como condições de possibilidade a serem satisfeitas por uma obra de arte, qual seja: 1) Que são sempre sobre alguma coisa, tem conteúdo semântico; 2) Projetam um ponto de vista ou atitude sobre aquilo que são sobre; 3) projetam este ponto de vista por meio de elipses retóricas, metáforas ("como" usam o meio de representação para significar algo sobre o conteúdo); 4) requerem uma interpretação que é constitutiva da sua identidade (artística); 5) Esta interpretação é historicamente localizada num mundo da arte pertinente (CARROL,2012). Assim aquela primeira condição - que obras tenham um conteúdo, e a quarta - que requeiram uma interpretação, segundo Danto, são complementares uma vez que apreender o seu conteúdo, aquilo sobre o que é, implica em primeiro interpretar para, então, delimitar o sentido que permite identificá-la.

Segue-se, portanto, que a primeira condição a ser satisfeita por uma obra de arte, a primeira diferença que as segrega de meras coisas, do domínio dos objetos físicos, é o fato de ser uma representação - ser sobre alguma coisa, i.e., ter um conteúdo semântico que supõe uma interpretação que o identifique. Específica esta condição semântica da obra, por caracterizá-la como um conceito *intensional* de representação, que assim inclui entre suas condições de verdade a referência a aspectos, propriedades da própria representação e não diretamente do representado. Ou seja, obras de arte têm sempre uma intenção de significar algo sobre o que representam, e assim, projetam atitudes, pontos de vistas, 'modos de ver' acerca do que representam, são antes sobre o "como" representam do que sobre "o que". De modo que uma obra sem significado, vazia de conteúdo, para Danto é um contrassenso. Somente coisas se definem, simetricamente, pela ausência de relações semânticas e conteúdo representacional. No entanto, essa condição intencional não é suficiente. A função primeira da arte é menos representar o mundo, que representá-lo sob um certo modo, "um modo que nos faça vê-lo segundo uma certa atitude e uma visão particular" (DANTO, pp. 1981, 67). Baseado

nisso, vai propor nos últimos capítulos do *Transfiguration of the Commonplace*, 1981, a elaboração subsequente de uma semântica complexa capaz de dar conta da estrutura metafórica da obra, que, justamente, significa por deslocar o sentido ordinário e o uso literal da linguagem.

Danto tratou, portanto, de estabelecer em que consiste essa diferença, que não só excede toda percepção, mas ainda, confere à obra um poder de transfigurar as platitudes do visível e da linguagem que o descreve, ao expressar, elipticamente, seu sentido. Esse 'acontecimento' do mundo da arte, no *heyday* da Pop arte, que o levou a formular seu conceito, encontra um paralelo na filosofia analítica da linguagem (que se voltou à linguagem ordinária), mas, ainda assinala o declínio do modernismo norte-americano que, sob a influência do crítico Clement Greenberg, dominou por décadas as artes, suas instituições e políticas de mercado. Danto vale-se dessa crise, como descompasso teórico em que uma arte emergente se popularizou falsificando aqueles pressupostos formais, para repensar a própria natureza da arte a partir desse impasse.

2. Modularidade da percepção *vs* "experiência estendida"

Uma questão que pode ser suscitada pela tese da indiscernibilidade, diz respeito ao modo como Danto compreende a experiência sensível, que aptidões e competências lhe corresponderiam para permitir ou não, discriminar coisas de um tipo que não coincidem com objetos físicos perceptíveis. O que torna significativo o fato de que, para Danto, a percepção é entendida como insumo ou parte elementar da estrutura do conhecimento, fazendo com que obras de arte *qua* representações intensionais permaneçam indistinguíveis nesse estrato. Com efeito, isso nos leva a indagar que papel atribui a uma experiência estética, caso atribua algum, e o que a poderia qualificar diferenciando-a de uma experiência sensível ordinária. Mas o que, em tempos recentes, sobressai, num exame dessa teoria filosófica da arte no arco ampliado da retomada do debate estético, é antes o que o levou em suas primeiras publicações sobre a arte ("The Artworld", 1964) a rejeitar a estética, ou ainda, a subdimensioná-la em virtude do 'estigma de *belo*' ou do formalismo modernista (*The Abuse of Beauty,* 2004) a ponto de desconsiderá-la como uma condição necessária da arte?

Nesse propósito, examina-se a seguir o influxo que certas teorias cognitivas da percepção e filosofias da mente exerceram no pensamento de Danto, especialmente sua noção de percepção visual e do visível como tal, no contraponto de uma 'experiência estendida' possivelmente atribuível à experiência estética da arte. Com essa distinção

adicional, torna-se compreensível sua tese lógica da indiscernibilidade da arte, que, parece reconduzir ao seu 'externalismo' (DANTO, p. 2004, xi) justamente, ao se alinhar a uma 'concepção modular da experiência'. Ou seja, da experiência sensível entendida como não mais que um estrato neurofisiológico, reportando a aptidões primarias tais como o reconhecimento de figuras que compartilhamos com animais, como os pombos utilizados nos experimentos que discute (DANTO, 2001, pp. 39-44). Assim, a modularidade desse estrato perceptual, neutro, cognitivamente impenetrável, implica em considerar como operações externas relações e inferências conceituais, aproximando-o naturalmente do externalismo. Declara:

> (...) por competência perceptual pode-se significar a habilidade de perceber um objeto sob descrições tais que não implicam inferências reportando algo fora do campo perceptual, i.e., aqueles predicados que não acarretam inferências envolvendo um aprendizado especial [sentido] (DANTO, 1999, p. 11).

Desse modo, caracteriza a percepção, em função de sua modularidade, como 'cognitivamente impenetrável' por operações superiores, conceituais e linguísticas. A percepção, assim, se limita ao reconhecimento de formas e contornos equiparável a nosso modo de reconhecimento das próprias coisas, implicando um aprendizado não associativo, pois se reconhecem figuras pelo mesmo procedimento que reconhecemos a coisa representada, sem supor informação adicional. Por exemplo, quando se aprende a reconhecer outras instâncias de gato, tão logo reconheçamos um gato, ou se aprende nomes de animais com suas figuras permitindo reconhecê-los quando os vemos. Assim, trata-se da mesma capacidade perceptual, que designa como *competência pictórica*, um conhecimento sem qualquer aprendizado associativo ou inferencial que extrapole o campo perceptivo. Há, portanto, uma conexão perceptual imediata entre figuras e coisas que dispensa qualquer aprendizado adicional além desta experiência. Presume, apenas, uma constância na classe de figuras e uma elasticidade que permita inferir arquitetonicamente imagens, uma vez que "imagens são transformações topológicas de umas nas outras" mas ainda restrita ao território neural (DANTO, 2001, p. 2).

