

QUANDO HÁ ARTE!

Ensaio de homenagem a
Maria do Carmo d'Orey



Vitor Guerreiro
Carlos João Correia
Vitor Moura
Organizadores

QUANDO HÁ ARTE!

Ensaio de homenagem a
Maria do Carmo d'Orey

Editor responsável: Suzana Ramos

Título: *Quando Há Arte! Ensaios de Homenagem a Maria do Carmo d'Orey*

Organizadores: Vítor Guerreiro, Carlos João Correia e Vítor Moura

© Todos os autores dos textos, 2023

Revisão: Suzana Ramos

Paginação: JuSA

Todos os direitos para língua portuguesa reservados para esta edição por Bookbuilders / Letras Errantes, Lda.

Bookbuilders é uma chancela editorial de

Letras Errantes, Lda.
Rua Oceano Atlântico, 5
2560-510 Silveira
www.bookbuilders.net
info.bookbuilders.net

1.ª edição, Dezembro de 2023

Esta é a primeira tiragem desta edição, impressa na
Papelmunde em Dezembro de 2023
com o Depósito legal 524029/23
e o ISBN 978-989-8973-61-0

DOI: <https://doi.org/10.21747/9789898973610/quant>

Esta publicação é financiada por Fundos Nacionais através da FCT/MCTES – Fundação para a Ciência e a Tecnologia/Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior, no âmbito dos Projetos do Instituto de Filosofia da Universidade do Porto (IF/UP) – UIDB/00502/2020; Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa (CFUL) – UIDB/00310/2020; Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho (CEHUM) – UIDP/00305/2020.

QUANDO HÁ ARTE!

Ensaio de homenagem a
Maria do Carmo d'Orey

Vitor Guerreiro
Carlos João Correia
Vitor Moura
Organizadores

Índice

<i>Tabula gratulatoria</i>	11
Introdução	13

PARTE I ARTE E REALIDADE

Arte e realidade	
<i>Carlos João Correia</i>	25
Afinal, o que é a arte?	
<i>Célia Teixeira</i>	43
O que é o estilo artístico?	
<i>Hugo Luzio</i>	59
Arte e contrafacção: valor estético e estatuto das falsificações	
<i>Aires Almeida</i>	81
O papel das intenções na interpretação da obra de arte	
<i>Paula Mateus</i>	99

PARTE II
ARTE, IMAGEM E SIGNIFICADO

À semelhança de Goodman <i>Vítor Moura</i>	119
The Case for Beauty in Art Criticism: Meaning, Purpose and Function <i>Matilde Carrasco Barranco</i>	135
Film como recorrido: Beckett, Berkeley y el medio cinematográfico <i>Yolanda Espiña</i>	157
Quando há desenho <i>Américo Marcelino</i>	173

PARTE III
EXEMPLIFICAÇÃO E EXPRESSÃO

Exemplification: A Case Study <i>Catherine Z. Elgin</i>	217
Metaphorical exemplification and expression <i>John Kulvicki</i>	235
Goodman on Metaphorical Exemplification and Musical Expressiveness <i>James O. Young</i>	253
From literal to metaphorical exemplification in music: a reply to Young <i>Nemesio G. C. Puy</i>	269
Molduras, <i>doodles</i> e metáforas: a vingança de Goodman <i>Vítor Guerreiro</i>	281

ÍNDICE

Três problemas na aplicação da exemplificação metafórica à música	
<i>Tiago Sousa</i>	333
Goodman contra Greenberg: exemplificação, referência e heteronomia na arte	
<i>Sílvia Bento</i>	347
<i>Lista de publicações da Professora Maria do Carmo d'Orey</i>	371
<i>Bibliografia traduzida para português</i>	373
<i>Índice onomástico</i>	377

Tabula gratulatoria

Adriana Silva Graça	Domingos Faria
Adriana Veríssimo Serrão	Emília Ferreira
Aires Almeida	Eugénia Vilela
Alexandra do Carmo	Filipa Afonso
Alexandre Franco de Sá	Helena Lebre
Aline Gallasch-Hall de Beuvink	Inês Barahona
Américo Marcelino	Isabel Carmelo Rosa Renaud
Ana Borges Braga	Isabel Castro Lopes
Ana Domingues	Isabel Matos Dias Caldeira Cabral
Ana Lúcio	João Branquinho
Ana Paula Cosme	João Carlos Silva
Ana Paula Jardim	João J. Vila-Chã, SJ
Anabela Fialho	João Serra
André Barata	Joaquim Cerqueira Gonçalves
António Feijó	Jorge Lemos
António Franco Alexandre	José Barata-Moura
António Lopes	José Gabriel Trindade Santos
António Marques	José Gomes André
António Pedro Mesquita	José Luis Perez
Carla Sardinha	José Manuel Marques
Carlos João Correia	José Navarro de Andrade
Catarina Belo	José Teixeira
Catherine Z. Elgin	Leonel Ribeiro dos Santos
Célia Teixeira	Luís Bettencourt
Desidério Murcho	Luísa Possollo

QUANDO HÁ ARTE!

Magda Costa Carvalho	Pedro Galvão
Manuel João Pires	Pedro Miguel Farinha Gomes
Manuel Maria Carrilho	Renato Epifânio
Manuel Teles	Ricardo Santos
Margarida Amaral	Rita Pimentel
Maria do Céu Patrão Neves	Romana Valente Pinho
Maria Filomena Molder	Rui Maia Rego
Maria Isabel Carmelo Rosa Renaud	Sandra Krich
Maria José Figueiredo	Sara Fernandes
Maria Leonor Xavier	Sara Velasco
Maria Lucrecia	Sofia Miguens
Maria Luísa Ribeiro Ferreira	Sónia Silvestre
Maria Manuela Amoedo	Susana Isabel Lucena Teixeira
Maria Teresa Ximenez	Susana Oliveira
Michel Renaud	Suzana Ramos
Miguel Alexandre Mendes de Oliveira	Teresa Antunes
Miguel Almeida	Teresa Carvalho
Miguel Tamen	Teresa Fonseca
Nuno Barreiros	Teresa Marques
Nuno Beatriz Gomes	Vasco Baptista Marques
Nuno Castanheira	Vera Vicente
Nuno Miguel Marques	Victor Gonçalves
Paula Gabellieri	Viriato Soromenho-Marques
Paula Mateus	Vítor Guerreiro
Paulo Alexandre e Castro	Vítor Moura
Paulo Borges	

Introdução

VÍTOR GUERREIRO

Cabe dizer algumas palavras acerca do propósito que anima este livro, bem como da pessoa cuja vida e trabalho aqui celebramos: a Professora Maria do Carmo d’Orey (1933–2023), filósofa, artista, docente universitária, autora, divulgadora e tradutora de um segmento *ainda* pouco familiar entre nós da cultura filosófica e estética; uma das pessoas que conheci que mais sabiam sobre filosofia da arte e como a ensinar; que a disseminou, esclareceu e aprimorou ao longo de uma vida. Trata-se de alguém a quem a filosofia da arte em Portugal muito deve, a começar por este reconhecimento elementar. Escreveu o que é, ainda hoje, provavelmente o melhor livro e o mais empolgante (sim, *empolgantes* novecentas páginas) em defesa de um cognitivismo estético de inspiração goodmaniana (*grosso modo*, a ideia de que as artes podem expandir a nossa compreensão das coisas e não apenas dar-nos prazer e entretenimento) em língua portuguesa. Um livro merecedor, sem a menor dúvida, de tradução para outras línguas.

Em muitos aspectos que ultrapassam o domínio filosófico, Maria do Carmo d’Orey foi uma pessoa extraordinária. Além da academia, não é de menor importância, como elemento revelador da sua humanidade, a sensibilidade social que a levou a envolver-se, em 1969, na criação da Comissão Nacional de Socorro aos Presos Políticos. Feitos como este devem ser recordados numa altura como a que vivemos para evocar a ideia de comunidade de estudo, de amor ao conhecimento e à compreensão por si mesma das coisas, e a perspectiva de como tudo isto, para fazer sentido, deve estar ligado ao interesse pelos outros enquanto pessoas reais.

O projecto de fazer esta homenagem em forma de livro já nos acompanha (a nós, organizadores, contribuidores) há algum tempo, mas quis o destino que o levássemos a bom porto no mesmo ano em que a homenageada, infelizmente, nos deixou, pouco antes de completar o seu nonagésimo aniversário. Embora me entristeça que não o tenha visto publicado, que não o tenha tocado e folheado, como testemunho tangível e não apenas verbal, consola-me saber que pelo menos estava ciente de que viria a ter esta merecida homenagem. A principal razão pela qual a fazemos, sob esta forma, é muito simples: porque é *justo*, mais do que justo, e quem quer que conheça o trabalho da Professora Carmo d'Orey no domínio da estética filosófica em Portugal reconhecerá isso mesmo. Esta é a parte em que me permito falar em nome de todos os que se revêem neste nosso pequeno mas orgulhoso gesto. Além disso, há as razões que me animam mais pessoalmente e que dizem respeito ao meu percurso e ao papel nele desempenhado pela Professora Carmo d'Orey, mas que se prendem também com o lugar da estética filosófica numa sociedade e cultura como a nossa, onde o justo reconhecimento por uma vida dedicada às artes, à compreensão das mesmas, à curiosidade, à clareza do pensamento, não raro ficam aquém do desejável. Entre umas e outras razões está a pessoa, a dimensão daquilo que nos deixou e a questão de como fazer jus a tudo isso.

Há, sem dúvida, outras pessoas a quem poderia ou até deveria ser dada a palavra neste momento e que teriam uma base muito mais sólida do que a minha para falar sobre o que nesta ocasião faria sentido ser dito. Por exemplo, sobre a sua experiência com a escultura, que estudou e praticou, ou, mais tarde, o seu período como *visiting scholar* em Harvard, para trabalhar com Nelson Goodman e Catherine Z. Elgin, enquanto preparava a tese de doutoramento que se viria a transformar no livro *A Exemplificação na Arte: Um Estudo sobre Nelson Goodman*, publicado pela Fundação Calouste Gulbenkian, entre outros aspectos da sua vida representativos do ser humano que era e não menos importantes do que a filosofia. A minha perspectiva, porém, é limitada. Não fui orientando da Professora Carmo d'Orey; apenas fui seu aluno na cadeira de Estética II, no curso de licenciatura em Filosofia da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, há mais de vinte anos. Não fazia a mínima ideia, naquela altura, de quão importantes se tornariam as suas aulas, aquilo que discutíamos, as visitas a museus como o Árpád

Szenes/Vieira da Silva ou o Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, e ainda as apresentações sobre obras de arte, por vezes escolhidas durante essas visitas, embora não necessariamente. Não imaginava que viria a ensinar sobre esses assuntos alunos com a mesma idade que eu tinha então. Não podia adivinhar que essas questões acerca das artes se tornariam o centro dos meus interesses filosóficos, em particular a música, que teve sempre um papel especial na minha vida. Nunca pensei realmente na música e na filosofia como áreas que comunicam ou se intersectam, embora *soubesse* que isso sucedia. Porém, foi nas aulas da Professora Carmo d'Orey que tive pela primeira vez experiência desse tipo de comunicação, mais no domínio das artes plásticas, que era o seu. Recordo-me muito bem das pinturas sobre as quais fiz apresentações (em conjunto com colegas) bem como o ensaio final: Cézanne, uma pintura na série *Os Jogadores de Cartas*; Chagall, *Escutando o Galo*; e Amadeo de Souza-Cardozo, *D. Quixote*. Não lembro do que disse ou escrevi ao certo nesses trabalhos e muito provavelmente iria sorrir se os voltasse a ler. Em todo o caso, foram exercícios importantes. Lembro o seguinte pormenor: como orientação para o modo de abordar as obras que apresentaríamos, estudámos a certo ponto, por umas fotocópias, excertos do texto francês *Découverte de la Peinture*, de René Berger, um livro de 1958 (hoje provavelmente leríamos a tradução inglesa num ecrã de computador, pedindo empréstimos a hora a hora no *Internet Archive*, embora o original francês ainda se encontre nas nossas bibliotecas universitárias) com o charme imbatível das publicações sobre arte dos anos 50 e 60, quando os «intelectuais» escreviam para um público misto, procurando instilar entusiasmo por algo, e não apenas para colegas, sob pressões avaliativas! Assim, adquiríamos o esboço de um método que nos permitia avançar das propriedades meramente possuídas pelas obras de arte – ou, como ela irreverentemente lhes chamava, «as o.a.» – até às propriedades *exemplificadas* (as que a própria obra salienta, exhibe, destaca, mostra, enquadra, refere), sendo que não há uma chave única e absoluta para distinguir adequadamente entre diferentes modos de uma obra particular dar corpo a uma organização de tais propriedades. Não era uma receita infalível, mas foi o primeiro exercício em que procurei simplesmente debater-me com as obras diante de mim, em vez de as usar como referências ou pretextos para o repisar mais ou menos

diligente de ideias em segunda mão. Aquilo era *algo*, embora algo do qual teríamos também de nos libertar, crescendo. Isso levaria *tempo*! Quanto tempo demorei para começar a compreender a importância de um catálogo de cores para a filosofia da arte? Quanto tempo para dominar *reflectivamente* o «é da identificação artística», que, segundo Danto, assinala a diferença entre dois rabiscos idênticos que nos mostram coisas diferentes?

Recordo nitidamente da Professora Carmo d’Orey a simpatia e a disponibilidade, e agora compreendo, com o benefício da retrospectiva, a paciência exigida para nos ajudar a trabalhar sobre tantos temas de uma forma pouco habitual: fazendo perguntas simples e óbvias que normalmente não se fazem porque entram em conflito com a absorvente necessidade de *parecer saber*, e respondendo-lhes com o mesmo espírito de simplicidade. A *dificuldade* de o fazer sabendo que vai *demorar* bastante mais do que um semestre ou um ano lectivo, com a consciência de que ensinar bem é saber deixar ficar as sementes que um dia darão fruto depois de se firmarem invisivelmente as raízes; sabendo que cada um de nós terá de crescer juntamente com as ideias; e que os resultados, os que *importam*, não serão imediatamente visíveis.

Assim, descobríamos como é difícil fazer tudo isso e só com *arte se faz*, quando a há. É precisamente essa a ideia do título que escolhemos para este livro – *Quando Há Arte!*: por um lado, aludir ao texto onde Goodman, a partir de algumas observações aparentemente banais acerca de como as *amostras* funcionam como símbolos, tira conclusões de grande fôlego para a representação nas artes – um dos vários textos que descobrimos e explorámos nas aulas da Professora Carmo d’Orey –, mas sobretudo firma a ideia (convertendo a interrogação do original em exclamação) de que é *quando há arte* que temos aquilo por que estamos gratos e aqui celebramos. Havia arte nas aulas da Professora Carmo d’Orey além da arte que discutíamos: a arte das próprias aulas, como de resto a arte dos seus textos, que merecem ser conhecidos por um público mais vasto do que o português. A essa tarefa dedicarei pessoalmente – afirmo-o aqui sem pudor em registo de promessa – os esforços possíveis, no tempo que me é dado, demore o que demorar. Isto por duas razões, uma das quais já mencionei, mas reitero tantas vezes quantas as necessárias: porque é *justo* e porque *vale a pena* o esforço. Não vi a Professora Carmo d’Orey durante muito tempo. Não a voltei

a ver, na verdade. Guardo a memória daquela figura magra e enérgica, com a sua boina muito característica, discorrendo num ritmo intenso, decisivo, percussivo, mas sempre de forma muito clara e precisa, sobre artes e filosofias da arte. Nunca disparava termos abstrusos meramente para o efeito sem os esclarecer e ligar ao que dissera antes, e o seu entusiasmo pelo ensino não traía de modo algum tudo o que aqueles olhos já tinham visto. Como poderia eu ter imaginado – ao sair da última discussão do trabalho para essa disciplina, o tal em que terei dito uns poucos disparates sobre o *Dom Quixote* de Souza-Cardoso, felizmente olvidados – que o livro dela sobre Goodman se tornaria um elemento tão importante do meu percurso e que levaria a cabo esta homenagem? Como poderia eu ter imaginado que, por mais um acaso do destino, viria a ler um salmo na grande despedida onde me foi dado ouvir as histórias singulares, deliciosas e enternecedoras que deram forma na minha mente à pessoa além da filosofia, envoltas numa atmosfera que me fez regressar a casa com o espírito tão elevado e optimista como se acabasse de ouvir declamar um poema sobre o bater de latas e uma vontade teimosa de ir de burro ajazado à andaluzia... Que de resto ouvi mesmo! E foi esse mesmo poema que escutei novamente agora, ao escrever estas palavras, proferido com a invencível determinação de um espírito não menos álcere e primaveril que o coração-tambor na *Marcha* de Mayakovsky, inundando as praças do mundo com o seu ritmo estridente e a vontade de beber em vida o céu de um só trago.

Não sei bem por que razão me ocorreram estas palavras, nesta ordem precisa. Sei intuitivamente o que *testemunham*: uma alegria de viver que mais se contentaria no rumor dos bichos, na textura granulosa da terra ou da casca rugosa de uma árvore do que na nossa muito urbana e institucional vénia em forma de *Festschrift*, mas que ainda assim a reconheceria e nos acenaria em resposta, com um sorriso cúmplice. O que procuro articular desta forma algo exaltada, porém, não é menos claro e subtil do que um argumento finamente cinzelado. Deixo assim, sem mais floreios e excessos, o meu agradecimento à professora, aos seus familiares e amigos, que além das histórias sobre ela me deram também a alegria de poder escutar o poema pela sua voz, ainda que numa gravação. A todos o meu sentido «Obrigado»!

Este livro reúne os contributos de pessoas, gerações, contextos e países completamente diferentes, algumas das quais tiveram o privilégio de conhecer a Professora Carmo d'Orey, de trabalhar ou estudar com ela. Pessoas amigas, colegas, estudantes, colegas e estudantes dos seus antigos colegas ou estudantes, ou apenas convidados reconhecidos pelo trabalho que com ela partilham nas mesmas áreas de interesse. Todas se deixaram mover pelo reconhecimento de uma dádiva que perdura e nos une no entusiasmo juvenil pela filosofia e pelas artes, as belas e malas-artes da experiência humana; um entusiasmo que, apesar de tudo o mais, nos mantém vivos e a pensar. Ou pelo menos não posso deixar de o descrever assim.

O livro consiste num total de dezasseis ensaios, dos quais dez estão escritos em português, cinco em inglês e um em castelhano. A decisão de os manter assim prende-se com o facto de se tratar de artigos originais, que vêm a lume pela primeira vez aqui e agora, fazendo assim todo o sentido preservá-los tal como foram escritos, na língua original, que deverá surgir antes de quaisquer traduções. Em alguns casos, os artigos são concebidos como resposta a outros, como sucede com o artigo de Nemesio Puy em resposta a James Young, e com o artigo de Vítor Guerreiro (o meu) em resposta a ambos. Neste caso, embora dois dos artigos estejam em inglês (Young e Puy), um deles (Guerreiro) responde aos outros em português, além de dar uma descrição bastante pormenorizada (e desejavelmente fiel, mas isso cabe aos leitores decidir) dos argumentos e ideias centrais dos dois artigos. Esse artigo resulta de uma apresentação pública em inglês, com os outros dois autores, proferida no contexto de um *workshop* na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, a 2 de Maio de 2023. Uma versão inglesa *muito mais curta* será eventualmente publicada para continuar o debate. Muito gostaria de ter visto a reacção da homenageada à publicação deste livro e escutar as observações que lhe ocorressem. Na ausência dessa possibilidade, resta-me pelo menos a confiança de que prestamos um tributo suficientemente digno.

O livro está organizado em três partes: 1) Arte e Realidade (cinco artigos); 2) Arte, Imagem e Significado (quatro artigos); 3) Exemplificação e Expressividade (sete artigos). Apesar desta distribuição, não foram escritos de acordo com um plano preciso de ajuste, sendo o terceiro o mais circunscrito tematicamente, uma vez que nesta secção todos

os artigos tratam o conceito goodmaniano de exemplificação, que é absolutamente central na filosofia de Goodman e no trabalho da Professora Carmo d'Orey. No primeiro bloco procurámos reunir os textos que reflectem as diversas formas de relação entre arte e realidade, entendida ou como o mundo fora da arte ou como o contexto artístico em que cada objecto de arte vem a ser o que é. Aqui encontram-se as clássicas questões de definição da arte (Carlos João Correia; Célia Teixeira), ou ainda a questão, daquelas desconcertantemente simples e difíceis ao mesmo tempo, de explicar em que consiste o estilo, embora todos consigamos reconhecer que uma dada obra pertence a um ou outro estilo (Hugo Luzio); mas também o problema das falsificações (a realidade *da* arte) e a diferença que isso faz para o juízo estético (Aires Almeida); bem como questões acerca da interpretação da arte e a importância, para isso mesmo, do que (como as *intenções* autorais) está na «realidade fora da arte» (Paula Mateus).

No segundo bloco reunimos os textos que de algum modo tratam da imagem e do significado, outro tema central no trabalho da Professora Carmo d'Orey (note-se que ao falar de imagens temos por norma em mente imagens pictóricas, mas podemos falar noutro tipo de imagens). Desde logo a icónica (!) questão da semelhança e da representação pictórica, a crítica goodmaniana da primeira como explicação da última, e uma antecedente visão mais subtil da relação entre ambas, que remonta a C. S. Peirce (Vítor Moura). De seguida, a questão do papel (ainda) desempenhado pela beleza no discurso da crítica de arte, a despeito da chamada «Califobia» (fobia da beleza) e da menorização, desde Duchamp, do «retiniano» (Matilde Carrasco-Barranco). Sem esquecer as imagens em movimento e a bateria de questões filosóficas que o cinema levanta, sejam questões gerais relativas à percepção, à representação e à especificidade do seu *medium* ou desafios levantados por obras particulares, como, neste caso, um guião ou argumento cinematográfico escrito por um dramaturgo (Yolanda Espiña); este segundo bloco termina com uma magistral reflexão sobre a natureza do desenho e a especificidade do gráfico e do pictórico entre os diversos «sistemas simbólicos» e entre as diversas artes da imagem (Américo Marcelino).

A terceira e última parte, sobre exemplificação e expressão (ou expressividade), é a mais densa, no sentido de ter mais artigos, e, como

já referi, é também a mais circunscrita tematicamente. O conceito de exemplificação tem um lugar crucial no trabalho da Professora Carmo d'Orey. Dedicou imenso esforço à sua clarificação e desenvolvimento, a ponto de corrigir, quando necessário, o próprio Goodman. O seu magistral livro sobre a exemplificação na arte, que é tanto um verdadeiro curso de estética filosófica quanto uma exploração empolgante do cognitivismo estético, procura mostrar sistematicamente como a teoria goodmaniana é *unificada* pelo conceito de exemplificação, resultando assim num edifício elegante, simples, que procura explicar o mais possível com os mesmos recursos básicos. Em vez de ter uma teoria para cada questão, como a expressividade na música, a representação ficcional, a adequação metafórica, etc., uma teoria goodmaniana procura uma resposta global a estes problemas, com a exemplificação no centro. A este propósito, a própria filosofia de Goodman é um exemplo vívido de como a observação perspicaz da vida quotidiana é mais crucial do que a erudição ruminante: poderia ser ilustrada como o desdobrar de consequências filosóficas profundas, a partir de um olhar atento e sagaz, que se deteve no funcionamento de algo aparentemente tão simples e trivial como catálogos de amostras. Quão longe nos permite voar esse trampolim conceptual, evidentemente é matéria de discussão filosófica acesa, desacordo e polémica. Os autores que participam neste bloco não estão todos de acordo entre si quanto ao alcance e valor de uma filosofia da arte baseada na exemplificação, mas é precisamente com debate, e não com aquiescência, que se honra um trabalho filosófico desta dimensão. Assim, o terceiro bloco abre com dois artigos sobre o conceito de exemplificação: um sobre a exemplificação na ciência, e não apenas na arte, ou como algo pode funcionar simultaneamente como «símbolo estético» e «símbolo científico», através de um exemplo concreto e actual de uma instalação fora dos habituais contextos artísticos (Catherine Elgin), e outro sobre a relação entre exemplificação e expressão (ou expressividade), com uma análise perspicaz das dificuldades e potencialidades oferecidas pela ideia de expressividade como exemplificação metafórica, não previstas por Goodman nem pelos seus críticos (John Kulvicki). Seguem-se quatro artigos sobre a teoria goodmaniana da expressividade como exemplificação metafórica, aplicada ao caso específico da música. Um deles é uma crítica da teoria goodmaniana e a favor da chamada

«teoria da semelhança» (James O. Young), uma teoria perfilhada por filósofos da música como Stephen Davies e, até certo ponto, por Peter Kivy. O artigo seguinte é uma resposta a Young que procura especificar algumas vantagens teóricas na teoria goodmaniana da expressividade, mas aceitando parcialmente as objecções daquele (Nemesio Puy). De seguida, temos uma resposta a ambos, esboçando uma defesa da teoria goodmaniana (Vítor Guerreiro). A concluir a téttrade sobre expressividade musical, temos outro artigo que analisa e critica a aplicabilidade do conceito de exemplificação metafórica à música (Tiago Sousa), mas numa perspectiva mais dialogante com o defensor de outra vertente da teoria da semelhança sobre a expressividade musical, que é Malcolm Budd. O livro termina com uma abordagem ao conceito goodmaniano de exemplificação e ao «projecto cognitivista» em estética, bem como à contribuição da própria arte para a filosofia, na relação antagónica com uma tradição de pensamento filosófico sobre a arte, entre Kant e Greenberg (Sílvia Bento). Uma excelente nota para concluir o volume, a meu ver.

Não vou fazer aqui um resumo de cada artigo, com sinopses de ideias e argumentos. Já vai bem prolixa a introdução deste volume de contribuições generosas, e creio que a breve descrição anterior é um aperitivo perfeitamente adequado para estimular a curiosidade do público. No final do volume, damos aos leitores uma lista das obras citadas ao longo do livro que estão disponíveis em tradução portuguesa. Uma vez que as edições que cada autor decide usar são um aspecto ineliminável do seu trabalho, não seria correcto introduzir aí alterações. Oferecemos ainda uma lista tão completa quanto possível – feita a partir de um *Curriculum Vitae* e de pesquisa bibliográfica – dos textos da Professora Carmo d’Orey publicados em português. Devo ainda observar que faz parte dos meus planos uma edição bilingue desses textos.

Cada autor contribuiu de forma absolutamente livre e espontânea, sem indicações para corresponder a uma *ratio* de temas. Ainda assim, a unidade final não deixa de impressionar: catorze dos dezasseis artigos lidam com algum aspecto do pensamento de Goodman, com maior ou menor profundidade. Procurámos que o livro fosse equilibrado a vários níveis e reflectisse algo da atitude filosófica da homenageada. Há pelo menos um artigo que debate Goodman a partir de uma perspectiva que não é a da estética dita «analítica» e também um artigo, na perspectiva

dita «continental», que não toca sequer em Goodman. Quisemos que a unidade do livro residisse no gesto de homenagem mais do que na linha teórica. A unidade que de facto resultou foi espontânea e não programada e a diversidade de perspectivas, por sua vez, espelha também a atitude da Professora Carmo d’Orey, que era absolutamente avessa à lógica dos guetos filosóficos, da compartimentação ideológica, dos espartilhos e da ausência de abertura e comunicação sob o pretexto da clareza e do rigor.

Resta-me expressar a maior gratidão a todos os participantes que acederam ao convite, bem como aos que não puderam aceder mas não deixaram de manifestar o seu apoio e apreço pelo projecto, bem como o seu afecto e carinho pela homenageada. A família da Professora Carmo d’Orey, na pessoa das suas sobrinhas, foi-nos sempre imensamente prestável, cedendo-nos informação útil e também as fotografias que reproduzimos aqui. Uma nota especial de alento para a sua amiga, a Professora Isabel Matos Dias Caldeira Cabral, que também deu a este projecto uma preciosa ajuda.

Quero ainda deixar um agradecimento aos editores da E-Primatur, Suzana Ramos, também uma antiga aluna da Professora Carmo d’Orey, e Pedro Bernardo, que acarinharam este projecto e provavelmente o salvaram de permanecer em mera potência sabe-se lá por quanto tempo. Agradeço aos outros organizadores e co-contribuidores para este volume: o Professor Carlos João Correia e o Professor Vítor Moura. Não posso fechar a introdução sem agradecer também aos Centros de Investigação a que cada organizador deste volume está filiado – Instituto de Filosofia da Universidade do Porto, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho – às respectivas responsáveis pela gestão académica em cada centro (sempre com especial carinho pela Isabel Marques), e, evidentemente, à Fundação para a Ciência e Tecnologia. A homenagem que aqui apresentamos à memória da Professora Carmo d’Orey é o resultado conjunto de esforços e contributos de todas as pessoas e entidades mencionadas. Reservo a última palavra de agradecimento para o público leitor deste livro.

Boa leitura!

Porto, 9 de Agosto de 2023

PARTE I
ARTE E REALIDADE

Arte e realidade

CARLOS JOÃO CORREIA(*)

«O que nos interessa no noticiário de um jornal, num tratado científico ou no boletim meteorológico *é o que é* descrito. Diferentemente, numa obra de literatura, os símbolos linguísticos valem não apenas pelo que descrevem, mas por si mesmos. O *como é* descrito assume uma importância relevante.»

CARMO D'OREY⁽¹⁾

1

A questão sobre a natureza da arte constitui um dos temas centrais do pensamento filosófico. Responder a esta interrogação ou, pelo menos, mostrar os seus limites, é o desiderato fundamental da filosofia da arte.

Por duas ordens de razões, a interrogação sobre o que é a arte alcançou facetas completamente novas na época contemporânea. A primeira razão prende-se com a constituição da Estética como disciplina filosófica. Esse passo foi dado, pela primeira vez, pelo menos em termos nominais, por Baumgarten em 1735. Como é sabido, a ideia de uma estética surge-lhe a partir da análise da *arte* poética, sendo seu objectivo inquirir a perfeição do conhecimento sensível,

(*) Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.

(¹) (Carmo d'Orey, 1999: 275).

seja ele presente e distinto, seja ausente, mas de natureza sensorial, como é o caso da imaginação (1983). No entanto, deve-se a Kant, na *Crítica da Faculdade de Julgar*, o estudo sistemático da actividade artística (KU §§43-53), em particular na delimitação da esfera dos objectos pertencentes às belas-artistas. Se é verdade que, para ambos os autores, a inquirição conceptual é realizada no âmbito de uma teoria do gosto, é indubitável que o filósofo crítico nos mostra a relação íntima entre a criação artística e a vivificação espiritual produzida pelas Ideias estéticas. Estas últimas são definidas como representações da imaginação que dão a pensar, sem que, no entanto, qualquer conceito seja determinado. Sem menosprezar a questão do gosto e da beleza, sobretudo em situações agonísticas de conflito – afinal, o gosto deve ser a disciplina do génio artístico –, as Ideias estéticas apontam já noutra direcção, a saber, a da criação artística.

Tais representações da faculdade da imaginação podem chamar-se ideias, em parte porque elas pelo menos aspiram a algo situado acima dos limites da experiência e assim procuram aproximar-se de uma apresentação dos conceitos da razão (das ideias intelectuais), o que lhes dá a aparência de uma realidade objectiva; por outro lado, e na verdade principalmente, porque nenhum conceito lhes pode ser plenamente adequado enquanto intuições internas. O poeta ousa tornar sensíveis ideias racionais de entes invisíveis, o reino dos bem-aventurados, o reino do inferno, a eternidade, a criação, etc.; ou também aquilo que na verdade encontra exemplos na experiência, por exemplo a morte, a inveja e todos os vícios, do mesmo modo o amor, a glória, etc., transcendendo as barreiras da experiência, mediante uma faculdade da imaginação que procura competir com o jogo da razão no alcance de um máximo, ele procura tornar sensível numa completude para a qual não se encontra nenhum exemplo na natureza; e é propriamente na poesia que a faculdade de ideias estéticas pode mostrar-se na sua inteira medida. (KU §49).

Por sua vez, a Estética pós-kantiana tornou-se, no essencial, uma *teoria da arte*. Vejam-se a este propósito as considerações sobre a obra de arte realizadas por autores como Hegel (a arte como encarnação sensível da liberdade), Schelling (a arte como encarnação da força criativa da natureza), Schopenhauer (a arte como representação das

Ideias e da própria Vontade), entre outros. A natureza da arte não só passou a ser sistematicamente escrutinada, como a própria *filosofia da arte* se tornou numa alínea, um capítulo da ideia de qualquer sistema filosófico. Por seu turno, no mundo anglo-saxónico, desde Joseph Addison a Clive Bell, senão mesmo até aos nossos dias, a questão da arte torna-se progressivamente a preocupação estética central.

A segunda razão sobre a novidade da estética contemporânea prende-se com a revolução artística que ocorreu no Modernismo, nomeadamente quando um cânone artístico de criação e apreciação das obras de arte passa a ser contestado. Como sublinha a filósofa norte-americana Cynthia Freeland (2001), tornou-se trivial a questão: «mas será arte?» A esfera dos objectos artísticos foi, de tal modo, ampliada no Modernismo, que a busca de um denominador comum entre todas as obras designadas como artísticas passou a ser um desafio intelectual a que a filosofia não poderia ficar indiferente. Para caracterizar um tal estado de coisas, o crítico de arte Harold Rosenberg (1964) propôs o conceito de «objectos ansiosos» enquanto expressão da nossa incerteza sobre a própria natureza artística das novas criações. São famosos os exemplos, alguns caricatos, outros meio macabros, que dão corpo a esta interrogação – *mas será arte?* – e que estão longe de se esgotar na *Fonte* de Marcel Duchamp, obra típica da postura dadaísta sobre a arte. Um dos exemplos mais paradigmáticos ocorreu em 2001, quando o artista belga Francis Alÿs (2001) apresentou na Bienal de Veneza uma obra intitulada *O Embaixador* e que consistiu no envio de um pavão vivo. Segundo o artista, o pavão teria uma dupla função: representaria o artista nesse evento, ao mesmo tempo que se exibia como obra. Um dos aspectos fascinantes desta «criação» é que ela traduz uma ideia muito cara, e que me parece correcta, de Danto, a saber, que este tipo de obra, sem dúvida provocatório e irónico, deve ser entendido como uma *atitude* do artista em relação ao *mundo da arte*. Muitas obras de arte parecem estar mais interessadas em apresentarem-se como manifestos ou proclamações sobre o mundo da arte do que se constituírem como objectos artísticos dados à contemplação, ou mesmo à *performance* humana.

Arthur C. Danto considerava que filosofia e arte se exigiam mutuamente (1981: 77-78). Poder-se-ia dizer, em termos metafóricos, que seriam como um par de uma dança. E por que razão? Porque a discriminação do que é real e do que não é, da realidade e da aparência, mesmo que seja para a contestar, constitui o nervo do pensamento filosófico. Ora, qualquer que seja o modo como concebemos a arte, é sempre possível surpreender nela o lugar privilegiado em que aparência e realidade se entrecruzam. Só nas culturas em que há uma contraposição nítida entre realidade e aparência, nem que seja para a discutir, é que tem sentido o surgimento tanto da filosofia como da arte, pelo menos no modo como a conhecemos.

Defendo que a arte como arte, como algo que contrasta com a realidade, se desenvolveu conjuntamente com a filosofia e que a pergunta sobre por que razão a arte é algo que deve interessar à filosofia é acompanhada de uma outra pergunta sobre por que razão a filosofia não apareceu historicamente em todas as culturas, mas somente nalgumas, sobretudo na Grécia e na Índia. Não é possível responder a essa última pergunta sem definir o que é a filosofia, e quando o fizermos não será difícil entender por que razão a arte é um objecto filosófico por natureza, na verdade um objecto incontornável, desde que, evidentemente, se trate de arte e não de magia. Acredito que a filosofia só pode nascer quando a sociedade na qual surge conseguiu formar um conceito de realidade. E claro que qualquer grupo de pessoas, qualquer cultura, consegue formar conceitos ou crenças com os quais define a realidade, mas isso não é o mesmo que dizer que eles dispõem de um conceito de realidade. Isso só acontece quando se estabelece um contraste entre a realidade e uma outra coisa – aparência, ilusão, representação, arte – que separa completamente a realidade e a coloca a uma certa distância. (1981: 77-78)

Deste modo, a própria constituição de entidades ficcionais, ditas «irreais», assim como a percepção da distância entre o que se supõe ser real e o que não é, representa a condição mínima a partir da qual foi possível o desenvolvimento tanto da filosofia como da arte. Poder-se-á objectar que todas as culturas, sem excepção, mesmo aquelas para as quais a filosofia é um território estranho, conheceram expressões

artísticas, mas tal não significa que assumissem as suas criações como formas artísticas, do mesmo modo que não construíam um conceito de realidade. Com efeito, Larry Shiner (2001) defende que a visão corrente da existência de uma *esfera autónoma* de objectos artísticos constituiu uma invenção recente na história da humanidade. Na grande maioria das culturas – e também na civilização europeia antiga –, o conceito de arte era, no essencial, perspectivado como um ofício, uma técnica que poderia oscilar entre a arte dos saberes – as artes liberais, as dos «homens livres» – e a arte dos servos e artesãos. A arte era, no essencial, uma correcta ordenação de meios em direcção a um fim, numa palavra, uma *técnica*. Essa técnica visava obter a perfeita *mimesis* – ou imitação –, mesmo que fosse pensada como um meio de conhecimento do que existe, mas, também, do possível. No entanto, Shiner erra ao defender que o nosso conceito de arte é coetâneo do surgimento, na Modernidade, dos museus. O argumento é feliz se estivermos a pensar na disciplina de Estética. Com efeito, as instituições museológicas criaram as condições objectivas para os objectos artísticos passarem a ser observados sem referências culturais e históricas. A Estética, entendida como olhar distanciado da beleza da arte, tornou-se possível. Porém, se existem universos culturais que desconhecem a arte enquanto arte, pode-se dizer que, desde a Antiguidade Clássica, já existia um conceito forte tanto de arte como de filosofia, mesmo que a primeira ainda fosse subalternizada ao ofício e à mimese.

A arte mimética consciente de si surgiu na Grécia em conjunto com a filosofia, um pouco como se a filosofia tivesse encontrado na primeira um paradigma para toda a gama de problemas a que a metafísica responde. Deve-se creditar à teoria antiga o mérito de ter compreendido correctamente a relação entre arte e realidade, e o seu único erro ou estreiteza de visão residiu na suposição de que a representação se restringe a estruturas imitativas; por isso, a teoria da arte como representação não foi capaz de encontrar um lugar para as obras que apesar de terem propriedades representacionais eram claramente não-miméticas. (1981:82)

Não devemos, deste modo, estranhar que a questão filosófica da arte remonte à Antiguidade Clássica, em particular às reflexões feitas

por Platão, na *República*, posicionando a actividade artística na esfera da estrita *aparência*, e por Aristóteles, na *Poética*, mostrando o valor da arte no conhecimento do que é possível, reflexões retomadas, a seu modo, no pensamento medieval, por São Tomás de Aquino (ST I, §39, art.8, obj.5), na caracterização ontológica das propriedades da beleza (*integritas, consonantia e claritas*). Com efeito, a metafísica tem como seu princípio natural a distinção entre a aparência e a realidade, sendo assim compreensível que o exercício filosófico antigo procurasse instâncias dessa mesma aparência, quanto mais não seja para a contrapor a visões genuínas do que se considerava como sendo a autêntica realidade. Daí que se compreenda que a metafísica platónica vise contrastar a realidade arquetípica com a aparência artística, sendo defendido no Livro X da *República* que a obra de arte se distancia três vezes da realidade (597e). Numa tese inversa, mas no âmbito da mesma esfera de preocupações, Aristóteles defenderá na *Poética* que a ficção é mais filosófica e mais crucial do que a história, na medida em que a poética trata mais dos universais do que a história, restringida pelo Estagirita ao plano do evento particular (1451a 37-40). O que é crucial nestas duas afirmações de Platão e de Aristóteles é que ambos analisam o estatuto da arte em função do modo como concebem a realidade. A arte, como conceito, é perspectivada, bem ou mal, pouco importa, a partir da própria visão que a filosofia tem da realidade. Hoje sabemos que a teoria da arte como imitação é falsa, mas não só revelava uma percepção aguda da relação entre realidade e aparência, como é, em si mesma, coerente, ao reservar um espaço singular e único para as obras de arte. Daí, ter sido o modelo teórico dominante até meados do século XVIII. Quando Charles Batteaux publica em 1746 a obra *Les Beaux-arts réduits à un même principe*, o princípio unificador de toda a actividade artística é o da *imitação*.

3

Podemos perguntar-nos qual é o estatuto da arte segundo Danto. Para o filósofo norte-americano, a arte tem um estatuto similar à linguagem, não tanto porque a arte seja uma linguagem, mas porque a sua ontologia é, de algum modo, comum às duas.

A arte distingue-se da realidade da mesma maneira que a linguagem quando esta é utilizada de maneira descritiva (nesse caso, é pelo menos legítimo perguntar se uma obra de arte é verdadeira ou não). Isso não quer dizer que a arte é uma linguagem, mas apenas que a sua ontologia é coerente com a ontologia da linguagem, e que o mesmo contraste que a opõe à realidade existe entre esta e o discurso. Por isso, assim como é impossível imaginar um mundo constituído unicamente de sombras, não se pode imaginar um mundo que comporte tão-somente obras de arte. É possível imaginar um mundo sem obras de arte, ou pelo menos nada a que os seus habitantes pudessem referir-se como obras de arte, pois esse mundo seria simplesmente aquele em que ainda não se formou o conceito de realidade. O valor filosófico da arte reside no facto histórico de, com o seu surgimento, ter ajudado a trazer à consciência dos homens o conceito de realidade. Se todas essas considerações não nos proporcionaram uma definição filosófica da arte, mostraram por que razão a definição de arte é uma questão filosófica. (1981: 83)

Em termos metafóricos, podemos dizer que tanto as obras de arte como as expressões linguísticas são «sombras» que envolvem a esfera do que se considera real, a um ponto tal que poderíamos imaginar um mundo no qual a arte e a linguagem verbal não existissem. Qual o ponto fundamental que diferencia a linguagem verbal descritiva da natureza das obras de arte? A distinção encontra-se no facto de as últimas serem, em si mesmas, «sentidos incorporados» (2013:37), enquanto a linguagem verbal descritiva tem apenas uma semântica desencarnada, o que aproxima claramente a filosofia da arte de Danto do pensamento hegeliano, em particular nas reflexões do filósofo alemão sobre a Ideia de beleza nas suas *Lições de Estética*. Como nos diz Hegel (1970: 157): «A beleza é a Ideia concebida como a unidade imediata do conceito e da sua realidade, na medida em que esta unidade se apresenta na sua manifestação real e sensível» numa única expressão – «sentido incorporado». Para Hegel, a arte não é mais do que a liberdade – entendida como espontaneidade e não tanto como livre-arbítrio – feita sensível. A obra de arte é essencialmente representativa, para Danto, não tanto porque refira uma realidade exterior a si mesma, mas sim porque expressa a forma como o artista percebe uma determinada realidade – se se quiser, nalguns casos,

representando através de uma clarificação imaginativa das emoções. Noutros casos, este carácter auto-referencial da produção artística diz respeito ao próprio mundo da arte em que a obra está inserida. Tal acontece nos casos em que a obra de arte é perspectivada como uma posição do artista sobre os problemas estéticos da sua época. É impossível não pensarmos aqui em obras tão distintas como a *Fonte* de Duchamp e a *Brillo Box* de Andy Warhol, cujo interesse real não se encontra tanto nas obras em si, mas na própria atitude dos artistas em relação à criação artística até então produzida. Noutros casos ainda, a obra de arte refere-se tanto ao mundo da arte como à visão que determinado artista tem de um problema específico. Mas, para lá destes casos-limite – que poderiam ser nomeados correctamente como exemplos de meta-arte, i.e., de arte que se pensa a si própria – em todas as formas artísticas descortinamos uma representação do mundo.

O novo conceito de representação artística, sugerido por Danto, cobre uma série de gestos interpretativos nos quais a emoção ou a representação tradicional pode ser mais ou menos acentuada. Nalguns casos, a vertente emotiva é privilegiada – é o caso de múltiplos exemplos paradigmáticos de expressão musical –, noutros o próprio objecto representado é construído pela obra. Como é que esta construção – ou representação (neste novo sentido que Danto lhe dá, de «não-mimético») – se expressa?

Para responder a esta questão, vejamos um exemplo paradigmático com o qual Danto inicia uma das suas obras cruciais, *The Transfiguration of the Common Place* (1981). O filósofo norte-americano retoma a descrição feita por Kierkegaard (2013: 58) na sua obra de *Estética, Enten-Eller (Ou-ou)*. O pensador dinamarquês refere uma pintura na qual apenas se pode ver uma única mancha colorida, a vermelho. Tem como título, *Os Israelitas Atravessando o Mar Vermelho*. Questionado sobre a obra, o pintor referiu que os hebreus já atravessaram o mar e os soldados egípcios se afundaram. «[...] A pintura daquele artista incumbido de pintar os judeus na travessia do Mar Vermelho; com tal fim, pintou toda a parede de vermelho, enquanto explicava que os judeus haviam atravessado para o outro lado e que os egípcios se haviam afogado.»

Danto pega neste apólogo irónico e imagina o caso de diversas pinturas indiscerníveis nas quais encontramos uma única mancha

vermelha. A título de exemplo, uma delas tem o mesmo título da narrativa dinamarquesa, *Os Israelitas Atravessando o Mar Vermelho*, enquanto uma segunda é designada como *O Quadrado Vermelho*, e assim sucessivamente. Longe de ser um gracejo, este exemplo permite-nos perceber a forma como a representação funciona artisticamente, em particular nas artes visuais. O seu modo de funcionamento está indissolúvelmente ligado ao conceito de *identificação artística* proposto pelo autor. Este acontece quando dizemos, no caso citado, que aquela mancha vermelha é, por exemplo, a *Praça Vermelha*.

«Há um *é* que figura de maneira proeminente em asserções acerca das obras de arte que não é o *é* da identidade, nem o *é* da predicação» (Danto 1964: 576). E com efeito, que sentido teria se disséssemos que aquela mancha vermelha é idêntica à Praça Vermelha? Ou então que afirmássemos que aquela pintura é a atribuição do vermelho a uma determinada Praça? «Não é o *é* da existência, nem o *é* da identificação, nem um *é* especial constituído com um fim filosófico em vista.» E com efeito, quando dizemos que aquela pintura representa a Praça Vermelha, não estamos a dizer que essa Praça é, no sentido de que existe, nem traduz o acto em que afirmamos que finalmente reconhecemos aquela Praça, ou ainda que surpreendemos no quadro um sentido do ser nunca até então surpreendido.

Todavia tem um uso comum e é rapidamente dominado pelas crianças. É o sentido de *é* de acordo com o qual uma criança a quem se mostra um círculo e um triângulo e se pergunta qual é ele e qual é a irmã aponta para o triângulo dizendo «Este sou eu»; ou, em resposta a uma pergunta minha, a pessoa que está ao meu lado aponta para o homem vestido de púrpura e diz «Aquele é Lear»; ou, numa galeria de arte, para elucidar quem me acompanha, eu aponto para uma mancha no quadro que temos à nossa frente e digo «Esta mancha branca é Ícaro. (1964:576)

Como assinala o próprio Danto este procedimento inerente à representação artística é similar a afirmações produzidas num contexto mítico. «Por exemplo, aquele é Quetzalcoatl; aquelas são as Colunas de Hércules.» (1964: 577) Sem o domínio da identificação artística dificilmente alguém conseguirá constituir determinada mancha vermelha *como sendo* uma obra de arte. A este procedimento de constituição

de um conjunto de impressões sensoriais no âmbito de um contexto de significação mais amplo podemos designar propriamente como *interpretação* de uma obra de arte. A interpretação genuína não é tanto surpreender dimensões psicológicas, sociais, estilísticas, entre outras, numa obra, mas traduz o acto de *constituição* da mesma como sendo realmente uma obra de arte. Não se confunde com a descoberta de um estilo, na medida em que este último não é mais do que o ponto de vista a partir do qual a obra foi equacionada. A interpretação, qualquer que seja o nível em que situemos o intérprete – por exemplo, seja como executante, seja como espectador – é esse acto inscrito na matriz da identificação artística em que conseguimos apreender algo como sendo uma representação. Deste modo se compreende que arte e representação andem de mãos dadas, sem que tal suponha qualquer compromisso com o ideal mimético.

O conceito de identificação artística proposto por Danto permite-nos esclarecer melhor a tensão entre verdade e mentira ou, se se preferir, entre realidade e aparência, inerente às obras artísticas, assim como as implicações psicológicas que lhe estão associadas. Num primeiro momento, a identificação artística parece ferir o princípio lógico da não-contradição. Algo *é* e *não é*; por exemplo, no quadro de Goya, *Saturno Devorando Um Filho* (1819-23), identifica-se um tema, mas simultaneamente diz-se que ele não acontece na realidade. Só que, como se sabe, o princípio lógico em causa apenas interdita situações contraditórias sob o mesmo tempo e relação. É precisamente a vertente da relação e do mesmo aspecto que varia, autorizando a sua formulação.

Para lá da questão lógica, existe uma dimensão psicológica que importa sublinhar. Segundo o psicólogo inglês D.W. Winnicott (1991), as crianças realizam o mesmo processo de identificação como forma de criar um espaço de segurança em relação ao mundo quotidiano. Os jogos infantis visam construir esse mesmo espaço, no qual a criança domina a tensão entre realidade e aparência. Em termos simples, trata-se de jogos de «faz de conta» ou de «como se». Segundo Winnicott, este «jogo do faz de conta» não é exclusivo do mundo infantil, mas está presente em todas as actividades da vida adulta que têm um especial significado pessoal. Winnicott refere as dimensões da arte, da religião, da mitologia, e de outras actividades, ditas mais prosaicas, como são as da moda e a mera colecção de selos (numa palavra, toda a actividade

simbólica do ser humano). Segundo Winnicott esta necessidade humana, seja ela da vida infantil ou adulta, deriva da necessidade de apaziguar a enorme tensão existente entre o mundo interior e a realidade do mundo exterior. Ao construir-se uma «área intermédia da experiência» que não é posta directamente em causa, é possível a cada um de nós, seja como criança, seja como adulto, «perder-se» no jogo ou na criação artística. Como sublinha Segal, na sua obra sobre o mito (2004: 139), do mesmo modo que a criança sabe que o seu *Teddy Bear* não é a sua mãe, mas age como se fosse, do mesmo modo o adulto sabe que o mito não é a realidade. A arte e a mitologia são, assim, instrumentos heurísticos de representação do mundo.

Existe, no entanto, um risco óbvio que consiste no esquecimento da diferença e que, em termos psicológicos, pode traduzir duas atitudes graves: a daquele que confunde o mito ou a arte com a realidade efectiva e a daquele que não é capaz de criar um «espaço intermédio» entre diferentes níveis da realidade. O primeiro caso traduz a atitude fundamentalista para quem o símbolo é a realidade pura e simples e que, como tal, interpreta as imagens simbólicas como sendo reais; o segundo caso é o daquele que julga como ilusórias e alienantes todas as construções do imaginário humano. Nalguns casos extremos, estas duas atitudes podem coincidir: como os símbolos são perspectivados como reais (1.^a atitude), tudo o que não se inscreva nesse registo é classificado como ilusório e irreal (2.^a atitude). Em termos colectivos, essa forma de psicose é classificada por Danto com uma expressão latina bem divertida, o «Testadura» (1964: 575), alguém que não tem imaginação suficiente para dominar o processo de identificação artística e, no limite, toda a actividade simbólica humana.

O conceito de identificação artística proposto por Danto tem implicações no modo como concebemos o processo de referência e, no limite, da própria realidade. O cerne do problema joga-se na noção de símbolo, entendido no sentido estrito de «símbolo representacional». É, assim, fácil de ver que a capacidade de representação em geral e da arte, em particular, tem aqui um dos seus momentos-chave. Podemos, assim, num primeiro momento fazer as seguintes distinções: no acto de representação existe um conjunto de elementos, como por exemplo sons, imagens, estados mentais, i.e., os símbolos representacionais, os quais têm propriedades transitivas ou intencionais e que, como tal,

se referem a um conjunto de «objectos». Associados a cada um destes símbolos encontramos um conjunto de propriedades semânticas. Por exemplo, o conjunto de sons que constituem a palavra «criança» representa um conjunto de objectos ou indivíduos, na medida em que somos capazes de detectar neles a presença de uma série de propriedades que associamos ao facto de se ser criança.

4

Segundo David Novitz (1992:105), para Danto a arte deve ser pensada nos seguintes termos: «Obras de arte, na visão de Danto, são representações que requerem interpretação. Diferem, contudo, das notícias de um jornal (que são também representações que requerem interpretação), na medida em que a obra de arte é, no essencial, auto-referencial (*self-referential*) no sentido em que expressa algo sobre o seu conteúdo.» Nesta caracterização do pensamento dantiano, o ponto mais interessante consiste no modo como o conceito de interpretação artística é pensado. Nem tudo o que é susceptível de ser interpretado deve ser entendido como arte, sob pena de um artigo jornalístico – na medida em que é susceptível de ser interpretado – passar a ser arte. Daí que Novitz acrescente que, para Danto, é necessário que o objecto artístico seja auto-referencial, i.e., que expresse ou represente a significação visada.

A nosso ver, esta advertência mostra a proximidade entre as visões da arte propostas por Danto e Goodman. Sem dúvida que existem diferenças óbvias. Para Danto, é evidente que a filosofia pode e deve definir a arte, enquanto para Goodman, nem mesmo os «sintomas do estético» podem ser atributos universais da experiência artística. Fiel ao seu nominalismo, Goodman (1978) recusa a forma tradicional de definição enquanto busca das condições necessárias e suficientes de um conceito, neste caso, o de arte. A ideia de uma essência da arte é recusada, na medida em que não tem sentido perguntar «o que é a arte?», mas antes «quando há arte?» (1978:67). O que a estética como disciplina filosófica deve fazer é destrinçar as diferentes funções dos objectos e verificar quando eles estão a funcionar como artísticos. Os sintomas do estético, como a exemplificação, a densidade sintáctica

e semântica, as referências múltiplas, entre outros, sugerem esse mesmo funcionamento, mas não nos garantem que assim seja o caso.

Contudo, apesar desta diferença crucial, é possível encontrar uma proximidade entre o pensamento de ambos os autores. Ela encontra-se na intuição de que o objecto artístico exemplifica as significações visadas. Embora Danto não utilize o termo «exemplificação», tão caro ao pensamento de Goodman, o modo como perspectiva a relação entre representação e expressão aponta na mesma direcção. O que é, afinal, a «incorporação sensível» de uma significação na visão de Danto? Trata-se da materialização de significações, bem distinta daquela que descortinamos na linguagem humana, seja ela natural ou lógica. Neste caso, dá-se, segundo as palavras de Danto, uma desmaterialização da significação. É evidente que a linguagem humana é composta de sons, vibrações materiais de ondas sonoras (linguagem oral) ou luminosas (linguagem escrita), mas as significações que lhe são atribuídas estão para lá dessa vertente material, visto que a sua natureza se processa como objectos mentais, senão mesmo estritamente ideais. Por sua vez, como assinalou Roman Jakobson (1960), quando a linguagem cuida da sua própria materialidade torna-se *poética*, i.e., artística. Ora, a arte para Danto constitui-se como a incorporação – materialização ou/e exemplificação – de significações.

Na sua última grande obra, *What Art Is* (2013: 47), Danto acrescenta uma nova caracterização à sua definição consagrada de arte. A arte não é só significação incarnada, mas é igualmente uma experiência onírica. Quem a contempla, seja ele o criador ou o intérprete, experiencia o objecto artístico como sendo um sonho. Mas diferentemente dos sonhos triviais da nossa vida, no caso da arte o sonho é *lúcido*. Esta nova propriedade não pode ser pensada como absoluta, sob pena de os sonhos lúcidos reais se tornarem eventos artísticos, o que é manifestamente absurdo. A dimensão onírica da arte deve ser articulada com a materialização sensível das significações. A vertente onírica permite a Danto repensar a relação entre realidade e aparência. Os objectos artísticos têm uma estranha forma de realidade, na medida em que a sua natureza não se confunde nem com os objectos sensíveis da nossa vivência, nem com os conceitos da nossa linguagem denotativa. Estão numa zona intermédia entre a realidade das coisas e o mundo inteligível, como sombras que em qualquer momento se podem desvanecer da

nossa atenção. A arte é, assim, o nó górdio da nossa relação com o real, algo de que a *Poética* de Aristóteles já suspeitava.

5

Como conclusão deste ensaio, importa precisar o conceito de arte que defendemos. Em termos conceptuais, podemos actualmente fazer as seguintes distinções relativamente ao tipo de objectos que surpreendemos no universo estético.

Em primeiro lugar, encontramos os «objectos estéticos naturais» que constituem frequentemente motivos de inspiração para a criação artística. Em si mesmos não são «arte», na medida em que não é possível apreender qualquer forma significativa, i.e., intencional. Como Kant sublinhava (KU §42), mesmo que esses objectos possuam a forma de uma finalidade, eles são observados como não a tendo, ou, dito de outro modo, no conhecido oxímoro kantiano, o seu juízo reflexivo é marcado pela «finalidade sem fim» (*Zweckmäßigkeit ohne Zweck*).

Em segundo lugar, descortinamos os «objectos artísticos estéticos», a saber, criações artísticas que visam satisfazer uma determinada *função estética* (beleza, sublimidade, inquietude, graciosidade, entre outras).

Em terceiro lugar, confrontamo-nos com os «objectos técnicos», i.e., objectos criados com a finalidade de satisfazer algum interesse pragmático. Estes objectos podem possuir propriedades estéticas adventícias, oriundas, por exemplo, do *design* artístico. Por sua vez, alguns destes objectos técnicos podem ser observados em si mesmos, sem que a preocupação pragmática seja a dominante. Não quer dizer que esta última não exista, mas não constitui o cerne da atenção artística. Muitos «objectos artísticos conceptuais» resultam precisamente da transformação de objectos técnicos em artísticos, muitas vezes com uma inspiração conceptual, na medida em que são pensados como a realização, por vezes mecânica, de uma Ideia artística, essa sim, relevante.

Finalmente, encontramos um certo tipo de «objectos artísticos conceptuais», cujo interesse fundamental consiste em expressar a própria Ideia de arte. Tanto a *Fonte*, de Duchamp, como *O Embaixador*, de Alÿs, se inscrevem neste último conjunto.

O interesse destas distinções analíticas é que nos permitem repensar a própria natureza da obra de arte. Podemos, assim, concluir que um número apreciável de artefactos é executado com o objectivo de potenciar as suas propriedades intrínsecas, tornando imediatamente «visíveis ou «audíveis» características que de certa forma valem por si próprias, sendo este tipo de suporte habitualmente classificado como um «genuíno trabalho artístico». Por exemplo, uma pintura ou uma sinfonia musical são o resultado dessa intenção. São claramente «objectos artísticos estéticos».

No entanto, desde os primórdios do século xx, mas sobretudo com o surgimento da arte conceptual, artefactos da vida quotidiana são apresentados como obras de arte. Não se trata, como é evidente, de objectos utilitários, embelezados, como vimos, pelo *design*, mas sim de objectos comuns, como vulgares cadeiras ou pás, que incorporam conceitos artísticos. Nestes casos, o que constitui *algo* como uma «verdadeira obra de arte» *deve ser uma decisão hermenêutica de interpretar esse tipo de artefacto como sendo arte*. Com esta tese, não defendemos que todos os artefactos são obras de arte. Em si mesmos, são meros artefactos e apenas no sentido técnico da palavra poderiam, por si, ser considerados «arte». No entanto, podem ser «arte genuína» se forem *interpretados* como a realização efectiva de determinada ideia artística.

No limite, podemos sustentar que não existem propriedades intrínsecas genuinamente artísticas, mas, como apontou Danto, elas são vistas como tal, o que permite que qualquer objecto humanamente manipulado se torne uma obra de arte efectiva (não-técnica). As obras de arte genuínas são muitas vezes o resultado de um certo tipo de interpretação que «suspende» o seu propósito e se concentra na própria experiência. Ora, isso é verdadeiro tanto nos «objectos artísticos estéticos» como nos «objectos artísticos conceptuais». Por exemplo, um certo conjunto de pontos só por interpretação se refere a Ícaro, como na pintura de Bruegel – no conhecido exemplo de Danto (1964: 576).

A tese que sustentamos parece semelhante à teoria institucional de Dickie, mas não é realmente por várias razões. No caso de Dickie trata-se de uma decisão institucional, o que supõe uma teoria da arte assente em propriedades totalmente extrínsecas ou, se preferirmos, classificativas. Na tese que defendemos, qualquer artefacto pode ser

elevado ao estatuto de obra de arte se abstrairmos, através da interpretação, as suas funções pragmáticas.

Não se trata de retornarmos à visão tradicional do desinteresse como traço capital da experiência estética. Como reconhece Stolnitz, o desinteresse da atenção pode ser o correlato de um *interesse* genuíno pela obra em si. Em vez de se entrar nesta dialéctica entre desinteresse e interesse, seria, a meu ver, mais sensato pensarmos no que G. E. Moore, nos *Principia Ethica* (§113), nos diz sobre a experiência estética, assim como sobre a criatividade artística. Segundo o filósofo inglês, algo pode ter um valor intrínseco, quaisquer que sejam os valores adventícios que possamos neles descobrir. Não existe contradição entre um mesmo objecto possuir um valor intrínseco e instrumental. A barra de chocolate que saboreio pode ter para mim um valor intrínseco de prazer, mas também deter um valor instrumental em relação ao meu corpo (por exemplo, a função orgânica do cacau). Sem dúvida, como assinala Nelson Goodman (1978: 69), eu posso pegar numa tela de Rembrandt e usá-la como um saco, sem dúvida tosco, mas como o autor reconhece, a pintura não deixou de existir naquela tela.

Essa atenção artística implica um gesto de apreciação e contemplação e, como tal, ela é, num sentido genérico, estética. Com este último adjectivo não queremos postular a necessidade de qualquer sentimento em particular, seja de beleza ou de estranheza. O que está aqui em causa, a nosso ver, é uma *atitude*, uma *interpretação*, e não tanto a presença deste ou daquele sentimento. Mas em vez de definir essa atitude como desinteressada, preferimos usar a terminologia de Moore e falar de valor intrínseco mesmo em relação a objectos que habitualmente são artefactos instrumentais. Qual a natureza dessa atenção? A título de exemplo, observamos as características sensoriais do artefacto, o grau de habilidade com que foi elaborado, o seu poder de nos afectar emotivamente e também o seu significado cultural, social e político. Não é uma pura contemplação perceptiva, mas antes um acto de interpretação de um artefacto.

Nem tudo pode ser uma «verdadeira obra de arte», pois existem objectos que escapam à manipulação humana. A Nebulosa Borboleta (NGC 6302) é extremamente bela e pode ser objecto de magníficas obras de arte, como fotografias artísticas, mas dificilmente, até prova em contrário, pode tornar-se num artefacto e, no limite, arte.

Existem, como é óbvio, entidades naturais que podem ser manipuladas, tornando-se, em certas condições, obras de arte. A título de exemplo, veja-se o caso paradigmático dos jardins.

Como conclusão, diremos que, para que algo se torne numa genuína obra de arte, tornam-se *necessárias* as seguintes condições, que, no seu conjunto, são *suficientes* para o seu reconhecimento, a saber: a) artefactos; b) que possuam por atenção interpretativa, muito mais do que por estipulação institucional, valor intrínseco. Esta é, segundo a nossa interpretação, a realidade das obras de arte.

Referências

- ADDISON, Joseph. *Essays*. Org. J. R. Green. Scotts Valley (Calif.): CreateSpace, 2013.
- ARISTÓTELES. *Poética*. (org.) de A. M. Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- BATTEAUX, Charles. *Les Beaux-arts réduits à un même principe*. Paris: Durand, 1746.
- BAUMGARTEN, Alexander. *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus*. Hrsg. H. Paetzold. Hamburgo: Felix Meiner, 1983.
- BEARDSLEY, Monroe. *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*. Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company, 1981.
- BELL, Clive. *Art*. Londres: Chatto & Windus, 1914.
- CARMO D'OREY, Maria do. *A Exemplificação na Arte. Um Estudo sobre Nelson Goodman*. Lisboa: Gulbenkian, 1999.
- CARROLL, Noël. (org.) *Theories of Art Today*. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 2000.
- DANTO, Arthur. «The Artworld». *The Journal of Philosophy*. 61. 19, 1964, 571-584.
- DANTO, Arthur. *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*. Cambridge, Massachusetts. Londres: Harvard University Press, 1981.
- DANTO, Arthur. *What Art Is*. NewHaven/Londres: Yale University Press, 2013.
- DICKIE, George. *The Art Circle. A Theory of Art*. Nova Iorque: Haven Publications, 1984.
- FREELAND, Cynthia. *But is it Art?* Oxford: Oxford University Press, 2001.

- GOODMAN, Nelson. *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis: Bobbs-Merrill Company, 1968.
- GOODMAN, Nelson. *Ways of Worldmaking*. Indianápolis: Hackett Publishing, 1978.
- HEGEL. *Vorlesungen über Ästhetik*. Werke 13. Fankfurt aM: Suhrkamp, 1970.
- JAKOBSON, Roman. «Closing Statement: Linguistics and Poetics» in *Style in Language*. NYC: Wiley, 1960.
- KANT, Immanuel. *Kritik der Urteilskraft*. Hrsg. Ottfried Höffe. Berlin/Boston: De Gruyter, 2018.
- KIERKEGAARD, Søren. *Ou-Ou. Um Fragmento de Vida. Primeira Parte*. Trad. de Elisabete M. de Sousa. Lisboa: Relógio d'Água, 2013.
- LANGER, Susan. *Feeling and Form. A Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key*. Londres e Henley: Routledge, 1953.
- MOORE, George Edward. *Principia Ethica*. Cambridge: Cambridge University Press, 1903.
- NOVITZ, David. *A Companion to Aesthetics*. Oxford: Blackwell, 1992.
- PLATÃO. *La République* (ed. bilingue). Paris: Les Belles Lettres, 1964.
- ROSENBERG, Harold. *The Anxious Object. Art Today and its Audience*. NYC: Horizon, 1964.
- SANTOS, Lionel Ribeiro. «A Concepção Kantiana da Experiência Estética: Novidades, Tensões e Equilíbrios». *Trans/Form/Ação*, Marília, 33, 2, 35-76. 2010.
- SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph. *Philosophischen Schriften*. I. Landshut: Philipp Krüll, 1809.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Die Welt als Wille und Vorstellung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968.
- SEGAL, Robert. *Myth*. Oxford: OUP, 2004.
- STOLNITZ, Jerome. *Aesthetics and philosophy of art criticism*. Boston, Houghton Mifflin, 1960.
- SHINER, Larry. *The Invention of Art*. Chicago/Londres: The University of Chicago Press, 2001.
- YOUNG, James O. «The Ancient and Modern System of the Arts». *The British Journal of Aesthetics* 55, 1, 2015. 1-17.
- WARBURTON, Nigel. *The Art Question*. Oxford/Nova Iorque: Routledge, 2003.
- WINNICOTT, Donald Woods. *Playing and Reality*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 1991.

Afinal, o que é a arte?

CÉLIA TEIXEIRA(*)

É para mim uma enorme honra poder participar com esta pequena e modesta contribuição num volume de homenagem à Professora Carmo d'Orey, por quem nutro a maior admiração. Tive o privilégio imenso de a ter tido como professora de estética e filosofia da arte durante a minha licenciatura em filosofia na FLUL. Guardo as melhores recordações das suas aulas. As aulas eram divididas em teóricas e práticas e com elas aprendi não só filosofia, mas também história de arte e como apreciar obras de arte. Eram aulas verdadeiramente fascinantes, não só pelo conteúdo, mas sobretudo pelo modo como esse era transmitido. Os seus ensinamentos foram fundamentais tanto para a minha formação filosófica quanto para o desenvolvimento da minha capacidade de apreciação estética – capacidade essa que seria ainda mais limitada sem os seus ensinamentos. Estou imensamente grata à Professora Carmo d'Orey por tudo o que me ensinou.

O meu objectivo principal neste artigo consiste em apresentar um dos problemas centrais em filosofia da arte, o qual estudei com a professora Carmo d'Orey, nomeadamente o problema de saber o que é a arte⁽¹⁾. Tradicionalmente, a resposta a esta questão era feita

(*) Universidade Federal do Rio de Janeiro.

(1) Este artigo tem por base outro intitulado «Disputas acerca da arte», que escrevi como ensaio final para um dos cursos que frequentei com a Professora Carmo d'Orey – sendo assim profundamente influenciado tanto pelas suas aulas quanto pelos seus escritos, em particular pela sua obra *A Exemplificação na Arte* (1999). O meu profundo agradecimento à Professora Carmo d'Orey pelos seus ensinamentos sem os quais este artigo não teria sido possível.

mediante a apresentação de uma definição explícita de arte, definição essa dada em termos de condições necessárias e suficientes para que algo seja uma obra de arte. Irei defender que temos boas razões para pensar que não é possível definir arte desse modo tradicional, e que a teoria simbólica de Nelson Goodman oferece bons recursos para nos ajudar a responder à questão de saber o que é arte.

1. Terá a arte uma essência?

Do ponto de vista intuitivo, parece ter de existir uma diferença que explique por que razão certos objectos têm o estatuto de obras de arte e outros não. Por exemplo, é bastante plausível assumir que *Guernica*, de Picasso, tem propriedades, sejam elas estritamente estéticas ou não, que a distinguem de um postal da mesma. Parece que sem existir uma tal diferença dificilmente conseguiremos explicar coisas como o valor social, cultural e até mesmo monetário da arte. O filósofo e crítico de arte Clive Bell defendeu esta intuição de forma muito sólida ao afirmar que «ou todas as obras de arte visual têm uma qualidade em comum, ou quando falamos de “obras de arte” proferimos uma algaraviada» (1987, p. 7).

Chamam-se *essencialistas* às teorias que defendem que as obras de arte têm uma natureza comum, que têm um conjunto de propriedades essenciais que as distingue de outros objectos. Os essencialistas colocam-se, deste modo, o desafio de identificar que propriedades são essas. Ao fazê-lo, os proponentes desta teoria descrevem essas propriedades em termos de condições necessárias e suficientes. O objectivo consiste assim em oferecer uma definição explícita de arte – i.e., uma definição em termos de condições necessárias e suficientes que um objecto tem de satisfazer para ser uma obra de arte.

Pode-se desde já antever os problemas que este tipo de posição essencialista enfrenta, em particular, se considerarmos as obras de arte em toda a sua diversidade. Compare-se, por exemplo, o tubarão em formol de Damien Hirst, a obra *Everyone I Have Ever Slept With* (1963–1995) [*Todas as Pessoas com Quem já Dormi*] (1963–1995), de Tracey Emin – que consiste numa tenda com os nomes de todas as pessoas com quem a artista havia dormido até à finalização da instalação em

1995 – e a *Guernica* de Picasso. Todas estas obras são consideradas obras de arte importantes. Mas que propriedades terão em comum para fazer delas obras de arte? Ou considere-se a obra mais recente *Comedian*, de Maurizio Cattelan, que consiste numa banana colada com fita adesiva a uma parede. Que propriedade poderá esta obra ter em comum com outras obras de arte que faça dela uma obra de arte e que a distinga de outros objectos, como, por exemplo, outras bananas coladas à parede com fita adesiva e que não são arte?

Considere-se agora os famosos *ready-made* do artista francês Marcel Duchamp, que consistem na apropriação de objectos industriais «já-feitos» elevando-os, de algum modo, à categoria de arte. Pense-se, por exemplo, na *Fonte*, a sua famosa obra que consiste num urinol igual a centenas de outros industrialmente produzidos, mas que foi, de algum modo, modificado artisticamente, tendo sido invertido e assinando por Duchamp. A *Fonte*, produzida industrialmente, tem exactamente as mesmas propriedades intrínsecas que os outros urinóis do mesmo tipo, e neste sentido parece ter também as mesmas propriedades essenciais. Poder-se-ia dizer que aos outros urinóis lhes falta a propriedade essencial de serem arte, mas isso seria como dizer que um objecto é arte se e só se é arte, algo viciosamente circular e que dificilmente poderia responder de modo adequado à questão de saber o que é arte. Esta vasta diversidade da arte sugere que qualquer tentativa de a definir com base nas propriedades intrínsecas dos objectos que consideramos arte será falhada⁽²⁾. Mas será?

Uma forma de acomodar a intuição de que tem de existir algo que distinga as obras de arte de outros objectos e que nos permita responder à questão de saber o que é arte consiste em mudar o foco dos objectos de arte para os sujeitos que as apreciam. A variedade e diversidade das obras de arte pode dificultar a identificação das propriedades essenciais que todos esses objectos possuem, mas independentemente dessa diversidade, todos esses objectos são por nós considerados arte, talvez por nos causarem algum tipo de experiência peculiar que nos leva a classificá-los como arte. De acordo com esta posição, se mudarmos o foco da nossa investigação olhando não directamente para os objectos

(2) Note-se que o projecto não é valorativo, isto é, não é o de saber se se trata de boa ou má arte, mas o de saber o que é arte.

de arte de forma a identificar o que têm em comum e que faz deles arte, mas antes para o que esses objectos causam naqueles que os apreciam, talvez consigamos assim identificar, de forma indirecta, o que faz deles obras de arte.

Esta mudança de foco dos objectos para o sujeito que os aprecia foi notoriamente defendida por Clive Bell (1987). A teoria de Bell é uma das mais importantes teorias deste tipo e, como tal, servirá como exemplo deste tipo de estratégia para definir arte – temos boas razões para achar que qualquer teoria deste tipo será muito semelhante a esta, e, se esta falhar, também as outras falharão.

Eis então a proposta de Bell:

O ponto de partida de todos os sistemas da estética deve ser a experiência pessoal de uma emoção peculiar. Aos objectos que provocam essa emoção chamamos obras de arte. Todas as pessoas sensíveis concordam em que há uma emoção peculiar provocada pelas obras de arte. [...] Esta emoção é chamada «emoção estética»; e se pudermos descobrir uma qualidade comum e peculiar a todos os objectos que a provocam, teremos resolvido o que eu considero ser o problema central da estética. Teremos descoberto a qualidade essencial de uma obra de arte, a qualidade que distingue as obras de arte das restantes classes de objectos. [...] Qual é essa qualidade? [...] Só uma resposta parece possível – a forma significativa [...] [Isto é,] uma combinação de linhas e cores (tomando o preto e o branco como cores) que me provoca uma emoção estética. (1987: 6-12)

Bell também procura aqui uma definição essencialista da arte, mas, segundo ele, essa essência deve ser encontrada com base no tipo de emoção que a arte produz em nós. A teoria proposta pode ser resumida em três teses: 1) as obras de arte causam em nós uma emoção peculiar distinta de qualquer outra, que ele designa *emoção estética*; 2) só as obras de arte provocam essa emoção peculiar; e 3) a *forma significativa* é o que há de comum a todas as obras de arte e é o que causa uma tal emoção estética.

A tese de que as obras de arte causam em nós uma emoção estética é uma tese empírica e, como tal, poderia ser confirmada empiricamente. Mas aqui encontra-se logo o primeiro problema com a teoria de Bell. Mesmo que as obras de arte mais extraordinárias causem em nós

emoções estéticas, não parece ser de toda verdade que toda a arte o faça – afinal, a má arte também é arte, e o que estamos a investigar é o que é a arte e não o que é arte boa. Em segundo lugar, também não é claro que toda a arte boa cause essa emoção em todas as pessoas. Bell afirma que «todas as pessoas sensíveis concordam que há uma emoção peculiar... a emoção estética». Assim, alguém que negue tal coisa poderá ser acusado de falta de sensibilidade. Mas isto não parece correcto. O facto de, por exemplo, a *Fonte* de Duchamp não despertar em mim qualquer tipo de emoção estética, não significa que eu não seja uma pessoa sensível, apenas que tenho outros tipos de sensibilidade. Insistir que isto mostra que não sou uma pessoa sensível por não sentir uma emoção estética ao apreciar esta obra de arte seria viciosamente circular.

Um segundo problema com a teoria de Bell encontra-se na ideia de forma significativa – a tal propriedade que todas e apenas as obras de arte possuem e que as distingue dos outros objectos. A forma significativa é entendida como uma combinação de linhas, formas e cores que provocam a emoção estética. Bell está particularmente preocupado com a questão de saber o que é a arte visual, e não tanto a arte em geral. Mas mesmo que nos foquemos apenas nas artes visuais, a teoria enfrenta problemas sérios. Por exemplo, o que distingue uma reprodução da *Mona Lisa*, de Leonardo da Vinci, do original? Afinal, parece que a combinação de linhas e cores é muito semelhante, mas a reprodução não é uma obra de arte, por melhor qualidade que tenha, e a *Mona Lisa* é uma obra de arte. A isto poder-se-ia responder que a *Mona Lisa* provoca uma emoção estética, ao passo que a reprodução não, e, por conseguinte, que só a *Mona Lisa* tem forma significativa. Mas por que razão aceitar que a reprodução não possa produzir uma emoção estética? Responder que não pode produzir uma emoção estética porque não possui forma significativa é circular, seria como responder que não pode produzir uma emoção estética porque não pode produzir uma emoção estética.

Considere-se agora, por exemplo, um quadro rudemente pintado por mim. Dadas as minhas fracas capacidades artísticas é seguro dizer que esse quadro não é uma obra de arte. Mas eu gosto muito das cores usadas, que provocam em mim uma emoção peculiar sempre que olho para ele. Será essa emoção uma emoção estética? De acordo com a

teoria de Bell, dado que o quadro não é uma obra de arte, a emoção peculiar que sinto não pode ser uma emoção estética. Contudo, o que provoca em mim essa emoção é a forma como as cores e as formas se encontram relacionadas. Responder a isto afirmando que essa emoção não pode ser estética porque não é provocada pela forma significativa, dado que só as obras de arte têm essa propriedade, seria, mais uma vez, viciosamente circular.

A circularidade em que a resposta de Bell à questão de saber o que é arte incorre é expressa elegantemente por Carmo d'Orey (1999):

[...] não é possível construir contra-exemplos para a definição de C. Bell de o. a. [obra de arte] como objecto que provoca emoção estética, mas esse facto é devido ao seu defeito lógico de circularidade. Com efeito, a *forma significativa*, que é a propriedade comum a todas as o. a., é definida como o elemento que nas o. a. nos causa *emoção estética*, e a *emoção estética* é definida como a emoção causada nas pessoas sensíveis pelo elemento comum a todas as o. a., isto é, pela *forma significativa*. (p. 182)⁽³⁾

A teoria de Bell é ainda um tipo de teoria essencialista, uma teoria que procura descobrir a propriedade ou propriedades essenciais da arte. Talvez o problema com este tipo de proposta seja assumir que uma tal propriedade exista. Mas, como vimos, a imensa diversidade e variedade das obras de arte sugere precisamente o contrário. O filósofo Morris Weitz defendeu que a tarefa de definir arte é uma tarefa impossível, que a tentativa de encontrar uma propriedade(s) comum a todas as obras de arte é contrária à própria natureza da arte e que levaria a «excluir a própria noção de criatividade na arte» (1968: 127)⁽⁴⁾. De facto, se considerarmos novamente obras como a *Guernica* de Picasso, os *ready-made* de Duchamp, a tenda de Emin, o tubarão de Hirst, a banana de Cattelan, entre outros, vemos que a criatividade, a originalidade, a inovação e a quebra das convenções são

⁽³⁾ Para mais críticas à teoria de Bell, assim como de teorias semelhantes que procuram caracterizar a arte com base em emoções ou experiências estéticas, veja-se d'Orey (1999: 171-192).

⁽⁴⁾ Veja-se d'Orey (1999: 192-202) para uma discussão aprofundada e esclarecedora da posição de Weitz acerca da indefinibilidade da arte.

características definidoras da arte. Na terminologia de Weitz (1968), *arte* é um conceito aberto, um conceito indefinível, pois aquilo que num certo momento consideramos arte pode, em qualquer ocasião, ser desafiado por novas obras que inovam e expandem a nossa noção e compreensão da arte:

[...] aparecerão novas formas de arte, novos movimentos, que irão exigir uma decisão por parte dos interessados, normalmente críticos de arte profissionais, sobre se o conceito deve ou não ser alargado. Os estetas podem estabelecer condições de similaridade, mas nunca condições necessárias e suficientes para a correcta aplicação do conceito. Com o conceito «arte», as suas condições de aplicação nunca podem ser exaustivamente enumeradas, uma vez que novos casos podem sempre ser considerados ou criados pelos artistas, ou mesmo pela natureza, o que exigirá uma decisão por parte de alguém em alargar ou fechar o velho conceito ou em inventar um novo. (Weitz 1968: 127)

Concordo com Weitz quanto a não ser possível definir arte, mas as razões por ele avançadas apenas apoiam a ideia de que não é possível definir arte em termos essencialistas. A diversidade produzida pela extraordinária criatividade, originalidade e rompimento com a tradição que tipificam a actividade artística parecem deixar a descoberto a inexistência de uma essência comum a todas as obras de arte. Contudo, daqui não se segue que não possamos procurar responder à questão de saber o que é arte sem com isso assumir que haja uma propriedade essencial intrínseca a todas as obras de arte. Outra forma de definir arte, ou de responder à questão de saber o que é arte sem apelar a propriedades intrínsecas e essenciais, seria apelando apenas às propriedades relacionais das obras de arte. É sobre este tipo de proposta que nos iremos agora deter.

2. Arte por convenção?

Como vimos, uma das grandes dificuldades em responder à questão de saber o que é arte consiste na grande diversidade das obras de arte. A *Guernica*, de Picasso, por exemplo, não parece partilhar qualquer propriedade essencial com o tubarão de Hirst que faça de ambas arte.

Contudo, ambas são vistas não só como arte, mas como obras de arte de grande valor. A *Fonte* de Duchamp tem as mesmas propriedades intrínsecas que os urinóis produzidos na fábrica em que a *Fonte* foi feita, mas ao passo que os outros urinóis não são obras de arte, a *Fonte* não só se tornou uma obra de arte, como foi aclamada pelo mundo da arte como uma obra de arte importante. A banana colada à parede de Cattelan é também uma banana como qualquer outra colada à parede com fita adesiva. Contudo, esta também foi aclamada como uma obra de arte de grande valor. Quando consideramos este tipo de obras de arte, a questão de saber o que é arte torna-se tanto mais urgente quanto mais enigmática.

A chamada teoria institucional da arte foi desenvolvida para dar resposta a este enigma, tendo nascido especificamente como resposta aos movimentos artísticos do século xx iniciados com os *ready-made* de Duchamp. George Dickie é um dos proponentes mais importantes desta teoria, e é sobre a sua proposta que nos iremos agora deter brevemente⁽⁵⁾.