A 'impermeabilidade cognitiva', termo apropriado de Jerry Fodor (FODOR, 1983, p. 60), caracteriza a modularidade da percepção como "um sistema *default* segregado, que funciona independente de outros sistemas", que Danto explica através das conhecidas ilusões e distorções decorrentes de restrições perceptivas. Remeta

assim à psicologia cognitiva, mencionando a tese da modularidade da percepção de Fodor que se baseia em "aspectos arquitetônicos inatos e invariáveis da nossa estrutura mental", ou a tese da "impenetrabilidade cognitiva" defendida por Zenon Pylyshyn (PYLYSHYN 2006, p. 90). Com base nessas afirmações, Danto se vale dessas distorções perceptivas que não podem ser modificados por aquilo que conhecemos, "não importando o quanto saibamos, continuamos a ver as coisas como realmente vemos, como se nosso sistema perceptual fosse invencivelmente resistente ao conhecimento". Nesse sentido, vai corroborar seu argumento em favor da modularidade da percepção com casos conhecidos de ilusão perceptual, como os do Necker Cube, Muller-Lyer ou das figuras ambíguas amplamente discutidas. Mas é no contraponto dessa restrição ao âmbito da percepção, que vai propor uma outra modalidade de experiência, "Por conseguinte, interpretações complexas como um erudito como Edgar Wind nos dá de uma obra complexa como a pintura *La Tempesta*, de Giorgione, envolverá algo que excede essa competência pictórica" (DANTO, 1999, p. 11). Supondo uma experiência que excede essa competência perceptual, ao mesmo tempo defende que a experiência de obras de arte, em larga medida, implica questões de influência e iconografia histórica, distante da mera *competência pictórica* que compartilhamos com a percepção animal.

Com efeito, essa contrapartida da modularidade da percepção será a noção de uma 'experiência estendida' que, em contraste com aquela, não fica restrita ao circuito neural, pois se aquele estrato se caracterizava pela descontinuidade da sensação impenetrável à conceitualização e conhecimento, o mesmo não ocorre em outros níveis da experiência. Pode-se dizer, que Danto introduz o conceito explicativo da modularidade da percepção[7] tendo em vista traçar a distinção entre 'mera visualidade' e a experiência correlativa a 'obras de arte visual', para em seguida qualificar um estrato semântica e conceitualmente articulado da experiência contraposto àquela base neutra, modular. O que o leva a considerar a distinção da psicologia cognitiva entre aquilo que temos em comum com pombos (DANTO, 2001a, p. 41)[8] e o que nos diferencia como

[7] Refere-se aqui à *early vision* como sistema 'cognitivamente impenetrável'. Pylyshyn, Z. *Seeing and Visualizing*, pp. 90-92, cap. 3.

[8] O resultado de experimentos cognitivos demonstrou que pombos percebem fotos de coisas familiares de modo similar ao que percebem o mundo. A competência pictórica, de reconhecimento de formas, portanto, é simplesmente a competência perceptual aplicada a figuras, ambas são indiferentes. Eles percebem só aquilo que é invariante entre a fotografia e a realidade visual.

seres humanos, a consciência e a intencionalidade que, propriamente, constituem nossa "humanidade".

No caso desses animais, a experiência visual mínima ou *competência pictórica*, como capacidade de reconhecimento de formas, é a única experiência visual de que dispõem, enquanto para os seres humanos isso é apenas o *hardcore* de uma 'experiência visual estendida', ampliada em relações sintáticas e semânticas além da percepção. Portanto, do mesmo modo que admite uma competência pictórico-perceptual básica, como capacidade filogeneticamente primitiva, que nos vincula à fisiologia assegurando uma regularidade perceptual através de culturas e períodos históricos diversos (DANTO, 2001a, p. 42), insiste na ideia de que só podemos falar de experiência estética, necessariamente interpretativa, em um escopo que envolva capacidades extra-perceptuais. Mas é, justamente, no âmbito do mecanismo ótico, da "experiência visual mínima", em que não nos distinguimos de pombos e outros animais, que incidem os problemas de indiscernibilidade fundamentais na filosofia e na sua teoria da arte. Por isso mesmo, a ênfase na modularidade da percepção é o que justifica o deslocamento da intencionalidade da experiência da arte para o âmbito da análise e interpretação.

O conceito de modularidade, fundado na invariância dessa capacidade primitiva e sua imunidade aos efeitos das mudanças histórico-culturais torna-se, por conseguinte necessário, senão para traçar a distinção entre percepção *e experiência estendida*, para explicar a diferença entre "o pombo em nós" e a nossa intencionalidade e consciência. Assim a experiência estética (ou artística), como 'experiência visual estendida', implica um desenvolvimento subsequente e a cooperação de outras competências: "Está embutida em uma densa rede de crenças, associações e atitudes que adquirimos no curso de uma vida. Devo tomar aqui a ideia de uma rede (network) literalmente, e assim falar de uma experiência visual estendida como um texto" (DANTO, 2001a, p. 42). Além do aspecto perceptual, a *experiência visual estendida* acessa uma atividade interpretativa, pressupondo competência linguística e *connoisseurship* da arte e história, que, nas palavras do autor, nos permitem "ler/interpretar" obras, concomitantemente, ao ato de ver. Desse modo, Danto fornece os elementos para qualificar distintamente a experiência da arte, não como mero insumo do conhecimento, mas de modo que essa experiência possa ser pensada não apenas nos termos de uma relação semântica e linguística, mas ainda na interface da experiência sensível, nos termos de uma estética que responda à interpelação do sentido.

3. Interpretação e identidade artística

Se Danto rejeitou a estética formalista (Roger Fry, Clive Bell, Clement Greenberg) por se fundar na experiência, atendo-se a uma forma ou "qualidade estética" (GREENBERG, 1999) percebida sem interferência de conceitos, é precisamente por seu caráter imediato, extra-conceitual que vai se contrapor àquelas teorias estéticas quando publica seu "The Artworld" (1964). Assim, caberá à interpretação delimitar o sentido da obra conferindo-lhe caráter intencional enquanto objeto de uma interpretação (descrição indireta) e não objeto de descrições diretas.

A interpretação assume um papel central nessa teoria da arte na medida que, da perspectiva da produção e recepção, encerra a função de discriminar o conteúdo - descobrir o sentido e assim delimitar a identidade de obras de arte, pois não há sequer obra antes que se tenha travado essa interlocução que articula a experiência do objeto numa malha narrativa. A declaração de Danto deixa clara essa radicalidade:

> A distinção entre obras de arte e meras coisas reaparece como uma distinção na linguagem usada para descrever obras e a linguagem para descrever meras coisas. Até que se tenha constituído a obra, como o fenomenologista usa essa expressão, ao que estamos respondendo esteticamente? (...) obras terão propriedades que não são propriedades do seu correlato material. (DANTO, 1981, p. 104).

A analogia com o fenomenólogo não é incidental, pois como veremos implica em um papel constitutivo do ato interpretativo que recusa uma ontologia de obras como simples objetos físicos. A obra é assim concebida como artefato interpretativo, e neste sentido artefato semântico, mas que enquanto *embodied meaning* incorpora ainda a textura estética do *embodiment (corporificação)* ou apresentação que instancia o sentido acessando a experiência estética a cada encontro com o espectador. Nesse sentido, o que distingue essa interpretação é tanto seu caráter transfigurativo, que desloca sentido e contexto, quanto interativo, que se expande na experiência estética da obra via interação retórica e articulação do sentido metafórico.

Mas ainda, remete a um mundo vivido, inscrito em formas de vida com culturas, práticas e sociabilidades específicas que destilam essas narrativas a um tempo históricas e ficcionais. Desse modo, desloca a obra da ontologia dos objetos físicos, do plano puramente perceptual a um domínio intencional ("reino de significações"),

implicando com isso que a obra enquanto produto da interpretação artística resulta de um processo transformativo que converte um simples objeto em signo artístico. Portanto, é graças à essa identificação artística, como operação transfigurativa, que um suporte material qualquer é transformado num *medium* artístico marcado pela opacidade, em que não apenas o conteúdo, mas seu *modo de apresentação* é decisivo.

> Na arte toda nova interpretação é uma revolução copernicana, no sentido em que cada nova interpretação constitui uma nova obra, mesmo que como objeto diferentemente interpretado, assim como os céus [sob a teoria de Ptolomeu ou Copérnico] permaneça invariante sob essa transformação. Um objeto o é então uma obra de arte somente sob uma interpretação i, quando i é um tipo de função que transfigura o em uma obra de arte: I (o) = A (DANTO, 1981, p. 125).

Danto vai caracterizar a *interpretação artística* correlata da identidade da obra, em contraste com a identidade lógica (do objeto material), como uma interpretação atravessada por sistemas de significados que delimitam um 'mundo da arte', com suas narrativas, teorias e memória cultural historicamente indexadas. A identidade da obra de arte, assim é o produto de uma interpretação como processo transfigurativo e, assim, logicamente correlativa a uma interpretação historicamente indexada, que é constitutiva da obra. Danto sublinha, "(...) é analítico ao conceito de arte que ela tenha uma interpretação (...) vê-la como obra de arte é como ir do domínio das meras coisas ao reino das significações (DANTO, 1981, p. 124*).* A premissa implícita desse argumento é que a identidade da obra de arte é logicamente correlativa a uma interpretação historicamente indexada, como um processo transfigurativo que é constitutivo da mesma. Nesse tipo de interpretação artística, o fato de ser constitutiva da obra, na medida em que cabe a essa interpretação delimitar o sentido que, em primeiro lugar, a individua. Sem dúvida, parece evidente em inúmeras passagens nos escritos de Danto a acepção ontológica de uma interpretação constitutiva, que extrapola questões semânticas, e constitui a estrutura da obra definindo seu modo de ser. Invariavelmente a ideia de constituição remete à 'transfiguração', pois aqui a função da interpretação é transformativa, destinada a redescrever e reconfigurar, convertendo objetos em obras de arte, deslocando, remanejando e cunhando novos sentidos, não criando *ex-nihilo*.

Enquanto procedimento transfigurativo, essa interpretação opera um deslocamento do uso literal do discurso, das condições normais de identificação e predicação, reportando-se a outro contexto por referir a um "mundo da arte". Nesse sentido, *intenção e contexto* passam a ter um papel decisivo, constitutivo do sentido da obra, restringindo o domínio de aplicabilidade do conceito segundo condições especificadas pelas possibilidades históricas do mundo da arte, e intertextualidades pertinentes. Sob esse aspecto, remete à tese de Henrich Wölfflin (WÖLFFLIN, 1932, p. ix) de que "nem tudo é possível em todos os tempos", significando com isso que certas obras simplesmente não podem ser inseridas como obras em certos períodos da história, condicionadas pela sua possibilidade histórica Assim uma gravata com pinceladas de tinta feita por Picasso, *Cravat* (DANTO, 1981, p. 47) é arte, considerando que o conceito que informa sua intenção estava disponível naquele momento da arte. Mas ainda, porque era parte da sua prática artística fazer esse tipo de apropriações, "transfigurações de objetos banais", como fazer com peças de bicicleta a cabeça de um touro.

Ainda, duas obras literárias textualmente idênticas, como no exemplo do *D. Quixote* de Cervantes e o de Pierre Menard (cópia exata de uma parte daquele), contudo, são obras distintas em virtude de suas distintas matrizes histórico-causais. Cervantes "contrapõe a ficção da cavalaria à realidade bizarra e provinciana de seu país" enquanto Menard refere-se à "terra de Carmem no século de Lepanto e Lope de Vega" (DANTO, 1981, p. 35) no prodigioso conto de Jorge Luis Borges *Pierre Menard poeta simbolista*, que Danto utiliza como *Gedankenexperiment* para exemplificar a identidade da arte, por meio de pares de indiscerníveis. O que as distingue, portanto, incide não no conteúdo, mas na história causal, sua posição na história da arte, sobretudo, na relação às intenções do artista e suas condições de geração, visto que "as obras são em parte constituídas pela sua localização na história da literatura e pela relação com seu autor (...) fatores que penetram a essência da obra". Ou seja, intenção e contexto constituem seu sentido, assim só acessível mediante uma interpretação. Mas ainda, essa diferença fica caraterizada mediante um uso específico da linguagem:

> A distinção entre obras de arte e meras coisas reaparece como uma distinção na linguagem usada para descrever obras e a linguagem para descrever meras coisas. Até que se tenha constituído a obra, como o fenomenologista usa essa expressão, ao que estamos respondendo esteticamente? (...) obras terão propriedades que não são propriedades do seu correlato material. Por exemplo,

> a obra Nirvana no nosso exemplo inicial terá "profundidade", um termo que será falso de um mero quadrado vermelho pintado, ou será usado num sentido distinto, assim como o sentido do uso metafórico é distinto do uso literal do mesmo predicado. (DANTO, 1981, p. 36).

Ora, a tese de que a distinção entre obras de arte e meras coisas reaparece como uma distinção na linguagem usada para descrevê-las, Danto caracteriza como a distinção entre o uso atributivo e predicativo da linguagem, ou entre o uso metafórico e literal de predicados, qualificando nestes termos predicados da obra (W-predicados) e predicados do objeto material (O-predicados), ou seja, predicados *intencionais* (em atribuições retóricas e metafóricas) e predicados *extensionais* (uso predicativo). Podemos assim afirmar conclusivamente que a diferença categorial entre obras de arte e 'meras coisas' é fundamentalmente uma diferença no tipo de propriedades atribuídas a uma e a outra: obras de arte caracterizam-se por possuírem propriedades de uma ordem radicalmente distinta:

> A questão é se a obra "Fonte" de Marcel Duchamp é de fato idêntica àquele mictório, e por conseguinte se aquelas superfícies brilhantes e refletoras da porcelana são de fato qualidades da obra (...). Mas, certamente a obra tem propriedades que mictórios carecem: ela é ousada, insolente, irreverente, espirituosa e engenhosa (...). Minha opinião é que uma obra de arte tem muitas qualidades de um tipo completamente distinto daquele a que pertencem qualidades dos objetos materialmente indiscerníveis, mas que não são obras de arte (DANTO, 1981, pp. 93-94).