Eis a proposta institucional de Dickie (1976):

... uma obra de arte no sentido classificativo é (1) um artefacto, (2) a que foi conferido o estatuto de candidato a apreciação a um conjunto de características deste por uma ou várias pessoas que actuam em nome de determinada instituição social (o mundo da arte) (p. 23).

Ao contrário da definição de Bell, esta definição de arte não se centra nas propriedades intrínsecas das obras de arte, mas antes nas suas propriedades relacionais, no contexto social que fizeram delas obras de arte. O urinol de Duchamp pode ter as mesmas propriedades intrínsecas que os restantes urinóis, mas apenas ele foi seleccionado pelo artista como candidato para apreciação.

Um elemento central da definição de Dickie é a ideia de *conferir estatuto* de arte a um objecto, fundamental para a sua definição relacional

⁽⁵⁾ Apesar de Dickie ter afinado vários aspectos da sua teoria ao longo dos anos, irei deter-me na versão apresentada no artigo «What is Art?», que inclui todos os elementos relevantes para os nossos propósitos. Para uma discussão esclarecedora e aprofundada das teorias institucionais, veja-se d'Orey (1999: 203-218).

de arte. Para compreendermos a ideia, podemos recorrer ao paralelismo que Dickie propõe entre o mundo da arte e as restantes instituições sociais. Por exemplo, quando um padre declara duas pessoas casadas, ou quando alguém é eleito presidente de um país, há uma instituição responsável por conferir esse estatuto às pessoas em causa. Dickie defende que também na instituição designada por *mundo da arte* alguém pode agir em seu nome conferindo a um certo artefacto o estatuto de candidato a apreciação. O modo como o estatuto de candidato a apreciação é conferido pode ser verificado quando um artefacto está devidamente assinalado num museu de arte, quando apresentado num teatro, etc. – e não através de uma inspecção das propriedades intrínsecas dos artefactos. A ideia é que o erro das teorias anteriores consistiu no facto de não terem percebido que nada separa as obras de arte dos demais objectos, excepto determinadas relações contextuais, relações essas que não podem ser apreendidas pela simples observação das obras em si.

Poderá parecer que é necessária mais do que uma pessoa para conferir a um artefacto o estatuto de candidato a apreciação, mas não é o caso. Segundo Dickie, basta que uma pessoa, por exemplo, o artista que executa a obra, aja em nome do mundo da arte para conferir o estatuto de candidato a apreciação. Mas é, sem dúvida, necessária mais do que uma pessoa para formar a instituição cultural do mundo da arte.

Outro elemento importante da definição é a ideia de *apreciação*. Mesmo que tenha de ser conferido o estatuto de candidato a apreciação para que um artefacto possa ser considerado uma obra de arte, isto não significa que essa obra de arte seja de facto apreciada, nem que o venha a ser ou mesmo que o deva ser – uma obra de arte tem de ser apreciável, mesmo que não seja apreciada. Isto é importante para que a definição seja suficientemente ampla para incluir não apenas obras de arte boas, mas também obras de arte más. Como vimos, o objectivo a que nos propomos é o de saber o que é arte, não o que é a arte boa. Com isto Dickie exclui da definição qualquer uso valorativo de «obra de arte», restringindo-se apenas ao seu uso classificativo.

Por fim, também é importante elucidar a noção de *artefacto*, que ele toma como condição necessária para que um objecto seja arte – mas obviamente não suficiente. Dickie entende o «artefacto» de uma forma especial. Um artefacto não tem de ser um objecto manufacturado ou

produzido por alguém, pois para Dickie qualquer objecto pode ser arte, logo, pode ser um artefacto. Por exemplo, Alberto Carneiro, um artista e escultor português importante, na sua obra *Trajecto de Um Corpo*, expôs uma pedra que encontrou na praia de Labruje. Ao fazê-lo, o próprio Carneiro assume que lhe está a conferir o estatuto de obra de arte. A teoria de Dickie tem os recursos para dar conta disto. Mesmo que seja um objecto natural, e mesmo que não tenha sofrido qualquer alteração das suas propriedades intrínsecas, foi também concedido à pedra o estatuto de artefacto ao ser exposta num museu, e, deste modo, sofreu alterações nas suas propriedades relacionais ao ser proposta pelo artista, membro da instituição mundo da arte, como candidata a apreciação.

A teoria de Dickie tem a vantagem de não colocar restrições no que respeita às propriedades intrínsecas dos objectos, àquilo que pode ser arte, ultrapassando assim muitas das dificuldades que as teorias anteriores enfrentam. Podemos assim explicar por que razão o urinol de Duchamp, o tubarão de Hirst, a tenda de Emin, a banana de Cattelan e a pedra de Carneiro são obras de arte: porque lhes foi conferida pelos seus autores, membros do mundo da arte, o estatuto de artefactos candidato a apreciação. É isto a arte.

Apesar de a teoria de Dickie parecer lidar adequadamente com estes casos, não é isenta de problemas. Um problema que enfrenta diz respeito à ideia de que uma obra de arte só pode ser uma obra de arte se esse estatuto lhe tiver sido conferido por alguém pertencente à instituição que é o mundo da arte. Contudo, podemos imaginar uma situação em que alguém que não pertence ao mundo da arte produz, mesmo assim, uma obra de arte. Nada há de contraditório nessa possibilidade. Por exemplo, imagine-se um Picasso eremita, sem qualquer conhecimento ou contacto com o mundo da arte, mas que mesmo assim, através de meios rudes e com tintas naturais, consegue pintar uma versão de *As Meninas de Avignon* numa rocha. A intuição é que ele pintou uma obra de arte, mesmo que não pertença ao mundo da arte, e, por isso, não tenha o poder de conferir o estatuto à sua obra de candidato a apreciação. E mesmo que nunca ninguém veja essa obra, a intuição é que ela não deixa de ser por isso uma obra de arte.

Considere-se agora a arte produzida por povos primitivos que não tinham o conceito de arte, e muito menos a instituição do mundo da

arte. Tais obras não deixam de ser obras de arte por isso. Dickie responde a este problema dizendo que uma vez que eles não consideravam as suas obras como obras de arte, elas não poderiam ser obras de arte. Mas isto é contra-intuitivo, e não há nenhuma boa razão para lhes retirar o estatuto de obras de arte por na altura não existir a instituição do mundo da arte. Pode ser que no caso de certas instituições como, por exemplo, do sistema jurídico, a sua existência seja necessária para que possamos classificar algo de assassinato em primeiro grau. Mas a arte está mais próxima da moralidade do que da legalidade: uma pessoa que mata alguém por prazer comete um crime, mesmo que não faça nada ilegal (i.e., mesmo que esse crime não tenha enquadramento jurídico). Mesmo não dispendo de instituições jurídicas nem do conceito de lei, os homens primitivos cometiam crimes e eram capazes de agir erradamente. Do mesmo modo, a arte primitiva, como a arte rupestre, não passou a ser arte apenas com o nascimento do mundo da arte, pois já era arte quando foi produzida. A existência da instituição mundo da arte não parece ser uma condição necessária para que algo seja arte, pois se fosse teríamos de excluir como arte, não só a arte primitiva e a arte rupestre, como também a arte popular, a arte infantil, a *outsider art*, etc., que consideramos ser arte indiscutivelmente.

Mesmo que os defensores da teoria de Dickie conseguissem responder a estes problemas, julgo que a teoria enfrenta uma dificuldade maior: não ser informativa, algo que advém de uma certa circularidade presente na definição de arte que Dickie nos dá. Por um lado, as obras de arte são caracterizadas em função do mundo da arte; por outro, parece não ser possível caracterizar o mundo da arte sem fazer referência às obras de arte – uma obra de arte é um artefacto a que alguém do mundo da arte conferiu o estatuto de obra de arte, enquanto o mundo da arte é a instituição que tem o poder de conferir o estatuto de obra de arte aos artefactos. Assim sendo, a resposta dada por esta teoria à questão de saber o que é arte é que a arte é aquilo que o mundo da arte convencionou classificar como arte, e o mundo da arte é a instituição com o poder de instituir tais convenções. Mesmo que fosse correcta – e temos razões para duvidar disso – esta não seria uma resposta muito satisfatória.

As teorias que vimos até aqui encontram-se dentro de uma longa tradição filosófica que procura definir os nossos conceitos mais centrais

através da identificação das condições necessárias e suficientes para que algo pertença à extensão de um certo conceito. Esta é a tradição socrática que ao perguntar o que é, por exemplo, o conhecimento, ou a justiça, exige uma definição explícita de conhecimento e de justiça. Por exemplo, muitas foram as tentativas de definir conhecimento, mas actualmente muitos são aqueles que consideram que tal empreendimento não é possível – isso em parte apoiado pela longa história de fracassos a esse respeito⁽⁶⁾. Talvez a nossa incapacidade de, até agora, definir arte também seja sugestiva da sua indefinibilidade. Julgo que a centralidade que conceitos como, por exemplo, *conhecimento*, *justiça*, *beleza* e *arte* têm no nosso pensamento também deve ser vista como indicando que estes são conceitos primitivos – como defende Timothy Williamson (2000) a respeito do conceito de conhecimento – e qualquer tentativa de definir tais conceitos acabará por fracassar ou por incorrer em algum tipo de circularidade viciosa – afinal, não parece possível definir o mais central com o menos central. A história de insucessos para a definição adequada e informativa de arte também sugere que o empreendimento de definir arte está votado ao fracasso.

Se estas considerações estiverem correctas, significa isto que nunca poderemos responder de forma satisfatória à questão de saber o que é arte? Não creio. Julgo que apenas temos de procurar responder à questão de outro modo, isto é, não através da procura de uma definição explícita em termos de condições necessárias e suficientes, mas antes através de uma caracterização de arte, de uma identificação das características mais salientes das obras de arte – que algumas obras de arte poderão nem sequer partilhar. Talvez isso nos possa oferecer uma resposta satisfatória à questão de saber o que é arte. É precisamente neste aspecto que a teoria simbólica de Nelson Goodman se mostra promissora – irei de seguida apresentá-la brevemente⁽⁷⁾.

⁽⁶⁾ Veja-se Williamson (2000) sobre a tese de que o conhecimento não é definível – o *conhecimento* é um conceito primitivo.

⁽⁷⁾ Veja-se d'Orey (1999) para um estudo crítico pormenorizado e iluminador da teoria de Goodman.

3. A obra de arte como símbolo estético

Goodman defende que a questão mais importante não é a de saber *o que é a arte*, mas antes a questão de saber *quando há arte*. O filósofo americano defende que toda a obra de arte tem um funcionamento simbólico estético ou, mais sucintamente, que é um símbolo estético. Mas o que é um símbolo estético, quais as características que determinam um objecto como símbolo estético? Essas características são aquilo a que Goodman designa *sintomas do estético*, e estes são: densidade sintáctica, densidade semântica, saturação relativa, exemplificação e referência múltipla e complexa. Não irei aqui elucidar em que consiste cada um destes sintomas, e para os nossos propósitos serve uma compreensão vaga acerca deles. A ideia é que qualquer objecto é passível de ter um funcionamento simbólico, uma vez que ser um símbolo não depende da estrutura interna das coisas, mas do sistema simbólico em que se encontram. Assim, um objecto funciona como símbolo estético ou como obra de arte se o interpretarmos como sendo capaz de exercer um certo funcionamento simbólico estético.

Nas teorias estéticas anteriores, a natureza da arte foi caracterizada ou a partir das características intrínsecas das obras de arte, ou a partir das experiências do sujeito, ou a partir das acções de alguém que agisse em nome da instituição mundo da arte. Por sua vez, Goodman caracteriza a natureza da arte a partir dos sintomas do estético, que são propriedades dos símbolos e não dos objectos. Apesar de Goodman caracterizar a natureza da arte (a sua função simbólica) com base nos sintomas do estético, não considera nenhum deles como condição necessária ou, tomados conjuntamente, como condição suficiente para que haja arte. A ideia de «sintomas» é feita por analogia com os sintomas de uma doença. Quando os sintomas de uma doença estão presentes, é provável que estejamos perante essa doença – mas também se pode ter a doença sem os sintomas ou os sintomas sem a doença. Do mesmo modo, a presença ou a ausência dos sintomas do estético não é nem suficiente, nem necessária para qualificar ou desqualificar algo como arte, apenas auxiliam na sua identificação. O estatuto dos sintomas é o de sinais que tendem a qualificar algo como arte. Note-se que os sintomas também não podem ser usados valorativamente, isto é, não é o caso que quando numa obra de arte se encontram reunidos

muitos desses sintomas estejamos perante uma obra de arte boa – nem inversamente.

Apesar da insatisfação que nos pode causar esta noção de sintomas do estético, é importante não esquecer que Goodman não estava preocupado em construir uma definição de arte, mas antes em responder a outra questão que considera mais importante: «Quando há Arte?». A função dos sintomas é a de identificarem quando um objecto está a *funcionar* como obra de arte, mas *não* quando o objecto *é* uma obra de arte.

Como vimos, qualquer objecto nas circunstâncias correctas pode ser arte, ou pelo menos pode funcionar como obra de arte, até mesmo uma banana colada à parede, o que sugere, como defende Goodman, que o que mais importa é identificar o que faz um objecto funcionar como tal:

A literatura da estética está atafalhada com tentativas desesperadas para responder à questão «O que é arte?». Esta questão [...] é crucial no caso da arte encontrada – a pedra apanhada na entrada de uma garagem e exposta num museu – e agrava-se muito mais pela promoção das chamadas arte ambiental e arte conceptual. [...] Parte da dificuldade reside em perguntar a questão errada – em não conseguir reconhecer que uma coisa pode funcionar como obra de arte em certos momentos e não noutros (Goodman 1978, p.113).

Os sintomas do estético não são propriedades intrínsecas dos objectos, mas imposições ao funcionamento simbólico desses objectos determinados pelo sistema nos quais os interpretamos. Deste modo, qualquer objecto pode funcionar como arte, bastando para isso que seja interpretado como símbolo estético. Assim, se olharmos, por exemplo, para a banana colada na parede de Cattelan e a interpretarmos como expressando metaforicamente a comédia, estamos a tratá-la como símbolo estético, como exemplificando metaforicamente algumas das suas propriedades. Neste sentido, a banana de Cattelan é arte porque funciona como símbolo estético – apesar de, estritamente falando, não ser um símbolo estético. Ao apodrecer, a banana que se encontra colada com fita adesiva é substituída para uma nova banana. Quando a banana é retirada da parede e substituída por outra, a nova banana passa a

funcionar como símbolo estético, e a velha banana deixa de funcionar como tal, deixando assim de ser uma obra de arte – esta perdeu o estatuto de obra de arte porque deixou de funcionar como símbolo estético.

Pelo que foi dito, já se pode afigurar uma diferença entre *funcionar* como símbolo estético e *ser* um símbolo estético. No caso da banana de Cattelan, apesar de estar numa determinada situação a funcionar como símbolo estético, não se pode inferir que seja de facto um símbolo estético, e isto parece acomodar na perfeição as nossas intuições, e até mesmo as nossas inquietações com esta obra. Como diz Goodman (1978), «a pintura de Rembrandt permanece uma obra de arte, como permanece uma pintura, quando funciona como coberta; e a pedra da entrada da garagem pode não se tornar estritamente arte pelo facto de funcionar como arte» (pp.116–117). Mas sendo assim, em que consiste a diferença entre funcionar como símbolo estético e ser um símbolo estético, e como justificar esta diferença?

Goodman não está interessado em responder a esta questão, defendendo-se dizendo que «dizer o que a arte faz não é dizer o que a arte é; mas eu sugiro que o primeiro é o assunto de primordial e especial preocupação» (1978: 117). E porquê? Porque responder à questão o que é arte, ou o que é uma cadeira, consiste em identificar o funcionamento habitual do objecto. Mas para identificarmos se o objecto *x* funciona habitualmente ou permanentemente como arte, temos primeiro de saber em que consiste esse funcionamento. E saber o que faz *x* funcionar como arte é saber quando há arte. Logo, só podemos responder à questão de saber o que é arte ao respondermos à questão de saber se o funcionamento habitual de um objecto é estético, e para isso precisamos de saber primeiro quando há arte, ou seja, em que consiste esse funcionamento estético.

Como vimos, um objecto funciona como símbolo estético se tender a exhibir os sintomas do estético. Com isto, Goodman oferece uma resposta à questão «Quando há arte?»: Um objecto funciona como arte quando funciona como símbolo estético. Mas e o que faz dele arte? Também aqui encontramos uma resposta: quando a sua função primária for a sua função estética⁽⁸⁾. Claro que muito ainda precisa de

⁽⁸⁾ Veja-se d'Orey (1999) para um estudo pormenorizado, sofisticado e iluminador da teoria de Goodman.

ser dito sobre os sintomas do estético e o funcionamento estético dos objectos. Mas julgo que, mesmo enfrentando dificuldades, a teoria simbólica de Goodman nos aponta o caminho certo, permitindo-nos abandonar a forma tradicional de lidar com a questão de saber o que é a arte através de definições explícitas, e que tão pouco fecundo se mostrou, guiando-nos numa nova forma de abordar a questão que lança luz sobre o enigma de saber o que é a arte.

Referências

- BELL, Clive. «The Aesthetic Hypothesis». *Art*. Londres: Oxford University Press, 1987.
- WEITZ, Morris (1968). «The Role of Theory in Aesthetics». Margolis, J. (org.) *Philosophy Looks at Arts: Contemporary Readings in Aesthetics*. Filadélfia: Temple University Press, 1978.
- DICKIE, George (1976). «What is Art?». In Aagaard-Mogensen, L. (org.), *Culture and Art*. Atlantic Highlands: Humanities Press, 1976.
- GOODMAN, Nelson. (1978). «Quando é Arte?». *Modos de Fazer Mundos*. Traduzido por António Duarte. Porto: Edições Asa, 1995.
- CARMO D' OREY, Maria do. *A Exemplificação na Arte: Um Estudo sobre Nelson Goodman*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.
- WILLIAMSON, Timothy. *Knowledge and Its Limits*. Oxford: Oxford University Press, 2000.

O que é o estilo artístico?

HUGO LUZIO(*)

1. Introdução: o estilo e os seus problemas

O estilo é uma noção frequente na linguagem, com particular incidência na linguagem da arte: é comum referirmo-nos ao estilo de certos artistas ou grupos de artistas, de certas obras de arte ou séries de obras de arte, de certos períodos, regiões ou escolas artísticas⁽¹⁾. Mas o estilo não é exclusivo do mundo da arte. É também comum referirmo-nos ao estilo de certos objectos materiais (e.g., o estilo de um vestido, de um relógio ou de uma guitarra), bem como ao estilo de certas pessoas ou grupos de pessoas, tendo normalmente em mente a forma singular como desempenham uma certa actividade (e.g., a forma como se vestem, tocam guitarra, falam ou escrevem)⁽²⁾.

Por vezes, a noção de «estilo» é usada de forma avaliativa, como uma ferramenta para expressar juízos (e.g., «Os *Doors* tinham um estilo único»)⁽³⁾. Os historiadores e os críticos de arte tendem, porém, a usá-la de forma descritiva, como uma ferramenta para categorizar o mundo da arte. O estilo permite classificar objectos artísticos (e.g.,

(*) LanCog, Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa. Este artigo foi realizado com o apoio da bolsa de doutoramento FCT UI/BD/153708/2022.

⁽¹⁾ Para uma discussão do papel do estilo na história da arte, cf. Ackerman (1962: 227-228).

⁽²⁾ Lamarque (1992: 46) defende a existência de estilos de pensamento. Uma vez que o estilo parece depender, de forma geral, de certas escolhas, é plausível pensar que não há estilo no mundo natural (a menos que o mundo natural seja o produto de uma mente divina) (Ross 2003: 230).

⁽³⁾ Carmo d'Orey (1999: 532).

obras de arte, artistas, entre outros) em termos da sua pertença (ou não) a certas classes de objectos artísticos com os quais partilham um certo conjunto de propriedades relevantes – as suas propriedades estilísticas – e aos quais podem, por isso, ser associados⁽⁴⁾.

As categorias estilísticas podem variar no seu grau de generalidade, consoante o papel explicativo que lhes seja atribuído. Como tal, as categorias estilísticas podem ser mais amplas (e.g., «o Surrealismo») ou menos abrangentes (e.g., «o Período Azul de Picasso»). O estilo, note-se, é apenas um dos múltiplos tipos de categorias por meio das quais os historiadores e os críticos de arte procuram organizar o mundo da arte. O género ou o *medium* são exemplos de categorias alternativas. Como ficará claro ao longo deste ensaio, porém, o estilo é uma categoria distintivamente perpendicular, que perfura outras noções categoriais, incorporando alguns dos seus elementos.

Qual é a importância do estilo? O estilo permite a produção de taxonomias – isto é, de esquemas aproximativos da estrutura do mundo. E as taxonomias têm uma reconhecida utilidade prática. Neste sentido, a categorização estilística dá origem a uma espécie de «mapa» que auxilia a «navegação» pelo mundo da arte; uma vez que o estilo permite estruturar o mundo da arte de uma certa forma, as taxonomias do estilo facilitam o acesso à diversidade criativa artística. Mas o estilo tem sobretudo um importante papel epistémico: o estilo informa a nossa apreciação, interpretação e compreensão da arte. Segundo alguns filósofos, conhecer o estilo de uma obra de arte é mesmo uma condição necessária para compreendê-la de forma correcta e completa⁽⁵⁾. No domínio da prática, o estilo tem um papel especial

⁽⁴⁾ *Ibid.*: 531-532.

⁽⁵⁾ Cf. Goodman (1975: 810); Carmo d'Orey (1999: 549-551) e Ross (2003: 228). Neste contexto, é aconselhável distinguir entre os conceitos de «apreciação» e de «experiência». Se o estilo for entendido como determinando normas para *experienciar* correctamente uma obra de arte, então, se alguém não experienciar, por exemplo, *A Persistência da Memória* (1931), de Salvador Dalí, como uma pintura surrealista (i.e., debaixo dessa categoria estilística), seguir-se-á que essa pessoa não terá experienciado essa pintura. Mas tal é muito implausível. Experienciar esta obra como sendo uma pintura cubista não seria uma forma de não a experienciar, mas um mero erro categorial. Uma pessoa poderia experienciar esta obra e ter simultaneamente uma crença falsa a seu respeito.

para os artistas. Os artistas reconhecem tipicamente as convenções estilísticas em vigor no seu tempo. Como tal, podem definir, com mais ou menos consequências para a sua produção criativa, a posição do seu trabalho e a sua própria posição no mundo da arte, em termos da sua proximidade ou distância de algumas dessas convenções.

Embora use aqui a noção de «convenção estilística», não pretendo com isso sugerir que o estilo é um fenómeno puramente convencional. Em particular, não pretendo sugerir que as categorias estilísticas são, em última análise, categorias sociais. As convenções estilísticas em vigor num determinado momento não têm apenas por base um acordo tácito a respeito da forma como os membros do mundo da arte se devem referir a certos objectos artísticos. É evidente que poderíamos ter dado outro nome à categoria estilística à qual nos referimos convencionalmente por «Surrealismo». Mas quando os historiadores e os críticos de arte categorizam uma determinada obra de arte como «Surrealista», fazem-no em resposta à presença, nessa obra, de certas propriedades genuínas especialmente relevantes: as propriedades estilísticas que a tornam uma obra de arte «Surrealista».

Poder-se-ia questionar, é certo, a realidade do estilo. Será que a pertença de uma obra de arte a um determinado estilo é uma questão de facto? Ou será que o estilo é apenas uma forma útil de falar (e, por isso, um sistema linguístico convencional)? Neste ensaio não desenvolverei este tipo de investigação. Ao invés, suporei, seguindo os filósofos da arte cujos contributos discutirei nas duas seções seguintes, que o estilo é real: as obras de arte têm genuinamente certas propriedades estilísticas com base nas quais podem ser atribuídas a um ou a outro estilo. Da mesma forma, não procurarei discutir o que faz com que uma obra pertença a um estilo e não a outro, nem tentarei produzir qualquer taxonomia do estilo. Ao invés, procurarei discutir uma questão mais geral e fundamental: o que é o estilo artístico? O que faz com que uma obra tenha estilo, em vez de não o ter? Quais são as propriedades estilísticas das obras de arte, por oposição às suas propriedades não-estilísticas?

Tal como o entendo, este é um problema da metafísica da arte. Como tal, o problema do estilo não é, na minha acepção, um problema epistémico a respeito das condições nas quais podemos saber que uma obra de arte tem estilo, em vez de não o ter, ainda que este problema

esteja evidentemente relacionado com a questão de saber qual é a natureza do estilo artístico. De forma mais relevante, é importante começar por distinguir o problema do estilo, tal como o entendo, de outros problemas metafísicos que fazem um uso central deste conceito.

Uma vez que o estilo se aplica a diferentes tipos de coisas (e.g., a obras de arte, a objectos materiais, a pessoas, entre outros), podemos perguntar-nos se o estilo é um único tipo de coisa ou diferentes tipos de coisas. Será que o estilo é um tipo geral de propriedade exibível por diferentes tipos por diferentes tipos de coisas? Ou será que há diferentes tipos de estilo, sendo esta uma categoria específica de um domínio (e.g., um tipo de coisa no domínio da música, mas outro tipo de coisa no domínio do cinema, das guitarras ou das pessoas)?⁽⁶⁾ Devemos ser monistas ou pluralistas em relação ao estilo?

Se o pluralismo sobre o estilo for verdadeiro, de tal forma que haja diferentes tipos de estilo, então o estilo artístico não é apenas uma aplicação do estilo, entendido como uma categoria universal, a obras de arte (e não a objectos materiais ou a pessoas), mas um tipo *sui generis* de estilo (i.e., um tipo de propriedade unicamente exibível por objectos artísticos). Os pluralistas sobre o estilo têm, por isso, de procurar fundamentar a sua concepção do estilo artístico por oposição à sua concepção do estilo objectual ou pessoal. Esta é uma tarefa exigente. Ao referir-me ao estilo artístico ao longo deste ensaio, não estarei a pressupor, de forma alguma, este entendimento pluralista do estilo, mas apenas a concentrar-me na aplicação do conceito de estilo a objectos artísticos (em particular, a obras de arte). Se a perspectiva do estilo artístico que resultar da minha análise for extensível a outros tipos de objectos, tanto melhor. Mas a minha preocupação central é a de saber o que é o estilo artístico.

⁽⁶⁾ Alguns filósofos defendem que não há uma lista completa de elementos estilísticos (cf. Goodman 1978: 34 e Robinson 1985: 241). Ross (2003) apresenta um argumento para uma tal lista. Dado que alguns programas de computador (e.g., as experiências de Cope com a inteligência musical) podem criar obras musicais no estilo de um determinado artista, tendo apenas por base uma análise estatística das suas obras musicais, por meio das quais se extraem os padrões relevantes, estes parecem aceder a tais listas completas. Para uma discussão desta ideia, cf. Douven (1999: 256).

Como veremos, os filósofos da arte divergem a respeito da questão de saber a que nível é que as propriedades estilísticas se situam. O localismo é a perspectiva segundo a qual as propriedades estilísticas se localizam ao nível objectual, em particular nas obras de arte. Nesta acepção, as obras de arte têm estilo de forma não-derivada, apenas em virtude das suas propriedades intrínsecas. Pelo contrário, o pessoalismo é a perspectiva segundo a qual as propriedades estilísticas se localizam ao nível pessoal nos artistas. Neste caso, as obras de arte são concebidas como tendo estilo de forma derivada, por terem sido produzidas de uma certa forma pelos artistas, que são o epicentro do estilo. As perspectivas sobre a natureza do estilo artístico que apresentarei e discutirei nas próximas secções são representativas de ambos os campos deste debate.

O problema no qual me concentrarei é, então, o problema de saber o que é o estilo artístico: quais são as propriedades estilísticas das obras de arte (i.e., as propriedades que fazem com que uma obra tenha estilo *tout court*), por oposição às suas propriedades não-estilísticas? Há, pelo menos, três condições de adequação para uma perspectiva do estilo artístico. Uma vez que o estilo é exibido pela maior parte (para não dizer por todos) os objectos artísticos, uma boa perspectiva do estilo artístico tem de ser consistente com a sua tipicidade. Este não é mais do que um requisito básico de adequação extensional, mas sublinha também a importância de não se sobre-intelectualizar o estilo artístico, tornando-o algo demasiado raro ou difícil de ocorrer.

Além disso, o estilo artístico é um fenómeno dinâmico. Os artistas mudam o seu estilo ao longo do tempo, atravessando diferentes fases, e a arte transfigura-se como um todo, atravessando diferentes períodos estilísticos. Como tal, uma boa perspectiva do estilo artístico tem de ser consistente com a dinâmica própria do fenómeno que pretende captar. Uma perspectiva estática não funcionará. Por fim, devemos ter bem presente o papel explicativo que o estilo artístico desempenha. Uma boa perspectiva de estilo artístico tem de ser compatível com o âmbito diverso de aplicações desta noção: em particular, deve servir tanto as formas de arte representacionais como as formas de arte não-representacionais; tanto as formas de arte performativas como as formas de arte não-performativas; tanto as formas de arte singulares como as formas de arte colectivas, entre outros.

2. *The Status of Style* (1975) revisitado

A perspectiva de Nelson Goodman sobre a natureza do estilo artístico foi exposta em *The Status of Style* (1975). A sua contribuição pode ser apresentada em dois passos. Primeiro, Goodman discute duas perspectivas tradicionais sobre a natureza do estilo, a saber, a perspectiva da forma e do conteúdo e a perspectiva expressivista, as quais rejeita. Em seguida, Goodman apresenta a sua própria perspectiva do estilo: a perspectiva da assinatura metafórica. O que é, afinal, o estilo? A resposta mais natural para esta questão é a seguinte: enquanto o conteúdo de uma obra de arte diz respeito àquilo que nela é dito ou representado (i.e., ao seu conteúdo representacional)⁽⁷⁾, o estilo dessa obra de arte diz respeito à forma como tal é dito ou representado. Nesta concepção, o estilo é a forma como o conteúdo representacional de uma obra de arte é representado – ou, recorrendo a uma metáfora de inspiração fregeana que aqui se revela útil, o estilo de uma obra de arte é o «modo de apresentação» do seu conteúdo representacional. Esta é a perspectiva da forma/contéudo.

O estilo, note-se, não pode dizer apenas respeito ao conteúdo representacional de uma obra de arte: se assim fosse, duas obras de arte com o mesmo conteúdo representacional (i.e., sobre a mesma coisa) teriam necessariamente o mesmo estilo. Tanto a pintura *Il Bacio* (1859), de Francesco Hayez, como a pintura *Der Kuss* (1908–1909), de Gustav Klimt são acerca do amor. Mas a primeira é do período Romântico, enquanto a última é do período da Arte Nova. Na perspectiva da forma/contéudo, a variedade e a dinâmica do estilo são explicadas por referências às diferentes formas evolutivas como os artistas representam o conteúdo das suas obras de arte. Como tal, duas obras de arte partilham

(7) Estou a assumir que «assunto» e «contéudo» são permutáveis neste contexto. Mas poder-se-ia naturalmente defender o contrário: é concebível que o «assunto» seja o tema de uma obra de arte (i.e., aquilo sobre o qual essa obra de arte é) e que o «contéudo» dessa obra de arte seja aquilo que essa obra de arte diz sobre esse tema (i.e., a forma como representa aquilo sobre o qual é; ou, metaforicamente, aquilo que essa obra de arte diz sobre o seu assunto). Goodman reconhece que «assunto» é ambíguo entre «tópico» e «o que é dito sobre um tópico», mas ignora estas diferenças. Seguirei aqui a sua prática.

o seu estilo quando o seu conteúdo é representado da mesma forma, caso contrário pertencem a estilos distintos⁽⁸⁾.

Esta perspectiva tem algum apelo intuitivo. Mas enfrenta duas objecções sérias. Em primeiro lugar, muitas formas de arte produzem obras nas quais não se tenta dizer ou representar nada, embora exibam estilo. Os exemplos típicos destas formas de arte são a arquitectura, a arte abstracta e a música puramente instrumental. A *Casa da Música*, no Porto, não representa nada, no mesmo sentido em que diríamos, por exemplo, que *Esteiros* (1941), de Soeiro Pereira Gomes, representa as condições de vida do operariado infantil em Lisboa, no período do Estado Novo. Mas a *Casa da Música* tem estilo – dizem os especialistas que o edifício partilha do estilo desconstrutivista do *Museu Guggenheim*, em Bilbao, da Biblioteca Central de Seattle, entre outros.

Se estas obras não têm conteúdo representacional, mas exibem estilo, então o seu estilo não pode dizer respeito à forma como o seu conteúdo é representado pelos seus artistas. Estas obras não representam nada literalmente, mas têm estilo. Como tal, a perspectiva da forma/contéudo é demasiado restritiva, excluindo alguns casos que deveria incluir⁽⁹⁾. Para resistir a esta objecção, poder-se-ia apelar a uma forma de representação não-literal: embora estas obras de arte não representem nada literalmente, poder-se-ia dizer que representam algo não-literalmente, em virtude do que sugerem ou mostram, daquilo a que aludem ou transmitem metaforicamente⁽¹⁰⁾. Como tal, o seu estilo poderia dizer respeito à forma como o conteúdo destas obras seria representado deste modo mais complexo e indirecto. O quadro *Autumn Rhythm* (1950), de Jackson Pollock, por exemplo, não

⁽⁸⁾ Esta perspectiva é defendida por Danto (1981: 162-163).

⁽⁹⁾ Jacqueline descreve esta objecção alegando que «algumas obras de arte, embora exibam estilo, não tentam dizer nada» (2000: 452). Mas esta é uma forma algo enganadora de apresentar esta objecção. As tentativas falhadas de representar algo não são preocupantes para a perspectiva da forma/contéudo. Evidentemente, se alguém tentar representar algo, mas falhar, não representando nada, a obra de arte resultante não terá conteúdo representacional. Mas se alguém falhar em representar algo, e no entanto acabar por representar acidentalmente outra coisa, a obra de arte resultante terá conteúdo representacional (mesmo que o artista não tenha atingido o seu objectivo).

⁽¹⁰⁾ Carmo d'Orey (1999: 539).

representa nada literalmente. Mas sugere movimento. Para estruturar esta linha de resposta, porém, seria necessário desenvolver um estudo mais geral acerca da natureza da representação não-literal, algo que está além dos meus propósitos.

Segundo Goodman, a ausência de conteúdo representacional nestas obras de arte não as destitui de sentido, pois há outras dimensões do conteúdo, além da sua função estritamente representacional, que são produtoras de sentido, constituindo-se como aspectos do estilo – nomeadamente, como veremos, a sua função simbólica. Como tal, afirma, «algumas propriedades notáveis do estilo são características do tema [i.e., do conteúdo representacional] ao invés da maneira de falar [i.e., da forma como esse conteúdo é representado]»⁽¹¹⁾. O estilo não diz, por isso, respeito à forma como um artista representa o conteúdo de uma obra, mas àquilo que essa obra de facto representa e ao seu desempenho de outras funções relevantes⁽¹²⁾.

As primeiras conclusões de Goodman podem, então, ser sumariadas da seguinte forma: o estilo não diz respeito apenas ao conteúdo representacional, pois algumas obras têm estilo, embora não tenham conteúdo, nem diz respeito apenas à forma como o conteúdo de uma obra é representado, pois algumas funções não-representacionais do conteúdo são aspectos do estilo. Para Goodman, o estilo incorpora, por isso, elementos do domínio da forma e do conteúdo. Esta ideia agregadora, porém, não é isenta do problema que comecei por apontar à perspectiva da forma/contéudo, pois se algum aspecto do conteúdo de uma obra é um aspecto do estilo, então as obras de arte que não têm conteúdo continuam impedidas de exhibir estilo. A menos que as funções não-representacionais do conteúdo, que conduzem à exibição de estilo, sejam claramente definidas por Goodman, e ultimamente bem-sucedidas, a perspectiva que resulta da sua crítica à perspectiva

⁽¹¹⁾ Goodman (1975: 799); ambas as citações.

⁽¹²⁾ *Ibid.*: 799. Esta perspectiva, que é defendida por Ullmann (1957: 6) e Gombrich (1962), assume que a forma pode variar, enquanto o conteúdo permanece constante (i.e., que o mesmo conteúdo pode ser representado de diferentes formas) (Carmo d'Orey, 1999: 536). De forma interessante, Hough (1969: 4) sugere que diferentes formas de dizer algo podem constituir formas de dizer coisas diferentes. Noutro artigo célebre, Goodman (1949) argumenta contra a possibilidade da sinonímia.

da forma/conteúdo é, em última análise, excessivamente restritiva: a arquitectura, a arte abstracta e a música puramente instrumental continuam a ser concebidas como formas de arte estilisticamente inertes⁽¹³⁾.

Em vez de procurarmos entender o estilo em termos da noção de representação, podemos procurar entendê-lo em termos da noção de expressão artística. O estilo pode dizer mais respeito à expressão de sensações e emoções de um artista do que à forma como este representa o conteúdo das suas obras de arte. Esta é a ideia que está na origem da perspectiva expressivista do estilo, segundo a qual «o estilo (...) consiste naquelas (...) qualidades da sensação expressada»⁽¹⁴⁾. Esta é a perspectiva personalista do estilo mais influente⁽¹⁵⁾.

Nesta aceção, o conteúdo e a forma como este é representado são ainda relevantes para o estilo, mas apenas na medida da sua contribuição para a produção da dimensão expressiva das obras de arte. Aquilo em que o estilo consiste, porém, diz apenas respeito à expressão artística. Os filósofos podem discordar, note-se, acerca daquilo que o estilo expressa. Em vez de considerarem que o estilo se constitui a partir da expressão de emoções e sensações, os filósofos podem considerar antes, que este se constitui a partir da expressão da personalidade ou da individualidade de um artista.

Wollheim defende, a este respeito, que o estilo é determinado por certos aspectos da individualidade de um artista: as suas crenças, os seus valores, desejos e interesses, o seu carácter e os seus traços de personalidade, mas também a sua origem social, económica e cultural, a sua etnia, o seu género, as suas perspectivas políticas, entre outros⁽¹⁶⁾.

⁽¹³⁾ Uma solução para este problema pode consistir em afirmar que ou a forma ou o conteúdo são relevantes para o estilo artístico. Mas esta abordagem disjuntiva é distinta daquilo que Goodman tem em mente, algo que é ilustrado pela sua rejeição explícita da possibilidade de que cada disjuncto (ou algum aspecto seu) seja em si mesmo suficiente para que uma obra de arte tenha estilo.

⁽¹⁴⁾ Goodman (1975: 802). Esta perspectiva é defendida por Meyer (1987: 21).

⁽¹⁵⁾ De forma relacionada, mas distinta, Walton (1979) defende que o estilo é uma característica das acções em primeiro lugar, e dos seus produtos artefactuais derivadamente.

⁽¹⁶⁾ Para ser justo, Wollheim (1979: 42) menciona a possibilidade de algumas obras de arte surgirem completamente desconectadas da individualidade de um artista, mas apenas afirma a este respeito, de forma algo misteriosa, que estas seriam «extra-estilísticas».

Esta perspectiva requer, porém, uma concepção excessivamente prolixa da dinâmica do estilo: a evolução estilística de um artista dependerá, neste caso, da evolução de, pelo menos, alguns dos aspectos que o caracterizam como indivíduo. Mas tal é muito implausível: podemos perfeitamente conceber que um artista evolua estilisticamente, ainda que mantenha o mesmo conjunto de traços individuais. Além disso, a ideia de que o problema do estilo diz respeito ao estilo individual é demasiado restritiva: não só há muitas obras de arte colectivas, como não é fácil ver em que medida se poderia, nesse caso, falar de diferentes períodos e escolas estilísticas.

Por estas razões, deixarei a proposta de Wollheim de lado, concentrando-me antes na perspectiva expressivista tal como entendida por Goodman, a saber, na ideia de que o estilo diz respeito, não à expressão da individualidade de um artista, mas à expressão das suas emoções e sensações. Esta perspectiva tem o mérito de explicar o estilo das obras de arte não-representacionais: muito embora a *Casa da Música* não tenha conteúdo representacional, o seu estilo pode dizer respeito àquilo que o seu arquitecto procurou expressar por meio da sua edificação⁽¹⁷⁾.

Mas esta perspectiva enfrenta um problema semelhante ao anterior no que diz respeito à sua concepção da evolução estilística: neste caso, a evolução estilística de um artista dependerá da sua evolução emocional (ou, de forma menos estranha, da sua evolução perceptiva). O problema, claro está, é que parece ser concebível que um artista evolua estilisticamente, sem que, para isso, tenha de modificar algum aspecto da sua sensibilidade. Além destes problemas, a perspectiva expressivista enfrenta as objecções tradicionais à definição expressivista da arte. Em particular, esta perspectiva defronta, de forma algo ingénua, o problema da apatia artística: se um artista não procurar expressar quaisquer emoções ou sensações numa obra, então, segundo esta perspectiva, essa obra não exhibirá estilo, a menos que esse artista expresse acidentalmente uma emoção ou uma sensação (e.g., algo que transmite de forma inconsciente, ou algo deste género). Mas tal é muito implausível. Não há boas razões para pensar que um artista apático não poderia produzir obras de arte que exibissem estilo.

⁽¹⁷⁾ Goodman (1975: 803).

É importante não reduzir a dimensão expressiva das obras de arte à expressão de emoções ou sensações. Muitas das propriedades que as obras de arte expressam não são emoções, nem sensações, nem aspectos da individualidade de um artista. As obras de arte expressam, por exemplo, movimento ou inércia, viscosidade ou fluidez, negrura ou luminosidade⁽¹⁸⁾. Goodman apresenta uma objecção central à perspectiva expressivista que vai precisamente nesta direcção. Dado que algumas das propriedades formais que podem caracterizar o estilo das obras de arte são claramente não-emocionais (e.g., o uso de vocabulário simples ou ornamentado, no caso das obras literárias), estas propriedades teriam de ser entendidas, no contexto da perspectiva expressivista, como estando mais próximas do domínio da sensação. Como diz Goodman, no expressivismo, «cada propriedade estilística plenamente não-emotiva é tomada como tendo a sua sensação peculiar», de tal forma que «são apenas estas sensações [e.g., a sensação, por exemplo, de ler uma frase muito ornamentada], ao invés dos seus veículos, que contam como aspectos do estilo»⁽¹⁹⁾. Mas esta ideia é demasiado geral: «[em] qualquer sentido no qual as propriedades citadas de um texto tenham as suas propriedades sensoriais peculiares, da mesma forma parecerão ter todas as suas outras propriedades»⁽²⁰⁾. Segue-se o mesmo para outras formas de arte. Uma vez que todas as propriedades formais de uma obra de arte podem ter sensações associadas (i.e., não há propriedades formais sensorialmente neutras), procurar distinguir as propriedades estilísticas e não-estilísticas de uma obra de arte caracterizando como estilísticas as propriedades às quais podem ser associadas sensações é dizer muito pouco.

Mesmo que o estilo não possa ser entendido apenas por referência à expressão de emoções e sensações, aquilo que uma obra expressa é, para Goodman, um ingrediente primário do estilo. Como tal, afirma, «o que é dito, como é dito, o que é expressado e como é expressado estão todos intimamente inter-relacionados e envolvidos no estilo»⁽²¹⁾. Goodman ambiciona uma perspectiva integradora do estilo. O valor que atribui ao conteúdo e à expressão não deve, ademais, ser tomado como

⁽¹⁸⁾ Carmo d'Orey (1999: 538, 546).

⁽¹⁹⁾ Goodman (1975: 802-803).

⁽²⁰⁾ *Ibid.*: 803.

⁽²¹⁾ *Ibid.*: 803.

um sintoma da sua desvalorização do papel das propriedades formais das obras de arte para a exibição de estilo. Mas Goodman não clarifica o que entende exactamente por «formal» ou «estrutural». Embora considere a hipótese de definir estas propriedades como intrínsecas a uma obra de arte (por oposição às suas propriedades extrínsecas ou externas), conclui, correctamente, que tal não é uma boa estratégia: as obras de arte desempenham as suas funções expressivas ou representacionais precisamente por terem as propriedades intrínsecas que têm⁽²²⁾.

Caracterizar as propriedades formais das obras de arte como dizendo respeito àquilo que estas «têm» em si mesmas, por oposição àquilo que estas «fazem» (e.g., representar ou expressar conteúdo) é uma estratégia igualmente insustentável, uma vez que as obras de arte fazem o que fazem (i.e., representam ou expressam algo) precisamente por terem as propriedades que têm. Uma melhor opção, creio, consiste em caracterizar as propriedades formais das obras de arte em termos da noção de exemplificação – mais concretamente, como propriedades sintacticamente (ou literalmente) exemplificadas⁽²³⁾.

Após discutir a perspectiva da forma/contéudo e a perspectiva expressivista, Goodman apresenta a sua perspectiva sobre o estilo. Segundo Goodman, o estilo é uma assinatura metafórica determinada pelo funcionamento simbólico de uma obra de arte. Esta é a perspectiva da assinatura metafórica⁽²⁴⁾. No decorrer da exposição da sua própria perspectiva, Goodman clarifica, finalmente, quais são os aspectos do conteúdo, da forma e da expressão que se constituem como elementos do estilo⁽²⁵⁾. Segundo Goodman,

«uma propriedade – quer de uma afirmação feita (i.e., do conteúdo), de uma estrutura apresentada (i.e., da forma), ou de uma sensação transmitida (i.e., da sensação) – conta como estilística apenas quando associa uma obra com um artista, período, região, escola, etc., ao invés de outro. Um estilo (...) serve de algum modo como uma assinatura individual ou de grupo».

⁽²²⁾ *Ibid.*: 804.

⁽²³⁾ Cf. *ibid.*: 805 e Carmo d'Orey (1999: 539).

⁽²⁴⁾ Esta perspectiva é também defendida por Chatman (1967). Na mesma linha, Margolis (1981) apresenta uma perspectiva da assinatura do estilo performativo.

⁽²⁵⁾ Goodman (1975: 807).

Desta forma, as propriedades estilísticas «ajudam a responder às questões: quem? quando? onde?»⁽²⁶⁾.

O estilo é, para Goodman, o que faz uma obra ser um símbolo de alguém, de algum momento ou lugar. Esta função simbólica é desempenhada por referência àqueles elementos do domínio do conteúdo, da forma e da expressão que permitem fazer este tipo de associação. São precisamente os elementos associativos do conteúdo, da forma e da expressão que se constituem como propriedades estilísticas das obras de arte. Como Goodman defende, porém, «nem (...) todas as propriedades que ajudam a determinar o produtor ou o período ou a proveniência de uma obra são estilísticas»⁽²⁷⁾.

Alguns elementos das obras de arte permitem associá-las literalmente a alguém, algum momento ou lugar. A assinatura literal de um pintor numa das suas pinturas, bem como as propriedades químicas da tela, ligam-na a esse pintor e ao período histórico no qual a pintou. Mas estas não são propriedades estilísticas dessa pintura, pois «não são propriedades do funcionamento de uma obra de arte como um símbolo»⁽²⁸⁾. O mesmo se aplica a propriedades meramente estatísticas das obras de arte (e.g., a frequência com a qual um escritor começa as suas frases com vogais)⁽²⁹⁾. O estilo diz apenas respeito ao que faz com que uma obra simbolize alguém como artista (e não como pessoa). É nisto que consiste a sua assinatura metafórica⁽³⁰⁾.

Segundo Carmo d'Orey, a perspectiva de Goodman deve ser entendida, de forma mais rigorosa, nos seguintes termos: «[um] traço x é estilístico numa obra de arte y quando e apenas quando (x é uma parte do funcionamento simbólico de y) e (x permite a atribuição de y a um autor, período, região, escola, etc.)»⁽³¹⁾. Segundo esta interpretação,

⁽²⁶⁾ *Ibid.*: 807, ambas as citações. Carmo d'Orey (1999: 541-542) aceita a perspectiva de Goodman, a qual caracteriza como um «critério de atribuição» (1999: 540).

⁽²⁷⁾ Goodman (1975: 807).

⁽²⁸⁾ Goodman (1975: 807).

⁽²⁹⁾ *Ibid.*: 809.

⁽³⁰⁾ Naturalmente, pode haver casos de fronteira. Um artista pode assinar as suas obras de arte de tal forma que a sua assinatura literal se venha a tornar um elemento da sua assinatura metafórica, e, por isso, uma propriedade estilística das suas obras de arte.

⁽³¹⁾ Carmo d'Orey (1999: 542).

Goodman considera que, para uma propriedade de uma obra de arte ser estilística, esta tem de satisfazer um duplo requisito: tem de ser uma parte do seu funcionamento simbólico e tem de permitir a sua associação a um artista, período, região ou escola⁽³²⁾. Deste modo, esta interpretação sugere que Goodman distingue entre o funcionamento simbólico de uma obra de arte e a sua associabilidade a um artista, período, região ou escola. Mas tal não é claro. Que uma obra de arte funcione como um símbolo parece consistir, para Goodman, precisamente em ser associável a um artista, período, região ou escola (i.e., àquilo que simboliza). Carmo d'Orey sugere que a perspectiva de Goodman pode ser estendida a outras formas de arte. Mas a menos que esta seja entendida de forma disjuntiva, por meio da ideia de que ou alguns aspectos do conteúdo, ou alguns aspectos da forma, ou alguns aspectos da expressão de uma obra de arte são relevantes para a sua exibição de estilo (na medida em que contribuem para o seu funcionamento simbólico), as obras de arte da arquitectura, da arte abstracta e da música puramente instrumental continuam impedidas de exhibir estilo⁽³³⁾.

Será que a perspectiva da assinatura metafórica de Goodman é convincente? Esta perspectiva deve ser capaz, em primeiro lugar, de evitar os problemas levantados por Goodman contra a perspectiva da forma/contéudo e a perspectiva expressivista. Uma vez que Goodman não define claramente a noção de funcionamento simbólico, porém, em última análise, não podemos saber se a sua perspectiva do estilo artístico «falha simplesmente com base em nem todas as obras de arte terem estilo em virtude de funcionarem simbolicamente»⁽³⁴⁾.

Em *Ways of Worldmaking* (1978), Goodman afirma que «a questão de saber que características distinguem ou indicam o tipo de simbolização que constitui o funcionamento de uma obra requer um estudo cuidadoso à luz de uma teoria geral dos símbolos»⁽³⁵⁾. Mas não

⁽³²⁾ *Ibid.*: 555.

⁽³³⁾ Carmo d'Orey (1999: 544-547), Ross (2003: 229) e Jacquette (2000: 460) dão suporte a esta crítica. Carmo d'Orey também toma a perspectiva de Goodman como sendo extensível a pessoas e a outros tipos de actividade (e.g., «a forma de vestir do século XVIII, a culinária Francesa, os cortes de cabelo *punk*, os tipos de pessoa, as formas de vida, as formas de fazer política e até os fenómenos naturais»).

⁽³⁴⁾ Jacquette (2000: 454).

⁽³⁵⁾ Goodman (1978: 66-67).

chega a clarificar que aspectos da teoria geral dos símbolos que desenvolve neste livro constituem o funcionamento simbólico de uma obra de arte. Segundo Goodman, um pedaço natural de hematita com cristais de quartzo que exiba certos padrões de forma, cor e textura característicos de um certo período histórico e de uma certa região geográfica parecerá ter estilo, embora não tenha sido produzido por um agente⁽³⁶⁾. Esta conclusão errónea é, porém, evitada pela sua interpretação especial da noção de exemplificação (i.e., daquilo em que consiste algo exemplificar uma propriedade).

Para Goodman, exemplificar uma propriedade não é meramente tê-la, mas «envolve referência pelo que possui à propriedade possuída, e assim (...) não é menos uma espécie de referência»⁽³⁷⁾. Ser uma amostra é, por isso, central para a noção de exemplificação goodmaniana: «[uma] obra de arte [...] livre de representação e expressão é ainda um símbolo, mesmo que não simbolize coisas ou pessoas ou sensações, mas certos padrões de forma, cor e textura que demonstre»⁽³⁸⁾. Não se entende, porém, por que razão deveríamos considerar que uma obra simboliza aquilo que parece constituí-la (nomeadamente, os padrões de forma, cor e textura que lhe parecem dar origem).

Na esteira de George Dickie, Goodman afirma que, embora uma pedra não desempenhe qualquer função simbólica enquanto permanece numa auto-estrada, esta passaria a exemplificar algumas das suas propriedades – «e.g., propriedades da forma, cor, textura [...]» se fosse exibida num museu de arte⁽³⁹⁾. Quando a pedra fosse levada da auto-estrada para o museu de arte, porém, nada pareceria mudar ao seu nível (i.e., ao nível objectual). A pedra não pareceria, por isso, começar a exemplificar algumas das suas propriedades antes adormecidas. Teria apenas mudado de lugar. Jacqueline argumenta, a este respeito, correctamente, que a perspectiva de Goodman é problemáticamente circular: enquanto a determinação da exibição de estilo requer a apreciação da presença de uma assinatura metafórica, tal como determinada pelo seu funcionamento simbólico, a determinação do funcionamento simbólico de uma obra de arte requer ser-se capaz

⁽³⁶⁾ Jacqueline (2000: 457).

⁽³⁷⁾ Goodman (1978: 32).

⁽³⁸⁾ *Ibid.*: 65.

⁽³⁹⁾ *Ibid.*: 66.

de distinguir entre as propriedades cuja exemplificação é relevante ou irrelevante para a exibição de estilo⁽⁴⁰⁾.

O estilo é comumente definido em termos da noção de um padrão de exibição de certas propriedades (ou, se quisermos, em termos da noção de constância, permanência ou regularidade)⁽⁴¹⁾. Ao considerar que o estilo consiste «naquelas propriedades do funcionamento simbólico de uma obra de arte que são *características* de um autor, período, lugar ou escola», a perspectiva de Goodman incorre, porém, num problema de singularidade (extensível a qualquer perspectiva do estilo que atribua um papel central à exibição regular de certas propriedades ao longo da obra de um artista)⁽⁴²⁾.

Segundo Goodman, certas propriedades de uma obra simbolizam um artista em virtude de «o associarem com as outras obras de arte desse autor»⁽⁴³⁾. Mas se o estilo apenas se pode aplicar quando há uma pluralidade de obras de arte que forma uma classe comparativa, então «não podemos dizer, a respeito de uma obra de arte tomada em isolamento, quais das suas propriedades são estilísticas»⁽⁴⁴⁾. O resultado é dramático: se um artista produzir uma única obra ao longo da sua carreira, essa obra não exibirá estilo. Mas tal é muito implausível. É certo que não teríamos, neste caso, pontos de referência por meio dos quais pudéssemos fazer comparações estilísticas. Como tal, não estaríamos em posição de compreender, num sentido palpável, o que seria característico desse artista ou da sua obra. Mas nada pareceria impedi-lo de produzir uma única obra que se constituísse, por exemplo, como uma obra-prima do Surrealismo.

3. A viragem pragmática – uma perspectiva alternativa

Mais recentemente, Dale Jacquette desenvolveu uma reconstrução pragmática da perspectiva da forma/conteúdo, por meio da qual procura

⁽⁴⁰⁾ Jacquette (2000: 459).

⁽⁴¹⁾ Cf. Ackerman (1962: 227), Gombrich (1962), Meyer (1979: 3), Beardsley (1981: 173) e Shapiro (1994: 51).

⁽⁴²⁾ Goodman (1975: 808).

⁽⁴³⁾ Goodman (1978: 131).

⁽⁴⁴⁾ Carmo d'Orey (1999: 544).

mostrar «não que o estilo é como algo é dito ao invés do que é dito, mas que o estilo é como algo é feito, ao invés do que é feito»⁽⁴⁵⁾. Esta é a perspectiva pragmática do estilo⁽⁴⁶⁾. Intuitivamente, o estilo diz respeito à forma como algo é feito. Foi deste modo que procurei ilustrar as diferentes aplicações do conceito de estilo, a diferentes tipos de objectos, na primeira secção. Quando pensamos no estilo de um objecto, pensamos na forma como esse objecto foi feito. E quando pensamos no estilo de uma pessoa, pensamos na forma como essa pessoa desempenha uma certa actividade. Segundo a perspectiva pragmática, esta concepção geral do estilo deve ser preservada também no domínio da arte. Esta viragem pragmática evita a primeira objecção de Goodman à perspectiva da forma/conteúdo, segundo a qual, recordemo-nos, dado que algumas obras de arte não têm conteúdo representacional, embora tenham estilo, o estilo não pode dizer respeito à forma como os artistas representam o conteúdo das suas obras de arte.

Quando um artista pinta um quadro abstracto ou compõe uma obra puramente instrumental, não tenta necessariamente dizer ou representar algo. Mas faz certamente algo, e fá-lo de uma certa forma. Quando Pollock pintou *Autumn Rhythm*, pintou esse quadro de uma certa forma, mesmo que não procurasse representar nada nele (na verdade, o facto de este quadro sugerir movimento, como disse anteriormente, não é em si mesmo indicativo de que tal tenha resultado de uma tentativa de Pollock para representar movimento). O estilo deste quadro diz apenas respeito ao que Pollock fez e à forma como o fez: é o produto da sua actividade (de pintar) e da forma singular como a praticou⁽⁴⁷⁾. Este raciocínio pode plausivelmente ser estendido a outras formas de arte, além da pintura, reinterpretando qualquer actividade e qualquer um dos seus produtos «como (...) esforços para fazer algo que possa – mas não tenha de – tentar dizer algo (...)»⁽⁴⁸⁾.

Contudo, a noção de «estilo» «é sistematicamente ambígua. Ela significa diferentes coisas em diferentes contextos»⁽⁴⁹⁾. O estilo de um

⁽⁴⁵⁾ Jacquette (2000: 461).

⁽⁴⁶⁾ Para outras perspectivas do estilo centradas na noção de ação, cf. Sircello (1975) e Carroll (1998).

⁽⁴⁷⁾ Jacquette (2000: 461).

⁽⁴⁸⁾ *Ibid.*

⁽⁴⁹⁾ *Ibid.*

artista, de um período ou de uma escola artística evolui ao longo do tempo. Como tal, a perspectiva pragmática vê-se confrontada com a necessidade de explicar os casos nos quais «o que é feito» é uma parte própria de «como tal é feito». De forma mais precisa: de que modo devemos entender, no contexto da perspectiva pragmática, a relação entre um estilo e os seus sub-estilos?

Consideremos três pintores impressionistas: Claude Monet, Alfred Sisley e Camille Pissarro⁽⁵⁰⁾. Segundo Jacquette, estes pintores são impressionistas «porque os três participam de diferentes modos no que é em algum sentido e em algum nível de descrição o mesmo estilo de pintar conhecido como Impressionismo». Estes três pintores produzem pinturas Impressionistas. Mas cada um deles pratica o estilo de pintar Impressionista de diferentes formas, tendo, por isso, um estilo Impressionista particular (que pode ser apropriadamente considerado, em certos casos, como um sub-estilo do Impressionismo). As diferenças entre os estilos de Monet, Sisley e Pissarro podem ser identificadas aprendendo a discriminar as suas diferentes «escolhas de assunto, de paleta de cores, de pincéis, e de muitas outras coisas além disso»⁽⁵¹⁾. Desta forma, a variedade e a dinâmica do estilo podem ser explicadas, no contexto da perspectiva pragmática, em termos das semelhanças e das diferenças na forma como os artistas desempenham o mesmo tipo de actividade⁽⁵²⁾.

A respeito daquilo que é dito ou representado, segundo Jacquette, «não precisamos de dizer que o que os Impressionistas estão a fazer é pintar os temas particulares da zona rural associados com o seu estilo e que a forma como estão a fazê-lo é pintar essas cenas da zona rural»⁽⁵³⁾. Devemos dizer, pelo contrário, que «o que estão (sobretudo) a fazer é pintar». Não é o que estão a fazer que individua os sub-estilos do Impressionismo (pois todos os pintores, Impressionistas ou não, fazem o mesmo tipo de coisa: pintam). Mas, dado que há muitas formas de pintar, a forma «[c]omo algo é feito abre a categoria de estilos de pintura (...), dentro dos quais uma família identificável de estilos é

⁽⁵⁰⁾ Este exemplo é de Jacquette (2000: 462).

⁽⁵¹⁾ *Ibid.*: 462.

⁽⁵²⁾ *Ibid.*: 465.

⁽⁵³⁾ *Ibid.*: 464.

particularmente característica, constituindo a assinatura, no idioma de Goodman, do Impressionismo»⁽⁵⁴⁾.

Esta parece ser uma forma mais promissora de conceber a natureza do estilo artístico. Por um lado, a perspectiva pragmática evita os problemas centrais com os quais se confrontam a perspectiva da forma/conteúdo e a perspectiva expressivista. Por outro lado, esta perspectiva resulta numa concepção do estilo que é perfeitamente compatível com a sua tipicidade, com a sua diversidade e com a sua dinâmica própria. Mas esta perspectiva enfrenta, pelo menos, duas dificuldades às quais Jacqueline não se refere. Por um lado, a perspectiva pragmática não nos oferece uma forma razoável de explicar o estilo das obras de arte performativas. O estilo é, segundo esta perspectiva, a forma como algo é feito. Mas a execução (ou a *performance*) é também uma forma de fazer algo. Como tal, não é claro de que forma se poderia falar do estilo de uma execução (por exemplo, de uma coreografia ou de uma peça orquestral). Além disso, num cenário hipotético em que todos os instrumentos musicais passassem a ser tocados de forma diferente, permanecendo sonicamente idênticos (i.e., continuando a soar ao mesmo), a perspectiva pragmática teria uma consequência muito implausível: uma vez que a forma de executar, por exemplo, o *Concerto N.º 3 para Piano*, de Sergei Rachmaninoff, mudaria o estilo desta obra de igual forma.

Por último, esta perspectiva tem especial dificuldade em explicar o estilo das obras de arte colectivas. De que forma poderíamos explicar, por exemplo, o estilo de um filme? Os proponentes da perspectiva pragmática poderiam apenas conceber o estilo fílmico em termos altamente relativistas. Teriam de considerar, em primeiro lugar, cada uma das actividades envolvidas na produção de um filme e, em seguida, cada uma das formas como essas actividades teriam sido desempenhadas pelas pessoas envolvidas na sua produção, para explicar o estilo desse filme. Mas será que seria plausível relativizar o estilo de um filme à forma como o realizador, o director de fotografia, o editor, entre outros, desempenhariam as suas funções? Será que o estilo fílmico se pode constituir, de algum modo, como uma soma dos estilos de direcção, de edição, de fotografia, entre outros? Na nossa prática linguística,

⁽⁵⁴⁾ *Ibid.*

é comum simplificarmos esta questão, concentrando-nos somente no mais «espesso» objecto artístico disponível (i.e., no filme), ao qual atribuímos estilo de forma simplificada. Mas uma explicação adequada do estilo no contexto das formas de arte colectivas parece requerer um grau de complexidade dificilmente alcançável pela perspectiva pragmática.

Referências

- ACKERMAN, James., «A Theory of Style», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 20. 3, 1962. 227-237.
- BEARDSLEY, Monroe. *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, Hackett Publishing, 1981.
- CARMO D'OREY, Maria do. *A Exemplificação na Arte: Um Estudo sobre Nelson Goodman*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.
- CARROL, Noël. «Film Form: An Argument for a Functional Theory of Style in the Individual Film». *Style*. 32. 3, 1998. 385-401.
- CHATMAN, Seymour. «The Semantics of Style». *Social Science Information*. 6. 4. 1967. 77-99.
- DANTO, Arthur. *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*. Harvard University Press. 1981.
- DOUVEN, Igor. «Style and Supervenience». *The British Journal of Aesthetics*. 39. 3, 1999. 255-262.
- GOMBRICH, Ernst. Style. D. L. Sills (org.) *International Encyclopaedia of the Social Sciences*. Nova Iorque: Macmillan Co. 1968. 352-361.
- GOODMAN, Nelson. «On Likeness of Meaning», *Analysis*. 10. 1, 1949. 1-7.
- GOODMAN, Nelson. «The Status of Style», *Critical Inquiry*. 1. 4, 1975. 799-811.
- GOODMAN, Nelson. *Ways of Worldmaking*. Hackett Publishing, 1978.
- HOUGH, Graham. *Style and Stylistics*. Nova Iorque: Routledge, 1969.
- JACQUETTE, Dale. «Goodman on the Concept of Style». *The British Journal of Aesthetics*. 40. 4, 2000. 452-466.
- LAMARQUE, Peter. «Style and Thought», *Journal of Literary Semantics*. 21, 1992. 45-54.
- MARGOLIS, Joseph. «The Autographic Nature of the Dance», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 39. 4, 1981. 419-427.

- MEYER, Leonard. «Toward a Theory of Style», *The Concept of Style*. Lang, Berel (org.). Ithaca e Londres: Cornell University Press, 1987. 21-71.
- ROBINSON, Jenefer. «Style and Personality in the Literary Work», *Philosophical Review*, 94 (2), pp. 1985. 227-247.
- ROSS, Stephanie. «Style in Art», *The Oxford Handbook of Aesthetics*. Jerrold Levinson (org.). Oxford University Press, 2003. 228-244.
- SHAPIRO, Meyer. *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist and Society*, George Braziller, 1994.
- SIRCELLO, Guy. *New Theory of Beauty*. Princeton University Press, 1975.
- ULLMANN, Stephen. *Style in the French Novel*. Cambridge University Press, 1957.
- WALTON, Kendall. «Style and the Products and Processes of Art». *The Concept of Style*. Lang, Berel (org.). Ithaca e Londres: Cornell University Press, 1987. 72-103.
- WOLLHEIM, Richard., «Pictorial Style: Two Views», *The Concept of Style*. Lang, Berel (org.). Ithaca e Londres: Cornell University Press, 1987. 183-204.

Arte e contrafacção: valor estético e estatuto das falsificações

AIRES ALMEIDA

Introdução

Ao esclarecer a distinção introduzida por Goodman entre artes autográficas e artes alográficas, Carmo d'Orey recorre ao seguinte exemplo ficcional:

Se pusermos um número infinito de macacos a escrever à máquina durante um infinito período de tempo, algum deles acabará por escrever *Os Lusíadas* sem que falte uma vírgula ou um ponto. Se os pusermos a tocar piano, algum acabará por tocar a *Sonata ao Luar* sem uma única nota falsa. Mas se os pusermos a pintar, com todos os materiais necessários, nenhum deles pintará a *Gioconda*, embora algum deva fazer uma pintura tão semelhante que, pelo simples olhar, os especialistas não poderão distingui-la do original. (Carmo d'Orey 1999: 69)

Mas por que razão os macacos seriam incapazes de pintar a *Gioconda*, ao passo que um deles iria escrever *Os Lusíadas* e tocar a *Sonata ao Luar*?

A justificação para que nenhum macaco seja alguma vez capaz de pintar *Gioconda* é a de que, seguindo Goodman, as obras de arte autográficas, como é o caso das pinturas, são entidades particulares concretas não-repetíveis. Sendo assim, qualquer réplica de uma pintura, por mais perfeita que seja, será uma pintura diferente. A réplica ou duplicação de *Gioconda* feita por macacos seria, pois, apenas uma cópia e não uma instância da obra original. E se alguém produzir

uma cópia perfeita de *Gioconda*, fazendo-a passar pelo original, mais do que uma mera cópia, ela será uma falsificação.

Cenário diferente encontramos nas chamadas artes alográficas, como a literatura e a música. Tanto as obras literárias como as obras musicais obedecem a um sistema de notação constituído por um conjunto de caracteres e regras de uso identificáveis que permitem a sua repetibilidade. Neste caso, a obra musical não é senão a classe de execuções concordantes com um dado sistema notacional (a partitura). É por isso que, quando assistimos a uma execução da *Sonata ao Luar*, não dizemos que estamos a ouvir uma cópia ou falsificação da *Sonata ao Luar*, mas a *Sonata ao Luar*, ela própria.

Como resume Carmo d'Orey (*ibid.*), ao passo que o *locus* da identidade na pintura é um objecto individual, na música é uma classe de execuções. Daí que, de acordo com a distinção de Goodman, nunca encontremos cópias nem falsificações das obras musicais; e tampouco encontremos diferentes instâncias de uma mesma pintura.

1. O problema

O intuito aqui não é discutir os termos da distinção entre artes autográficas e artes alográficas⁽¹⁾, nem é mostrar que as obras literárias e musicais são imunes à falsificação, o que, no caso da música, já foi disputado por Margolis (1983) e sobretudo por Levinson (1990), tendo este argumentado de modo bastante persuasivo que também as obras musicais podem ser falsificadas⁽²⁾.

No entanto, o exemplo dado por Carmo d'Orey suscita ainda duas questões relacionadas entre si: será que a pintura de *Gioconda* feita por macacos tem menor valor estético do que a *Gioconda* de Leonardo da

(¹) Lessing (1965), por exemplo, considera que a distinção relevante não é tanto entre artes autográficas e alográficas, mas antes entre artes criativas (que dizem respeito à criação de novas obras de arte e envolvem, portanto, o conceito de originalidade), e artes performativas (que dizem respeito à re-produção decorrente do uso de uma técnica que, sendo pública, permite tal repetibilidade).

(²) Dutton, no Cap. 8 de *Arte e Instinto*, descreve o caso relativamente recente da pianista inglesa Joyce Hatto, que parece ser uma ilustração convincente do que Levinson procurou mostrar.

Vinci, apesar de ambas serem visualmente indistinguíveis? Esta pergunta conduz-nos, por sua vez, à seguinte: será que essa réplica perfeita de *Gioconda* é, de todo, uma obra de arte? O problema suscitado por estas perguntas, caso consideremos que são questões interligadas, é o da relação entre o valor estético e o estatuto artístico das falsificações.

Porém, a avaliar pelos termos do debate das últimas décadas, verifica-se que quase só a primeira das duas questões anteriores – a questão do valor estético – tem captado a atenção dos filósofos da arte, pelo menos de forma explícita. Muitos dos que se têm debruçado sobre a natureza e o valor estético das falsificações parecem simplesmente pressupor, sem discussão, que as falsificações são obras de arte, ainda que de menor valor artístico. Mesmo que se considere haver algo errado com as falsificações, isso raramente tem levado os filósofos a questionar se as falsificações não serão, afinal, destituídas de qualquer estatuto artístico. Como se verá adiante, há quem argumente que o defeito das falsificações é tanto artístico como estético (Dutton 1965; Meyer 1967; Hoaglund 1976); e há quem, por seu lado, sustente que as falsificações não sofrem necessariamente de qualquer defeito estético, o que não significa que não tenham, ainda assim, menor valor artístico (Lessing 1965 e Kulka 1982); outros ainda consideram que se trata antes de um defeito ético inerente à prática fraudulenta das falsificações, prática essa que arruína tanto a confiança no discurso crítico como a própria apreciação estética, minando assim a possibilidade de compreensão da arte (Irvin 2007). No entanto, nenhuma destas alegações inclui uma resposta clara para a questão: *As falsificações são arte?* Talvez isso aconteça porque se supõe que a resposta é pacífica: *Sim, as falsificações – se não todas, pelo menos algumas – são arte.*

Essa resposta está implícita nos próprios termos usados (e.g.: «essa obra de arte é uma falsificação»)⁽³⁾, sendo difícil encontrar filósofos da arte que não pareçam tomar isso como garantido. Uma exceção à regra talvez seja Danto (1981: 43–44), que, ao reflectir sobre a natureza das

(³) Outro exemplo retirado de Sagoff: «pinturas originais e falsificações possuem propriedades conhecíveis radicalmente diferentes e, por esta razão, não são igualmente valiosas enquanto obras de arte» (p. 150). Veja-se como, mesmo reconhecendo que pinturas originais e falsificações têm um valor «radicalmente diferente», Sagoff parece incluí-las a todas na mesma classe: a classe das obras de arte.

falsificações, tem o cuidado de as contrastar com as obras de arte. Mas também ele faz o contraste sem explicitar razões. Todavia, nenhuma resposta à questão, seja ela qual for, devia ser óbvia.

Se, por um lado, fosse evidente que as falsificações são obras de arte, por que razão os falsos Vermeer pintados pelo célebre falsário Han van Meegeren acabaram relegados para a cave dos museus que os tinham adquirido e os tinham, até então, exibido publicamente? Dutton formula o problema do seguinte modo:

Mas porquê [foram essas falsificações relegadas para a cave]? Aqui está o problema básico da falsificação nas artes: se um objecto estético é admirado mundialmente, deleita milhares de amantes de arte e, por fim, é revelado como sendo uma falsificação ou uma cópia, porquê rejeitá-lo? (2010: 297-298)

Esta formulação do «problema básico da falsificação nas artes» não é, contudo, suficientemente clara, pois depende do que se quer dizer com o termo «rejeitá-lo», o qual pode ser entendido de duas formas distintas: 1) rejeitá-lo no sentido de ele deixar de ser objecto de apreciação estética, ou 2) rejeitá-lo no sentido de ele deixar de ser visto como obra de arte. Trata-se de coisas diferentes, pois não só é possível apreciar esteticamente algo que não é arte, como é também possível encontrar obras de arte que são alegadamente destituídas de qualquer propriedade estética⁽⁴⁾.

Assim, que sentido de «rejeição» se tem em vista ao relegar para a cave do museu as pinturas que van Meegeren confessara ter falsificado? Talvez isso fique mais claro se tivermos em conta que, ao abrigo da lei holandesa em vigor, as falsificações poderiam ter sido destruídas. O tribunal só não ordenou a sua destruição devido ao depoimento de um grupo de especialistas em arte do século XVII, entre os quais se destacou Jean Decoen, que convictamente insistia que algumas pinturas eram mesmo de Vermeer e não de van Meegeren (ver Lessing 1965).

⁽⁴⁾ Carmo d'Orey dá o exemplo do escultor Robert Morris, que fez questão de registar em cartório notarial a declaração de que a sua obra *Litanias* não tem, nem pretende ter, conteúdo estético algum (n. 145).

Se não persistisse tal dúvida, as falsificações em causa seriam rejeitadas no sentido em que deixariam de contar como obras de arte. A decisão de destruir falsificações que até os melhores especialistas se tinham mostrado incapazes de identificar como inautênticas tornar-se-ia algo incompreensível caso continuassem a ser classificadas como obras de arte. Afinal de contas, uma «obra de arte falsificada» é ainda uma obra de arte, pelo que se torna deveras surpreendente haver leis que determinam a sua destruição. O que parece estar implícito é, neste caso, que as falsificações não são realmente arte e que a decisão de as destruir nada tem de surpreendente. Foi apenas a dúvida de autenticidade em relação a algumas delas que levou os decisores judiciais a salvá-las da destruição⁽⁵⁾.

Além disso, para que qualquer decisão – destruir ou preservar essas pinturas – seja justificável precisamos também de saber se o valor estético que as falsificações possam ter é condição suficiente para que sejam arte. Este é o cerne do debate sobre a articulação entre o estatuto estético das falsificações e a questão definicional ou classificatória: se as falsificações são efectivamente obras de arte, ainda que de menor valor – estético ou artístico –, ou se, pelo contrário, elas fazem parte de uma classe à parte, diferente da classe das obras de arte.

Seja qual for o estatuto artístico das falsificações, as perspectivas sobre o assunto ou não são suficientemente claras ou assentam em pressupostos não suficientemente explicitados, pelo que alguma clarificação é necessária. Lançar alguma luz sobre essa questão é o principal objectivo deste ensaio.

2. A noção de falsificação

Essa tarefa requer que se comece por esclarecer a própria noção de falsificação. Esta é uma questão que tem suscitado um importante debate, dado ser crucial distinguir cuidadosamente as noções, muitas vezes confundidas, de *falsificação*, *fraude*, *cópia*, *réplica* e *reprodução*, assim como as noções conexas de *genuinidade*, *autenticidade* e *originalidade*.

⁽⁵⁾ Dúvidas essas que vieram mais tarde a ser completamente dissipadas, graças ao recurso a métodos científicos de apuramento da autenticidade.

Ainda que o objectivo aqui não seja tomar partido nesse debate, precisamos de partir de uma definição operacional aceitável, que permita dar conta dos diferentes tipos de falsificação, sem explorar muitas das subtilezas conceptuais inerentes às várias propostas de definição. O que se pretende é simplesmente um conceito de falsificação que tenha em conta os dois tipos básicos de falsificação descritos por Levinson (1990): as *falsificações referenciais*, isto é, as falsificações que copiam uma dada obra de arte particular (e.g. uma falsificação da obra *Gioconda*, de Leonardo da Vinci); e as *falsificações inventivas*, isto é, aquelas que copiam o estilo de certas obras de arte preexistentes (e.g. uma falsificação que seja uma cópia do estilo de Vermeer, ou que seja uma cópia do estilo da pintura do renascimento flamengo). A ideia é que a noção de falsificação em uso seja aplicável a qualquer destes tipos de falsificação, de modo a distinguir a arte contrafeita da arte genuína. Além disso, dado que alguns filósofos argumentam ser possível encontrar falsificações de obras de arte alográficas, a noção de partida de falsificação deve também acomodar tal possibilidade. Estes são, então, os principais critérios para a adopção de uma das definições de falsificação, entre as várias disponíveis.

Lessing (1965), por exemplo, esboça uma definição de acordo com a qual a falsificação decorre da falta de originalidade⁽⁶⁾. Mas, ao elucidar a importância da noção de originalidade para a distinção entre arte genuína e arte forjada, ele deixa claro que a noção relevante de originalidade diz respeito «não à realização de uma obra de arte particular mas à totalidade das produções artísticas de um homem ou mesmo de uma escola» (p. 97). Nesse sentido, a originalidade «depende inteiramente do contexto histórico em que colocamos e

(⁶) Lessing (1965: 96-98) faz a distinção entre diferentes sentidos de originalidade: 1) no sentido de identidade própria, um sentido trivial de acordo com o qual todas as coisas são originais; 2) no sentido, igualmente trivial, de individualidade, dado que uma obra de arte é diferente de outras obras de arte; 3) no sentido de novidade quanto aos aspectos técnicos e formais, como a composição, o uso da cor, a textura, etc., e que é a marca das boas obras de arte; 4) no sentido de excepcionalidade, diferindo de 3 apenas em grau e não em substância; 5) no sentido de ser revolucionária, constituindo uma realização artística não apenas de uma obra de arte particular mas que se manifesta nas produções artísticas de todo um período histórico.

consideramos a realização de um homem ou período» (p. 98). Assim, a definição proposta por Lessing parece aplicar-se apenas às falsificações inventivas, não contemplando as chamadas falsificações referenciais. Daí não ser aqui seguida.

Uma definição alternativa é dada por Goodman ao afirmar que «uma falsificação de uma obra de arte é um objecto que finge ter a história de produção que se requer da (ou de uma) obra de arte original» (2006: 144). Em termos mais precisos, a definição pode ser formulada do seguinte modo:

x é uma falsificação de y se e só se x é um objecto que finge ter a história de produção que é requerida por um original y .

O problema aqui é que « y » na definição acima é, de acordo com Goodman, um caso de arte autográfica. Mas, como foi referido, alguns autores argumentam, de forma muito persuasiva, que há falsificações de artes alográficas, pelo que esta definição também não parece suficientemente abrangente.

Dutton, por sua vez, diz que «uma falsificação é um artefacto de uma pessoa, o qual é intencionalmente atribuído a outra, com a finalidade de retirar proveito disso» (1965: 107). A expressão «retirar proveito disso» significa, segundo Dutton, apropriar-se de feitos artísticos ou realizações alheias. Isto porque Dutton considera que as obras de arte, incluindo quadros e esculturas, são *performances* em que o criador recorre a um conjunto de recursos e de acções que resultam numa realização artística que pode ser bem-sucedida ou não. As falsificações têm o condão de enganar intencionalmente os críticos e apreciadores de arte na medida em que dão uma ideia errada do que foi por elas conseguido. Desta perspectiva, o aspecto relevante para distinguir obras originais e falsificações reside essencialmente no facto de as primeiras serem *performances* que representam correctamente as suas realizações, ao passo que as segundas são representações deturpadas do que foi conseguido. No entanto, a deturpação que se encontra nas falsificações pode ser encontrada também em cópias que não são falsificações: por exemplo, quando uma pessoa acredita que a cópia de uma obra de arte – cópia essa feita sem qualquer intuito enganador – é um original em vez de uma cópia. Ao olhar para a cópia não

fraudulenta acreditando que está a ver o original, essa pessoa tem uma representação deturpada do tipo de realização que está diante de si. Isto sugere que, apesar de satisfatória quanto à distinção entre obras de arte genuínas e falsificações, a definição de Dutton poderia, ainda assim, ser mais esclarecedora quanto à distinção entre falsificações e cópias que não são falsificações.

Sendo simultaneamente mais precisa e abrangente, a definição apresentada por Wreen (2002) parece, por isso, mais satisfatória. Wreen considera que uma obra é uma falsificação quando alguém (um falsificador) cria a obra com o objectivo de enganar e, ao fazer isso, a obra é representada como uma obra genuína, criada por um artista genuíno. Um aspecto a ter aqui em conta é que a falsificação é descrita como uma relação entre uma fonte ou origem – que tipicamente, mas não necessariamente, é o artista, ou grupo de artistas, criador de um objecto – e o tipo de objecto falsificado – uma dada pintura, um dado período artístico ou um dado movimento artístico. A definição pode ser formulada de modo mais preciso nos seguintes termos⁽⁷⁾:

Um objecto x é uma falsificação XY se e só se não for um genuíno XY , mas for representado como um genuíno XY com a intenção de enganar.

O «X» do par «XY» designa uma das partes da relação, neste caso a origem ou o criador do objecto (geralmente, o artista), e o «Y» designa a outra parte da relação, que é o objecto falsificado.

Esta definição não tem sido imune a objecções. Todavia, satisfaz plenamente os critérios anteriores, aplicando-se quer às falsificações referenciais, quer às inventivas, além de admitir possíveis falsificações de artes alográficas, que é tudo quanto se exige aqui.

3. Valor estético e falsificações

Dado que o debate sobre o estatuto das falsificações se tem centrado na questão estética, vale a pena traçar uma breve cartografia filosófica que permita ter uma ideia mais precisa das principais perspectivas.

⁽⁷⁾ Ver, por exemplo, Carrara e Soavi (2010: 418–415).

Ver-se-á depois que conclusões poderão ser daí extraídas quanto ao estatuto artístico das falsificações.