Trata-se, portanto, de propriedades intencionais, tais como expressividade, estilo, condições de geração, matrizes histórico-causais, pois ser uma obra de arte implica a referência a um complexo de relações verdadeiras, qual seja, relação a textos, intenções do artista, contextos do mundo-da-arte, que não podem ser percebidas e analisadas em predicados descritivos (relações não são coextensivas aos seus termos, redutíveis a predicados monádicos). Antes, supõem relações e predicados intencionais que fazem referência a um conteúdo de pensamento.

4. Intencionalidade[9] e superveniência

Considerando que para Danto, a característica decisiva de estados representacionais é a intencionalidade, tanto no caso de ações e pessoas na sua teoria da ação (Danto, 2009,28-50), como no caso das obras de arte que implicam uma intencionalidade e se constituem como representações *intensionais,* parece instrutivo considerar a obra na perspectiva da superveniência, como conceito emergente. Qual seja, em que obras poderiam ser consideradas entidades histórica e culturalmente *emergentes* na medida em que sua identidade é constituída interpretativamente (como artefato semântico) na interação com ideias, teorias, narrativas históricas, culturas da arte em sistemas de significações ('mundos-da-arte) que 'transfiguram' um suporte material qualquer em um signo artístico, compreendido como '*embodied meaning'*.

O que a noção de superveniência, no âmbito dessa explicação, nos permitiria inferir é que há, antes, uma interdependência ou interação entre elementos da experiência, extra-conceituais e inferências interpretativas, não uma determinação *top down* de subsunção a conceitos cognitiva, mas um regime distinto da apresentação estética desses conteúdos discursivos. O que, de resto, parece condizente com a relação interna, indissociável entre sentido e modo de apresentação pressuposto no conceito de *embodied meaning,* e de uma experiência estética nos termos de uma 'experiência estendida' contínua à interpretação.

Suscintamente, a tese geral do emergentismo (KIM, J.1999), nos termos de um materialismo não redutivista, consiste em que certas propriedades superiores, em particular consciência e intencionalidade, são emergentes no sentido de que, embora surjam apenas quando um conjunto propício de condições físicas estão presentes, são propriedades genuinamente novas que não são explicáveis nem previsíveis em termos de suas condições físicas subjacentes. Nesse sentido, propriedades intencionais e intensionais se situam em um nível de abstração e formalidade superior aos das propriedades físicas que as implementam. Ainda, é possível dizer que essas propriedades emergentes introduzem seus próprios poderes causais distintos, enriquecendo a estrutura causal do mundo.[10]

---

[9] Cf Intencionalidade, seção 1.

[10] Algumas propriedades de ordem superior, como propriedades cognitivas e psicológicas formam um domínio autônomo irredutível, o que permite investigar as conexões causais e nomológicas que contêm essas propriedades irredutíveis e explicar em termos seus específicos. Segundo Davidson, a explicação de uma ação intencional em termos de razões difere radicalmente da

Ora, a superveniência é usualmente interpretada como a relação de dependência metafísica entre dois conjuntos de propriedades, mas também tem implicações epistemológicas relativas à atribuição de propriedades que sobrevém às propriedades de base. Pode-se, nesse sentido, afirmar que não há "nenhuma diferença nas propriedades supervenientes sem implicar uma diferença naquelas de base". O que transpondo ao contexto da arte e respectiva experiência estética da arte podemos dizer que se as propriedades estéticas da obra sobrevêm a um conjunto de propriedades sensíveis, então é impossível que a obra seja distinta quanto a essas propriedades estéticas, sem levar em conta essas propriedades básicas/perceptuais. Ainda, pode se afirmar que a superveniência tem sido considerada por muitos autores como relevantemente relacionada à lógica da justificação estética, visto que explica por que certas propriedades entram na defesa de suas atribuições estéticas e ainda empresta certo estatuto metafísico a propriedades estéticas, assim como propriedades morais ou mentais parecem menos ocultas se conectadas via superveniência a propriedades físicas.

Ora, a questão da intencionalidade, modelando o substrato físico, os elementos sensíveis por meio do sentido articulado em estruturas retóricas, além de remeter à sua teoria da experiência em dois estratos, modular ou estendida (cognitivamente permeável), supõe uma analogia entre obras, pessoas e ações como noções primitivas complexas que não se reduzem a suas partes, ao substrato físico ou a estados mentais. Ao considerar o problema da relação mente-corpo, pessoa-corpo, Danto faz uma releitura de Descartes que tenta redimi-lo do seu dualismo de substância preservando certo caráter irredutível da consciência em virtude de certas propriedades lógicas de estados mentais, *prima facie* sua intencionalidade. Considerando que, para Danto, a característica decisiva de estados representacionais é a *intencionalidad*e tanto no caso de ações e pessoas, como da arte como um conceito intensional que implica em objeto e interpretação, sentido e modo de apresentação, parece-nos instrutivo que a consideremos como um conceito emergente. Obras de arte poderiam ser assim consideradas entidades histórica e *culturalmente emergentes* na medida em que sua identidade é constituída interpretativa e historicamente numa interação temporal com

explicação das ciências naturais, visto que os conteúdos proposicionais de atitudes e crenças devem sustentar uma certa relação lógica à descrição sob a qual a ação é explicada, i.e., "uma descrição que nos dá uma intenção com a qual a ação foi executada". Isso parece consoante à concepção de Danto de ações que apresentam estruturas paralelas às da arte. Davidson, D. 'Mental Events'. *Experience and Theory*. University of Massachusetts Press, pp. 79-101.

narrativas e sistemas de significações que constituem *mundos da arte* como os contextos interpretativos em que se inscrevem.

5. Inten(s)ionalidade da representação artística

Segundo Danto no *Transfiguration of the Commonplace*, (1981, p. 181) de modo geral, a peculiaridade dos *contextos intensionais* reside em que as palavras usadas nas sentenças não referem o quê ordinariamente elas referem no discurso. Mas antes, referem à forma em que essas coisas são representadas, seu *modo de apresentação*, e incluem entre suas condições de verdade a referência à própria representação (*medium*)[11]. Assim, ao dizer que 'm acredita que Frege é um grande filósofo', isso não é o mesmo que dizer que 'm acredita que Frege é o autor do *Begriffsschrift*', não porque m não saiba que Frege é o seu autor, mas porque não referimos nem a Frege nem ao autor do *Begriffsschrift*, mas a um elemento do modo em que m representa algo, a 'esta' descrição. Essa sentença é antes sobre aquele fragmento de representação, sobre o modo como o mundo é descrito por m.

Ora, nesse sentido, pode-se dizer com acerto que o "... enunciado sobre uma crença não é tanto a *representação* de uma representação, mas antes, a *apresentação* de uma representação, pois ao relatar uma crença, apresento o conteúdo desta sem me comprometer com suas condições de verdade" (SEARLE, 2002, p. 32). Aqui Searle reitera a diferença entre *intencionalidade* e *intensionalidade,* considerando que a primeira é uma "propriedade da mente ...", enquanto a segunda diz respeito à propriedades logico-semânticas daquela representação. Mas mesmo que admita que enunciados *intencionais* podem ser *intensionais*, disso não se segue que os próprios *estados intencionais*, as crenças, sejam elas mesmas *intensionais*, pelo contrário, considera-os complemente *extensionais*. Esse erro deriva de uma confusão comum entre propriedades dos enunciados, da representação e propriedades do representado.

É, precisamente, isso o que ocorre nos contextos *intensionais* cujos exemplos clássicos encontramos nas noções de crença, saber e ação humana, mas ainda nas modalidades, citações e, sobretudo, nas metáforas que são o núcleo da explicação da estrutura intensional da representação artística em geral. Assim, como vimos antes, *contextos intensionais* ficam sumariamente caracterizados pelo fato de que expressões correferenciais não são intersubstituíveis *salve veritate*. Uma vez que a substituição é a

[11] Cf. seção 1, nota 3 acima.

contrapartida da quantificação que tampouco é possível. Nesse sentido, Danto vai explicar o modo de representação da arte como expressão (exemplificação metafórica (GOODMAN, 1977, pp. 52-98),[12] ainda, assinalando o que denomina 'opacidade do *medium*' (em oposição à transparência) como parte constitutiva do sentido da obra e característica intensional que inviabiliza sua substituição. Assim, uma descrição com o mesmo conteúdo de uma obra, não substitui a obra, como é o caso do romance de não-ficção de Truman Capote, *In Cold Blood* e a reportagem policial em que se baseia, ou *Dom Quixote* de Cervantes e o de Pierre Menard, que a despeito de possuírem o mesmo conteúdo textual, seus contextos históricos e intenções são muito diversas e resultam em interpretações radicalmente distintas.

A diferença da arte, por conseguinte, recai no modo de apresentação, precisamente, resultante do uso intencional, retórico que é feito do *medium*. A obra, insiste Danto, usa retoricamente o meio de apresentação para significar algo sobre o conteúdo e estimular atitudes, pois além de ser sobre algo, é ainda sobre modo em que o representa. Portanto, é sobretudo o modo como o conteúdo é apresentado com relação ao próprio conteúdo que deve ser considerado ao analisar criticamente uma obra.

6. Estrutura metafórica e *Embodiment*: o uso retórico do *medium*

A definição que Danto primeiro nos oferece no TC caracteriza a arte como um conceito intensional de representação que implica uma interpretação delimitando seu sentido e ainda, uma função transfigurativa que permite caracterizar materialmente sua diferença específica no "modo de apresentação" entendido como *expressão*. É por meio desse conceito de *expressão, q*ue parafraseia em termos analíticos como "exemplicação metafórica", que pretende dar conta da estrutura metafórica da obra evitando o que considera o caráter vago e excessivamente carregado desse termo legado pela tradição. De outra parte, no *After the End of Art*, Danto vai enxugar aquela definição de arte

[12] É relevante notar que Danto explica sua noção de expressão reajustando a noção de 'exemplificação' de Goodman, tendo em vista o caráter conceitualmente vago e carregado pela tradição desse termo. Com efeito, equaciona a expressão à "exemplificação metafórica", apropriada de Goodman no *Languages of Art*, cap. II, embora converta (Danto, 1981, p. 194) a *exemplificação* da arte em metáfora, assinalando um ajuste progressivo do conceito de retórica ao de expressão e ao de estilo, cujo núcleo não é senão essa estrutura *intensional* da metáfora.

propriamente semântica, analisada antes em etapas[13], revisando o que caracterizava como 'modo de apresentação' via noção de expressão, e agora elabora em termos de *embodied meanings* deslocando a ênfase para o modo de apresentação ou *embodiment estético* do sentido. No entanto, não deixa de suscitar com isso, a possibilidade de qualificar retroativamente o *embodiment* em termos da estrutura transfigurativa da metáfora, reintroduzindo aquelas considerações retóricas do TC.

Com efeito, em sua 'nova definição' a proeminência do conceito de *embodiment*, indica sua intenção de robustecer a dimensão histórica e estética, tendo em conta a exigência de diversidade imposta pelo pluralismo contemporâneo. Assim, tenta compatibilizar o duplo aspecto de essencialismo e um historicismo de ascendência hegeliana. Ora, o "conceito de arte enquanto essencialista, é atemporal," diz Danto "mas a extensão do termo é indexada historicamente" (DANTO,1997, p. 196). Ainda, reitera esse historicismo instanciado mediante o *embodiment estético d*a obra, advertindo que ambos, "o conteúdo e o modo de apresentação são, eles mesmos, conceitos históricos, embora a faculdade da mente a que respondem não é a percepção, mas mais uma vez, "o juízo"" (ibid). No entanto, a consequência dessa declinação temporal do 'conceito' segundo aspectos históricos contingentes (períodos, formas de vida, estilos, diversidade cultural, etc.) se traduz numa divisão de trabalho, uma disjunção entre filosofia (da perspectiva de uma filosofia da história da arte (*Fim da arte*) que consumou sua tarefa ao formular uma definição essencial) e crítica de arte, assinalando aquela dimensão histórica e estética que, numa função análoga a de narrativa identificadora, lhe compete recuperar.

À critica, portanto, caberá essa interpretação da obra enquanto *embodied meaning* (sentidos corporificados), desdobrando a metáfora inscrita na obra. Ou seja, deve acessar e atualizar em uma rede de significações balizada por um mundo-da-arte, aqueles sentidos codificados pelo artista nessa mesma estrutura. A interpretação da crítica será, portanto, na qualidade de dicção estética, a linguagem em que se deixam compreender e 'se pronunciam' as obras que, de outro modo, escapam ao escrutínio discursivo. Assim, recorta na passagem sobre *o fim da arte* nos *Cursos de Estética* de Hegel, a definição em que a mediação do juízo estético (reflexão) como crítica ('consideração intelectual') passa a ser indispensável:

[13] Refiro-me à definição antes introduzida por Danto ao longo do *The Transfiguration of the Commonplace* (vide aqui seção1)a seguir, reformulada no *After the End of Art*, p. 197, cap. 11.

> O que é, agora, suscitado em nós por obras de arte não é uma vez que submetemos a nossa consideração intelectual (i) o conteúdo da arte, (ii) os meios de apresentação da obra de arte, e sua adequação ou inadequação de um ao outro (DANTO, 1997, p. 195).

Danto reitera que para ser uma obra de arte uma coisa qualquer precisa não mais que (i) ser sobre algo (*aboutness*), ter um conteúdo semântico; (ii) e ainda corporificá-lo (*embody*). É significativo sua ênfase em que essas duas condições necessárias parecem bastar para "mapear a anatomia da crítica" (Danto, 1997, p. 195) que trata de decodificar aquela estrutura metafórica, iluminando sentido elipticos exibidas nesta forma e dela indissociáveis, explicitando sua reciprocidade. Vale notar que Hegel descreve essa relação interna entre conteúdo e forma, um sentido e sua expressão como "*dois aspectos de tal modo interpenetrados que o exterior e particular aparece exclusivamente como exposição do interior*" (HEGEL, 2001, pp. 110, 86). Em virtude dessa adequacidade (*appropriateness*) própria da relação entre conteúdo e forma, o modo de apresentação ou *embodiment* da obra implica inflexões de sentido que extravasam a semântica. Assim, Danto explica que, "o *embodiment* vai além da distinção entre intensão e extensão para capturar as dimensões do sentido," e atribui à Frege a introdução de uma importante, "embora não desenvolvida, noção de *Farbung* [coloração] para complementar *Sinn* e *Bedeutung"* fornecendo aos filósofos uma alternativa mais apta a abordar o sentido artístico (DANTO, 1997, p. 195).