Voltando ao exemplo ficcional da pintura dos macacos, ele não é assim tão rebuscado como poderá parecer. Com a diferença de que as produções dos macacos são produções não-intencionais, é o que se passa com certas réplicas que ninguém consegue distinguir dos originais copiados. Daí a pergunta: se nem os melhores especialistas conseguem, pelo olhar, descortinar qualquer diferença entre as réplicas e os originais, haverá alguma justificação para afirmar que tais réplicas são esteticamente inferiores aos originais? Um argumento de senso-comum costuma ser usado como resposta:

1. Não pode haver diferença estética sem diferença perceptiva.
2. Não há diferença perceptiva entre uma obra de arte original e uma falsificação enganadora dela.
3. Logo, não há diferença estética entre uma obra de arte original e uma falsificação enganadora dela.⁽⁸⁾

Trata-se de um argumento válido. Mas será sólido? Os defensores do esteticismo tradicional identificam as propriedades estéticas de uma pintura com as suas propriedades formais – cor, linha, forma visual, dimensão, composição, textura, proporção, etc. –, que são propriedades perceptivas. Por isso eles tendem a considerar o argumento sólido. É o que defende Lessing (1965), para quem a falsificação e a obra original da qual ela é perceptualmente indistinguível têm o mesmo valor estético. Posto que ambas são, na sua aparência, idênticas, então são também esteticamente equivalentes⁽⁹⁾. Isso não significa, adverte Lessing, que não haja diferença alguma de valor entre a falsificação e a obra original, pois o valor total de uma obra não consiste apenas no seu valor estético. Contudo, a diferença de valor total, isto é, a diferença de valor enquanto obras de arte, resulta apenas de propriedades extra-estéticas. Estas dizem respeito à história de produção dos objectos estéticos: quem os criou, quando e qual o contexto cultural em que foram criados. Uma das propriedades extra-estéticas é, considera Lessing, a originalidade.

⁽⁸⁾ Esta formulação do argumento é de Foster & Morton (1991: 155).

⁽⁹⁾ Daí que esta perspectiva de cariz formalista seja também designada como *teoria da aparência*.

A originalidade, em sentido não-trivial⁽¹⁰⁾, falta sempre à falsificação por contraste com a obra genuína. Kulka (1982) também sublinha a distinção entre valor estético e valor artístico, alegando que uma dada obra pode ter um grande valor estético e pouco ou até talvez nenhum valor artístico. O valor estético, considera Kulka, encontra-se na própria obra, independentemente do seu contexto de produção. O contexto passa, no entanto, a ser relevante para apurar o valor artístico da obra.

Muitos filósofos, porém, discordam da teoria da aparência de Lessing e não aceitam o argumento inicial de senso-comum. Mas costumam ser apresentadas razões diferentes para tal discordância. Assim, há quem considere que esse argumento não é sólido porque a sua primeira premissa é falsa; há quem considere que não é sólido porque a premissa falsa é a segunda; e ainda há quem considere que o argumento está, todo ele, mal direccionado.

Hoaglund (1976) é um dos que consideram a primeira premissa falsa, argumentando que as propriedades não-perceptualmente discrimináveis da originalidade, da criatividade e da autenticidade são, também elas, propriedades estéticas, em vez de, como defende Lessing, propriedades extra-estéticas. Desta perspectiva, nem todas as propriedades estéticas são propriedades perceptivas, sendo falsa a premissa de que não pode haver diferença estética sem diferença perceptiva. Sagoff (1976) vai mais longe ao defender que as propriedades esteticamente relevantes das obras de arte são as que dizem respeito à sua história de produção, as quais não são perceptualmente discrimináveis. Uma dessas propriedades é a autenticidade, que Sagoff diz ser uma condição necessária do valor estético. Um exemplo que parece sustentar essa ideia foi apresentado por Kant, apesar de este ser habitualmente apontado como um precursor do formalismo. Na *Crítica da Faculdade do Juízo*, Kant escreve o seguinte.

O que é mais altamente apreciado pelos poetas do que o belo e sedutor canto do rouxinol num bosque solitário e numa plácida noite de Verão à luz suave da lua? Há, no entanto, o exemplo de que, não

(10) No sentido trivial de serem numericamente diferentes das obras copiadas, todas as cópias são também originais, como referido na nota 6. Num sentido não-trivial, uma obra é original quando é, de algum modo, inovadora, excepcional ou revolucionária.

havendo qualquer rouxinol cantor, um anfitrião jocoso, para contentar maximamente os hóspedes que buscavam o encanto dos ares do campo, tenha iludido tais hóspedes ao esconder numa moita um rapaz travesso que sabia reproduzir esse canto exactamente como na natureza (com um junco ou um tubo na boca). Mas no instante em que as pessoas se dão conta que se trata de uma fraude, nenhuma delas suportará ouvir por muito mais tempo esse canto, antes considerado tão atraente. (§ 42)

Tudo indica, neste caso, que as pessoas perdem qualquer interesse em ouvir esse canto a partir do momento em que descobrem não ser um canto de rouxinol autêntico. Assim, a descoberta da inautenticidade do canto cancela a fruição estética, de modo que aquilo que as pessoas sabem sobre a origem desse canto, e não apenas a aparência do canto, é também relevante para o valor estético do que escutam.

Goodman (1976), por sua vez, embora concordando que «as propriedades estéticas de uma imagem incluem não apenas as que encontramos ao olhar para ela, mas também as que determinam como olhamos para ela» (134), defende uma posição intermédia entre os que, como Lessing, subscrevem a teoria da aparência e os que, como Sagoff, afirmam que só o contexto histórico-cultural da produção é esteticamente relevante⁽¹¹⁾, optando por rejeitar sobretudo a segunda premissa do argumento de senso-comum. Ao contrário do que é dito nessa premissa, Goodman afirma que há sempre diferenças entre o original e a sua falsificação, mesmo quando as diferenças não são percebidas. Ainda que, num dado momento, sejamos incapazes de detectar qualquer diferença, isso não significa, sublinha Goodman, que as não possamos detectar posteriormente ou que não as possamos detectar com a ajuda de instrumentos de observação mais refinados. O facto de a diferença não ter sido detectada num dado momento e contexto não mostra que ela seja imperceptível. Goodman procura mostrar que, quando finalmente conseguimos encontrar uma diferença, ela acaba muitas vezes por se tornar óbvia, levando-nos frequentemente a pensar como foi possível não termos reparado nisso antes. O quadro *Ceia de Emaús*, atribuído pelos especialistas da época a Vermeer, mas pintado por van Meegeren, parece ser um bom exemplo disso, uma

(11) Os defensores desta perspectiva são por vezes referidos como contextualistas.

vez que até os leigos atentos acabariam mais tarde por reconhecer que se tratava afinal de uma cópia tosca do estilo de Vermeer e não de um Vermeer autêntico (Goodman: 132–133). Também Dutton (1965), ainda antes de Goodman, apresentara razões para rejeitar a segunda premissa, sublinhando que a nossa percepção não é independente da informação de que dispomos acerca do objecto percebido. Daí que as nossas experiências estéticas, baseadas na percepção dos objectos, também não sejam independentes do que sabemos acerca da história de produção desses objectos, nomeadamente do que sabemos sobre quem os criou, qual o seu contexto de criação e que tipo de realização artística foi por eles alcançada. Tanto Dutton como Goodman distinguem as propriedades estéticas de uma obra das suas propriedades históricas. Mas também acrescentam que tais propriedades, que alguns classificam como extra-estéticas, nem por isso deixam de ser esteticamente relevantes, na medida em que afectam a nossa apreciação estética das obras em causa.

Uma perspectiva muito diferente das anteriores consiste em rejeitar a totalidade do argumento, acusando-o de se apoiar no pressuposto não explícito de que as avaliações sobre o mérito estético podem ser feitas de forma independente de quaisquer considerações éticas. Irvin (2007) argumenta que tal pressuposto é contrário à própria avaliação estética, uma vez que o intuito enganador e imoral das falsificações distorce e corrompe os nossos juízos críticos de forma deliberada. Há, portanto, razões éticas para que a questão do mérito estético das falsificações nem sequer se coloque, defende Irvin: de nada serve discutir esteticamente produções cujo intuito é obscurecer a própria compreensão estética, pelo que nenhuma noção razoável de valor estético se deve aplicar às falsificações.

4. As falsificações e o conceito de arte

O conceito de arte tem sido definido de várias maneiras. Resta ver se os méritos ou deméritos estéticos são relevantes para o modo como o conceito de arte tem sido definido, e se isso permite ou não incluir as falsificações na classe das obras de arte.

Se tivermos em conta as principais propostas de definição do conceito, é possível concluir que algumas delas excluem liminarmente as

falsificações da classe de obras de arte, havendo outras que claramente as incluem. E também há as que não permitem afirmar que todas as falsificações são arte nem que nenhuma é arte.

Uma perspectiva definicional que exclui as falsificações do âmbito das obras de arte é a definição expressivista tradicional, seja na versão de Tolstói (1898), seja na versão de Collingwood (1938), as quais traçam uma distinção muito vincada entre arte verdadeira e falsa arte. Ambos diriam que, mesmo que a falsificação e a obra falsificada sejam visualmente indistinguíveis, só uma delas satisfaria o requisito da autenticidade das emoções que a obra de arte genuína deve exprimir. É, então, irrelevante apontar para as propriedades formais dos objectos, pois as definições expressivistas tradicionais são definições não-estéticas, não incluindo qualquer critério estético como condição necessária da arte. Tolstói diria que uma falsificação não passa de falsa arte porque, mesmo que não se distinga visualmente do original, e mesmo que desperte alguma emoção no destinatário, tal emoção não é a que o autor da falsificação realmente sentiu ao criar a obra. A falsificação não passa, pois, de uma tentativa de simulação da emoção autêntica. Por sua vez, Collingwood considera que o verdadeiro artista, por contraste com o artesão, não segue plano algum quando exprime as suas emoções, dado não saber exactamente que emoção está a sentir. Para compreender que emoção sente, terá de a exprimir recorrendo à imaginação, pelo que não pode saber de antemão o que irá resultar do acto de expressão imaginativa. Nada disto ocorre com o falsário, que se limita a seguir ou a copiar um modelo pré-estabelecido, sabendo exactamente o que fazer e como. O falsário poderia, no melhor dos casos, ser incluído na classe dos artesãos.

Por sua vez, a definição formalista de Bell (1914), que é uma definição essencialmente estética, permite claramente classificar como arte as falsificações. Se basta que uma obra tenha forma significativa para ser arte e se, como escreve Bell, a forma significativa na pintura consiste em «linhas e cores combinadas de um modo particular, ou em certas formas e relações de formas» (32), então uma cópia perfeita – seja uma falsificação ou não – de um objecto com forma significativa terá também forma significativa, pelo que será também uma obra de arte. Neste sentido, é irrelevante determinar qual a história da produção das obras de arte ou obter informação sobre quaisquer outras propriedades

extra-estéticas. Daí que, «para apreciarmos uma obra de arte, a única coisa que temos de trazer connosco é um sentido de forma e de cor e um conhecimento do espaço tridimensional», diz Bell (*ibidem*). Assim, não precisamos de qualquer bagagem extra, a não ser sensibilidade estética e inteligência, para determinar se um dado objecto é ou não uma obra de arte, pois temos diante de nós tudo o que realmente conta. O que nos importa, pergunta Bell, «se as formas que nos emocionam foram criadas anteontem em Paris ou há cinquenta séculos na Babilónia?» (37) Talvez isso não seja irrelevante para avaliar os méritos artísticos de uma dada obra de arte, mas é irrelevante para decidir se estamos ou não diante de uma obra de arte.

As coisas já são menos claras quando pensamos na definição institucional. As falsificações parecem satisfazer todas as condições indicadas pela definição institucional de Dickie: ser um artefacto, em virtude de cujas características é proposto por alguém que age em nome do mundo da arte como candidato a apreciação. No entanto, foi o próprio Dickie que, em *Art and the Aesthetic* (47), argumentou que as falsificações não são arte por falta de originalidade, uma vez que a obra genuína teria, como diz Davies, «esgotado o uso da patente da obra» (94). Este requisito soa um tanto *ad hoc*, dado que a definição institucional não parece exigir tal coisa. Daí que Dickie tenha posteriormente mudado de opinião:

Seguindo o exemplo de Danto, em *Art and the Aesthetic* concluí que as falsificações não são obras de arte. Penso agora que foi uma conclusão errada. [...] Claro que ainda se pode dar o caso de as falsificações não serem obras de arte por algum motivo. Mas não vejo razão para que tais obras não possam satisfazer todos os requisitos para serem obras de arte no sentido classificatório: as falsificações são obras de arte sobre cujo criador estamos ou temos estado enganados; as cópias são obras de arte sem imaginação ou completamente parasitárias. (1984: 26)

Ainda assim, independentemente de a posição inicial de Dickie estar relacionada com a questão da originalidade, poderia haver dúvidas quanto à satisfação de algum dos requisitos indicados na sua definição. Um desses requisitos é que um objecto só pode ser arte se alguém do mundo da arte o propuser como candidato a apreciação. Dickie

esclarece que fazem parte do mundo da arte os próprios artistas, os membros do público e os apresentadores, que são os intermediários entre o artista e o público. Mas é aqui que surgem as dúvidas: se dissermos que uma cópia ou uma falsificação são arte porque foram propostas como candidatas a apreciação pelos próprios artistas que as produziram, então estaremos perante um círculo. O que justifica que os seus autores sejam chamados artistas? Não é esclarecedor dizer que basta que alguém se considere artista para o ser, até porque Dickie sublinha que uma característica de todos os artistas é a consciência de que aquilo que está a ser criado para apresentação é arte. Mas é, no mínimo, duvidoso que o falsário tenha *sempre* a consciência de que aquilo que está a apresentar seja mesmo uma obra de arte, caso contrário talvez não precisasse de esconder a verdadeira autoria. Admitindo, por outro lado, que são os membros do público a conferir à falsificação o estatuto de obra de arte, as coisas continuam a não ser claras. Isto porque, para se ser membro do público, também tem de se estar ciente de que é arte aquilo que lhe está a ser apresentado. Mais uma vez, a não ser que estejamos dispostos a aceitar a circularidade, isso continua a ser duvidoso no caso das falsificações. Daí que a definição institucional não permita uma resposta taxativa quanto ao estatuto artístico das falsificações, o que provavelmente explica a hesitação de Dickie.

A definição histórico-intencional de Levinson, por sua vez, parece não deixar margem para dúvidas, pois tudo indica que as falsificações satisfazem claramente as condições requeridas pela arte, seja quanto à intencionalidade do titular dos objectos produzidos, seja quanto à necessária ligação de tais objectos às obras de arte pré-existentes. No entanto, apesar de coincidir com a perspectiva formalista de que todas as falsificações bem-sucedidas são arte, a justificação de Levinson é muito diferente da justificação formalista, dado que ele não faz depender a questão artística da questão estética. Ao contrário do formalista, Levinson pode dizer que «na arte tudo vale, mas nem tudo funciona» e que as falsificações são daqueles casos em que «ficamos simplesmente perplexos, aborrecidos, incomodados – ou tudo isso ao mesmo tempo – e de tal maneira que nunca o superamos. Nesses casos temos obras de arte, sim, mas essas obras não funcionam.» (40) E quem, contra Levinson, tiver alguma relutância em classificar as falsificações como obras de arte de pleno direito, pode fazer uma interpretação

menos incomodativa do que ele diz, de modo a concluir que, sendo as falsificações parasitárias de obras de genuínas, isso torna-as também parasitariamente obras de arte. Isto não se aplica às meras cópias ou reproduções, dado que estas não são para ser encaradas como as obras de arte anteriores foram correctamente encaradas: as meras cópias, ou reproduções, são para serem encaradas como tal, isto é, como cópias ou reproduções de obras de arte e não como obras de arte.

Referências

- BELL, Clive. *Arte*. Traduzido por Rita Canas Mendes. Lisboa: Texto e Grafia, 2009.
- CARMO D'OREY, Maria do. *A Exemplificação na Arte: Um Estudo sobre Nelson Goodman*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.
- CARRARA, Massimiliano & SOAVI, Marzia. «Copies, Replicas, and Counterfeits of Artworks and Artefacts». *The Monist*. 93. 3, 2010. 414-432.
- COLLINGWOOD, R. G. *The Principles of Art*. Oxford: Oxford University Press. 1938.
- DANTO, Arthur. *The Transfiguration of the Commonplace*. Cambridge: Harvard University Press. 1981.
- DAVIES, Stephen. *Definitions of Art*. Ithaca: Cornell University Press, 1981.
- DICKIE, George. *Art and the Aesthetic*. Ithaca: Cornell University Press, 1974.
- DICKIE, George. *The Art Circle*. Nova Iorque: Haven, 1984.
- DUTTON, Denis. «Artistic Crimes». *British Journal of Aesthetics*. 19. 4, 1965. 304-314.
- DUTTON, Denis. *Arte e Instinto*. Lisboa: Temas e Debates, 2010.
- FOSTER, Thomas e MORTON, Luise. «Goodman, Forgery and the Aesthetic». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 49. 2, 1991. 155-159.
- GOODMAN, Nelson. *Linguagens da Arte: Uma abordagem a uma teoria dos símbolos*. Lisboa: Gradiva, 2006.
- HOAGLUND, John. «Originality and Aesthetic Value». *British Journal of Aesthetics*. 16. 1, 1976. 46-55.
- IRVIN, Sherry. «Forgery and the Corruption of Aesthetic Understanding». *Canadian Journal of Philosophy*. 37. 2, 2007. 238-304.
- KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Traduzido por António Marques e Valério Rohden. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1990.

- KULKA, Tomas. «The Artistic and Aesthetic Status of Forgeries». *Leonardo*. 15. 2, 1982. 115-117.
- LESSING, Alfred. «What is Wrong with a Forgery». *Arguing About Art*, Alex Neil e Aaron Ridley (org.). Oxford: Routledge, 2008.
- LEVINSON, Jerrold. «Definir Historicamente a Arte». *Investigações Estéticas: Ensaios de Filosofia da Arte*. Vítor Guerreiro e Aires Almeida (org.). Traduzido por Vítor Guerreiro. Porto: Edições Afrontamento, 2020.
- LEVINSON, Jerrold. «Autographic and Allographic Art Revisited». *Music, Art and Methaphysics*. Ithaca: Cornell University Press, 2011. 89-106.
- MARGOLIS, Joseph. «Art, Forgery and Authenticity». *The Forger's Art: Forgery and the Philosophy of Art*. Denis Dutton (org.). Berkeley: University of California Press, 1983.
- MEYER, Leonard. «Forgery and the Anthropology of Art». *The Forger's Art: Forgery and the Philosophy of Art*, Denis Dutton (org.). Berkeley: University of California Press, 1983.
- SAGOFF, Mark. «The Aesthetic Status of Forgeries». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 35. 2, 1976. 169-180.
- TOLSTÓI, Lev. *O Que é a Arte?* Traduzido por Ekaterina Kucheruk. Lisboa: Gradiva, 2013.
- WREEN, Michael. «Forgery». *Canadian Journal of Philosophy*. 32. 2, 2002 143-166.

O papel das intenções na interpretação da obra de arte

PAULA MATEUS

«Assim, interpretar um poema não é como organizar um saco de blocos infantis numa ordem deliberadamente selecionada e imposta. Também não é como descodificar uma mensagem pouco a pouco com a ajuda de um livro de código apropriado. É mais como juntar um puzzle, ou rastrear contornos num mapa de pergaminho muito manchado. Mas pode ser feito melhor ou pior; e os resultados podem ser julgados pela razão.»

MONROE BEARDSLEY⁽¹⁾

1

Em meados do século xvii, Velázquez pintou *Mercurio y Argos*, a única obra ainda existente de uma série de quatro que projectou para o Salão dos Espelhos do Alcazar de Madrid. Como o título deixa adivinhar, nela representa-se um episódio mitológico em que Mercúrio com a sua lira adormece o vigilante Argos, o dos cem olhos, para raptar Io, transformada em vaca por Juno, para que não pudesse ser cobiçada por Júpiter, seu marido. O episódio é relatado nas *Metamorfoses* de Ovídio, que Velázquez conhece e em que se inspira. Mercúrio pode ser reconhecido pelo chapéu alado e pela lira, que o acompanha. Mas nem Io, nem Argos têm outros elementos que

⁽¹⁾ (1987: 479).

permitam identificá-los além do contexto – só quem olhe para o título e veja especificamente Mercúrio pode saber que a segunda figura, a de um homem adormecido e indefeso, é Argos; apenas aqueles que conheçam a narrativa mitológica verão a ninfa, e não uma vaca como qualquer outra. Além disso, embora se inspire em Ovídio, como tantos pintores (Rubens, por exemplo, pinta também Mercúrio e Argos, entre muitos outros episódios mitológicos), Velázquez representa os deuses a uma certa luz, fazendo sobressair os traços humanos, o que poderá dificultar a interpretação, sobretudo para quem ignore o título.

A interpretação de uma obra de arte pode apresentar dificuldades se desconhecermos as referências que inclui. As obras de Michael Bidlo, por exemplo, são muitas vezes construídas a partir da apropriação de outras e com uma explícita negação de identidade entre elas: *NOT Warhol*, *NOT Kline*, *NOT Man Ray*, *NOT Guernica*, e muitas outras, assemelham-se às obras iniciais – com que poderiam, no limite, ser confundidas –, mas excluem propositalmente quaisquer equívocos quanto à autoria. Para um público que conheça as obras que lhe serviram de inspiração, mas hesite quanto ao modo de interpretar *Brillo Box*, de Warhol, ou *Fonte*, de Duchamp, as caixas de Brillo e o urinol dourado partido que constituem as obras de Bidlo tornam-se ainda mais enigmáticas. Há uma questão que se põe de imediato: a da legitimidade de interpretar da mesma maneira obras que são idênticas em tudo, excepto no título. As caixas de Brillo, de Warhol e as de Bidlo foram dispostas de forma diferente nas exposições concebidas pelos seus autores, mas individualmente são indiscerníveis, pelo que existem razões para pensar que merecem a mesma resposta: as cores e formas que partilham causam a mesma experiência estética, diriam os formalistas⁽²⁾. Todavia, o título aponta noutra direcção, afirmando claramente que uma obra *não é* a outra. As obras em que Bidlo introduziu alterações manifestas em relação ao original, como em *NOT Duchamp (Fonte)*, colocam o duplo desafio de saber como interpretar tanto as diferenças como os elementos preservados.

(²) É de notar que para os formalistas, dos quais Clive Bell e Oscar Wilde são exemplos, a resposta estética é muito mais uma emoção do que um exercício de interpretação. Como o conteúdo é irrelevante, dirigir a atenção para ele pode inclusivamente prejudicar a apreciação artística. Veja-se, a esse propósito, Bell (1914) e Wilde (1891).

2

Na mitologia grega, Hermes é o intérprete dos deuses, o mensageiro. Nasceu numa caverna, onde a sua mãe estava escondida, mas imediatamente saiu para a luz. Havia de voltar às sombras, à escuridão, para levar as almas dos mortos para o Hades. O seu movimento entre a claridade e a penumbra é representativo das faculdades que se lhe atribuem: com um discurso eloquente pode persuadir racionalmente e orientar para a prudência, mas também confundir e ludibriar.

A interpretação, qualquer que seja, é sempre um exercício de preservação e transformação. Por um lado, interpretar é trazer à luz, descobrir um sentido, transmitir uma mensagem, reproduzindo-a, sem a alterar – é intermediar. Quando se trata de uma tradução, procura-se que seja o mais fiel possível ao original, ainda que se possa ajustar a forma. Mas, quando se trata de uma obra performativa, a boa interpretação já parece requerer alguma originalidade, capaz de mostrar também algo daquele que interpreta. A qualidade da interpretação é, nesses casos, referente à novidade da versão proposta pelo intérprete. Neste contexto, interpretar é modificar o sentido, deixando de parte alguns elementos e fazendo surgir outros. Assim, por vezes, a interpretação parece ser a transmissão da mensagem descoberta, mas não adulterada – a reprodução mais fiel possível. Por outro lado, ocasionalmente é também criadora de sentido, um acréscimo de valor.

Obviamente, a obra de arte pode pensar-se como o resultado de um processo de intenções que surge na mente do artista. Nesta terceira acessão, a interpretação é uma explicação, uma procura das causas, uma selecção dos elementos subjectivos que estiveram na sua origem. Velázquez conhece os escritos de Ovídio e pretende salientar os elementos humanos dos deuses gregos. As suas crenças e desejos explicam certas características da obra, quer ao nível do conteúdo – por exemplo, por que razão está Argos encostado a uma vaca –, quer da forma. Uma disputa emergente na tradição analítica da Filosofia da Arte diz respeito à questão de saber se a interpretação da obra deve procurar desvendar as intenções do artista que estiveram na sua origem. Grande parte das obras de arte não torna imediatamente acessíveis as crenças e os desejos do seu criador. As obras de Bidlo são exemplos

disso mesmo. Para muitos não é óbvio por que motivo se apropria de obras alheias, umas vezes manipulando-as e outras reproduzindo-as apenas.

Mas, para interpretar correctamente uma obra de arte, será preciso conhecer as intenções do artista? Uma vez que a interpretação é feita pelo público, o receptor da mensagem que o artista entrega através obra, não está ele autorizado a ver na obra o que bem entender? Afinal, as obras de arte solicitam uma resposta desamparada por parte de quem as aprecia, que convoca muito mais a sua personalidade e experiência do que outras mensagens, como os textos jornalísticos ou os ensaios académicos. Paralelamente, quando cria, o artista sabe que não está a emitir uma mensagem textual, num sistema notacional articulado, sintáctica e semanticamente diferenciado (a não ser que escreva uma partitura), que deva ser interpretada literalmente ou considerada verdadeira⁽³⁾.

Embora estejam relacionadas, estas duas perguntas não correspondem à mesma questão. É possível afirmar que a interpretação correcta dispensa o conhecimento das intenções do artista sem afirmar que todas as interpretações têm o mesmo valor. Mas é igualmente defensável a tese de que a melhor interpretação é fiel às crenças e aos desejos do autor e, ainda assim, admitir *outras* leituras acertadas, desde que se diferenciem *tipos* de correcção interpretativa. Deste modo, para que o debate em torno destas questões seja mais claro, torna-se necessário separá-las, ainda que mais tarde possam vir a convergir.

Danto foi um dos defensores mais proeminentes do intencionalismo. Respondeu, portanto, afirmativamente à questão 1) «A interpretação

(3) Goodman (1976: 265-66 e 1978: 114-16) identifica cinco sintomas do estético – densidade sintáctica, densidade semântica, saturação relativa, exemplificação e referência múltipla e complexa –, que são pistas para o reconhecimento de que algo está a funcionar como uma obra de arte. Para Goodman, algo é arte apenas quando tem uma certa função simbólica, mas a arte não pode ser definida através desta função. A presença dos sintomas do estético não garante que algo seja arte, porque eles não são nem conjuntamente suficientes, nem separadamente necessários para que algo seja arte. Embora estes sintomas permitam, ainda assim, distinguir a linguagem da arte de outras formas de comunicação: no sistema simbólico que constitui um semáforo, por exemplo, cada uma das cores é bem distinta das demais e tem um único significado (o sistema é sintáctica e semanticamente diferenciado). Na arte isto habitualmente não se verifica.

certa tem de ter em conta as intenções do artista?». Porém, admitiu também a possibilidade de se fazerem interpretações correctas alheias a estas, ainda que sejam de outra natureza. Beardsley e Wimsatt opuseram-se explicitamente ao intencionalismo sem sucumbirem, todavia, ao subjectivismo. Segundo ambas as perspectivas, nem todas as interpretações são igualmente boas e é mesmo possível classificar algumas como erradas.

3

A oposição de Beardsley à perspectiva intencionalista – da interpretação, mas também da avaliação artística – deriva da sua análise do que é uma obra de arte, da sua ontologia da arte. Segundo esta, uma obra de arte é um objecto estético, perceptual (diferente do objecto físico), com qualidades objectivas, resultado de uma actividade humana intencional, e que se pode apresentar de diversas formas (1981). A obra de arte é capaz de produzir uma experiência gratificante e peculiar – a experiência estética –, caracterizada por ter um certo grau de unidade, intensidade e complexidade. Estas são as marcas do estético (1987^b: 16; 1981:456). Em resumo, pode-se afirmar que «Uma obra de arte (no sentido lato) é qualquer objecto perceptivo ou intencional que seja deliberadamente considerado do ponto de vista estético»⁽⁴⁾.

As obras de arte são objectos estéticos, ainda que a categoria dos objectos estéticos possa eventualmente não se esgotar nelas. Um objecto estético é aquele em relação ao qual se pode adoptar um ponto de vista estético, isto é, uma atitude que consiste em olhar, ouvir, ler, e em actos similares de atenção e interesse pelo valor estético que a obra possa ter. Uma obra tem tanto mais valor estético quanto maior é a gratificação por ela causada e esta depende das suas propriedades internas.

Uma segunda característica a ter em atenção, relacionada estreitamente com a primeira, é o facto de os objectos estéticos serem objectos perceptuais, isto é, algumas das suas qualidades são recebidas de uma forma peculiar pelos sentidos, orientados pela atenção do

⁽⁴⁾ «A work of art (in the broad sense) is any perceptual or intentional object that is deliberately regarded from the aesthetic point of view.» Beardsley (1987^b: 13).

sujeito (1981: 31). As qualidades do objecto perceptual dependem das qualidades do objecto físico, mas também da existência de um receptor que percepção e da idiosincrasia da sua percepção. Todavia, não deixam de ser qualidades objectivas das obras, qualidades públicas⁽⁵⁾. Quando afirmamos que uma melodia é triste, referimos algo que está na obra e não em nós, embora a tristeza que ela comporta só possa ser encontrada por alguém capaz de sentir tristeza. Uma evidência que suporta a tese de que a tristeza está na obra e não em quem a percepção é a possibilidade de se afirmar «Hoje, quando estou tão feliz, nem a música mais triste me entristece». O objecto perceptual depende do objecto físico, mas é diferente deste. Um exemplo ilustrativo desta diferença é uma ilusão de óptica, que só existe porque os elementos físicos associados de uma certa forma se relacionam com um sujeito que tem certas faculdades, resultando daí a ilusão de óptica, que é o objecto perceptual.

As qualidades dos objectos estéticos são objectivas, internas. No entanto, as obras têm diferentes apresentações, que são o modo como receptores distintos as experienciam, ou eventualmente um só, em momentos distintos. As condições de luminosidade, o meio através do qual são reproduzidas e, no caso da música e de outras artes performativas, a produção específica a que se assiste, condicionam a apresentação, isto é, alteram a experiência da obra. A multiplicidade de experiências pode promover a tese – falsa para Beardley – de que não há uma obra, mas apenas propriedades estéticas subjectivas.

As obras de arte, como o nome indica, são *obras*, produtos intencionais de uma actividade humana deliberada. São o efeito de uma cadeia causal que inclui as intenções de alguém (habitualmente, do artista). Afirmar que os estados psicológicos do artista, as suas crenças e desejos, estiveram na origem do objecto estético não significa afirmar que o conhecimento destes tenha um papel de relevo a desempenhar na interpretação ou na avaliação destes objectos, como veremos adiante. O objecto estético e as intenções do artista são duas entidades diferentes

(5) É curioso notar – como Beardsley faz, aliás – o aparente paradoxo de afirmar que as propriedades internas são públicas e o que é externo à obra é privado. Porém, à luz da argumentação de Beardsley, isto é perfeitamente compreensível. Cf. Beardsley e Wimsatt (1987^a: 373).

que podem ser conhecidas independentemente uma da outra: «Assim, no caso do objecto estético e da intenção, temos evidências directas de ambos: descobrimos a natureza do objecto através da visão, da audição, da leitura, etc., e descobrimos a intenção através de investigações biográficas, de cartas, diários, livros de exercícios – ou, se o artista estiver vivo, perguntando-lhe.» (1981: 20).

As intenções do artista são indícios externos à obra, na medida em que podem oferecer pistas sobre aquilo que ela é; da mesma forma, a obra dá-nos indicações externas das intenções do artista. Apesar disso, uma obra pode não dizer nada sobre o que o artista pretendia e as intenções nada revelar sobre a obra. Na verdade, algumas obras não correspondem de todo às intenções de quem as produziu. Outras traduzem apenas parcialmente o que o autor pretendia fazer. Assim, conhecer as intenções do seu autor ainda não é saber coisa alguma sobre a obra. E muito menos é saber tudo. O conhecimento das intenções do artista não é, portanto, suficiente para interpretar a obra. Mas será necessário?

Quando se trata de obras narrativas, a distinção entre a obra e as intenções torna-se ainda mais evidente. Ao ser proferida a frase *x* podemos perguntar sobre ela «O que pretendia o autor dizer com *x*?» e «O que significa *x*?». O autor pode querer dizer algo que efectivamente não diz; *x* pode significar, no limite, até o oposto do que pretendia dizer.

Perante um elemento da obra que nos surpreende (um rabisco, uma pincelada, por exemplo), poderemos querer saber se a sua presença é acidental ou se tem algum significado no conjunto da obra. Porém, mais uma vez, podemos prescindir das intenções do artista: se ele nos disser que se tratou de um acidente, isso só revela que *ele* é descuidado; se afirmar que faz parte da obra, então a sua importância e significado poderá ser descoberta pela análise da própria obra.

Em «The Intentional Fallacy»⁽⁶⁾, um artigo de 1946 de Wimsatt e Beardsley, encontramos um dos mais importantes argumentos a favor da perspectiva não intencionalista da interpretação:

- 1) Se o artista foi bem-sucedido, e fez o que pretendia fazer, então a obra mostra, *ela própria*, o que ele pretendia e podemos prescindir de conhecer as suas intenções.

⁽⁶⁾ Beardsley e Wimsatt (1987^a: 367-380).

- 2) Se não foi bem-sucedido, então não temos de a interpretar à luz de intenções que não se cumpriram, pelo que podemos também prescindir de conhecê-las.
- 3) Logo, quer o artista tenha sido bem-sucedido, quer não, não é necessário conhecer as suas intenções.

Conhecer as intenções dos artistas pode nem sequer ser possível, pelas mais variadas razões: ou porque não as declararam e já não lhes podemos perguntar, ou porque desconhecemos inclusivamente quem é o autor, ou até porque o processo criativo é algo enigmático para o próprio criador. Ainda assim, podemos apreciar as obras pelas suas propriedades internas, causadoras de uma gratificação particular com um certo grau de unidade, intensidade e complexidade. As suas propriedades são públicas e, por isso, apreciáveis, independentemente dos processos causais que lhes deram origem.

Para que não restem dúvidas sobre a irrelevância das intenções, outros argumentos podem acrescentar-se, ainda que alguns deles não se refiram exactamente à questão da interpretação. Wimsatt e Beardsley (1987^a) mobilizam o modo como avaliamos outras obras, como máquinas e pudins, para sugerir que também as obras de arte devem ser apreciadas tendo em conta a sua função. No caso das obras de arte, estas devem ser capazes de produzir uma experiência gratificante, com elevado grau de unidade, complexidade e intensidade. Por muito boas que sejam as suas intenções, se não conseguir este resultado, o criador não terá criado uma obra de valor. O mesmo acontece com um poema, por exemplo, que devemos avaliar pelas suas características internas – a escolha das palavras e o sentido do que é escrito –, e não por dados que lhe são externos, como as referências biográficas do autor ou a qualidade das suas intenções. As razões objectivas para julgar positivamente um objecto estético são de três tipos, como já foi referido. Afirmar que é bem-organizado, formalmente perfeito, ou que tem lógica interna é fazer considerações relacionadas com a *unidade* da obra. As referências ao seu grau de desenvolvimento, riqueza de contrastes, subtilidade e criatividade dizem respeito à sua *complexidade*. Por fim, falar da vitalidade, da força, da beleza, da graciosidade, da delicadeza, etc. é entrar no domínio da *intensidade* da obra (Beardsley: 1981: 462). Unidade, complexidade e intensidade são então propriedades que as

obras têm em maior ou menor grau e que dependem do modo como outras características específicas estão dispostas no objecto estético.

Afirmar que a obra é boa é diferente de dizer que o artista é bem-intencionado ou que conseguiu fazer exactamente o que queria. Se for este o caso, então o máximo que podemos concluir é alguma coisa *sobre ele* – que é tecnicamente eficaz, por exemplo (Beardsley: 1981: 458). Ainda assim, a obra pode ser má e corresponder milimetricamente ao que o autor pretendia.

Frequentemente, as intenções são-nos dadas a conhecer pela voz dos artistas, que nem sempre sabem falar claramente sobre as suas obras. De acordo com Wimsatt e Beardsley, é compreensível que assim seja, uma vez que as obras resultam muitas vezes da inspiração e da espontaneidade imaginativa do momento, e não de um plano racional que exista na mente dos artistas. Para mostrar que assim é, citam o poeta britânico A. E. Housman:

Tendo bebido uma caneca de cerveja ao almoço – a cerveja é um sedativo para o cérebro, e as minhas tardes são a porção menos intelectual da minha vida – eu saía para um passeio de duas ou três horas. À medida que caminhava, sem pensar em nada de concreto, olhando apenas para as coisas à minha volta e seguindo o avançar das estações, começavam a surgir na minha mente, com emoção repentina e inexplicável, às vezes uma linha ou duas de um verso, outras vezes toda uma estrofe de uma vez só.⁽⁷⁾

Conclui-se, portanto, que o conhecimento das intenções do artista não é nem uma condição suficiente, nem uma condição necessária para a interpretação da obra de arte. Podemos apreender a obra sem precisar de informações sobre a sua autoria ou, em sentido contrário, recolher dados biográficos e psicológicos envolvidos no processo causal que originou a obra e, mesmo assim, nada saber sobre o que ela é objectivamente.

Uma dificuldade com a qual se pode confrontar esta perspectiva diz respeito ao facto de as obras de arte serem contextuais, na medida em que são produzidas em cenários específicos, com padrões culturais

⁽⁷⁾ Citado em Beardsley e Wimsatt (1987^a: 371).

estabelecidos, por sujeitos que têm vivências particulares que podem contaminar o processo criativo. Isto é particularmente importante na literatura, pois o sentido das palavras depende, em grande parte, do uso que se faz delas. Mas não só. A utilização das cores e formas nas artes plásticas depende frequentemente de estipulações simbólicas e práticas que os artistas transpõem para as obras e que são directamente acessíveis aos seus contemporâneos. O cânone da representação do corpo humano, por exemplo, não é o mesmo na Grécia Antiga e na Idade Média. Enquanto o primeiro traduz uma valorização do corpo, da sensualidade, do movimento, da natureza humana, o segundo evidencia uma condenação dos elementos corpóreos, fontes de pecado, que são representados de forma mais rígida, menos naturalista, recusando a idolatria. Quem não conheça a influência da religião na arte da Idade Média não compreenderá as representações do humano nesse período. E o mesmo acontecerá com a recuperação do cânone clássico durante o Renascimento: conhecer o contexto em que decorreu a criação artística ajuda a perceber *porque* apresenta certas características e não outras, nomeadamente porque proliferam os corpos nus, a anatomia naturalista, o movimento, por exemplo nas obras de Miguel Ângelo e de Leonardo da Vinci.

Mas também nestes casos Beardsley recusa a necessidade de se recorrer especificamente às intenções dos artistas, ainda que os dados do contexto possam ser úteis. O cânone, exactamente por sê-lo, é público e transversal. As palavras têm usos partilhados que podem ser conhecidos a partir de investigações históricas acerca do seu significado nos diversos contextos de uso.

A proposta não intencionalista é menos bem-sucedida quando se trata de explicar porque é legítimo considerar como obras diferentes dois objectos que apenas diferem no título, como *Brillo Box* e as caixas de *NOT Warhol (Brillo Box)*. Afinal, as suas propriedades internas, objectivas, serão idênticas e têm, obviamente, o mesmo grau de unidade, complexidade e intensidade, ou seja, a sua capacidade de provocar uma gratificação estética parece ser rigorosamente igual. A este propósito, Beardsley apresenta o exemplo de duas estátuas, uma feita de bronze e outra de queijo, ambas exactamente com as mesmas propriedades perceptuais. Se tudo o que as diferencia forem características não perceptuais, então estas *não são* propriedades da obra enquanto tal (do

objecto estético, que é apenas um sob dois modos de apresentação), mas apenas dos objectos físicos⁽⁸⁾. Apesar disso, a história da arte consagra *duas* obras e não uma. Haverá razões para isso?

4

Danto defende que sim. Também a sua perspectiva sobre o papel das intenções na interpretação das obras de arte depende da sua ontologia da arte. Segundo esta, uma obra de arte é um significado corporizado (*embodied meaning*) que deve ser interpretado à luz de um conjunto de informações, que incluirá, sempre que possível, as intenções do artista.

No meu primeiro livro sobre a filosofia da arte pensei que as obras de arte eram sobre alguma coisa, e decidi que as obras de arte tinham significado. Inferimos significado ou significado, mas os significados não são de todo materiais. Pensei então que os significados estavam incorporados no objecto que os tinha. Declarei então que as obras de arte são significados corporizados.⁽⁹⁾

Assim, para que um objecto possa ser classificado como obra de arte, têm de estar reunidas as seguintes condições:

- 1) O artista apresenta um ponto de vista, um significado ou conteúdo (*aboutness*);
- 2) Serve-se de modo específico de apresentação, que permite expressar esse ponto de vista de uma forma retórica e que é, ele próprio, relevante;

⁽⁸⁾ Cf. (1981: 52).

⁽⁹⁾ (Danto 2013: 37). «In my first book on the philosophy of art I thought that works of art are about something and I decided that works of art accordingly have meaning. We infer meanings or grasp meanings but meanings are not at all material. I then thought that unlike sentences with subjects and predicates the meanings are embodied in the object that had them. I then declared that works of art are embodied meanings.»

- 3) A obra requer uma interpretação, feita à luz de um contexto histórico-artístico, que incluirá, sempre que possível, as intenções do artista (ou pelo menos, será compatível com o que o artista pode ter pretendido). Esta interpretação é identitária, portanto. Outras, de outro tipo, são possíveis.

A primeira condição diz respeito ao facto de todas as obras terem um significado, ainda que não tenham uma referência, uma extensão. Muitas são sobre entidades ficcionais, outras são composições abstractas que não representam em sentido estrito (não denotam), ou seja, não *estão em lugar* de nada, não pretendem imitar nem exemplificar coisa alguma⁽¹⁰⁾. Mas todas as obras têm um sentido, são *sobre* alguma coisa, que é o seu assunto, ao contrário dos objectos que não são arte, que não são sobre nada. A caixa de Brillo que está no supermercado não é sobre nada, não tem um título que indique qual o seu assunto⁽¹¹⁾. *Brillo Box*, de Warhol, é sobre a possibilidade de a arte se tornar indiscernível dos objectos do quotidiano, é sobre uma caixa de detergente que pode ser arte. Mas *NOT Warhol (Brillo Box)* não é sobre nada disto; é sobre *Brillo Box*, de Warhol, e sobre uma criação artística que se apropria com estrondo e anúncio de outras obras sem as plagiar nem ludibriar o público. Os três objectos podem até ser indistinguíveis (supondo que o eram), mas como têm assuntos ou significados diferentes, nunca poderiam ser uma única obra, de acordo com esta perspectiva.

Além disto, as obras de arte distinguem-se de outras representações porque, contrariamente ao que acontece nas que não são arte, o meio

⁽¹⁰⁾ Goodman defendera que, mesmo quando não representa nem expressa nada, toda a arte exemplifica, o que faz com que tenha sempre uma função simbólica (1978: 112). Mas Carroll (1993) argumenta em sentido contrário ao afirmar que nem todas as propriedades possuídas por uma obra são exemplificadas. A exemplificação é uma função específica que só ocorre quando um contexto pragmático ou uma convenção autorizam que uma propriedade exibida se torne uma amostra, um exemplo. Consequentemente, é possível que existam obras que não representam, não expressam nem exemplificam, não tendo, portanto, uma função simbólica.

⁽¹¹⁾ Quando muito, poderemos pensar que a caixa feita para conter o detergente é uma obra de *design*, sobre as qualidades do próprio detergente.

de apresentação é também ele significativo. Uma notícia ou outra peça jornalística pode ser transmitida numa língua ou noutra sem que isso seja relevante para o conteúdo, que se deve manter inalterado com a tradução. Mas quando um artista decide, por exemplo, fazer um filme a preto e branco e não a cores, devemos perguntar porquê, dado que essa opção é reveladora; compreendê-la ajudar-nos-á a perceber o ponto de vista do autor sobre o assunto em causa. As representações artísticas expressam algo acerca do seu conteúdo através dos meios de apresentação escolhidos pelos artistas.

A originalidade dos artistas revela-se muitas vezes na escolha do modo de apresentação. Velázquez não é o único a pintar os deuses gregos, mas a forma como o faz é bastante peculiar. O modo de apresentação é, portanto, uma escolha; já o estilo é uma construção ao longo do tempo, marcada por uma certa constância dos modos de apresentação seleccionados.

Embora as obras de arte veiculem um ponto de vista do seu autor sobre um assunto em causa, revelando-o no corpo escolhido, ainda assim deixam muito por dizer, convocando o público para preencher os espaços omissos. Desta forma, as obras de arte têm uma estrutura retórica; assemelham-se a uma metáfora ou a um entimema – precisam de ser decodificadas à luz de um certo conhecimento do contexto em que foram produzidas. Só compreende a metáfora «Julieta é o Sol» quem souber de que Julieta se trata e que características ela partilha com o Sol.

Tal como um discurso retórico que convoca o auditório para percorrer o caminho entre o que é dito e o que se pretende dizer, a obra de arte precisa de ser interpretada para que possa verdadeiramente existir. E a interpretação dependerá certamente daquilo que o espectador sabe acerca do mundo, tal como acontece em relação à metáfora «Julieta é o Sol». Se, por algum motivo mirabolante, alguém não soubesse que «Sol» se refere a uma estrela e pensasse que a palavra representa apenas uma nota musical, teria obrigatoriamente outra interpretação para a metáfora «Julieta é o Sol». Se o público não reconhecer o chapéu alado de Mercúrio e ignorar os relatos mitológicos sobre Io, transformada em vaca e guardada por Argos, não poderá fazer as identificações artísticas relevantes, interpretando apropriadamente o quadro de Velázquez.

É claro que existem outras interpretações possíveis. A obra representa um homem aparentemente adormecido e outro mais atento, uma vaca em repouso e um cenário simples. Todos estes elementos são exemplos – de homens, de posições corporais, de vacas, de certas cores e formas, etc. Mostra ainda a perícia do autor. Seguindo Goodman, podemos pensar que todas as obras de arte exemplificam, mesmo quando não simbolizam de outra forma: «Uma obra de arte, embora liberta da representação e da expressão, ainda é um símbolo, mesmo quando o que simboliza não são coisas, pessoas ou sentimentos, mas certos padrões de forma, cor e textura que exhibe.» (1978: 112). Se optarmos por esta perspectiva, admitiremos a possibilidade de uma interpretação completamente alheia às intenções do artista que diverge, todavia, daquela que é postulada na proposta objectivista de Beardsley: funcionar como um símbolo não é uma propriedade interna do objecto perceptual, mas sim uma característica contextual que este pode ter num determinado momento e não imediatamente a seguir. Como Goodman destaca «Uma característica saliente da simbolização [...] é que ela pode ir e vir. Um objecto pode simbolizar coisas diferentes em ocasiões diferentes, e nada noutras ocasiões. Um objecto inerte ou puramente utilitário pode chegar a funcionar como arte, e uma obra de arte pode chegar a funcionar como um objecto inerte ou puramente utilitário.» (1978: 117). Assim, o público terá de reconhecer, pelo menos, que está perante um objecto que, nesse contexto específico, tem uma função simbólica que requer da sua parte um exercício de interpretação, capaz de descortinar que tipo de representação tem à sua frente.

Embora não por esta via, Danto admite a possibilidade de interpretações *externas* à obra e completamente alheias às intenções do artista. São deste género as narrativas que colocam as obras de arte em diálogo com a história. Podemos afirmar, por exemplo, que a obra *x* é o pináculo da criatividade de um certo movimento artístico, mesmo que o autor não tenha tido a intenção de criá-la com esta característica, que é, aliás, comparativa. Estas interpretações externas – a que Danto chama «interpretações profundas» – não são, porém, identitárias, ou seja, não exibem a especificidade ontológica *daquela* obra de arte⁽¹²⁾.

(12) Danto usa os termos «deep» e «surface» para se referir a estes dois tipos de interpretação. Contudo, alerta que as interpretações «deep» têm pouco que ver com a profundidade: «Deph, needless say, has little to do with profundity» (1986: 53).

Este tipo de interpretação procura a localização de actos intencionais isolados numa estrutura cultural, social, económica, política, psicológica ou metafísica que surge sem que ninguém a pretenda instaurar. Estas são virtualmente ilimitadas porque é sempre possível inscrever os mesmos actos em narrativas cada vez mais gerais ou em estruturas ainda por evidenciar.

De acordo com a proposta de Danto, interpretar *Mercurio e Argos* não pode ser apenas ver na obra exemplos de homens e vacas porque o autor quis fazer bem mais do que isso. A interpretação identitária depende também do que o artista sabe acerca do mundo e do que pretendeu representar. Como o título indica, *essa* obra é sobre Mercúrio que procura raptar Io, adormecendo Argos. Se o artista não conhecesse os deuses gregos ou o mito em causa, não seria correcto interpretá-la dessa forma (o título, que seria obrigatoriamente outro, indicaria outra direcção). A identificação de uma figura como Mercúrio e de outra como Argos depende daquilo que objectivamente está na obra – os objectos distintivos de Mercúrio, a vaca Io próxima de Argos adormecido –, mas também do aparato cognitivo que o público possui e partilha com o autor. Identificar a figura adormecida como Mercúrio e o portador do chapéu alado como Argos é pura e simplesmente errado. Além disso, interpretar a obra é ainda compreender de que forma o modo de apresentação escolhido traduz um certo ponto de vista sobre o assunto. Warhol não se limitou a representar objectos e pessoas populares; utilizou técnicas artísticas que permitiam fazer múltiplas cópias (serigrafias e litografias, por exemplo), reproduzindo em série um objecto ou uma imagem – uma obra de arte – que se confunde por isso mesmo com aquilo que povoa as vidas do seu público. Conclui-se, portanto, que a interpretação deve respeitar as intenções do artista, quando estas são conhecidas do espectador ou, pelo menos, estar de acordo com aquilo que o artista poderia ter pretendido fazer, caso não se saiba exactamente quais as suas intenções ao criar a obra. Uma interpretação identitária não pode ser incompatível com as intenções do artista e conhecê-las pode ser decisivo para compreender o acto de comunicação que ocorre com a obra.

5

É interessante notar que, por mais que se afastem, as propostas de Beardsley e de Danto convergem na defesa de algumas teses:

- 1) A obra é mais do que o objecto físico, mas o que está a mais – a interpretação – depende do que se pode ver; os elementos objectivos condicionam inevitavelmente a relação apropriada com a obra;
- 2) Existem interpretações melhores e piores, e eventualmente até algumas erradas;
- 3) As informações biográficas e contextuais podem ser úteis para fazer notar alguns dos elementos objectivos e, conseqüentemente, contribuir para uma melhor interpretação.

Por admitir diferentes tipos de interpretações, Danto oferece uma perspectiva mais rica sobre as possibilidades de nos relacionarmos com a obra de arte. Se podemos admitir que Beardsley resgata a arte da tutela de uma elite conhecedora tanto da história da arte como das intenções dos artistas, democratizando-a e estendendo o seu público, teremos de aceitar também que Danto amplia a paleta que usamos para pensar *o próprio público*, introduzindo a ideia de interpretações mais ou menos próximas daquilo que a obra é em si mesma, de receptores mais ou menos conhecedores do que foi produzido. A importância dada pelas sociedades contemporâneas às palavras dos artistas, às suas biografias e até à educação artística, conjuntamente com eventuais experiências de fazermos melhores interpretações depois de cientes das motivações dos artistas, podem contribuir para lhe darmos razão.

Referências

- BEARDSLEY, Monroe. e WIMSATT, W. K. «The Intentional Fallacy», in Joseph Margolis (org.) *Philosophy Looks at the Arts*, Filadélfia: Temple University Press, 1987^a. 367–380.
- BEARDSLEY, Monroe. «The Aesthetic Point of View», in Joseph Margolis (org.) *Philosophy Looks at the Arts*, Filadélfia: Temple University Press, 1987^b. 10–28.

- BEARDSLEY, Monroe. «The Testability of Interpretation», in Joseph Margolis (org.) *Philosophy Looks at the Arts*, Filadélfia: Temple University Press, 1987°. 466-483.
- BEARDSLEY, Monroe. *Aesthetics, Problems in the Philosophy of Criticism*, Hackett, 1981.
- BELL, Clive. *Art*. Capricorn Books, 1958.
- CARROLL, Noël. «Essence, Expression and History», in Rollins, Mark (1993) (org.), *Danto and his Critics*, Oxford, Basil Blackwell, 1993.
- DANTO, Arthur Coleman. *The Transfiguration of the Commonplace*, Harvard University Press, 1981.
- DANTO, Arthur Coleman. (1986) *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, 2005.
- DANTO, Arthur Coleman. *What Art Is*, Yale University Press, 2013.
- GOODMAN, Nelson. *Linguagens da Arte: Uma Abordagem a Uma Teoria dos Símbolos*. Traduzido por Vítor Moura e Desidério Murcho. Lisboa: Gradiva, 2006.
- GOODMAN, Nelson. *Modos de Fazer Mundos*. Traduzido por António Duarte. Porto: Edições Asa, 1995.
- WILDE, Oscar. (1891) «Prefácio». *O Retrato de Dorian Gray*, Traduzido por Margarida Vale de Gato. Lisboa: Relógio d'Água, 2016.

PARTE II

ARTE,
IMAGEM E SIGNIFICADO

À semelhança de Goodman

VÍTOR MOURA(*)

Ao considerarmos as várias teorias de semelhança pictórica que se foram sucedendo ao longo do tempo, podemos estabelecer uma grande divisão entre as teorias que surgiram *antes de* Nelson Goodman e as teorias *depois de* Nelson Goodman. De facto, sobretudo em *Linguagens da Arte*, mas também a partir de textos como «Seven Strictures on Similarity», Goodman levantou uma série de objecções à validade da semelhança como explicação da representação pictórica, cuja potência argumentativa as tornou verdadeiras peças clássicas da estética contemporânea.

A grande motivação para o seu ataque à semelhança como factor explicativo do figurativo prende-se com o facto de Goodman propor uma sequência epistémica para a relação entre semelhança e representação pictórica que é a inversa daquela que é proposta pelas teorias da semelhança. Se estas pretendem que compreendamos as imagens porque identificamos a semelhança, Goodman defende que nos damos conta da semelhança como consequência de compreendermos a representação⁽¹⁾. Contudo, num assinalável movimento dialéctico, Goodman acabou por contribuir para o robustecimento das teorias da semelhança, uma vez que parte significativa da sua configuração teórica actual derivou das respostas que os seus autores foram dando às questões levantadas

(*) Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho.

(1) Como propõe Goodman: «Resemblance and deceptiveness, far from being constant and independent sources and criteria of representational practice, are in some degree products of it» (Goodman 1976: 39).

por Goodman. De facto, talvez a maior contribuição da crítica de Goodman tenha consistido em ajudar a identificar os três grandes problemas a que qualquer teoria da semelhança terá de dar resposta de modo a poder qualificar-se como uma explicação plausível para o funcionamento simbólico das imagens⁽²⁾. Esse tem sido, aliás, o principal trabalho levado a cabo pelas teorias contemporâneas mais importantes da semelhança.

Vamos designar o primeiro problema da semelhança como o problema dos particulares, que podemos resumir deste modo: a teoria da semelhança não é capaz de explicar a ocorrência de imagens de objectos genéricos, como «um cavalo qualquer» ou «uma espécie de navio». Explicar as imagens com base no estabelecimento de uma relação de semelhança aplica-se apenas quando se trata de uma relação entre particulares – por exemplo, o retrato e o seu modelo (existente e específico). De facto, é desconcertante pensar como podemos falar ainda de semelhança no caso de imagens que representam não indivíduos particulares, mas entidades de uma certa espécie, como, por exemplo, cavalos ou navios em geral. Como Goodman insiste, a semelhança consiste na partilha de certas propriedades concretas. Mas só o que existe é dotado de propriedades, pelo que só o que existe pode partilhar essas propriedades com outro objecto. Entidades genéricas, como «os cavalos» ou «os navios», ou fictícias, como «Tintim» ou «Mr. Pickwick», não possuem propriedades e, portanto, não têm nada que possa ser partilhado com as suas representações gráficas. Se a semelhança fosse, de facto, a única explicação para o funcionamento das imagens, cada representação de entidades genéricas ou fictícias teria de ser reduzida à representação de um objecto particular, o que tornaria impossível, por definição, a representação do genérico ou do fictício. Naturalmente, a objecção de Goodman insere-se no problema antigo acerca de como obter uma representação do que é genérico ou dos tipos, e talvez ninguém o tenha formulado melhor do que Rousseau: «se nos esforçarmos por traçar no nosso espírito a imagem de uma árvore em geral, nunca o conseguiremos, (...) no momento em que [a] imaginarmos no espírito (...) não podemos evitar dar-lhe

(²) Cf. Hopkins (1998: 10-12).

uma configuração sensível e uma superfície colorida, desfazendo imediatamente o seu carácter genérico»⁽³⁾.

O segundo problema é ainda mais difícil de superar, porque vai contra a intuição arreigada de que as imagens se assemelham de facto àquilo que representam. Vamos designá-lo como o problema do «parâmetro de semelhança». Quando dizemos que um objecto X é semelhante a outro objecto Y, tal significa que partilham determinadas propriedades, e que estas propriedades são até bastante numerosas. Mas depois, quando procuramos discriminar que propriedades serão essas, acabamos por nos deparar com muito mais diferenças do que semelhanças. Olhamos para a nossa fotografia no passaporte. Naturalmente, a forma da fotografia é muito diferente da nossa forma, como também o é a cor (a fotografia até pode estar a preto e branco), a textura, os padrões de luz e sombra, o material de suporte, ou certas potencialidades (como o movimento de um, ou a possibilidade de ser rasurado, de outro). Por outro lado, se o fundamento da representação pictórica assentasse na quantidade de propriedades partilhadas entre objectos, então haveria muito mais razões para considerarmos, por exemplo, um retrato a óleo como representação de todos os outros retratos a óleo, com os quais partilha um número bastante maior de propriedades do que aquelas que eventualmente obtém em conjunto com o seu modelo. A não ser que as teorias da semelhança sejam capazes de delimitar o *parâmetro de semelhança* relevante que reserve a representação gráfica para a relação que se estabelece entre *pictum* e *depictum*, elas não constituem explicações credíveis para o funcionamento simbólico das imagens⁽⁴⁾.

O terceiro problema tem que ver com a extensão do conceito de «imagem» e a constatação de que a noção de semelhança (com todas as reservas levantadas pelos dois problemas anteriores) apenas parece aplicar-se a uma percentagem dessa extensão. De facto, as explicações baseadas na semelhança são particularmente impulsionadas pela gama

⁽³⁾ (Rousseau 1754: 95).

⁽⁴⁾ Em boa medida, é a procura das propriedades fundamentais que constituem este parâmetro da semelhança gráfica que tem ocupado a maior parte do trabalho das teorias actuais da semelhança, entre as quais se destacam os modelos de Christopher Peacocke, de John Hyman e de Robert Hopkins. Propriedades como a forma de oclusão, o tamanho relativo da oclusão, a cor de abertura (Hyman) ou a forma do contorno (Hopkins).

das imagens realistas, como fotografias ou pintura figurativa. Mas não parece que a relação de semelhança seja a relação que conta quando consideramos imagens como caricaturas, os *bonecos palito*, ou a maioria da pintura pós-cubista.

Este texto apresenta-se como um levantamento das principais linhas de força da crítica goodmaniana à semelhança como fundamento da imagem e o modo como, no seu conjunto, elas ajudaram a consolidar estes três problemas fundamentais como uma espécie de provas eliminatórias, que qualquer candidato à teoria da imagem deverá ser capaz de superar. Ao mesmo tempo, interrogaremos o alcance das objecções de Goodman à luz de algumas das contribuições contemporâneas para a sua superação. Iremos dividir as críticas de Goodman à noção de semelhança em dois grandes grupos. Em primeiro lugar, aquelas que contestam a semelhança como condição necessária à existência de representações pictóricas, nomeadamente, pela demonstração de que existem entidades a que poderemos chamar, com propriedade, «imagens», e que não se baseiam em qualquer relação de semelhança. Em segundo lugar, o ataque à semelhança enquanto condição suficiente para a existência de uma representação pictórica, através da apresentação de contra-exemplos de objectos que, apesar de serem semelhantes a outros objectos, não se qualificam como imagens destes.

1. A semelhança enquanto condição necessária para a existência de imagens

Podemos ter representações pictóricas nas quais está ausente qualquer relação de semelhança, tornando-a assim desnecessária para obter tais representações? Podemos, designadamente quando lidamos com imagens de entidades (a) ficcionais ou (b) genéricas. É com base nestes dois grupos de contra-exemplos que é levantado o caso contra a semelhança como condição necessária para a representação pictórica. Em suma, o que todos esses contra-exemplos nos dizem é que há representações pictóricas em que faltam *relata*⁽⁵⁾.

Relativamente às imagens de entidades ou personagens ficcionais como os unicórnios ou Mr. Pickwick, é intuitivo considerar que

⁽⁵⁾ (Goodman 1976: 25).

estamos a lidar com entidades não existentes e, portanto, as imagens «de» unicórnios ou «de» Pickwick não se assemelham a nada porque não há nada a que se possam assemelhar do outro lado da «relação» simbólica. Para sermos mais exactos, nem sequer faz sentido falar aqui de uma relação, uma vez que uma relação propriamente dita só surge na presença de dois objectos. Quando muito, poderíamos falar de imagens «sobre» unicórnios ou «sobre» Mr. Pickwick⁽⁶⁾.

Há duas formas de responder a esta objecção. Uma é defender uma espécie particular de *existência* para as entidades ficcionais, a outra é considerar que uma personagem ficcional pode integrar uma relação mesmo não existindo. Relativamente à primeira resposta, é de realçar que a posição anti-realista relativamente às «entidades ficcionais», considerando-as simplesmente como «não existentes», tem sido alvo de grande contestação. De facto, muitos autores contemporâneos defendem que não há qualquer razão substantiva que impeça de admitir que as personagens ficcionais se constituem como entidades abstractas e como *existentes*, num sentido muito próprio do termo⁽⁷⁾. Na ontologia de Alexius Meinong, por exemplo, havia lugar para «objectos ideais que subsistem efectivamente, apesar de não existirem de todo, e consequentemente não poderem ser reais»⁽⁸⁾. Assim que fôrmos capazes de ultrapassar aquilo que Meinong descrevia como «o preconceito a favor do actual», acabaremos por concluir que os seres ficcionais *subsistem*, embora não no nosso espaço-tempo. E se há (num sentido alargado do verbo «haver») entidades não-existentes, então uma imagem pode ser *de* algo que não existe, e pode, em certo sentido, ser descrita como assemelhando-se a esse não-existente.

Quanto à segunda resposta, é um facto que, por definição, a semelhança é uma relação e, metafisicamente falando, tem de envolver *relata* (de outro modo, é uma contradição nos termos). Mas nada obriga a que tais *relata* existam. Basta que possam ser identificados ou referidos ou descritos, e, para que tal seja possível, a existência não é

⁽⁶⁾ Sobre a distinção entre a relação «ser de» e «ser sobre» (ou «ser uma representação de»), cf. Currie (1995: 75-76).

⁽⁷⁾ E há mesmo autores que defendem que a sua existência é efectiva e real (cf. Hyman 2021; Kripke 2013: 73).

⁽⁸⁾ (Meinong 1960: 79).

um requisito. Além disso, usamos comumente muitas relações em que um dos *relata* não existe, como quando dizemos que vemos estrelas cuja luz continua a afectar os nossos sentidos, mesmo sabendo que as próprias estrelas já se extinguíram há milhões de anos⁽⁹⁾. A semelhança cabe dentro deste tipo de relações como quando digo que um colega de trabalho é muito parecido com Tintim. A relação de semelhança está lá, apesar de Tintim não existir. Neste sentido, «Tintim» ou o mais clássico «unicórnio» estarão a referir objectos abstractos de uma dada espécie.

Aqui chegados, o crítico da semelhança poderá reformular a sua objecção sob a forma de um dilema. A personagem de «Tintim» ou não existe ou é uma entidade abstracta. Se não existe, não se pode assemelhar a nada (a não ser, bem entendido, ao próprio nada, o que não nos ajuda muito), e o teórico da semelhança não conseguirá explicar a sua *subsistência* fora das imagens da banda desenhada. Se é uma entidade abstracta e dizemos que uma imagem lhe é semelhante, então a relação de semelhança que estabelecemos entre a imagem e Tintim não é do tipo que nos interessa, ou seja, não é de ordem visual. Uma vez que entidades abstractas não têm aparência visual, somos impedidos de afirmar que a imagem representa Tintim porque se *parece* com ele. E se essa *semelhança* não é de ordem visual, então como poderá o teórico da semelhança continuar a sustentar que o desenho se *assemelha* à entidade não-existente que representa? O caso complica-se se considerarmos a hipótese dos *impossibilia*, *i.e.*, quimeras ontologicamente autocontraditórias, como «o canhão vegetal feito de aço» ou a fita de Möbius. Como será possível criar uma imagem de algum modo *semelhante* a esses enigmas conceptuais, tal como nas experiências gráficas de M.C. Escher a partir da fita de Möbius?

O teórico da semelhança poderá encontrar uma solução para esta objecção de Goodman se conseguir demonstrar que a ocorrência de imagens de não-existentes não é suficiente para descartar a teoria da semelhança, uma vez que mesmo essas imagens preservam uma certa qualidade relacional. Se o conseguir fazer, então terá demonstrado que imagens de entidades ficcionais não funcionam como contra-exemplos da tese segundo a qual a semelhança é necessária para haver representação.

⁽⁹⁾ O exemplo é de Voltolini (2015: 46).

Mais: podemos representar pictoricamente uma entidade não-existente desde que o nosso desenho se *assemelhe*, num certo sentido, a essa entidade.

Há, no entanto, outra forma de interpretar a objecção de Goodman, e é aqui que entram precisamente as imagens ditas genéricas, que não são relacionais. Falamos, por exemplo, de imagens tão genéricas que representam algo sem representarem nada em particular, como as imagens de homens e mulheres que assinalam os casas de banho acessíveis a cada um dos géneros, mas sem representar qualquer homem ou mulher em particular. São imagens que representam objectos de uma certa espécie, ou que são sobre algo tão genérico que não poderão ser sobre nenhum objecto particular, como *La Prune*, de Manet, ou o quadro dos Baleeiros, de William Turner.

A este propósito, Richard Wollheim concebia a existência de quatro categorias de representação pictórica: 1) as representações de objectos; 2) as representações de eventos; 3) as representações de objectos/eventos particulares; e 4) as representações de objectos/eventos que são apenas de uma certa espécie⁽¹⁰⁾. Interessa-nos aqui considerar as últimas duas categorias. De acordo com esta tipologia, o retrato de Madame Brunet, de Manet, representaria um indivíduo particular, enquanto a figura na tela de *La Prune* representaria uma jovem francesa, ou uma jovem francesa em meados do século XIX. Isto significa que, diante do retrato de Madame Brunet, faz sentido perguntarmos «Que mulher é esta?» porque há uma resposta específica que podemos obter, ainda que nenhum dos circunstantes a conheça naquele momento – trata-se de Madame Brunet, uma figura histórica concreta. Contudo, *La Prune* pertence àquela categoria de pinturas sobre as quais não faz sentido fazer este tipo de perguntas, uma vez que não esperamos obter uma resposta concreta. Trata-se de representações de objectos/eventos dos quais apenas poderemos dizer que são de uma certa espécie: o retrato de uma jovem francesa em meados do século XIX, por exemplo.

Uma vez que a relação de semelhança só se pode estabelecer entre objectos particulares, a esta categoria de imagens falta o *relatum* particular e concreto que possa entrar numa «relação» com o outro

⁽¹⁰⁾ (Wollheim 1987: 67).

objecto particular e concreto que é o quadro em apreço. Assim, estas imagens são não-relacionais porque se referem a algo de genérico e não particular, como a categoria «os navios» ou «as raparigas». Em certo sentido, a imagem não é sobre uma *coisa*, real ou ficcional, e, portanto, não há nada a que a imagem se possa assemelhar. Ora, uma vez que as imagens genéricas continuam a ter um conteúdo figurativo e este não pode ser descrito por recurso à semelhança, então a semelhança não é necessária para haver representação pictórica.

Contudo, o teórico da semelhança não desiste e defende que é possível conceber uma noção não-relacional de semelhança. Se afirmo que um certo cavalo é parecido com um unicórnio, não estou comprometido com a afirmação de que existe uma entidade com a qual esse cavalo se assemelha, mas apenas que o cavalo tem *características-de-unicórnio*. Não estou, portanto, a relacionar o cavalo com outra entidade particular. Uma imagem pode assemelhar-se a algo precisamente da mesma forma, como quando determinada configuração no quadro de Turner se apresenta como possuindo *características-de-navio*⁽¹¹⁾. Deste modo, a semelhança, entendida segundo este sentido «monádico» e não relacional, continua a ser uma base plausível para o carácter figurativo de uma imagem genérica.

Mas estará o adepto da semelhança disposto a pagar o preço de uma multiplicação das relações de semelhança, acrescentando à semelhança visível entre duas entidades particulares a semelhança entre uma entidade particular e um conceito mais ou menos difuso como «as características do unicórnio» ou «as características de um navio»? O problema aqui reside no facto de uma divisão do conceito de semelhança implicar também uma divisão do conceito de figurativo. Se dizemos que uma imagem genérica se *assemelha* a algo de um modo não-relacional, ela acaba por ser «figurativa» num sentido muito particular e obviamente diferente daquele que se aplica a uma imagem que se assemelha a um objecto concreto e específico. Contudo, continuamos a usar o mesmo termo para nos referirmos aos dois «casos»: ambos são imagens, representações pictóricas, e esta súbita equivocidade parece indicar que, pelo menos intuitivamente, o teórico da semelhança faz mal em admitir esta multiplicação.

⁽¹¹⁾ (Voltolini 2015: 47).

Perante a perspectiva desta complicação conceptual, o defensor da semelhança pode ainda recuar e argumentar que continua a existir algo de relacional na semelhança que atribuímos às imagens genéricas. Dito de outra forma, ainda que essas imagens não sejam semelhantes a algo de particular, elas continuam a ser semelhantes a *instâncias* de uma certa espécie – como seja a espécie dos navios em geral, no caso de Turner.

Outra estratégia de contra-objecção poderia consistir em chamar a atenção para o facto de o verbo «parecer» nem sempre exprimir uma relação⁽¹²⁾. Por exemplo, na frase «o meu colega parece-se com Tintim», «parecer» exprime, de facto, uma relação, mas na frase «o meu colega parece um sátiro» o verbo tem uma função copulativa de conexão. Neste ponto, «parecer» assemelha-se ao verbo «ser», que tanto pode exprimir identidade («o meu colega é o Rui») como exercer uma função copulativa («o meu colega é trabalhador»). Se aceitarmos que o nosso uso comum de «parecer», e com ele a própria noção de semelhança em geral, alberga uma certa equívocidade entre identidade e cópula/ligação, então a objecção das imagens genéricas também não parece impedir que a semelhança possa ser usada para explicá-las.

Esta parece ser uma boa resposta à objecção de Goodman. No entanto, ainda que seja comprovável que a semelhança é sempre necessária para podemos falar de representação pictórica, o teórico da semelhança ainda não demonstrou que ela é também suficiente para haver representação pictórica, ou melhor, ainda não foram especificadas as condições que, uma vez reunidas numa representação, a qualificam *ipso facto* como representação figurativa.

2. A semelhança como condição suficiente para a existência de imagens

Ainda que estivesse disposto a conceder que a semelhança é necessária para a representação pictórica, o crítico goodmaniano poderia ainda assim continuar a insistir que a semelhança não é uma explicação exaustiva do que constitui o figurativo, porque não é, por si só,

⁽¹²⁾ (Hyman 2012: 129–132; 2021).

suficiente para a obtenção de representação pictórica. Goodman fez notar que esta insuficiência da semelhança como explicação exaustiva da representação pictórica prende-se, desde logo, com uma diferença lógica entre o conceito de semelhança e o conceito de representação. Em primeiro lugar, a semelhança é *reflexiva*: qualquer coisa é semelhante a si mesma «ao mais alto grau»⁽¹³⁾. Mas nenhuma coisa se representa a si mesma, pelo que a representação não é dotada da mesma reflexividade. Em segundo lugar, a semelhança é uma relação *simétrica*: se um retrato se assemelha ao papa Inocêncio X, então o papa Inocêncio X também será semelhante a esse retrato. O mesmo não ocorre na representação: o retrato representa Inocêncio X, mas Inocêncio X não representa o seu retrato⁽¹⁴⁾. Mais ainda, a existência de um par de objectos muito semelhantes entre si (dois automóveis acabados de sair da mesma linha de montagem, ou dois irmãos gémeos) não é suficiente para tornar um desses elementos numa representação do outro.

Goodman concedia uma grande importância ao argumento da «simetria-assimetria» e considerava que ele bastava para desqualificar a semelhança como base da representação pictórica, sendo que a sua influência também se fez notar noutros autores. Jerry Fodor, por exemplo, considerava que o argumento era suficiente para infirmar a teoria da semelhança baseada na percepção (uma anuência tanto mais significativa quanto Fodor seria um dos fundadores da teoria da semelhança não baseada na percepção): «a teoria da semelhança (...) está claramente errada (...), a semelhança é uma relação simétrica e a representação não o é, portanto, a semelhança não pode ser representação»⁽¹⁵⁾.

⁽¹³⁾ (Goodman 1976: 4).

⁽¹⁴⁾ Deve notar-se, porém, que o facto de a semelhança entre dois objectos não implicar que haja uma relação de representação simétrica não significa que não possa haver representações simétricas. Pode dar-se o caso, por exemplo, de se estar a desenhar simultaneamente duas imagens, sendo que uma é a imagem da outra (cf. Lopes 1996: 18).

⁽¹⁵⁾ Fodor (1990: 33). É curioso notar que, apesar do relevo que Goodman ou Fodor concediam ao argumento da simetria, poucos comentadores ligados à teoria da semelhança e ao campo da representação pictórica, onde a teoria da semelhança é tão obviamente atractiva, ousaram disputar a sua validade. A objecção é discutida em Blinder (1986); Gilman (1972); e Pole (1974). Mas só em Files

Além desta desconexão formal, a ideia de que basta haver semelhança para existir uma representação pictórica é discutível se tivermos em consideração que, em certo sentido, entre qualquer X e qualquer Y podemos sempre estabelecer alguma relação de semelhança. Para utilizar a expressão de Goodman, a semelhança é *ubíqua*, ao passo que a representação pictórica parece ser mais exigente quanto aos termos da sua obtenção. É perfeitamente possível termos um signo que se assemelha a algo sem, no entanto, funcionar como sua representação pictórica. O próprio Goodman apresentou dois célebres contra-exemplos deste tipo. Em primeiro lugar, se a semelhança fosse condição suficiente para haver representação, então um quadro deveria ser considerado prioritariamente como representação de qualquer outro quadro, uma vez que partilham um número bastante maior de traços semelhantes do que aqueles que eventualmente poderão ser identificados entre o quadro e o objecto que nele é representado⁽¹⁶⁾. O caso torna-se ainda mais evidente se estivermos a falar de dois quadros representando o mesmo objecto, como, por exemplo, a Torre de Belém. A mesma relação de semelhança que é invocada pelo teórico da semelhança para eleger a Torre de Belém como *depictum* do quadro pode ser usada para justificar, talvez mesmo *a fortiori*, que esse quadro representa todos os outros quadros da Torre de Belém. Segundo exemplo: no início de uma página, encontramos a frase «as últimas seis palavras desta página» e a página termina com a repetição dessas mesmas seis palavras, pelo que a primeira frase se refere à segunda e é em tudo semelhante a ela. No entanto, a reunião dessas propriedades não é suficiente para a qualificar como uma imagem da segunda frase, «tal como a impressão de uma palavra não é a imagem de outra impressão»⁽¹⁷⁾.

Esta objecção de Goodman tornou-se um aríete recorrente no argumentário convencionalista, mas a verdade é que parece falhar o alvo ao incorrer na falácia do homem de palha, uma vez que praticamente nenhum teórico da semelhança subscreve a perspectiva

(1996) encontramos uma verdadeira tentativa de romper com a objecção de modo a preservar a ligação entre semelhança e representação.

⁽¹⁶⁾ «A Constable painting of Marlborough Castle is more like any other painting than it is like the Castle, yet it represents the Castle and not another picture – not even the closest copy.» (Goodman, 1976: 5).

⁽¹⁷⁾ (Goodman 1972: 437).

ingénua da semelhança que os argumentos de Goodman elegem como alvo⁽¹⁸⁾. Mais concretamente, Goodman pretendia atacar três teorias semióticas da semelhança particularmente influentes à época: as explicações de Charles Sanders Peirce, Suzanne Langer e John Hospers. Contudo, se lidas com mais cuidado, em nenhuma delas encontraremos esta descrição ingénua da mera semelhança como base da relação figurativa. Peirce merece-nos aqui uma atenção particular porque é a partir da sua teoria da representação que é possível extrair uma forma de ultrapassar a objecção goodmaniana contra a conexão entre semelhança e representação, e em especial o seu argumento da simetria da semelhança por oposição à assimetria da representação⁽¹⁹⁾.

O cerne da teoria de Peirce consiste em apresentar a representação como possuindo uma relação triádica e não uma relação dual. À tradicional relação simbólica entre o *representante* e o *representado*, Peirce acrescentava aquilo a que chamava «o interpretante», ou seja, a interpretação a cargo de um agente cognitivo. Assim, a representação resultaria da interpretação que um agente cognitivo faz de um portador de representação (ou representante) acerca de um objecto representacional (ou representado)⁽²⁰⁾. Dito de outra forma, uma configuração funciona como *representante* se operar como um portador de representação para um intérprete.

Peirce inscrevia as imagens dentro do conjunto dos «signos icónicos», mas tendo o cuidado de as distinguir das outras espécies de signos: «símbolos» e «índices». Se os símbolos como, por exemplo, as palavras, significam através de convenções, os índices significam com base em relações causais, espaciais ou temporais, para com os objectos que referem – como o processo que permite aos anéis das árvores funcionarem como índices das idades geológicas. As imagens, por seu turno, *significam* os objectos porque são semelhantes a eles. No entanto, sobre esta teoria da semelhança prevalecia o princípio mais geral, segundo o qual a significação é sempre uma relação «triádica» entre representante, objecto representado e «interpretante». Além disso, Peirce considerava ainda que as três categorias de signos (imagens, índices e

⁽¹⁸⁾ Cf. Voltolini (2015: 29).

⁽¹⁹⁾ Esta hipótese é desenvolvida em Files (1996).

⁽²⁰⁾ Peirce (1982: 228).

símbolos) não eram mutuamente exclusivas, pelo que o significado de uma imagem poderia estar dependente de convenções iconográficas, ou de um determinado uso num contexto particular. Ou seja, longe de admitir simplesmente que a significação icónica surge quando e apenas porque uma imagem se assemelha a um objecto (como se a semelhança de que falamos quando falamos de representação pictórica consistisse numa relação *diádica* entre um «símile» (ou signo por semelhança) e um «semelhante» (ou referente por semelhança), a própria semelhança é sempre descrita como uma relação *triádica*, envolvendo também um *parâmetro de semelhança* através do qual são especificados os *aspectos exactos* em que a imagem se deve assemelhar ao seu modelo⁽²¹⁾. Só isso permitirá estabelecer por que razão um retrato deverá ser relacionado, prioritariamente ou segundo o parâmetro de semelhança mais comum, com o objecto que nele se encontra representado, e não, para voltar à objecção de Goodman, com os outros quadros em geral, e com os quais até poderá partilhar um número muito maior de características em comum. Os aspectos salientes que contam como parâmetro de semelhança não consistem no facto de, tal como os restantes quadros, o quadro em apreço ser uma superfície plana e rectangular, coberta de tinta e emoldurada por uma armação de madeira, mas são antes o contorno das formas que nele vemos e as cores específicas que nele são visíveis.

Mas mesmo com este aditamento, insiste Goodman, a semelhança continua a ser insuficiente para explicar a representação pictórica, porque permanece ubíqua: tudo pode ser semelhante a tudo, dependendo do parâmetro de semelhança que utilizarmos, ou seja, falta esclarecer o «parâmetro de semelhança» que permite assegurar que a relação de semelhança se estabelece de um modo figurativo. Além disso, mesmo estipulando as semelhanças que contam, o teórico da semelhança continuará a sentir dificuldade em lidar com o problema das «imagens de imagens», uma vez que as diferentes imagens da Torre de Belém continuarão a ser semelhantes entre si precisamente nos aspectos que contam para a relação de representação entre cada imagem e a Torre de Belém. Qualquer parâmetro de semelhança que especifique as semelhanças que devem ser tidas em conta entre cada

(21) Cf. Newall (2011: 69); Voltolini (2015: 48).

imagem e a Torre (a forma de oclusão, a relação entre a figura e o fundo, a cor, etc.) também poderá ser usado para unir, numa falsa relação de representação, cada imagem com a sua congénere.

Chegado a este ponto, o teórico da semelhança poderá simplesmente render-se à evidência de que não haverá nada de errado em admitir, com o próprio Goodman, que uma imagem possa ser a representação de outra⁽²²⁾. No entanto, admitir esta representação mútua das imagens não irá dissolver a relação de representação de cada imagem com a Torre de Belém? Que mais poderá uma imagem representar além de representar as outras imagens?

Mas Goodman vai ainda mais longe e recupera a sua denúncia da doutrina do «olho inocente» em pintura, patente em passagens como esta de John Ruskin:

Todo o poder técnico da pintura depende da nossa recuperação do que poderíamos chamar inocência do olhar, isto é, uma espécie de percepção infantil destas manchas de cor planas apenas como tais, sem consciência do que significam.⁽²³⁾

Contra esta teoria da percepção visual, Goodman insistia no facto de recepção e interpretação não serem operações separáveis, e que todo e qualquer objecto pode ser visto de muitas formas diferentes, dependendo da perspectiva do observador, dos seus interesses, das expectativas sobre aquilo que está a ver, da sua experiência, ou da sua atitude epistémica: «o objecto diante de mim é um homem, um complexo de átomos, um violinista, um amigo, um tolo, e muito mais»⁽²⁴⁾. As teorias da semelhança pictórica seriam, no fundo, as últimas herdeiras deste «olhar inocente». Autores contemporâneos, como John Hyman, haveriam de renegar, porém, esta ascendência teórica. É possível defender que a representação de um objecto consiste na imitação da sua forma e cor sem subscrever a teoria da representação pictórica que encontramos em Ruskin, em Hermann von Helmholtz ou em Claude Monet⁽²⁵⁾.

⁽²²⁾ «... [F]or a picture may represent another, and indeed each of the once popular paintings of art galleries represent many others.» (Goodman 1976: 5).

⁽²³⁾ Ruskin, citado por Gombrich 1960: 296.

⁽²⁴⁾ Goodman, 1976: 6.

⁽²⁵⁾ Hyman, 2021.

O trabalho do pintor consiste em compreender estas propriedades ao ponto de ser capaz de as reproduzir, e tal tarefa vai muito além da adopção de um olhar inocente. Ao falarmos de representações pictóricas, estamos a lidar, desde logo, com *representações*, e todos os princípios formais ou lógicos que presidem à compreensão do conceito de «representação» podem também ser aplicados à sua subespécie pictórica. Portanto, é perfeitamente aceitável que, por definição e como qualquer outra representação, as imagens nem sejam reflexivas, nem simétricas. De qualquer modo, e para manter a ligação entre semelhança e representação pictórica, o teórico da semelhança terá de insistir para que a semelhança seja encarada como condição *necessária* do figurativo, ou seja, que uma pintura é a imagem figurativa de algo apenas se se assemelhar a esse algo. E chegado aqui, o mesmo teórico não terá outro caminho senão o de voltar a responder às objecções que foram levantadas na secção anterior.

Referências

- BLINDER, David. «In Defense of Pictorial Mimesis», in *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 45. 1, 1986. 19-27.
- CARMO D'OREY, Maria do. *A Exemplificação na Arte: Um Estudo sobre Nelson Goodman*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.
- CURRIE, Gregory. *Image and Mind*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- FILES, Craig. «Goodman's rejection of resemblance», in *British Journal of Aesthetics*. 36. 4, 1996. 398-412.
- FODOR, Jerry. *A Theory of Content and Other Essays*. Cambridge (Ma.): MIT Press, 1990.
- GILMAN, Daniel. «A New Perspective on Pictorial Representation», in *Australasian Journal of Philosophy*. 70. 2, 1972. 174-186.
- GOMBRICH, Ernst. *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. Princeton: Princeton University Press, 1960.
- GOODMAN, Nelson. «Seven Strictures on Similarity», in *Problems and Projects*. Nova Iorque: Bobbs-Merrill, 1972, 437-46.
- GOODMAN, Nelson. *Languages of Art*. Indianápolis: Hackett Publishing Company, 1976.

- HOPKINS, Robert. *Picture, Image and Experience*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- HYMAN, John e BANTINAKI, Katerina. «Depiction», in *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2021.
- HYMAN, John. «Depiction», in *Royal Institute of Philosophy Supplement*. 71, 2012. 129-150.
- HYMAN, John. «Pictorial Art and Visual Experience», in *British Journal of Aesthetics*. 40. 1, 2000. 21-45.
- KRIPKE, Saul. *Reference and Existence*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- LOPES, Dominic. *Understanding Pictures*. Oxford: Oxford University Press, 1996.
- MEINONG, Alexius. «The Theory of Objects». Traduzido por I. Levi, D. Terrell e R. Chisholm, in R. Chisholm (org.), *Realism and the Background of Phenomenology*, Nova Iorque: Free Press, 1960. 76-117.
- NEWALL, Michael. *What is a Picture – Depiction, Realism, Abstraction*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2011.
- PEIRCE, Charles Sanders. *The Writings of Charles S. Peirce: A Chronological Edition* (M. Fisch, C. Kloesel, E. Moore, N. Houser et al. org.), Bloomington: Indiana University Press, 1982.
- POLE, David. «Goodman and the “Naive” View of Representation», in *The British Journal of Aesthetics*. 14, 1974. 68-80.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. (1754), *Discours sur l’Origine de l’Inégalité. Écrits Politiques*. Librairie Générale Française, 1992.
- VOLTOLINI, Alberto. *A Syncretistic Theory of Depiction*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2015.
- WOLLHEIM, Richard. *Painting as an Art*. Princeton: Princeton University Press.

The case for beauty in art criticism: meaning, purpose and function

MATILDE CARRASCO BARRANCO(*)

1. Introduction: Carroll amending Danto's case for beauty in art criticism

In a recent essay, Noël Carroll praises Arthur Danto for being «the critic who has most directly faced the question» of how art criticism «is to incorporate the evaluation of beauty in works of art where and when it occurs» (Carroll 2019: 176). Indeed, the role of beauty in art criticism has long been unclear once beauty is no more considered an essential component of art, and so, art, and good art, no longer needed to be beautiful or produce perceptual aesthetic pleasure in the viewers. Furthermore, Danto's own philosophy of art, as developed at least since the seminal *The Transfiguration of the Commonplace* (1981), had fought the idea that artistic status could be determined by the perceptible properties of the work and claimed art fundamentally as a conceptual enterprise. Thereby, Danto took part in the mainstream that through the art of the 1960's and 70's rejected an aesthetic conception of art and particularly despised beauty. However, with the publication in 2003 of *The Abuse of Beauty. Aesthetics and the Concept of Art*, as well as some other shorter essays around that time, Danto took a renewed interest in beauty.

When wondering why that was, Carroll suggests some possible answers. Among them is that since the early nineties the artworld had been witnessing a sort of return to beauty⁽¹⁾ and this new respectability

(*) Departamento de Filosofía, Universidad de Murcia.

(1) For global and critical reviews of the revival of beauty see Beech (2009).

of beauty reminded philosophers that, given the old and prolonged relationships between art and beauty, any philosophy of art could not be complete without having something to say about it (Carroll 2013: 29; 2019: 176). But the thing is that, even when Danto reflected much on Hickey's announcement that beauty would be the defining problem of the nineties⁽²⁾, with the publication of the book in 2003, and as its subtitle indicates, Danto reconsidered the role of beauty as well as the rest of aesthetic properties in art.

Danto noticed that aesthetics had become narrowly identified with beauty obscuring the almost endless range of aesthetic possibilities. Among these, we can include not just ugliness but also others that are the opposite of what once was taken as aesthetic excellence. This will be the case, for instance, of the aesthetic of disorder, the aesthetic of grunge and mess exemplified by Rauschenberg's *Bed* (Danto 2004: 29). The grungy but also obscenity, outrageousness or repulsiveness are probably rather characteristic of contemporary art yet aesthetic qualities even so. Thereby, Danto admitted that purging the concept of art from beauty was not the same as purging the concept of art from aesthetic qualities. On the contrary, the «anti-aesthetic» movement actually made room for the pluralism of aesthetic modalities that matches the pluralistic artworld in the era of «the end of art» in which everything is possible as art; and «if everything is possible as art, everything is possible as aesthetics as well» (2004: 27). Danto thought that there were many aesthetic possibilities for art and there was no reason to think of it as though it had only a single privileged one. In any case, this «new appreciation of aesthetic possibilities» provided Danto with «a fresh way of thinking about beauty itself»⁽³⁾ and found the exclusion of beauty as an option as unacceptable as the former exclusion of contrary values or qualities. Then, retaining the gap between beauty and art, beauty could nonetheless be rescued and make a relevant contribution to art criticism when, paraphrasing Carroll, it comes to «the evaluation of beauty in works of art where and when it occurs».

⁽²⁾ Dave Hickey (1993) is usually taken as the manifesto of the return of beauty.

⁽³⁾ Danto (2003: 59).

In this vein, Carroll, as many others (and Danto himself admitted), has pointed out that the main philosophical contribution of *The abuse of beauty* was the introduction of the concept of «internal beauty». By that, Danto meant beauty that is part of the work's meaning, while «external beauty» means that it is irrelevant to it, as meaningless as natural beauty. Carroll draws attention to how the notion of internal beauty is consonant with Danto's definition of artworks as embodied meanings; a definition that too gave Danto, as an art critic, an agenda for his practice. Given that, for Danto, something is a work of art if, first, it has a content, which, second, is embodied in a form that is appropriate to its meaning, insofar as it is internal, the beautiful form must have something to do the articulation of the meaning of the work (Carroll 2019: 177-178).

As a matter of fact, Danto understood the task of the critic as

to describe what the work is about – what it *means* – and how this meaning is embodied in the work... [recognizing]... that the being of a work of art *is* its meaning. (2001: x)

And for that he suggested that

one pick an aesthetic property out of a work of art, and ask what it means that the work has that property... Why, for example, is a work beautiful? Then it seems to me that one might get a deeper view of the work. (2006: 52-53)

In short, in Danto's account of art and criticism, beauty is an aesthetic quality among others; it does not have a privileged position, is not synonymous of artistic nor aesthetic excellence neither is it a mere expression of pleasure or subjective preference, but an aesthetic quality that might help with the interpretation of certain artworks. From this perspective, internal beauty «is certainly a boon to criticism» that avoids «falling into uninformative claims about the ineffable» (Carroll 2019: 178).

Besides, although introduced in relation to beauty, the internal/ /external distinction applies too to the rest of aesthetic qualities and supplies the critic with a way to incorporate them into the overall

interpretation of the artworks. Nonetheless, Carroll thinks that beauty presents a philosophical danger to Danto's conception of art and speculates with this as the most serious motive for Danto needing to address beauty, «as a matter of theoretical damage control» (Carroll 2013: 29). According to Carroll, the threat appears when we consider artworks that are, so to say, beneath meaning but still beautiful. A vase decorated with an intricate floral design, certain abstract watercolors or music-without-words are among the examples that Carroll uses to show that there is art which tries to convey no meaning but clearly intends to delight by producing simple sheer beauty. Carroll warns that the concept of internal beauty will offer no guide to critically deal with this sort of art whose beauty is «mute» (2019: 178) because it leaves them outside the artistic realm and sees their beauty as non-artistic or external, as much as natural beauty. But if the problems for Danto's proposal come from his own definition of art, Carroll's solution is to amend it. Then, Carroll proposes dropping the meaning requirement and replacing it with the notion of «constitutive purposes». Thereby, the task of the critic becomes that of explaining how the works have been designed to achieve their own ends, being often plural and other than the making of any meaning; in fact, «giving up the conviction that the only relevant purpose of an artwork is the making or conveying of meaning» (Carroll 2019: 180). Assessing artworks as having one or various constitutive purposes that artists must articulate or embody in forms that are appropriate to the said purposes is a more useful model for art criticism. And here, Carroll concludes, beauty can play a role in art criticism retaining Danto's insights about internal beauty without leaving out artworks simply meant to produce sheer beauty⁽⁴⁾.

My own view is that Danto's interest in beauty relies certainly on its role in critical interpretation yet not because beauty meant any particular danger to his system, since Danto took interest in other aesthetic qualities as well, and introducing such asymmetry with

⁽⁴⁾ To my knowledge, Carroll has developed this objection to Danto's views on beauty in contrast with his own proposal in Carroll 2013 and 2019, as well as in the more recent 2022, where Carroll has further explained the approach to critical evaluation based crucially on the idea of the constitutive purpose of the artwork. My analysis thus refers to these texts.

beauty seems unjustifiorg⁽⁵⁾. In any case, Danto's internal beauty is useful for art criticism because, first of all, it tries to make a distinction between beauty that is artistic and beauty that is not. Without denying that Danto's definition of art is disputable and so has indeed received many objections, my arguments here seek to analyze the alternative offered by Carroll. My hypothesis is that, whereas Carroll objects to the fact that Danto's account of artistic beauty is too narrow, leaving some artworks out of the artistic realm because it demands that they always have meaning, Carroll's approach could be too wide, and not make enough distinction between artistic and non-artistic beauty. Many other non-artistic objects such as ordinary functional or useful things also aim at constitutive purposes. Therefore, I will try to show that Carroll's formula of simple sheer beauty as a possible constitutive purpose of an artwork looks too plain if we are to make some contrasts with the beauty of these other artifacts. Moreover, I will defend that, in spite of the weaknesses of Danto's definition of art, the idea of artistic beauty as completely meaningless or mute is actually quite controversial and, therefore, the core of Danto's notion of internal beauty, namely, that it is constitutive of the works' intended meaning, is yet better equipped to make such contrasts between the artistic and non-artistic and so to turn beauty into a term useful for art criticism.

⁽⁵⁾ Nevertheless, there is a difference between beauty and the rest of aesthetic qualities that Danto not only admits but emphasizes: beauty is distinct from the rest of aesthetic qualities because it is the only one that has a claim to be a value, like truth and goodness. This is why humans have a natural appetite for beauty, or «*kalliphilia*» (2004: 25). The human interest in beauty should be added at the top of the list of possible motives that might have provoked Danto's interest in beauty. Captivated by the spontaneous appearance of beautiful shrines (full of candles, cards, flowers, ...) in Manhattan after the terrorist attacks of September 11th, 2001, Danto declared that beauty, although no longer essential to art definition, would always be «too humanly significant an attribute to vanish from life» (2003: 123). And so, he tried to explore the reasons for the abuse of beauty in contemporary art as the legacy of the moral and political commitments of earlier avant-gardism. I analyze Danto's politics of beauty in Carrasco-Barranco (2022).

2. Artistic Objects as Intentional Artifacts

Admittedly, lots of things, artifacts of different kind that are not artworks, have constitutive purposes. Thus, as Carroll notes, the purpose-driven approach is neither a theory of art nor, in contrast to Danto's case, is it attached to any particular view of the artistic or even to art criticism. But surely, we must think that at least the art critic should be aware of whether or not the object before is an artwork; whether the critic seeks for the interpretation of its meaning or for its constitutive purposes.

That aspect inspired Danto's famous thought experiments with indiscernibles. Andy Warhol's *Brillo Box*, looking the same as the original boxes designed by James Harvey to sell scouring pads in the shops, was art while Harvey's were not. Danto's thesis was that the properties available to perception undetermined the artistic status and so, to draw the difference between art and non-art one had to rely on something that the eye cannot descry. For Danto, that something was meaning. It is by their meanings that artworks are different from mere things, even when they are perceptually indiscernible. The being of art is its meaning, delivered by interpretation in the context of an «artworld», understood by Danto as an atmosphere of artistic theory that includes knowledge of the history of art and, of course, also unavailable to visual inspection; this is what «transfigures» what otherwise would be considered a common object yet without the participation of aesthetic qualities. Nonetheless, as implied in his proposal for art criticism reported earlier, Danto did not exclude that insofar as they are embodied meanings, artworks exhibited aesthetic properties after all. In fact, many would do so because, without modifying the look of the common object, this transfiguration pragmatically affects the viewers, allowing them to appreciate certain qualities that are absent in the mere material object. He believed then that there is «a special aesthetics for works of art», which solely depends on interpretation⁽⁶⁾.

⁽⁶⁾ Due to the interpretation of its meaning, Duchamp's *Fountain* is «daring, impudent, irreverent, witty, and clever». These are *artistic* properties that mere urinals lack, although, as common objects, they might share other aesthetic properties like «a gleaming surface» or «a pleasing oval shape» (Danto 1981: 93-95).

In his account, artworks are not just about a content, the artist rhetorically imbues them with a point of view or an attitude towards what they are about, which consequently is meant to provoke certain emotional responses on behalf of the viewers; this expressive aspect of the embodiment is also part of what differentiates art from other merely symbolic representations and everyday artefacts. The distinction later introduced by Danto between internal and external beauty (or any other aesthetic quality) could be seen as a way to reinforce the separation he had made before between «the two components of the work W»: «the material object O and the meaning M» pointing out that «O has an indeterminate number of physical features, only a subset of which belong to W» and being a matter of interpretation which do and which do not⁽⁷⁾. Addressed as constitutive of the artworks' meaning, internal beauty finds its place in Danto's proposal for art criticism defined as *artistic* beauty, which consequently can help to get a deeper view of artworks.

Now, a purpose-driven approach is not by itself a method for art criticism, but it helps to evaluate other practices as well, in which people try to achieve certain goals. Carroll admits that his view «does not really discriminate between the evaluation of art and the evaluation of other things» (2022: 17). However, in this similarity he sees an advantage since it frees artistic evaluation from any air of mystery. More importantly, though not specific to it, a purpose-driven approach provides Carroll nonetheless with an itinerary for art criticism.

Carroll, who, like Danto, is not only a philosopher but also an art critic (and a film critic and screenwriter too), claims that each artwork has a specific purpose or set of purposes essential to its being the particular artwork it is, which he refers to as *constitutive* purposes.

In terms of the making or creation of the artwork, the constitutive purpose (or constitutive purposes, which are typically coordinated, often hierarchically) govern or control artistic choices [and] with respect to reception, enables us to understand the work (2022: 8).

⁽⁷⁾ Danto (2005: 192).

That is, as in Danto's account, the critical judgment remains cognitive in nature, since the task of the critic is to explain the work as it is but, this time, by identifying the purpose or set of purposes that are realized or articulated in a form or an assembly of forms that could be more or less appropriate or adequate in securing those purposes, thus, a matter of critical evaluation (2022,8).

Another advantage of the purpose-driven approach is therefore that it is pluralistic and so accounts for the fact that a single artwork can have different constitutive purposes without the making of any meaning being necessarily, *contra* Danto, one of them. This view can thus accommodate the artistic status of a work aimed at offering just sheer beauty, for «there can be beautiful artworks that just dazzle us without inclining us to interpret them» (2013: 43 not. 5). In addition, the purpose-driven approach tracks the singularity of each artwork «inasmuch as given, among other things, contextual factors, virtually every artwork, including artworks in the same genre, will differ, if sometimes only very slightly» (2022: 26 not.55). Insofar as it is a critical judgement, the assessment of sheer beauty as the constitutive purpose of some works does not invoke the critic's actual feeling of pleasure (although of course, the possibility is not excluded) but it is, again, a matter of how to explain how the works have been designed to achieve their own ends and so the choices of the artists.

But why should we think that sheer beauty is the precise purpose of a given work? The identification of the purposes and artists' intentions and choices that allow us to understand the work as it is, in this case as intending mere sheer beauty, is still a matter of interpretation. Carroll even clarifies that

a purpose-driven view of criticism as involved with identifying the constitutive purpose or purposes of a work need not preclude the possibility that the work has more than one interpretation. The possibility of more than one interpretation is implicitly conceded by the acknowledgment that works may have multiple purposes (2022: 13).

Critics, of course, may disagree about those purposes.

On the other hand, different sorts of artifacts, artistic, for example, an abstract watercolor, and non-artistic, say, a certain wallpaper (let us

even imagine that they have the same design) may share a constitutive purpose; they are both intentional artifacts aiming to delight by offering meaningless sheer beauty. This constitutes a sort of experiment of indiscernibility in which the aesthetic quality would not help to differentiate artistic from non-artistic purposes.

3. Artistic and non-artistic constitutive purposes

A purpose driven account is not enough then to differentiate artistic from non-artistic beauty; a difference that is of undeniable interest for art criticism. The critical interpretation that allows sheer beauty to be seen as an *artistic* constitutive purpose rests in awareness that the object before us is indeed an artwork. However, as we are seeing, to define art is a highly controversial question that so far has produced some reasonable but different accounts and so remains yet unsettled. Carroll has given his own view on the matter.

Carroll does not offer a definition that establishes the necessary and sufficient conditions for something to qualify as art. As a matter of fact, this metaphysical issue worries him less than finding an efficient way that permits the identification of something, like especially challenging new forms, as art. Thus, he has developed a historical narrative approach to art, which basically suggests that art is identified by historical narratives that link the art of a time to the art of earlier times (Carroll 1994). If accurate, a historical narrative will be able to explain the way in which an object «came to be produced as an intelligible response to an antecedently acknowledged art-historical situation»; in other words, such a story will show «the way its past and present are integrated» (Maes 2012).

Briefly, the idea is that something is a work of art because of some relation it bears to earlier artworks. Therefore, a historical narrative approach draws heavily on the established feature of past artworks and, therefore, takes for granted both some art-status and some value to those earlier artworks (McFee 2011: 4). However, unless we deal with the so-called «first art», which cannot be solved historically, the historical narrative approach to art might still assist Carroll's purpose driven account guiding art criticism in most cases to distinguish artistic

from non-artistic purposes. Historical knowledge and context help to identify which were the central artforms at a given time and how those artforms typically tried to comply with certain functions. Tragedy, for example, is a recurrent example of art which exhibits instrumental goals. Aristotle famously established that the aim of tragedy was to arouse pity and fear in order to achieve the purification or catharsis from such feelings. Carroll sees in Aristotle's analysis a predecessor of the idea of constitutive purposes (2020: 24 not 34). Likewise, Glenn Parsons and Allen Carlson have used tragedy to argue in favor of the existence of functional categories in art forms, which are defined by some effect that works in the category, at least typically, produce. For them, this makes it plausible to claim that certain artworks have proper functions causally responsible for the production and dissemination of the works in question; especially given the general features of the systems of artistic production characteristic of much of pre-modern Europe. Thus, Parsons and Carlson think that «a selected effects theory of proper function» furnishes «the resources for discriminating proper function from function *simpliciter*, and for identifying cases where proper functions are not present» even when they admit that the particular causal history of any given work is an empirical matter (2008: 222). However, others who, like Jonathan Gilmore, speak of «constitutive functions» reject, though, «a selected effects theory» for being a retrospective attribution of functions to original or once-idiosyncratic artifacts that cannot cover for any novel function an artifact may have (Gilmore 2011). Instead, Gilmore proposes an account of artifactual functions that would identify them in the intention with which an artifact is created. Gilmore's proposal is parallel to Carroll's, as Carroll acknowledges. But Carroll prefers to avoid the term «function» and «to employ the notion of constitutive purposes in order to emphasize the connection with the artist's intentions/cognitive stock, thereby affording the possibility of greater determinateness in evaluation» (2022: 24 not.34). Like many others, Carroll has much followed the core idea of Kendall Walton's influential «Categories of Art» which reveals the importance for art appreciation of putting a work in the correct artistic category. But again, without dismissing the relevance of artistic categories and contexts, Carroll's current view emphasizes the notion of «constitutive purpose» in order to signify the singularity

of each artwork and avoid the risks of generalization among members of the same artistic form (2022: 24 not. 37). In a nutshell, given that art evolves historically, when it goes to practice in art criticism, the identification of the intended constitutive purpose or purposes of the work will require attention to contextual and art-historical factors that help inform about art forms at a given time but also to authorial intentions. As I have noted above, in addition to the fact that works may have multiple purposes (or functions in the sense of Gilmore), the specific realization or embodiment of those purposes in the particular form of the artwork in question makes interpretation a key aspect of art criticism and reinforces the defense of intentionalism. In Carroll's view, «what fixes the constitutive purposes of the work are the intentions of the creator or creators of the work» (2022: 15). By «intention» though he means «not merely the artist's intention» but the term covers «for the totality of her cognitive/emotive stock, including, for example, her presiding cultural presuppositions» (2022: 25 not. 53).

Thus, artworks have historically fulfilled a great variety of functions: cognitive, moral, political, religious, economic, etc., without any of them being essential to art, nor even to artforms and much less to individual pieces resulting from the artists' choices. Arguably, the functional variety of artworks is so great that the question may still be raised of how critical interpretation could differentiate functions that are more genuinely artistic from more accidental ones. Robert Stecker, who also offers a historical functionalist approach to art without dispensing the reference to the artists' intentions⁽⁸⁾, gives the example of Picasso's *Guernika* (Stecker 2019: 62). One of the functions of this famous painting is to represent the horrific bombing suffered by the Basque town during the Spanish civil war and by extension the horrors of war and the despair of its victims. However, these certainly are, Stecker notes, the functions of this particular painting not attributable to all paintings. It could be objected that such functions have nothing to do with *Guernika's* artistic value but, in order to answer that objection, we need to offer an interpretation that shows how Picasso intended such aims through the painting's particular form. In other words, without such interpretation we could not understand

⁽⁸⁾ For a brief presentation of his proposal see Stecker (2010: 114-116).

the work correctly, that is what makes the condemnation of war one of its constitutive purposes. Thus, Stecker condenses the idea in a test for artistic value according to which:

A property of an artwork is artistically valuable if knowing or recognizing that the work has the valuable property requires grasping the work's meaning (usually by interpretation). (Stecker 2019, 52)

Applying this test, adventitious purposes such as using *Guernika* to cover a hole in the wall or even its financial value would not be considered artistic functions because even the explanation given in order to justify the calculation of its possible price in the market will fall well short of «the understanding that full-fledged interpretation provides» (2019: 53). Stecker has in mind then a sort of «appreciative understanding» of artworks for which «one has to learn what sort of exploration of its subject matter [the work] provides, what attitudes towards this topic it manifests, what it requires its audience to imagine and to feel» (2019: 52).

To my mind, this is not far at all from Carroll's proposal. Identifying a purpose as essential (or constitutive) of the work is for Carroll what art criticism seeks in order to assay whether the choices the artist has made to advance said purposes are successful or not and help the viewers to understand and value the work. But Stecker offers the test in order to afford a route to make what he realizes is a necessary contrast between artistic and non-artistic functions or intended purposes in particular artworks, something that indeed historical narratives alone cannot provide. Albeit Stecker admits too that this procedure, which is not a definition, does not give us a very deep knowledge of the nature of art, at least presents artworks as objects of a particular sort of interpretation. The point is though that, according to Stecker's test, artistic interpretation that delivers constitutive functions presumes that works have meaning⁽⁹⁾.

⁽⁹⁾ Among the possible counterexamples to his test that Stecker confronts, he mentions the possibility of one knowing or recognizing the aesthetic value of a work without interpreting it, much less interpreting it in a particular way. Thus, Stecker suggests modifying his test for assigning artistic value to an aesthetic

4. Meaningless artworks?

Instead, Carroll contends that there are artworks that bear no meaning at all, for example those made with the sole intention of being beautiful. These artworks, so he argued, compromise Danto's theory of art, and consequently his conception of criticism, by making their beauty «external» and having to expel such works from the artistic realm.

Carroll charges what, he says, has been a frequent objection to Danto, which affects the necessity of «the content condition» or the aboutness of all art, in response to which, as Carroll reports, Danto challenged his critics to come up with an example of an artwork that is not about something (2013: 30, 31). However, Carroll warns about the confusion Danto would be creating between aboutness and meaning which, for Danto is «thematically or semantically construed» (Carroll 2013: 30). For Carroll, Danto is committed to seeing sheer beauty, «mere eye candy» destined to delight or afford visual or auditory pleasure, as a way to mark some other content, never as the very content of art (2019: 178, 181). So, despite him naming Danto's assignment of meaning to art «the *content* condition», Carroll admits that sheer

property by including the option of «either experience [the work] with understanding or to have the kind of understanding of [the work] that is derived from interpreting it». By adding «experiencing the work with understanding», he means to cover up for a sort of experience that is informed by the kind of background knowledge sometimes needed to grasp aesthetic properties. Although experiencing the work is usually required for understanding it and it is often not very different from interpretation, both things are still not the same *per se* and, Stecker suggests presenting the test with this modification that, in any case, «it is one completely in its spirit» (2019, 56). Nowhere is it suggested that the experience with understanding of an artwork's aesthetic value or properties removes the idea of the work as having meaning. As a matter of fact, Stecker's point reminds me of what Danto told us about the first time he saw one of Motherwell's *Elegies*. He reported that its beauty stopped him in his tracks, despite knowing nothing about the work and only later realizing how appropriate its beauty was to its meaning. Not all have found the beauty of these paintings quite so evident and so it is not unlikely that his training in abstract expressionism gave him the sort of background knowledge necessary to experience the work's beauty with understanding (Cfr. Nehamas 2008: 98).

beauty is what those alleged works are about; that is, sheer beauty is the content of some art yet without having to mean anything (2013: 43 not. 5, 31). And he further explains that, whereas Danto «might argue that the eye candy in question strikes reasonable people as worth exploring for possible interpretations», thereby meeting his condition, Carroll still maintains «that there can be beautiful artworks that just dazzle us without inclining us to interpret them (2013: 43 not. 5).

Carroll describes Danto's view of meaning or aboutness as «thought-content [...] like a theme, a thesis, or a pronounced expressive property» (Carroll 2019: 177). And he is surely right about not expecting all artworks to have a thesis, but expecting any art to have themes or subjects and especially pronounced expressive properties seems a matter of greater consensus. After all, as Stecker puts it, what Danto claims is not that art is a significant source of new knowledge but that, by offering some attitude or point of view for what it is about, art makes us «newly aware of or alive to ways of thinking, imagining and perceiving» (Stecker 2010: 237). Beyond presuming that artworks have meaning as a condition required by his test, Stecker includes himself and Carroll among those that think of art's cognitive benefits in such terms even when that does not commit any of these accounts to state that cognitive value, which goes beyond the experience of the work, is essential for something to be considered art. In fact, Stecker warns that even Danto «is not explicit about endorsing a particular theory of artistic value» (2010: 236) and so his view of what is to be a work of art may be perfectly considered «independent of reference to the essential possession of any particular artistic value or set of values» (Gilmore 2011: not. 23). Danto could not admit totally meaningless art, though. Before him, Nelson Goodman developed the view of arts as «ways of worldmaking» (1978) and his criticism of artistic formalism, using exemplification and most notably expression, in order to show how meaning can be attributed to «pure» abstract paintings or works of architecture remains very influential in recent philosophical accounts. For instance, James O. Young is among those that, going back to one of Carroll's examples, have objected to the appreciation of pure music as mere meaningless form defending its representational and expressive content (Young 2014: ix), all of which excludes that there

can be «music-without-words that pleasure the ear without having a meaning» (Carroll 2019: 179)⁽¹⁰⁾.

Jerrold Levinson, another leading philosopher who has also developed an account of art that sustains a historical relation between previous works and the intentions of artists, in fact draws on Danto's emphasis on that «at a minimum, art has a content that must be grasped» (as being a basic intuition that contrasts art with nature) in order to argue that it is content so understood that grounds the particular phenomenology of our responses to *artistic* beauty, for it is distinct from the ground of our responses to other species of beauty such as physical or natural, but also to artifactual beauty, centered on desirability, function, or design. Levinson explains that, being artifacts, both artworks and functional objects exhibit dependent beauty, in Kantian terms. With Kant, that is beauty that depends upon the object being seen «under some concept» and not simply attending to its visual form (in what would be a sort of Kantian free beauty); «in this case, a concept of the object as an artwork something with a potential significance» (2011: 194). Levinson also resorts to the comparison between the formal beauty of an abstract painting with other non-artistic design objects and works of craft. All these objects have «an *identity*, often of a purposive or functional sort» (Levinson 2011: 194). The point is that, according to Levinson, the appreciation of their beauty depends on seeing them as objects of a certain kind, since our perception does not construe objects as abstract sensory presentations, and see them «*as for* something» that makes the objects display properties that they would otherwise lack (Íbid.). The formal beauty of the patterns and configurations as they occur in an abstract painting, Levinson says, «are not appreciated merely for their geometric or spatial properties, but also for what they may represent, symbolize, exemplify or express» (2011: 193). He so concludes that whereas the apprehension of the beauty of both artistic and non-artistic artifacts shares the presupposition of a conception of

⁽¹⁰⁾ The quote continues «but thrill the body encouraging the impulse in us to dance or, at least, to tap our toes». Framed in Carroll's argument, it is plausible to believe that he might be thinking about such effects as among the constitutive purposes that do not exhibit any meaning, including any references to pronounced expressive properties of the music, which I see rather difficult to defend.

these objects as being things of a particular kind and the estimation of purposes or uses in relation to their form, artistic beauty exhibits something else that the other non-artistic beauty lacks: it involves «estimation of *meaning or content* in relation to form» (Levinson 2011: 205). For Levinson, artistic beauty in abstract painting has an import not found in the mere pattern it contains and that could be also found in an oriental rug, following Levinson's example (2011: 194), or in certain wallpaper, using the one I gave above. Artworks do not seem to aim at delight in the same way by offering, as Carroll contends, meaningless sheer beauty.

Furthermore, is not the situation that the meaning-condition is employed only to differentiate art from non-art by those who, it could be suggested, somehow seek to privilege the experience of art, beautiful art specifically, over ordinary things. Theorists of design also rely on it in order to make a case for a correct appreciation of design and vindicate its aesthetic importance. Jane Forsey pursues just that in her book *The Aesthetics of Design* (2013).

By design objects she means most objects that surround us in our daily lives and have a human functional purpose: all sorts of things that we find in our homes, workspaces and towns, coffee-pots, bicycles, computers, bridges...and etc., etc. These things have in common that they have been designed, manipulated, and manufactured in a way that differentiates them both from «art» and «craft». These are more traditional categories and so have received more attention than design in aesthetic theory in part, as Forsey observes, because «the emergence of design runs in tandem with developments in industry and the possibility of mass manufacture as well as the growth of market capitalism» (2013: 15, not. 8). As opposed to craft, design is mass-produced and not the result of the skilled production of an artisan that directly manipulates raw materials. But for Forsey, both design and craft are distinct from art in not having a content or either evincing a singularity of vision; a contrast that theories of expression and formalist accounts of art defend. The particularity that craft works can exhibit relies on the execution of a mental act of planning by a skilled artisan but without appealing to his expressive vision. Design objects are not always skilfully made and almost never hand-made but, like craft, they are functional and both despite having form, have

no content; they are so mute⁽¹⁾ and lack the profundity of artistic content. In short, they are «'mere real things', to use Arthur Danto's phrase» (Forsey 2013: 28).

Moreover, Forsey too holds an intentionalist account of functionality for all: art, craft and design. Thus, artists, artisans and, in particular, designers have a key role in Forsey's account since they intentionally make artifacts to serve specific human needs, rather than simply being found to be useful to us. She also points out that designers are often appraised in a way that is similar to that of artists, but she notes that with design, the strong link that exists between art and artist «breaks down in a number of interesting ways» (2013: 20). In particular, she allies with Danto's assessment that what comprises the uniqueness of individual works of art is in part the particularity of their originating activity, lying not so much «in its formal or apparent properties at all, but in the specificity of its meaning or content as determined by the expressive act that produced it» (2013: 50).

She is not suggesting that design is neither sincere and authentic nor without originality but that we cannot define it based on its originating activity alone (2013, 54). According to Forsey, the designer is not so intimately connected to the final product as the artist is. And not because of the complexities of the manufacturing process since, after all, there is much art that is produced in a collaborative way and through machinery (more recently using computers) but because in the end, in art, each member of the production team would be working to realize the vision of a single or several individuals; which is not the case of design. This relates also with art's supposed profundity as no other activity or object seems to share the exploration and expression of the complexities of human existence that artworks have often carried out and for which they stand out and are appraised. For Forsey, the differences in the purposes of design and art would make their aesthetic

⁽¹⁾ She clarifies that «this is not to suggest that designs cannot also be used in communicative practices: many designs become symbols of wealth, power, elegance, and so on.» Even she admits that «many of our consumer choices involve attempts at self-expression or self-definition through the objects that we purchase and use», however, for Forsey, design objects «do not themselves speak, or were not created as forms of (profound) communication» as, we are about to see, she thinks artworks are. Forsey (2013: 67 not. 90).

experience qualitatively different, as in one case we respond to the practical purpose of the object and, in the other, to the content of the work, affecting the appreciation of their respective dependent beauty.

Within the scope of this essay, I cannot further explain, nor discuss, Forsey's rich account but my point is to note that, first, in Forsey's view, the separation of the categories: art, craft and design, is important because our responses to each will differ, all of them being of aesthetic interest. Second, the fact that after reviewing expressionist as well as formalist theories of art, she sees it as the product of the artist's creative work which involve content and an expressive vision. In that, finally, Forsey goes along the same lines of others who, like Levinson, despite differences between them and with Danto's definition of art, keep its core idea that, against the position defended by Carroll, makes unlikely both the existence of meaningless art and declaring their «mute» beauty (Carroll 2019: 178) an *artistic* constitutive purpose.

5. Artistic Beauty

In this essay, I have analyzed the objection that Carroll directs at Danto's view of internal beauty and the amendment he proposes in order to keep its insights and contribution to art criticism. Basically, he recommends that critics seek to identify the works' constitutive purposes when trying to explain why they are the way they are and evaluate them accordingly. The notion of constitutive purposes is supposed to be able to drop Danto's condition of aboutness that necessarily ascribes meaning to artworks, because there can be completely meaningless artworks like those that are not about beauty but just are beautiful, meaning nothing else. However, my thesis here is that insofar as it is artistic, such beauty bears expressive meaning intended by the artists.

By making contrasts with other non-artistic objects such as ordinary functional or useful things (members of the categories «craft» or «design») that also aim at constitutive purposes, my arguments have tried to show that Carroll's solution of a purpose-driven account (in spite of its advantages signalling the plurality of artistic goals and values, and even attached to a historical narrative approach to art) will not make enough distinction between artistic and non-artistic beauty.

The singularity of every work demands critical interpretation in order to identify its intended purposes and that requires to relate them to the works' meaning. That artworks have meaning is not the view of a minority. By referring to a good deal of other non-essentialist and pluralist theories of art and design, I've tried to show that it is the fact that art is *always* about something in a particular intended way that helps to make the contrast with non-artistic yet purposive artifacts. From this perspective, artistic beauty is neither equivalent to *mere* beauty or «beauty as a such»⁽¹²⁾. Thus, I think that Danto's proposal of artistic beauty as beauty that is internal or constitutive of the works' intended meaning is yet a notion better equipped to turn beauty into a term useful for art criticism. Nonetheless, the weaknesses of Danto's definition of art might still ruin in part the contribution made by the notion of internal beauty.

As explained earlier, Danto's definition of art made room for an artistic-aesthetics whose appreciation is mediated by grasping the meaning of the artwork; namely, it presupposes a cognitive process absent in our response to mere things. Therefore, for its correct appreciation, it is important to see the object as art. The new distinction between internal and external beauty introduced in *The Abuse of Beauty* seems to have reinforced the idea that the physical medium in which the work is presented, or at least part of it, does not necessarily affect the meaning of the work, as if it were external to it, thus leaving still the possibility of artworks that may not exhibit any particular aesthetics at all. For Danto, that was actually the case of the outstanding visual qualities of the original boxes designed by James Harvey, which Warhol was not responsible for.

Some critics, though, have pointed out some tension in the exclusion of aesthetic qualities from Danto's own definition of art as embodied meaning. Diarmuid Costello charges that the possibility of artworks having no (artistic)aesthetic qualities (which afford expression and reflect the style of the artist) would eliminate their contrast with *mere* representations and everyday artefacts (Costello 2008). Costello noticed too that Danto even admitted how close his notion of embodied meaning was to the Kantian concept of aesthetical ideas, namely, ideas

⁽¹²⁾ This is also the main theses in Monseré & Vandenabeele (2012).

that have been given sensory embodiment, where we grasp a meaning *through* the senses⁽¹³⁾. The point is that internal beauty as *constitutive* of the work's meaning matches the very idea of embodiment, which after all implies that the meanings of artworks are not paraphrasable (McFee 2011). Thereby, the *internal* role of aesthetic qualities blurs the border that excludes them from the semantics of artworks only to constitute their pragmatics. The notion of «internal beauty» could have been the beginning of Danto's «aesthetic turn» (Costello 2008), consequent with the idea of art as meaning yet *embodied* in an expressive form, without separating the execution and the apparent features of the work as only secondary elements to his theory of art.

When Carroll charges the objection to Danto that denies the necessity of the content condition or the aboutness of all art (in order to contend that artworks made with the sole intention of being beautiful and bearing no meaning compromise his theory of art, and consequently his conception of criticism), Carroll is claiming that such a condition makes their beauty «external» and having to expel such beautiful works *simpliciter* from the artistic realm. But I think that, in these cases of supposed sheer beauty, Danto would have not declared such works as art *because* he would have seen their beauty as external. For beauty to be external to an artwork, there must be an artwork for a start. And, insofar as meaningless, Danto would not have seen those objects as art at all, whether they were beautiful or would have exhibited any other aesthetic quality. Therefore, leaving aside the question about whether the definition of artworks as embodied meanings should have led Danto to include pragmatic qualities as a necessary condition for art⁽¹⁴⁾, the embodiment at least seems to require said qualities to be always internal, inasmuch as they belong to the aesthetic character *of the work* intended by the artist different from the aesthetic character *of the material object*; thus, showing the idea of external beauty of artworks *qua artworks* as somehow incoherent (Gilmore 2005)⁽¹⁵⁾. External beauty is meaningless, but it is not artistic

⁽¹³⁾ See Costello (2008) and Danto (2007).

⁽¹⁴⁾ For a further development, see Carrasco-Barranco (2020).

⁽¹⁵⁾ Danto even conceded that «of course, it can be a criticism of the work that the beauty of the object has nothing to do with the aesthetics of the work— but for the moment this is as far as I care to go with the matter here». Danto (2005: 194).

beauty in the first place. And in so far as mute, beauty could not be considered an artistic purpose.

References

- BEECH, Dave (org.). *Beauty*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2009.
- CARRASCO-BARRANCO, Matilde. «Beauty and Politics». *A Companion to Arthur C. Danto*, First Edition. Jonathan Gilmore and Lydia Goehr (org.). New York: John Wiley & Sons, 2022. 355–362.
- CARRASCO-BARRANCO, Matilde. «Beauty and Art Criticism: A Proposal from A.C. Danto». Martino Rossi Monti and Davor Pečnjak (org.) *What is Beauty? A Multidisciplinary Approach to Aesthetic Experience*. Cambridge Scholars Publishing, 2020. 107–123.
- CARROLL, Noël. «Forget Taste». *Journal of Aesthetic Education*. 56. 1, 2022. 1–27.
- CARROLL, Noël. «Art, Beauty and Criticism». *Beauty: New Essays in Aesthetics and the Philosophy of Art*, W. Huemer and I. Ventrell (org.). München: Philosophia Verlag, 2019. 171–184.
- CARROLL, Noël. «Arthur Danto and The Problem of Beauty». Peg Zeglin Brand (org.) *Beauty Unlimitorg*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 2013. 29–44.
- CARROLL, Noël. «Identifying Art». In Robert Yanal (org.) *Institutions of Art: Reconsiderations of George Dickie's Philosophy*. University Park: Penn State Press, 1994. 3–38.
- COSTELLO, Diarmuid. «Kant and Danto, Together at Last?». In Kathleen Stock and Katherine Thomson-Jones (org.), *New Waves in Aesthetics*. London: Palgrave Macmillan, 2008. 244–266.
- DANTO, Arthur C. *The Transfiguration of the Common Place: a Philosophy of Art*. Cambridge: Harvard University Press, 1981.
- DANTO, Arthur C. *The Madonna of the Future*. Berkeley: University of California Press, 2001.
- DANTO, Arthur C. *The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art*. Chicago and LaSalle: Open Court, 2003.
- DANTO, Arthur C. «Kalliphobia in Contemporary Art» *Art Journal*. 63. 2, 2004. 24–35.
- DANTO, Arthur C. «Embodiment, Art History, Theodicy, and *The Abuse of Beauty*: A Response to My Critics». *Inquiry*. 48. 2, 2005. 189–200.

- DANTO, Arthur C. Intervention in *the Art Seminar. Art History Versus Aesthetics*. James Elkins (org.). New York and London: Routledge, 2006. 51–89.
- DANTO, Arthur C. «Embodied Meanings, Isotypes, and Aesthetical Ideas». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 65. 1, 2007. 121–9.
- FORSEY, Jane. *The Aesthetics of Design*. Oxford University Press, 2013.
- GILMORE, Jonathan. «A Functional View of Artistic Evaluation». *Philosophical Studies*. 155. 2, 2011. 289–305.
- GILMORE, Jonathan. «Internal Beauty». *Inquiry*. 48. 2, 2005. 145–54.
- GOODMAN, Nelson. *Ways of Worldmaking*, Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1978.
- HICKEY, Dave. *The invisible Dragon: Four Essays on Beauty*. Los Angeles: Art Issues, 1993.
- LEVINSON, Jerrold. «Beauty Is Not One: The Irreducible Variety of Visual Beauty». Peter Goldie & Elisabeth Schellekens (org.). *The Aesthetic Mind*. Oxford: Oxford University Press, 2011. 190–207
- MAES, Hans (2012) «The arts vs art with a capital “A”. An Interview with Noël Carroll», *Esthetica*. Available at <https://estheticatijdschrift.wp.hu.nl/wp-content/uploads/sites/175/2014/09/Esthetica-THE-ARTS-vs-ART-WITH-A-CAPITAL----A---.An-Interview-with-Noël-Carroll-2012-12-28.pdf>
- MCFEE, Graham. *Artistic Judgement. A Framework for Philosophical Aesthetics*. London: Springer, 2011.
- MONSERÉ, A. & Vandenamee, B. «Beauty and Artistic Value». Gabrielle Simpson (org.) *Exploring the Critical Issues of Beauty*. Brill, 2012. 35–42.
- NEHAMAS, Alexander. *Only a Promise of Happiness: The Place of Beauty in a World of Art*. Princeton: Princeton University Press, 2007.
- PARSONS, Glenn, and Carlson, Allen. *Functional Beauty*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- STECKER, Robert. *Intersections of value: art, nature, and the everyday*. Oxford: Oxford University Press, 2019.
- STECKER, Robert. *Aesthetics and the Philosophy of Art: An Introduction*. Lanham, Md.; Oxford: Rowman & Littlefield, 2010.
- YOUNG, James O. *Critique of Pure Music*. New York: Oxford University Press, 2014.

Film como recorrido: Beckett, Berkeley y el medio cinematográfico

YOLANDA ESPIÑA(*)

«I'm here, that's all I know, and that it's still not me.»

SAMUEL BECKETT⁽¹⁾

1

El realizador americano Alan Schneider dirigió en 1964 un cortometraje titulado *Film*, bajo las indicaciones y atenta mirada del autor de la idea y del guion, el dramaturgo irlandés Samuel Beckett, para cuya realización éste se desplazó por única vez en su vida a Nueva York. Como el propio Schneider relata⁽²⁾, el proyecto inicial contaba, aparte de Beckett, con la participación de los escritores Eugène Ionesco y Harold Pinter, a propuesta de Barney Rosset, el famoso editor de Grove Press⁽³⁾. Cada uno comenzó a trabajar en la obra ignorando el trabajo de los otros dos, aunque – «curiosamente», como dice Schneider – los tres utilizaron como argumento de su respectiva aportación una «obsesión»: una caja, en el caso de Pinter; un huevo, en el de Ionesco; y, como entenderemos mejor en este

(*) Universidad de Piura.

(1) Beckett (1967: 90).

(2) Cf. Beckett (2001: 85).

(3) Prensa alternativa de los Estados Unidos que publicó obras, entre otros, de Beckett, Pinter o Robbe-Grillet.

trabajo, el *ojo*, en Beckett⁽⁴⁾. Así, *Film* no sería en principio más que una parte de una película de hora y media, que contaría además con las contribuciones de Ionesco y Pinter. Sin embargo, éstas últimas no llegaron a concretizarse nunca⁽⁵⁾.

Film fue la única incursión de Beckett en el mundo del cine, pero no dejó por ello de ser significativa. La película se inscribe en lo que se suele considerar el último período del autor, marcado por una progresiva y creciente contracción en sus abordajes, observable en sus diversas indagaciones (ocasionales o no, y con frecuencia por encargo) en diferentes géneros y medios, no sólo literarios⁽⁶⁾. Por ello, no es de extrañar el carácter fuertemente experimental de la película.

La historia, como Schneider resume con precisión, consistía en el intento de *O* (*Object*, el objeto, representado por un ya maduro Buster Keaton⁽⁷⁾) por alejar toda percepción, un *O* siempre en fuga de la persecución de *E* (*Eye*, el ojo, la cámara); pero un intento que fracasaba en última instancia, porque no se podía librar de la *autopercepción*, de tal modo que, como sólo al final queda claro, $O=E$, que era «lo que se quería *demostrar* (Q.E.D.)»⁽⁸⁾. Volveremos sobre el significado de esta demostración.

⁽⁴⁾ De hecho, el título con el que se trabajaba durante la realización de la película era *The Eye*. Al respecto, comenta W. Martin: «The erasure of the working title (“The Eye”) from the institution of “Beckett’s *Film*” [...] therefore incorporates the “real” eye into the perspective of the spectator [...] The eye appears as something external to the film, yet it is located in the position where one looks into the film – through the «film» of the eye itself». (Martin 2004: 538).

⁽⁵⁾ Cf. Beckett (2001: 85). Nota del traductor, que refiere a Pierre Melese (1966: 119).

⁽⁶⁾ Como ejemplo, y concebidas para la radio, *All That Fall* (1956), por encargo de la BBC, o *Rough for Radio I y II* (1961); u obras para TV como *Nacht and Träume* (1983, basado en el lied de Schubert con el mismo título); etc.

⁽⁷⁾ Keaton no fue la primera opción, como relata Schneider. De hecho, tras haber pensado en Charles Chaplin (inaccesible) y Zero Mostel (indisponible), llamaron a Jackie MacGowran, que ya había trabajado con Beckett y que aceptó, pero el retraso en el rodaje impidió al final su participación. La idea de contar con Buster Keaton vino del propio Beckett. Cf. Schneider, Alan. «Sobre el rodaje de *Film*» (Beckett 2001: 88).

⁽⁸⁾ Cf. Schneider, *ibid.*, p. 87. El énfasis es mío. En relación al argumento, en realidad, lo que vemos es una historia que se revela en tres escenarios (la calle, la escalera y la habitación), donde un hombre huyendo por una calle – en la que

En su producción comparecen dos elementos distinguibles: la película en sí y el proyecto escrito por Beckett. El guion original y la versión final de la película, como el mismo Beckett señala, difieren ligeramente en la primera parte (la escena de la calle), aunque en lo restante se siguió de cerca lo marcado por el guion⁽⁹⁾. Lo que aquí nos atañe refiere sobre todo al guion original. Al inicio del mismo aparece el epígrafe *esse est percipi*, «ser es ser percibido», que remite sin género de dudas al obispo Georges Berkeley, el famoso pensador irlandés del siglo XVIII (1685-1753), aunque no volvemos a encontrarlo bajo una referencia explícita. Pero se entiende que designa una posición específica en relación a una cuestión de carácter ontológico, y una dualidad en el hecho de la percepción.

De hecho, en la obra el epígrafe inscribe tal dualidad implícita en el desdoblamiento ligado al propio medio, precisamente porque es *posibilitado* por la cámara. En efecto, si *ser es ser percibido*, se apunta a que el acontecimiento perceptivo se encuentra en la *relación* que se establece entre el percibir y el ser percibido; lo que supone también un carácter de necesidad en esta relación. Pues bien, éste *entre* implica un espacio explorado tanto visualmente como temporalmente por la cámara. Se atisba ya aquí también la trama del ser y el conocimiento del ser, que es igualmente un camino exploratorio. De todo ello nos ocuparemos un poco más adelante, pero, entretanto, podemos vislumbrar cómo el juego entre la cámara y el personaje prácticamente único de la película se manifiesta como *un acto* de ver y ser visto (el acto uno de la percepción, con esa duplicidad de elementos), que remite a ese *espacio* que va del ser al conocimiento, del ser al ser conocido. Un acto que es en sí, en efecto, desdoblamiento. La cuestión es cómo. Y en ello tiene una importancia fundamental, sin duda, el propio medio utilizado por Beckett, el medio cinematográfico: un *film*.

Pero volvamos a nuestro epígrafe. Las conexiones de Beckett con Berkeley no son aleatorias, lo que entendemos ya desde la propia

sólo aparecerá, y muy brevemente, una pareja - entra finalmente en un portal, se encuentra a una anciana bajando unas escaleras, y las sube él mismo hasta una habitación, que por el guion sabemos que es de su madre. Allí dentro, el hombre va progresivamente eliminando cualquier rastro de identidad, y se sienta finalmente en una mecedora.

⁽⁹⁾ Cf. Beckett (2001: 30).

biografía de Beckett. Ambos irlandeses, estudiaron y hasta enseñaron durante un tiempo en el prestigioso Trinity College de Dublín. Significativo es que Arthur Aston Luce, uno de los mayores especialistas en la obra de Berkeley y editor de sus obras⁽¹⁰⁾, fue el tutor de Beckett en sus últimos años de estudio en Dublín. En el contexto de un fervor renovado en la Irlanda de los años 30 por la figura del obispo, Luce se había interesado por ofrecer un abordaje diferente sobre Berkeley, estudiando sus relaciones con el racionalista Malebranche y su ocasionalismo, lo que incidía en una fractura de la aparentemente incuestionable tipología filosófica de Berkeley. Sin embargo, tal relación tampoco implicaría necesariamente que Beckett adoptara la perspectiva sobre Berkeley de su tutor. De hecho, y como relata David Berman, el propio Beckett le confirmó a este respecto que «no estaba influenciado por la obra de Luce sobre Berkeley»⁽¹¹⁾. Ello no niega el consolidado conocimiento académico de Beckett sobre Berkeley, pero tampoco su interés por el filósofo bajo sus propias premisas.

Este interés tiene una manifestación explícita en el epígrafe de *Film* y en lo que ello pueda significar⁽¹²⁾, aunque Berkeley aparece glosado en Beckett en otras obras, como *Murphy* (1938), *Esperando a Godot* (1954), y otros momentos de aproximación⁽¹³⁾. De hecho, Beckett trata en diversas ocasiones temáticas muy afines a los intereses de Berkeley, como la percepción visual, las fuentes del conocimiento, la naturaleza de la identidad, o, en definitiva, la existencia de Dios⁽¹⁴⁾. Como veremos, esas premisas específicas de Beckett en su interés por Berkeley, aun apareciendo en varios momentos de su obra, manifiestan una particular idoneidad de abordaje en un medio como es el cine, cuando se trata de analizar esa relación entre el que percibe y lo percibido, apuntando a una *esencialización* del problema, que va a remitir a un abordaje del medio igualmente esencializador.

⁽¹⁰⁾ Junto con Thomas Edmund Jessop: *The Works of George Berkeley, Bishop of Cloyne*. Londres: Thomas Nelson, 1948-1957 (9 vols.).

⁽¹¹⁾ En una nota privada (26 de mayo de 1983). Cf. Berman (1984: 42).

⁽¹²⁾ Cf. el mencionado artículo de Berman, que subraya, en todo caso, una muy particular aproximación de Beckett a Berkeley, no rigurosamente «berkeleyana».

⁽¹³⁾ Para una descripción más amplia de conexiones explícitas con Berkeley en las obras de Beckett, cf. Smith (1998).

⁽¹⁴⁾ Cf. Smith (1998: 342).

2

La frase *esse est percipi* como tal no aparece directamente en Berkeley, aunque corresponde a su pensamiento y se presenta en formulaciones muy aproximadas, como en su *Tratado de los principios del conocimiento humano* (1710): «Porque en lo que respecta a lo que se dice de la Existencia absoluta de las Cosas no pensantes sin ninguna relación con su ser percibido, eso parece totalmente ininteligible. Su *Esse* es *Percipi*; ni es posible que tengan Existencia alguna, fuera de las Mentes o Cosas pensantes que los perciben»⁽¹⁵⁾.

En realidad, podemos considerar esta formulación como una respuesta a una pregunta que explícitamente expone Berkeley, algo posteriormente, en sus *Tres diálogos entre Hylas y Philonous en oposición a escépticos y ateos* (1713), tal como la formula Philonous: «¿La realidad de las cosas sensibles consiste en ser percibida? ¿O es algo diferente de su ser percibida – algo que no envuelve al espíritu (*mind*)?»⁽¹⁶⁾. Dicho de otra manera, es una respuesta a aquella pregunta por la realidad de las cosas (sensibles), cuando consideradas con independencia de nuestra percepción de ellas.

Ahora bien, si queremos situar debidamente la cuestión, Berkeley está aquí confrontando, a su manera específica, uno de los temas fundamentales de toda filosofía: la cuestión de la *existencia*. Tal cuestión nos permite abordar desde una perspectiva algo inusual el pensamiento del irlandés. Berkeley habla de existencia, utilizando tal palabra, y remitiendo al hecho de la percepción como tal; así, la existencia en

⁽¹⁵⁾ «For as to what is said of the absolute Existence of unthinking Things without any relation to their being perceived, that seems perfectly unintelligible. Their *Esse* is *Percipi*, nor is it possible they should have any Existence, out of the Minds or thinking Things which perceive them». George Berkeley. *A Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge*. Edited by David R. Wilkins (based on the 1734 edition published by Jacob Tonson). Dublin, 2002, Part I, III. (En lo que sigue: *Treatise*). Online Texts at Trinity College, Dublin: <https://www.maths.tcd.ie/~dwilkins/Berkeley/ETextsTCD.html>. Mantengo en la traducción las mayúsculas e itálicas que aparecen en el original.

⁽¹⁶⁾ George Berkeley. *Three Dialogues between Hylas and Philonous in opposition to Sceptics and Atheists* (I, p. 4). Edición online de Jonathan Bennett: <https://www.earlymoderntexts.com/assets/pdfs/berkeley1713.pdf>

cuanto tal dependerá entonces de su relación entre lo que se percibe y el que percibe. De este modo, la existencia se considera *desde* esos dos puntos de vista. Pero entonces lo uno está determinado por lo otro, y se confirma así el estatuto interdependiente de existencia de ambos polos: la del que percibe (siempre en relación a algo percibido), y la de lo percibido (siempre en relación a quien lo percibe).

Si percibir es modo primario de conocer, la (noción de) existencia de algo va intrínsecamente ligada, por tanto, a su conocimiento, y al conocimiento en general. Pero aquí se coloca, consecuentemente, la cuestión de la actualidad de la percepción en relación a la *continuidad* en la «existencia» de lo percibido, más allá del momento efectivo de la percepción, así como del modo de existencia del que percibe, cuando no percibe actualmente. De hecho, Berkeley consigna la problemática, como es sabido, en términos de *actualidad* de la percepción y *posibilidad* de la percepción. Berkeley afirma, sin lugar a dudas, que las cosas, aunque no sean percibidas *actualmente* por nadie, «están allí todavía», es decir, son «todavía perceptibles», o lo que es lo mismo, siguen «todavía en relación con la percepción». No se trata de una exclusión mutua, sino de nombrar bajo la perspectiva de un polo, o del otro, la realidad de la percepción como tal. Y es en este contexto donde menciona abiertamente la palabra *existencia*, en su propuesta dupla articulación: «*Existencia es percipi o percipere*. El caballo está en el establo, los libros están en el estudio, como antes. Caballo y libros, aun cuando no sean actualmente percibidos por nadie, están allí todavía, todavía perceptibles, todavía en relación con la percepción»⁽¹⁷⁾. Por supuesto, la cuestión es qué significa ese «estar ahí para la percepción», pues se alude a un modo de existencia *previo* a la propia percepción actual,

⁽¹⁷⁾ «Existence is *percipi* or *percipere*. The horse is in the stable, the Books are in the study as before. Horse and books, when not being actually perceived by any person, are still there, still perceivable, still with relation to perception.» Apud *Encyclopaedia Britannica*, art. de Brian Duignan: «George Berkeley: Early life and works». Accesible online: <https://www.britannica.com/biography/George-Berkeley#ref160834>. El énfasis en *existencia* es mío. La voz indica que la cita procede de los *Notebooks* de Berkeley. Dice también Berkeley en el *Treatise*: «[...] the Existence of an Idea consists in being perceived» (Part I, II). Cuando se habla aquí de *idea* (y su existencia), como se apunta, Berkeley refiere a las cosas sensibles cuando son percibidas por alguna mente.

que Berkeley, obviamente, parece no discutir. Para clarificar nuestros términos, podríamos ya preguntarnos si ese elemento de *previedad* supuesto en la no necesaria actualidad de la percepción para la existencia de algo, implicaría distinguir entre existencia (ligada aquí siempre a la percepción) y lo que podríamos llamar *realidad*. Esta realidad sería un *en sí* ajeno al conocimiento propiamente, cuando no se trata de su captación en cuanto existente. Podríamos decir entonces que, para Berkeley, *ser es ser conocido (o la posibilidad de ser conocido) como existente (en cuanto que percibido)*. ¿Toda otra realidad del ser quedaría, entonces, en el campo de lo incognoscible? Y ¿qué significaría realmente eso?

No se puede evitar relacionar (aquí, muy brevemente) esta cuestión con lo que alguna vez se ha imputado a Kant, y precisamente en relación con Berkeley, y frente a lo cual Kant parece necesitar alguna justificación, para negar una atribuida coincidencia con la posición del obispo irlandés⁽¹⁸⁾. En efecto, a Kant le pareció necesario clarificar el verdadero significado de su idealismo trascendental en relación a la realidad de las cosas, cuando consideradas independientemente de nuestro conocimiento de ellas. Por ello, quiere subrayar: «Las cosas nos son dadas como objetos de nuestros sentidos, objetos situados fuera de nosotros; pero de lo que puedan ser en sí mismas nada sabemos, sino que conocemos solamente sus fenómenos, eso es, las representaciones que producen en nosotros al afectar nuestros sentidos. En consecuencia, admito, ciertamente, que *hay cuerpos fuera de nosotros* [...], aunque nos son completamente desconocidas en lo que respecta a cómo sean en sí mismas: cosas a las que damos el nombre de cuerpo, palabra que entonces significa solamente el fenómeno de aquel objeto desconocido para nosotros, *pero no por ello menos real*». Y concluye: «¿Se puede llamar idealismo a esto? Es precisamente lo contrario»⁽¹⁹⁾. Entendemos la

⁽¹⁸⁾ Cf. Solé (2015: 14). La autora señala, en la nota 27, que esta crítica a Kant provendría de Thomas Reid, muy influyente con su filosofía del «common sense». Reid acusa a Berkeley de confundir los objetos de la percepción con el acto de percibir, error que, según Christian Garve, el famoso pensador ilustrado, podría atribuirse también al propio Kant.

⁽¹⁹⁾ Kant, Immanuel. *Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik die als Wissenschaft wird auftreten können* (1783). Riga: Hartknock. Según la edición de la Academia: AK, IV, 372 y ss. Citado por: Jimena Solé, María. «El idealismo trascendental kantiano: origen del debate» (p. 6).

necesidad de Kant en hacer esta aclaración, para la comprensión de su propuesta⁽²⁰⁾. Pero por ello se nos plantea también, de hecho, lo que Berkeley estaba realmente queriendo decir.

Pues bien, esto nos remite también a la cuestión del conocimiento desde una perspectiva más ligada a la tradición, pues podemos afirmar que, en realidad, Berkeley está relacionando el criterio de *ser* con el criterio de *verdad*. Se asume en general que conocer implica verdad, es decir, la verdad de lo conocido, pues de otro modo no podríamos estar hablando, en sentido estricto, de conocimiento, de que conocemos (la noción misma de conocimiento implica su transitividad: conocemos *algo*). Por ello – también en Berkeley –, esa posibilidad de que algo puede ser «percibido», y por tanto primariamente «conocido» en su existencia, es decir, si conocer es entonces constatar la existencia de algo, se está reconociendo en el ser su carácter de verdadero, es decir, ser poseedor de lo que tradicional se ha llamado verdad ontológica. Ahora bien, este carácter ha de ser constatado – *mediante la percepción*, podemos decir, para Berkeley – en su (también tradicionalmente llamada) verdad *lógica*: la que depende del sujeto que conoce, en el sentido de que se corresponde – o no, ahí puede haber falsedad – con el ser del objeto conocido o percibido.

Pero esta problemática nos interesa aquí en un sentido más originario: desde el punto de vista de lo que la tradición entiende, en efecto, como verdad ontológica. Se concibe ésta como la verdad del propio ser de los seres, es decir, la verdad de que, simplemente, *son* (¿«están ahí?»), *con independencia* de que se los conozca o no. Ahora bien, significa también que, en el hecho de su ser, hace que *puedan* ser conocidos; es decir, que a su ser pertenece su *inteligibilidad*: por eso podemos hablar de *verdad*, que es siempre una noción relativa al conocimiento. Como afirma Bacigalupo, la verdad ontológica sólo resulta inteligible si por ella se entiende el planteamiento del problema filosófico de la verdad lógica⁽²¹⁾. En el contexto de Berkeley esto significaría, además, una inteligibilidad *perceptiva*. Pero en cuanto que hablamos de *verdad*

(20) E ilumina sin duda algunos aspectos, a veces quizá no bien comprendidos, de su filosofía.

(21) Cf. Bacigalupo (1989: 17-18).

ontológica, estamos refiriéndonos a ese aspecto transcendental⁽²²⁾ del ser que lo refiere en su cualidad de *poder ser conocido*. Si lo pasamos al plano necesario de su percepción primaria, estamos aludiendo al ser en necesaria relación con su conocimiento (actual o posible, como bien indica Berkeley). Y eso sería la existencia en Berkeley: *la atribución de ser al ser que es conocido mediante la percepción del que lo conoce*.

Ahora bien, en esa «verdad ontológica» del ser se originaría la necesidad de un *tercer elemento* que sustentaría la teoría de Berkeley, a riesgo de quedar la relación entre ser y ser percibido totalmente inmanente, básicamente inconsistente en cualquier pretensión de salir de sí. Porque, en efecto, si consideramos sólo la percepción, o la reducimos a tal relación *horizontal* entre ser y ser percibido, se aludiría en realidad a la percepción, en definitiva, solamente como una imposibilidad de salir de sí. Por ello, para Berkeley, ese tercer elemento se debe configurar, dadas sus premisas, desde un contexto *exterior* a la realidad ontológica de las cosas en su multiplicidad (en cuanto que ligadas a esa verdad ontológica mencionada). Pero por eso se le hace necesario recurrir de un modo específico a Dios, un modo muy propio, ciertamente, de la Modernidad temprana, cuyo problema era precisamente la cuestión de la consistencia de la realidad ontológica como tal. En este sentido, afirma Berkeley: «Sólo Él [Dios] es quien, sustentando todas las Cosas por la Palabra de su Poder, mantiene aquella interacción (*Intercourse*) entre los Espíritus, por la cual pueden percibir la Existencia respectiva de cada uno»⁽²³⁾. Así, Dios es el garante de la permanencia en la existencia de las cosas, pues es Él mismo quien no cesa de percibir las. Seguimos hablando de existencia, pero también de percepción. Implícito está aquí también, por tanto, que la idea (de las cosas), en Dios, es semejante a la existencia misma de las cosas.

⁽²²⁾ No se habla aquí de transcendental en sentido kantiano, sino en el de la tradición clásica: los transcendentales son los caracteres de ser que están más allá de toda posible determinación de un ente, y que convienen necesariamente a todo ente. Es decir, es el ser como metafísico, del que se derivan propiedades aplicables a todo ente en cuanto ente. Hablar de transcendentales supone hablar de la *unidad* de los mismos. Por tanto, la unidad del ser va ligada también a su *inteligibilidad*.

⁽²³⁾ «He alone it is who upholding all Things by the Word of his Power, maintains that Intercourse between Spirits, whereby they are able to perceive the Existence of each other». Berkeley. *Treatise*, Part I, CXLVII.

Está también presente el hecho de que esa misma existencia sólo se puede explicar *a partir* de Él. (Hemos mencionado que esta necesidad de recurrir a Dios como garante – externo – de determinados principios ontológicos está presente en otros pensadores modernos; aunque, como señala Laguna⁽²⁴⁾, Berkeley se distingue de ellos en que la necesidad y centralidad de Dios se desenvuelve al nivel de las ideas, siendo el mediador entre espíritus e ideas, además de regulador de las ideas de los entes).

Pero, en un abordaje más preciso, la cuestión del «tercero» remite al hecho de que, en realidad, sólo éste suprime o puede suprimir la *dependencia* de la verdad ontológica respecto de la verdad lógica. Porque, si no, la referencialidad de la verdad lógica puede acabar quedando sujeta a sí misma y sus propias presunciones, perdiendo, en definitiva, aquel carácter estricto de verdad.

Con estos presupuestos, podemos ya abordar *Film*.

3

Film plantea el conocimiento como un *recorrido*. Y al hacerlo, lo que se presenta es el *absurdo* de toda concepción del conocimiento que pierda su transitividad esencial, acabando por resultar absurda la idea misma de transitividad. Por eso, es un conocimiento que no cumple su expectativa, y, desistiendo del conocimiento en su condición de transitividad, no puede acabar en otra cosa que en *autopercepción*: no hay otro encuentro que el encuentro consigo mismo. De hecho, condena el conocimiento, en efecto, al absurdo.

Hay que señalar que estamos hablando del absurdo como una categoría teórica, que se expresa además como una categoría artística. Es más, es precisamente en el arte donde el absurdo puede encontrar un modo de expresión particularmente adecuado para confrontar una pretensión de, como señala Badiou en el caso de Beckett, «experimentar si por lo menos una vez una verdad puede ser compartida», porque, sin duda, «si algunas verdades existen, la felicidad no está excluida»⁽²⁵⁾. Frente a esa pretensión, ¿qué muestra el absurdo?

⁽²⁴⁾ Cf. Laguna (2020: 50).

⁽²⁵⁾ Badiou (2007: 40).

Según lo definía Ionesco, uno de los representantes – junto al propio Beckett, Genet, Adamov y otros – del llamado «teatro del absurdo», absurdo es «lo desprovisto de propósito... Separado de sus raíces religiosas, metafísicas y trascendentales, el hombre está perdido, todas sus acciones se transforman en algo falto de sentido, absurdo, inútil»⁽²⁶⁾. Ligado a las corrientes existencialistas, el teatro del absurdo – según considera Martin Esslin, el teórico que acuñó el término en 1961 – asumiría, sin embargo, de un modo específicamente formal los contenidos (necesariamente expresados a través de un discurso en definitiva lógico) de estas corrientes⁽²⁷⁾, de modo que, quizá paradójicamente, a través del teatro se consolidaría un esfuerzo de coherencia. A su vez, Adorno, en su comentario a la obra de Beckett *Fin de partida*, interpreta de un modo contrario esta relación, afirmando más bien la presencia de la obra como un forzar al pensamiento para ajustarse a ella; y como un modo, también, de expresar su oposición a «la ontología en cuanto el proyecto de algo de alguna manera primero y también permanente»⁽²⁸⁾. Pero, como apunta Badiou, ello no tiene por qué negar una fugaz presencia, en «ese material aceptable de la vida desprovisto de sentido», de una «sobre-existencia comparable a la de las galaxias», para formar «un punto de luz en la penumbra del ser», posibilidad de una «ejecución lenta y súbita de lo Bello»⁽²⁹⁾.

Todo esto nos remite de un modo esencial al propio medio utilizado por Beckett, esto es, el cine. Como ya mencionado, se produce en Beckett en general una esencialización de los diferentes medios, particularmente en su último período. Podríamos, incluso, hablar de una *reducción* artística del medio a sus propios fundamentos que fuerza, en efecto, un *ajuste* con la propuesta y de la propuesta, (pero) modificándola también esencialmente. Así, en efecto, Beckett no analiza el medio: lo reduce a su naturaleza más depurada. Esto es paradigmático para comprender *Film*.

⁽²⁶⁾ (Esslin, 1966: 15).

⁽²⁷⁾ Cf. Abraham (2015: 6ss). Acceso *online*: http://www.proyectos.cchs.csic.es/detli/listado_terminos/T

⁽²⁸⁾ *Ibid.* Cf. también Adorno (2003: 272).

⁽²⁹⁾ (Badiou, 2007: 66-67).

Hemos visto ampliamente que la percepción no está (sólo, o en su integralidad) ni en el percibir ni en el ser percibido, sino *entre* el percibir y el ser percibido. Se examina la dualidad necesaria para que la percepción acontezca. Pues bien, esto se contempla en la propia cámara cinematográfica, y el desenvolvimiento de los diferentes niveles que el propio medio convoca. En la cámara comparece lo que ve y lo que es visto, desdoblándose a su vez del ojo que ve a través de la cámara, y de aquello (o quien es) visto a través de la cámara. Percepción y desdoblamiento cualifican, entonces, a la cámara cinematográfica. La identificaríamos, incluso, con el propio acontecimiento de la percepción, en cuanto acontecimiento de ese *entre* de la percepción que se produce entre quien percibe y lo que se percibe. La cámara representa entonces ese punto de intersección que se contrae en lo que podemos denominar *imagen*. Y en ello se expresa una *circularidad* que culmina en la autopercepción.

Esta circularidad es fundamental para entender el trasunto agónico de la búsqueda de un tercero, trasunto que radicaliza un supuesto que no hace sino confirmarse: la percepción, o se basa en el ser, o es solamente autopercepción, que no cuestiona su origen, que no cuestiona, por tanto, la *posición* de la cámara misma: el punto de partida, que es el punto de llegada, no es otra cosa, en efecto, que «posición». El movimiento que resulta en circularidad es necesario para alcanzar la inmovilidad en el retorno, un retorno que se consuma como... posición. El quehacer del medio utilizado, el cine, es entonces abordar materialmente sus contornos. Y lo hace, en primer lugar, contrayéndolo a su expresión mínima: *imagen*, pero también *movimiento*, para acabar dándole sentido a la imagen cuando se inmoviliza, *después* de todo el recorrido. La imagen alude al desdoblamiento en el espacio, mientras que el movimiento es desdoblamiento en el tiempo. La inmovilidad a la que se ha llegado revoca ambos desdoblamientos, en algo uno, *como si no hubieran sido en realidad necesarios*.

Pues bien, la esencialización del cine a sus dimensiones de imagen en movimiento, consigue llegar también a la esencialización del problema del conocimiento (en cuanto problema) como recorrido. Y lo que se encuentra, que *era lo que se quería demostrar*, es que $O = E$: no comparece un tercero, porque *sólo hay recorrido*. Tal circularidad es igualmente importante: porque la circularidad *demuestra...* pero *no añade*. Es decir,

no añade lo que el recorrido pretendería: conocimiento. En esta tematización esencializada del absurdo, recorreremos el recorrido para encontrar que el recorrido no tiene otro sentido que el propio recorrido. Lo que sólo descubrimos al final. Y ha sido el medio cinematográfico, por sus componentes radicales – la imagen en movimiento –, el que ha posibilitado tal tematización en términos artísticos.

Habíamos visto que la cuestión de Dios en Berkeley era la respuesta a la pregunta por el *tercero* como posibilidad de la relación misma entre ser y ser percibido. Pero es una pregunta desde el hombre, desde la posibilidad misma de conocimiento. Por ello ese tercero, en cuanto tercero, se presupone externo a la propia relación, precisamente para mantenerla. Pero si se presupone sólo para mantenerla, mantenerla significa que ese supuesto carácter externo de Dios no tiene aquí otro fundamento que la relación misma que fundamenta. Por eso, a la vez la debilita.

En Beckett se coloca exactamente la misma pregunta. Como señala Badiou, aparece inequívocamente como una pregunta *por el otro*: «para Beckett [...] la existencia no se diluye en el anonimato de la penumbra. Tampoco coincide con el solipsismo»⁽³⁰⁾. Y ciertamente, lo que comparece es la debilidad misma, bajo la forma del absurdo. Pero no olvidemos que «el arte tiene por misión la de guardar esos puntos excepcionales de los que procede toda verdad, la de hacerlos brillar, la de preservarlos»⁽³¹⁾. La cuestión aquí es que *no comparece* ningún tercero. Sin embargo, podemos atisbar algún brillo, escrutando aún más el propio medio cinematográfico.

Film es, para empezar, punto de encuentro o intersección. Porque muestra y se muestra desde el fundamento del *medio mismo* como *teoría*. Como afirma Jenaro Talens, editor del argumento de *Film*, «estamos ante una especie de *Acto sin palabras n°3* (salvo un ¡sssh! El film es mudo) y se ha eliminado la presencia [del personaje] de modo simbólico: eliminando el referente real. Esta eliminación es propia de la especificidad del ícono fílmico: el referente sería el propio ícono, un signo sin otra realidad que el hecho de ser un signo»⁽³²⁾. Recordemos

⁽³⁰⁾ *Ibid.*

⁽³¹⁾ *Ibid.*

⁽³²⁾ Talens, Jenaro. «Prólogo. A propósito de *Film*», en Beckett (2001: 18).

que los íconos, en lenguaje de Peirce, son signos cuya naturaleza reside, sobre todo, en la posibilidad de relacionarse por sí mismo con el objeto. Aún más radicalmente, y como afirma el propio Peirce, «un ícono es un signo que poseería el carácter que lo hace un significante, *incluso si su objeto no existiera*»⁽³³⁾. Por eso, en *Film*, uno de los elementos clave para hacer funcionar significativamente su discurso es que se trata, en efecto, de un *film*. Interesa aquí ya la dualidad o dialéctica que se establece entre la discontinuidad material y la continuidad significativa del film, que refleja la dinámica de nuestra propia percepción. Interesa la percepción, de esta manera, como *mediación*. Y como se da también bajo el juego entre percepción y pensamiento, comparece igualmente la dinámica inversa entre una continuidad situada ahora en la percepción, y la discontinuidad (antes intransitable) del pensamiento. Hablamos de un modo de *límite*. Pero el límite es también el lugar en el que se convoca la pregunta por el otro.

En definitiva, el medio cinematográfico proporciona el soporte adecuado a la reducción esencial del recorrido, concentrando su carácter de imagen (con una duplicidad inherente a varios niveles) y su carácter cinemático (que posibilita el tiempo). La narrativa temporal se cualifica como objeto, frente a la percepción del sujeto, identificándose sujeto y objeto en la propia percepción, y siendo el medio, el *film*, punto de encuentro.

Coda

Pero eso no es todo. Veíamos antes en Berkeley la posibilidad del tercer punto de vista, no solamente para salir de la inmanencia de la percepción, sino sobre todo para fundamentar desde ella la existencia. Real o no, la posibilidad es siempre un supuesto imaginable. Hablar escuetamente de imagen en movimiento señala, en efecto, la reducción del medio a su expresión esencial, para acabar dándole sentido a la

⁽³³⁾ Peirce (1934: 50). Traducción española de Sara Barrena:, en: www.unav.es/gep. El énfasis es mío. En el original inglés: «An icon is a representation which fulfills the function of a representamen by virtue of a character which it possesses in itself, and would possess just the same though its object did not exist.»

imagen cuando se inmoviliza, *después* de todo el recorrido. Pero aún no se inmoviliza del todo: llegamos en la película al balanceo en la mecedora, cuando la cámara ha revisado circularmente (otra vez, circularmente) toda esa habitación a la que se ha ido eliminando todo rasgo de identidad. Es ahí donde O, que ya casi es E, en el último acoso de la «cámara-percepción»⁽³⁴⁾, testigo del balanceo, cierra los ojos, como un lugar de la esperanza que reside en el lugar mismo. Ese balanceo casi final de la película abarca el trasunto, quizá, de que dejar de huir (el movimiento) «sería convertirse en nada». El balanceo persiste hasta el *close up* del ojo que ya sabe que es la cámara. Esa conciencia impide seguir moviéndose. Por eso sólo queda volver a empezar. Por eso es necesario volver a empezar. O no. O sí. «Hay que seguir, no puedo seguir, voy a seguir» (*El innombrable*)⁽³⁵⁾, esperando siempre ese acontecimiento, esa anhelada «ejecución lenta y súbita de lo Bello».

Referencias

- ABRAHAM, Luis Emilio. Voz «Teatro del absurdo». *Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales (DETLI)*. Miguel Ángel Garrido Gallardo (org.). Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC). Madrid, 2015.
- ADORNO, Theodor W. «Intento de Entender *Fin de Partida*». *Notas sobre literatura*. (Obra completa, vol. 11). Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2003. 270–310.
- BACIGALUPO, Luís. «“Verdadero Es lo que Es” – En Torno a la Verdad Ontológica Según Tomás de Aquino (De Veritate q. 1, a. I)». *Areté*. 1. 1, 1989. 15–40.
- BADIOU, Alain. Beckett. *El Infatigable Deseo*. Traducción de Ricardo Tejada. Madrid: Arena Libros, 2007.
- BECKETT, Samuel. *Film*. Traducción de Jenaro Talens. Barcelona: Tusquets Editores, 2001.
- BECKETT, Samuel. *Stories & Texts for Nothing*. Nueva York: Grove Press, 1967.

⁽³⁴⁾ La expresión es de Deleuze, en su conocido escrito sobre *Film*. Cf. Deleuze (1993: 36–39).

⁽³⁵⁾ La cita de *El innombrable*, de Beckett, es sugerida por Badiou en el texto antes mencionado.

- BERKELEY, George. *A Treatise Concerning the Principles of Human Knowledge*. David R. Wilkins (org.) (based on the 1734 edition published by Jacob Tonson). Dublin, 2002. Online Texts at Trinity College, Dublin: <https://www.maths.tcd.ie/~dwilkins/Berkeley/ETextsTCD.html>.
- BERKELEY, Goerge. *Three Dialogues between Hylas and Philonous in opposition to Sceptics and Atheists*. Edición online de Jonathan Bennet (2017): <https://www.earlymoderntexts.com/assets/pdfs/berkeley1713.pdf>. *The Works of George Berkeley, Bishop of Cloyne*. Jessop, Thomas Edmund & Luce, Arthur Aston (org.). London: Thomas Nelson, 1948-1957 (9 vols.).
- BERMAN, David. «Beckett and Berkeley». *Irish University Review*. Spring, 14. 1, 1984. 42-45.
- DELEUZE, Gilles. «Le Plus Grand Film Irlandais (Film de Beckett)». *Critique et Clinique*, cap. IV. Paris: Les Éditions de Minuit, 1993. 36-39.
- DUIGNAN, Brian. «George Berkeley: Early life and works». *Encyclopaedia Britannica*. Accesible online: <https://www.britannica.com/biography/George-Berkeley#ref160834>.
- ESSLIN, Martin. *El Teatro del Absurdo*. Traducción de Manuel Herrero. Barcelona: Seix Barral, 1966.
- KANT, Immanuel. *Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik die als Wissenschaft wird auftreten können*. Riga: Hartknock, 1783.
- LAGUNA, Rafael. «Berkeley vs. Berkeley y la cuestión de Dios en los Principios». *Logos/Año XLVIII*. 135. 2020.
- MARTIN, William. «Esse and percipi in Film: A “Note” upon the Beckett-Schneider correspondence». *Samuel Beckett Today/Aujourd’hui*. Vol. 14. *After Beckett/D’après Beckett*. Leiden/Boston: Brill, 2004. 533-546.
- MELESE, Pierre. *Samuel Beckett*. Paris: Seghers, 1966.
- PEIRCE, Charles S. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, Vol 5. (Charles Hartshorne y Paul Weiss org.). Cambridge: Harvard University Press, 1934. (Traducción española de Sara Barrena: www.unav.es/gep).
- SMITH, Frederik N. «Berkeley and Beckett: A Reconsideration». *Samuel Beckett Today/Aujourd’hui*. Vol. 7. *Beckett versus Beckett*, 1998. 331-348.
- SOLÉ, María Jimena. «El idealismo trascendental kantiano: origen del debate». *Revista de Estud(i)os sobre Fichte*. 10, 2015.

Quando há desenho

AMÉRICO MARCELINO(*)

«When proposed answers to a question turn out so wrong, the time has come to re-examine the terms of our discourse, the commonplace as well as the technical notions we are working with, and perhaps even the question we are trying to answer.»