Ora, desse modo, parece revogar aquela definição semântica anterior insistindo que "*com toda a sua pirotecnia de exemplos"* e a metodologia dos indiscerníveis no *TC* fez pouco mais que eleger aquelas duas condições (Ibid.). No entanto, parece antes compactar nesse 'novo' conceito de "*embodied meaning*" um procedimento (*embodiment*) em que pressupõe as distinções estabelecidas naquela análise anterior, sugerindo a recorrência da estrutura metafórica e sua dimensão expressiva como requisitos de uma estética. O que nos faz retroceder esse *embodiment* à noção anterior de *expressão* analisada no TC, justamente nos termos da estrutura intensional da metáfora em que Danto elaborou sua *semântica complexa* como análise de um núcleo metafisico constituído pela intersecção das noções de expressão, retórica e estilo como operações implícitas na 'transfiguração' levada a efeito pela arte[14].

[14] Danto ainda remete à *Retórica* de Aristóteles, livro II, em que uma análise das emoções como meio de suscitar reações, parte da premissa de que, a mesmo título que o silogismo prático

Vale notar que o conceito de *embodiment* como relação recíproca de forma e conteúdo, deve 'expressar' este último em seu modo de apresentação, embora faça um uso retórico do meio para expressar aspectos do conteúdo, não se limita a questões do *medium* se entendido como superfície estética, meramente formal. Tampouco, em outro extremo, se esgota em articulações sintáticas e semânticas que ignorem a *opacidade* deste *medium* com gradientes e inflexões sutis. Antes, guarda uma complexidade análoga àquela relação interna entre corpo-mente, em que unicamente a expressão de estados intencionais é passível de comunicar um conteúdo não parafraseável discursivamente. Caracteriza assim a metáfora como dispositivo retórico da análise das emoções, tratando de mapear seus aspectos semânticos nos *contextos intensionais*, considerando que a intenção do artista e a expressão que se singularizam num estilo, implicam uma importante relação entre autor e obra. É, portanto, a relação conceitual da arte às suas intenções que torna a metáfora um dispositivo de linguagem fundamental capaz de articular essa intencionalidade.

Nesse sentido, insiste que a função da arte é menos representar o mundo do que representá-lo sob uma certa forma, apresentá-lo de "um modo tal que nos faça vê-lo segundo uma certa atitude e uma visão particular" (DANTO, 1981, p. 67). O que implica, uma perspectiva particular, uma atitude que transforme o visível mediante deslocamentos semânticos e retóricos, o que não significa senão expressar a intenção do artista *através* das qualidades e atitudes que projeta na obra. Como no retrato de *Napoleão como César*, com as atitudes próprias de um imperador romano, como uma metáfora de autoridade, poder discricionário, etc, essas representações consistem em uma *representação transfigurativa* (DANTO, 1981, p. 172) do tipo 'a como b' implícita na estrutura metafórica. Outros exemplos da história da arte e literatura, como o quadro de Rembrandt, em que retrata Saskia (sua esposa) como Flora, o personagem de Kafka, Gregor Samsa *como* Bug, ou a representação de 'Maria Antonieta *como* pastora', etc., têm como propósito mostrar que não se trata de uma identidade lógica (a=b), mas de uma *identidade artística* ('a *como* b') (DANTO, 1981, p. 168).

---

destinado a concluir em uma ação e o silogismo teórico em uma crença, também as emoções estão embutidas em estruturas argumentativas (Danto, 1981, pp. 169-70). Não obstante, emoções são estados intencionais e, desse modo, estão sujeitas não só a nexos lógicos, mas também causais. Portanto, a retórica como 'arte da persuasão' não trata só de justificar uma dada emoção, mas antes, de induzir, provocar uma emoção segundo 'padrões de comportamento' aproximando-se assim de uma estética pragmática.

Deve-se, no entanto, observar que a identidade do objeto (conteúdo) da representação é preservada sob essa operação de 'transfiguração'. O mais importante, contudo, é observar que que o "*locus* da expressão metafórica é a representação", bem entendido, é na representação (não no objeto) que se dá essa sobreposição e transferência de predicados. Portanto, a pintura de uma metáfora (o retrato de Saskia coroada de flores etc.) não é equivalente a uma *pintura metafórica*, porque só nessa última a estrutura intrínseca da representação é metafórica e incide na sua *forma de apresentação* ou *embodiment*.

O caso mais persuasivo com que Danto ilustra a diferença de uma obra de arte enquanto *representação transfigurativa* é uma analogia que faz entre um diagrama e uma obra aparentemente indistinguíveis um do outro, qual seja, o *Portrait of Madame Cézanne* (1963) do artista pop Roy Lichtenstein (DANTO, 1981, pp. 142-43). Trata-se de uma obra que 'usa' um diagrama para expressar intenções do artista e um diagrama que analisa. O diagrama de Erle Loran, que mapeia o movimento do olhar induzido pela pintura que Cézanne fez de sua esposa, é tirado do livro *Cézanne's Composition*, repleto de gráficos que analisam suas principais obras, usando setas, linhas pontilhadas etc. Esse diagrama é sobre essa pintura específica, seus volumes, linhas de força etc. ao passo que o quadro, *Portrait of Madame Cézanne* (1963) de Lichtenstein, é uma obra sobre o modo como Cézanne pintou sua esposa, ou, sobre Mme Cézanne vista pelo artista Cézanne. Um pós-impressionista que prenuncia o cubismo, que interpretava a natureza em termos de cubos, cones e esferas em uma espécie de "visão pitagórica das formas últimas da realidade". Sob essa visão geometrizante da realidade, Cézanne trata sua mulher como um problema euclidiano.

Nessa 'interpretação artística' que culmina no *embodiment* da obra incide a *transfiguração*, ainda que o objeto metaforicamente retratado, sua mulher Amélie Cézanne, preserve sua identidade através de 'transferências' que o iluminam sob novos atributos. Nesse 'modo de apresentação' incidem as elipses e metáforas cifradas na obra, que têm como propósito deslocar, intensificar, reconfigurar o visível para nos 'fazer ver' algo que não vemos, capturado num espectro improvável de sutileza da acuidade e intenção do artista. Assim, as operações que manipulam retoricamente o *medium* ficam evidentes no uso que o artista faz do diagrama para se expressar. Comparar o diagrama de uma obra de arte e uma obra cujo modo de apresentação é um diagrama, permite analisar suas diferentes estruturas, enquanto o diagrama de Loran refere o retrato feito por Cèzanne, o retrato de Lichtenstein remete à atitude e visão particular de Cézanne face seu objeto. Mais que representar algo essa obra 'expressa' um ponto de vista,

intenções etc., sobre o conteúdo, contabilizando as conotações que o diagrama carrega de outros contextos (estatística, economia, etc.), em virtude das quais funciona como uma metáfora, enquanto simples diagramas referem fatos, mas nada expressam (DANTO, 1981, p. 147).