NELSON GOODMAN⁽¹⁾

1. Introdução

Nelson Goodman deixou-nos uma obra filosófica ímpar e abrangente. A sua teoria geral dos símbolos e sistemas simbólicos, enquadrada por uma visão metafísica epistemológica da realidade, assente no construtivismo, pluralismo e relativismo, propõe-nos uma reconcepção de vários domínios do pensamento e, em particular, da filosofia

(*) Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e Estudos em Belas-Artes [a.marcelino@belasartes.ulisboa.pt].

(1) «Representation Re-Presented», no seu último livro, *Reconceptions in Philosophy and Other Arts and Sciences* (Goodman 1988: 124), daqui em diante abreviado pela referência *RP*. Tradução do original inglês: «Quando as respostas dadas a uma pergunta se mostram erróneas a tal ponto, é tempo de reexaminar os termos do nosso discurso, o lugar-comum tanto quanto as noções técnicas com que trabalhamos, e talvez mesmo a própria pergunta a que tentamos responder.»

da arte⁽²⁾. O seu pensamento é incisivo, provocador e iluminado e a argumentação seduz pela novidade, robustez e sistematização. Invariavelmente polémico pelo seu radicalismo ou incompreendido pela sua taxonomia ou pelo seu tecnicismo rigoroso, as ideias que apresenta são no mínimo estimulantes e ainda hoje nos desafiam a renovadas revisitações.

A revisitação que quero abordar neste ensaio refere-se ao domínio do *desenho*. O desenho é recorrentemente referido como a mãe de todas as artes. Contudo, o desenho não é um exclusivo das artes. Como sublinha Patrick Maynard, vivemos num mundo desenhado, onde todos os itens manufacturados tiveram de ser concebidos através de representações, desenhadas de acordo com uma variedade ampla de expressões gráficas⁽³⁾. Em actividades da ciência, comunicação, tecnologia, informação ou entretenimento o desenho ocupa um lugar tão indispensável quanto transversal. Mas talvez seja precisamente por o desenho ter uma ligação genealógica com a representação nas artes visuais que se justifica um exame mais dirigido. Adicionalmente, a primazia do desenho tem-se transformado na contemporaneidade em formas que questionam a ontologia do seu domínio. Por um lado, a emergência do desenho digital ou das reconfigurações que a disciplina tem tido em anos recentes no mundo da arte têm levantado problemas de delimitação e de identidade. Por outro lado, a fórmula conveniente de «trabalhos sobre papel» encontrada por críticos ou curadores para albergar um campo mais ou menos tradicional de obras gráficas e desenhadas escapa a outras manifestações que se reclamam como desenho, confrontando-se com um campo cada vez mais «expandido»;

⁽²⁾ Para uma introdução em português à filosofia da arte de Goodman e uma leitura pormenorizada sobre a variedade de questões que lhe estão implicadas, veja-se o aprofundado estudo de Carmo d'Orey (1999), minha mentora, a quem presto a minha reconhecida homenagem neste texto, por me ter revelado novas «versões de mundos» nas artes.

⁽³⁾ Maynard (2005) parte da premissa de que uma «filosofia crítica do desenho» (p. 4) deve tomar como ponto de partida o estudo de «todos os tipos de desenho» (p. xv): ilustrações técnicas; desenhos utilitários; esquemas e diagramas; padrões decorativos; representações gráficas naturalistas ou codificadas; figurações de crianças, vulgares, artísticas ou abstractas, etc. Este é também o meu pressuposto no presente texto.

desenhos na paisagem, em objectos, performances e ecrãs libertaram-se da superfície e convivem de forma híbrida nos média e dispositivos mais inusitados, experimentando os limites de uma linguagem⁽⁴⁾ – se é que há limites ou mesmo linguagem –, questionando ansiosamente: o que é, afinal, o desenho?

Julgo que o essencial do que se possa dizer sobre o desenho já está respondido de forma mais ou menos subentendida no que Goodman nos deixou. A abordagem que Goodman faz ao problema da representação pictórica, iniciada em *Languages of Art*⁽⁵⁾ e desenvolvida posteriormente noutros textos, marcaram de forma incontornável o debate sobre o tema, deixando os contributos para extrair aquilo que consideramos serem os fundamentos para uma inovadora teoria da imagem⁽⁶⁾. Não pretendendo repisar o que ele disse e o que já foi discutido por tantos outros, aquilo que quero ensaiar com esta revisitação é explicitar melhor o funcionamento simbólico implicado no desenho e a sua relevância numa teoria da imagem. À semelhança da estratégia seguida por Goodman para o enigma da arte, mais do que procurar uma definição, importa sobretudo identificar as características fundamentais do funcionamento simbólico do desenho – ou seja, *quando há desenho* –, daí o facto de ter tomado de empréstimo o título do seu conhecido texto⁽⁷⁾. De forma análoga, tentarei adiantar sintomas do desenho, ou da *linguagem gráfica*, ou simplesmente do gráfico. Contudo, antes de chegar à linguagem gráfica terei de rever certos pontos referidos por Goodman a propósito da representação, do pictórico, do analógico e do autográfico, intimamente relacionados com o desenho. Se Goodman

⁽⁴⁾ Veja-se a este propósito a investigação que coordenei em Pereira (2022), a propósito do desenho que se joga em situações-limite nas práticas artísticas contemporâneas.

⁽⁵⁾ (Goodman 1976): o seu livro seminal, daqui em diante abreviado pela referência *LA*.

⁽⁶⁾ Em vários textos seus, mais do que a questão específica da representação pictórica (tomada como ponto de partida central em *LA*), é a própria natureza da *imagem*, enquanto categoria mais abrangente, que, quanto a nós, está implícita na sua abordagem. Para uma visão mais pormenorizada desta perspectiva, veja-se o nosso estudo (Marcelino 2003).

⁽⁷⁾ «When is Art?» (Goodman 1978: 57-70), em *Ways of Worldmaking*, daqui em diante abreviado pela referência *WW*.

é judicioso, fino e pormenorizado nas suas análises, por vezes é também desconcertante, tanto pelo descomprometimento com alguns temas como pela economia ou inferência elíptica de alguns pontos argumentativos, deixando questões por especificar ou convidando o leitor a encontrar os seus próprios exemplos. Nesta revisão crítica, tentarei especificar esses pontos, propondo a reformulação de alguns termos para os precisar no discurso sobre o desenho. O primeiro, tão cheio de evidências estabelecidas quanto de sentidos idiossincráticos, é o termo *imagem*.

2. Imagem

A resposta à questão «o que é um desenho?» é muito directa: um desenho é uma imagem. Pelas características que tem, *um* desenho (considerado como indivíduo) ou *o* desenho (considerado como a disciplina que reúne o conjunto de indivíduos que são produto de uma prática ou actividade) define uma espécie particular de imagem que se inclui na classe geral das coisas que são ou funcionam como imagem. Ser desenho (ou imagem) e funcionar como desenho (ou imagem) subentende dois problemas: um é um problema de classificação; o outro, de funcionamento. O primeiro problema descreve e ordena um indivíduo num determinado domínio. O segundo, o prioritário, explica os critérios segundo os quais esse indivíduo é ordenado⁽⁸⁾. Ainda assim, as questões tendem a diluir-se: uma cadeira é um objecto que é classificado como mobiliário, e uma pedra, não sendo mobiliário, pode funcionar como cadeira, tal como uma cadeira pode funcionar como escadote. O mesmo acontece com desenhos e imagens. Ora, como transferimos a inquirição do desenho para a da imagem, teremos de mergulhar antes neste oceano de águas profundas e começar por tentar responder que características são essas que uma imagem tem: *o que é e o que faz* uma imagem.

⁽⁸⁾ O que um objecto é e o que faz (ou seja, como é descrito, classificado, categorizado, explicado) faz parte dos modos como organizamos, enformamos ou construímos a realidade através de múltiplas versões de «realidades» ou *mundos*. Veja-se sobre esta ideia *WW*.

A classe geral de coisas que são ou funcionam como «imagem» inclui exemplares, famílias e tipologias dos mais variados e diversos géneros. Se consideramos que os desenhos são imagens, temos de admitir que eles convivem com objectos próximos, como pinturas e gravuras, mas também com outros substancialmente diferentes, como tapeçarias, esculturas, vitrais, diagramas, medalhas, filmes, ecografias, cartazes, cenografias, e todo o tipo de iconografias e representações visuais que encontramos no mundo da arte, da ciência, da comunicação, do entretenimento e nas situações mais triviais do dia-a-dia. Por outro lado, «imagem» é algo que também pode ser entendido segundo outros sentidos, desde a coisa mais imaterial à mais subjectiva: uma aparência, uma ilusão, uma memória, um fantasma, um reflexo, uma projecção, uma sombra. Talvez seja prudente determo-nos um pouco mais no ambíguo termo *imagem*, pois constatamos que é demasiado amplo, polissémico e escorregadio⁽⁹⁾.

Tipicamente, as imagens são entidades visuais. Dizemos que o que vemos é a imagem que está diante dos olhos. Mas o que é isso da imagem que está diante dos olhos? É aquilo que eu vejo? É a minha impressão visual? É a representação que tenho na minha cabeça (mesmo de olhos fechados)? Certamente que a imagem subjectiva que eu vejo e que tenho presente na minha mente não é a mesma entidade que é visualizada por qualquer outra pessoa. Além das diferenças na fisiologia da visão, a psicologia da percepção visual implica tantas variáveis (interesses, expectativas, memórias, hábitos, contexto, cultura, etc.) que estar a considerá-la como ponto de partida para uma definição é encalhar numa dificuldade inultrapassável: aquilo que só eu vejo é manifestamente «inverificável» para outros. Por uma questão metodológica, talvez seja preferível então considerar como imagem apenas as

⁽⁹⁾ A ambiguidade começa logo nos sentidos que o termo adquire em diferentes contextos linguísticos ou culturais. Como veremos, no presente texto usamos *imagem* para nos referirmos ao termo *picture*, o que pode levantar algumas dificuldades, já que no idioma inglês (e em Goodman) usa-se *picture* e *image* por vezes com a mesma extensão semântica, mas com diferenças subtis – usualmente *picture* refere-se a objectos mais concretos (imagens que são pinturas, desenhos, filmes, etc.) e *image* a algo mais geral, aplicando-se também a uma realidade perceptual ou psicológica (imagens mentais, impressão, memória, aparência, ilusão, etc.). Ainda assim, as fronteiras não são nítidas e, por vezes, sobrepõem-se.

entidades tangíveis que sejam verificáveis, *i.e.*, as que possam ser vistas por todos, que tenham um acesso público e que sejam apreendidas de forma intersubjectiva⁽¹⁰⁾.

Para serem vistas, apreendidas e interpretadas intersubjectivamente, as imagens necessitam de se materializar nalgum tipo de suporte, num corpo objectal ou num qualquer meio físico. Mas o primeiro problema com esta abordagem fiscalista de imagem é a amplitude e a sobreposição de possibilidades muito variadas que dificultam o alcance e os limites daquilo que define uma imagem. As imagens podem ter uma solidez palpável e duradoura (em papéis, paredes, relevos) e, ao mesmo tempo, uma intangibilidade flutuante e fugaz (em ecrãs, hologramas, mímicas); podem cingir-se a uma superfície plana, mas também romper o espaço tridimensional; podem ser estáticas e mutáveis; singulares e múltiplas; isoladas e imersivas; artificiais e naturais. Na realidade, a sua concretização, o suporte da superfície ou campo visual, a sua configuração, o modo de visualização, bem como as formas da sua produção, mediação ou agenciamento podem ser tão diversas quanto indistintas, tanto na sua natureza material, constituição física, quanto no meio preceptivo ou na apreensão sensorial implicada; como ainda na fusão híbrida com outras variáveis (sonoras, hápticas, cinéticas, temporais, espaciais, etc.); e até no cruzamento ou coexistência com outras linguagens ou sistemas (combinadas com palavras, sons, lugares, etc.). O interminável catálogo das coisas que são imagens é tão efervescente quanto evanescente. Quase qualquer coisa pode ser imagem. Esta ambivalência excessiva de características e propriedades – que, por extensão, também pode ser aplicável ao desenho⁽¹¹⁾ obriga-nos a ter de olhar a questão com mais atenção.

⁽¹⁰⁾ Na verdade, a questão não é só metodológica. O acesso que qualquer pessoa tem a imagens mentais, impressões visuais ou a visões de outra pessoa só é possível através de entidades concretas ou tangíveis tais como relatos descritivos ou qualquer tipo de representação que recriam ou registam essa experiência. Sobre este ponto veja-se Goodman, «Pictures in the mind?» (Barlow & Weston-Smith 1990: 358-364) e ainda Goodman (1984: 21-28), no seu livro *Of Mind and Other Matters*, daqui em diante abreviado pela referência *MM*.

⁽¹¹⁾ Particularmente em muitas manifestações artísticas contemporâneas, que se jogam e se questionam nos limites da linguagem e da prática do desenho, enquanto disciplina estabelecida.

Se ao definir a imagem como experiência subjectiva corremos o risco de falar de coisas invisíveis, defini-la como coisa física revela-se insuficiente porque nos perdemos numa indiferenciação generalizada. Talvez a resposta esteja no meio termo destes dois pólos.

Começemos previamente por considerar a imagem como um *artefacto significante*. Ser artefacto implica dizer o que a imagem é: qualquer coisa, objecto ou acontecimento que é produzido, agenciado ou mediado pela acção humana. Ser significativo implica dizer o que ela faz: que essa produção, agenciamento ou mediação ocorre com o intuito de significar, de dizer algo; de que funciona para referir, simbolizar. Neste sentido, uma imagem funciona como um signo ou um símbolo que, tal como tantos outros (palavras, sons, gestos, sinais, marcas, etc.), têm como função a referência ou simbolização. Esta é a resposta de Goodman: uma imagem é um *símbolo*. Mais especificamente, funciona como um tipo particular de símbolo. No seu projecto filosófico de estabelecer uma teoria geral de todos os tipos de símbolos, que inclui a arte, a ciência, a percepção e a prática comum, as imagens ocupam um lugar proeminente. Mas para falar de imagem como símbolo, temos de abrir um parêntesis para recordar alguns pressupostos desta viragem, a qual é fundacional na teoria de Goodman.

3. Símbolo

Símbolo é um termo primitivo e neutro para designar qualquer coisa que esteja a produzir uma relação de *referência*; qualquer coisa que «está por» ou que, de alguma forma, se aplica ou relaciona a outra coisa⁽¹²⁾.

⁽¹²⁾ Símbolo tem usualmente uma conotação ambígua. O que Goodman designa por *símbolo* muitos autores chamam *signo*; e ao que designa por *simbolização*, muitos chamam *comunicação*, *representação*, *apresentação*, *alusão*, etc. Uma vez aceite que alguma função referencial está envolvida em todas estas formas, e que essa função depende sempre e em última instância de qualquer relação convencional (sistema), Goodman dispensa distinções como ícone, índice (cf. C. S. Peirce) ou outras, para as subsumir todas no conceito derivado e abrangente de símbolo. Por outro lado, com a adopção de uma semântica extensionalista, que aceita apenas as relações entre indivíduos que são símbolos e indivíduos que são referentes (por muitos níveis ou vias referenciais complexas que possam estar envolvidas), rejeita

A imagem, considerada como um todo ou em partes, pressupõe uma ou mais relações referenciais ou simbólicas. Segundo Goodman as vias referenciais dos símbolos (e das imagens) podem ser muito variadas, mas estão subsumidas a duas principais: a *denotação* (quando a imagem funciona como uma espécie de nome ou uma *etiqueta* daquilo a que se aplica); e a *exemplificação* (quando a imagem funciona como um exemplo ou uma *amostra* das propriedades que exhibe). A referência depende do funcionamento de um *sistema simbólico*, ou seja, das regras que o sistema prescreve (o modo com interpretamos um símbolo como um *nome* ou como um *exemplar* de algo). Um sistema simbólico é uma construção cultural semiótica que estabelece por convenção, por hábito, por estipulação tácita ou de princípio, o tipo de relações sintáticas e semânticas que permitem correlacionar ou conformar os símbolos com os seus referentes. As relações de referência podem ocorrer de modo simples ou combinado, directo ou indirecto, de forma literal ou metafórica, em cadeias próximas ou à distância, em níveis referenciais múltiplos e complexos. Assim, de acordo com o tipo de sistema ou de sistemas onde a imagem funcione ela pode, de alguma forma, comunicar, representar, ilustrar, expressar, figurar, aludir ou simplesmente informar, indicar, mostrar, exhibir, exemplificar algo. Convém sublinhar que os sistemas são construções que dependem dos nossos interesses, objectivos e conveniências; eles descrevem, representam ou recriam realidades por e através de *versões-de-mundo* ajustadas a critérios de correcção, aceitabilidade e projectabilidade (cf. *WW*). Adicionalmente, funcionar como símbolo (*i.e.*, ler, apreender ou interpretar algo) depende da pertinência ou da eficácia do ou dos sistemas que usarmos e da competência ou domínio que sobre eles tenhamos; esse uso pode ser variável, mas sempre relativo a um quadro de referência estipulado. Portanto, o funcionamento simbólico das imagens (ou dos desenhos) é relativo e depende do sistema em que se enquadra.

conceitos ambíguos e indeterminados como sentidos, conotações ou qualidades não definidas. A investigação sobre as funções e os sistemas referenciais, bem como a forma como contribuem para a construção dos múltiplos mundos que estruturam a realidade, fazem, assim, parte do mesmo projecto epistemológico.

Goodman identificou três tipologias de modos de simbolização que se diferenciam por características teóricas estruturais sintácticas e semânticas, com implicações identitárias na natureza e no funcionamento do chamado *esquema* dos seus símbolos, bem como na forma como se relacionam com o *domínio* dos seus referentes: os sistemas ditos *linguísticos* (ou descritivos), *notacionais* (ou digitais) e *representacionais* (ou analógicos)⁽¹³⁾. Reconheço que a palavra «cachimbo» e uma imagem que é uma «pintura-de-um-cachimbo» são símbolos distintos que referem o mesmo objecto, mas em sistemas diferentes. As imagens são classificadas por Goodman como um tipo especial de símbolos – ditos *pictóricos*. Os símbolos pictóricos funcionam em sistemas sintáctica e semanticamente densos, ao prescreverem um esquema contínuo e compacto de caracteres que se dispõem de forma indiferenciada. Goodman é muito enfático em sublinhar que o traço distintivo fundamental que diferencia a «linguagem» pictórica de outras linguagens (verbais, descritivas, notacionais) não reside em qualquer relação natural, causal ou de semelhança entre símbolos e referentes, mas sim em diferenças nas características sintácticas que compõem os esquemas de cada sistema, determinando uma «leitura» ou interpretação analógica⁽¹⁴⁾.

⁽¹³⁾ Cf. «The theory of notation» em *LA*. Na terminologia de Goodman, qualquer sistema simbólico é constituído pelos seus símbolos próprios (ou *signos*), que se compõem em *caracteres* que definem o chamado *esquema* (a «língua» ou o «léxico») desse sistema, organizando-se segundo requisitos sintácticos, por forma a correlacionarem-se com os *referentes* a que tipicamente se aplicam, também dispostos segundo requisitos semânticos, num chamado *campo de referência* (ou *domínio*). As diferenças entre sistemas representacionais, linguísticos e notacionais manifestam-se em diferenças no *esquema* (como os *caracteres* se constituem e combinam) e no *domínio* (como os *caracteres* se aplicam ou correlacionam com os *referentes*). Uma qualquer *marca* ou sinal torna-se uma *inscrição* ou elocução significante quando é interpretada como *carácter*, ou seja, enquanto símbolo de um *esquema* específico de um dado sistema. Em função do tipo de sistema e do que ele prescreve, os *caracteres* podem ter diferentes características: ser simples ou compostos, disjuntos ou equivalentes, estipulados ou indeterminados, finitos ou infinitos, saturados ou atenuados e podem combinar-se de forma contínua (ou *densa*), ou de forma diferenciada (ou *articulada*).

⁽¹⁴⁾ Em boa verdade «linguagem pictórica» quer dizer «sistema simbólico pictórico» (cf. *LA*: xi-xii), isto é, no caso das imagens, estritamente não existe uma *linguagem*, no sentido sintáctico linguístico, em que tem de haver um conjunto estipulado de caracteres (um alfabeto e um léxico de sinais) que define um

Em conclusão, o traço distintivo que diferencia as imagens de outros símbolos, é que quaisquer diferenças (sintácticas) entre *marcas pictóricas* (ou *gráficas*) pode ser significativa e contar (semanticamente) como inscrição de um carácter (ou como signo) do esquema (ou «vocabulário» formal) desse sistema. Adicionalmente, outra particularidade relevante das imagens refere-se à acumulação de informação pictórica pertinente que se concentra nas suas marcas, característica que Goodman designa por *saturação sintáctica relativa* e que faz a diferença entre, por exemplo, a *representação pictórica* e a *representação diagramática* (ou e.g., entre pinturas e gráficos)⁽¹⁵⁾.

Assim, a característica fundamental do funcionamento de um símbolo enquanto imagem joga-se na sua constituição sintáctica ou na natureza especial da sua «linguagem» analógica: na atenção e na sensibilidade requerida para discernir que *marcas* são tidas como significantes; em discriminar quais os elementos ou aspectos que se revelam constituintes ou contingentes nas propriedades (pictóricas, gráficas, visuais) da imagem; em identificar e interpretar quais são os *sinais* que potencialmente se afiguram como *inscrição* de algo que pode

esquema (um vocabulário) que se correlaciona (por regras gramaticais e semânticas) com um conjunto de objectos ou referentes a que se aplicam (estipulados ou não). Nas imagens, formalmente não existe diferenciação sintáctica de caracteres (de sinais ou marcas) porque o esquema é analógico. O conceito de *analógico* nada tem que ver com analogia, mas com densidade e continuidade indiferenciada (a fusão, indeterminação ou ambiguidade dos caracteres do esquema *ou* dos referentes a que se aplicam). De igual forma, *digital* nada tem que ver com dígitos, mas com articulação e diferenciação (determinação tanto dos caracteres como dos elementos do campo de referência); (*LA*: 159-164, 171). Sistemas linguísticos são sintacticamente articulados (digitais), mas semanticamente densos (analógicos); sistemas notacionais são totalmente digitais; e sistemas representacionais são totalmente analógicos.

⁽¹⁵⁾ Ou simplesmente *saturação*, (no original: *repleteness*). O conceito oposto de *saturação* é o de *atenuação* (cf. *LA*: p. 230). Nada disto, contudo, se relaciona com a aparência esquemática ou estilizada de uma imagem: pode haver pinturas com «traços esquematizados» (que são lidas de forma saturada) e haver diagramas «picturais» (que são lidos de forma atenuada). A questão reside nas propriedades que na imagem são tidas como constitutivas ou contingentes por comparação relativa em função do contexto. Uma observação não displicente é que a *saturação sintáctica* (juntamente, aliás, com o funcionamento *analógico*) é assinalada como um dos sintomas apontados por Goodman para a simbolização estética.

ser referido (denotado, expresso ou exibido)⁽¹⁶⁾. Todos estes são aspectos da identidade das marcas que se podem revelar supervenientes e fazer a diferença; são um traço decisivo no funcionamento analógico envolvido na interpretação de imagens (e desenhos). Todavia, para que as imagens refiram, não é suficiente dizer que funcionam de forma analógica. Para que uma imagem seja uma *representação*, tanto numa pintura como num diagrama, Goodman refere que a característica fundamental é que ela seja denotativa. Se ser imagem é uma questão de sensibilidade analógica, ser representacional é uma questão de reconhecimento de *signos denotativos*⁽¹⁷⁾. Mas aqui confrontamo-nos com um segundo problema. Se na primeira situação (a de ser imagem) a questão se põe a um nível sintáctico, na constituição do esquema analógico da sua «linguagem» e nas formas de leitura (saturada ou atenuada) das suas propriedades pictóricas, a segunda (a de ser representação) implica a justificação de como é que a referência se efectiva, ou seja, como compreendemos a um nível semântico as formas de denotação que sejam estabelecidas pelo sistema⁽¹⁸⁾. Nesta situação, a imagem tem de se reconhecer como representação por estar a funcionar num dado sistema *representacional*. Ora, neste momento temos de nos deter neste

⁽¹⁶⁾ John Kulvicki (2006) sublinha precisamente que estas «propriedades sintacticamente relevantes» são determinantes, não só para a noção de «saturação sintáctica» apontada por Goodman, mas também para mais duas que propõe – a de «sensibilidade sintáctica» e a de «riqueza semântica» – enquanto condições implicadas necessariamente naquilo que define uma imagem.

⁽¹⁷⁾ «A picture that represents – like a passage that describes – an object refers to and, more particularly, denotes it. Denotation is the core of representation and is independent of resemblance.» (*LA*: p. 5). E acrescenta, ainda: «...I recognize the images as signs for the objects and characteristics represented – signs that work instantly and unequivocally without being confused with what they denote.» (*LA*: p. 35).

⁽¹⁸⁾ Incidentalmente, Goodman não se compromete com uma definição de *denotação*. Fica apenas inferido, a partir de referências esparsas, que a denotação implica um dispositivo convencional que estabelece regras segundo as quais um símbolo *se aplica, nomeia ou tem um conformante com* o objecto que refere. O próprio conceito de *convenção* e os respectivos limites (que estão na base da denotação) tem diferentes caracterizações: oscila entre um relativismo retórico (*LA*: p. 37, n. 29), uma posição ontológica (*WW*: 117-119) ou uma atitude de indiferença (Goodman em Gombrich 1982/2002: 284, em nota).

termo enganador já que há imagens (e desenhos) que funcionam em sistemas representacionais, mas nada representam.

4. Representacional

Desenhos de imaginação, figurações imaginárias ou esquemas de ideias imaginadas são expressões coloquiais para coisas que, digamos, procedem de representações que vêm da cabeça de um criador. Na realidade, como já atrás observámos, são entidades corporizadas em artefactos, que classificamos como imagens de determinada categoria, de acordo com a sua especificidade, independentemente da sua natureza representacional, *i.e.*, do carácter denotativo (ou não) das mesmas. Efectivamente, para termos uma caracterização completa do universo da imagem (e do desenho) necessitamos de considerar aquelas que representam coisas concretas (reais, factuais ou com existência possível), as que representam coisas inventadas (virtuais, fictícias ou impossíveis) e ainda as que nada representam (figurações abstractas, informais ou incompreensíveis)⁽¹⁹⁾. Goodman tratou as duas primeiras categorias de imagens, analisando separadamente os casos de *representação comum*, *representação fictícia* e *representação-como*. Essa era uma tarefa necessária para clarificar as especificidades da representação nas suas diferentes modalidades referenciais: o primeiro caso envolve essencialmente a denotação, o segundo a exemplificação e o terceiro a denotação em combinação com a exemplificação.

⁽¹⁹⁾ As imagens abstractas são pontualmente inferidas e de forma indirecta em *LA*; serão referidas com mais atenção em *WW* e noutros textos posteriores. Em relação às imagens ditas figurativas, M. Beardsley (1978: 99) observa que a abordagem feita por Goodman em *LA* ao problema da representação, ao assentar na denotação, parece condicionado a um «axioma da existência» (cf. J. Searle) que, do ponto de vista lógico, justificaria a estrutura teórica referencial envolvida. Contudo, Goodman contorna os embaraços do alegado «valor de verdade» da denotação referido por Beardsley (e da suposta inferência falaciosa da existência de objectos não reais) com a adopção de uma semântica extensionalista, que trata objectos referentes e objectos referidos segundo *indivíduos* concretos (independentemente da natureza factual ou fictícia dos objectos, resolvendo dessa forma o problema segundo diferentes tipos de denotação: simples, múltipla, indeterminada e nula ou vazia).

Sendo um autor muito cauteloso, Goodman curiosamente só se compromete em *LA* com uma única definição, e logo a propósito da chamada *representação-como*, referente aos casos nos quais uma imagem representa um objecto transfigurado através de outro objecto, como acontece, por exemplo, nas figurações alegóricas, alusivas ou metafóricas. O enunciado, em síntese, diz que: uma imagem *p* representa um objecto *k* como um objecto *w* se e só se *p* denotar *k* e exemplificar uma imagem-de-*w*⁽²⁰⁾. Como Goodman observa, uma imagem pode colocar sempre duas interrogações: «o que está representado» e «que tipo de representação é». Portanto, aquilo que as representações referem não é apenas a identificação das classes de objectos aos quais se aplicam enquanto *etiquetas* (ou símbolos que os nomeiam; que denotam), mas também a selecção das etiquetas que se podem aplicar à imagem enquanto *amostra* (ou símbolo pelos quais são exemplares conformantes com outras classes de objectos a que pertencem; que exemplificam). Em síntese, quer tenham denotação real, nula ou metafórica, as representações apresentam-se também como instâncias daquilo que exemplificam ou podem exemplificar. No limite, uma imagem *p* que representa *k* também é um exemplar de uma imagem-de-*k* como, ou enquanto, ou na qualidade de *w* (seja «*w*», aquilo que se possa considerar de *k*). Se, como Goodman diz, nada pode ser representado destituído das suas propriedades, então a simples representação comum de um objecto é sempre uma representação desse objecto na qualidade de tal-e-tal (ou seja, representação *qua* «*w*»)⁽²¹⁾. Mas esta é uma constatação absolutamente central, sobretudo em

⁽²⁰⁾ A citação original é um pouco mais completa e indirecta, mas no essencial as vias referenciais da denotação e da exemplificação são as que estão implicadas naquela sequência: «...an object *k* is represented as a soandso by a picture *p* if and only if *p* is or contains a picture that as a whole both represents *k* and is a soandso-picture.» (*LA*: 28-29).

⁽²¹⁾ «For an *aspect* is not just the object-from-a-given-distance-and-angle-and-in-a-given-light; it is the object as we look upon or conceive it, a *version* or construal of the object. ...In other words, nothing is ever represented either shorn of or in the fullness of its properties. A picture never merely represents *x*, but rather represents *x* as a man or represents *x* to be a mountain, or represents the fact that *x* is a melon.» (*LA*: p. 9; sublinhados nossos).

contextos artísticos⁽²²⁾. Na verdade, esta conclusão é, neste sentido, consequente com uma concepção de realidade assente em versões, pelo que Goodman podia e deveria ter assumido o alargamento da definição de «representação-como» a todos os casos de representação. Os princípios que formulou permitem sustentar a ideia de que a representação implica, em graus variáveis, tanto a denotação quanto a exemplificação, pelo que podemos tratar sem inconsistência todos os casos de representação da mesma forma de *representação-como-w*. Assim, a fórmula da representação, em geral, poderia ser redefinida para: «*p* representa *k* (*qua w*), se e só se *p* denota *k* e exemplifica imagem-de-*k-como-w*»⁽²³⁾.

⁽²²⁾ Uma imagem que é a representação de um objecto, seja ele concreto, real, indeterminado, possível, inventado ou fictício, faz sempre duas coisas: é a representação dum objecto e é a exemplificação duma representação-dum-objecto. A pintura de Magritte não representa apenas um cachimbo, mas exemplifica também um paradoxo filosófico da representação. Adicionalmente, perante uma representação artística, invariavelmente estamos mais interessados no *como* é representado, do que no *que* é representado (na exemplificação de variados aspectos da representação, que na denotação do representado). Não só a fronteira entre o que é real e convencional, entre linguagem e mundo, é difícil de distinguir, como também, em contextos estéticos, mesmo aquilo que é factual tende sempre a ser ficcionado.

⁽²³⁾ Sendo que podemos discriminar tanto as identidades de *k* – o objecto referente que é denotado –, quanto as identidades de *w* – objectos que são imagens-de-*k-como-w*» ou «na-qualidade-de-*w*», que exemplificam aspectos ou versões de *k* – com as variações que queiramos considerar. Por exemplo, podemos distinguir os três casos abordados por Goodman da seguinte forma: (i) a identidade do objecto *k* coincide com a de *w* (*representação comum-como*: neste caso, *w*, representa simplesmente um aspecto ou uma versão do objecto real *k*); outros em que (ii) *k* coincide com *w*, mas ambos se referem ao mesmo objecto fictício (*representação fictícia-como*: *w* é apenas um aspecto ou versão do objecto fictício *k*); e (iii) *k* é outra coisa distinta de *w* (*representação como-comum*: *w* e *k* são objectos reais diferentes, mas o referente é *k*. Mas também podemos admitir casos em que (iv) *k* é um referente real, mas *w* tem identidade fictícia (*representação comum como-fictícia*: *k* é um objecto real representado como um objecto *w* ficcional); outros em que (v) *k* é fictício ao contrário de *w* (*representação fictícia como-comum*: o objecto fictício *k* é representado através de um objecto *w* real); e outros ainda em que (vi) *k* e *w* são entidades fictícias, apesar de ambas distintas (*representação como-fictícia*: *w* e *k* são dois objectos fictícios distintos, mas o referente é *k*). Tudo isto é muito específico, mas é a consequência de tratarmos todos os casos de representação enquanto *representação-como*.

Vejamos agora o confronto entre as categorias de imagens (e sistemas) representacionais e não-representacionais; entre, por exemplo, desenhos que são retratos, paisagens ou naturezas-mortas e desenhos que são composições abstractas, decorações geométricas ou padrões informais. A questão de fundo neste momento é a de saber como uma imagem representa ou não. Como ponto prévio, devemos recordar que as chamadas imagens abstractas ou «não-figurativas», apesar de nada representarem, podem referir de outras formas. Podem *apresentar* formas, tons, manchas, traços ou outros elementos que possuam e que as destaquem através das suas propriedades pictóricas, referindo por essa via, por exemplo, literalmente a exemplificação de contrastes rítmicos de claro e escuro, de textura matérica da tinta, de harmonias cromáticas no tamanho das formas ou de outras relações que por elas sejam traduzíveis e perceptíveis. As mesmas propriedades pictóricas podem também exemplificar metaforicamente (*i.e.*, podem expressar) sentimentos, estados, qualidades: uma cor pode expressar tristeza, uma linha um gesto dinâmico, um padrão um ritmo cadenciado, uma pincelada uma tensão vigorosa. Mas claro que exemplificação e expressão são modos de referência que podem igualmente estar presentes em imagens representacionais que denotem os seus objectos de formas diversas. Se são as propriedades pictóricas, gráficas ou visuais de uma imagem que determinam o que é representado, expresso ou exemplificado, parece que as distinções entre abstracto e concreto, figurativo e não-figurativo se tornam triviais. Contudo, estas distinções são particularmente importantes na reflexão sobre o desenho e, portanto, o confronto entre representação e não-representação exige um exame mais atento.

Goodman insiste que o que faz de uma imagem uma representação de algo é a denotação e não uma ligação qualquer assente na imitação, semelhança, relação causal ou intenção do autor. De todas, a rejeição da semelhança como critério motivou as críticas mais reiteradas e marcou um debate aceso em torno da natureza da representação pictórica. Intransigente e provocador, ao ponto de os argumentos serem usualmente mal compreendidos pelos oponentes, Goodman não aceita hierarquias ou modos mais absolutos de representação. Na sua visão metafísica de uma realidade pluralista feita de versões-de-mundo, que admitem muitas práticas de representação válidas, ainda

que díspares ou em conflito entre si, a semelhança nas imagens, tal como o realismo, é algo relativo e variável, culturalmente dependente e inculcável. Mas a posição de Goodman nesta matéria não é isenta de críticas. Invariavelmente, a sua argumentação contra a semelhança é astuta e retórica⁽²⁴⁾. Em bom rigor, Goodman rejeita uma semelhança baseada no *pettio principii*, assente em falácias de juízos comparativos não especificados sob um determinado quadro de referência, ainda que a sua posição tenha sido temperada em debates posteriores⁽²⁵⁾. Apesar disso, nunca chega a assumir por que razão sistemas que estabelecem critérios objectivos e especificados de semelhança selectiva (como por exemplo, os baseados em equivalências projectivas, topológicas ou geométricas, como são os da *perspectiva*) não podem, em si mesmo, equiparar-se a sistemas denotativos⁽²⁶⁾. Acreditamos que o seu «relativismo radical

(²⁴) As primeiras objecções assentam nos vícios lógicos da semelhança (simetria, reflexibilidade, ubiquidade), dir-se-ia quase por silogismos, mais procedentes da sua inclinação nominalista e do formalismo da lógica simbólica, mas pouco adequadas à natureza complexa das imagens (veja-se, por exemplo, a este respeito a crítica de Gombrich, 1982/2002: 278-297). Ainda assim, em explanações ulteriores, a rejeição da semelhança ora oscila entre uma posição condicional, ora entre um compromisso possível: «Neither here nor elsewhere have I argued that there is no constant relation of resemblance... I have sought to show that insofar as resemblance is a constant and objective relation, resemblance between a picture and what it represents does not coincide with realism: and that insofar as resemblance does coincide with realism, the criteria of resemblance vary with changes in representational practice.» (*LA*: p.39, n.31). Noutra abordagem, quando desloca a discussão sobre a imagem do ponto de vista da semântica denotativa para o da sintaxe analógica, não é inteiramente claro no papel que a semelhança pode ter no reconhecimento e na leitura de marcas pictóricas: «Can it be that – ironically, iconically – a ghost of likeness, as nondifferentiation, sneaks back to haunt our distinction between pictures and predicates?» (*RP*: p. 131). Ver também nota 25.

(²⁵) Por exemplo, nas respostas a M. Beardsley (em *MM*: 80-81), a propósito do princípio da semelhança selectiva na representação; ou a E. Gombrich (1982/2002, p. 284), em relação à perspectiva ser a convenção mais natural. Para uma abordagem mais pormenorizada a esta questão veja-se os nossos Marcelino 2002 e 2012 (pp. 40-47).

(²⁶) Recordamos que em *LA* a questão da *perspectiva* (enquanto método de representação mais verosímil ou realista) é apresentada como um teste derradeiro para refutar a semelhança a favor da denotação. Todavia, no final do Cap. 1 (veja-se a citação da nota 24; *LA*, p. 39, n. 31), aparentemente ou ficamos num impasse ou numa circularidade: mesmo para as imagens mais realistas em perspectiva

sob rigorosas restrições»⁽²⁷⁾ deriva nesta matéria sobretudo de uma posição de princípio: a rejeição de que haja símbolos, sistemas ou versões mais intrínsecos, correctos ou absolutos do que outros. Indagar graus e medidas de similaridade, ou avaliar se determinados símbolos ou imagens são mais naturais ou convencionais, ou saber se há convenções ou sistemas mais inatos ou mais artificiais é, segundo Goodman, um debate que se revela infrutífero, que inevitavelmente se desvanece na recondução a uma versão-de-mundo, ou seja, a um qualquer quadro de referência dependente, ele mesmo, de convenções que estão mais ou menos estabelecidas.

Em todo o caso, não deixa de haver algumas questões em aberto. Como se estabelece a regra para pôr em correlação os símbolos com os referentes denotados numa representação? Ou, por outras palavras: como se estabelece ou em que consiste uma prática denotativa ou, mais concretamente, uma convenção? E porque há convenções mais estabelecidas do que outras? Goodman aqui dá um passo ao lado e responde que essa é uma investigação que deixa a outros para fazer: diz respeito às origens, história e às ciências da interpretação das imagens, bem como às relações sociais, culturais ou contextuais nelas implicadas⁽²⁸⁾. O estudo das práticas artísticas, das teorias, da iconologia, dos métodos, das tecnologias e outras ciências da representação certamente explicará como as intrincadas redes de convenções em múltiplos autores, culturas, locais ou períodos inventaram sistemas para estabelecer formas de denotação (pictórica, gráfica, diagramática) que permitiram criar as infindáveis formas de representar através de imagens.

(e.g. uma fotografia a cores), a semelhança ou é uma consequência da denotação pictórica, ou é reconcebida em denotação pictórica. Qualquer dos dois casos não é claramente assumido por Goodman, pois nas situações em que este admite a semelhança, apenas repete que ela é (tal como a perspectiva, ou para o mesmo efeito, a denotação) convencional, relativa, variável e culturalmente dependente.

⁽²⁷⁾ Ver *WW*, p. x.

⁽²⁸⁾ Goodman não se ocupa de géneses, causas ou motivações históricas ou sociais nas artes: «Routes of reference are quite independent of roots of reference. I am concerned here with the various relationships that may obtain between a term or other sign or symbol and what it refers to, not with how such relationships are established. (...) My subject is the nature and varieties of reference, regardless of how or when or why or by whom that reference is effected.» (*MM*: p. 55).

A filosofia da arte apenas tem de explicar os fundamentos da representação pictórica, e para Goodman o cerne filosófico desta questão pode ser reduzido a este enunciado: «para representar, uma imagem tem de funcionar como um *símbolo pictórico*; ou seja, funcionar num sistema tal que o que é denotado dependa apenas das *propriedades pictóricas* do símbolo» (*LA*, p. 41-42; sublinhados nossos). Se o conceito de símbolo, sistema e denotação foi já discutido, o que necessita de ser especificado, por fim, é o estatuto dessas *propriedades* e a sua natureza *pictórica*.

5. Pictórico

O uso amplo do termo pictórico parece um pouco inapropriado quando Goodman refere que se pode aplicar a quase qualquer coisa. Se facilmente admitimos que pode haver propriedades pictóricas em desenhos, há situações em que as ditas propriedades não são imediatamente evidentes: em que medida podem as esculturas, fachadas, encenações ou até coisas naturais ser pictóricas? Claro que podemos apreender tais qualidades nesses exemplos, mas o termo «pictórico» pode gerar confusões: aceitemos que ele não é um adjectivo ou uma característica que diga respeito exclusivamente à pintura ou ao pictural, mas que é um conceito elástico que inclui indistintamente todas as entidades que funcionam como *imagem*⁽²⁹⁾.

⁽²⁹⁾ As confusões a que o sentido do termo se presta começam logo na sua tradução. No original inglês, *pictorial* aplica-se a *picture*, termo cuja correspondência mais directa em português é «imagem» (ver nota 9). Em português, o termo *pictura* (enquanto elemento primário para os derivados «pictórico» ou «pictural») caiu em desuso. A etimologia latina do «pictórico», como algo que é relativo à pintura, pode assim, neste contexto, ser tomada de empréstimo de forma neutra para ser alargada a qualquer coisa que funcione artefactualmente enquanto imagem. As dificuldades aumentam quando nos deparamos com o termo recorrente *depiction*, que em português não tem correspondência. Ao contrário de «descrição» (para *description*), não existe em português um equivalente «depicção» (para *depticion*). *Depiction* normalmente traduz-se por «representação pictórica» ou «representação figurativa», mas à falta de «depicção» como neologismo mais lógico prefiro, por uma questão de clareza e neutralidade, usar *representação através de imagens* ou simplesmente *representação por imagem* (as alternativas «representação imagética», «icónica» ou «visual» são, a meu ver, mais problemáticas).

No início começámos por identificar a imagem como uma entidade visual. Será, então, que pode ser estabelecida uma equivalência entre o visual e o pictórico? É necessária aqui alguma prudência e alertar para uma diferenciação discreta. Ser entidade visual pode ser tão redundante como insuficiente: há muitas coisas que são visuais e não funcionam pictoricamente como imagem, e há muitas imagens que, sendo visuais, não funcionam apenas exclusivamente de forma pictórica. Quando dizemos que a imagem é coisa visual, queremos dizer que a sua percepção sensorial e reconhecimento enquanto tal ocorre prioritariamente pela visão, mas não necessariamente de forma exclusiva, já que em função da natureza das imagens, nas quais se manifestem outros modos de simbolização (como na escultura, na arquitectura, no cinema, na ópera, etc.) podem ser convocadas distintas faculdades sensoriais e perceptivas, além das visuais (por exemplo, tácteis, cinestésicas, sonoras, espaciais, temporais, etc.). Essas manifestações ocorrem quer nas simples obras de «artes visuais», quer nas ditas obras de «arte total». A apreensão da imagem pode ser feita por vias híbridas, activando um funcionamento simultâneo em linguagens, sistemas ou subsistemas referenciais mistos, não só como imagem *pictórica*, mas também como imagem escultórica, arquitectónica, encenada, etc.; e se, como veremos, nestes casos forem convocadas determinadas características, pode também haver um funcionamento como imagem *gráfica*; ou seja, pode haver desenho, logo aquilo que é verdadeiramente relevante é que a leitura e a interpretação enquanto *imagem* sejam sobretudo dependentes do tipo de funcionamento simbólico que é convocado (seja por via visual ou outra). Por exemplo, para ler um texto recorremos à visão, contudo a eficácia da leitura depende não tanto da sua percepção visual, mas especialmente do entendimento da sua linguagem (quando vemos caracteres chineses, só os lemos se formos aptos nesse sistema de escrita). Na realidade, um texto pode ser interpretado visualmente de outras formas que não exclusivamente por sinais verbais (por exemplo, por linguagem gestual ou por sinais de bandeiras); mas também auditivamente (por exemplo, quando é declamado; ou por sons em código Morse) ou através do tacto (por exemplo, por relevo em Braille). Mas, como já referimos, ler um texto não é a mesma coisa que ler imagens: expressões como «linguagem visual», «linguagem das imagens» ou «linguagem gráfica» requerem

uma distinção mais cuidada (cf. supra, nota 14). Por outro lado, alguns autores falam em imagens auditivas e tácteis, todavia será prudente não simplificar e não generalizar⁽³⁰⁾.

Portanto, o modo como a referência se estabelece numa imagem depende inteiramente da forma como interpretamos as ditas propriedades pictóricas no âmbito desse sistema, sejam elas apreendidas de forma exclusivamente visual ou híbrida. O problema é que Goodman é bastante lacónico e elíptico a especificar estas *propriedades pictóricas* de uma imagem: apenas refere que tais propriedades podem ser caracterizadas de forma elementar através de ocorrências de *cores distribuídas numa superfície*. E sublinha que «nada de muito vital depende de uma formulação precisa» sobre a natureza da superfície e das *marcas* de cor que ocupam os lugares de um campo, enquanto elementos que constituem a base para a caracterização das propriedades pictóricas (ou outras) de uma imagem (cf. *LA*: p. 42, n. 84)⁽³¹⁾. Na realidade,

⁽³⁰⁾ Sobre imagens auditivas e tácteis veja-se, por exemplo, Kulvicki (2006: 106–114); contudo, ressalve-se que, em muitos destes casos, a apreensão envolvida aponta sobretudo para um processo de visualização por imagens mentais, baseado numa evocação de memórias ou cruzamento de sensações e pensamentos. Claro que as sinestésias e outros fenómenos psicológicos de tradução visual podem também concorrer para a interpretação. Sabemos que a apreensão e a experiência de uma imagem são um fenómeno complexo: uma imagem é sempre destacada num contexto de não-imagens; dentro de um campo visual, num dado ambiente espaço-temporal; com variáveis físicas, psicológicas ou «ecológicas» (Cf. J. Gibson). Coisa diferente, ainda, é falar da evocação de sensações ou emoções numa imagem (e.g. «cores tristes», «ritmo dinâmico», etc.), pois aqui falamos sobretudo de interpretação através de dispositivos referenciais que envolvem a transferência de domínio como, por exemplo, os da analogia, da metáfora ou da expressão. Veja-se a este propósito «O som das imagens» (*LA*).

⁽³¹⁾ Podemos conceder que esta economia se prende com o seu propósito de simplicidade, reduzindo a construção de uma teoria aos mínimos requisitos possíveis. Mas o que apenas se adianta aqui é um princípio de «correção» como critério para a atribuição das propriedades pictóricas de uma imagem: «Briefly, a pictorial characterization says more or less completely and more or less specifically *what colors the picture has at what places*. And the properties *correctly* ascribed to a picture by pictorial characterization are its *pictorial properties*.» (*LA*: p. 42; sublinhado nosso). Não deixa de ser desconcertante esta despreocupação com a especificação de forma mais concreta daquilo que é o cerne da figuração pictórica, *i.e.*, o que determina o esquema da «linguagem visual» e como se faz o funcionamento simbólico nas imagens por «ocorrência de cores num lugar».

pouco diz sobre a própria forma de caracterização. Essa formulação será uma mera descrição quantitativa? Como, por exemplo, uma descrição contida num qualquer formato de imagem electrónica codificada em *bitmap*, que armazena esse tipo de informação num ficheiro digital (*i.e.*, que cor tem cada *pixel* num dado lugar da superfície da imagem). Ou será mais uma avaliação qualitativa? Como a de saber de que forma a «combinação por conjunção, alternância, quantificação, etc.» (*LA*: p. 42) das cores que se distribuem numa superfície definem um determinado *carácter pictórico*. Será a descrição de uma forma de *tradução* equivalente, por exemplo, ao que ocorre na passagem «da luz à tinta», semelhante àquilo que o pintor amador Winston Churchill designou a «transmissão em código dos criptogramas da arte»⁽³²⁾? Fica apenas inferido que na fórmula «cores sobre uma superfície» a natureza da «cor» intimamente relacionada com a natureza do «suporte ou superfície pictural» ou do «campo visual espaço-temporal» não é, nem necessita de ser, discutida aqui⁽³³⁾. Resumindo, aquilo que podemos depreender

⁽³²⁾ Cf. Sir Winston Churchill: *Painting as a Pastime* (1948), citado por E. Gombrich (1960/2005: 34).

⁽³³⁾ Toda a argumentação de Goodman sobre os modos de referência das imagens baseia-se e depende de uma definição de *propriedades pictóricas*. Por isso, é desarmante o sintetismo sobre esta questão. Resta-nos a inferência: que uma imagem pressuponha um *campo visual*, cujos atributos possam ser definidos segundo uma descrição acerca das cores dispostas e em que zonas desse campo, pode ser uma fórmula válida e suficientemente ampla para caracterizar as propriedades pictóricas para qualquer tipo de imagem que se considere. Goodman assume ainda que a especificação material desta superfície não está limitada à sua natureza plana e pode variar em volume, escala e configuração, englobando por isso objectos tridimensionais (*LA*: p. 42, n. 34). Talvez a inclinação nominalista de Goodman o obrigue a ter de empreender uma exposição bastante mais pormenorizada para a definição destas propriedades (que certamente o desviaram do seu foco em *LA*). No seu primeiro livro, *The Structure of Appearance* ([SA], obra fundacional, difícil e não acessível a leigos como eu), Goodman descreve como o fluxo da experiência de um *concretum* visual pode ser reduzido a três partes constituintes, tomadas como átomos do sistema: «um tempo, um local do campo visual e uma cor». Ou seja, tempo, *espaço* e *cor* são as unidades básicas qualitativas (*qualia*) implicadas na disposição fenoménica de um campo visual; e, por extensão, aplicáveis à experiência perceptiva das imagens (veja-se relativamente a este ponto: «Foundations of a Realistic System» (Goodman 1977: 138-139 e ss.). Assim, a adição destes pressupostos permitiria alargar as propriedades pictóricas a todo o tipo de coisas,

é que essas propriedades se assumiriam como elementos atômicos para a caracterização de uma imagem; seriam a base para as infundáveis combinações de *marcas* que se possam considerar a partir daquela fórmula: condensação ou dispersão de cores; tom; valor; vibração; cores complementares; cores análogas; tons monocromáticos; preto e branco; superfície; ponto, linha, mancha; forma; massa; volume; modelação; espaço; geometria; composição; textura; ritmo; padrão; contraste; equilíbrio; harmonia; dissonância, etc. Combinações que, afinal, se relacionam com os aspectos formais que podem ser correctamente atribuídos e dos quais se podem sempre subsumir todas as variáveis para as caracterizações atribuíveis a uma imagem. Ou, dito por outras palavras, para o reconhecimento visual de *caracteres* no esquema analógico de um sistema simbólico de imagens. Em suma, todo o léxico, vocabulário e repertório formal relevante que possamos considerar como «linguagem» pictórica. Assim, se a linguagem pictórica implica tudo o que se inclua na classe das imagens, e se nessa classe está contido o desenho, então agora finalmente podemos falar mais em particular da linguagem gráfica e das características que definem uma imagem como desenho.

6. Linguagem gráfica

Começemos com um preâmbulo sobre o termo «linguagem» aplicado ao gráfico. Como já atrás observámos, quando falamos de *linguagem* gráfica não devemos esquecer que nos referimos estritamente ao sentido que Goodman lhe dá: um *sistema*, que é *analógico* ou *gráfico*, numa equivalência que é inclusivamente assumida pelo próprio⁽³⁴⁾. Todavia,

objectos ou acontecimentos que apresentem uma disposição fenoménica visual e que admita a sua leitura enquanto símbolo pictórico, tais como esculturas, imagens em movimento, aspectos cénicos ou arquitectónicos e até objectos naturais (como já atrás havíamos notado). Mas, como o próprio Goodman parece sugerir, há limites para esta fórmula: «All this, though, is much too special. The formula can easily be broadened a little but resists generalization.» (LA: p. 42).

⁽³⁴⁾ Ou seja, a linguagem do desenho funciona num sistema simbólico com um esquema sintacticamente denso e com um campo de referência semanticamente denso: «... the symbol system would have to be both syntactically and semantically dense – an analog or *graphic* system» (LA: p. 191; sublinhado nosso).

mesmo aceitando que nos sistemas analógicos possa ser estabelecido um paralelismo com os caracteres do esquema dos sistemas linguísticos, não deixa de parecer estranho apontarmos ou referirmo-nos a *caracteres* gráficos num desenho (ou numa imagem), como se houvesse uma espécie de alfabeto, léxico ou vocabulário implícito de formas gráficas que estabelecem uma correlação com os predicados ou referentes aos quais se aplicam. A característica de um alfabeto é a diferenciação dos seus caracteres e o facto de se articularem entre si num esquema digital. Por contraponto, como o próprio Goodman não se cansa de nos lembrar, as imagens não possuem um alfabeto estipulado (seja em sentido estrito ou amplo); os caracteres que possamos considerar não possuem uma diferenciação estabelecida; ao contrário, eles fundem-se uns nos outros de forma densa, compacta e contínua, num esquema analógico e, portanto, é a própria noção de «carácter» que se revela desadequadamente problemática e reclama revisão.

Talvez se torne mais apropriado, no contexto em que falamos de imagens e desenhos, substituir o termo técnico *carácter*, usado por Goodman, pelo de *figura*⁽³⁵⁾. No que se refere à sua aplicação aos símbolos pictóricos ou gráficos (e ao universo geral das imagens), a substituição do termo *figura* pelo termo *carácter* traz vantagens. Por um lado, quando falamos de caracteres de um símbolo pictórico estamos a referir-nos a propriedades de natureza pictórica ou gráfica (configurações de manchas, cores, linhas ou outros elementos formais) que identificamos e individualizamos num dado conjunto denso. Esse conjunto é o *esquema* do sistema que define o manancial de formas

⁽³⁵⁾ A opção de Goodman decorre, como o próprio refere, da sua estratégia: assinalar as semelhanças e as diferenças entre imagens e palavras; entre representações pictóricas e linguísticas. Fiel à terminologia da lógica simbólica, Goodman utiliza o termo genérico *carácter* (pictórico, gráfico, diagramático, etc.) e o termo específico *sketch* (esboço) para se referir aos *caracteres* de um sistema representacional. Portanto, tal como Goodman sublinha um paralelismo entre os termos *character* e *type* a propósito dos esquemas notacionais (por contraste com os *tokens* ou réplicas; *LA*: p. 131), optamos por estabelecer também aqui o paralelismo com o termo *figura* (pictórica, gráfica, diagramática, etc.) para, neste contexto, equivaler ao de carácter num esquema pictórico ou gráfico de uma imagem (seja ela representacional ou não). Observada esta equivalência extensional, prefiro usar *figuras*, em vez de *caracteres*, quando nos referimos a imagens (e a desenhos).

ou elementos visuais dos quais derivam as *figuras*. As figuras seriam, portanto, identificáveis ou interpretáveis através de um dispositivo formal ou sistema figural que conceptualmente são estabelecidas ou procedem de, digamos, uma *schemata*⁽³⁶⁾. Um sistema que permite correlacionar, por reconhecimento, leitura ou projecção, as figuras com os referentes a que se aplicam num determinado contexto. Essa correlação é determinada por práticas intrincadas que vão sendo construídas a partir de sistemas anteriores, reinventando-se e cruzando-se com camadas de convenção, tradição ou hábito, que enquadram os limites da interpretação e aceitabilidade de algo que funciona gráfica ou pictoricamente como imagem. Como já sublinhamos, tais práticas decorrem de dispositivos figurais culturalmente implantados, relativos e variáveis e que estão implicados nos próprios fenómenos da percepção visual e no tipo de atenção perceptual envolvidos na apreensão de figuras. Adicionalmente, o termo *figura* possui uma utilização bem mais generalizada quando nos referimos à linguagem das imagens: expressões como «pintura figurativa», «figuração», «configuração-desfiguração», «figura-fundo», «figura geométrica», «figura aparente», etc., implicam o reconhecimento de figuras (*i.e.*, de caracteres pictóricos, gráficos ou visuais) que representam ou denotam qualquer coisa. Mas note-se que a individualização, o reconhecimento ou a projectabilidade de *figuras* em desenhos ou imagens não tem necessariamente de estar correlacionada apenas com a denotação. É importante sublinhar que também há reconhecimento de *figuras* na exemplificação: formas, cores, texturas ou ritmos em pinturas abstractas, em padrões geométricos ou em ornamentações decorativas apresentam figurações que nada denotam ou representam, mas que podem expressar ou exibir propriedades, convertendo-se por essa via em figuras (ou caracteres) das propriedades que interpretamos em tais figurações. Tal como um desenho de Cézanne não representa apenas o Mont Sainte-Victoire através da sua configuração, mas igualmente através dela expressa um

⁽³⁶⁾ O termo original grego *skhema* significa precisamente «figura». A noção de *schemata* desenvolvida por Gombrich em *Art and Illusion* (1960/2005) pode, para este argumento, ser elucidativa. Numa recensão que Goodman faz a este livro, refere mesmo a relação inseparável entre conceptualização e percepção visual, e como ela afecta a forma de ver (*visual schemata*) e a forma de representar (*representational vocabulary*); cf. Goodman (1960: 596).

sinetismo da forma, luz, cor e espaço, também um desenho de Pollock expressa movimento e exemplifica *dripping* através das configurações exibidas na tinta salpicada e a escorrer⁽³⁷⁾. A outro nível, também podemos falar em «figuras de estilo», «ter figura», «figura de retórica» ou em «sentido figurado» como funções referenciais mais indirectas, mas que envolvem igualmente a interpretação de *figuras* (gráficas ou pictóricas) enquanto amostras ou exemplos, indirectos ou múltiplos, literais ou metafóricos, daquilo que referem⁽³⁸⁾.

Detenhamo-nos agora no termo «gráfico». Recorrentemente associado ao desenho, tanto como adjectivo quanto como substantivo, é um conceito que necessita de um enquadramento especial. Para esse enquadramento, e ao contrário de Goodman, terei de convocar brevemente três origens relativas aos antecedentes do desenho para indagar argumentos relevantes que caracterizam a linguagem gráfica⁽³⁹⁾.

Como ponto de partida, recuemos às primeiras manifestações conhecidas de sistemas simbólicos onde o desenho ocorre. Para o efeito, tomemos como exemplo as representações primordiais produzidas nas marcas, sinais e figurações parietais que encontramos em lugares como Altamira, El Castillo, Lascaux, Chauvet, Rouffignac ou Foz Côa. Nas imagens inscritas nas paredes destes lugares, confrontamo-nos com

⁽³⁷⁾ A tese de Carmo d'Orey (1999), que subscrevemos, ao levar mais longe o pensamento de Goodman, sublinha precisamente que na arte a exemplificação é uma função simbólica sempre presente; não é apenas um sintoma possível, mas uma condição forçosamente necessária. No caso do desenho, como veremos, a exemplificação por dispositivo figural é particularmente relevante.

⁽³⁸⁾ É importante sublinhar este sentido duplamente estrito e amplo da noção de figura que está em linha com os conceitos de densidade, saturação e ambiguidade dos sistemas analógicos, ao contrário da noção de carácter que, nos sistemas linguísticos e notacionais, tem um sentido fixo e estabelecido. A ambivalência de sentido dada por Goodman à noção de «carácter» talvez esteja na base de tantas críticas e equívocos que o colam (erradamente) a uma teoria linguística da representação por imagens.

⁽³⁹⁾ Como referi, Goodman não se ocupa de causas justificativas que caracterizam os sistemas simbólicos. Dois breves comentários laterais assinalam excepções curiosas a esta posição: um, sobre a origem histórica da notação musical (*LA*: 180-181); e outro, acerca do motivo da prevalência do estilo de representação europeu sobre o africano (Goodman, 1960/1996: 7-8).

representações que poderíamos agrupar em três categorias: (i) figuras de animais desenhadas e pintadas de forma naturalista, que convivem com figuras antropomórficas e zoomórficas estilizadas ou em silhuetas; (ii) vestígios de mãos decalcadas, em negativo por *stencil* ou em positivo por impressão; e (iii) sinais gráficos variados, de carácter diagramático ou abstracto, tais como agrupamentos de pontos, linhas cruzadas, em grelha ou em zig-zague, formas geométricas e outras configurações esquematizadas. O recurso à terminologia de C. S. Peirce parece-nos particularmente útil para caracterizar os três tipos de signos referidos: no primeiro caso, teríamos ícones, porque reconhecemos o que é denotado devido a uma relação de semelhança; no segundo, índices, devido a uma conexão causal com o referente; e no terceiro, símbolos, que referem algum significado supostamente devido a uma qualquer convenção tácita, recorrendo a uma representação visual quiçá mais codificada através de uma possível sinalética rudimentar. Perante o assombro destas imagens seminais, expressas pela variedade de técnicas e recursos artísticos, pela sofisticação das vias simbólicas ou pelo mistério do que elas significam, não podemos deixar de acompanhar Picasso quando este terá dito que «depois de Altamira, tudo é decadência». Podemos não ter a certeza sobre as intenções e as motivações que originaram estas imagens ou do que algumas efectivamente relatam. No entanto, não há dúvida de que, independentemente da técnica de produção das marcas ou da categoria referencial envolvida (ícones, índices ou símbolos), reconhece-se que estas inscrições são artefactos desenhados, que funcionam como *signos* que representam, descrevem, indicam, mostram, apresentam, evocam. Torna-se evidente que o próprio conceito de desenho – cujo vocábulo original *disegno* encerra, já em si, o seu sentido último (de algo relativo ao signo: «(di)segno») – é, desde os primeiros momentos, entendido como uma linguagem, um dispositivo, um artefacto (um sistema), mais ou menos directo, imediato e transparente de mediação por signos (ou símbolos) que referem (ou constroem) mundos. Nestes, como noutros exemplos primitivos, adivinhamos desde logo o sentido genealógico do desenho como o dispositivo primordial de representação e exemplificação: marcas sobre uma superfície, lidas como inscrições gráficas, como *figuras*, como signos visuais de coisas que referem (mostram, indicam, denotam).

Detenhamo-nos agora na própria palavra «gráfico». A etimologia original do termo vem do grego *graphikós* (relativo à escrita: *graphé*), mas o sentido primário, que deriva do verbo *graphein*, e que tem uma origem mais longínqua, significa literalmente a acção de «riscar; arranhar; sulcar». Os primeiros sinais (ou *gráphos*) foram sulcados na madeira, no osso e na argila ou raspados na pedra, mas o termo foi sendo conjuntamente assimilado para significar também outros modos mais sofisticado de registar ideias, não apenas pelo desenho, mas também pela palavra e pela notação ou *kharakter*, *i.e.*, uma marca («carácter») grafada ou sulcada. Assim, o sentido último de *grafar* aplica-se tanto ao acto de escrever como de fazer inscrições, marcas ou figuras sobre uma superfície através de incisões, traços e sinais: de *gravar*, para fixar, transmitir ou memorizar um significado. Esta acção, que envolve a produção deliberada de marcas feitas necessariamente pela relação coordenada da mão, dum gesto e dum instrumento, ou seja, de um processo mental e físico – de uma técnica – é algo que também condiciona o entendimento associado a um fazer dinâmico implicado no acto de grafar/gravar ou desenhar. Não deixa de ser sintomático que o gráfico, sendo uma das características ou propriedades mais evocadas no desenho, tenha tido uma origem comum na escrita. Os primeiros sistemas de linguagem escrita tiveram efectivamente a sua origem primeiro em pictogramas, depois em ideogramas – baseados em desenhos que foram lentamente evoluindo para sistemas mistos de sinais cada vez mais esquematizados – e codificados em logogramas, acabando por se instaurar em caracteres de uma linguagem escrita⁽⁴⁰⁾. Os sinais que começaram a ser escritos ou desenhados nos pugilares, pequenas tabuletas de madeira cobertas de cera, eram riscados com

⁽⁴⁰⁾ Veja-se Coulmas (1991), a propósito da passagem de sinais icónicos a simbólicos, e Robinson (1995/2020) sobre as proto escritas, rébus, hieróglifos e a origem dos primeiros caracteres e alfabetos. A causa da passagem da representação à notação prende-se sobretudo com necessidades de gravação da memória, para repetição e transmissão na comunicação de ideias e significados. Numa acessão mais ampla, que recuperamos de Goodman, *sistemas autográficos* necessitaram de ser complementados com *sistemas aloográficos*, não só para afastar a ambiguidade, mas também para contornar as limitações na transitoriedade do tempo e dos indivíduos envolvidos na produção de obras ou mensagens, permitindo manter a identidade das mesmas (cf. *LA*: pp. 121, 128, 148).

uma ponta ou estilete, um instrumento chamado *grapheion*, termo que foi substituído pelo latino *stylus*, que, curiosamente, desviou o seu sentido semântico para fazer referência ao estilo de um autor, ou seja, não só à forma pessoal de escrever ou desenhar, mas também ao seu cunho autográfico. Donde, os termos *grafismo*, *grafia* ou *gráfico* desde logo implicam características e propriedades que se relacionam com o *desenho*, com o acto de *desenhar* e com o *desenhado*: (i) por um lado, com o modo, a maneira, a aparência, a forma como essas inscrições, marcas ou figuras são apresentadas visualmente, relacionando-se com a acção instauradora ou a qualidade de dar forma; com o mostrar, evidenciando portanto as qualidades gráficas que o próprio exemplifica; (ii) por outro, com o cunho pessoal, singular, directo que caracteriza a manifestação dessa acção, ou seja, com a marca da mão, a caligrafia do gesto, a distinção do rasto; o estilo ou, se quisermos, a assinatura ou o vestígio único dessa acção; a traça identitária ou autoral; e daí a sua equivalência com o traço; (iii) por outro lado ainda, refira-se que o termo «gráfico» é por vezes empregado como adjectivo ou sinónimo de uma representação com um conteúdo muito descritivo, remetendo para um tipo de figuração bastante vívida ou explícita, com imagens cruas ou realistas. O gráfico implicará, portanto, noções como figura, representação ou imagem verídica.

Consideremos, por fim, a origem lendária do desenho, numa das suas versões narrada por Plínio, na história efabulada sobre a jovem Dibutades que descobre na sombra do seu amado a figura que fixará a sua presença; que o (re)presentará, através de uma linha de contorno que desenha o seu perfil⁽⁴¹⁾. A história é muito sugestiva pois, na realidade, neste mito estão subentendidas várias invenções: a do *dispositivo* – o sistema de projecção, concebido pela luz, sombra projectada e posicionamento dos intervenientes, que permite a circunscrição do perfil; a da *figura* – materializada pela marcação da sombra, convertendo-se em «carácter» gráfico; a da *representação* – a denotação do amado,

(41) Cf. Plínio, *o Velho* (63-79), *História Natural*, Livro XXXV, Secção 43. Na verdade, a secção é dedicada à descoberta da arte da modelagem, mas é frequentemente associada à invenção do desenho ou da pintura. Para uma abordagem mais pormenorizada da iconografia e da relação hermenêutica desta história com o desenho, veja-se o nosso Marcelino (2012: 49-77).

feita pela linha traçada a carvão; a do *desenho* – a presença que fica *do* signo, independente da sombra e do amado ausentes. Este signo, além de representar o amado, apresenta-se enquanto desenho; como coisa concreta que designa em diferentes dimensões. Ele é signo icónico, porque há uma semelhança no perfil do rosto que coincide com a da linha; é signo indicial, porque a linha transitou, fisicamente pelo decalque, da matriz da sombra; mas, sobretudo, é signo simbólico, porque a linha é uma abstracção: não existem linhas na natureza a tornar as suas formas, ou a confinar um rosto fugidio, ou a delimitar o fluxo de uma sombra; o que existe é apenas uma marca riscada na parede que, por uma invenção conveniente – uma convenção –, uma *tradução* subentendida feita através de linhas, manchas ou outros sinais gráficos (a linguagem do desenho) usamos como meio para significar algo. Tal como nos primeiros desenhos pré-históricos, também aqui (como de resto em qualquer representação gráfica) a concepção de um sistema figural, seja por correlações de similaridades selectivas, seja por correspondências físicas, seja por mera estipulação codificada, instaura uma qualidade denotativa ou exemplificativa nas marcas, quando estas são traduzidas em, e lidas como, *figuras*. Todas estas dimensões do desenho, que se assumem afinal como elementos fundacionais que se podem projectar em todo o universo das imagens e numa linguagem visual, sublinham a prevalência da sua natureza simbólica.

7. Sintomas do gráfico

Observados os aspectos mais proeminentes da linguagem ou da simbolização gráfica e da revisão retrospectiva que fizemos a propósito das propostas de Goodman, estamos finalmente em condições de tentar responder à questão «quando há desenho?», ou seja, tentar adiantar quais as «características distintivas ou indicadoras da simbolização»⁽⁴²⁾ que constituem as pistas para identificar quando uma imagem funciona como desenho, através da hipótese de cinco sintomas do gráfico.

⁽⁴²⁾ *WW*, p. 67: parafraseio Goodman para seguir a sua estratégia argumentativa a propósito dos sintomas do estético, adaptada aqui à caracterização do desenho.

- (1) O *analógico* – sendo o desenho uma imagem, então a sua linguagem é analógica. A linguagem ou simbolização gráfica funciona num sistema com densidade sintáctica, pelo que, quando lemos e interpretamos um desenho, «as diferenças mais finas em certos aspectos constituem diferenças entre símbolos» (*WW*: 67-68). A complexidade, o pormenor, a indeterminação ou a saturação das marcas requer sensibilidade, atenção e susceptibilidade para a sua leitura e implicam ambiguidade, abertura e riqueza semântica.
- (2) O *autográfico* – sendo o desenho analógico, então a produção da marca gráfica tem uma qualidade singular e irrepetível, na qual a simbolização assenta; essa qualidade tem implicações importantes para a identidade do desenho. Por um lado, depende de uma acção, de um gesto, de uma «mão» que condiciona a individualidade constituinte da marca. Por outro, essa qualidade distintiva pode exemplificar um estilo ou uma certa assinatura, ou seja, o reconhecimento de «traços do funcionamento simbólico de uma obra que são característicos de autor, período, local ou escola» (*WW*: p. 35). Adicionalmente, a qualidade autográfica também se relaciona com outra característica fundamental que usualmente é apontada ao desenho: na sua essência, o desenho não necessita de instrumentos, meios ou recursos muito sofisticados para a sua produção; a realização de um desenho envolve um processo simples, económico, democrático e transversal. Estes atributos são evidenciados pelo facto de ser um meio de expressão directo de produção de marcas autografadas; o pensamento visual é transmitido de modo imediato, através de um gesto ou acção que o traduz de forma sensitiva e transparente em sinais marcados sobre uma superfície.
- (3) A *representação* – existe no desenho uma pulsão ou vocação primordial para a representação; para a instauração de sistemas de signos que, por figuração gráfica, denotam os objectos que referem. Provavelmente, a origem da representação por imagens reside neste dispositivo simbólico da criação de figuras por inscrições gráficas. O eco dessa vocação primordial e prioritária é particularmente evidente no desenho.

- (4) A *exemplificação* – o mesmo sistema de signos ou linguagem gráfica também instaura figuras que exemplificam, ou seja, que funcionam como instâncias ou amostras de propriedades ou qualidades que literalmente possuem e que sobre elas chamam a atenção, pela sua apresentação gráfica, ou que metaforicamente as refiram, pela expressão gráfica que exibem. No desenho do domínio artístico, a expressão envolve características largamente relacionadas com a densidade e saturação do meio analógico, bem como com a qualidade distintiva da marca autográfica.
- (5) A *projectação* – uma das características mais reconhecidas no desenho é a sua função de projecto, de intensão, de desígnio (ou, se quisermos, de *design*), que implica a referência prospectiva a objectos que não existem. Por um lado, a projectação pressupõe a ideia de que poderão ser construídas ou materializadas coisas, objectos ou mesmo outras imagens através de esquiços, esquemas, diagramas, desenhos técnicos, esboços toscos ou artísticos, havendo transferência, projecção, trânsito ou continuidade do desenho para essas coisas (daí falarmos em imagens desenhadas, não só no desenho propriamente dito, mas também na pintura, na escultura, na arquitectura e, na verdade, em todas as manifestações possíveis de imagem). Por outro, a *projectação* implica a própria noção de ideação, de invenção, de revelação, de imaginação (criação de novas imagens), que ligam de forma muito directa o desenho à manifestação criativa de um pensamento visual⁽⁴³⁾.

⁽⁴³⁾ O carácter projectual do desenho está na origem do seu epíteto tradicional de mãe de todas as artes visuais (da pintura, da escultura e da arquitectura, mencionado já nas primeiras referências em C. Cennini, L. Alberti ou G. Vasari). Mas a par da sua função preparatória para a produção de outras obras nas artes visuais, que prevaleceu durante muito tempo, o desenho também se assumiu sempre como arte autónoma, desde o simples esboço ou esquiço ao desenho mais acabado. Independentemente desta ambivalência, o desenho que se manifesta como *projectação* revela-se numa continuidade transitiva, desde o registo dos desenhos originais até às imagens manifestas noutros *media* ou noutros objectos ou artefactos. Veja-se a este propósito «Drawing as Continuum» (Peterbriedge, 2010: 16–19). Sobre a noção de *imagens desenhadas* veja-se o nosso Marcelino (2012: 35–36).

Duas considerações devem ser referidas. Em primeiro lugar, estes sintomas do gráfico são indícios para detectarmos a presença de modos de simbolização de «coisas que funcionam como desenhos»; não são critérios para definir o que é definitivamente um desenho, nem um guia para distinguir bons ou maus desenhos, e aplicam-se indistintamente aos desenhos que ocorrem em todos os domínios: arte, ciência, tecnologia, entretenimento ou mera prática comum. Em segundo lugar, se quisermos apenas considerar os desenhos da esfera da arte, então teremos de cruzá-los com os *sintomas do estético* propostos por Goodman. Curiosamente, há algumas relações de afinidade e sobreposição entre os sintomas do gráfico e do estético: o *analógico* implica a densidade sintáctica e semântica. O *autográfico*, sendo uma consequência do analógico, também se pode relacionar com traços estilísticos característicos do funcionamento simbólico do desenho de um autor (individual ou colectivo), discerníveis pela exemplificação de determinadas propriedades gráficas⁽⁴⁴⁾; e a *representação*, mas sobretudo a *exemplificação* no desenho, dependem em larga medida da densidade e da saturação sintáctica, que implicam igualmente a densidade semântica. Aparentemente, a *projectação* (sendo um conceito que nem sequer é referido por Goodman) poderia ser o único sintoma do gráfico a não ter uma relação imediata com o estético. Mas se atendermos com cuidado, a *projectação* configura um caso especial de representação e exemplificação, na medida em que pode envolver a referência a realidades construídas por projecção, por «antepresentação», pela representação ficcional, pela invenção e criação de novas formas

⁽⁴⁴⁾ A associação que aqui estabeleço entre as características autográficas e as estilísticas (mas que não é feita por Goodman) decorre dos aspectos que são constitutivos da expressão gráfica e da densidade e saturação inerentes aos desenhos. O «estatuto do estilo», proposto por Goodman, consiste naqueles traços do funcionamento simbólico – assunto ou conteúdo (denotação); expressão ou modo (exemplificação metafórica); e estrutura ou forma (exemplificação literal) – que são característicos das obras de um autor, período, local ou escola (cf. *WW*: 23–40). Como já defendemos, a exemplificação está implicada no desenho que se manifesta no campo artístico, independentemente de este poder não expressar ou denotar nada, donde, neste domínio, parece-me que se pode estabelecer uma relação consequente entre propriedades formais ou estruturais estilísticas e a natureza autográfica do desenho.

ou imagens⁽⁴⁵⁾. Neste sentido, tanto pode implicar a denotação de um objecto possível, de uma coisa por vir, de um plano, como também a exibição de uma coisa imaginada, o esquema de um pensamento, a demonstração dum modelo ou a construção de um objecto ou de um mundo idealizado (quer ocorram em contextos estéticos ou para lá destes). A projectação é a característica do desenho que se manifesta pela criação de novas *figuras*, *i.e.*, na invenção de caracteres gráficos que denotam ou exemplificam; ou seja, no contínuo exercício de recriação de figurações.

8. Ser desenho

Chegados a este ponto devemos questionar: afinal de contas, *o que é desenho?* A variedade de tipologias e expressões gráficas do desenho é tão vasta que parece resistir a qualquer abordagem que tente unificar ou delimitar o seu campo. É possível que a fórmula de sintomas do gráfico que adiantamos se possa alargar a outros sintomas aqui não considerados, assim como reduzir os que aqui estão propostos, na medida em que há alguns que se implicam ou subentendem mutuamente. Ou que a designação dos conceitos que eles caracterizam (seguindo o seu sentido goodmaniano) possa ser substituída por outros termos equivalentes ou aplicados a características co-extensíveis a estas. Na verdade, estes cinco sintomas relacionam-se entre si de forma intrincada; e posso adiantar que, sempre que nos defrontamos com um desenho, é muito improvável considerar apenas um, excluindo

⁽⁴⁵⁾ Ainda que Goodman não se refira concretamente ao termo «projectação» (que no caso do desenho pode ser entendido como algo relativo à manifestação de um estágio processual de uma criação ou à projecção de um pensamento visual), o conceito está implicado na sua referência ao papel (cognitivo) da *invenção* (veja-se a secção «Invention», em *LA*: 31-33): esta seção (que pode parecer desenquadrada na sequência do seu livro), tem a meu ver um carácter de manifesto, que se estende ao longo de *LA* e que continua depois em *WW*. A invenção (ou de forma mais específica a projectação) é matéria que está subentendida no seu projecto de investigação sobre o funcionamento de todas as formas de simbolização na construção de mundos (não apenas da arte) e no modo como estas contribuem para a sua «criação e compreensão» (*LA*: p. 265).

qualquer outro. A complexidade e ambiguidade das funções referenciais imanentes ao desenho (e às imagens) desafiarão sempre as certezas de alguma fórmula de sintomas. Afinal de contas, se começamos por aceitar que «um desenho é uma imagem», temos de admitir que há imagens que não são desenhos, há desenhos que não são artísticos, há desenhos que não representam, há desenhos que representam sem se parecer com nada, há desenhos que se parecem com algo sem serem realistas, há desenhos que nada expressam, há desenhos que não exemplificam, há desenhos que não são analógicos, há marcas gráficas que não são autográficas e há projectos que não são desenhados.

A menção a estas incertezas reconvoca os dilemas referidos logo na introdução sobre as reconfigurações que o desenho assumiu hoje e que persistem ainda como interrogações. Primeiro, a questão do digital e, conseqüentemente, do alográfico parece excluída ou não ajustável à caracterização que foi aqui proposta. Segundo, algumas manifestações artísticas contemporâneas que se reclamam como desenho, mas que expandem o seu campo para lá dos seus limites tradicionais, parecem escapar ou contrariar o quadro caracterizador dos sintomas do gráfico. Como pode haver linguagem gráfica em coisas tão disparees como numa instalação espacial, num *happening*, na matéria luminosa ou na paisagem⁽⁴⁶⁾? As duas questões referem problemas diferentes e implicam respostas que, para lá do que já foi explanado anteriormente, requereriam uma investigação mais profunda do que aquela que pode ser dada aqui, mas tentaremos, ao menos, indicar sumariamente as pistas para esse desenvolvimento.

A questão mais específica do desenho (ou da imagem) digital envolve um problema de linguagem e de tecnologia. Por um lado, a discussão sobre se será possível conceber um sistema digital (ou uma linguagem notacional) para as imagens foi já levantada e respondida negativamente por Goodman. O argumento baseia-se na fundação das

⁽⁴⁶⁾ Veja-se, por exemplo, casos destes em obras de artistas como Joëlle Tuerlinckx, James Turrell, Robert Smithson, Walter de Maria, Richard Long, Dennis Oppenheim, Christo ou Anthony McCall, onde o desenho é formal e conceptualmente incorporado no seu trabalho de forma subliminar em diversas dimensões como pensamento, processo, acção ou gesto; sobre estas perspectivas contemporâneas do desenho, veja-se Pereira (2022).

práticas instituídas da produção e fruição de imagens que estabelecem a «autorização» para as formas de simbolização que ocorre das imagens «legitimamente projectadas de uma classificação prévia». A «autoridade» desta prática anterior condiciona e, em última instância determina, a leitura e a interpretação de imagens de forma analógica (mesmo que estas tenham sido convertidas ou produzidas digitalmente)⁽⁴⁷⁾. Um caso diferente, por outro lado, é aquele que se relaciona com a questão tecnológica da conversão entre analógico e digital, tratada por Goodman como um problema de *tradução* por processos de supressão ou suplementação⁽⁴⁸⁾. Todavia, os avanços tecnológicos da

⁽⁴⁷⁾ Veja-se *LA*: 194-198; e ainda, *RP*: 126-131. Contudo, como o próprio Goodman admite, é possível a ocorrência de sistemas híbridos ou mistos, como no caso dos desenhos em projectos de arquitectura, que combinam notação e representação, em diagramas e plantas, funcionando alograficamente como partituras de edifícios (cf. *LA*: 219-221). Mas há outras situações curiosas possíveis. Por exemplo, um enunciado escrito de um exercício de geometria descritiva (um sistema de representação por dupla projecção ortogonal, com convenções estabelecidas que lhe garante «autoridade») funciona como uma partitura a partir da qual as representações gráficas correctamente executadas em cada desenho são «instâncias genuínas» da representação que é prescrita no enunciado. O sistema é digital na primeira etapa (o enunciado é notacional ou linguístico e, portanto, alográfico), mas analógico na segunda etapa (a execução gráfica do desenho é representacional e, portanto, autográfica). De modo similar, noutro contexto, a série de trabalhos *Wall Drawings*, produzida a partir dos finais da década de 60 do século xx pelo artista Sol Le Witt, apresentam-se em configurações gráficas abstractas concebidas a partir de diagramas que são «partituras» (digitais) com instruções para as executar em desenhos sobre paredes. Trata-se de um sistema singular, com a «autoridade» circunscrita à prática artística deste autor, com o objectivo de eliminar qualquer marca autográfica da expressão manual do autor/artista e reduzir o desenho à sua dimensão puramente conceptual. A «pauta» do desenho consiste numa folha certificada pelo próprio artista, com as indicações precisas para a sua execução. Ou seja, um desenho que se pretende alográfico, como uma peça que pode ser transmitida e replicada, ao ser correctamente riscada por qualquer desenhador ou executante, funcionando como instância da obra definida pela partitura do diagrama.

⁽⁴⁸⁾ Curiosamente, neste contexto Goodman fala em processamento de *mensagens* e não de imagens (*LA*: 164-170). Na passagem do analógico para o digital ocorre um processo de nivelamento com o registo parcial ou sincopado da informação, e na passagem do digital para o analógico ocorre um processo de adição de informação por interpolação ou extrapolação.

automatização digital actualizaram a possibilidade teórica especulada por Goodman (cf. *LA*, p. 198)⁽⁴⁹⁾. Essa automatização tem permitido abrir processos inéditos nos modos de produção e processamento das imagens, introduzindo uma «reclassificação» da prática antecedente, adicionando novos métodos criativos que se vieram a sedimentar como prática estabelecida (como sistema com «meios» e «autoridade») e que «licenciaram» a possibilidade da transformação, reconversão ou manipulação da informação gráfica ou visual, mas sobretudo a sua reprodução e transmissão, preservando a identidade das obras a ponto de as reconfigurar enquanto «réplicas verdadeiras» da imagem originalmente criada com os instrumentos deste *media*. Neste sentido específico, o desenho digital é, de facto, alográfico⁽⁵⁰⁾.

A resposta à segunda questão – relativa aos casos de desenho expandido, híbrido, *intermedia*, miscigenado, que desafia as fronteiras entre disciplinas ou os limites das classificações estabelecidas para o seu campo nas práticas artísticas contemporâneas – entronca directamente com o problema de fundo deste texto, quando optámos por analisar aquilo que é ontológico no desenho, revendo aquilo que o define à luz da teoria simbólica de Goodman. A tendência natural para fixar qualquer definição é a da compulsão para encontrar contra-exemplos e argumentos que a refutem (ou de a blindar em defesa do contraditório). No caso do desenho, as tentativas de o definir ao longo da história da sua teoria e prática, quer de forma positiva (o desenho é ...), quer negativa (... o que o desenho não é), esbarraram sempre em

⁽⁴⁹⁾ Convém distinguir aqui o princípio teórico do funcionamento dum «sistema digital» e aquilo que se convencionou chamar «revolução digital», consequência das constantes evoluções da computação e instrumentação tecnológica digital, e da consequente «digitalização» da vida e do mundo actual, que se implementou também como prática estabelecida da «história de produção» de imagens.

⁽⁵⁰⁾ Para todos os efeitos, uma imagem contida num ficheiro digital funciona como uma partitura, da qual as correctas execuções através de impressões numa página ou de projecções num ecrã contam como instâncias genuínas da mesma obra. A característica alográfica do desenho digital é consequência da mudança de paradigma nas práticas que se tornaram estabelecidas na produção deste tipo de imagens, tornando irrelevante a «distinção entre original e cópia» (cf. *LA*: p. 113). Há aqui uma diferença substancial com o caso da gravura ou o caso similar de obras singulares ou múltiplas, com uma ou duas etapas, que permanecem autográficas.

formulações incompletas, inconclusivas, grandiloquentes, não exclusivas ou simplesmente de compromisso. O desenho tanto é definido como linha, mancha, tom, representação, expressão, figuração, «coisa gráfica», «coisa mental» ou apenas como «trabalhos sobre papel»; se é certo que o desenho é tudo isso, também o são outras imagens, símbolos ou obras de naturezas muito diversas. Muitas das abordagens procuraram uma definição centrada nesta ou naquela qualidade específica do desenho – material, essencial, mental –, mas até hoje não encontrei nenhuma que capte a característica ou propriedade que constitui o traço distintivo restrito, ou o denominador comum para o desenho. Penso que o carácter aberto e ubíquo do desenho torna infrutífera a tarefa de o fechar numa definição em termos de condições necessárias e suficientes. Mesmo a nossa tentativa de caracterizar o elemento gráfico por sintomas, como um domínio agregador do desenho, concluiu que este não pode ser reduzido a um princípio finito ou unitário, precisamente porque o desenho não tem uma *delimitação* que lhe seja absolutamente exclusiva, mas muitas que se manifestam em características partilháveis, relacionáveis ou sobreponíveis com outras linguagens, sistemas, práticas, disciplinas, ciências, versões ou mundos, com funcionamentos simbólicos muito diferenciados. Ainda assim, julgo que a opção centrada na análise do funcionamento simbólico da linguagem gráfica seja a abordagem mais prioritária e, talvez, a mais promissora para uma investigação sobre o papel fundacional do desenho na linguagem visual das imagens.

Se ser desenho é ser símbolo, e se ser símbolo depende sempre de um funcionamento referencial que é estabelecido num dado sistema simbólico, então um desenho (ou imagem) pode funcionar como tal umas vezes e outras não. Tal como no exemplo da cadeira e da pedra, se um desenho de Goya for usado para embrulhar salame, não está a funcionar como imagem (ainda que lhe chamemos desenho). E se uma cadeira vulgar for deslocada da sua função utilitária habitual e incorporar uma obra de arte como a de Kosuth, passa a ter um funcionamento simbólico e a ser lida também como imagem (ainda que continue a ser uma cadeira)⁽⁵¹⁾. Assim, nada é intrinsecamente um símbolo

⁽⁵¹⁾ Sigo, como é evidente, a argumentação e os exemplos análogos em «When is Art?» (*WW*); ver também o início da secção 2 deste texto. No meu exemplo,

(ou uma imagem). E nada é intrinsecamente um símbolo de determinada espécie. Tal como a cadeira e o escadote, as letras que aparecem em pinturas de Jasper Johns ou em desenhos de Ana Hatherly funcionam sobretudo como imagem (e, mais especificamente, de modo gráfico, como desenho); de forma idêntica, se um texto exaltar propriedades caligráficas ou tipográficas formalmente inventivas, além de símbolo verbal, funciona igualmente como símbolo pictórico ou gráfico. Por outro lado, se uma série de desenhos dispostos de tal forma na parede de um museu capturado por militares indicar cripticamente a posição do inimigo, esses desenhos estão a referir, não como símbolo gráfico, mas sim como símbolo notacional (cf. *LA*: p. 41). Não se trata de um relativismo arbitrário ou subjectivo, mas contextual ao sistema⁽⁵²⁾. Quando vejo a imagem de um cão numa nuvem, estou a projectar a leitura habitual que faço do desenho de um cão (ou seja, a *figura* de um cão); a mediação daquele objecto (ou o agenciamento daquela experiência) converteu-se momentaneamente em artefacto significativo (em desenho). A relevância da natureza física material ou da experiência perceptiva da imagem, bem como de intenções ou de relações causais, desvanecem-se e fundem-se na noção de símbolo: «quase tudo pode estar por quase tudo» (*LA*: p. 5). Funcionar como desenho (ou imagem) não depende da estrutura material ou das propriedades internas físicas de qualquer objecto, ou tampouco da experiência sensível subjectiva que lhe está associada, mas do sistema simbólico onde esse objecto ou experiência se integram; depende sim da *interpretação* que ocorre quando «lemos o objecto» correctamente como imagem e como desenho, em função de um contexto que é intersubjectivo. Como existem muitos sistemas simbólicos em contextos variados, por vezes múltiplos e complexos, que convocam funcionamentos muito distintos,

refiro-me à obra *Uma e Três Cadeiras*, de Joseph Kosuth, de 1965. Incidentalmente, nesta obra coexistem na mesma imagem diferentes objectos mediados por símbolos pictóricos, linguísticos e representacionais, que, como um todo, activam a sua interpretação enquanto símbolo estético.

⁽⁵²⁾ Uma vez adoptado um sistema (ou versão), o símbolo torna-se uma questão de facto nesse sistema (ou mundo). Um argumento que decorre da sua posição construtivista de múltiplos mundos (correctos e válidos), feitos de «versões-de-mundo» e sistemas simbólicos. Sobre a questão da correcção e validade epistemológica de sistemas e versões, veja-se Goodman (1996) e *WW*.

a mesma imagem pode funcionar de modos diversos. De igual forma, o desenho pode transitar no tempo e no espaço, entre diferentes objectos e acontecimentos, ou ser reconhecido de modos híbridos em domínios não habituais. Assim, as dificuldades anteriormente indicadas com a amplitude de características que as imagens podem assumir não são explicáveis à luz de dicotomias sujeito/objecto, natural/artificial, mas de acordo com a amplitude das funções simbólicas que elas podem veicular. O mesmo se aplica às imagens que são desenhadas, sempre que nelas se reconheçam sintomas do gráfico⁽⁵³⁾.

Acreditamos que o estudo da variedade dos muitos sistemas simbólicos e dos seus modos de significação nos fornece as bases para pensar uma filosofia do desenho⁽⁵⁴⁾ e para a caracterização das propriedades mais relevantes envolvidas nos objectos gráficos; para investigar os termos e conceitos mais adequados às suas funções referenciais; o léxico e os predicados que os desenhos denotam ou pelos quais são exemplo; *i.e.*, os muitos nomes do desenho (sejam eles substantivos, verbos ou adjetivos). Esse estudo permite-nos, enfim, mapear e explicar as múltiplas ocorrências da *linguagem gráfica*, na prática quotidiana, na percepção, na ciência e no complexo mundo da arte, mesmo nas situações menos espectáveis ou mais inusitadas.

Se no fim deste périplo o leitor ficar com as expectativas esvaziadas sobre uma resposta ao que afinal define o desenho, temos de aceitar que essa é a consequência inevitável de ter deslocado a busca estéril de captar as propriedades exclusivas, fixas e permanentes daquilo que o circunscreve, para indagar pelas propriedades partilháveis, flutuantes e contextuais daquilo que constitui o funcionamento simbólico do

⁽⁵³⁾ Em suma, a simbolização pode ir e vir, e qualquer objecto pode funcionar simbolicamente (de modos diferentes até) umas vezes e não outras. É claro que há certas coisas que usualmente funcionam simbolicamente de forma mais permanente do que outras porque foram construídas, de acordo com uma prática estabelecida (de uma «autoridade»), para serem reconhecidas como artefactos significantes de determinada espécie (imagens, palavras, músicas, etc.), razão pela qual são classificadas dessa forma (veja-se *WW*: 69-70). Reconhecer uma imagem (ou um desenho) é subentender que ela simboliza (e a forma como o faz).

⁽⁵⁴⁾ Enquanto ramo da filosofia da arte, mas também da filosofia da ciência, da linguagem ou do conhecimento.

desenho⁽⁵⁵⁾. Na diferença entre *o que é desenho* e *quando há desenho*, reside a distância que separa o *ser* e o *haver* desenho.

Referências

- BEARDSLEY, Monroe. «*Languages of Art and Art Criticism*». *Erkenntnis*. 12. 1, 1978. 95-118.
- CARMO D'OREY, Maria do. *A Exemplificação na Arte: Um Estudo sobre Nelson Goodman*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.
- COULMAS, Florian. *The Writing Systems of the World*. Oxford: Basil Blackwell, 1991.
- GOMBRICH, Ernst. *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*. Londres: Phaidon Press, 2005.
- GOMBRICH, Ernst. *The Image and the Eye. Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*. Londres: Phaidon Press, 2002.
- GOODMAN, Nelson. *The Structure of Appearance* (3.^a ed.). Dordrecht/Boston: D. Reidel Publishing Company, 1977.
- GOODMAN, Nelson. [LA]: *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*, (2.^a ed.). Indianápolis/Cambridge: Hackett Publishing Company, 1976.
- GOODMAN, Nelson. Book Review: *Art and Illusion (...)*. *The Journal of Philosophy*. 57. 18, 1960. 595-599.
- GOODMAN, Nelson. [PP]: *Problems and Projects*. Indianápolis/Nova Iorque: The Bobbs-Merrill Company, 1972.
- GOODMAN, Nelson. [WW]: *Ways of Worldmaking*. Indianápolis/Cambridge: Hackett Publishing Company, 1978.
- GOODMAN, Nelson. [FFF]: *Fact, Fiction, and Forecast* (4.^a ed.). Cambridge/Londres: Harvard University Press, 1983.
- GOODMAN, Nelson. [MM]: *Of Mind and Other Matters*. Cambridge/Londres: Harvard University Press, 1984.
- GOODMAN, Nelson. «The Way the World Is». In: P. McCormick (org.), *Starmaking* (pp. 3-10). Cambridge/Londres: MIT Press, 1996.

⁽⁵⁵⁾ Como referimos na introdução, esta conclusão decorre do mesmo argumento de Goodman a propósito do problema da definição da arte (WW. 66-70). Ainda assim, há uma diferença subtil entre a formulação «quando é arte?» e «quando há arte?».

- GOODMAN, Nelson & Elgin, Catherine. [RP]: *Reconceptions in Philosophy and Other Arts and Sciences*. Indianápolis: Hackett Publishing Company, 1988.
- KULVICKI, John. *On Images: Their Structure and Content*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- MARCELINO, Américo. *Da Semelhança no Desenho. Representação e Dispositivos Ópticos em Imagens Desenhadas*. (Tese de Doutorado em Belas-Artes/Desenho). Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2012.
- MARCELINO, Américo. *Representação e Realismo. Um Estudo sobre a Natureza da Imagem na Obra de Nelson Goodman* (Dissertação de Mestrado em Estética e Filosofia da Arte). Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2003.
- MAYNARD, Patrick. *Drawing Distinctions: The Varieties of Graphic Expression*. Local: Cornell University Press, 2005.
- PEREIRA, Dilar. *Os Limites do Desenho. Perspectivas Contemporâneas: Hibridação e Transitus*. (Tese de Doutorado em Belas-Artes/Desenho). Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2022.
- PETHERBRIDGE, Deanna. *The Primacy of Drawing: Histories and Theories of Practice*. Yale University Press, 2010.
- ROBINSON, Andrew. *The Story of Writing*. Thames & Hudson, 2020.

PARTE III
EXEMPLIFICAÇÃO
E EXPRESSÃO

Exemplification: A Case Study

CATHERINE Z. ELGIN(*)

Introduction

Rather than asking «What is art?», Nelson Goodman maintains, we should ask «When is art?» (1978). That is: under what circumstances does something function as art? He maintains that something that is not standardly considered a work of art can nevertheless function aesthetically. His example is a stone in the driveway. Although he goes on to detail what he takes to be the symptoms of the aesthetic – the factors that indicate that something is functioning aesthetically – he never returns to the stone. That is unfortunate. The stone in the driveway seems quickly to revert to its earlier, mundane insignificance. We might therefore conclude that a non-standard object's capacity to function as art is transient and trivial unless, like Duchamp's *Prelude to a Broken Arm*, it is suitably ensconced in an art museum. I will argue that such devaluation is unfounded. Through a discussion of an installation called *Hemlock Hospice*, I show how a stand of dying trees in the Harvard Forest was brought to function as a powerful, indeed potentially transformative work of art. Such transmutations of function are epistemically valuable. They augment the insights science yields. To treat a mundane object as art is to open our eyes to aspects of it and relations in which it stands to other things – aspects and relations that we would otherwise miss. I will argue that the

(*) Graduate School of Education, Harvard University.

installation functions simultaneously as a scientific symbol and as an aesthetic one. Rather than being antithetical, I will urge, the two functions are complementary.

1. Background

To make my case, a bit of background is required. The eastern hemlock (*Tseuga canadensis*) is an evergreen that was once widespread in eastern North American forests. Owing to climate change and the introduction of a tiny insect – the hemlock woolly adelgid – the species is in apparently irreversible decline. There is, evidently, no feasible way to control the adelgid’s spread. As a result, scientists predict that the eastern hemlock is threatened with functional extinction. To honour its passing, ecologist Aaron Ellison and interdisciplinary artist designer David Buckley installed *Hemlock Hospice* in the Harvard Forest from 2016–2017 (see Ellison and Buckley 2021).

Hospice care is palliative medical care provided to terminally ill patients when further attempts to cure have been deemed futile. The mood in hospice is often bittersweet. Patients, their families, and friends reflect on past joys and triumphs, while sadly aware that the end is near. Hospice can serve to reconcile survivors to the patient’s impending death. *Hemlock Hospice* then was a site to reflect on a species whose end is near.

The installation coursed through a stand of hemlocks in the Harvard Forest, a research department of Harvard University focused on forest ecology, land-use history, and climate change. A two-mile-long path through the woods was interspersed with sculptures designed for the exhibition. The individual sculptures are undeniably works of art functioning as such. There is no controversy about them. I want to focus on the trees. They were not just the backdrop as the site might seem to be the backdrop in more familiar installations – for example, as Central Park served as the backdrop in Christo and Jeanne Claude’s (2005) *The Gates*. Rather, the trees were the focus; they were what the installation is about. The work was designed to exemplify the hemlock’s fate.



Fig. n.º 1:

Hemlock Memorial Shed (2017). Installation at Harvard Forest, $8 \times 8 \times 9$ feet; wood, acrylic paint, and assorted hardware. Collaborating artists: David Buckley Borden, Aaron M. Ellison, and Lisa Ward. Image © Aaron M. Ellison, and used with permission.

[*Hemlock Memorial Shed* (2017). Instalação na Floresta de Harvard, $2,4 \times 2,4 \times 2,7$ metros; madeira, tinta acrílica e ferragens diversas. Artistas cooperantes: David Buckley Borden, Aaron M. Ellison e Lisa Ward. Imagem © Aaron M. Ellison, usada aqui com permissão.]

2. Exemplification

Exemplification is a mode of reference whereby a symbol refers to some of its own features via its instantiation of those features (Goodman 1968; Vermeulen et al. 2009). It underscores those features, drawing attention to them. As I use it, the bland, neutral term «feature» refers to properties, relations, matters of fact. The features of a thing may be obvious or obscure; dramatic or mundane; literal or metaphorical. Although a staple of both art and science, exemplification is not esoteric.

It is the relation in which a sample or example stands to whatever it is a sample or example of. A sample of laundry detergent exemplifies its cleaning power; a swatch of cloth in a tailor's shop exemplifies its pattern, color, texture, and weave; a problem worked out in a textbook exemplifies the way the rules are to be applied to a range of problems.

Familiar pedagogical and marketing exemplars are standardized and regimented. They are designed so that their interpretation will be readily agreed upon. But exemplification does not require standardization or regimentation. It can be entirely ad hoc. Anything becomes an example, simply being used as such. A naturalist might point to a plant in a field as an example of goldenrod, or of an indigenous plant, or of a particular color, or as a flower that might prompt a sneeze. A car salesman might point to a car as an example of a Chevrolet, or an electric car, or a sedan, or a bargain at the price. A football coach might point to a play as an example of competence or incompetence, brilliance or bungling, even of brilliance in overcoming bungling. Their actions of pointing, indicating, or mentioning turn mundane objects into symbols that exemplify features that make them representatives of particular kinds.

Context often makes obvious what features are exemplified. It might be plain to the naturalist's auditors that the color and shape of the flower are the grounds for treating it as an example of a goldenrod. But ad hoc exemplars are sometimes hard to interpret. The naturalist's auditors might be uncertain as to which other plants qualify as goldenrods – that is, how far the color and shape can diverge from the exemplar and still qualify as a goldenrod. A mining inspector's air sample must be run through a gas chronometer before anyone can tell what gasses it exemplifies. A seeming compliment may exemplify a hidden slight. A speaker's remark may exemplify tact by what she did not say – not everything she did not say, of course. It is an exemplar of tact because of an omission of something whose mention, although conversationally appropriate, would have been embarrassing. In such cases a good deal of analysis may be needed to interpret an exemplar.

Where the features themselves are subtle, the function of the exemplar is to bring them to the fore. A delicate experiment may be contrived to exemplify the difference between similar proteins. The finest curve of a lip may exemplify the difference between a smile

and a sneer. In other cases, the exemplified feature is so obvious that we routinely look right past it. If everyone knows that trees die, and everyone knows that everyone knows that trees die, what is the point of highlighting this fact? It might seem that exemplifying the obvious is a waste of time. Often it is not. Through defamiliarization – making the familiar seem strange – we may be brought to notice what we ordinarily overlook (see Banes 2003).

Exemplification highlights certain features, drawing attention to them, making them salient. In so doing, it marginalizes or occludes others. A test for pollutants in the river might marginalize organic matter in the sample in order to exemplify and thereby focus attention on toxic chemicals. In an audition seeking to exemplify musical talent, performers play behind a curtain so that their gender and race are occluded. Successfully marginalizing irrelevances thus protects against an exemplar's distracting, obscuring, biasing, or misleading. Exemplification screens out irrelevances. It thus affords epistemic access.

Carmo d'Orey argues convincingly that exemplification is central to the way works of art function (1999). Goodman maintains that it is one of the symptoms of the aesthetic (1968). Although I agree with d'Orey and Goodman about its importance in the arts, I deny that exemplification is a symptom of the aesthetic; for, as I have argued, it is equally important in the sciences (Elgin 2017). Experiments and models, as much as still lifes and symphonies, foster understanding via exemplification. This may raise a problem for my interpretation of *Hemlock Hospice*.

Exemplification plainly plays a role in *Hemlock Hospice*. On an ordinary stroll through the woods, visitors might simply pass by the hemlocks, paying them little notice. They are, after all, familiar in New England. But the title of the installation draws attention to them. It brings them to exemplify a type of tree – the hemlock. The term «hospice» sensitizes visitors to the trees' state. They are not just trees, they are dying trees – trees whose condition is terminal. They were, of course, trees, hemlock trees and dying trees anyway. But the title underscores these facts; it makes them salient. The path does too. It is not just a walk in the woods; it is a walk through dying hemlocks. The installation, moreover, brings the trees to exemplify generally. It is not just these particular trees or the trees in this particular forest



Fig. n.º 2:

Sixth Extinction Flag. Installation at Harvard Forest, 5 × 5 feet; canvas, thread, nylon rope, and grommets. Collaborating artists: Jackie Barry, David Buckley Borden, and Aaron M. Ellison. Image © Aaron M. Ellison, and used with permission.

[*Sixth Extinction Flag*. Instalação na Floresta de Harvard, 1,5 × 1,5 metros; tela, linha, corda de nylon e ilhós. Artistas cooperantes: Jackie Barry, David Buckley Borden e Aaron M. Ellison. Imagem © Aaron M. Ellison, usada aqui com permissão.]

that are dying. The trees are representatives of their species. The entire species is in peril.

So the trees exemplify «tree», «hemlock», «dying», «member of a *T. canadensis*, which is in dire straits» and «member of a threatened species». The predicates have different extensions; by jointly exemplifying them, the installation weaves connections among them. It is then straightforward to argue that *Hemlock Hospice* exemplifies. It does not follow, though, that *Hemlock Hospice* functions as art.

3. But Is It Art?

The Harvard Forest is an institution devoted to the discovery and dissemination of scientific understanding. Since its staff designed and presented the installation, wouldn't it make sense to interpret *Hemlock Hospice* simply as a scientific exhibition? Much of the material published by and about the project construed it as a project in scientific communication. Putatively aesthetic aspects were said to be deployed to communicate an ecological message to the public. On such a reading, art plays a merely instrumental role. It hardly functions as art at all. Rather, the installation is described as something like a public service advertising campaign, designed to convey a particular scientific message to an audience of non-scientists. This characterization sells the installation short. It does a serious injustice to the power of the work.

What does it miss? What is to be gained by interpreting the installation as art in a more robust sense? To begin to answer this question, we need to consider the differences between aesthetic and scientific symbols. Science places a premium on intersubjective agreement. Because scientists build on one another's findings, determinacy about what those findings are is imperative. As a result, science favors articulate symbols with sharp-edged boundaries and determinate extensions. It sets limits on the precision of its measurements. If scientists agree up to the threshold of measurement, they agree. Beyond the threshold, any further divergence of opinion is to be dismissed. It makes no difference. Scientific disciplines rely on the antecedent specification of the axes along which assessments are to take place and the orientation

from which observations are to be made. They specify what to look at, what to measure, and how to look at and measure it. These priorities are not shared by the arts, where divergence interpretation is not merely tolerated, it is valued. Critics may never agree about whether Hamlet was mad or whether *Le Comptoir* exemplifies the flatness of the picture plane. This is not a weakness in the works or in art criticism. Lack of resolution fuels further open-ended inquiry into the works and what they reveal.

Goodman illustrates the difference through comparison of a Hokusai drawing and an EKG (Goodman 1968). Even if the configuration of ink on paper is the same, the two are not equivalent. The Hokusai is syntactically and semantically dense. Every difference in the symbols that make up the drawing is potentially significant. None is too small to matter. The picture is replete. It symbolizes along a variety of axes. The size, shape and color of the line, the differences in color of the background, the exact proportions of the drawing, even the weave of the paper may be significant. Equally astute connoisseurs may disagree endlessly about which features are exemplified, which orientations are illuminating, which aspects of the work function aesthetically. The EKG is different. It exemplifies the pattern of the patient's heartbeat. Up to a specified level of precision, the shape of the wave is significant, as is the frequency with which the pattern repeats. Nothing else matters. The color of the line, the thickness of the line, and the size of the image are irrelevant. Moreover, cardiologists agree in advance that this is the case. Since they are indifferent to the color of the line, they are apt to be, and are justified in being, oblivious to changes in its tone. If the color fades out toward the end of the image, that's a technical glitch; it's not their problem as it has no diagnostic significance. If cardiologists discern something odd about the shape of the curve, they may call in a colleague for a second opinion, bring in another machine to make sure the anomaly is not a product of instrumental malfunction, or order a different test. They do not interminably pore over the original output. Intersubjective agreement is not always easily achieved. An odd output may be a source of controversy. But rarely will the controversy be resolved by prolonged study of the EKG that gave rise to it. To settle the matter, cardiologists look beyond the original EKG.

Nor are such responses just characteristic of medicine. Instrument outputs in other sciences are treated in the same way. Intersubjective agreement, test/retest agreement, and agreement across a variety of types of test are demanded across the sciences. Investigators want to know what is being measured and to what degree of precision before measurement is taken. This secures against bias, idiosyncrasy, subjectivity in assessment.

Not all scientific findings are products of laboratory experiments with carefully calibrated instruments. Ecologists study their subjects in their natural settings. Their data may be less sharp-edged. But they too set thresholds of significance, fix orientations from which to observe their objects, and demand intersubjective agreement about findings. Such determinacy and austerity are completely familiar and reasonable in the sciences.

The Harvard Forest, as a scientific institution, could easily bring the hemlock trees to literally exemplify their condition in a way that respects standards of scientific rigor. In their research, the scientists do just that (see e.g., Ellison et al. 2018). The issue here is how they convey their research to the public. Both the Forest and its Fisher Museum provide suitable venues. Both science and art exhibitions regularly facilitate exemplification through wall texts, gallery guides, annotated maps, and brochures. The Forest could simply post a sign along the trail saying «this is an example of a dying hemlock» or «this is an example of the hemlocks that are dying throughout North America». It could display an adelgid or a group of adelgids to exemplify the organisms that are damaging the trees, and perhaps illustrate how they feed on the nutrients in the needles, thereby weakening the trees. It could supply a trail guide which explains the background, the current condition of the trees and the reasons why things are not likely to improve. It could provide statistical information exemplifying the connection between the effects of climate change, the rise in population of the adelgids, and the effects of industrialization. It could intersperse artifacts along the trail to highlight relations between the natural and the man-made. Such artifacts would exemplify literal connections between, e.g., industrialization and the rise of ambient temperature, between international trade and the introduction of non-native species, and so forth. *Hemlock Hospice* did these things.

It is thus entirely appropriate to construe it as a scientific symbol. Such literal scientific exhibitions are staples of nature preserves and natural history museums. We learn a lot from them. People coming away from a literal, scientific exhibit about the fate of the eastern hemlock would know both that and why the trees are dying.

4. What does an Aesthetic Perspective Add?

Construed as a work of art, the installation does more. It yields epistemic access to features that an austere, purely scientific perspective occludes. To see this, let us return to Goodman's symptoms of the aesthetic. If something functions as a work of art, every difference in certain respects has the capacity to make a difference in interpretation. There is no mandatory cutoff point on significance. If the least differences between symbols matter, the system is syntactically dense; if beyond a certain threshold, further differences are no longer significant, it is syntactically articulate. As we saw, science favors articulate symbols. Art values density. Semantics is a matter of what the symbols of a system refer to. Although Goodman focuses on denotational semantics, I have argued that since exemplification is a mode of reference, we should recognize exemplificational density as well (1988). So in construing the installation as syntactically and semantically dense, we treat it as having the resources to exemplify indefinitely fine distinctions. But to say that it has the capacity to exemplify broadly is not to say that it does so. The installation exemplifies trees, hemlock trees, dying trees, waning species, etc. These were also exemplified under the scientific interpretation.

That might suggest that there is no premium in construing the installation as art. Even if every difference makes a difference, the differences that an exhibition can make salient seem to be restricted to ones that are fairly widely accessible. There would be no utility in a gallery guide's highlighting features that few visitors could discern. If the nuances in shades of color of a leaf or in the curve of a line were so subtle that few viewers could perceive them, pointing them out would be fruitless, if not counterproductive. It would be off-putting for visitors to be told to attend to a feature that they cannot even see. In effect then, although ever more fine-grained features are capable of

being exemplified, there is a threshold on what an exhibit can plausibly purport to show. It might seem then that the aesthetic interpretation and the scientific interpretation are on a par. The added capacity that symbolic density supplies is then idle.

This is not quite right. Even if the scientific and aesthetic didactic materials respect the same threshold, they adopt different orientations toward it. An aesthetic guide may refrain from pointing out features beyond a given threshold of discernment, but it invites the viewer to look further, to make more subtle discriminations on her own. It suggests that there is yet more to be seen. The scientific guide, on the other hand, might make the same fine-grained distinctions, but it intimates that once the threshold is reached, any further discriminations are scientifically unfounded. The two interpretations supply different orientations toward their subject.

Moreover construed as art, the installation has the capacity to exemplify features that go beyond established scientific categories – transience, ephemerality, fragility, vulnerability. It might also exemplify our ill-founded propensity to treat long-lived things as permanent or to treat other species as impervious to human meddling. The exemplification of such features might start a chain of associations, leading to further exemplifications – perhaps to the Heracleitean insight that impermanence is the natural condition, that species go extinct, mountains crumble, stars nova. It might bring visitors to, in Wittgenstein's terms, «feel the world as a limited whole» (1961: §6.45). It might loop back to exemplify our own mortality not just as individuals but as a species.

Goodman maintains that works of art are relatively replete. That is, they symbolize along multiple axes. If *Hemlock Hospice* functions as art, a variety of factors that would be irrelevant under a scientific interpretation have the capacity to foster understanding of and through the work. The perception of the flickering light through the branches, the feel of the pine needles on the path beneath our feet, the sound of the wind through the trees, the shadows the dying trees cast on an October afternoon, all may come to symbolize features of the grove.

A work of art merits repeated attention because the viewer or the conditions under which the work is viewed afford new orientations, enabling the viewer to notice and appreciate previously overlooked or undervalued features. Ordinarily we do not take the new insights

to be grounded in changes in the work itself. We return to *The Night Watch* because we think that although it is pretty much as it was, there remains more to be seen in it. *Hemlock Hospice* is different. Since our previous visit, ailing trees have shed more needles; branches have broken off; the wind sounds different and the shadows look different because the current configuration of branches is different. There is an ineluctably temporal dimension to our experience. It is not just the current state that is exemplified, changes from the previous state are also exemplified as is the fact that further changes are anticipated.

Goodman's final symptom is multiple and complex reference. Works of art may symbolize along chains of reference, extending indefinitely. To a poetically inclined visitor, a bird perched overhead might recall Robert Frost's poem «Dust of Snow» with its image of a crow shaking snow from a hemlock branch onto a walker below. That might evoke an association to another Frost poem, «Nothing Gold Can Stay» which exemplifies the transience of youth, life, and natural beauty (1969). The associations might continue indefinitely, bringing the visitor to move from attention to his current surroundings to the ways these surroundings are illuminated by the insights of familiar and unfamiliar poets. This visitor's mode of referential access to the exemplification of transience and inevitable loss then might be via a poetic path. Others might detour along other routes and perhaps arrive at other destinations. Visitors to the installation were asked to wear hard hats to protect them from debris falling from the trees. This might lead some to forge a conceptual link to construction sites where wearing hard hats is mandatory. Drawing that connection, which exemplifies the commonality between the two, might prompt them to appreciate how humans are responsible for dangers in the woods as well as for dangers in the city. It might suggest that construction and destruction are equally fraught.

5. Moral Emotions

Elsewhere (Elgin 1996; 2007) I argue that emotions function cognitively. They afford epistemic access both to one's own commitments and to the objects of those commitments. A jolt of fear informs an

agent that he considers its object dangerous. A spark of joy indicates that he finds favor with the object. Granted, emotions are noisy; they often mislead. So, an arbitrary agent ought not immediately conclude that the object is dangerous simply because he is afraid of it. But if he is a good judge of such matters – if, that is, he is suitably reliable – he is justified in taking his emotional reaction as evidence that the object has the feature the emotion indicates. That, for example, a nuclear engineer is worried about the water level in the reactor is a good reason for both him and the rest of us to think the reactor is in a dangerous state.

Emotions are avenues of epistemic access in both science and art. *Hemlock Hospice* might occasion regret at the passing of the trees whether it is interpreted as a scientific exhibit or as an aesthetic one. So the mere fact that visitors respond emotionally to the work does not determine what stance they are taking toward it. A visitor who interprets the work scientifically might use her regret or dismay as an epistemic resource. If so, she takes it to convey information about what she thinks about the dying trees or her approach to them and, if she considers herself reliable about such matters, what is the case vis à vis the trees themselves. She uses her emotional response as evidence that the trees have the features her emotions register. Someone who approaches the installation as a work of art would do the same.

Either way, the installation prompts regret. It might thereby exemplify that the situation is regrettable. But the property of being regrettable has no place in science. To be sure, science can track regret and identify its causes and manifestations. So a scientific investigation might reveal that the installation caused a given proportion of the visitors to regret the passing of the eastern hemlock. It might reveal more fine-grained patterns correlating regret felt by visitors with a host of other demographic factors. But this would not demonstrate that the situation is regrettable. For to be regrettable is to be worthy of regret. When a situation is regrettable, it ought to be regretted whether anyone actually regrets it or not. Science cannot bridge the gap between the «is» and the «ought». If the visitor sticks to the scientific orientation, her purview is limited. There are features of the phenomena that she can detect but cannot incorporate into her evolving understanding of the situation. The visitor who adopts an

aesthetic stance seems no better off. No more than science, can art demonstrate that a situation is regrettable. Hume is right. There is no entailment from an «is» to an «ought» (see Hume 1967).

Still, the property of being regrettable is not inscrutable. We discern it. At least part of the way we discern it is by recognizing and assessing regret – our own regret and that of others. Although there is no entailment from being regretted to being regrettable, regret is evidence of regrettable. An attitude is misguided when it is based on misinformation, unacceptably incomplete or biased information, a skewed perspective, or an unfounded weighting of evidence. When regret about a situation is not misguided, the situation is worthy of regret – it is regrettable. To determine whether this is the case, we must assess the regret and its grounds. If on reflection, we find that regret would be not misguided, we justifiably deem the situation regrettable.

Even where a situation is regretted, whether it is regrettable may not be obvious. If the verdict is to be reached on reflection, the question arises as to what factors should enter into that reflection and how they should be weighed. Sometimes simple cost/benefit analysis suffices; for the costs and the benefits are undisputed. It is regrettable that the shop is out of lemons, since you need them for the pie, and will now have to go to another store. No problem there. Often, however, this is not the case. To underwrite a verdict then, we may engage in a broad, circuitous, perhaps idiosyncratic assessment of the object and reactions to it. Even if we are still engaged in some sort of cost/benefit analysis, wide ranging inquiry is required to determine what the relevant costs and benefits are. We draw on the insights from a variety of sources, connect the situation to other things we value and disvalue – perhaps considering pleasure, pain, beauty, ugliness, fecundity, desolation, natural diversity, enjoyment, relaxation, and more.

Our issue here is not whether the fate of the hemlocks is actually regrettable, but whether the installation affords grounds for thinking it is. In deciding, both perspectives play a role. The scientific perspective affords access to considerations that stand up to intersubjective scrutiny. This validates their status as evidence of regrettable. The aesthetic perspective affords access to a greater range of considerations, but the evidentiary status of each of them is less secure. The aesthetic perspective enables viewers to take a wide survey, modulated through their

own reactions to the installation. Lacking intersubjective agreement, an aesthetic deliverance evidently affords relatively weak evidential support; but enough independent bits of weak evidence can make a strong case. Taken together the deliverances of the aesthetic perspective strengthen our grounds for thinking that the conclusion is not a product of limited evidence or a biased orientation. If both perspectives work together, we are in a strong position to conclude that regret the installation engenders is not misguided. The installation thus justifies considering the demise of the trees regrettable.

We might go further. Regret is an attitude that embeds a (perhaps tacit) belief that a situation is unfortunate. Agents often regret situations over which they have no control – tornadoes, tsunamis, typhoons, rainy days when they hoped to go on picnics. Such situations may, as we have seen, be regrettable. If so, there is nothing misguided about the regret they occasion. A related emotion is remorse. An agent experiences remorse when she regrets a situation and considers herself to some extent responsible for it. It is, she believes, at least partly her fault. The move from regret to remorse involves self-reflection. The remorseful agent is (at least subliminally) sensitive to what she takes to be her complicity with respect to the situation in question. If her attitude is not misguided – if, that is, it is not based on misinformation, unacceptably incomplete or biased information, distorted weightings of evidence, or a skewed perspective – she is indeed to some degree complicit in, hence responsible for, the regrettable situation. Pretty clearly, *Hemlock Hospice* can occasion justified remorse. It exemplifies the connection between industrialization, global warming, the inadvertent importation of an alien species, and the demise of the hemlocks. It makes the cost of carelessness, cluelessness, and negligence visible.

Conclusion

I suggested earlier that the stone in the driveway might be doomed to insignificance because it was not given the sort of institutional framing that the art world gave to *Prelude to a Broken Arm*. It was not ensconced in an art museum where it would be appreciated for its aesthetic features. *Hemlock Hospice* shows that such framing can reorient without

uprooting things from their natural settings. Moreover the framing may be provided by a scientific institution rather than an artistic one. The installation focuses attention on what is there anyway. It brings visitors to attend to the hemlock in ways that they normally would not. It prompts visitors to interpret the trees as symbols of something beyond themselves. It does so by effecting the exemplification of a rich and varied constellation of properties and relations, enabling visitors to appreciate what they ordinarily would not even notice. Goodman's point, which *Hemlock Hospice* amply demonstrates, is that what is needed for something to function as art is not an institutional setting but an interpretive orientation. The Harvard Forest, through the design of *Hemlock Hospice*, fostered the interanimation of interpretive stances. It blended scientific considerations with aesthetic ones, providing a richer range of experiential possibilities than either a purely scientific exhibit or a purely aesthetic one could provide.

I have argued that *Hemlock Hospice* merits and rewards an interpretation under which it functions as art. My example was chosen precisely because the installation is an unlikely candidate. The material is unprepossessing: scraggly, dying trees whose demise is caused by unattractive bugs. The installation was located in a venue that is dedicated to the advancement of scientific understanding. This suggests that it be given a purely scientific interpretation. Although the Forest described the installation as art, its descriptions emphasized that its purpose was science education. Even the sculptures that were part of the exhibit could easily be seen as mere illustrations of the relation between the natural and the manufactured. The setting does not obviously invite or promise to reward aesthetic contemplation. But the installation frames things in such a way that the trees come to exemplify along a wide variety of axes, transgressing boundaries between art and science, between the built and the grown, between the empirical, the spiritual, and the moral realms. Through the alchemy of art and the rigor of science, it transmutes mundane matters into something rich and strange, something worthy of attention – an appreciation of trees whose passing is grounds for both regret and remorse.⁽¹⁾

⁽¹⁾ I am grateful to Aaron Ellison for helpful comments on an earlier version of this paper.

References

- BANES, Sally. «Gulliver's Hamburger: Defamiliarization and the Ordinary in the 1960s Avant Garde» in *Reinventing Dance in the 1960s* ed. Sally Banes. Madison: University of Wisconsin Press, pp. 3-5. 2003.
- CARMO D'OREY, Maria do. *A Exemplificação na Arte: Um Estudo sobre Nelson Goodman*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.
- ELGIN, Catherine. «Emotion and Understanding». *Epistemology and Emotions*, Georg Brun, Uvli Dogouglu and Dominique Kunzle (ed.). London: Ashgate. 2007. 33-50.
- ELGIN, Catherine. *With Reference to Reference*. Indianapolis: Hackett Publishing Co. 1988.
- ELGIN, Catherine. *Considered Judgment*. Princeton: Princeton University Press. 1996.
- ELGIN, Catherine. *True Enough*. Cambridge MA: MIT Press. 2017.
- ELLISON, Aaron; BORDEN, David. «Hemlock Hospice: Landscape Ecology, Art and Design as Science Communication». *Routledge Handbook of Art, Science, and Technology Studies*. London: Routledge, 2021. 488-502.
- ELLISON, Aaron; ORWIG, David; FITZPATRICK, Matthew; PREISSER, Evan. «The Past, Present and Future of the Hemlock Woolly Adelgid (*Adelges tsugae*) and its Ecological Interactions with Eastern Hemlock (*Tsuga canadensis*) Forests». *Insects*. 9. 172, 2018.
- FROST, Robert. «Nothing Gold Can Stay» and «Dust of Snow». *The Poetry of Robert Frost*. Edward Connery Lathem (org.). New York: Henry Holt, 1969. 221, 222.
- GOODMAN, Nelson. *Languages of Art*. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1968.
- GOODMAN, Nelson. *Ways of Worldmaking*. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1978.
- HUME, David. *A Treatise of Human Nature*. Oxford: Clarendon Press, 1967.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. London: Routledge & Kegan Paul, 1961.

Metaphorical exemplification and expression

JOHN KULVICKI(*)

Introduction

Nelson Goodman suggested that artistic expression is metaphorical exemplification (1968, Ch2). Critics felt his account did more to change the subject than provide an account of expression (Beardsley 1978: 102-104; Vermazen 1986: 203-204 e.g.), and few recent accounts of expression find a central place for Goodman's thoughts (but see Textor 2008 and van der Berg 2012). Those criticisms are a bit off the mark, in my opinion, even though Goodman failed to offer a fully convincing account of expression. My goal in this paper is to explain what Goodman gets right and wrong, and offer a new suggestion about how to think about the relationship between exemplification and expression. Throughout, the goal is to get as far with a Goodman-inspired proposal as one can get.

The first two sections review Goodman's accounts of exemplification and expression in turn. Exemplification happens when something calls attention to, or refers to, some of its own features, like a tailor's swatch of fabric showing you color, weight, and weave. Expression is a metaphorical sort of exemplification, as when a piece of music seems joyful. It's metaphorically joyful, and calls attention to that fact about itself. Section three shows that, by Goodman's lights, three phenomena ought to count as metaphorical exemplification, even

(*) Dartmouth College.

though Goodman only discusses one of them. Section four considers expressive phenomena in nature, as a way of motivating the varieties of metaphorical exemplification that Goodman failed to discuss. Then section five shows how Goodman's account misses the mark: all kinds of metaphorical exemplification admit some examples that seem like expression, and others that do not. But the distinction between the expressive and non-expressive examples is neatly captured by recognizing that in expression it is as though some features of an object are indicating the presence of others. Section six articulates this thought by identifying expression with a specific mechanism by which exemplification might be achieved: exemplification by proxy. This proposal does justice to the insightful aspects of Goodman's proposal while also remedying its shortcomings. Goodman's account, though problematic, turns out to be much richer and more useful than has previously been noticed.

1. Exemplification as symbolization

Exemplification is «an important and widely used mode of symbolization in and out of the arts» (Goodman 1968: 52). Colloquially, an exemplar is a good instance of something, singled out as being so. In effect, something functions as a sample of a kind, and, by Goodman's lights, functioning as a sample is a sort of symbolization. In brief, «Exemplification is possession plus reference.» (1968: 53) Possession because something can't be an instance of a larch without being a larch. Reference because when something exemplifies being a larch it is calling attention to, or, for Goodman, «referring to», one of its features, namely being a larch. Catherine Elgin suggests that «An exemplar highlights, underscores, displays, or conveys some of its features...» (2002: 7). And Goodman, in a letter to Monroe Beardsley, said that when exemplifying, one is «emphasizing, calling attention to, showing forth...I use "reference" for the general relation of symbolization...» (quoted in Beardsley 1975: 25). It's a real worry that Goodman is a bit too vague about how calling attention to something figures in his account of exemplification (see Textor 2008 for a helpful discussion), but it's not central to our concerns here.

Exemplars, colloquially, are *good* instances of kinds, but Goodman doesn't build that into his definition. For all we are told, something can function as a sample of a kind without being a particularly good example of it. Put your car through the compactor and it ceases to be a good instance of a Corolla, though it remains, arguably, a Corolla. The crushed mess can, under the right circumstances, function as a sample Corolla by calling attention to its Corollahood. Car dealerships want excellent sample Corollas, so they might not use the crushed ones you offered them for the showroom floor. Goodness matters later on, but for now we can put the issue to one side.

Possession is insufficient for exemplification because the larch can have mass, or be made largely of water, without in any way calling attention to those features it possesses. Arguably, most larches, minding their own business in the northern woods, don't in any way call attention to any of their features. There is no reference. Reference in Goodman's broad sense is necessary, but insufficient, because the expression «being a larch» refers to being a larch without being an exemplar of a larch.

Exemplification differs from ordinary examples of representation like words and images. No one expects words like «car» or pictures of cars to be cars, so possession is not required. And while words and images represent cars, Goodman's view was that they refer to individuals, not to features or predicates. With exemplification, we have «a difference of direction» (Goodman 1968: 50) in that the exemplar refers to the predicate, like «car», or the feature of being a car, rather than to any specific car. There is much of interest to be said about exemplification and how it might differ from ordinary representation, but for now it suffices to have the general picture in mind. Goodman's suggestion was that exemplification can partly explain expression, specifically artistic expression, and that is our focus going forward.

2. Expressing as metaphorically exemplifying

In its most basic sense, expressing is pressing out, and so similar to extruding, exuding, and expelling. More figuratively, the term captures a way of showing one's mental states. Crying is a way of

expressing sadness, and saying «I believe it is 2am» expresses a belief about the time. Core cases of expression in this sense all involve a kind of success. Just as something cannot exude what it doesn't possess, you cannot express sadness, or a belief about the time, unless you have such mental states. Indeed, exemplary cases of expression are often things people do outside of their conscious control. You jump and scream when you are startled, or the pain contorts your face. When communicating, acts like saying «I believe it is 2am» or even crying, in the right contexts, are under our control, and thus open to being used to misdirect. You put on a contrite face, though you aren't sorry, or dissemble when saying it's 2am so the guests will think they have overstayed and leave. A major challenge for any account of expression in this communicative sense is accommodating this disconnect between possession and expression that is absent from unintentional cases (Kulvicki 2008).

Yet farther out one finds artistic expression. The symphony expresses sadness, the painting foreboding, a poem joy. We might express foreboding without feeling any such thing, but paintings *never* feel that way, symphonies are never sad, or poems joyful, at least not literally. Such artifacts have no feelings. But they are artifacts, and so products of intentional, communicative impulses of their makers.

Some have sought to explain artistic expression as one might explain expressions like the utterance «I think it's 2am.» They are products of makers, and as such they are akin to the outward signs of inner states like utterances and facial contortions (Tolstoy 1996; Croce 1922, Collingwood 1938). Goodman had many reasons for being unhappy with that suggestion, and the weight of the literature has been on his side (see, e.g. Langer 1953; Beardsley 1958; Hampshire 1971; Stecker 1984; Vermazen 1986; Davis 2003; Abell 2013). This simplest of accounts, according to which artifacts can be extensions of an individual's expressive apparatuses, is deeply unpopular.

Goodman suggested that artistic expression is a kind of symbolization, one that works on a model derived from exemplification. When an expression seems apt despite literal inaptness it might be being used metaphorically. The symphony is not literally sad, but perhaps metaphorically so. When such features are noticed, an artifact «highlights, underscores, displays, or conveys» those features, as Elgin

(2002: 7) put it. In that sense, perhaps the artwork exemplifies sadness, joy, or a sense of foreboding, though not literally. For Goodman,

What is expressed is metaphorically exemplified. What expresses sadness is metaphorically sad. And what is metaphorically sad is actually, but not literally sad, *i.e.*, comes under a transferred application of some label coextensive with «sad».

Thus what is expressed is possessed, and what a face or picture expresses need not (but may) be emotions or ideas the actor or artist has, or those he wants to convey, or thoughts or feelings of the viewer or of a person depicted... (Goodman 1968, 85)

The poem is not literally joyful. How could it be? Somehow, it seems joyful, though. Perhaps, then, it is metaphorically joyful, and to the extent that it calls attention to that fact about itself, the poem exemplifies joy. Being metaphorically joyful is being «actually, but not literally» joyful, and this is why it seems apt to say that the poem exemplifies joy.

Possession plus reference is the formula for exemplification. Metaphor is a kind of use, and so available for any term or phrase (see, e.g. Stern 2000, Camp 2006). Literal uses of «exemplification» impute literal possession of features and literal reference to them. That suggests that there are three ways to use «exemplification» metaphorically. The artifact «metaphorically possesses and literally refers, literally possesses and metaphorically refers, or metaphorically possesses and metaphorically refers».

Goodman only considers the first of these, but the others raise interesting questions. Are all three candidates for being accounts of artistic expression? Do we have a disjunctive account, or do these options compete? It's easy to suggest that the second is a non-starter, since so many cases of artistic expression lack literal possession. But that isn't enough to reject the option as part of an account of expression, if we can make sense of metaphorical reference. And does noticing this reveal any shortcomings or virtues of Goodman's attempt to unpack expression as a kind of symbolization?

3. Using «reference» metaphorically

When an expression is used metaphorically, «a term with an extension established by habit is applied elsewhere under the influence of that habit; there is both departure from and deference to precedent.» (Goodman 1968, 71) A term, with its own norms for literal use, is deployed in a new manner. The new deployment is at odds with the norms for literal use, but is nevertheless apt. This kind of thing works when the ordinary use relates to, and influences, the new one.

Unlike «hot», «high», and «heavy», we don't use «reference» much metaphorically. Perhaps that's because it's a borderline technical term. It has a life outside the academy, but it's not a particularly rich one. The clearest candidates for metaphorical uses of «reference» are natural scenes. Patterns of rocks and trees have no particular intentionality about them, though they often seem apt patients for such expressions. These scenes are, metaphorically, intentional, they metaphorically refer, lead, guide, or suggest.

Flowers and shadows point at the sun, and thus indicate its location in the sky. The moss grows on the shady side of the tree, suggesting a northern exposure, to those wandering the northern woods. Trees turn to scrub as one ascends the mountain. These are cases of what Paul Grice (1957, 378) called «natural meaning» and Fred Dretske (1981) called «indication». Indication involves a relatively stable natural regularity, so, from the presence of scrub and lack of tall trees one can infer a high elevation. They are apt targets for metaphorical uses of what Goodman called «representation», which is a kind of reference. They are perhaps not literal examples of representation, but they are actual, metaphorical examples of it. And many, like Dretske (1981), Millikan (1984), Fodor (1987) and others, have suggested that indication might also be a tool for explaining genuine intentionality.

Exemplification is quite different than the cases just mentioned. Typically, natural meaning is something that relates different states of affairs of different things: the flowers' pointing indicates the sun's location, the trees' heights indicate altitude. With exemplification, something calls attention to some, but not all of its own features. There is no separate state reliably related to the one of interest. Nevertheless,

some natural scenes seem apt targets for metaphorical uses of «reference» in this exemplificatory sense.

Remember that our quarry is examples of metaphorical exemplification that *refer*, metaphorically, because Goodman only seemed to care about those that *possess* the relevant features metaphorically. As we will see, that might be because Goodman spent much more time in art museums than he did in the woods.

4. Expression in nature?

«That's a *white birch!*» The tree sits among other hardwoods, some maples, a beech or two, some birch, and the occasional softwood hemlock or pine. It's older than the other trees here, majestic. Over time, it has grown tall and broad, not bent by wind, burned by lightning, or bulbous with chaga. You are struck by its birchness. You're alone, not leading an arboreal identification class. You are not using the tree as an exemplar. It's as if the forest has just offered this to you. It hasn't. Not literally at least. Nevertheless, it's perfectly apt to call this tree an exemplar of a birch. The tree possesses that feature—it is a birch—and, metaphorically speaking, it refers to that aspect of itself. There is no literal sense in which this tree is an exemplar of being a birch, even though it is, literally, a birch, because the tree doesn't symbolize anything at all. This is a case of metaphorical exemplification, but not one that's due to possessing the feature metaphorically.

Further on, you spy a rock outcrop beside a dying coppiced oak. The scene is melancholic. Like the birch before, this scene is just part of nature. It's not aimed at telling you anything, and if it has feelings at all they are nothing like what you take melancholy to be. None of that interferes with the scene being melancholic, metaphorically speaking. Since it's just a natural scene, though, it's not aimed at highlighting that feature about itself, either. Yes, this natural scene might reliably occasion associations to sadness or sad things, but that is not the same thing as referring. In this case, the scene metaphorically possesses the relevant feature, and metaphorically refers to it.

To the extent that reference is something done by agents and their artifacts, these natural examples reflect metaphorical extensions of

«reference» to a different domain. These are cases of metaphorical exemplification that Goodman never discussed. Are they cases of expression? Something else? What does this mean for Goodman's account of expression as metaphorical exemplification?

A birch calling attention to its birchness doesn't seem like a case of the birch expressing anything, metaphorically or otherwise. It does seem like exemplification, though. Like the birch, a tailor's swatch doesn't seem to express anything about its identity, even though it exemplifies a number of its features. Goodman thought that many cases of exemplification were not expression, so in that sense this is no surprise. The problem is that this case involves metaphorical exemplification that isn't expression. It's possible this misses Goodman's point. Perhaps all cases of artistic expression are cases of metaphorical exemplification, though not all cases of the latter count as the former. We will see some worries about that weaker claim presently.

By contrast, the sad forest scene is expressive. Standing before the rocks and oak, you're struck by the way it seems sad. This is very much like what happens when encountering a sad painting. Whatever one's preferred account of expression, these cases clearly seem like examples of the phenomenon, with an interesting twist: if there is reference involved it can't be in the literal sense one has in mind when talking about intentionally produced artifacts. With paintings, poems and symphonies, we have literal reference, but scenes in nature aren't built with any communicative intention at all. Nevertheless, both fall under the banner of expression (though see Vermazen 1986, 204–205 for a contrary view).

Perhaps the sad forest vindicates Goodman's approach. The two cases that seem like expression are those in which possession is metaphorical, after all. In one—the poem is joyful—reference is literal, while in the other—the forest is sad—it is metaphorical. Reference's status might be less important than possession's. Another trip through the forest undermines this suggestion.

The oaks in this part of the woods are wilted, drooping. Leaves that should be green are turning brown, some with yellowish spots. Hen-of-the-woods dot the forest floor. This old stand of trees seems ill. It is. You can't see the illness, *per se*. The fungi are rotting the trees' heartwood, and viruses have infected their living tissue. You see spots, drooping

leaves, and mushrooms. Like facial expressions, these signs suggest inner turmoil, and in that sense they are expressive. Forest patches don't refer to anything, at least not in the sense sketched here. In this case, however, it seems like the forest is pointing out its own maladies, so it is reasonable, if not literally true, to say that it expresses something about its state of health. By contrast, the vibrantly green, upright stand of trees some way down the hill speaks volumes about its health.

Healthy and unhealthy stands of trees are examples of metaphorical exemplification. The exemplification is metaphorical not because the trees only metaphorically possess health, or illness. They are literally (un)healthy. It's just that they don't literally *refer* to their states of health. Metaphorically, they do. So, we cannot save Goodman's proposal by claiming that all convincing examples of expression are metaphorical exemplification where possession of the relevant features is metaphorical. Here we have literal possession, metaphorical reference, and expression.

Regrouping, the Goodmaniatic might suggest that all cases of metaphorical possession plus literal or metaphorical reference count as cases of expression. But the forest defeats this proposal too. Hedgehogs are literally prickly, but they are not metaphorically prickly, being docile, approachable, and adorable. Prickliness in the metaphorical sense is incompatible with that. Eastern prickly pear cacti and porcupines, by contrast, are both literally and metaphorically prickly. The spikes on their surfaces make any approach ill-advised. In the porcupine's case, this is also reflected in its attitude should you get too close.

On your way out of the forest you encounter a dense bush of prickly pear beside a surly porcupine. The spikes are literally prickly, but they call attention to the figurative prickliness of the situation as well. This scene is metaphorically prickly—Stay away, asshole!—and it metaphorically refers to that fact about itself. Nevertheless, the cactus doesn't seem to be expressing this fact about itself. It is prickly, and it calls attention to that fact about itself, but this is not an expression of prickliness. The porcupine is a better candidate for expressing something because in that case the prickliness is partly an attitude accompanying the quills. A cactus's spikes are almost wholly constitutive of its metaphorical prickliness, while porcupine quills are only partly constitutive of it.

Perhaps the cacti look as they do for evolutionary reasons. Better to be prickly and seem that way, than to be prickly and hide it away! Perhaps, then, the cacti literally refer to their metaphorical prickliness. Even if that's true, the cacti don't seem terribly expressive. And if you want metaphorical reference paired with metaphorical possession, imagine yourself atop a glacier, surrounded by shards of forbidding ice and dangerous crevasses. The scene is literally prickly but also metaphorically so. Unlike the cacti, glaciers aren't in the business of referring to anything, so any reference is at best metaphorical. Neither cacti nor glaciers seem expressive, but they both plausibly metaphorically exemplify prickliness.

Goodman's proposal is that exemplification happens when something possesses a feature, but also calls attention to it. Artistic expression is metaphorical exemplification, in which something fails to literally possess a feature, but metaphorically possesses it, while also literally referring to it. But metaphorical exemplification has three manifestations, corresponding to whether possession and reference are literal or metaphorical. In all three cases, we have examples that seem to count as expressive, and those that do not. This strongly suggests that Goodman was missing something.

Past criticisms of Goodman have suggested his account does more to change the subject than to offer an account of expression, but they also suggest he goes wrong because of how he untethers expression from its human counterpart, based on the expression of mental states. The worries sketched here have little to do with those criticisms, and that's perhaps a good thing. In my opinion (Kulvicki 2008), it's a bad idea to tie artistic expression too closely to the expression of emotions in humans, except to the extent that the two share a structure. The next section considers whether there is a way to work with Goodman's preferred tools that yields a convincing account of artistic expression.

5. Rethinking expression

The previous section's lesson is that metaphorical exemplification might be too blunt an instrument to account for expression. Possession and reference, metaphorical and literal, do not sort the space of options

in a manner that corresponds neatly to the phenomenon of interest. It can help to present the examples in a grid.

	Literal Possession	Metaphorical Possession
Literal Reference	Mournful face. (E) Tailor's swatch. (~E)	Joyful symphony. (E) Prickly pear. (~E)
Metaphorical Reference	Healthy forest. (E) That's a birch! (~E)	Sad forest. (E) Prickly glacier. (~E)

Each cell contains an example that is expressive (E), and one that is not (~E). Perhaps the distinctions between kinds of reference and possession are just not up to the task of explaining expression, and we need to start our quest anew. Another, less radical response suggests that this table is accurate, but incomplete. Perhaps there is another distinction, another dimension, that this graph collapses. Adding it might leave us with a plausible account of expression.

Expressive and non-expressive examples in the chart all track a distinction between surface and depth. The tailor's swatch exemplifies, but it doesn't express. It also exemplifies features readily available to appropriately positioned observers. We see the weave and color, feel the texture and weight. We see the mournful face too, but mournfulness sits at one remove from the facial features we notice. They aren't simply identifiable with mournfulness, so much as indicative of it, and this stands even if, as William James (1884/1983) suggested, these expressions partly constitute the state. We find a similar situation with the sad forest and prickly glacier. The oak and stones seem sad, but because of their colors, shapes, organization, lighting, and so on. Sadness is not so much manifest as one step away from what's noticed most directly. Not so for the prickly glacier or prickly pear, in either its metaphorical or literal senses. Yes, it's a forbidding place, but the shards and crevasses constitute its prickly nature, literally and figuratively.

We can say, of the glacier and tailor's swatch, that they indicate their features, just as the sad forest and mournful face do, but that comparison is strained. Features of the forest and face seem to indicate that they are sad or mournful, while not seeming (wholly) constitutive of sadness or mournfulness. They are signs of something else. The swatch

and glacier, by contrast, don't seem to indicate anything about themselves because the features we notice just are what they call attention to, they are not signs in any interesting sense.

So far, the proposal invokes, vaguely, some epistemological distinction between immediate and mediated perception as well as metaphysically heavy talk of constitution. The point is not to establish any claims about how we should understand these distinctions. For example, it might turn out that certain ways of organizing a face are constitutive of being in a mournful state. It's doubtful that they are completely constitutive of such states, but perhaps partly. The point is that we understand turns of face to be indicative of mental states, and not simply identical to them. Likewise, it might turn out that there is no stable distinction between immediately perceiving the shapes and colors of tree and stone, and mediately perceiving, or noticing, something like sadness. What matters for present purposes is that there is an identifiable set of features, like shapes, colors, and the like, that we understand ourselves to perceive in a manner distinct from how we perceive sadness. We might later decide that there is no stable ground from which to defend that distinction. But we would still have a distinction in apparent immediacy to lean on in describing how we understand the world. It's important to try and understand constitution, immediate perception, mediated seeing, and the like. How we understand these will affect how we ultimately describe this or that case. But for present purposes the point is that these apparent distinctions seem important to understanding the difference between cases of exemplification that count as expressive, and those that do not.

We have, so far, focused on cases that are completely literal – mournful face, tailor's swatch – and those that are completely metaphorical – sad forest, prickly glacier. Now let's consider the graph's mixed diagonal. It's plausible that I cannot just see that something is a birch, since being a birch is partly being included in an evolutionary lineage. The bark and leaves are merely, one might say, signs of ancestry. But when it comes to identifying trees out in the wild, things don't work that way. We take the bark and leaves to be much more closely aligned with kind than a philosopher might suggest. That's why we are reluctant to say that the birch exemplar is expressive. Yes, it calls attention to the fact that it is a birch. It's an exemplar! But we don't

treat those features as indicative of kind membership, so much as constitutive of it. This differs a lot from how we understand a tree's health in light of features it presents to us. The mushrooms, the spots of blight, are understood more as symptoms, signs, of an unhealthy state. As a matter of fact, leaf shape and bark type might be as much signs of species membership as mushrooms and spots are of unhealthiness. But we don't treat them that way, and this is important for whether we take the cases in the lower left quarter to be expressive or not.

The same is true for the upper right. A joyful symphony seems to indicate that about itself. Its joy is obvious, but not quite manifest. The pattern of notes and orchestration indicates joy, just as a facial expression might. Hence, the symphony is understood as being expressive. But the prickly pear works differently. Yes, it is forbidding, and in that sense metaphorically prickly. But the spikes are what constitute its forbidding nature. There is nothing else to know about them. They aren't signs of some further state of affairs. And hence they don't so much seem expressive, as constitutive of the relevant state. The cactus metaphorically exemplifies prickliness, without expressing it. Porcupines are another thing altogether, since the spikes pair with an attitude that distinguishes them from docile hedgehogs. Animal spikes are only partly constitutive of the prickliness that they might express.

All of this shows why Goodman had the right idea focusing on metaphorical possession, even while showing how his account missed the mark. When something only possesses a feature metaphorically, it is very difficult to imagine perceiving that feature, as it were, on its surface. Cases of metaphorical exemplification where the possession is only metaphorical lend themselves to seeming expressive, because they manifest the surface/depth distinction sketched here. And it is plausible, as we will see, that expression involves a kind of exemplification.

This section started by asking whether some third dimension might distinguish the expressive from the non-expressive cases in the graph. The tentative answer is yes. The difference amounts to one in which what is exemplified, metaphorically or not, is exemplified via something akin to signs for something else. It's not far off to say that expression is exemplification, metaphorical or otherwise, by proxy.

6. Exemplification by proxy

Exemplification, we are told, amounts to the right combination of possession and reference:

x is P and x refers to P.

Metaphorical exemplification happens when either possession, or reference, is metaphorical:

x is, metaphorically, P and x refers to P,
 x is, metaphorically, P, and x refers, metaphorically, to P, or
 x is P and x refers, metaphorically, to P.

A proxy is one of many mechanisms by which something might refer to one or more of its features.

Someone is sad, and their face tells that story. The individual exemplifies sadness, their features call attention to that aspect of themselves. But there are intermediaries. The mouth, eyes, cheeks, and so on, are what speak to someone's disposition, but they are not simply identifiable with sadness. The individual expresses sadness because they exemplify sadness by proxy. The poem is joyful in that everything from the turns of phrase to the organization of lines seems that way. But, again, this is exemplification by proxy. The turns of phrase are not so much constitutive of joy as signs of it, even if they are only metaphorically so. When that which is exemplified comes closer to the surface, when there is no proxy apparent, we tend to see less expression, *per se*, and more simple exemplification, whether it be literal or metaphorical.

Significantly, cases of exemplification *by proxy* tend not to exemplify the proxies. Yes, the face has a certain set of features, and in theory those features could be exemplified by a face. But in this case the features indicate a sad state of mind, and it is the state of mind that is exemplified by the face, even though the features offer our only access to it. Oftentimes, and perhaps in the easiest cases, the relationship between the proxy and the thing expressed is indication, or something closely related to it. In other cases, one of which is described below,

the connection can be largely conventional. Exemplification by proxy happens when some perceptible aspects of an object play the role of calling attention to some of its other features. They are not, in and of themselves, important except in this proxy role.

Contrast an expression of sadness with a set of sad faces being used to teach people about human expression of emotion. Five actors are brought in to show the class varieties of grief. In this case, the actors exemplify facial features, rather than what those looks typically stand proxy for.

Let's reconsider the ur-example of exemplification in light of this. The tailor's swatch exemplifies features like pattern, texture, color and weave. It's not expressive because no proxies are involved. Now, in addition to being of a certain texture, weave, pattern, and color, the swatch is Harris tweed. This signals an origin, a source, and a set of artisans. The swatch possesses all of those features: the wool comes from sheep and is shaped by hands in the Outer Hebrides. Does the swatch exemplify being Harris tweed? It complicated!

On the one hand, this might work like the birch. If, like white birch, Harris tweed has a simple and readily available set of features that set it off from others—it sort of does, and in the past it certainly did—then one might take being such a fabric to be readily perceptually available, and thus no proxy is needed. I can tell true Harris tweed when I see it! If, by contrast, Harris Tweed is more or less indistinguishable from other types of fabric, from different parts of the world, or those who might use the swatch are generally ignorant of Harris tweed's distinctive features, then it would have trouble calling attention to that fact about itself at all, without some help.

A label, affixed to the sample, can play an expressive role. In this context the label is a way for the sample to indicate something about itself, something not obvious upon inspection, and in that sense having the depth required for expression. That's a case in which it seems like the tailor's swatch is expressive as well as exemplificatory. The words «Harris tweed» are the proxy for being Harris tweed. In a similar fashion, the word «Fragile» can be expressive of fragility when written on the side of a box (see Kulvicki 2008, 92). Not only is this an example of expression, it's a very conventional one. Labelling is not the same as crafting sentences. It is recruiting a piece

of language to play an expressive role, by putting it in the right relation to a sample. This use is distinct from one in which one points at the sample and utters «Harris tweed!». It's as though the sample is telling us something about itself. Like all cases of exemplification by proxy, the labelled swatch doesn't exemplify the curves in the letters that write out «Harris tweed». The proxy isn't exemplified, though the kind of fabric it indicates is.

When exemplifying by proxy, features of a thing call attention to, highlight, refer to some of its other features. Typically, those features referred to in this way are not perceptually available except through something like a proxy. The red square might exemplify redness, but it doesn't exemplify it by proxy, and so it is not expressive of redness. Affix a tag, «red!», to the square, and it still fails to express redness. The redness to which attention is called is too much on the surface, whereas what expression seeks is at some depth.

Conclusion

Goodman's identification of expression with metaphorical exemplification is problematic but also insightful. Past critics focused on raising worries sufficient to let them put Goodman's account to one side and try something completely different. Here, the hope was to take Goodman more seriously, and try to see what one might harvest from such a rich account.

Expression seems non-trivially related to exemplification, and it is plausible that exemplification is a kind of symbolization. The formula for exemplification – possession plus reference – yields a palette of options once we realize that both «possession» and «reference» can be used metaphorically. For Goodman, artistic expression involved metaphorical exemplification, but he only focused on one kind, that in which something metaphorically possesses but literally refers to some feature. That was unfortunate, even if it was understandable.

Broadening our scope to consider other varieties of metaphorical exemplification shows that (1) all variations in the graph allow for cases of expression, but (2) also allow for cases that are not expressive. So, a simple identification of expression with metaphorical exemplification

is off the table. In all such cases one can find examples of expression, but all such cases admit examples that are not expressive. What Goodman seems to have missed is that expression involves not just exemplification, metaphorical or otherwise, but also proxies. Once the distinction between exemplification by proxy and more direct kinds of exemplification is on the table, we get a nice way to sort cases of exemplification that are expressive from those that are not.

References

- ABELL, Catherine. «Expression in the representational arts». *American Philosophical Quarterly*. 50. 1, 2013. 23–35.
- BEARDSLEY, Monroe. *Languages of Art and Art Criticism*. *Erkenntnis*. 12, 1978. 95–118.
- CAMP, Elisabeth. «Metaphor and that certain “Je ne sais quoi”». *Philosophical Studies*. 129. 1, 2006. 1–25.
- COLLINGWOOD, Robin George. *The Principles of Art*. London: Oxford University Press, 1938.
- CROCE, Benedetto. *Aesthetic: As science of expression and general linguistic*. D. Ainslie, trans. New York: Macmillan, 1922.
- DAVIS, Wayne. *Meaning, Expression, and Thought*. Cambridge: Cambridge University Press. 2003.
- DRETSKE, Fred. *Knowledge and the Flow of Information*. Cambridge, MA: MIT Press. 1981.
- ELGIN, Catherine. «Art in the Advancement of Understanding». *American Philosophical Quarterly*. 39. 1, 2002. 1–12.
- FODOR, Jerry. *Psychosemantics*. Cambridge, MA: MIT Press. 1987.
- GOODMAN, Nelson. *Languages of Art*. Indianapolis: Bobbs-Merrill. 1968.
- GRICE, Herbert Paul. «Meaning». *Philosophical Review*. 66. 3, 1957. 377–88.
- HAMPSHIRE, Stuart. *Freedom of Mind*. Princeton: Princeton University Press. 1971.
- JAMES, William. «What is an Emotion?». *Essays in Psychology*. Cambridge. MA: Harvard University Press. 1884/1993.
- KULVICKI, John. «Artifact Expression». *New Waves in Aesthetics*. Kathleen Stock and Katherine Thomson-Jones, (org.) London: Palgrave Macmillan, 2008. 84–104.

- LANGER, Susan. *Feeling and Form: A Theory of Art*. New York: Charles Scribner's Sons. 1953.
- LOPES, Dominic. *Sight and Sensibility*. Oxford: Oxford University Press. 2005.
- MILLIKAN, Ruth. *Language, Thought, and Other Biological Categories*. Cambridge, MA: MIT Press, 1984.
- STECKER, Robert. «Expression of Emotion in (Some of) the Arts». *Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 42. 4, 1984. 409-418.
- STERN, Josef. *Metaphor in Context*. Cambridge, MA: MIT Press. 2000.
- TEXTOR, Mark. «Samples as Symbols». *Ratio* 21(3): 2008. 344-359.
- TOLSTOY, Lev. *What is Art?* A. Mundale, trans. Indianapolis: Hackett. 1996.
- VAN DER BERG, Servaas. «Towards Defending a Semantic Theory of Expression in Art: Revisiting Goodman». *South African Journal of Philosophy*. 31. 3, 2012. 600-612.
- VERMAZEN, Bruce. «Expression as Expression». *Pacific Philosophical Quarterly*. 67. 3, 1986. 196-234.

Goodman on Metaphorical Exemplification and Musical Expressiveness

JAMES O. YOUNG(*)

1. Introduction

In *Languages of Art*, Nelson Goodman proposed that the concept of expression be analysed in terms of the concept of exemplification and, in particular, in terms of the concept of metaphorical exemplification. In the years following the publication of this ground-breaking work, Goodman's proposal attracted a good deal of discussion with some philosophers favouring his proposal while others were sceptical. In the end, the debate petered out, as is often the case with philosophical debates, without any resolution being reached. This essay revisits what Goodman has to say about expression. In my view, no one, perhaps not even Goodman, had a clear understanding of his theory of how artworks are expressive, and a goal of this essay is to clarify Goodman's position. The focus here is on what it means to say that a work of music can metaphorically exemplify an emotion or be expressive of an emotion. This essay proposes that the best way to interpret what Goodman has to say about expression is to see him as proposing a variation on the familiar, and plausible, resemblance theory of expressiveness. A second goal is to show that Goodman's account of expression is not an advance on more standard versions of the resemblance theory.

(*) University of Victoria, B.C.

Before turning to Goodman's treatment of expressiveness, one preliminary point is necessary. As we shall soon see, the concept of exemplification is crucial to Goodman's analysis of expressiveness. Goodman frequently speaks of symbols exemplifying labels rather than of the exemplification of properties. He speaks in this manner because of his commitment to nominalism, that is, the belief that only individuals exist. According to the nominalist, properties do not exist over and above individuals. In the section devoted to expression in *Languages of Art*, however, Goodman often falls back into talk of the exemplification of properties. He does so for ease of exposition, and I will usually follow him in talking of the exemplification of properties. For present purposes, nothing depends on speaking of the exemplification of properties rather than the exemplification of labels.

2. A theory of expressiveness

The first point to make is that Goodman does not have a theory about how artworks express emotion. He has, rather, a theory about how a work of art can be expressive of emotion. The distinction between music that is expressive of emotion and music that expresses emotion is familiar from the work of Peter Kivy and Stephen Davies. The concept of expression is understood in various ways, but Kivy and Davies both hold that to say that a work of music expresses emotion is to say that it manifests an emotion that a composer has or has had. In contrast, to say that a work of music is expressive of emotion is to say that it resembles behaviour that expresses emotion. A work of music may be expressive of emotion without expressing emotion.

Coincidentally, both Kivy and Davies illustrated what it is for something to be expressive of emotion by reference to a dog's face. Kivy writes that «when we recognize sadness in the Saint Bernard's face» we are not «recognizing *that* the Saint Bernard is sad; for the Saint Bernard's face...does not express the Saint Bernard's sadness» (Kivy 1989: 50). The dog's face only resembles the face of a sad person. Similarly, Davies has recalled that he realized that basset-hounds «are sad-looking, but no one thinks that they feel as they look» (2003: 2).

That is, their faces resemble a human's frowning face, but the faces of basset-hounds do not manifest their emotional states. They are not expressing sadness. A dog's face may be expressive of sadness even though it is an unusually cheerful animal. Similarly, music may be expressive of sadness without expressing the sadness of a composer.

In concentrating on how music can be expressive of emotion, rather than on how music expresses emotion, Davies and Kivy followed in the footsteps of O.K. Bouwsma (1954) and John Hospers (1954-55), both critics of the view that works of art express emotion. In an oft-quoted *mot*, Bouwsma states that «the sadness is to the music rather like the redness to the apple, than it is like the burp to the cider» (1954: 98). That is, sadness is a property of the music and does not manifest some other property, namely some composer's state of mind. The debate over whether works of art express, or are expressive of emotion, was probably the central debate in aesthetics in the 1950s and '60s, and Goodman's position must be understood against the background of this debate. Although he speaks of expression, he aimed, like his contemporaries, to give an account of how works of art can be expressive of emotion.

Like Davies and Kivy, Goodman follows in the footsteps of Bouwsma and Hospers when he writes that, «the term "expression" belongs to the symbol itself – regardless of the cause or effect or intent or subject matter.» Goodman goes on to say

That the actor was despondent, the artist high, the spectator gloomy or nostalgic or euphoric, the subject inanimate, does not determine whether the face or the picture is sad or not. The cheering face of the hypocrite expresses solicitude; and the stolid painter's picture of boulders may express agitation. The properties a symbol expresses are its own property (1976: 85-6).

These passages make clear that, though Goodman speaks of expression, he is concerned with how works of art can be expressive of emotion. Goodman does not deny that a work of art may express an artist's emotions. He explicitly allows that a work may do so (1976: 85). However, he has a theory of expressiveness, not expression.

Goodman also makes clear that to describe works of art using emotion-predicates is not to say that they arouse emotion. A work co-written with Catherin Elgin contains this passage:

Although «evocation» is sometimes used almost interchangeably with «allusion» or «expression», it should be distinguished from them; for while some works allude to or express the feelings they evoke, not all do. A building from an earlier era does not always express the nostalgia it evokes (Goodman and Elgin 1988: 43).

This passage distinguishes the concept of the arousal of emotion from the concept of the expression of emotion. Or, more precisely, it states that to say that a work of art arouses emotion is not to say that it is expressive of emotion. He does not deny that works of art can arouse emotion, but Goodman does not aim to give an account of how this might be. For the sake of convenience, I will say that he is analysing the concept of expressiveness, though he speaks, misleadingly, of analysing the concept of expression.

3. Expressiveness and metaphorical exemplification

Now that we know that Goodman has an account of expressiveness, not an account of expression, we can look in detail at his position. Goodman sums up his analysis of expressiveness in these terms: a symbol (here we are concerned with works of art) *a* expresses property *b* if and only if «(1) *a* possesses or is denoted by *b*; (2) this possession or denotation is metaphorical; and (3) *a* refers to *b*» (1976: 95). In this context, to say that *a* possesses *b* is to say that *a* exemplifies property *b*.

In order to understand Goodman's account of expressiveness, a little must be said about exemplification. Exemplification is reference by means of a sample. This is a commonplace and well-understood sort of reference. Consider, for example, a teal paint chip. The paint chip refers to the property of tealness by being teal. For present purposes we do not need to say much about the concept of reference. Suffice it to say that when a symbol refers, it picks out something. In this

case, an exemplar picks out the property of tealness. So far, nothing here is controversial. The crucial and controversial part of Goodman's analysis of expressiveness is the suggestion that some symbols can metaphorically exemplify properties.

Goodman needs to introduce the concept of metaphorical exemplification into his analysis of expressiveness since he needs to be able to explain how some works of art can be expressive of properties that they cannot literally possess. A paint chip can literally exemplify tealness, because the paint chip can literally (that is, actually) be teal. In contrast, a painting or a work of music cannot literally be sad. Consequently, paintings and works of art cannot literally exemplify sadness. And yet, uncontroversially, such works of art can be expressive of sadness. In order to be able to analyse the concept of expressiveness in terms of the concept of exemplification, Goodman introduces the concept of metaphorical exemplification. He writes that what «is expressed is metaphorically exemplified. What expresses sadness is metaphorically sad» (1976: 85). The concept of metaphorical expression is in need of careful analysis.

Some writers have believed that to say that an artwork metaphorically exemplifies property p is simply to say that the work is metaphorically described as p . On this view, for example, to say of a musical performance that it is sad makes it metaphorically sad. That is, a musical performance is metaphorically sad because a metaphor is used to describe the performance. This seems to have been the view of Francis Sparshott, who wrote that the «decision to apply to works of art language that is literally applicable only to persons is arbitrary, in that no reason can be given for it other than its felt aptness» (1974: 187). Some passages in *Languages of Art* suggest that this is the correct account of the concept of metaphorical exemplification. Goodman writes, for example, that a «picture is metaphorically sad if some label – verbal or not – that is coextensive with (*i.e.*, has the same literal denotation as) “sad” metaphorically denotes the picture. The picture metaphorically exemplifies “sad” if “sad” is referred to by and metaphorically denotes the picture» (1976: 85). This passage is difficult to interpret, but it can be read as saying that attributing sadness to a picture by means of a metaphor makes it metaphorically sad.

This is not, however, the correct account of metaphorical exemplification. Goodman seems to explicitly rule out this analysis of the concept of metaphorical exemplification when he writes that

A symbol must have every property it expresses; what counts is not whether anyone calls the picture sad but whether the picture is sad, whether the label «sad» does in fact apply. «Sad» may apply to a picture even though no one ever happens to use the term in describing the picture; and calling a picture sad by no means makes it so. This is not to say that whether a picture is sad is independent of the use of «sad» but that given, by practice or precept, the use of «sad», applicability to the picture is not arbitrary (1976: 88).

This passage seems to be decisive. A musical performance, for example, is not sad because someone calls it sad. It is one thing to metaphorically attribute a property to a work of art and another for a work of art to metaphorically exemplify the property.

We are still owed an account of what metaphorical exemplification is and giving this account presents a challenge. Stephen Davies observed that «it is not obvious what it is for exemplification, as opposed to attribution, to be metaphoric» (1994: 146). If metaphorical exemplification is not simply the product of using a metaphor to describe some symbol, and if it is not arbitrary, there must be some basis for saying that a symbol metaphorically exemplifies some property.

In order to make some progress in understanding metaphorical exemplification, we need to reflect a little on how Goodman thinks about metaphor. Many metaphors, he tells us, «involve transfer of a schema between disjoint realms» (Goodman 1976: 81). Another way to put this point is to say that a label, usually applied to one type of object, is applied to another sort of object. Employing property-talk, we can say that a property that is usually attributed to one sort of object is attributed to another sort of object. Sometimes, this attribution of a property from one realm to an object in another realm can result in a statement that is, according to Goodman, metaphorically true. For example, «The lake is a sapphire» is metaphorically true. Of course, to say of a lake that it is a sapphire is not precisely to attribute a property to the lake. I suggest that the sentence should be taken as a way of

saying «The lake is sapphiric.» The property of being sapphiric, which is normally applied to sapphires, is applied here to the realm of lakes, to which the property of being sapphiric is not normally applied.

Goodman makes clear that not every application of a property from one realm to an object in another realm will result in a metaphorically true sentence. He gives «Muddy Pond is a sapphire» as an example of a sentence that is metaphorically (and literally) false (1979: 126). The metaphorical falsehood of «Muddy Pond is a sapphire» is instructive. It is false because Muddy Pond, unlike some alpine lake, has no salient properties in common with a sapphire. (Of course, giving an account of what makes a property salient will be difficult.) Muddy Pond is not blue, translucent, iridescent, coruscating and so on. In contrast, an alpine lake can have all of these properties. A good metaphor draws attention to the fact that objects from two distinct realms have certain properties in common.