Num outro exemplo, agora literário, *In Cold Blood* de Truman Capote, um romance de não ficção, usa reportagens da coluna policial e relatórios judiciais que referem exatamente os mesmos fatos, porém que diferem substancialmente no modo "como" são apresentados. Um como literatura filtrada em uma "sensibilidade gótico-eduardiana", outro, uma descrição crua e literal. A intenção do autor é mostrar que a estória jornalística exemplifica o modo próprio em que 'fatos sórdidos' são apresentados a um público acostumado a iconografia da mídia, explorando uma interessante relação entre conteúdo e forma, que Capote infunde ao evento com a intenção de tornar evidente a decadência daquela sociedade.

Com efeito, a análise anterior da expressão como transfiguração metafórica vai permitir compreender operações pressupostas, a seguir, na articulação do *embodimen*t**,** tornando explícito como obras de arte implicam em um uso retórico do meio que extravasa relações semânticas, para se valer de colorações (*Farbunge*) ou inflexões de linguagens e dos seus *media* O que, segundo Danto, corresponderia a discernir a dupla função de *representação* e *expressão* para individuar obras, pois obras de arte necessariamente expressam algo acerca do seu conteúdo, em contraste com 'meras representações'. Além de serem sobre algo, são ainda sobre o modo como representam, isto é, representam reduplicativamente, tendo conteúdos de primeira e segunda ordem, o que as torna semanticamente complexas.

Nesse respeito, Schaeffer (SCHAEFFER, 1989, p. 14) observa que a estrutura representacional da arte é "duplamente metafórica", tanto no nível da transformação do suporte material em um signo, pois somente mediante uma identificação não literal uma mancha de tinta pode representar um homem (Ícaro no quadro de Peter Brügel), como ainda no nível formal, pois os aspectos estilísticos e expressivos da representação do conteúdo são o *medium* de uma representação segunda. Ao que Danto assente, quando reitera que "a representação do conteúdo é, ao mesmo tempo meio de uma representação segunda, indireta: jamais uma simples representação transparente." (DANTO,1981, p. 16).

O que, em última análise, supõe que obras de arte fazem referência a objetos e aspectos físicos indiretamente, por meio de intenções, crenças, desejos, estados que que ao se expressarem contabilizam o 'modo de apresentação' e 'condições de

opacidade' como características próprias da representação e não diretamente do representado. Representam mediatamente seu objeto, atravessado pelos modos como o representam. Dito de forma mais abrupta, na medida que se estruturam como metáforas, obras ""apresentam o seu conteúdo ao apresentar o modo em que ele se apresenta (Ibid), de modo que suas condições de verdade são constituídas por aspectos da própria representação. É, portanto, na *forma ou modo de apresentação* ou *embodiment* como produto de um uso retórico do meio de representação para expressar algo sobre seu conteúdo, que incidem as significações complexas e associações que obras de arte veiculam em uma certa cultura em um certo momento.

7. Uma 'virada estética': 'Beleza interna' e *embodied meanings.*

Um conceito antes anacrônico, para dizer o mínimo, para o teórico do Pop, arte minimalista e conceitual - a neovanguarda das décadas de 1960-70, alinhado ao *boom* da filosofia analítica, a estética que, para o pintor e visionário da *Escola de New York*, Barnett Newnam, era "para arte, o que a ornitologia é para os pássaros" (DANTO, 2004, p. 2) passa então a ser reabilitada no vocabulário filosófico da arte. No início do livro *The Abuse of Beauty*, 2004, Danto deixa claro esse movimento revisionista em seu pensamento da arte, anunciando um *"aesthetic turn".* Uma manobra decisiva, essa nova estratégia consiste, aqui em revisar conceitos chave da estética clássica, introduzindo uma noção de *beleza interna*, ou ainda semântica, em contraposição à beleza externa, e o faz reportando-se às noções de beleza livre e beleza dependente em Kant (KU§14) em que sequer admite se tratar de uma distinção assumida por Kant (sic).

Os exemplos de 'beleza interna', assim, corresponderiam àqueles em que o modo de apresentação ou *embodiment* se vale de qualidades estéticas que, no entanto, decorreriam do sentido: *Elegies for the Spanish Republic* de Robert Motherwell, *Vietnam Memorial* de Maya Lin, ou mesmo, *Em busca do tempo perdido*, de Proust e O *casamento de Peleus e Tetis*, de Joachim Wtewael, 1610, os quais figuram entre seus favoritos. Mas além de introduzir sua distinção entre *beleza externa* e beleza *interna,* o problema que aponta seria o fato da beleza ter sido tradicionalmente considerada como única qualidade estética relevante, assim reduzindo consideravelmente o escopo da estética. O que certamente não é aqui o caso, bem pelo contrário, Danto insiste reiteradamente na ampliação do repertório das qualidades estéticas, que vai repensar como predicados pragmáticos na medida que impactam nossas atitudes e ações.. "Existem outros modos, além da beleza", replica, "para conectar sentimentos e

pensamento em obras de arte: repulsa, erotismo, sublimidade, como também piedade, medo e outros..." (DANTO, 2004, p. 102). Aqui a melhor hipótese é considerar a beleza como opcional, apenas parte da experiência estética, todavia sem protagoniza-la.

Vale notar que a posição de Danto, *prima facie*, é sobretudo sistemática. Reiterando a fórmula da definição de arte (DANTO, 1997, pp. 98, 195) que antes propõe naquelas duas condições necessárias, afirma que começamos tratando obras de arte como representações, i.e., como tendo conteúdo semântico, para a seguir fundar obras numa hipótese interpretativa, ou seja, numa atribuição de sentido sobre algumas de suas propriedades que não exibirão qualquer saliência a menos que se trate de arte. Sob esse aspecto, como *artefatos interpretativos* e representações 'transfiguradas' em signo artístico, obras corporificam/incorporam (*embody*) esteticamente seu sentido. Mesmo assim admite que essas duas condições, sentido e corporificação, não são mais que um ponto de partida, embora resolvam o problema nos termos em que o formula.

Não é sem propósito que concede finalmente a relevância da estética, não como condição necessária da arte, mas da experiência humana *lato sensu*, ao mesmo tempo revisando a estética pela sua dimensão pragmática para reconfigurá-la em uma "estética do sentido" (DANTO, 1997, p. 77). A vantagem aparente dessa nova abordagem é a ampliação das qualidades estéticas na chave retórica-pragmática, mediante modos de inflexão (*inflectors*) que redimensionam de forma significativa o vocabulário e domínio estético tendo em vista seu impacto na recepção.

> De qualquer modo, a questão que apenas levantei neste ponto, é se pertence à definição da arte que algo seja arte se for infletido de modo a causar uma atitude com respeito a seu conteúdo. A beleza tem sido de longe o mais importante dos inflectores (inflectors), mas a aversão, pode ser outro, o chocante, um terceiro. Os ready-mades não são simplesmente objetos achados [objet trouvé], produzidos industrialmente, mas objetos infletidos de tal modo a causar uma atitude de indiferença estética (DANTO, 2004, p. 121).