We are now in a position to say when a sentence is metaphorically true. The metaphor is metaphorically true when the two objects have salient properties in common. «The alpine lake is a sapphire» is true because the lake has a variety of salient properties in common with a sapphire. «Muddy Pond is a sapphire» is false because the pond and a sapphire have no salient features in common. In particular, Muddy Pond is not sapphiric.

An analysis of the concept of metaphorical truth still leaves the concept of metaphorical exemplification obscure. Understanding metaphorical truth is a step towards understanding metaphorical exemplification, but a metaphorically true statement does not metaphorically exemplify anything. Metaphorically true statements and works that are metaphorical exemplars are actually quite different and this difference is the source of some of the difficulty in understanding what Goodman has to say about metaphorical exemplification. Metaphorical truths and metaphorical exemplification are related concepts. The statement «The alpine lake is a sapphire» is not metaphorically sapphiric. However, when «The alpine lake is a sapphire» is true, then the lake metaphorically exemplifies the property of being sapphiric. When a metaphorical statement is true, then properties that are normally attributed to something (a sapphire, for example) are attributed to another thing (in this case, a lake) and the other thing metaphorically

possesses and metaphorically exemplifies those properties. Similarly, when the sentence «The work of music is sad» is true, then the work of music exemplifies the property of being sad. A metaphorical statement that attributes properties to a work of music will be true, and the work to which the sentence attributes properties not literally possessed by works of music will metaphorically exemplify those properties, when the work of music and objects in the realm have some salient features in common.

One of Goodman's examples can be used to illustrate how a picture can metaphorically exemplify a property. Goodman considers a picture that depicts Winston Churchill as a bulldog. We may then say of the picture that it is metaphorically bulldogged. A property associated with bulldogs, namely bulldoggedness, is attributed or, as Goodman says, transferred to the picture of Churchill and we say that Churchill is bulldogged. It is metaphorically true that Churchill is a bulldog because, as a matter of fact, Churchill has a number of properties in common with those conventionally attributed to bulldogs. He looks a little like a bulldog, he is bulldogged, loyal and so on. Consequently, the picture is metaphorically bulldogged. In contrast, a picture might depict Boris Johnson as a bulldog, but it is metaphorically false that Johnson is a bulldog since he is not bulldogged, loyal or possessed of any of the properties associated with bulldogs. The picture will not metaphorically exemplify bulldoggedness. On the other hand, that Johnson is a weasel is metaphorically true.

These reflections suggest an answer to the question about what it is for a symbol to metaphorically exemplify a property. A symbol can metaphorically exemplify some property when a metaphorically true sentence attributes that property to the symbol. For example, the drawing of Churchill as a bulldog metaphorically exemplifies the property of bulldoggedness if and only if it is true that Churchill is bulldogged. Similarly, a composition *C* metaphorically exemplifies the property of sadness if and only if the sentence «Composition *C* is sad» is metaphorically true. That this is the correct interpretation of Goodman's concept of metaphorical exemplification is confirmed by the passage in which he writes that a work is metaphorically sad when it «comes under a transferred application of some label coextensive with “sad”» (1976: 85). Presumably, the transferred application of

the label (or property) must result in a metaphorically true sentence. Not all attributions of sadness to musical compositions are true. For example, «*Eine Kleine Nachtmusik* is sad» is metaphorically false. To say that *Eine Kleine Nachtmusik* is sad is akin to saying that Muddy Pond is sapphiric. These reflections confirm the earlier conclusion that the application of the label «sad» or the property of sadness to a work of art is not arbitrary.

4. Expressiveness and resemblance

Goodman's account of how works of music (and some other works of art) metaphorically exemplify emotions such as sadness is less informative and developed than it could be. In fact, we have very little to go on. One passage is, however, illuminating. In this passage, he writes that music «may exemplify rhythmic patterns, for example, and express peace or pomp or passion; and music may express properties of movement while dance may express properties of sound» (1976: 91). Presumably, though Goodman does not say so, music can exemplify tones of voice and patterns of movement of the voice under the influence of emotion.

In this passage, Goodman appears to present a version of the resemblance theory of musical expressiveness. Certain rhythmic patterns are associated with the expression of emotions such as peacefulness, pomp and passion. (Pomp is not exactly an emotion. Kivy refers to it as a «Platonic attitude» (Kivy 1990: 179) Pompousness is, however, associated with a certain sort of excessive pride and pride is an emotion.) Similarly, sadness is expressed by leaden movement and joy is expressed by sprightly movement. Music can also move in a leaden or a sprightly fashion. When a piece of music exemplifies behaviour expressive of an emotion, then it can be metaphorically true that the music exemplifies the emotion. That is, according to Goodman, given properties associated with certain forms of movement are transferred from the forms of movement to the music. For example, a piece of music may exemplify leaden movement and properties associated with leaden movement, among them sadness, are transferred to the music and the music comes, metaphorically, to exemplify sadness.

Sadness is associated with leaden movement because sad people move leadenly. The statement «The Dead March from Handel's *Saul* is sad» is (metaphorically) true, and the Dead March metaphorically exemplifies sadness, because the Dead March resembles the expression of sadness. In contrast, «*Eine Kleine Nachtmusik* is sad» is metaphorically false since it does not resemble behaviour expressive of sadness.

Goodman's talk of music expressing sadness by metaphorically exemplifying sadness amounts to saying that music is heard as sad because music has properties in common with behaviour expressive of emotion. Reduced to its essentials, Goodman's view of musical expressiveness is just a variation on the resemblance theory of musical expressiveness. According to the resemblance theory, music is expressive of a given emotion when it resembles (that is, has properties in common with) vocal or non-vocal behaviour that expresses that emotion.

The resemblance theory of musical expressiveness has its roots in antiquity, but it was revived in the twentieth century and Goodman was certainly familiar with it. A brief statement of the theory is found in Bouwsma, who held that sad music «has some of the characteristics of people who are sad. People who are sad move more slowly, and when they speak, they speak softly and low» (1954: 99). This account of musical expressiveness was developed in detail by several philosophers, notably Davies. In his view, our «experience of music is like our experience of the kinds of behaviour which, in human beings, gives rise to emotion characteristics in appearances» (1994: 239). He holds that the «expressiveness of music depends mainly on a resemblance we perceive between the dynamic character of music and human movement» (1994: 229). Kivy, in contrast, focused on resemblance between music and the sound of a voice under the influence of emotion. (At least he did at one time. He subsequently abandoned the resemblance theory.) In a famous example, he compares the falling musical phrase at the beginning of Monteverdi's *Lamento d'Arianna* to the expressiveness of a voice under the influence of grief (1989: 20).

Music resembles in many ways the human voice under the influence of emotion. They can have tempo, pitch, contours, dynamics, attack and a variety of other properties in common. A slow voice with small changes in pitch, for example, expresses sadness and music with similar properties is heard as expressive of sadness. The evidence for the

resemblance theory of musical expressiveness is not only anecdotal. Psychologists have accumulated experimental evidence that confirms the resemblance between music and the human voice and between music and the motions of the human body. Moreover, experimental evidence supports the claim that music is heard as expressive of emotions when it has properties in common with behaviour associated with the expression of emotions. For example, psychologists have found evidence that falling musical lines are experienced as expressive of sadness, just as Kivy had hypothesized in the case of the *Lamento d'Arianna* (Juslin and Laukka 2003).

Goodman would, presumably, give a similar account of expressiveness in other arts. Consider, for example, a performance of Mikhail Fokine's choreography for Saint-Saëns' *The Swan*. We say that «The swan is in pain.» We do so because the movements of the dancer resemble the movements of a suffering animal and, consequently, the dance is expressive of pain. Goodman would say that the performance of the dance metaphorically exemplifies pain and that «The swan is in pain» is metaphorically true. He would do so because of the resemblance between the dancer's movements and the movements of suffering bird. In other words, the dancer and a suffering animal have properties in common. It is not clear that talk about metaphorical exemplification and metaphorical truth adds anything to our understanding of why the performance is expressive of pain. Notice that a different account must be given of how works of literature are expressive of emotion. Works of literature typically do not resemble the emotions of which they are expressive.

5. Assessing Goodman's theory of expressiveness

Goodman's theory of musical expressiveness and standard versions of the resemblance theory differ in important respects. In particular, Goodman believes that to say, for example, that a piece of music is sad is to speak metaphorically. He goes on to introduce the concepts of metaphorical truth and metaphorical exemplification. On standard versions of the resemblance theory, to say that music is sad is to speak literally. The concepts of metaphorical truth and metaphorical

exemplification are not needed. One can wonder whether Goodman's talk of metaphorical truth and metaphorical exemplification add anything valuable to the resemblance theory. There is good reason to doubt that it does.

Goodman's theory begins with the claim that the sentence «The music is sad» is a metaphor. Goodman is not the only person who says that to speak of music using emotion predicates is to speak metaphorically. Roger Scruton (1997) and Nick Zangwill (2007) both hold that to describe music as sad is to speak metaphorically. (Neither of these philosophers believes, however, that music can metaphorically exemplify an emotion such as sadness. Zangwill, on the contrary, believes that music «has nothing to do with emotion» (2004: 29).) Philosophers are moved to adopt this position simply because music cannot literally be sad or in any other emotional state.

Many philosophers of music hold, however, that a sentence such as «The music is sad» is a literal statement. Davies (2011), for example, holds that words such as «sad» can be used literally to refer, not to felt emotions, but to appearances that are expressive of certain emotions. We speak, for example, of a person cutting a sad figure or having an angry face. In such cases, Davies believes, we refer to a person's physiognomy or comportment. That is, we are saying that a person's demeanour is expressive of, for example, sadness and not saying anything about his state of mind. Similarly, Davies believes, to say that music is sad or joyful, is to say, and to say literally, that it is heard as expressive of these emotions. A number of empirical studies (Gabrielsson 2002, Juslin 2005) have found that, at least in many cases, listeners describe music using emotion predicates to describe what psychologists call «perceived emotions.» Perceived emotions are the emotions of which a composition is expressive. Perceived emotions are contrasted with felt or aroused emotions.

Here I am inclined to side with Davies over Goodman. The only good reason to regard sentences such as «The music is sad» as metaphorical is the belief that music has nothing to do with emotion and Goodman believes that music can be expressive of emotion. Zangwill holds that music is not expressive of emotion, does not express emotion and does not arouse emotion. If he were right, sentences that describe music using emotion predicates could not be literal.

However, Zangwill's position is, in the face of the empirical evidence, heroically implausible. A lot of music is expressive of emotion and music seems to arouse emotion as well. Musicians express themselves in at least some music. When people describe music using emotion predicates, they are (literally) saying that music arouses, expresses or is expressive of emotion. Since talk of music's expressive properties is literal, not metaphorical, the motivation for Goodman's account of expressiveness is undermined.

Standard versions of the resemblance theory say that music can resemble behaviour expressive of emotions. When music does so, according to this version, it is heard as expressive of the emotion associated with the behaviour in question. On Goodman's account of musical expressiveness, music exemplifies the «rhythmic patterns» associated with an emotion. When rhythmic patterns are exemplified, emotions are expressed, that is, metaphorically exemplified. Goodman's introduction of talk of metaphorical exemplification seems to have no real advantage. None of Goodman's talk about metaphorical exemplification is useful. The key claim is that music has properties in common with expressive behaviour. When a piece of music has properties in common with expressive behaviour, it is possible to say that it exemplifies those properties, but that does not add much. Crucially, music does not metaphorically exemplify these properties. Music literally is, for example, leaden, sprightly, frenzied and so on. When music has these properties it is heard as expressive of sadness, joy, excitement and so on. I conclude that standard versions of the resemblance theory are preferable to Goodman's theory of musical expressiveness.

6. Conclusion

Goodman has not had a major impact on thinking about music's expressiveness. He was, however, a major philosopher, one of the most important to have reflected on art in recent times. Consequently, reflection on his theory of expressiveness is worthwhile. If the thesis of this paper is right, and Goodman has presented a version of the resemblance theory of musical expressiveness, the theory has received

the backing of a significant figure. However, Goodman's original contributions to thinking about musical expressiveness are not helpful and that they have not seen more uptake is not a surprise. In particular, the concept of metaphorical exemplification contributes little to understanding how music can be expressive of emotion.

References

- BOUWSMA, Oets Kolk. «The Expression Theory of Art». *Aesthetics and Language*. William Elton (org.). Oxford: Basil Blackwell, 1954.
- DAVIES, Stephen. *Musical Meaning and Expression*. Ithaca and New York: Cornell University Press, 1994.
- DAVIES, Stephen. *Themes in the Philosophy of Music*. Oxford: Oxford University Press. 2003.
- GABRIELSSON, Alf. «Emotion perceived and emotion felt: same or different?» *Musicae Scientiae*. 5, supplement 1, 2002. 123–147.
- GOODMAN, Nelson. «Metaphor as Moonlighting». *Critical Inquiry* 6, 1979. 125–30.
- GOODMAN, Nelson. and Catherine Z. Elgin. *Reconceptions in Philosophy and Other Arts and Sciences*. Indianapolis: Hackett, 1988.
- GOODMAN, Nelson. *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis: Hackett. 1976.
- HOSPERS, John. «The Concept of Artistic Expression». *Proceedings of the Aristotelian Society*. n.s. 55, 1954–55. 313–34.
- JUSLIN, Patrik N. «From Mimesis to Catharsis: Expression, Perception and Induction of Emotion in Music». *Musical Communication*. Dorothy Miell, Raymond Macdonald, and David J. Hargreaves (org.). New York: Oxford University Press, 2005. 85–115.
- JUSLIN, Patrik N. and LAUKKA, Petri. «Communication of Emotions in Vocal Expression and Music Performance: Different Channels, Same Code?» *Psychological Bulletin*. 129. 770, 2003.
- KIVY, Peter. 1989. *Sound Sentiment: An Essay on the Musical Emotions Including the Complete Text of The Corded Shell*. Philadelphia: Temple University Press.
- KIVY, Peter. 1990. *Music Alone: Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press.
- SCRUTON, Roger. 1997. *The Aesthetics of Music*. Oxford: Clarendon Press.

SPARSHOTT, Francis Edward. «Goodman on Expression». *The Monist*. 88, 1974. 187-202.

ZANGWILL, Nick. «Against Emotion: Hanslick was Right About Music». *The British Journal of Aesthetics*. 44. 1, 2004. 29-43.

ZANGWILL, Nick. «Music, Metaphor and Emotion». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 65, 2007. 391-400.

From literal to metaphorical exemplification in music: a reply to Young

NEMESIO G. C. PUY(*)

1. Introduction

In his «Goodman on Metaphorical Exemplification and Musical Expressiveness», James Young provides a praiseworthy attempt of clarification of Goodman's account on this topic. His reconstruction of Goodman's theory is precise, exhaustive, clear and charitable, trying to offer the best interpretation in order to avoid some apparent worries. To this extent, I have nothing to add but recommending people to read it as a complement of Goodman's work. Young also raises some criticisms of Goodman's theory, and these are the ones with which I am concerned in this paper. I think that Young's objections are reasonable, motivated, and I share them to some extent. However, as a counterbalance to Young's pessimistic view, I will try to stress some theoretical benefits of Goodman's account of musical expressiveness in light of his more general project of a theory of art as symbol.

Young's objection to Goodman's theory can be reconstructed considering three main claims. First, he argues that Goodman's view is «a version of the resemblance theory of musical expressiveness» (Young 2023: 261). Second, whereas Goodman takes the application of expressive predicates to music to be metaphorical, Young notes that our «talk about music's expressive properties is literal» (Young 2023: 265).

(*) Universidad Complutense de Madrid. This publication is part of the grant no. RYC2021-032014-I, funded by MCIN/ AEI/10.13039/501100011033 and by the European Union «NextGenerationEU»/ PRTR.

As a result, Goodman's theory is unmotivated if it aims to be descriptive of our appreciative practice. However, Goodman's account might be motivated if it provides some theoretical advantage that justifies his revisionary account. But this is not the case because, thirdly, according to Young, «Goodman's introduction of talk of metaphorical exemplification seems to have no real advantage» (Young 2023: 265). Other versions of the resemblance theory can explain the fact of music having properties in common with expressive behaviour without the notion of metaphorical exemplification. Therefore, Goodman's theory should be abandoned in favour of other versions of the resemblance theory.

I think that Young's first two claims are accurate. My worries concern his third claim and the conclusion. More precisely, my contention is that Goodman's distinction between literal and metaphorical exemplification captures something important about the symbolic function of music; as a result, this distinction can be considered as a compensatory theoretical benefit for Goodman's revisionism that may undercut a complete rejection of this theory in favour of others.

2. Analysis of Young's first and second claims

As noted in §1, I think Young's first two claims are right. The first claim is that Goodman's account of musical expressiveness is a version of the resemblance theory on this matter. According to Goodman's theory, a musical event m metaphorically exemplifies an emotion E if, and only if, it is metaphorically true that m is E . But for « m is E » to be metaphorically true, there must be some salient properties in common between m and things that are literally E . That is, to say that «Beethoven's *Funeral March* is sad» is metaphorically true is to say that the music shares some relevant properties with behaviour literally expressive of sadness. In virtue of having those properties in common, the property of sadness is transferred to the music and the music metaphorically exemplifies sadness. But as Young sees well, this amounts to say that there is a relevant degree of resemblance between Beethoven's *Funeral March* and behaviour expressive of sadness. Therefore, it seems that there are good reasons to see Goodman's account as a version of the resemblance theory of musical expressiveness.

Young's second claim is that people's attribution of expressive properties to music is literal rather than metaphorical. This is an empirical claim that seems to be uncontroversial. Evidence vastly shows that people everywhere experience music as expressive of emotion and that they think that music literally has expressive properties. Thus, there are also good reasons to think that Goodman's metaphorical account of our talk about musical expressiveness is revisionary of our appreciative practice.

However, there is another empirical claim that is not considered by Young and that also seems to be uncontroversial. This claim is that people often disagree about which exact property the music is expressive of. There seems to be agreement about the properties that the music is not expressive of: it would be hard to find someone, for instance, saying that Beethoven's *Funeral March* is cheerful. But it is plausible to find people disagreeing on whether the music is expressive of sadness, melancholy, hopelessness, regret, anguish or grief. There is substantial agreement about the emotional spectrum within which the music moves, but there is much less agreement about what emotional property is expressed by the music.

The claim that people tend to disagree in this matter is supported by the fact that most experiments about musical expressiveness use emotion evaluation scales (see for instance: Park & Chong 2017; Juslin, Harmat & Eerola 2013; Eerola, Ferrer & Alluri 2012). In order to obtain relevant results for research and avoid answers that are too deviant, participants are given a closed list of emotions to rate them, which constrains the variability of their responses in the experimental context. This does not happen in real practice, where people usually attribute to the same musical passage different expressive properties within the same emotional spectrum.

The lack of agreement in the application of expressive terms to music is a relevant piece of evidence when it comes to assessing the theoretical benefits of Goodman's theory. This piece of evidence was rightly uncovered by the formalist (see Hanslick 1947: 37; Appelqvist 2011: 24). As we shall see in §3, Goodman's distinction between literal and metaphorical exemplification provides us with a good tool to account for this fact and, at the same time, to show that the formalist inference about the symbolic function of music is wrong.

3. Analysis of Young's third claim

Let us move now to Young's third claim. To recall it, Young argues that Goodman's theory of musical expressiveness as metaphorical exemplification presents no theoretical advantage with respect to other versions of the resemblance theory. This is the claim that, to my view, can be questioned if we attend more closely to Goodman's main point of his general view about the arts. My contention is that this change of focus can provide us with some reasons to think that Goodman's notion of metaphorical exemplification has some compensatory theoretical benefits.

The main focus of Goodman's project is not on the expressiveness of art, but rather on its symbolic function. This is clearly stated in his functional-symbolic definition of art: «just by virtue of functioning as a symbol in a certain way does an object become, while so functioning, a work of art» (Goodman 1978: 67). Being a symbol is thus a necessary condition for something to function as a work of art. This way, Goodman's project is against the formalist – or the «purist», in Goodman's terms –, according to which art has nothing to do at all, or in a relevant sense, with symbolizing.

Within this project, the notion of exemplification plays a crucial role. Exemplification is one of the three modes of symbolization, along with representation and expression. Exemplification is different from representation. When a work represents something, the work refers to properties that it does not possess. By contrast, «exemplification is possession plus reference» (Goodman 1976: 53): the work refers to properties that itself literally possesses. Possession is intrinsic to the work because it depends solely on its nature and configuration. However, reference is extrinsic. As Goodman puts it, «the establishment of the referential relationship is a matter of singling out certain properties for attention» (Goodman 1976: 88). Reference is thus context-dependent: in certain contexts, but not in others, some properties of a thing are singled out for attention, and it is in those contexts that the thing exemplifies those properties.

Exemplification is also different from expression. In the case of expression, the work refers to properties that itself possesses, not literally, but metaphorically. Metaphorical possession is a matter of

metaphorical exemplification, and so, exemplification is required to explain expression. In Goodman's words, «not all exemplification is expression, but all expression is exemplification» (1976: 52). More precisely, expression is a kind of exemplification, namely, metaphorical exemplification. An object *o* metaphorically exemplifies a property *E* when it is metaphorically true that *o* is *E*, which requires that *o* shares some salient properties with (resembles to) objects that literally possess *E* (for a finer analysis of this notion, I refer again to Young's (2023: 258–260) paper). Given the strong connection traditionally assumed between art and expression, Goodman thus puts exemplification at the core of the symbolic function of art.

So understood, exemplification is for Goodman a powerful tool against the formalist, avoiding the charge of *ad hocism*. Goodman observes that, even if a work of art neither represents nor expresses, it necessarily exemplifies some properties while functioning as art. When exhibited in an art museum (*i.e.* when functioning as art), a non-manipulated stone calls attention to some of its properties (shape, texture, colour, etc.). The stone exemplifies those properties and functions as a symbol in that context, whereas it does not when it is in the countryside. Goodman's appeal to exemplification cannot be interpreted as an *ad hoc* move against the formalist. He is not positing an *ad hoc* mode of symbolization different from representation and expression, the ones rejected by the formalist, to argue for the symbolic function of art. Since expression is a kind of exemplification, what Goodman says is that a work that is not expressive of emotions does not exemplify properties in one way, but it does so in another way. This is what the formalist fails to see, according to Goodman. All artworks are symbols, and hence, they have cognitive import: there is something to be understood in them.

This is particularly important concerning the case of absolute music, or «music alone», against the formalist. Formalism mainly originated from Hanslick's reflections about music, which exerted a great impact on this art form. This success is motivated by an inference from two ideas. The first is a traditional assumption about the nature of the musical medium: such medium is conceptually indeterminate or ambiguous (cf. Hanslick 1947: 28–30; Appelqvist 2011: 20). The second idea is the fact of disagreement about the attribution of expressive features

to music pointed out in §2. The formalist explains this fact by saying that our expressive talk about music is determined by our emotional responses to music, and hence, we should treat it as metaphorical rather than descriptive because there are not publicly shareable criteria of correctness. In other words, the attributions of expressive content to music are arbitrary, and standard versions of the resemblance theory are not able to solve this problem (cf. Appelqvist 2011: 28–31). The formalist's inference is that music neither represents nor expresses. Since there is an «unproblematic agreement in the purely musical» (Appelqvist 2011: 31), works of music are to be understood in purely musical terms.

It is at this point that Goodman's distinction between literal and metaphorical exemplification has some theoretical benefits. First, this distinction captures the disanalogy between musical and expressive attributions to music. Second, it does so by offering a way to explain the phenomena rightly pointed out by the formalist: namely, that there is an unproblematic agreement on the purely musical whereas there is a relevant disagreement about the emotional property the music is expressive of. And third, it also accounts for the broadly shared intuition that music has to do with emotion and has expressive content. His view opens the door to acknowledge the normative force of our expressive talk about music, avoiding the charge of arbitrariness addressed by the formalist against standard versions of the resemblance theory. And so, accepting the assumptions about the nature of musical meaning and about the disanalogy between musical and expressive attributions held by the formalist, Goodman's theory shows that the formalist's inference that denies the symbolic function of music is wrong.

Purely musical attributions are explained via literal exemplification. Goodman's theory allows us to see that a work of «pure music» is a symbol and that it has cognitive import. A certain pattern of sounds φ , when reproduced in a context of musical performance, always literally exemplifies some of its acoustic and formal properties. An essential feature of a context of musical performance is that it is a context in which the attention of the audience is mainly directed to the music performed, being the context of the concert hall a paradigmatic example. It is a context that singles out for attention many of the properties that φ literally possesses.

Suppose that ϕ is the sound structure of (Mozart's *Symphony No. 36*. When ϕ is reproduced in a context of performance, ϕ exemplifies some combinations of sound frequencies, timbres and rhythms, as well as the structural properties of the symphonic genre. These are properties that ϕ literally possesses and that are singled out for attention in a context of performance for the very nature of that context. In such a context, Goodman's notion of exemplification enables us to see that, against the formalist, Mozart's *Symphony No. 36* is functioning as a symbol. The same can be said of works that belong to contemporary musical genres that are designed to refrain from expression and representation, like minimalism and serialism. When the sound structure of Steve Reich's *Music for Pieces of Wood* is reproduced in a context of performance (*i.e.* when functioning as a work of music), it exemplifies some of the acoustic and structural properties that it possesses. Insofar as the properties exemplified are literally possessed by the work, there is no ground for relevant disagreement about the attribution of purely musical properties to a work.

In turn, expressive attributions to music are explained via metaphorical exemplification. According to Goodman's theory, ϕ metaphorically exemplifies an expressive property E when it is metaphorically true that ϕ is E . And « ϕ is E » is metaphorically true when ϕ resembles objects that literally possess E . Crucially, this view provides a way to explain why disagreement about such attributions is not unusual while avoiding, at the same time, the charge of arbitrariness of expressive attributions (*i.e.* their alleged lack of normative force).

Resemblance between particulars (either objects or events) is not *tout court*, but relative to respects. Which respects are relevant to decide whether a certain claim about resemblance between particulars is true is contextually determined. Resemblance relations are not dyadic, but triadic: they include two particulars and a context. One of the most relevant defenders of this approach is David Lewis (Lewis 1973: 91–2), but his account is no more than an elaboration of Goodman's view on this matter (cf. Goodman 1970: 27). The contextual account of similarity is relevant for musical expressiveness. In a context of musical performance, ϕ exemplifies some of its properties, those that are singled out for attention in that context. But in this very same context, ϕ may not metaphorically exemplify the expressive property E . Attention

to the work's acoustic properties⁽¹⁾ is necessary, but not sufficient, to ascertain the work's expressive properties. What is additionally required is a context that, not only singles out the work's acoustic properties, but also selects the relevant respects of similarity between the work's acoustic properties and objects that are literally *E*. Given a kind of context of performance C_i ($1 \leq i \leq n$), ϕ literally exemplifies the acoustic property *F* at $C_1, C_2, C_3 \dots C_n$, but ϕ metaphorically exemplifies the expressive property *E*, for instance, only at C_2 and C_3 . The contexts to capture the work's expressive properties are thus a subset of the set of contexts of performance.

This explains why the presence of disagreement is more usual in the case of attributions of expressive properties to music. According to Goodman, «exemplification or expression of anything beyond the score by a performance is reference in a semantically dense system, and a matter of infinitely fine adjustment» (Goodman 1976: 238). The purely musical properties that a performance exemplifies are those that are not beyond the score. However, a work's performances can exemplify properties beyond the score, and this is the case of expression (metaphorical exemplification). The «infinitely fine adjustment» alludes to the more complex process involved in identifying the reference in the case of expression than in the case of exemplification of purely musical properties. In the former, but not in the latter, it is necessary to be in a context that enables us to identify the relevant aspects of similarity and dissimilarity between the work's performance and the object that literally possesses the expressive property. This is why disagreement arises more easily in the case of expressive attributions than in the case of purely musical attributions.

Even so, the formalist may still ask why we *ought* to be placed in a context that enables us to identify the relevant resemblance relations between the music and objects that literally possess a certain expressive property. Why should we not be placed in a context that prevents us

(1) In the present discussion, of course, by a «work's acoustic properties» I am referring to those properties possessed by a properly formed performance of that work. So, this is a case of resemblance between particulars: between a properly formed performance of the work (which exhibits the work's acoustic properties) and an object that literally possesses some expressive property.

from identifying any of those resemblance relations and from hearing the music as expressive of emotions?

In the final part of *Languages of Art*, Goodman says two things that may be helpful to answer this question. First, in general, about aesthetic experience and understanding, he says:

Aesthetic experience is dynamic rather than static. It involves (...) identifying symbol systems and characters within these systems and what these characters denote and exemplify, interpreting works and reorganizing the world in terms of works and works in terms of the world (Goodman 1976, 241).

And specifically about the properties expressed by music, he says:

The property in question is rather compliance with supplementary instructions, verbal or otherwise, either printed along with the score or tacitly given by tradition (Goodman 1976, 237).

The answer to the formalist question can be summarized, in other words, as follows: we ought to be placed in a context in which we can make sense of the work's point in light of the normative background of our musical practice as a whole. To make sense of the point of works that belong, for instance, to the genres of minimalism and serialism, we should be placed in a context that prevents us from identifying relevant resemblance relations between the music and objects that literally possess expressive properties. The point of works in those genres is precisely to avoid musical expressiveness, and to hear them as expressive of emotion would amount to misunderstand them. However, to make sense of the point of baroque concertos, like Vivaldi's *Four Seasons*, we should be placed at a context to identify the relevant resemblance relations. The point of each movement of this work, as of many Baroque works, is to express a feeling or emotion, and, in Vivaldi's particular case, an emotion or feeling associated with the year's seasons.

Conclusion

Goodman's theory of musical expressiveness as metaphorical exemplification is revisionary of our intuitions about our expressive talk about the music. I have tried to show that such a revisionary account can supply some compensatory theoretical benefits in comparison to standard versions of the resemblance theory of musical expressiveness. First, the distinction between literal and metaphorical exemplification captures the disanalogy pointed out by the formalist between attributions of purely musical and expressive properties to the music. The distinction also explains the fact, rightly uncovered by the formalist, of the presence of usual disagreement about the property that the music is expressive of without embracing the formalist conclusion that music is not expressive of emotions. Finally, Goodman's theory also provides a solution to a challenge addressed by the formalist against standard versions of the resemblance theory of musical expressiveness: it can explain the normative force of our attributions of expressive properties to the music. Although Young's criticisms of Goodman's theory are well motivated, I hope to have shown that it is worth considering understanding musical expressiveness.

References

- APPELQVIST, Hanne. «On Music, Wine and the Criteria of Understanding». *SATS. Northern European Journal of Philosophy*, 12: 2011. 18-35.
- EEROLA, T., FERRER, R. & ALLURI, V. «Timbre and Affect Dimensions: Evidence from Affect and Similarity Ratings and Acoustic Correlates of Isolated Instrument Sounds». *Music Perception*. 30. 1, 2012. 49-70.
- GOODMAN, Nelson. «Seven Strictures on Similarity». Lawrence Foster and J. W. Swanson (org.), *Experience and Theory*. University of Massachusetts Press, 1970.
- GOODMAN, Nelson. *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis: The Bobbs-Merrill Company, 1976.
- GOODMAN, Nelson. *Ways of Worldmaking*. Hackett Publishing 1978.
- HANSLICK, Eduard. *De lo Bello en la Música*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1947.

- JUSLIN, Patrick. HARMAT, László. & EEROLA, Tuomas. «What Makes Music Emotionally Significant? Exploring the Underlying Mechanisms». *Psychology of Music*. 42. 4, 2014. 599-623.
- LEWIS, D. *Counterfactuals*. Malden: Blackwell, 1973.
- PARK, Hye Young. & CHONG, Hyun Ju. «A Comparative Study of the Perception of Music Emotion Between Adults With and Without Visual Impairment». *Psychology of Music*. 47. 2, 2017. 225-240.
- YOUNG, James O. «Goodman on Metaphorical Exemplification and Musical Expressiveness». *Quando Há Arte: Ensaios de Homenagem a Maria do Carmo d'Orey*, Vítor Guerreiro, Carlos João Correia & Vítor Moura (org.). Lisboa: E-Primatur, 2023.

Molduras, *doodles* e metáforas: a vingança de Goodman

VÍTOR GUERREIRO(*)

«A expressão é um dos conceitos mais obscuros da
estética.»

CARMO D'OREY⁽¹⁾

Introdução

O presente texto é também, mas não só, uma resposta a outros dois incluídos neste mesmo volume: o artigo de James Young, «Goodman on Metaphorical Exemplification and Musical Expressiveness» [Goodman – sobre a Exemplificação Metafórica e da Expressividade Musical], e o do meu colega e querido amigo Nemesio Puy, «From Literal to Metaphorical Exemplification in Music: a Reply to Young» [«Da Exemplificação Literal à Exemplificação Metafórica na Música: uma Resposta a Young»]. Embora o enfoque de ambos seja a expressividade musical, o que acabo por fazer aqui é uma defesa dos conceitos goodmanianos de exemplificação metafórica e de expressividade (como variedade de exemplificação metafórica) tal como se aplicam às obras de arte em geral.

O artigo de Young é, essencialmente, uma crítica ao conceito de *exemplificação metafórica*, proposto por Nelson Goodman como parte

(*) Instituto de Filosofia da Universidade do Porto.

(¹) (Carmo d'Orey 1999: 464).

de uma teoria que procura explicar o fenómeno da expressividade na arte. Contudo, Young centra-se no problema específico da expressividade *musical*. A ideia de que a música exprime estados emocionais ou que é *emocionalmente expressiva* está bastante arreigada nas nossas práticas artísticas e no modo como as pessoas tendem a descrever as suas experiências com a música. Trata-se de uma ideia *demasiado* arreigada para que alguém a possa simplesmente afastar sem uma consideração cuidadosa.

Embora reconhecendo a importância do pensamento de Goodman para a filosofia da arte no século xx e ainda hoje, Young (2023: 253) afirma: «A meu ver, ninguém, talvez nem mesmo o próprio Goodman compreendeu claramente a sua teoria sobre como as obras de arte são expressivas.» Um dos objectivos de Young neste seu artigo é o de clarificar a posição de Goodman⁽²⁾. Discordo vivamente desta afirmação de Young, apesar de toda a minha admiração pelas suas ideias e estilo como filósofo. Creio que pelo menos uma pessoa (além do próprio Goodman e de Catherine Elgin, a outra mente filosófica atrás da chamada «teoria goodmaniana») compreendeu claramente a teoria em causa – a pessoa cuja vida e memória honramos e celebramos neste volume –, como de resto a própria Elgin explicitamente reconheceu, em nota de rodapé a um artigo sobre o «viés epistemológico» de Goodman na estética⁽³⁾. O testemunho dessa compreensão foi-nos passado em duas secções importantes do livro *A Exemplificação na Arte: Um Estudo sobre Nelson Goodman*⁽⁴⁾, além de em anos de aulas a gerações de estudantes, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. O meu objectivo neste artigo é responder às objecções de Young com base na minha compreensão da teoria e no que a esse respeito devo à Professora Carmo d’Orey. Se o que digo ficar aquém do que a tarefa exige, a responsabilidade por isso dever-se-á unicamente aos limites da minha compreensão. Nessa tarefa, quero incluir as observações cruciais e imensamente úteis que Puy faz ao texto de Young, não

(2) Tradução minha. No original inglês: «In my view, no one, perhaps not even Goodman, had a clear understanding of his theory of how artworks are expressive and a goal of this essay is to clarify Goodman’s position.»

(3) Ver Elgin (1993: 186, nota 8). Tradução minha: «Estou grata a Carmo d’Orey por anos de correspondência sobre questões levantadas neste artigo.»

(4) Nomeadamente, os capítulos VII, «A Metáfora», e VIII, «A Expressão».

deixando de manifestar a minha posição crítica, nomeadamente a de que o argumento de Puy é mais poderoso do que ele nos dá a entender. É demasiado generoso com Young e isso impede-o de fazer jus a Goodman, quando o seu argumento lhe dá tudo o que precisa para tal.

O meu texto divide-se em quatro secções. Na secção I, descrevo brevemente a teoria de Goodman e faço observações de âmbito mais geral acerca daquilo que aproxima e afasta Goodman e Young enquanto cognitivistas. Embora isto talvez pareça tornar o artigo desnecessariamente pesado (já seria um artigo extenso *sem* esta secção), dá-nos a vantagem de contextualizar na discussão mais vasta do cognitivismo este desacordo específico entre Young e Goodman, além de me permitir logo à partida expor uma série de ideias que serão úteis para o argumento da secção IV. Na secção II, descrevo brevemente o argumento de Young contra a teoria goodmaniana da expressividade como exemplificação metafórica. Na secção III, descrevo a crítica endereçada a Young por Puy, no que diz respeito à normatividade das relações de semelhança na experiência musical. Na secção IV, articulo a minha resposta a ambos; esta secção é muito mais longa do que as anteriores, compreendendo uma série de contra-objecções e uma defesa da teoria goodmaniana, que extravasa um pouco (passo o eufemismo) o molde habitual para um artigo de resposta. O que quero dizer, sem peias, é que a secção IV é um artigo (ou o artigo) por si mesma, funcionando as restantes secções como escoras que evitam uma proliferação ainda maior de notas e parêntesis. É na exposição das razões pelas quais Puy deveria ceder menos a Young, e pelas quais o seu argumento é (ainda) mais forte do que parece, que a secção se estende generosamente. Concluo em seguida, recapitulando as ideias centrais e os argumentos de todo o artigo.

1. Young e Goodman: sob a bandeira do cognitivismo

Compreender a crítica de Young a Goodman requer que se compreenda o que ambos partilham, porquanto é no contraste com aquilo que os aproxima que a divergência ganha contornos mais nítidos e precisos. Antes de mais, ambos são *cognitivistas* acerca da arte, ou seja, ambos pensam que o *valor* da arte reside sobretudo no que ela nos dá

em termos de expandir ou enriquecer o nosso conhecimento ou a nossa compreensão das coisas⁽⁵⁾.

Goodman trata as obras de arte como «símbolos estéticos», ou seja, símbolos que funcionam de um modo peculiar, distinto do funcionamento de outros símbolos. Esse modo de funcionamento é basicamente para Goodman aquilo em que «o estético» consiste. Ele não o especifica através de uma definição que marque uma fronteira clara e precisa entre o estético e o não-estético, mas antes através de uma lista de «sintomas» cuja presença *indicia* o funcionamento estético dos símbolos. Estes «sintomas» são propriedades de «sistemas simbólicos» em que os símbolos se inserem⁽⁶⁾ e consistem na seguinte lista de cinco itens: *densidade sintáctica*, *densidade semântica*, *saturação relativa*, *exemplificação (literal e metafórica)*, *referência múltipla e complexa*⁽⁷⁾. Para uma explicação mais exaustiva de cada um destes sintomas, das relações entre eles, do seu estatuto epistemológico e do seu lugar na concepção goodmaniana da arte, recomendo em especial o Capítulo V do livro de Carmo d'Orey (1999: 257-333). Não me é possível dar aqui uma explicação mais do que muitíssimo esquemática, e apenas porque é relevante para um aspecto da argumentação de Puy, que trataremos na secção III.

Goodman vê os sistemas de símbolos, em que todos os símbolos, consoante o seu tipo, se inserem, como um *continuum* em cujos extremos encontramos, de um lado, sistemas *articulados* e *atenuados*, e, do outro,

⁽⁵⁾ O cognitivismo acerca do valor da arte (também chamado «cognitivism estético») tem como rival o hedonismo estético, ou seja, a ideia de que o valor da arte consiste em dar-nos um certo tipo de experiências, intrinsecamente valiosas, de prazer ou «hedónicas». Não vou me vou alongar aqui sobre este assunto.

⁽⁶⁾ Nenhum símbolo funciona como símbolo sem um contexto apropriado, sendo que parte desse contexto consiste precisamente noutros símbolos com os quais está ligado. Diferentes combinações desses símbolos formam *esquemas*, os quais, quando correlacionados com um campo de referência, resultam num *sistema de símbolos*. Por exemplo, todas as palavras deste texto estão inseridas no sistema simbólico que é a língua portuguesa; uma pintura estará inserida num sistema simbólico que consiste nas outras pinturas pintadas pela mesma pessoa, bem como no trabalho de outros dentro de um mesmo estilo ou «movimento».

⁽⁷⁾ Ver Goodman (1968: 252-255). A lista completa de cinco sintomas, com a adição da referência múltipla e complexa, surge em «When is Art?» (Goodman 1978: 57-70).

sistemas *densos* e *saturados*. Um sistema é sintacticamente articulado (ou finitamente diferenciado) quando entre dois caracteres⁽⁸⁾ desse sistema não há um terceiro. Por exemplo, apesar das muitas maneiras de desenhar um «a» e um «b», desde que a inscrição seja inteligível, ela é um *a* ou um *b* e não um terceiro entre ambos (o mesmo sucede na notação musical). Num sistema sintacticamente denso (e.g. na pintura figurativa, na ilustração, etc.) qualquer marca (sinal gráfico, som, gesto, etc.) pode pertencer a mais do que um carácter e, portanto, pode haver sempre um terceiro entre quaisquer dois caracteres. Um sistema é semanticamente denso quando a um carácter pode corresponder mais do que um referente ou *denotatum*.

Um sistema é relativamente saturado quando um maior número de aspectos de um símbolo nesse sistema *pode* ser relevante para o que o símbolo significa: espessura das linhas, cor, formas, texturas, etc. Num electrocardiograma, que pertence a um sistema atenuado, só a posição de cada ponto na linha relativamente a dois eixos é relevante. A cor, espessura e outras características da mesma não importam, ao contrário do que sucede, por exemplo, numa estampa de Hokusai, em que uma linha idêntica à do electrocardiograma poderia ser usada para representar o contorno do Monte Fuji⁽⁹⁾. Aí, as mais subtis transformações da linha, inclusive o tipo de tinta ou de papel usados, são potencialmente relevantes para o propósito ou função do símbolo.

A referência múltipla e complexa é um *item* que Goodman adicionou à sua lista anterior de «sintomas do estético» no texto «Quando há arte?» [*When is Art?*] (ver nota 7). A referência múltipla distingue-se da ambiguidade porquanto consiste em ter mais do que um referente no interior do *mesmo* sistema de símbolos e não em sistemas diferentes, como acontece com a mera ambiguidade. Carmo d'Orey explica a referência complexa como a combinação «de denotação e exemplificação, literal ou metaforicamente, numa cadeia de funções

(8) Para os conceitos de *carácter*, *marca*, *esquema*, *campo de referência*, *sistema de símbolos*, etc., ver o Apêndice III do livro de Carmo d'Orey (1999: 881–894). Já abusei do espaço mesmo sem entrar nestas explicações.

(9) Goodman (1968: 229).

referenciais interligadas e interactuantes» (1999: 296). A *representação-como*, a *semelhança metafórica* e a *alusão* são todos exemplos de referência complexa⁽¹⁰⁾.

A exemplificação é, juntamente com a denotação, um dos modos assumidos pela *referência*. Por outras palavras, denotar e exemplificar são os dois principais modos de algo *estar por* outra coisa, isto é, de a referir. A exemplificação é também aquela característica «que se combina com a densidade para distinguir entre mostrar e dizer» (Goodman 1968: 253). É de salientar este pormenor devido à importância que o *mostrar*, por contraste com o *dizer*, assume no cognitivismo de Young. Ao tratar em seguida da questão da expressividade, dedico bastante tempo à exemplificação nas suas variedades literal e metafórica, pelo que não é necessária uma explicação preliminar da mesma como sintoma do estético.

Concluída esta brevíssima exposição dos sintomas, devemos regressar ao nosso tópico central. A explicação de Goodman para a expressividade musical⁽¹¹⁾, e que decorre da sua explicação geral para a expressividade na arte, consiste muito sucintamente no seguinte: as obras de arte são símbolos que funcionam *esteticamente*⁽¹²⁾. Parte daquilo que significa os símbolos funcionarem esteticamente consiste no predomínio da *exemplificação* sobre a *denotação*, ambos modos de referência.

⁽¹⁰⁾ Ver Carmo d'Orey (1999: 281-299; 393-403; 420-432; 499-529).

⁽¹¹⁾ Como Young explica muito bem no seu artigo, os filósofos da arte distinguem entre os conceitos de *expressão* e de *expressividade* da seguinte maneira: a expressão é a manifestação de estados mentais, emoções, sentimentos, que pode assumir diversas formas. A *expressividade* consiste na *aparência expressiva* e pode ser possuída por objectos ou processos inanimados ou desprovidos de consciência. Por exemplo, uma máscara pode ter uma aparência expressiva sem que isso seja a expressão das emoções seja de quem for. Analogamente, fala-se em fenómenos como «a fúria do mar» ou «uma tempestade violenta». Young introduz essa precisão pois Goodman fala indiferentemente em «expressão», quando a sua teoria, precisamente porque se centra apenas em propriedades dos símbolos e não em estados mentais de artistas ou de audiências, é uma teoria da expressividade, não da expressão. Ignoro este pormenor no resto do artigo.

⁽¹²⁾ Ou seja, são representações densas, saturadas, em que predomina a exemplificação como modo de referência, bem como a complexidade e multiplicidade de cadeias referenciais estabelecidas pelos símbolos e pelas suas partes constituintes, pois cada símbolo estético será, por norma, um composto de vários símbolos.

Uma diferença fundamental entre a denotação e a exemplificação é o facto de a última consistir na referência por via da *posse* de certas propriedades e não apenas pela ligação convencional que estabelece – por exemplo, a denotação entre a palavra «gato» e as coisas que são a extensão dessa palavra (*i.e.* os gatos). A exemplificação, como a denotação, pode ser *literal* ou *metafórica* (em Goodman).

Eis como a exemplificação literal funciona: uma amostra num catálogo de tintas refere a etiqueta «vermelho-tráfego» (ou «RAL 3020»)⁽¹³⁾ por via de *possuir* ou *exibir* esse mesmo matiz de vermelho⁽¹⁴⁾. A etiqueta é *co-exemplificada* por diferentes extensões, ou seja, por todas as superfícies revestidas com uma película de tinta daquela cor, *bem como* pela superfície das amostras num catálogo de tintas. É importante distinguir entre a simples posse de uma propriedade e a exemplificação: uma parede pintada com aquela tinta normalmente não funciona como amostra, mas *pode* ser usada como amostra. Quando isto acontece, a parede não só possui aquela propriedade de cor *como também a refere*. Embora as amostras funcionem como tal em virtude das propriedades *que de facto possuem*, elas *não* funcionam como tal *fora de um contexto apropriado*. Desde logo, temos de saber *que* propriedades numa amostra são exemplificadas e que propriedades são meramente possuídas. Nenhuma amostra exemplifica *todas* as suas propriedades. Se assim fosse, a maioria dos catálogos de tinta não refeririam *tinta* (ou películas de tinta após aplicação e secagem) mas algo como papel de parede, impresso pelo mesmo método usado para imprimir os catálogos, o qual seria também vendido em pequenas quadrículas, do

⁽¹³⁾ O RAL (acrónimo para Reichs-Ausschuß für Lieferbedingungen und Gütesicherung) é um sistema de cores para a indústria, criado em 1927 na Alemanha e ainda amplamente usado.

⁽¹⁴⁾ Goodman fala na exemplificação de «etiquetas», dado o seu compromisso com o nominalismo. Contudo, podemos falar em exemplificação de propriedades sem qualquer problema, dado que não é preciso ser nominalista para seguir o extensionalismo de Goodman. Ele próprio condescende, aqui e ali, em usar o idioma da exemplificação de propriedades pela simplicidade da expressão. Contudo, creio que há vantagens teóricas independentes em manter o idioma das etiquetas. Uma excessiva ênfase nas propriedades, esquecendo o papel das etiquetas, está na base de algumas confusões na crítica de autores como Young e Davies (1994) à ideia de exemplificação metafórica, sendo que o próprio Goodman motivou inadvertidamente tais confusões. Trato dessas questões mais à frente no artigo.

mesmo tamanho das amostras no catálogo, que os compradores depois aplicariam como se fossem tésseras de mosaicos⁽¹⁵⁾. O mecanismo, portanto, é o seguinte: a amostra é referida pela etiqueta que também refere todas as superfícies revestidas com uma película de tinta na cor relevante (a propriedade nomeada pela etiqueta); por intermédio da etiqueta, e em virtude do contexto relevante, a amostra refere tudo o que está na extensão da etiqueta, referindo-a por via *ostensiva*: tem a propriedade relevante, no contexto relevante. A etiqueta *denota* meramente as superfícies revestidas com tinta daquela cor; mas a amostra no catálogo, ou qualquer parede pintada, usada como amostra, *refere através da posse* da propriedade relevante. Podemos falar elipticamente, dizendo que a amostra tem a propriedade e que também a refere. O que faz a exemplificação literal ser *literal* é que ao percorrer a extensão da etiqueta relevante não nos deparamos com «mudança de domínio». Esclareçamos isto um pouco melhor.

Qualquer pintura exemplifica inúmeras propriedades pictóricas *literais*: tem uma certa configuração de linhas, pigmentos, formas, texturas. Essas propriedades não são meramente possuídas mas *seleccionadas para a nossa atenção*, destacadas, enfatizadas, referidas, em suma, exemplificadas. A exemplificação literal desempenha um papel fundamental em algumas pinturas: a viscosidade da tinta e a sua gestualidade (a característica de resultarem de certos gestos ou acções), no expressionismo abstracto, por exemplo. Numa pintura do expressionismo abstracto, parte do propósito está em chamar a atenção para o *medium* em vez de o tornar inconspícuo. De maneira que essas propriedades literais da tinta não se limitam a *estar lá*, pois nesse sentido elas também se encontram em qualquer pintura da tradição (até o mais perfeito *trompe l'oeil* é feito com tinta, que tem viscosidade, e foi aplicada com pinceladas e outros gestos). Porém, no expressionismo abstracto essas propriedades são

⁽¹⁵⁾ Goodman usa várias experiências mentais (1978: 63-64) que consistem em cenários absurdos deste género, para explicar a dependência contextual no funcionamento das amostras. Não há um livro de convenções para o uso de amostras, que consultemos antes de as usar. Porém, todos sabemos usar competentemente amostras nos contextos apropriados. A loja de tintas é só um dos inúmeros contextos possíveis. Na verdade, é duvidoso que alguém tenha de ter sido alguma vez ensinado a usar um catálogo de tintas. No entanto, esses catálogos funcionam por convenções e têm uma função representacional.

relevantes para o propósito da pintura, de uma maneira que não sucede noutros gêneros: não as *ver e não ver que é para as vermos* (que são exemplificadas) equivale a *não compreender* a pintura. Mas avancemos com a nossa tentativa de esclarecer a exemplificação goodmaniana.

As pinturas referem algumas das suas propriedades pictóricas literais, tal como as amostras num catálogo de tintas o fazem. Mas isto não pode ser *tudo* o que as pinturas fazem por via da exemplificação, *se* queremos usar (como Goodman pretendia) a exemplificação para explicar como as obras de arte podem ter um valor cognitivo considerável *sem* nos darem algo como proposições, indícios e argumentos. É aqui que entra a noção de exemplificação *metafórica*. Creio que podemos esclarecer muito bem esta noção pensando no modo como as propriedades ditas «formais» de uma pintura são frequentemente descritas num vocabulário que não pode ter aplicação literal: a pintura exprime um certo *ritmo* que depende da configuração dos seus elementos pictóricos (e.g. *Broadway Boogie-Woogie* de Mondrian)⁽¹⁶⁾, ou falamos em *equilíbrio* visual, *choques de forças*, *tensões*, podemos dizer que há um *conflito* entre cores e volumes por um domínio do espaço visual ou então que uma certa região da pintura *resolve o conflito* introduzido por outros elementos da mesma, harmonizando-os ou pacificando-os. Dificilmente podemos prescindir deste modo fundamentalmente *antropomórfico* de descrever relações formais, sob pena de todas as nossas descrições de obras de arte se tornarem insípidas e perderem completamente de vista o que importa numa dada pintura⁽¹⁷⁾. Essas descrições *fazem sentido* e, no entanto, não são descrições literais nem podem ser reduzidas a combinações de descrições literais. Porém, o que justifica a sua descrição nesses termos são as propriedades pictóricas que realmente possui. O «ritmo» de *Broadway Boogie-Woogie* é uma propriedade da pintura, não menos do que as formas e pigmentos que a compõem.

Uma pintura pode ter outro tipo de descrições metafóricas adequadas. Por exemplo, de uma pintura que é muitas vezes citada como exemplo em discussões sobre arte diz-se, com justeza, que é «um

(16) Um exemplo destramente explorado pela Professora Carmo d'Orey em *A Exemplificação na Arte*.

(17) As observações de Carmo d'Orey acerca de Arnheim e a psicologia da *Gestalt* são, a este propósito, muitíssimo esclarecedoras (1999: 469-470).

cavalo de batalha». Mas a pintura não é literalmente um cavalo de batalha. Tampouco *exprime* essa propriedade, porque não se trata de uma propriedade pictórica ou de uma propriedade que a pintura tenha em virtude de funcionar como o tipo de símbolo estético que é⁽¹⁸⁾. Por norma, uma pintura não exemplifica metaforicamente propriedades que apenas possui metaforicamente (usando o termo confuso de Goodman), como ser um «cavalo de batalha» ou uma «mina de ouro», mas pode exemplificá-las num contexto adequado, ou seja, num contexto em que é usada como *amostra* do que seja uma obra de arte ter essas qualidades. Porém, para que essas propriedades sejam *expressas* algo mais é preciso: tem de se tratar de propriedades que a obra possui e refere não apenas enquanto símbolo estético, *mas enquanto símbolo estético de um certo tipo* (e.g. como pintura).

A aplicação do termo metafórico «cavalo de batalha» não é *arbitrária* nem se dá o caso de que a justificação para aplicar esse termo à pintura decorra de alguma propriedade que ela adquirisse *em virtude de alguém ter feito essa descrição metafórica*, o que não faz sentido⁽¹⁹⁾. O termo faz sentido quando aplicado à pintura porque ela tem *literalmente* uma certa propriedade, a de ser citada frequentemente como exemplo em disputas. O que sucede é que essa propriedade (literal) da pintura *co-exemplifica* alguma etiqueta que é igualmente aplicável à extensão literal de «cavalo de batalha». Essa etiqueta nomeia a propriedade comum às coisas que são literalmente cavalos de batalha e às coisas que o são metaforicamente: a propriedade de serem instrumentos eficazes no desenrolar de um conflito. Porém, ao contrário do que sucede com a amostra no catálogo de tintas e as películas de tinta seca que revestem outras superfícies, ao percorrermos a extensão dessa etiqueta co-exemplificada deparamo-nos com «mudança de domínio» (de instrumentos bélicos para telas com pigmentos), tal como ao descrever o «ritmo» da pintura de Mondrian há mudança de domínio do sónico para o pictórico, bem como nas descrições antropomórficas de relações formais. É por isso que esta forma de exemplificação é descrita por Goodman como «metafórica».

⁽¹⁸⁾ Este pormenor importante é ignorado por Young na sua crítica, mas já lá iremos.

⁽¹⁹⁾ Ainda assim, como Young não deixa de referir, foi deste modo que alguns, e.g. Francis Sparshott (1974), interpretaram a teoria goodmaniana da expressividade.

O modo como Young pensa na representação artística, e, portanto, na expressividade, tem muitos pontos comuns com Goodman, mas também algumas divergências fundamentais. Young concebe a representação artística sob o modelo da ilustração: a arte representa *mostrando-nos* coisas, em vez de fazê-lo por afirmações ou proposições. O efeito cognitivo dessas representações *ilustrativas* consiste não em fazer-nos aceitar a conclusão de um argumento por via inferencial, testemunhal ou indiciária, mas em colocar-nos numa posição ou condição a partir da qual conseguimos reconhecer (no sentido de *ver* ou tornarmo-nos cientes de) a «justeza de uma perspectiva» sobre as coisas. Obtemos uma «perspectiva» sobre uma parte da realidade quando a nossa atenção incide sobre algumas das suas propriedades (Young 2001: 83). A ideia é mais ou menos a seguinte: como se a obra de arte nos desse um «empurrãozinho»⁽²⁰⁾, por consequência, passamos a ver algo de uma certa maneira, que não conseguíamos ver antes de sermos «empurrados» para essa posição⁽²¹⁾. O mecanismo pelo qual Young vê o funcionamento destas «perspectivas» é o da *semelhança experienciada*, ou seja, a semelhança entre a experiência da representação e a experiência das coisas representadas. Há uma proximidade teórica entre o modo como ele vê o funcionamento da expressividade na música (teoria da semelhança) e o modo como entende o funcionamento cognitivo das representações artísticas em geral.

Duas perspectivas opostas sobre a mesma realidade podem ser igualmente «justas» no sentido de que nos dão acesso a aspectos da experiência humana que, de contrário, nos poderiam passar despercebidos. Uma perspectiva pode acentuar o absurdo da vida, ao passo que outra perspectiva pode acentuar os aspectos «redentores» da mesma experiência. Qualquer porção da realidade é mais rica em propriedades do que as que cabem numa representação ou qualquer acto humano de atenção. Toda a representação tem de distorcer a realidade que representa, pela opção de se centrar em certos padrões de propriedades

⁽²⁰⁾ Em inglês, *a nudge*.

⁽²¹⁾ A ideia é reminiscente da concepção davidsoniana da metáfora (Davidson 1978) à qual Young adere. O facto de o fazer não é alheio ao tipo de crítica que levanta às ideias de Goodman sobre exemplificação. Ver também a resposta de Max Black a Davidson, em Black (1979).

em vez de outros. Young distingue uma série de técnicas através das quais os artistas fazem isto: *selecção*, *amplificação*, *simplificação*, *justaposição*, *correlação*, *conexão* (Young 2001: 82-85)⁽²²⁾. Young não pretende que a lista seja, de modo algum, exaustiva.

A técnica mais fundamental é a da selecção. Toda a representação tem de dar saliência a umas coisas em detrimento de outras, primeiro plano e pano de fundo, sinal e ruído. Uma obra de arte pode representar a vida urbana com um enfoque particular nos grandes edifícios públicos, monumentos e eventos sociais, ou nos pormenores aparentemente mais insignificantes da vida quotidiana. A amplificação consiste no exagero de certas propriedades para as tornar mais vívidas, salientes. Um exemplo óbvio é o da caricatura, mas a variedade e sofisticação dos exemplos é ampla. A simplificação é uma característica persistente das representações artísticas: uma representação pode focar, por exemplo, a sordidez da política profissional ao passo que outra foca apenas aspectos nobres e dignos da mesma; uma representação da guerra pode focar apenas o heroísmo ao passo que outra foca apenas a brutalidade e o horror. Ambas as representações têm a sua «justeza» porque a realidade é suficientemente rica para as sustentar. A idealização é uma forma de simplificação, pois trata-se de representar algo abstraindo os seus defeitos (Young 2001: 83). Mas *toda* a representação tem de abstrair de algo em função de outros elementos. A justaposição consiste na representação simultânea e contrastante de dois (ou mais) objectos (estejam estes ou não em proximidade temporal ou espacial), de modo a salientar propriedades de uns e de outros que se tornam mais salientes precisamente nesse contraste. A correlação é como a justaposição, mas sem a representação de um segundo objecto (e.g. quando uma personagem que encaixa no papel de vítima sacrificial é correlacionada com Cristo sem que o último seja explicitamente representado). A conexão é apresentada por Young como uma técnica comum nas experiências mentais da filosofia, como quando Platão, no Livro I da *República*, conecta a devolução de algo que nos foi confiado com a injustiça, proporcionando assim um contra-exemplo a uma proposta

(22) Poderá parecer exagerado abordar estes pormenores da teoria de Young numa resposta a um artigo centrado num problema muito mais específico, mas essa decisão justificar-se-á no final deste texto.

de Céfalo acerca do que conta como justiça. Um aspecto importante a reter é que todas estas técnicas são formas de *chamar a atenção para* ou *dar saliência a* algumas propriedades das coisas representadas, em detrimento de outras. Esta ideia será importante mais tarde.

É de notar que não só todas estas técnicas descritas por Young sobre o modo de gerar *perspectivas* acerca da realidade podem ser usadas para descrever o funcionamento particular dos «símbolos estéticos» de Goodman, como todos os «sintomas do estético» enumerados por este, com a egrégia excepção da exemplificação metafórica mas não excluindo a exemplificação literal, podem, e na verdade são, aplicados pelo próprio Young para caracterizar as representações ilustrativas. Um corolário desta observação é o de que as representações ilustrativas younguianas são o mesmo (fazem o mesmo, funcionam do mesmo modo) que os símbolos estéticos goodmanianos, residindo a diferença basilar entre ambos na questão da exemplificação metafórica. Note-se também que os sintomas goodmanianos descrevem o tipo de representação em que todas as técnicas enumeradas se tornam necessárias e operativas. As técnicas «ilustrativas» de Young constituem manipulações *formais* de um *medium*, de acordo com possibilidades representacionais definidas pelos sintomas goodmanianos, independentemente de aceitarmos ou rejeitarmos (como faz Young) a exemplificação metafórica. Complementarmente, acrescentaria que a descrição teórica que Young faz destas técnicas contribui para o propósito goodmaniano de distinguir e esclarecer o funcionamento estético dos símbolos, além da presença dos «sintomas», pois descrevem o modo como os símbolos particulares, as obras de arte concretas, funcionam enquanto parte de sistemas densos e saturados, *i.e.*, como símbolos cuja compreensão exigirá uma «infinitude de ajustes subtis», por contraste com a compreensão de formas proposicionais.

Agora que realizámos este trabalho preliminar de pôr a descoberto características importantes na visão teórica de cada autor quanto à sua orientação cognitivista, podemos passar à discussão mais centrada dos argumentos de Young contra a exemplificação metafórica e a teoria goodmaniana da expressividade.

2. Young *contra* Goodman: expressividade, exemplificação e metáfora

O argumento de Young contra a teoria da expressividade de Goodman pode ser formulado como um dilema, se tivermos em consideração ambas as críticas – a do artigo incluído neste volume e a que articulou em *Art and Knowledge*. O facto de afirmar que ninguém, nem o próprio Goodman, compreendeu claramente a teoria da expressividade como exemplificação metafórica sugere-me que a crítica anterior ainda é para ser tida em conta, e daí achar que o dilema é uma forma apropriada. Aos adeptos da teoria goodmaniana é então levantada a seguinte dificuldade: ou a teoria da expressividade como exemplificação metafórica se reduz a uma versão da teoria da semelhança ou é simplesmente ininteligível. Em *Art and Knowledge*, a ininteligibilidade está na ideia de «propriedades metafóricas», cuja existência Young crê indispensável para que a exemplificação metafórica fosse um fenómeno real, porém, o que seja tal coisa (propriedades metafóricas) é ininteligível, portanto não há exemplificação metafórica. As coisas apenas têm as propriedades que literalmente têm. Nesse livro, Young trata a exemplificação, ou melhor, uma teoria cognitivista da arte com base na exemplificação, como uma de três alternativas teóricas, sendo as outras duas a teoria proposicional e a sua própria teoria da representação ilustrativa. Tendo argumentado contra a possibilidade de a arte nos dar conhecimento através de proposições e argumentos, Young quer mostrar como o potencial explicativo da teoria exemplificativa fica severamente limitado, a menos que a exemplificação metafórica, e não apenas a exemplificação literal, fosse um fenómeno real, algo que as obras de arte podem realmente fazer. Ora, uma obra de arte não pode exemplificar a propriedade metafórica de ser um cavalo de batalha, porque tais propriedades não existem. O que existe é a propriedade literal de ser um cavalo de batalha e isso tampouco uma obra de arte pode exemplificar. Uma vez que as obras de arte não adquirem propriedades apenas por terem sido descritas metaforicamente, a noção de exemplificação metafórica é ininteligível e deve ser abandonada. A alternativa será então a teoria ilustrativa, que, apoiada na ideia de semelhança entre experiências (experiência da representação e experiência das coisas representadas), permite explicar

o valor cognitivo das representações artísticas sem invocar fenómenos ininteligíveis. A ideia de semelhanças entre propriedades de experiências parece, por seu turno, perfeitamente manejável, tratável, inteligível.

No seu artigo para este volume, Young centra-se na expressividade da música e o seu argumento contra Goodman surge algo modificado: se eliminarmos da teoria da expressividade como exemplificação metafórica tudo o que é (segundo Young) redundante ou obscuro – sendo que aquilo que Young considera redundante é a explicação goodmaniana da *verdade metafórica*, a qual considera redundante porque, a seu ver, em nada diminui a *obscuridade* da noção de exemplificação metafórica – ficamos com uma ideia do que é, na verdade (segundo Young), o núcleo útil da teoria: a ideia de partilha de propriedades entre objectos que pertencem a domínios diferentes (e.g. o domínio dos sons musicais e o domínio do comportamento emocionalmente expressivo). Young é um davidsoniano acerca da metáfora (2001: 170), o que significa que para ele as ideias de «verdade metafórica» e «significado metafórico» são, na pior das hipóteses, criaturas das trevas, e, na melhor das hipóteses, redundâncias: variações verbais sobre alguma descrição muito mais sóbria de um fenómeno muito menos misterioso⁽²³⁾. Esse fenómeno é a dita partilha (literal) de propriedades. O que fica, portanto, é a formulação canónica da teoria da semelhança (para a expressividade musical): o significado de afirmar que uma

⁽²³⁾ Entre os filósofos da arte com uma visão davidsoniana da metáfora contam-se Scruton (1983 e 1997, em especial o Capítulo 3) e Zangwill (2015). Na verdade, a abordagem de Scruton é anterior à de Davidson (1975). Sobre a diferença entre Scruton e Davidson a este respeito, ver Zangwill (2015: 140-142). A ideia basilar é a de que numa metáfora não há outros significados além dos significados *literais* das palavras que constituem a frase metafórica. Portanto, uma metáfora é quase sempre uma falsidade literal (e nada mais, do ponto de vista semântico), excepto em casos como os de metáforas negativas (e.g. *No man is an Island*, no poema de John Donne), que, literalmente, são verdades triviais. Nesta visão das coisas, as metáforas podem ter *efeitos* cognitivos, *i.e.*, podem fazer-nos reparar em coisas, mas não em virtude do que *significam*. Daí a imagem davidsoniana da «pancada na cabeça» (1978: 46) para explicar o funcionamento metafórico. Note-se que o outro exemplo usado por Davidson, na mesma passagem, além da pancada na cabeça, é uma *imagem* (*picture*). Quando Young nos fala em representações que nos *mostram* coisas, dando-nos um metafórico «empurrãozinho», está a fazer eco destas mesmas imagens.

música é triste é que a música se *assemelha* ao comportamento das pessoas sob o efeito da tristeza; por exemplo, a música triste move-se de uma forma semelhante à das pessoas tristes ou soa de uma forma semelhante à das pessoas tristes quando se exprimem vocalmente. Há um conjunto de propriedades (literais) que os objectos de ambos os domínios podem partilhar sem que haja sequer necessidade de designar como «metafórica» a atribuição dessas propriedades à música em vez de a pessoas – afinal, não pensamos que estamos a fazer uma metáfora quando descrevemos a «expressão facial» de um *Basset Hound* ou de um São Bernardo como «triste», mesmo sabendo que essas «expressões» nada têm que ver com os estados emocionais dos animais. Daqui Young conclui que a teoria da expressividade musical como exemplificação metafórica carece de motivação, uma vez que as descrições da música em termos emocionais são literais e não metafóricas.

Eis um exemplo que Young vai buscar ao artigo de Goodman «Metaphor as Moonlighting» (1979), escrito em resposta a Davidson. A metáfora «O lago é uma safira» sugere-nos a existência de uma propriedade (ou várias propriedades) que um lago partilha com as safiras. Interpretando a frase de maneira que atribui explicitamente uma propriedade, obtemos «O lago é safírico». Analisando a propriedade de ser safírico, obteríamos um conjunto de propriedades como as seguintes: ser azul, translúcido, iridescente, coruscante, etc. Quer as safiras, quer os lagos, podem ser azuis, translúcidos, iridescentes, coruscantes, etc. Então, o que implica dizer que a frase «O lago é uma safira», entendida metaforicamente, é verdadeira? Trata-se apenas da verdade literal de «O lago é azul, translúcido, etc.». Entendemos isto quando esclarecemos a diferença entre afirmar «O Lago Alpino é safírico» e «A Lagoa Turva é safírica»: a primeira parece correcta, mas a segunda não, porque a Lagoa Turva não partilha com as safiras as propriedades relevantes. Porém, depois de assim analisarmos o conceito de verdade metafórica em Goodman (segundo Young), ficamos sem compreender como nos pode ajudar a esclarecer o conceito de exemplificação metafórica, dado que «uma afirmação metaforicamente verdadeira não exemplifica metaforicamente coisa alguma». Portanto, de acordo com Young, além da ideia de que há propriedades (literais) partilhadas por objectos de diferentes domínios, o conceito de exemplificação metafórica nada acrescenta a uma formulação crua da teoria da semelhança: «a música é

triste» atribui à música propriedades como a de progredir lentamente, em intervalos curtos, descendentes, etc., tal como soa a voz de alguém que sente tristeza, pesar ou angústia.

Young parece particularmente entusiasmado com a seguinte passagem de *Languages of Art*: «Tanto a música como a dança podem exemplificar padrões rítmicos, por exemplo, e exprimir paz ou pompa ou paixão; e a música pode exprimir propriedades de movimento, enquanto a dança pode exprimir propriedades sonoras.» (Goodman 1968: 91) Nesta passagem, Young vê a implicação de que «a música pode exemplificar tons de voz e padrões de movimento da voz sob a influência da emoção». É nesta implicação que ele vê Goodman propondo apenas uma variante prolixa da teoria da semelhança, a teoria que ele favorece como explicação da expressividade musical. Por outras palavras, se eliminarmos tudo o que Young considera redundante ou obscuro na ideia de exemplificação metafórica, assumindo, para efeitos da argumentação, as ideias de Goodman sobre verdade metafórica, o que daí resulta é o seguinte: eliminamos a parte «metafórica» na exemplificação e reduzimos a exemplificação de propriedades à posse (ou instanciação) das mesmas, identificando em seguida a posse com a expressividade, quando se trata de propriedades partilhadas, por exemplo, com o comportamento vocal sob a influência da emoção. Qualquer tentativa de entender a exemplificação como algo mais do que posse literal de propriedades produzirá apenas lastro conceptual, redundância ou obscuridade. Creio que isto traduz bem o raciocínio de Young acerca da exemplificação metafórica.

3. Puy acerca de Young e Goodman:

Nas suas observações críticas ao argumento de Young contra Goodman, Nemesio Puy (2023: 269) afirma que «a sua reconstituição da teoria de Goodman é precisa, exaustiva, clara e caridosa, procurando oferecer a melhor interpretação, de modo a evitar algumas apreensões óbvias»⁽²⁴⁾. Discordo parcialmente desta afirmação. Embora haja claramente um esforço para fazer uma leitura mais caridosa do que

(24) Tradução minha.

aquela que encontramos em *Art and Knowledge*, e apesar da impressionante clareza expositiva e argumentativa que sempre caracterizou os escritos de Young, parece-me que a precisão e a exatidão, ainda assim, ficaram aquém da caridade e que mesmo esta se mostrou algo parca. Creio que Puy é mais generoso com Young do que este o é com Goodman.

Puy apresenta a sua própria reconstrução das objecções de Young a Goodman em três afirmações principais:

- 1) A teoria goodmaniana da expressividade é uma versão da teoria da semelhança.
- 2) Ao passo que Goodman considera metafórica a aplicação de predicados expressivos à música, Young defende que o discurso sobre propriedades musicais expressivas é literal. Isto priva de motivação a teoria de Goodman, se com ela queremos descrever as nossas práticas apreciativas.
- 3) A versão goodmaniana da teoria da semelhança não nos dá vantagem alguma relativamente às versões canónicas da teoria. Estas explicam a partilha de propriedades entre a música e o comportamento expressivo sem recorrer à exemplificação e, portanto, devemos preferi-las.

De acordo com Puy, o «revisionismo» de Goodman poderá ter afinal alguma motivação *se* proporcionar vantagem teórica sobre as formulações canónicas da teoria da semelhança. Puy concede 1 e 2, rejeitando 3: o revisionismo de Goodman comporta alguma vantagem teórica. O argumento de Puy para rejeitar 3 faz jus ao pensamento de Goodman de uma maneira que não se harmoniza com a concessão demasiado lesta de 1 e 2. Não creio que devamos concedê-las, pelo menos tão prontamente. Há mais a dizer. Todavia, por agora vou ater-me às razões dadas por Puy para rejeitar 3, deixando o resto para a secção seguinte.

Antes de avançar, é importante suprir uma lacuna. Young e Puy falam em versões canónicas da teoria da semelhança, mas nenhuma versão é explicitamente apontada como tal. Para orientação dos leitores, deixo aqui uma versão como «canónica», usada por Andrew Kania (2020: 40): «Uma passagem musical, *M*, é expressiva de uma emoção,

E, se *M* é escutada, por ouvintes competentes, como semelhante à fenomenologia ou comportamento vocal ou corporal típicos de alguém que tem experiência de *E*.» Diferentes adeptos da teoria da semelhança dão ênfase a diferentes aspectos mencionados disjuntamente nesta formulação. Por exemplo, Young dá ênfase às semelhanças entre a música e o comportamento vocal, ao passo que Stephen Davies⁽²⁵⁾, outro adepto da teoria da semelhança, dá maior importância às semelhanças entre a música e o movimento do corpo humano (Young 2023: 275).

De acordo com Puy, a distinção goodmaniana entre exemplificação literal e metafórica é uma boa ferramenta para lidar com um indício empírico importante: o facto de as pessoas concordarem muito mais acerca das propriedades que a música *não* exprime do que acerca das propriedades que de facto exprime. Por exemplo, dificilmente alguém dirá que a *Marcha Fúnebre* de Beethoven é alegre, mas haverá bastante desacordo quanto a saber se é expressiva de tristeza, melancolia, desespero, pesar, angústia ou desconsolo. Este desacordo na atribuição positiva de propriedades expressivas leva o formalista a inferir, contra as versões canónicas da teoria da semelhança, que a música nem representa, nem exprime emoções, e que a atribuição de propriedades expressivas à música é simplesmente arbitrária. A ideia de Puy para responder a este problema usando a distinção goodmaniana, tanto quanto a entendo, é a seguinte: há um amplo acordo quanto às propriedades literalmente exemplificadas pela música, embora haja desacordo quanto às propriedades expressivas da mesma. Num contexto performativo, as obras exemplificam «combinações de frequências, timbres e ritmos, bem como propriedades estruturais»; o contexto selecciona para nossa atenção essas propriedades que a obra literalmente possui. Em alguns desses contextos, as propriedades relevantes são seleccionadas pela sua semelhança com objectos que possuem literalmente alguma propriedade expressiva, por exemplo, o contexto performativo para a tradição clássica e romântica do género sinfónico. Também as propriedades de obras musicais minimalistas e serialistas são seleccionadas para nossa atenção em contextos performativos, sendo que estes excluem a selecção de tais semelhanças. Puy vê estes exemplos como casos particulares de um fenómeno mais geral, expresso na ideia de que as

⁽²⁵⁾ Ver Davies (2011^a).

relações de semelhança não são diádicas mas sim triádicas, ou seja, não são relações entre dois ou mais objectos particulares, mas sim entre dois ou mais objectos particulares *e um contexto*. Esta abordagem é atribuída a David Lewis (1973), mas como um desenvolvimento, segundo Puy, da perspectiva de Goodman nesta matéria. A identificação de propriedades expressivas, ou seja, a identificação de quaisquer propriedades «além do que está na partitura», envolve a referência num «sistema» caracterizado pelos sintomas goodmanianos do estético (sistemas *densos* e *saturados*) e também, portanto, é uma questão de «ajustes infinitamente subtis». Numa tal situação, o desacordo quanto às propriedades expressivas não é anómalo, mas algo expectável, não diferindo, quanto a isso, dos ajustes infinitamente subtis envolvidos na interpretação de uma pintura. O desacordo nesses contextos não é tanto uma provação lógica, mas um mecanismo pragmático através do qual os participantes na actividade apreciativa vão refinando a sua percepção e avaliação do que têm diante de si. É aqui que reside a importância do contexto: as propriedades relevantes para entender a metáfora «Julietta é o Sol» não são as mesmas que presidem à descrição de Luís XIV como o «Rei-Sol» (Carmo d'Orey 1999: 425–426). Isto seria desconcertante se as relações de semelhança fossem simplesmente relações diádicas e não triádicas, como muito bem defende Puy. Em alguns contextos, a semelhança entre o Sol e a lixívia será *mais saliente* do que a semelhança entre o Sol e uma vela acesa, por muita inclinação que tenhamos para ver o inverso. Basta que, nesse contexto, certas propriedades, como o poder de branquear coisas ou esbater cores, e não outras, ganhem importância, o que pode acontecer por uma variedade desregrada de razões.

Dito isto, o formalista (ou o «purista», no vocabulário de Goodman) poderia ainda perguntar por que razão haveríamos de nos posicionar em contextos que seleccionam estas ou aquelas propriedades expressivas em vez daquelas outras ou nenhuma? Por outras palavras, o formalista pode questionar se o apelo a contextos e ao carácter triádico da semelhança nos permitiram responder ao problema da normatividade (porquê esta semelhança e não outra?) em vez de o adiar (porquê este contexto e não outro?). A resposta de Puy, com base em observações de Goodman no capítulo final de *Languages of Art* («Art and the Understanding») é a de que nos devemos posicionar naqueles contextos que nos permitam

«compreender o propósito da obra, à luz do fundo normativo da nossa prática musical como um todo». Por exemplo, escutar obras minimalistas como expressivas de emoção seria *não compreender* essas obras. Logo, devemos posicionar-nos em contextos que proscvem a identificação de tais relações de semelhança, ao passo que, para compreender o propósito de um concerto barroco, devemos posicionar-nos em contextos onde tal identificação é prescrita, em vez de proscrita. A distinção goodmaniana entre exemplificação literal e metafórica reforça a teoria da semelhança, abandonando a ilusão de uma resposta não contextual ao problema da normatividade (a que poderíamos também chamar o problema da selecção das semelhanças relevantes).

O uso que Puy faz da distinção entre propriedades «puramente musicais» (as que não vão além da partitura) e propriedades expressivas, correlacionando-as com a teoria da expressividade como exemplificação metafórica, é bastante engenhoso e perspicaz. A observação de que detectar a expressividade requer não só a selecção das semelhanças relevantes num contexto adequado, mas também a «infinidade de ajustes subtis» própria da compreensão de símbolos densos e saturados, é de importância crucial. A objecção que levanto a Puy, já anunciada, não diz respeito à solidez das suas inferências, mas ao modo como representa o alcance das mesmas. Creio que o faz de forma demasiado modesta, não considerando o facto de esta lhe permitir não conceder as duas primeiras entre as três afirmações principais com que reconstitui a objecção de Young a Goodman. Nomeadamente, a teoria de Goodman *não é* uma mera reformulação da teoria da semelhança, se com isso entendermos que tudo o que Goodman nos diz sobre metáfora e exemplificação metafórica é um mero lastro teórico, no sentido de algo redundante ou irremediavelmente obscuro, e, portanto, ignorável. O que Puy nos permite ver é que mesmo uma teoria que invoque a semelhança requer *algo mais, além da semelhança* como mecanismo explicativo da expressividade. Como veremos em seguida, observar correctamente que a partilha de propriedades é o núcleo da exemplificação metafórica⁽²⁶⁾ não basta para reduzir a teoria

(26) Com o *caveat* de que o idioma das «propriedades» é apenas uma concessão didáctica da parte de Goodman, embora não tenhamos de ser nominalistas para sermos extensionalistas acerca da metáfora.

goodmaniana a uma versão desnecessariamente prolixa da teoria da semelhança. (Isto é assim, mesmo concluindo, como acho que devemos concluir, que Goodman foi exagerado ao afirmar que a semelhança não desempenha papel algum na representação.) Além disso, como também veremos em seguida, a discriminação do papel vital que os contextos desempenham na expressividade e mesmo na semelhança metafórica já permite a Puy rejeitar a ideia de que a putativa literalidade das descrições da música com predicados emocionais de algum modo prejudica a teoria de Goodman em termos de motivação. Isto porque a própria semelhança metafórica é dependente de um contexto. Young dá demasiada ênfase à diferença entre o literal e o metafórico, quando, em vários dos seus escritos, assume prontamente algo que é muito mais relevante para os propósitos de Goodman: a ideia de «correspondência transdominial» (em inglês, *cross-domain mapping*), isto é, nas palavras do próprio Young: «a transferência de conceitos atinentes a uma modalidade sensorial para experiências atinentes a outra modalidade sensorial» (2014: 19)⁽²⁷⁾. Segundo nos diz, trata-se de uma característica ubíqua das experiências que temos do mundo. Damos sentido a uma grande parte dessa experiência traçando correspondências entre conceitos e objectos de domínios diferentes. Trato todas estas questões na secção seguinte.

4. A vingança de Goodman: molduras, *doodles* e semelhanças

Antes de passar finalmente à minha resposta a Young, quero citar uma passagem de Frank Zappa, retirada do seu livro de memórias:

O mais importante na arte é A Moldura. No caso da pintura, literalmente, e, para outras artes, figurativamente. Sem este humilde utensílio não há como saber onde termina A Arte e começa O Mundo Real. Temos de lhe pôr uma «caixa» à volta porque, de outro modo, que merda é aquela na parede? Se o John Cage, por exemplo, diz «Vou pôr um microfone

(27) A ênfase em «modalidades sensoriais» prende-se aqui com o facto de estar em causa a experiência musical, e não qualquer tipo de transferência de conceitos, sem mais.

de contacto na garganta e vou beber sumo de cenoura e isso é a minha composição», então o gorgolejar conta como a sua composição porque ele lhe pôs uma moldura à volta e o anunciou. (...) Sem a moldura, tal como anunciada, é apenas um tipo a engolir sumo de cenoura.⁽²⁸⁾

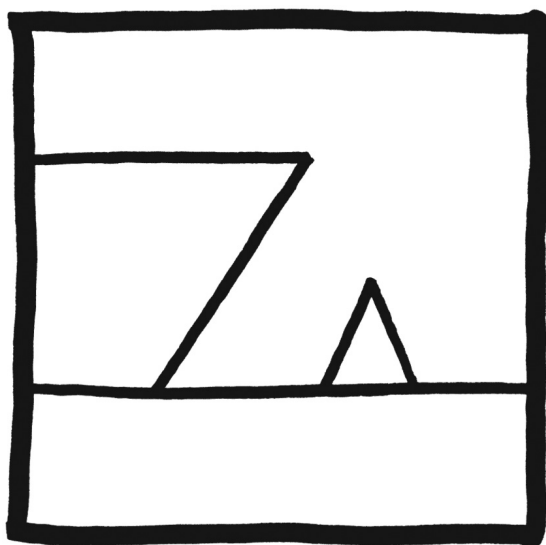
Este pequeno parágrafo é fascinante! Há quem veja nele uma formulação intuitiva da teoria institucional da arte (interpretando a «moldura» como uma convenção para «artificar» objectos). Na verdade, pode-se ver muitas coisas ali, dependendo da informação que já trazemos connosco. É assim que vemos o mundo, constantemente. Porque já sabemos umas coisas, outras tornam-se mais salientes. A mim interessa-me particularmente a ideia de uma «moldura conceptual», figurativa, que, uma vez aplicada a objectos e propriedades dos mesmos, transforma o modo como os vemos. Faz-me pensar na capa de um álbum de Zappa, de 1982, *Ship arriving too late to save a drowning witch*⁽²⁹⁾, que faz uso de um *doodle* concebido na década de 50 por Roger Price. A palavra *doodle* é uma amálgama de *doodle* (garatuja) e *riddle* (enigma)⁽³⁰⁾. Designa uma forma de entretenimento visual popular naquela década e consiste num desenho minimalista que explora a *pareidolia*, a tendência humana para impor um sentido a estímulos visuais. Uma forma comum desta tendência é a *pareidolia lunar* (a projecção de um rosto humano, ou de um coelho com um almofariz, em algumas culturas asiáticas, na superfície da Lua)⁽³¹⁾. Cada *doodle* é acompanhado da pergunta implícita «o que é isto?», e o enigma é resolvido pela introdução de um título que revela o sentido da imagem. De certa maneira, os dois frescos imaginários que Danto invoca no seu célebre artigo de 1964 (duas ilustrações visualmente indiscerníveis, uma da primeira lei de Newton, outra da terceira lei de Newton) são *doodles* (involuntariamente desprovidos de humor): quando nos é dado

⁽²⁸⁾ Zappa & Occhiogrosso (1990: 140).