O que se acresce nessa perspectiva é que essas propriedades retóricas-pragmáticas que inflectem o sentido passam a constituir a dimensão estética da obra. Ora, essa reconfiguração de uma 'estética' que propõe num *tour de force*, leva Danto a revisar noções cruciais da estética clássica, sem contudo, ao mesmo apresentar uma explicação

conclusiva para essa noção de *embodiment*. Danto é especialmente prolixo nas citações de Hegel e Kant indicando por meio disso um revisionismo dessas estéticas e, inadvertidamente, recuperando em alguma medida sua marca característica, qual seja, de uma parte a aderência à aparência sensível, de outra, uma teoria do juízo e apresentação estética (*Darstellung*) subentendida e ampliada em sua semântica complexa e na definição subsequente da arte como *embodied meanings*.

Assim, é possível detectar a aproximação do *embodiment* dessa formulação de uma 'beleza interna' (DANTO, 2004, pp. 81-84) derivada e articulada pelo sentido, como o modo exemplar de enunciar essa mesma fórmula do *embodimen*t que consiste no uso retórico de um *medium* para 'expressar' (numa 'relação interna') seu conteúdo. Ou ainda, na 'perfeita' reciprocidade de interior e exterior, de um conteúdo semântico com uma forma que o apresente numa superfície sensível, de tal modo que esta resulte por implicação. Indicando assim o quadrante em que a semântica ao mesmo tempo em que solicita, sobrevém a uma estética complexificando suas configurações, Danto afirma que "a beleza de uma obra pode ser interna a ela, no sentido em que é parte do significado da mesma" (Ibid., p. 13).

Em franco contraste essa caracterização, Danto contrapõe casos renitentes em que a beleza, supostamente coextensiva à superfície estética, é apenas incidental e externa à obra, pertencendo antes ao próprio objeto (o modelo, o utensílio ou o design publicitário) tomando como parâmetro de *beleza externa* os célebres *readymades*, *Fonte*, de Duchamp, e a *Brillo Box* de Warhol. Pelo contrário, em se tratando de "beleza interna", presume uma relação interna e necessária entre apresentação estética e o sentido comunicado pela obra. "O sentido de uma obra de arte" insiste, "é um produto intelectual .... e a beleza da obra, quando de fato é bela, é considerada como implicada por seu sentido." (Ibid.)) Obras de arte, ou o que vale, as "beleza artísticas" evocam aquela epígrafe de Hegel reiterada por Danto e que parece aqui resumir seu pensamento, qual seja, que as belezas da arte são aquelas "nascidas do Espírito, e nascidas novamente porque o sentido da obra é produto internamente relacionado a suas qualidades estéticas. A beleza é parte da experiência da obra" (DANTO, 2004, p. 97).

Referências

AITA, V. H. A. Pictorial Art as Thick Image: how medium, ekphrasis and embodiment interweave in Danto's criticism, In: *Arte y Filosofia en Arthur Danto*. 1 ed. Murcia, Espanha : Ed. Um, 2016, v.1, pp. 200-223.

CARROL, N. Essence, Expression, and History: Arthur Danto's Philosophy of Art. *Danto and his Critics*.2 ed. Wiley-Blackwell, 2012

COSTELLO, D. Greenberg's Kant and the Fate of Aesthetics in Contemporary Art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism.* v. 65 , n. 2, 2007.

DANTO, A. C. *Analytical Philosophy of Action*. Cambridge University Press, 2009.

DANTO, A. C. *The Abuse of Beauty,* Chicago: Open Court, 2004.

DANTO, A. C. The Artworld. *The Jounal of Philosophy*, New York, v. 61, pp. 571-584, oct.15, 1964; Reimpresso em: *Philosophy looks at arts:* contemporary readings in aesthetics. Philadelphia: Temple UP, pp. 133-44, 1970.

DANTO, A. C. *The Philosophical Disenfranchisement of Art.* New York: Columbia UP 1986.

DANTO, A. C. *The Transfiguration of the Commonplace*. Cambridge: Harvard UP,1981.

DANTO, A.C. The Pigeon within Us All: A Reply to Three Critics. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 59, n. 1, pp. 39-44, (2001a).

DANTO, A.C. *Embodied Meanings: critical essays & aesthetic meditations*. New York: Noonday Press,1994.

DANTO, A.C. Seeing and Showing. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 59, n. 1, pp. 1-9, 2001b

DANTO, A.C. *Body/Body Problem*. Berkeley: California UP, 1999.

DANTO, A. C. *After the End of Art.* Princeton: Princeton UP, 1997; (trad. Português) *Após o Fim da Arte*. São Paulo: Edusp-Odysseus, 2006.

DANTO, A.C. *Connections to The World*. Berkeley: California UP,1998.

DAVIDSON, D Danto's Actions. *Action, Art, History: Engagements with Arthur Danto* (ed. Daniel Herwitz, Michael Kelly) New York: Columbia University Press, 2008.

DAVIDSON, D. Mental Events. *Experience and Theory*. University of Massachusetts Press, 1970, pp. 79-101.

DAVIES, S. *Definitions of Art*. New York: Cornell UP, 1991.

DESCARTES, R. *Méditations Métaphysiques*. Paris: Flammarion, 2009.

FREGE, G. *On Sense and Reference.* Trad. Max Black. Good Press, 2021. Kindle Edition.

FODOR, J. *The Modularity of Mind*. Massachusetts Institute of Technology Press, 1983.

GOODMAN, N. *Languages of Art*. Indianapolis: Hackett, 1978.

GREENBERG, C*. Homemade Esthetics,* Oxford: Oxford University Press, 1999. Trad. Vera Pereira, *Estética Doméstica*, São Paulo: Cosac Naify, 2002.
GREENBERG*,* C*. The Collected Essays and Criticism.* Chicago: Chicago UP, 1993.
HEGEL, G.W.F. *Aesthetics*. Lectures on Fine Arts.(trad.T. M. Knox) vol. 1. Oxford: Claredon Press, 1975; *Cursos de Estética*, vol. 1,2. Trad. Marco Aurélio Werle. São Paulo: Edusp, 2001.
HINTIKKA, J. *The Intentions of Intentionality and Other New Models for Modalities* (D. Reidel, Dordrecht, 1975).
KIM, Jaegwon. Making sense of Emergency. *Philosophical Studies* 95, pp. 3-36, 1999.
LEIBNIZ. W. G. *Discours de Métaphysique*. sec 9. Paris: Vrin,1952.
PYLYSHYN, Z. *Seeing and Visualizing*. Cambridge: MIT Press, 2006.
SEARLE, J. *Intencionalidade.* São Paulo: Martins Fontes, 2002.
SCHAEFFER, J-M. Prefácio à edição francesa. Danto, A.C. *La Transfiguration du Banal*. Paris: Édition du Seuil, 1989.
WOLFFLIN, H. *Principles of Art History.* New York: Dover Books, 1932. (trad.) *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

Editora
UFPel

DISSERTATIO
FILOSOFIA