⁽²⁹⁾ Em inglês: «Navio que chega demasiado tarde para salvar uma bruxa que se afoga.»

⁽³⁰⁾ Uma solução de tradução para português seria «garatigma» (de «garatuja» + «enigma»). Porém, aqui opto por manter o termo inglês em itálico.

⁽³¹⁾ Há muitos mais exemplos: os gregos chamavam «Cauda de Cão» (*Cynosura*) à constelação da Ursa Menor e os árabes chamam «Foices» à Ursa Maior, conhecida em diferentes culturas e épocas por uma diversidade de nomes e «semelhanças».



*Navio que chega demasiado tarde
para salvar uma bruxa que se afoga.*

conhecer o título de cada uma, aplicamos adequadamente aquilo a que Danto (1964: 577) chama «o é da identificação artística».

O *doodle* na capa do álbum de Zappa é formado por cinco linhas: quatro das quais compõem duas figuras triangulares, uma maior e outra menor, dispostas sobre outra linha horizontal na região inferior da imagem. Confrontados com o título, não conseguimos deixar de ver uma das formas como a proa de um navio e a outra como a ponta (ainda) não submersa de um chapéu pontiagudo, tipicamente associado às bruxas na cultura popular. A vividez psicológica do efeito não poderia ser alcançada com quaisquer formas, tal como no artigo de Danto as horizontais dos frescos imaginários não poderiam ilustrar a ascensão de Santo Erasmo. No livro original de Price, onde encontramos esta imagem, o efeito humorístico é realçado com uma interpretação alternativa: «Evidentemente, isto *parece* “Uma Mãe Pirâmide Alimentando a sua Cria”, mas não é.» (itálico meu).

O que obtemos ao combinar o funcionamento dos *doodles* com a ideia de moldura conceptual é simplesmente a ideia, muito bem exposta por Puy, de que uma relação de semelhança é sempre uma

relação *triádica*, entre pelo menos dois particulares e um contexto. No caso dos *doodles*, o título introduz uma *moldura* ou *enquadramento*, um *contexto* que selecciona as *semelhanças relevantes*. Não posso deixar de notar que a vividez fenomenológica das semelhanças seleccionadas é indiferente ao absurdo de algumas interpretações possíveis. As linhas não evocam menos nitidamente a imagem estranha de uma pirâmide comportando-se como uma ave que alimenta as crias do que evoca a proa de um navio. Isso sugere que o contexto tem um grande poder mesmo sobre uma hipotética disposição ou inclinação antecedente para identificar semelhanças com umas coisas e não outras. Mesmo um conjunto de disposições semelhantes é apenas parte de um contexto, mostrando como a relação de semelhança é triádica e não diádica. Mas os contextos podem ser mais ou menos complexos e podem ser *modulados*, daí resultando que toda a relação de semelhança é modulada pela complexidade do contexto.

Noutro artigo, Young (2012) apoia-se numa série de estudos empíricos para argumentar a favor da posição de que a convenção desempenha um papel muito menor do que supõem mesmo alguns defensores da teoria da semelhança, como Davies (2011^a) ou Kivy (1989; 1990)⁽³²⁾. Young tem bastante confiança no facto de os indícios empíricos favorecerem claramente a teoria da semelhança. Os estudos citados por Young são diversos e envolvem o reconhecimento bem-sucedido do carácter expressivo da música, por sujeitos não familiarizados com o pano de fundo cultural da mesma, por exemplo, no caso de *ragas* indianos. Isto deveria diminuir a plausibilidade de que parte do valor expressivo da música se deve à convenção em vez de a disposições naturais, transculturais, portanto, para escutar certos «contornos» melódicos e harmónicos como «alegres» ou «tristes». Por exemplo, há uma associação longa entre o modo menor e as tríades (ou acordes) menores e a expressão de tristeza. Young procura usar esses dados empíricos para argumentar que o papel da convenção é menor do que se crê, mesmo nesses casos. Não me vou deter nos pormenores desta argumentação no que toca ao uso de estudos empíricos. Limito-me a

⁽³²⁾ Entretanto, Kivy abandonou a teoria do contorno, perfilhando a ideia de que a expressividade musical é simplesmente um mistério, uma «caixa negra» (Kivy 2002: 46-48).

fazer um contra-argumento geral para todas essas aplicações, deixando ao leitor a opção de examinar no artigo de Young cada caso particular. Parece-me haver um problema lógico neste apelo aos estudos empíricos a favor da teoria da semelhança. O problema a que me refiro é o de incorrer em petição de princípio. Permita-se-me chegar a esse problema lógico apontando primeiro outros problemas cujo efeito é cumulativo neste argumento. Em primeiro lugar, sabe-se que é normal neste tipo de estudos fazer os sujeitos usarem «etiquetas» pré-definidas para escolherem o carácter expressivo da música a que são expostos, etiquetas como «alegre» ou «triste», por exemplo. Contudo, o problema não é haver acordo substancial entre as pessoas quanto ao facto de uma dada música pender mais para o lado positivo ou para o lado negativo do espectro emocional. Os desacordos surgem na determinação do carácter expressivo *preciso*. É na finura e pormenor da apreciação que as dificuldades brotam. Em segundo lugar, parece-me enganador atribuir carácter expressivo a intervalos e acordes isolados, ou mesmo a uma escala. Quer as tríades maiores quer as tríades menores são constituídas por um intervalo de terceira menor. Se arpejarmos um acorde de Ré maior, o segundo intervalo não nos vai soar «triste» por ser uma terceira menor; mas ao arpejar um acorde de Ré menor, o segundo intervalo vai soar-nos mais «subjugado» (um termo mais apropriado do que «triste») do que o segundo intervalo do acorde de Ré maior, embora se trate de uma terceira maior (no contexto de Ré menor) e não de uma terceira menor, como sucede na tríade maior. O arpejo de uma tríade maior soará mais «brilhante» e «aberto» do que o arpejo de uma tríade menor, mas ambos os acordes contêm terceiras menores. O contexto é mais relevante do que qualquer característica supostamente inerente a um tipo de intervalos ou escalas, definida pela maior ou menor presença de dissonância e cromatismo, quando escutamos melodias no modo menor. Não é preciso uma imaginação muito fértil para ver que o que se aplica a intervalos se aplica também a acordes: o seu carácter expressivo dependerá imenso do contexto harmónico, tal como sucede com os intervalos. Um intervalo ou acorde isolados são tão expressivos quanto as palavras «luz» e «dor» isoladas. Embora haja uma sugestão de expressividade em cada uma delas, a infinidade de contextos em que podem ocorrer determinarão valores expressivos tão diversos quantas as tentativas de parafrasear uma metáfora.

Podemos mesmo usar os *doodles* para desmontar o argumento baseado na contribuição das terceiras menores para um contorno «triste»: basta apelar a um fenómeno acústico-musical chamado «enarmonia». A enarmonia é a relação entre quaisquer duas entidades musicais (intervalo, acorde, escala) acusticamente idênticas, mas sintacticamente distintas em virtude do contexto harmónico, por exemplo. Pensemos nos intervalos musicais como pensamos nas formas triangulares, em navios como terceiras maiores e pirâmides como um intervalo enarmónico (ou seja, um mesmo fenómeno acústico em contextos harmónicos distintos). Um intervalo descrito como de terceira menor, *i.e.*, o mesmo fenómeno acústico subjacente, pode também ser descrito como uma segunda aumentada no contexto harmónico apropriado. Uma das escalas onde ocorre o intervalo de segunda aumentada é a chamada «dupla harmónica». Um exemplo do uso desta escala será a abertura do *Cântico a São Francisco de Assis*, do compositor espanhol Joaquín Rodrigo, onde escutamos a diferença de contexto harmónico na melodia da flauta. Poderíamos também referir música composta no modo frígio (a escala cujos dois primeiros intervalos são uma segunda menor e uma terceira menor), sem sequer nos limitarmos, para esse efeito, a algumas sonoridades ibéricas: mesmo a «quintessencial peça inglesa», *Fantasia sobre Um Tema de Thomas Tallis*, de Ralph Vaughan Williams, é construída sobre uma peça em modo frígio. Descrever o carácter expressivo destas peças muito diferentes entre si com a palavra «triste» seria como... descrever a concatenação de sabores numa salada *moravska* como «boa»: não que o termo seja inadequado, mas sucede que é adequado a inúmeras coisas distintas, perdendo assim de vista a distinção entre elas. Nesses contextos harmónicos, o termo «triste» é simplesmente demasiado *tosco* para descrever o carácter expressivo da música. Na verdade, é demasiado *tosco* para descrever o carácter expressivo mesmo da música mais familiar, construída em escalas diatónicas menores, sem enarmonias exóticas. Ou seja, creio que um dos problemas na perspectiva de Young é a ênfase excessiva no *ponto de partida* da experiência da expressividade na música: acho que o mais interessante é o *ponto de chegada*. A experiência do carácter expressivo, tal como a experiência do sabor na gastronomia, desenvolvem-se, não se limitam ao primeiro impacto dos ingredientes com as papilas gustativas. Saboreamos, saboreamos novamente, experimentamos os

contrastes, e só ao fim de algum tempo podemos dizer que tivemos *contacto* com o «carácter expressivo» de um prato. Esse contacto é mediado, mental, pensado, não depende apenas de um «contorno» que se revela num primeiro impacto, em função de uma disposição prévia, enraizada na nossa história evolutiva (ainda que uma tal disposição exista). A questão é que o poder do contexto sobre o ponto de chegada é mais relevante do que uma divisão tosca que nos faz classificar obras expressivamente muito distintas sob predicados como «alegre» e «triste». Dizer do *Cântico a São Francisco de Assis*, da *Fantasia sobre Um Tema de Thomas Tallis* ou o *Concerto para Oboé* (também de Vaughan Williams), e inúmeras peças tão distintas entre si que são «tristes» é não dizer praticamente nada acerca da sua expressividade.

Todavia, o problema lógico a que me referi antes é mais geral: os indícios proporcionados pelos estudos devem sustentar a teoria da semelhança. Mas nesse caso, com que base dizemos que os sujeitos nos estudos «identificaram correctamente» o carácter expressivo de uma peça musical? Sendo a teoria da semelhança uma teoria acerca de *como* a música tem carácter expressivo, qualquer apelo à identificação correcta do carácter expressivo de uma peça musical tem de estar apelando à teoria cuja verdade procura estabelecer, o que seria circular. Vejamos: como *sei* que a peça musical tem o carácter expressivo assim-e-assado para avaliar, à luz desse conhecimento, que a atribuição de carácter expressivo por um sujeito numa experiência é «correcta»? Teria de *saber* que a música é emocionalmente expressiva *porque* é semelhante a comportamentos emocionalmente expressivos. Mas como posso saber isso se estou a invocar esses indícios para sugerir que a teoria da semelhança é verdadeira? Young é bastante assertivo na ideia de que

A teoria da semelhança é uma teoria empírica. Será confirmada na medida em que houver semelhanças perceptíveis entre as características da voz e comportamento humanos que se consideram expressivos de alguma emoção e características da música que se consideram expressivas da mesma emoção e indícios de que os ouvintes percebem estas semelhanças. (2012: 589)⁽³³⁾

⁽³³⁾ Tradução minha. No original inglês: «The resemblance theory is an empirical theory. It will be confirmed to the extent that there are perceivable similarities

Porém, creio que o exemplo dos *doodles*, bem como o próprio fenómeno da pareidolia, que aqueles exploram, sugere um paralelismo entre, por um lado, considerar com excessiva ligeireza que estes indícios empíricos confirmam a teoria da semelhança, e, por outro, a seguinte situação imaginária: um ciclista que desce uma estrada íngreme esticado sobre o selim e a dado momento crê que está a voar, porque embora tenha experiência do movimento, deixa de estar ciente das rodas e quadro da bicicleta que sustentam o seu corpo e deslizam. De facto, há uma semelhança entre o ciclista e uma ave naquela experiência de movimento, mas subjacente a essa semelhança está todo o mecanismo da bicicleta. Se a teoria da semelhança é uma teoria empírica, então é a própria semelhança como conexão entre a experiência musical e a expressividade que será confirmada ou desconfirmada pelos indícios empíricos. Mas aqui há um problema evidente: é como testar a ideia de que a semelhança explica a representação pictórica perguntando aos sujeitos da experiência se detectam semelhanças entre o desenho de um cão e um cão. O resultado de tal experiência não pode mostrar que a semelhança é necessária ou suficiente para a representação pictórica, o que é muito natural, *uma vez que a tese é metafísica e não empírica*. Sucede que *todas* as teorias da representação pictórica são compatíveis com o resultado dessa experiência, precisamente porque não são teorias empíricas. A teoria da semelhança para a expressividade musical nem é menos metafísica nem mais empírica, mas é tão compatível com a experiência empírica quanto a tese evocacionista (*arousalist*), ou seja, a tese de que a expressividade musical consiste na evocação de emoções no ouvinte e é compatível com duas coisas: 1) o testemunho de ouvintes que atestam experienciar emoções com a música; 2) a falsidade da teoria evocacionista.

O problema geral subjacente é o mesmo que motiva a crítica de Goodman às teorias que procuram explicar a representação pictórica com base na semelhança: a relação de semelhança e a relação de representação não têm as mesmas propriedades lógicas. A semelhança é reflexiva e simétrica, a representação não é: todas as coisas se assemelham

between the features of the human voice and human behaviour that are found to be expressive of some emotion and features of music that are found to be expressive of the same emotion and evidence that listeners perceive these similarities.»

a si mesmas, mas raramente algo é uma representação de si mesmo; e se A é semelhante a B então B é semelhante a A, mas do facto de A representar B não se segue que B representa A. Um desenho de um cão representa o cão, mas o cão não representa um desenho. Além disso, um desenho de um cão tem mais semelhanças com um desenho de um gato do que com um cão. Daí não resulta que todos os desenhos de cães representam desenhos de gatos. Ainda que a semelhança seja necessária para a representação pictórica, parece bastante claro que não é suficiente.

A única reacção que conheço da parte de Young a estes argumentos sobre a semelhança ocorre numa nota (Young 2001: 169) onde apenas nos diz que a posição de Goodman fora sujeita a uma série de importantes críticas recentes, referindo o trabalho de Flint Schier e Dominic Lopes, ou seja, dois proeminentes defensores da «teoria do reconhecimento» acerca da representação pictórica⁽³⁴⁾. Não nos cabe aqui examinar teorias da representação pictórica, mas não deixo de fazer uma observação geral sobre o apelo de Young a estas críticas da posição goodmaniana. Ninguém no debate sobre a representação pictórica realmente contesta a crítica de Goodman no que toca à insuficiência da semelhança para a representação pictórica (Schier 1986: 182). O desacordo surge acerca da posição mais radical de Goodman sobre a semelhança não ser necessária como elemento mediador, ou sobre a ausência de alguma característica distintivamente pictórica ou icónica, relativamente a outros símbolos. De facto, segundo Lopes (1996: 57), Goodman procede com extraordinária ligeireza inferencial da sua crítica da semelhança como base de uma teoria da representação pictórica para um «anti-perceptualismo» acerca da representação pictórica, como se a tese forte (a semelhança não é necessária) simplesmente se seguisse daquela crítica, do modo como

⁽³⁴⁾ A «teoria do reconhecimento» é a ideia de que o que faz um desenho de um cão representar um cão é o facto de a experiência do desenho activar os mesmos «mecanismos de reconhecimento» que são activados quando temos experiência do cão. No fundo, consiste em fazer *dessa* semelhança a semelhança *matricial*, que ganha prioridade sobre todas as outras semelhanças de que então temos experiência. Inverte a relação explicativa entre semelhança e reconhecimento, fazendo aquela depender deste. Para uma boa síntese destas teorias, ver Kulvicki (2013: 31-49).

a tese mais fraca (a semelhança não é suficiente) se segue. Todavia, as críticas de Goodman à teoria da semelhança podem coexistir com teses «compatibilistas» acerca da representação pictórica; além de que as objecções à teoria da semelhança sobre a expressividade musical não lidam com o problema específico que preocupa os teorizadores do reconhecimento acerca da representação pictórica, que é o da especificidade da relação pictural ou icónica. Pelo que não é claro para mim o que o apelo aos teorizadores do reconhecimento traz ao debate sobre a expressividade musical ou mesmo ao argumento contra a exemplificação metafórica. A ideia fundamental das teorias do reconhecimento não só é compatível com a crítica goodmaniana como a pressupõe; e se formos suficientemente flexíveis para incluir nas «capacidades de reconhecimento» todos os aspectos culturais e convencionais que a interpretação de um *doodle* pode requerer, o apelo torna-se ainda menos claro. Que a música activa as nossas capacidades de reconhecimento e que isso será fundamental para a identificação do carácter expressivo da música é perfeitamente compatível com a teoria da exemplificação metafórica. Como bem sublinha Carmo d'Orey (1999: 429), a teoria goodmaniana da metáfora inverte a ordem explicativa entre simbolização e semelhança: a semelhança metafórica é explicada nessa teoria em termos de co-referencialidade exemplificativa. Ora, nada há na ideia de que é o reconhecimento a gerar a semelhança, e não o inverso, que nos afaste daquela perspectiva, a qual é o cerne da teoria da expressividade como exemplificação metafórica.

Portanto, a ideia de que a teoria de Goodman é apenas uma versão da teoria da semelhança, uma vez compreendido o alcance da crítica contextualista de Puy, pode ser invertida: não é a teoria de Goodman que redundava numa teoria da semelhança à qual se adicionou algo redundante. Creio que as vantagens teóricas esclarecidas por Puy nos permitem fazer precisamente isso, em vez de assentir na primeira das três afirmações cruciais na objecção de Young a Goodman. Se acomodarmos a ideia de algum papel mediador para a semelhança, devidamente compreendida como relação triádica entre particulares e um contexto, é a teoria da semelhança que surge como uma versão incompleta ou defectiva da teoria da expressividade como exemplificação metafórica. Embora esta afirmação possa parecer estranha, houve um momento em que o próprio Goodman esteve muitíssimo

perto de a fazer, aquando do seu debate com Beardsley, precisamente a propósito da dificuldade do último em aceitar a ideia de propriedades das obras de arte que além de possuídas ou exibidas são também referidas, e, portanto, exemplificadas. O debate ocorre em dois artigos de Beardsley (1975; 1978) e numa resposta epistolar de Goodman, parte da qual é reproduzida por Beardsley no primeiro artigo⁽³⁵⁾. Creio que a resistência de Young ao conceito de exemplificação metafórica é muito semelhante à de Beardsley no que diz respeito a conjugar a posse e a exibição de propriedades com a referência às mesmas. À teoria de que as propriedades relevantes das obras de arte são exemplificadas pelas mesmas, Beardsley contrasta a sua própria teoria, a que chama «teoria da exibição» ou «teoria da posse», isto é, a ideia de que as propriedades relevantes são possuídas ou exibidas pelas obras, mas não referidas por elas. A resposta de Goodman é luminosa e irónica à luz do presente artigo: ele diz a Beardsley que «a teoria da exibição é a teoria da exemplificação sob outro nome», mas que enquanto Beardsley infere daí que a teoria da exemplificação «contém algo supérfluo (a referência à referência)», Goodman pensa que ao propor a teoria da exibição Beardsley «descure algo essencial (o facto da referência)» (Beardsley 1975: 25-26)⁽³⁶⁾. O aspecto crucial é que exhibir, tornar saliente, enfatizar, pôr em destaque, são para Goodman formas de referência *que não se confundem com a denotação*⁽³⁷⁾. Pelo que a ideia

⁽³⁵⁾ Ver Carmo d'Orey (1999: 242-246).

⁽³⁶⁾ Tradução minha.

⁽³⁷⁾ A primeira confusão introduzida por Stephen Davies (1994: 9), por exemplo, na sua explicação e crítica da teoria de Goodman, é a confusão entre referência e denotação. É precisamente por isso que pode incorrer no mesmíssimo deslize de Beardsley ao afirmar (Davies 1994: 137): «Normalmente o tecido não denota ou refere o azul; apenas possui e exhibe um exemplo dessa qualidade sem denotar a propriedade que possui.» (Tradução minha). [Usually the cloth does not denote or refer to blueness; simply, it possesses and displays an instance of the quality without denoting the property it possesses.] Algumas críticas de Davies (1994: 140) a Goodman não nos deixam dúvidas de que para ele a mera posse de propriedades é suficiente para a expressividade e que entende a referência goodmaniana como uma função simbólica excedentária, claramente assimilada à denotação (o que é um pouco como supor que apontar para uma abelha como exemplo de «abelha» é algo distinto de uma função simbólica ulterior desempenhada pela abelha em referir a classe das abelhas). É como se houvesse uma dificuldade tremenda

de Beardsley, de que as obras de arte exibem propriedades mas não as referem (e portanto não as exemplificam) perde de vista o essencial, que é precisamente a *saliência* de umas propriedades relativamente a outras como um elemento inescapável da representação em geral e da representação artística em particular. Precisamente, o elemento em falta numa teoria da semelhança é apontado pelo próprio Young: «explicar o que torna saliente uma propriedade será difícil». A teoria da exemplificação procura lidar com esta dificuldade: a referência não denotativa é a diferença entre a mera *posse* e a *exibição* de propriedades. Mesmo Young (2001: 82), ao descrever as diversas técnicas de gerar perspectivas, fá-lo com as seguintes palavras reveladoras: «O uso destas técnicas torna possível a tais representações [ilustrativas] chamar a atenção para as características de objectos, *contextualizá-los*, *exibir* as suas consequências e *fazer comparações* entre eles.» (sublinhados meus)⁽³⁸⁾. A diferença entre representação semântica e ilustrativa garante que

em imaginar uma relação de referência que não seja a que se verifica entre nomes e *nominata*, apesar de todos aparentemente compreendermos a diferença entre uma lista de nomes e um catálogo de cores para tintas. Tal crítica evidentemente ignora a diferença entre haver algum predicado que é metaforicamente aplicável a uma obra de arte (e.g. «é um cavalo de batalha»), a exemplificação metafórica sem expressividade (e.g. quando uma obra de arte é usada como exemplo de «cavalo de batalha», e a expressividade propriamente dita, uma diferença que tratei já neste artigo. Esta ilusão conceptual de uma função simbólica ulterior, moldada sobre a denotação, afecta quase toda a argumentação de Davies contra Goodman (e.g. a ideia de que a teoria pressupõe a expressão em vez de a explicar, porque a posse tem de anteceder a função referencial). Parece-me evidente que a dificuldade em distinguir claramente a denotação e a exemplificação como modos da referência está na base das confusões perpetuadas por alguns críticos de Goodman que são também adeptos da teoria da semelhança para a expressividade na arte. Eis como Davies (2011^b: 22) formula a ideia de expressividade em Goodman: «[Para Goodman] uma obra de arte é expressiva se possui metaforicamente uma propriedade e essa propriedade metafórica é usada para denotar o seu equivalente literal.» A confusão está na ideia de posse metafórica e de propriedade metafórica, bem como na ideia de um uso denotativo ulterior, apontando para um equivalente literal. Não me demorarei nos argumentos de Davies, uma vez que o meu propósito aqui é muito mais limitado do que o de fazer uma defesa de Goodman contra todos os seus críticos.

⁽³⁸⁾ Tradução minha. No original inglês: «The use of these techniques makes it possible for such representations to draw attention to features of objects, place them in context, display their consequences and draw comparisons between them.»

esta exibição e chamada de atenção inerentes nas técnicas envolve extensamente a exemplificação, e que Young seja mais goodmaniano do que gostaria e reconhece, mas seguramente tanto, pelo menos, quanto Beardsley, no seu deslize. A ironia mantém-se: uma teoria da exibição é uma teoria da exemplificação sob outro nome.

O que escapa a Beardsley, Davies (ver nota 37) e Young é a noção zappiana da «moldura» quando usam a expressão «exibir as suas propriedades». Um edifício pode simplesmente *ser* sólido e pode *exibir* a sua solidez. Estas não são a mesma coisa. A exibição de solidez é ou a posse efectiva de solidez ou da aparência de solidez *com uma moldura conceptual à volta*. O modo como intuimos a presença da moldura varia contextualmente, mas ocorre do mesmo modo como «lemos» um edifício para entender a sua anatomia e funções. Não precisamos de molduras literais, como dedos a apontar, letreiros ou setas, o tempo todo. Há uma diferença entre ter e não ter a «moldura» e *sabemos*, porque sabemos a diferença entre o mero possuir e o exhibir. As linhas dos *doodles* possuem a capacidade de activar o nosso reconhecimento de muitos objectos diferentes, mas o que de facto exemplificam depende não apenas da moldura verbal (no caso dos *doodles* há uma moldura verbal, mas não *tem* de haver uma moldura assim ou assado para cada caso de exemplificação), mas também de outros factores contextuais, como a *categoria artística* (ou artefactual) a que pertencem, no sentido waltoniano do termo⁽³⁹⁾. No caso dos *doodles*, não se trata apenas de ver barcos e bruxas em vez de pirâmides e haver algo cómico, mas de exemplificar a ambiguidade pictórica e a exploração das características perceptuais e cognitivas responsáveis por fenómenos como a pareidolia. Cada *doodle* é uma *amostra* de toda a classe dos *doodles* e isso faz parte do funcionamento de um *doodle* enquanto tal. Usado como capa de um álbum, a moldura muda e o que é exemplificado muda também, porque mudando a categoria artefactual muda a organização das propriedades da obra e isso terá plausivelmente um impacto naquilo que somos capazes de ver nela⁽⁴⁰⁾.

⁽³⁹⁾ Ver Walton (1970).

⁽⁴⁰⁾ Um exemplo entre muitos: quando observamos um busto escultórico, não precisamos de que nos digam que a escultura não representa um cadáver humano amputado pelo tórax, nem que a cor do mármore não representa lividez

Outro conjunto de características que afecta a «moldura» é a inserção da obra num dado sistema de símbolos em vez de outro. Carmo d'Orey (1999: 482-497) ilustra-o de forma exímia com o exemplo de *Broadway Boogie-Woogie*, de Mondrian, inserido no sistema das suas obras anteriores ou no sistema a que pertence a pintura futurista *Hieróglifo Dinâmico do Bal-Tabarin*, de Gino Severini. Num sistema, aquela pintura «exprime vibração, alegria e ritmo porque a consideramos no conjunto das obras de Mondrian, que são rígidas, sóbrias e austeras»; considerada no outro sistema «diremos, talvez, que exprime contenção, rigidez e austeridade» (1999: 486). De certa forma, o que Carmo d'Orey faz com este exercício é converter a pintura de Mondrian numa espécie de *doodle* sofisticado. Com isso acrescenta algo importante à nossa compreensão de como a «moldura», isto é, o contexto selectivo, funciona

cadavérica (ignoro aqui o facto de a escultura antiga e medieval, ao contrário do que muitas vezes pensamos, ser pintada), tal como não precisamos que nos digam que os diferentes tons de cinza numa fotografia a preto e branco não representam as cores das coisas no mundo. Temos um entendimento intuitivo, por imersão na cultura, acerca do que é, na terminologia de Walton, *standard* para uma categoria artística (e.g. ser feita com tinta, ser achatada e delimitada por uma moldura são propriedades *standard* para a pintura), *contra-standard* para essa categoria (e.g. ser feita de volumes protuberantes de pedra é *contra-standard* para uma pintura), e do que é *variável* para essa categoria (e.g. ter manchas de cor verde numa certa região da tela é variável para uma pintura). Walton argumentou plausivelmente que qualquer transformação contextual no nosso entendimento do que é ou não *standard*, *contra-standard* e *variável* é relevante para a questão das propriedades que somos capazes de detectar no objecto. Imaginou uma experiência mental em que uma cultura exótica tem apenas uma tradição artística: produz *guernicas*, que não são pinturas, mas esculturas em relevo em que as linhas da *Guernica* de Picasso são mantidas como invariáveis, ao passo que a saliência dos volumes, em relevo escultórico, é variável. O resultado da experiência é que a violência e o dinamismo da *Guernica* pictórica desaparecem quando o mesmo objecto completamente achatado é observado por um membro da dita cultura, como um exemplo anémico de uma *guernica*. A experiência mental pode soar tão exótica quanto a cultura ficcionada, mas a vida real e a história da arte estão repletas de exemplos que sustentam a ideia crucial de Walton: a categoria artística em que intuitivamente subsumimos um dado artefacto determina que propriedades somos capazes de ver nele; donde decorre *a fortiori* que, em parte, as semelhanças que somos capazes de ver entre uma obra de arte e outras coisas depende também dessa «moldura», quando ela funciona para seleccionar e isolar propriedades de coisas. Isto é tanto mais eficaz quanto a moldura é invisível.

para tornar salientes umas propriedades e não outras. O poder da moldura também se vê claramente em exemplos como o seguinte: Uma das peças escritas por Mozart é a *Musikalischer Spass* (K522), também referida como «Divertimento Musical» ou até «Anedota Musical». Essa música exemplifica engenhosamente uma série de «erros» de composição, «trapalhices», deselegâncias e lugares-comuns, ou seja, pensamento musical pobre. Porém, Mozart faz estas coisas deliberadamente, não só para surtir um efeito cômico, mas também para salientar propriedades comuns da má música do seu tempo. Não escutar esta peça de Mozart como uma *paródia é não compreender* a obra. Se a música apenas *possuísse* essas propriedades, sem as referir, sem as *exemplificar*, não seria uma paródia de má música mas apenas má música.

A segunda afirmação crucial que Puy concede a Young (mas, creio, não deveria) é a carência de motivação em resultado de as atribuições de qualidades expressivas à música serem, de acordo com os defensores da teoria da semelhança, literais e não metafóricas. Porém, esta objecção ignora alguns aspectos cruciais de como Goodman entende a metáfora. Um desses aspectos é o seguinte: a fronteira entre o literal e o metafórico é «flutuante» (Carmo d'Orey 1999: 432), dependente do contexto. A discussão sobre o carácter metafórico ou literal das descrições da música com predicados emocionais é muito menos relevante, dada a teoria de Goodman sobre a metáfora, do que o reconhecimento, por parte de Young, de que essas atribuições emocionais envolvem uma transferência de domínio (*i.e.* correspondência transdominial): um termo é aplicado a uma extensão «contra-indicada», isto é, à qual não se aplica habitualmente; há uma transferência de *esquema* que também é dependente do contexto (quando se descreve Julieta como «o Sol» e Luís XIV como «o Rei-Sol» ou o temperamento de alguém como «solar», não se faz a mesma metáfora três vezes, mas metáforas completamente distintas). Além disso, o extensionalismo de Goodman torna a distinção entre o literal e o metafórico uma distinção de grau, não de género, isto é, uma frase metafórica não está a funcionar de maneira anómala, como sucede na concepção davidsoniana que Young prefere. Este corolário da teoria goodmaniana da metáfora não pode ser usado como indício de que a teoria goodmaniana da expressividade carece de motivação. Usá-lo assim é não compreender a terceira das quatro metáforas que Goodman usa para explicar o funcionamento dos

predicados metafóricos, a metáfora do casamento bigamo (Goodman: 1968, 73; Carmo d'Orey 1999: 432-444).

Nos termos da teoria goodmaniana da expressividade, uma peça musical apenas *exprime* uma subclasse das propriedades que tem e que exemplifica *metaforicamente* (Carmo d'Orey 1999: 474-482). Essas propriedades têm de ser ainda propriedades que a música tem *enquanto símbolo estético e enquanto música*, ou seja, a música só pode exprimir aquelas propriedades que dependem das suas propriedades acústicas. Uma pintura apenas exprime propriedades que dependem das suas propriedades pictóricas. Quer uma peça musical quer uma pintura podem ser metaforicamente descritas como cavalos de batalha; podem mesmo exemplificar (metaforicamente) essa propriedade (ao serem usadas como amostras de obra de arte que é um cavalo de batalha), mas nunca a exprimem. Assim, a música, digamos, uma marcha nupcial, pode exprimir coisas como pompa e dignidade, mas não pode exprimir a propriedade de ser nupcial, pois essa é uma propriedade literal das marchas nupciais. É aqui que Young firma a sua objecção: se afinal a aplicação de predicados emocionais à música for literal, então a música não pode exprimir propriedades do domínio emocional, pois não pode exemplificar metaforicamente o que possui literalmente – Young pensa que nada exemplifica metaforicamente seja o que for; para ele há apenas exemplificação literal. A sua objecção a Goodman segue o critério do próprio Goodman: só há expressão do que é metaforicamente exemplificado. Se a exemplificação literal é de propriedades literais, faz sentido pensar que a exemplificação metafórica seja exemplificação de propriedades metafóricas. Não havendo tal coisa, não pode haver exemplificação metafórica.

Ora, creio haver aqui uma confusão para a qual o próprio Goodman contribuiu, com a ideia, não menos confusa, de «posse metafórica» de propriedades. No âmago da resistência de Young (e outros) ao conceito de exemplificação metafórica está a ideia de que simplesmente não há propriedades metafóricas, que isso é um erro categorial. Os objectos apenas têm as propriedades que literalmente têm, ponto. Metafóricas são certas *descrições* ou representações que fazemos deles. Precisamente por isso Young infere, do facto de que a partilha de propriedades é a chave da atribuição metafórica, a conclusão de que a teoria goodmaniana da expressividade é uma versão da teoria da semelhança. Vê claramente

que as propriedades partilhadas são propriedades que ambas as extensões, literal e metafórica, do predicado em causa possuem *literalmente*. O lago é metafórica e *adequadamente* descrito como uma safira *porque é literalmente* azul, translúcido, iridescente, coruscante, etc. As propriedades literais das coisas não têm a propriedade ulterior de serem metafóricas; só a *representação* do lago é metafórica. A exemplificação pode ser metafórica porque é uma forma de referência e a referência pode ser metafórica. Mas Goodman, na sua condescendência com o idioma da predicação, devia ter-se abtido de falar em «posse metafórica», porque essa noção é confusa e gera confusões. De resto, mesmo a terminologia de «propriedades literais» tem uma semente de confusão: tanto «literal» como «metafórico» aplicam-se apenas a modos de representação das propriedades (às «etiquetas» que as referem), não às propriedades das coisas.

Algumas metáforas «gastam-se com o uso» e tornam-se metáforas mortas. Nesses casos, há sempre dois factos que permanecem: 1) a distinção entre ser uma metáfora morta e nunca o ter sido não é uma distinção volátil; 2) uma metáfora morta é tanto um resultado de correspondência transdominial quanto uma metáfora viva. A fronteira entre ser uma metáfora viva e uma metáfora morta é volátil, mas a fronteira entre algo resultar ou não de correspondência transdominial não é volátil. Considere-se agora a prática de apelidar certos edifícios como «bolo de noiva». Três exemplos egrégios de «bolos de noiva» arquitectónicos são os seguintes: 1) o Palácio do Parlamento em Bucareste; 2) o Monumento a Vittorio Emanuele II, em Roma; 3) a Universidade Estatal de Moscovo. Não é difícil compreender por que razão alguém chamaria «bolo de noiva» a qualquer destes edifícios. Quando isso sucede, nenhuma «propriedade metafórica», nova ou preexistente, é descrita e muito menos gerada pela metáfora. O que é descrito é o edifício, com as propriedades, arquitectónicas e outras, que de facto tem. Agora poderíamos perguntar: ao descrever um daqueles edifícios como «bolo de noiva» fazemos uma metáfora ou uma descrição literal? Se uma descrição de um trecho de música como «triste» é literal, porque se está a qualificar o «contorno» ou desenho melódico (ambas metáforas, já agora), ou seja, a *aparência* da música, em função de uma analogia entre aparências (*i.e.* entre a aparência da música e a aparência do comportamento emocionalmente expressivo),

então poderíamos argumentar que «bolo de noiva» é um predicado literal no contexto da arquitectura, uma vez que tudo o que está em causa é uma analogia entre aparências, contornos ou formas. *Sicut in musica et in architectura*. O que responder a isto? Por um lado, é um mau argumento, porque nos levaria a reclassificar como literais muitas expressões metafóricas cuja adequação se escora total ou parcialmente em aparências. Essa reclassificação seria um verdadeiro caso clínico daquilo a que Puy chama «reversionismo». Por outro lado, ainda que soasse plausível reclassificar o «bolo de noiva» arquitectónico como uma expressão literal, isso não anularia o facto de, ao descrever um edifício como «bolo de noiva», haver uma mudança de domínio (da confeitaria para a arquitectura). Na linguagem de Young, um vocabulário adequado à experiência de um tipo de coisa é aplicado à experiência de outro tipo de coisa. O termo técnico younguiano para isto (na minha tradução) é *correspondência transdominial*. Um modo de explicar esse conceito seria, precisamente, utilizar uma das quatro metáforas que Goodman usa para explicar a sua teoria extensionalista da metáfora: a do idílio entre uma expressão com um passado e o novo objecto que lhe cede, embora relutantemente: que apesar da *atração* que faz as coisas funcionarem na nova aplicação, há também uma *resistência*, responsável pela vividez da metáfora). Mas a terceira das quatro metáforas de Goodman ilustra a pouca importância que a distinção entre metafórico e literal deveria ter num argumento contra a exemplificação metafórica. Trata-se da metáfora do *casamento bigamo*: a ideia de que a relação entre a expressão e ambas as suas extensões, literal e metafórica, não é como a soma de um casamento monogâmico legítimo e uma relação extraconjugal (com a nova extensão), ou seja, que não há uma diferença de género ou legitimidade epistémica entre usos metafóricos e usos literais. Não estou a dizer que temos de aceitar a teoria goodmaniana da metáfora e que à luz desse dogma a crítica de Young falha. Estou a dizer que a abordagem extensionalista de Goodman faz que a presença ou ausência de correspondência transdominial seja muito mais relevante para saber que propriedades podem ser expressas por um símbolo estético enquanto símbolo estético de um certo tipo (obra musical, pintura, etc.) do que saber se uma descrição é tida por literal ou metafórica segundo a *vox populi*.

Em todo o caso, a distinção entre «a descrição metafórica de uma propriedade literalmente possuída e a descrição literal de uma propriedade metaforicamente possuída» (Davies 1994: 148)⁽⁴¹⁾ é irremediavelmente confusa e Goodman não está isento de culpa em gerar essa confusão, devido à sua condescendência com uma *façon de parler* que admite a ideia de posse metafórica. Não obstante, esse descuido de Goodman não determina o sucesso da crítica de Young como Puy admite, ao deixar passar o segundo ponto crucial da objecção.

Eis um aspecto muito mais interessante: quando descrevemos aqueles edifícios como «bolos de noiva», como quando descrevemos a música como «sombria», «melancólica», «triste» e «soturna», *não* estamos necessariamente *apenas* a depender de semelhanças entre aparências ou entre experiências de aparências das coisas. O propósito da metáfora arquitectónica não é apenas despertar-nos para uma semelhança entre a forma do edifício e a forma de um bolo de noiva. Desperta-nos para um conjunto aberto de características unidas não pela mera forma ou contorno de um bolo, mas pela incongruência entre o edifício e o restante tecido urbano em que foi inserido. Funciona como um correctivo, para nos fazer ver uma pompa, ostentação e arrogância deslocadas, talvez mesmo *alienígenas*, onde o olhar desprevenido poderia ver apenas *mais* um exemplo de imponência, sem um elemento de *kitsch político* em grande escala, que a metáfora torna óbvio (não estou a dizer que seja necessariamente esse o caso de todos os edifícios assim descritos). Não há propriedade metafórica alguma aqui, nem qualquer propriedade «metaforicamente possuída». Há apenas as propriedades arquitectónicas literais, relacionais, contextuais, todas *reais*, que determinam esse tipo peculiar de incongruência. Esta incongruência é a propriedade real descrita, que um edifício pode exprimir, mas um trecho de música não. Não é uma propriedade simples, fruto de uma correspondência simples entre contornos de objectos, mas um *agregado* de propriedades, cada uma das quais permitiria gerar uma paráfrase adequada, mas incompleta e insatisfatória, da expressão metafórica, como de resto é comum nas boas metáforas. É por isso que um edifício pode, contrariamente ao programa político de quem o encomendou ou

(41) Tradução minha. No original inglês: «the metaphoric description of a literally possessed property and the literal description of a metaphorically possessed property.»

desenhou, exprimir arrogância em vez de magnificência. É também por isso que Young e Davies se interrogam em vão pelas regras que permitiriam a Goodman distinguir casos genuínos de exemplificação metafórica. Não existem tais regras, tal como não há regras para interpretar metáforas. Dizer da música que é um «bolo de noiva» não seria sequer a mesma metáfora que se fez relativamente ao edifício.

Young estava correcto na sua crítica original baseada na inexistência de propriedades metafóricas, embora errado quanto ao facto de isso lhe dar razões para rejeitar a exemplificação metafórica. Está errado na sua nova crítica, mais generosa, que vê a teoria da expressividade como exemplificação metafórica como uma mera versão da teoria da semelhança, não porque a semelhança não deva figurar na teoria, ao contrário do que o próprio Goodman enganadoramente sugere, mas porque o realmente importante, o que é realmente *eficaz* em produzir as semelhanças é a *moldura* (conceptual), não o resultado, *i.e.*, a semelhança *experienciada*. A teoria goodmaniana não é, portanto, uma teoria *da semelhança*, mas uma teoria *da moldura*, ainda que tal designação jamais tenha ocorrido a Goodman (ou, já agora, a Zappa). *A moldura é a diferença que faz as semelhanças e selecciona a semelhança relevante*. É um componente invisível na relação que constitui, na experiência, as semelhanças relevantes.

Sem uma moldura, a própria metáfora não pode funcionar, ou seja, *sem exemplificação não há semelhança metafórica*. Eis como Carmo d'Orey explica isto:

O que se passa essencialmente na metáfora é que objectos *que não funcionam habitualmente como símbolos são propostos para símbolos*. Na metáfora de Romeu, Julieta e o sol são apresentados como *símbolos exemplificativos* de uma mesma propriedade. É por isso que se tornam *semelhantes*. Então, ao criar a metáfora, Romeu cria a semelhança. (...) Explicar a metáfora de Romeu em termos de semelhança entre Julieta e o sol não é dizer que Julieta é semelhante ao sol em *qualquer* propriedade nem que é semelhante ao sol em *todas* as propriedades. É dizer que é semelhante ao sol em *determinadas* propriedades. Essas propriedades são as que Julieta e o sol exemplificam no contexto em que funcionam como símbolos. É o conhecimento do contexto que nos permite identificar, em função da sua pertinência, quais são essas propriedades. (1999: 427)

A diferença de perspectiva sobre a semelhança e o papel da moldura conceptual não poderia ser mais clara. As coisas partilham propriedades e isso é independente de como as representamos; mas a distinção entre coisas semelhantes e dissemelhantes depende de que propriedades são «emolduradas» na nossa experiência e representação das coisas. Sem uma moldura, as propriedades partilhadas (pela extensão literal e pela extensão metafórica de um termo) potencialmente «enquadráveis» são simplesmente demasiadas. Precisamos de um ponto de vista, capacidades de reconhecimento com uma certa história, num contexto apropriado, para ver *estas* semelhanças e não outras. Neste sentido, há uma grande familiaridade entre as metáforas, os *doodles* e os *trocadilhos*. Os trocadilhos exploram correspondências transdominiais que *exemplificam* a resistência, o desajuste e a incongruência (para efeito humorístico), ao passo que as metáforas exploram correspondências transdominiais que *iluminam* o domínio de aplicação. Porém, nos trocadilhos vemos ainda mais claramente o papel da moldura para criar a semelhança explorada. Os *doodles* são uma forma de trocadilho gráfico. Talvez Hitchcock lhes tenha chamado «a mais elevada forma de literatura»⁽⁴²⁾ por ter percebido, tal como Zappa, que a moldura é o cerne da criatividade.

Os edifícios descritos como «bolos de noiva» não exprimem qualquer misteriosa propriedade metafórica. O que eles exprimem é o agregado de propriedades que tornam inteligível a aplicação da etiqueta metafórica; por exemplo, podem exprimir a vanidade de um programa político em lugar das intencionadas firmeza e solidez. Não conseguimos ver isto sem tomar os objectos como símbolos, como amostras das propriedades relevantes, partilhadas através da diferença de domínios. Um edifício e um bolo de noiva deixam de ser meros objectos dados sem mais à percepção; são vistos na experiência como símbolos de certas propriedades e *essas* é que são metaforicamente exemplificadas e expressas pelo edifício, no contexto apropriado. Esse tomar como símbolos objectos que habitualmente não funcionam desse modo constitui a articulação entre a extensão literal e a extensão metafórica do termo metaforicamente aplicado, permitindo que a metáfora funcione cognitivamente. Embora não possa explorar aqui

(42) *Puns are the highest form of literature*. Frase proferida por Hitchcock num programa de televisão norte-americano: *The Dick Cavett Show*, 8 de Junho de 1972.

esse problema, não deixo de notar uma ligação interessante com a chamada *estética da natureza*: o problema central na ideia de apreciação estética do mundo natural, segundo Allen Carlson (2009), é que o objecto da apreciação estética tem de ser «composto» a partir de uma paisagem natural «indeterminada» e «promíscua», por via de «seleccionar», «ênfatar» e «agrupar»⁽⁴³⁾ uns elementos em detrimento de outros. Isto diz-nos algo interessante: que só ao aplicar uma moldura conceptual podemos ter «apreciação estética» de objectos naturais. A ideia é fascinante, porque sugere uma via argumentativa possível, em que talvez mesmo a beleza natural dependa do mesmo tipo de operação da qual depende também a semelhança metafórica: sugere um papel ainda mais vasto para a exemplificação do que poderíamos à partida imaginar e uma via ulterior para uma concepção unificada da estética como «parte da epistemologia». Curiosamente, de acordo com Carlson

... não há um problema correspondente a respeito da apreciação da arte. Com obras de arte tradicionais, normalmente conhecemos o quê e o como da apreciação estética apropriada. Sabemos o que apreciar porque sabemos a diferença entre uma obra e o que não é a obra ou parte dela, e entre as suas qualidades esteticamente relevantes e irrelevantes.⁽⁴⁴⁾

Todavia, se Goodman e Carmo d'Orey nos ensinaram algo, foi a ver como a última afirmação de Carlson neste parágrafo não é de todo óbvia ou transparente. Mesmo no domínio da arte, embora normalmente estejamos munidos de «categorias artísticas» que orientam as nossas expectativas, *compreender* (mais do que «apreciar») um símbolo estético envolve-nos activamente na determinação do que é relevante e do que não o é, pois isso *nunca* está dado à partida.

⁽⁴³⁾ Carlson usa o vocabulário de Georges Santayana nesta passagem, o que faz remontar a formulação do problema central ao mesmo.

⁽⁴⁴⁾ Tradução minha. No original inglês: «there is no parallel problem in regard to the appreciation of art. With traditional works of art, we typically know both the what and the how of appropriate aesthetic appreciation. We know what to appreciate because we know the difference between a work and that which is not it or a part of it and between its aesthetically relevant and irrelevant qualities.»

O que Young está impedido de ver, creio, é esse papel da exemplificação como «moldura» de propriedades partilhadas, no funcionamento da própria metáfora. Com este ponto concluímos a já excessivamente prolixa bateria de contra-objecções. Creio também que se trata do ponto mais forte: sem a exemplificação, a metáfora não funciona. Tal como ilustram os *doodles* e os casos de pareidolia, as potenciais semelhanças experienciáveis entre quaisquer duas configurações de coisas, ou seja, as potenciais correspondências entre aspectos formais da experiência de uma coisa e aspectos formais da experiência de outra coisa, são *inúmeras*. Diferentes molduras, diferentes contextos, podem sempre tornar saliente alguma correspondência que antes não víamos ou que estava em segundo plano, submersa no «ruído». A moldura das nossas disposições evolutivas, a que Davies dá proeminência explicativa, é um factor, mas apenas *um* factor no jogo. Somos tão naturalmente produtores de novas molduras quanto herdeiros de disposições evolutivas para ver, por exemplo, um salgueiro como um ser humano solitário e triste, em vez de uma cascata congelada (Davies 2011^a: 10), embora *também* o consigamos ver assim. Ora, as disposições podem ser manipuladas contextualmente, pelo que uma teoria da exemplificação, como a de Goodman, é mais poderosa por considerar *todas* as molduras possíveis, não apenas uma, que nos desse uma «regra» prontamente aplicável a todos os casos. Se deslocarmos a ênfase *do início para a conclusão* da experiência, a pluralidade de molduras possíveis e a ausência de regras deixa de parecer tão problemática. As semelhanças que sustentam uma metáfora dependem das correspondências que conseguimos traçar, das molduras que vamos ensaiando. Isto é o juízo estético, dinâmico e não estático, como salientou Goodman (1968, 241); tal como numa experiência gastronómica é a *conclusão* da experiência, onde todos os outros momentos são, por assim dizer, recapitulados ou subsumidos, que realmente importa. O primeiro impacto, como qualquer moldura evolutiva única e simples (as nossas disposições para achar certos sabores como amargos e portanto *maus*, e, mais tarde, amargos e portanto *bons*, no *contexto apropriado*, por exemplo), é apenas isso mesmo: um *preliminar*.

Conclusão

O que fiz neste artigo foi, essencialmente, defender uma perspectiva goodmaniana – ainda que nem sempre fiel à de Goodman e amplamente escorada na interpretação da mesma por Carmo d’Orey – sobre a expressividade na arte em geral e na música em particular, contra a crítica que lhe foi dirigida por James Young, neste mesmo volume. Ao fazê-lo, subscrevi parte da resposta que Nemesio Puy, também neste volume, dirige à mesma crítica de Young, argumentando que essa resposta é mais poderosa do que o seu autor sugere. Puy sintetiza a posição crítica de Young em três afirmações fundamentais: 1) a teoria goodmaniana da expressividade como exemplificação metafórica é apenas uma versão prolixa da teoria da semelhança; 2) as descrições da música com predicados emocionais são literais e não metafóricas, o que priva de motivação a teoria goodmaniana; 3) a versão goodmaniana não nos dá quaisquer vantagens teóricas sobre as formulações canônicas da teoria da semelhança, pelo que devemos preferir as últimas. Puy argumentou magistralmente contra a terceira afirmação, embora concedendo a Young as duas primeiras. Neste artigo, procurei escorar mais amplamente a posição crítica de Puy, argumentando que ela lhe dá uma base suficiente não apenas para sustentar a ideia de que a teoria goodmaniana apresenta vantagens teóricas compensatórias, mas que também lhe permitiria recusar conceder as duas primeiras afirmações. A extensa secção IV do meu artigo dedica-se à exposição das razões pelas quais o afirmo. Haveria razões ulteriores a explorar, mas têm de ficar de fora por uma questão de espaço: a teoria goodmaniana procura resolver um maior número de problemas com as mesmas ferramentas, o que resultaria em maior simplicidade e elegância teóricas. Propõe uma teoria da expressividade que se aplica a uma diversidade de *media*, em vez de postular uma solução para a «música absoluta» e outras soluções para outras formas de arte. Além disso, a exemplificação é usada por Goodman como critério para distinguir entre a arquitectura artística e a não-artística (Goodman 1985), ao passo que não é claro como a teoria da semelhança poderia dar conta da mesma tarefa. Porém, em vez de seguir esta linha, procurei atacar as objecções de Young considerando-as conjuntamente com as suas anteriores objecções ao conceito de exemplificação metafórica. Para isso,

apoiei-me amplamente no trabalho de Carmo d'Orey, a filósofa que homenageamos no presente volume, vindicando assim a ideia de que houve alguém, além do próprio Goodman e de Catherine Elgin, que não só compreendeu a teoria goodmaniana da expressividade como nos deixou um notável guia para a sua filosofia da arte e um precioso contributo para a compreensão e o desenvolvimento da mesma.

Argumentei que a teoria da expressividade como exemplificação metafórica não se reduz a uma versão da teoria da semelhança com mais lastro verbal. Trata-se daquilo a que chamo uma «teoria da moldura», pois procura uma explicação de como algumas semelhanças, mas não outras, se tornam salientes. É uma teoria acerca daquilo que gera as semelhanças relevantes, num contexto apropriado, dentre as inúmeras semelhanças que se poderiam tornar salientes. As nossas putativas disposições evolucionárias para fazer corresponder a aparência de um salgueiro com a pose de alguém triste, em vez de com uma cascata congelada, são, quando muito, apenas uma parte da história. Concentrei-me sobretudo na defesa da teoria goodmaniana e não no ataque à teoria da semelhança. Por essa razão, não enumerei objecções, como a seguinte: se tudo o que temos é uma semelhança nua, por que não é o comportamento expressivo a simbolizar a música, em vez do inverso? Precisamos da diferença entre a acção que põe a moldura à volta de algo e algo que é emoldurado ou enquadrado. Essa acção *selecciona* propriedades para nossa atenção e não só dá saliência às semelhanças relevantes como pode criá-las e reconfigurar a ordem da saliência, sob o peso de inúmeros factores contextuais. Compreender uma obra de arte é saber isto.

Argumentei que a disputa sobre caracterizar como metafóricas ou literais as descrições emocionais de trechos de música – uma disputa tão acesa entre filósofos de diferentes orientações, como Scruton, Zangwill ou Peacocke, de um lado, e Budd, Young ou Davies, do outro – é simplesmente irrelevante para mostrar a motivação ou a falta dela, no que respeita à teoria goodmaniana da expressividade. Duas coisas tornam isto patente: o extensionalismo de Goodman e o facto de mesmo os adeptos da teoria da semelhança, em particular Young, invocarem a ideia de uma correspondência transdominial (*cross-domain mapping*) que rege a experiência da expressividade na música. Esse facto é mais relevante para o funcionamento da exemplificação

metafórica do que a diferença entre uma descrição ser tida por literal ou metafórica, que na teoria de Goodman é uma distinção volátil e contextual, uma diferença de grau e não de gênero. Claro que o adepto de uma concepção davidsoniana da metáfora tenderá a ver nessa distinção uma fronteira de suma importância. Porém, isso apenas privaria Goodman de motivação se este não fosse, enfim, goodmaniano acerca da expressividade. A objecção é, portanto, frouxa. Remato este ponto com um exercício paralelo na descrição dos «bolos de noiva» arquitectónicos. O raciocínio dos literalistas acerca da descrição emocional da música teria de os fazer conceder que «bolo de noiva» é literalmente e não metaforicamente aplicado a edifícios, por se aplicar à *aparência* do edifício, tal como «triste» se aplica ao contorno da música, ao salgueiro e ao rosto do *Basset Hound*. Isto levaria a um revisionismo de grande escala acerca de as expressões serem metafóricas ou não. Mas mesmo que «uma pose triste» se tenha tornado literal, como uma metáfora morta, a correspondência transdominial permanece; é uma característica estável, ao contrário da oscilação entre uma frase ser tida ou não por metafórica. Isso basta para Goodman.

Procurei escorar toda a argumentação em defesa da teoria da expressividade como exemplificação metafórica em exemplos como os *doodles*, que exploram activamente fenómenos perceptuais como a pareidolia. Estes casos proporcionam uma ilustração vívida de como a crescente complexidade contextual das «molduras» se sobrepõe a quaisquer disposições herdadas para ver algo, num primeiro impacto, como A em vez de B. Argumento a que devemos dar ênfase na conclusão (sempre temporária) da experiência que subjaz a um juízo estético, não ao primeiro impacto; que é simplesmente um viés ideológico injustificado dar toda a ênfase ao primeiro impacto. A semelhança *desenvolve-se* no palato, como a experiência do sabor; ganha forma, revela aspectos novos, inesperados ou não; confirma-se ou nega-se; transmuta-se. O juízo estético é *dinâmico* e não estático; não é alcançável algoritmicamente, mas apenas pelo tipo de «agente cognitivo» que é também *sujeito de uma vida*. A experiência, apreciação, compreensão das formas na arte é um processo orgânico, contínuo, em desenvolvimento. Não se deixa conter numa narrativa filosófica cujas personagens conceptuais se resumem a extensões de metáforas biológicas «multiusos», por muito que a nossa vida social e cultural

esteja em continuidade com a nossa biologia. Disputo também a ideia de que os indícios empíricos colhidos em experiências psicológicas favorecem claramente a teoria da semelhança sobre outras teorias e também a afirmação de Young, de que a teoria da semelhança é uma teoria empírica. Porém, essa disputa não é central ao meu texto, porque se foca noutro artigo de Young, que não diz directamente respeito ao seu ataque a Goodman.

Crucialmente, procuro clarificar o conceito de exemplificação metafórica e a relação entre esta e a expressividade, *i.e.*, quando, em termos goodmanianos, se diz que um «símbolo estético» *exprime* algo através de exemplificação metafórica. Esclareço o que me parecem potenciais confusões por parte de alguns críticos de Goodman, como Young e Davies, acerca do assunto. Por exemplo, que a exemplificação metafórica não constitui automaticamente a expressão (as propriedades têm de ser do tipo certo; há restrições categoriais a ter em conta). Faço remontar as dificuldades de Young e Davies a um debate entre Goodman e Beardsley na década de 70, mostrando como a propensão do último para ver a referência exemplificativa na arte como uma espécie de acto simbólico ulterior à selecção e exibição de propriedades; como a sua propensão para confundir posse e exibição continuam no centro das dificuldades que levam Young e Davies a verem a exemplificação metafórica como uma «criatura das trevas» filosófica. A resposta de Goodman a Beardsley na altura continua a ter aplicação aos seus críticos de hoje. O ponto conclusivo, mas de suma importância, na minha argumentação diz respeito ao papel da exemplificação na própria metáfora (na teoria de Goodman, claro). A exemplificação é o mecanismo usado por Goodman para substanciar a ideia de Max Black (acerca de cuja teoria da metáfora Carmo d'Orey (1999: 458) chega mesmo a sugerir que serviu de modelo para a teoria da metáfora de Goodman, a qual seria assim uma versão extensionalista daquela), segundo a qual as metáforas *criam* semelhanças, mais do que apenas explorá-las. A ideia, basicamente, é a de que a metáfora não funciona se tanto a extensão metafórica como a extensão literal não forem tomadas, no acto de compreensão que constitui a metáfora, como *símbolos exemplificativos* das propriedades comuns *relevantes* em que a metáfora se sustenta, as quais consistem *sempre* em propriedades literalmente possuídas por ambas as extensões. Esclareço isto contra as críticas de

Young baseadas no obscurantismo da ideia de posse metafórica de propriedades, uma confusão que Goodman inadvertidamente favoreceu, na sua condescendência metodológica pelo idioma das propriedades. Claro que, uma vez mais, para um davidsoniano acerca da metáfora, isto é «mecanismo a mais»: uma «pancada na cabeça» deveria ser suficiente. O meu argumento, em parte, é que *não é*.

Ironicamente, alguns aspectos da teoria cognitivista de Young sobre o modo como uma «perspectiva» é construída na representação artística (as técnicas de construção de perspectivas) são todas descritas por Young como formas de salientar ou chamar a atenção para características que, de contrário, lhe poderiam escapar. Isto equivale a dizer que essas técnicas são formas de enquadrar ou «emoldurar» as semelhanças relevantes entre experiências, uma noção vital para o cognitivismo de Young. Tal ironia talvez nos permita afirmar, invertendo o jogo, que o cognitivismo estético de Young é uma versão parcimoniosa do cognitivismo goodmaniano.

Já vai *demasiado longa* a resposta bem como a conclusão. Concluo aqui, reiterando a minha vénia, matizada pelo benefício da perspectiva do tempo e da memória, à obra da Professora Carmo d'Orey, sem a qual nada do que aqui pensei poderia ter sido articulado, para o melhor e o pior da minha inteira responsabilidade, na forma como o fiz. A minha inesgotável gratidão é o ponto final deste ensaio, ainda que não seja o fim da discussão.

Referências

- BEARDSLEY, Monroe. «Languages of Art and Art Criticism». *Erkenntnis*. 12, 1978. 95-118.
- BEARDSLEY, Monroe. «Semiotic Aesthetics and Aesthetic Education». *Journal of Aesthetic Education*. 9. 3, 1975. 5-26.
- BLACK, Max. «How Metaphors Work: A Reply to Donald Davidson». *Critical Inquiry*. 6. 1, 1979. 131-143.
- CARLSON, Allen. *Nature and Landscape: An Introduction to Environmental Aesthetics*. Columbia University Press, 2009.
- CARMO D'OREY, Maria do. *A Exemplificação na Arte: Um Estudo sobre Nelson Goodman*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.

- DANTO, Arthur. «The Artworld». *The Journal of Philosophy*. 61. 19, 1964. 571-584.
- DAVIDSON, Donald. «How Metaphors Mean». *Critical Inquiry*. 5. 1, 1978. 31-47.
- DAVIES, Stephen. «Artistic Expression and the Hard Case of Pure Music». *Musical Understandings & Other Essays in the Philosophy of Music*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2011^a. 7-20.
- DAVIES, Stephen. «Music and Metaphor». *Musical Understandings & Other Essays in the Philosophy of Music*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2011^b. 21-33.
- DAVIES, Stephen. *Musical Meaning and Expression*. Ithaca e Londres: Cornell University Press, 1994.
- ELGIN, Catherine. «Relocating Aesthetics: Goodman's Epistemic Turn». *Revue Internationale de Philosophie*. 47. 185 (2/3), 1993. 171-186.
- GOODMAN, Nelson. «How Buildings Mean». *Critical Inquiry*. 11. 4, 1985. 642-653.
- GOODMAN, Nelson. «Metaphor as Moonlighting». *Critical Inquiry*. 6. 1. 1979, 125-130.
- GOODMAN, Nelson. *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianápolis: Bobs-Merrill, 1968.
- GOODMAN, Nelson. *Ways of Worldmaking*. Hackett, 1978.
- KANIA, Andrew. *Philosophy of Western Music: A Contemporary Introduction*. Nova Iorque: Routledge, 2020.
- KIVY, Peter. *Introduction to a Philosophy of Music*. Oxford University Press, 2002.
- KIVY, Peter. *Music Alone: Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience*. Ithaca, Nova Iorque: Cornell University Press, 1990.
- KIVY, Peter. *Sound Sentiment: An Essay on the Musical Emotions Including the Complete Text of The Corded Shell*. Filadélfia: Temple University Press, 1989.
- KULVICKI, John. *Images*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2013.
- LEWIS, David. *Counterfactuals*. Malden: Blackwell, 1973.
- LOPES, Dominic McIver. *Understanding Pictures*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1996.
- PRICE, Roger. *Doodles*. Los Angeles: Price/Stern/Sloan Publishers, 1972.
- PUY, Nemesio. «From literal to metaphorical exemplification in music: a reply to Young». *Quando Há Arte: Ensaios de Homenagem a Maria do Carmo d'Orey*, Vítor Guerreiro, Carlos João Correia & Vítor Moura (org.). Lisboa: Bookbuilders, 2023.
- SCHIER, Flint. *Deeper Into Pictures: An Essay on Pictorial Representation*. Nova Iorque: Cambridge University Press, 1986.

- SCRUTON, Roger. «Understanding Music». *The Aesthetic Understanding: Essays in the Philosophy of Art and Culture*. Londres e Nova Iorque: Methuen, 1983. 77-100.
- SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. Oxford: Clarendon Press, 1997.
- SPARSHOTT, Francis Edward. «Goodman on Expression». *The Monist*. 88, 1974. 187-202.
- WALTON, Kendall. «Categories of Art». *Philosophical Review*. 70. 3, 1970. 334-367.
- YOUNG, James O. «Goodman on metaphorical exemplification and musical expressiveness». *Quando Há Arte: Ensaios de Homenagem a Maria do Carmo d'Orey*, Vítor Guerreiro, Carlos João Correia & Vítor Moura (org.). Lisboa: Bookbuilders, 2023.
- YOUNG, James. «Resemblance, Convention and Musical Expression». *The Monist*. 95. 4, 2012. 587-605.
- YOUNG, James. *A History of Western Philosophy of Music*. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2023.
- YOUNG, James. *Art and Knowledge*. Londres e Nova Iorque: Routledge, 2001.
- YOUNG, James. *Critique of Pure Music*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2014.
- ZANGWILL, N. *Music and Aesthetic Reality: Formalism and the Limits of Description*. Nova Iorque: Routledge, 2015.
- ZAPPA, Frank & Ochiogrosso, Peter. *The Real Frank Zappa Book*. Nova Iorque: Simon & Schuster, 1990.

Álbuns musicais citados

- ZAPPA, Frank. *Ship Arriving Too Late to Save a Drowning Witch*. Barking Pumpkin. 1982.

Três problemas na aplicação da exemplificação metafórica à música

TIAGO SOUSA(*)

Introdução

A noção de expressão como exemplificação metafórica, proposta por Nelson Goodman, exerceu uma enorme influência na filosofia da arte. Dedico este artigo à análise dessa noção goodmaniana enquanto instrumento para explicar a expressividade da música puramente instrumental (*i.e.* música que pode ser *também* vocal (a voz é um instrumento), mas desde que *sem* texto, títulos sugestivos ou programa). A partir de algumas críticas que foram dirigidas directa e indirectamente a Goodman – de George Dickie, Peter Kivy, Noël Carroll, James O. Young e Julian Dodd – enumero três problemas na aplicação da exemplificação metafórica à música puramente instrumental.

1. O conceito de expressão aplicado à música instrumental

O conceito de expressão emocional, seja nas obras de arte em geral ou nas obras musicais em particular, tem sido objecto de intenso debate na filosofia da arte e da música. A música puramente instrumental, não associada a um texto ou a um tema identificado (como sucede na ópera ou numa canção), é um caso particularmente difícil, justamente porque não podemos remeter o eventual conteúdo expressivo desse tipo de música para esse conteúdo (extramusical) que lhe poderia

(*) Centro de Estudos Humanísticos da Universidade do Minho.

estar associado. Por outro lado, por mais difícil que seja, entender a expressividade na música puramente instrumental tem a vantagem de nos garantir que tal explicação se dirige tão somente à música, isto é, permite-nos «filtrar» os elementos exógenos que poderiam confundir e deturpar a nossa análise acerca da natureza específica da música.

Com efeito, não existe – e provavelmente nunca virá a existir – um consenso em relação ao conceito e à explicação da expressividade musical. Poderei, contudo, enumerar seis formas influentes que foram avançadas para compreender este conceito. Segundo estas perspectivas, a música instrumental emocionalmente expressiva 1) transmite a emoção do compositor (e.g. Tolstói 1995 [1897]); ou 2) provoca uma emoção no ouvinte de uma forma adequada à evocação da emoção expressa (e.g. Robinson 2005); ou 3) representa a emoção (e.g. Young 2014); ou 4) possui a emoção como uma qualidade perceptiva, por relações de semelhança com o comportamento expressivo de alguém que experiencia a emoção expressa (e.g. Davies 2006; Kivy 1980); ou 5) expressa a emoção de uma *persona* imaginada (Levinson 2006); ou 6) exemplifica metaforicamente a emoção (Goodman, 2009). Interessa-nos, para os propósitos deste artigo, analisar esta última hipótese – a noção de exemplificação metafórica de Nelson Goodman.

2. A expressão como exemplificação metafórica

A exemplificação é uma forma de representação fundamental para perceber o poder cognitivo que Goodman pretende atribuir à arte. Se uma obra de arte representa um conteúdo que ela mesma possui, poder-se-á dizer que essa obra *exemplifica* esse conteúdo. Contudo, quando Goodman nos fala em expressão emocional na arte, não nos fala em exemplificação *simpliciter*, mas defende que a expressão emocional se deve entender como aquilo que designa por «exemplificação metafórica» – e será através desta noção que se explicará a expressão emocional na música instrumental.

Tornemos para já um pouco mais clara a ideia de exemplificação no sentido geral. Considere-se um catálogo de um alfaiate com pequenas amostras de tecido. Cada amostra exemplifica um subconjunto das suas propriedades – a cor, a textura, o padrão. Mas não exemplifica uma série

de outras, como o tamanho, a forma ou o peso. O contexto e objectivo comunicacional determinará que propriedades serão exemplificadas. Neste caso, como se pretende dar ao cliente uma ideia do tipo de tecido com o qual se fará uma roupa, as amostras exemplificam as propriedades partilhadas pelos tecidos que podem ser escolhidos. Em suma, através da exemplificação podemos usar coisas para referir propriedades que essas mesmas coisas possuem.

A partir desta noção-base, Goodman procura explicar a natureza da expressividade na arte. De acordo com o filósofo americano, uma obra expressa uma propriedade na medida em que exemplifica uma propriedade que essa obra metaforicamente possui, isto é, que possui realmente, mas não literalmente. Assim, uma música é triste na medida em que exemplifica a propriedade de tristeza que metaforicamente possui.

Esta ideia tornou-se muito influente na filosofia da arte e da música. Todavia, creio que nela podemos encontrar alguns problemas quando nos focamos na música puramente instrumental.

3. Três problemas na noção de exemplificação metafórica

1.1. O problema do carácter metafórico

Em primeiro lugar, não é claro que a atribuição do predicado – digamos, «triste» – a uma música seja, genuinamente, um caso de atribuição metafórica.

Antes de incidirmos directamente no problema do carácter metafórico deste tipo de atribuição, comecemos por assinalar que, tal como defendem autores como Peter Kivy ou George Dickie, uma propriedade expressiva de uma peça musical pode ser entendida como uma propriedade perceptiva dessa mesma peça. Com efeito, podemos reconhecer que uma dada peça musical é triste ou melancólica independentemente do modo como nos afecta ou da intenção com que foi criada. Começando pela intenção, não é plausível que o teor triste que reconhecemos na famosa *Sonata ao Luar* (Sonata n.º 14 em Dó menor) dependa de forma relevante das intenções que Beethoven manteve quando a compôs. Beethoven poderia perfeitamente ter

composto essa obra em resposta a uma encomenda, usando o seu talento criativo. Do lado do ouvinte, podemos admitir que uma peça triste poderá, em certas circunstâncias, provocar tristeza em quem a escuta e que uma peça alegre possa despertar alegria. Mas não é necessário que assim aconteça. Poderei estar demasiado alegre para ficar triste, ou demasiado triste para ficar alegre e, ainda assim, reconhecer sem dificuldades que a peça que ouço é triste ou alegre. Como assinala George Dickie, semelhante divergência entre carácter expressivo e emoção provocada fica ainda mais clara no caso das peças alegres: se me encontro triste e escuto uma música alegre, é até provável que fique mais triste ainda (Dickie 1997: 118) – ou talvez até irritado.

Uma vez que a expressão de uma emoção na música não está necessariamente ligada a nenhum sentimento efectivamente vivido, Dickie afirma que é enganador usar uma locução do género «a música exprime tristeza» para exprimir o carácter emocional da música. «Exprimir» é um verbo relacional que, neste caso, denota uma relação entre a música e uma instância de tristeza que simplesmente não existe. Daí que seja mais apropriado dizer «a música é triste», ou, como Kivy prefere, assumir que a música possui, ela mesma, a qualidade perceptiva da tristeza.

Dickie considera que esta atribuição de tristeza é, de facto, uma atribuição metafórica. E temos boas razões para pensar que assim seja. De facto, a música não pode sentir tristeza porque não é uma entidade senciente, dotada de estados mentais. Neste sentido estrito, a música não pode ser literalmente triste. Ora, Kivy não aceita este pensamento e defende que o nosso uso do termo «triste», neste contexto, é literal, argumentando que quando empregamos termos relativos a emoções para descrever uma obra musical ou trechos da mesma, o nosso uso não é menos literal do que quando os aplicamos a pessoas ou a outros seres dotados de senciência. Noël Carroll acompanha esta ideia começando por assinalar que é falso que seja necessário algo possuir estados mentais reais para que lhe sejam literalmente aplicáveis predicados para propriedades mentais, como emoções. Lembra-nos que na arte representacional as personagens fictícias são descritas com os termos emocionais que usaríamos caso fossem personagens reais. Melhor dizendo, as personagens fictícias possuem literalmente (embora não realmente) características mentais. A distinção entre sentido literal

e metafórico não equivale à distinção entre real e ficcional. Além disso, as obras representacionais, no seu todo, apresentam tipicamente um ponto de vista geral que não se confunde com os pontos de vista dos seus personagens particulares – diz-se que um filme de Tarantino é irónico ou um filme de Lars Von Trier é pessimista numa acepção não menos literal do que aquela que usamos comumente para descrever alguém irónico ou pessimista. No caso das obras de arte, somos tentados a atribuir o ponto de vista da obra ao seu criador real. Mas nem sempre assim acontece – este ponto de vista pode ser atribuído a uma personagem fictícia subentendida que dá voz à perspectiva global da obra. Na poesia isso é manifesto. A personagem do poema que através dele exprime os seus sentimentos não tem de ser o seu autor real (Carroll 2010: 116–117).

Poderá objectar-se que estes casos não são convincentes porque não refutam substancialmente a ideia de que uma atribuição literal de um sentimento requer que o objecto dessa atribuição seja uma entidade dotada de estados mentais. Simplesmente acrescentou-se que estas entidades podem ser ficcionais. Afinal, alguém estaria realmente disposto a negar que Sherlock Holmes é literalmente (e não metaforicamente) perspicaz? Ora, será mais difícil argumentar a favor da literalidade da atribuição no caso da música instrumental porque, dir-se-á, a música não é nem representa uma entidade real ou ficcional dotada de estados mentais. Todavia, Carroll diz-nos que é possível proceder adequadamente à atribuição literal de estados emocionais a coisas que não são susceptíveis de possuírem, real ou ficcionalmente, estados emocionais em virtude da sua aparência ou configuração perceptiva:

Vemos os ramos nodosos das árvores despidas e chamamos-lhes angustiadas porque nos fazem lembrar a aparência retorcida do sofrimento humano. É claro que quando chamamos angustiada à árvore não queremos dizer, de forma literal, que ela está em sofrimento. Mas isso não significa que não estejamos a falar literalmente. Não estamos a dizer que a árvore sofre (que possui um estado psicológico), mas que tem um aspecto angustiado – que exhibe os traços característicos da fisionomia da angústia. E essa atribuição é literal; a árvore parece-nos angustiada, seja como for que os psicólogos um dia expliquem por que motivo assim é. (Carroll 2010: 119)

Seguindo esta linha de pensamento, Julian Dodd assinala que a aplicação de termos emocionais a objectos não sencientes é *secundária*, mas não obviamente metafórica. Dodd diz-nos que a forma natural como aceitamos estas atribuições sugere que se trata de atribuições verdadeiras, o que contrasta com as afirmações metafóricas que, com raras excepções, quando consideradas literalmente, são claramente falsas. Se estas atribuições foram um dia metafóricas, hoje são metáforas mortas (Dodd 2014: 308).

Se Kivy, Carroll e Dodd tiverem razão, a atribuição do predicado «triste» a uma música poderá ser entendida como uma atribuição secundária, mas não propriamente metafórica. Trata-se antes de uma extensão do seu uso comum a qualidades salientes da obra musical que preservam uma relação relevante com aspectos do mundo referidos por esses predicados de modo primário.

1.2. O problema da singularidade do que é expresso

Em segundo lugar, supondo que a música expressa tristeza porque exemplifica a tristeza que possui, a pergunta que interessa saber é que tristeza é exemplificada. A exemplificação é um modo de a obra referir a propriedade que possui. Presume-se, então, que essa propriedade é instanciada por outros objectos que não a própria obra. Um objecto que exemplifique uma propriedade que só ele possui refere uma propriedade que é instanciada apenas por ele mesmo – não seria realmente uma amostra, porque nada haveria a amostrar. Uma amostra do tom de cor azul-turquesa pode exemplificar, dependendo do contexto comunicacional, a propriedade «azul» ou a propriedade «cor» porque a amostra é de facto azul e é uma cor. Mas em nenhum contexto poderá exemplificar a propriedade «azul-marinho», muito menos a cor «vermelho». Se nos interessa saber como é a cor azul-marinho, uma amostra de azul-turquesa não será suficiente para satisfazer a nossa curiosidade. Agora imaginemos uma cor X que é instanciada por um único objecto: existe apenas um objecto no mundo com essa cor. Dificilmente diremos que esse objecto serve de amostra para a cor X, ou que a cor X poderá ser apreendida através de uma amostra. Se a cor X desse objecto for a sua qualidade mais interessante, então por um

lado não temos outra forma de conhecer essa qualidade senão através de X, nem, por outro lado, o contacto com X nos permite saber a cor de qualquer outro objecto. Uma obra triste exemplifica tristeza de que modo? Em certos contextos, uma música triste poderá exemplificar o sentimento de tristeza de uma forma muito genérica. Se alguém me perguntar o que tenho em mente quando falo de música triste, posso mostrar um prelúdio de Chopin, o *Adagio* de Samuel Barber, o segundo andamento do *Concerto de Aranjuez*, de Joaquín Rodrigo, ou um andamento lento em modo menor de Vivaldi. Todas estas peças servirão como exemplos elucidativos. Mas que tipo de qualidade nos interessa que a música exemplifique? Aceitando a hipótese, para efeitos argumentativos, de que a música exemplifica as suas qualidades, supõe-se que as propriedades que exemplificará no contexto da apreciação estética e artística são aquelas directamente associadas ao seu estatuto estético e artístico. A tristeza que pode ser igualmente exemplificada por um conjunto de obras substancialmente diferentes entre si não é uma dessas qualidades, justamente por ser demasiado genérica. Não nos fornece nenhuma informação relevante sobre a importância artística de uma dada obra. A tristeza é um sentimento que pode ocorrer de infinitas maneiras, com infinitos graus de intensidade. Desde o desgosto que sentimos quando perdemos um relógio com valor afectivo até ao mais trágico desespero que nos assola quando um familiar querido deixa de estar entre nós. Ora, uma música triste exhibe um tipo de tristeza específico, intrinsecamente ligado à própria estrutura particular da obra. É essa tristeza singular da obra, inalienável do seu material musical particular, que lhe confere o seu valor artístico. Mas essa tristeza particular, justamente por ser particular, não pode ser uma amostra no sentido próprio porque não é instanciada por nenhuma outra obra musical ou nenhum outro objecto no mundo. Se quero conhecer essa tristeza, tenho de ouvir a obra, e ouvindo a obra não poderei encontrar essa tristeza em nenhum outro lugar⁽¹⁾.

(1) Poder-se-á alegar contra esta objecção que mesmo neste caso a música é capaz de ter valor cognitivo porque nos apresenta uma «nova tristeza» que até então desconhecíamos. Ao fazê-lo, a nossa concepção de tristeza densifica-se de certa forma. Se nos lembrarmos de que o objectivo de Goodman passa por justificar o valor cognitivo da arte, então este é um ponto que deverá ser reconhecido. Contudo, devo salientar que o que aqui me ocupa é a adequação do emprego da

Uma consideração suplementar para apoiar este argumento poderá ser dada recorrendo àquilo que Malcolm Budd (1985: 152) designou «heresia da experiência separável». Budd refere-se à experiência emocional que o ouvinte tem quando aprecia o carácter expressivo da peça. Nesse sentido, a «heresia» de Budd aplica-se mais directamente à experiência emocional que o ouvinte tem quando aprecia a expressividade da peça. Vimos que emoção expressa e emoção despertada podem não ser idênticas. Contudo, Budd usa o seu argumento quer em relação à experiência da emoção, quer quanto à expressão da emoção (como qualidade da obra, no sentido que tem vindo a ser usado).

Segundo Budd, seria uma espécie de heresia afirmar que o tipo de experiência emocional que um ouvinte tem quando ouve música poderia ser obtido por algo que não a própria audição dessa música – por exemplo, tomando alguma droga. Quando Malcolm Budd expõe esta ideia tem especial cuidado em explicar que não apreciamos música tomando-a como um mero veículo de transmissão de uma emoção previamente sentida pelo compositor, independente da obra por ele criada (como seria de esperar se seguíssemos a proposta expressionista de Tolstói mencionada no início deste artigo, por exemplo), ou como veículo de *qualquer* emoção que pudesse ser sentida independentemente da apreciação musical. Budd defende que ouvimos música como um fim em si – isto é, tomando-a como o objecto central da nossa atenção, mesmo quando a música é expressiva de uma emoção:

Pois mesmo no caso da música que expressa a emoção e que é valorizada pela sua expressividade, a razão pela qual a música nos atrai não é porque produz uma experiência que, em princípio, poderia ser separada da experiência da música. Na verdade, a música pode ser avaliada como

noção de exemplificação para compreender a expressividade musical. O suposto valor cognitivo da música associada à sua expressividade não torna esta noção adequada. Apresentar ou criar um *item* de um dado domínio não é o mesmo que exemplificar esse domínio. Se alguém cria um chapéu com uma forma nova e inusitada, pode essa pessoa não ter qualquer intenção de que o chapéu criado exemplifique o conceito de chapéu ou sequer um dado tipo de chapéu – não ter, afinal, qualquer intenção de que esse chapéu represente seja o que for. Apesar disso, a minha concepção de chapéu densifica-se a partir do momento em que tomo conhecimento desse chapéu.

música em virtude do seu aspecto expressivo apenas se a experiência da música como expressiva de um estado de espírito não for pensada como uma mera combinação de experiências – uma experiência da música que não se relaciona com o estado de espírito e uma experiência do estado de espírito – cada um dos quais seria possível sem o outro (Budd 1985: 124).⁽²⁾

Isto é, se uma obra musical for considerada o veículo de transmissão de uma emoção previamente sentida, poderíamos apreciar essa obra de duas formas: 1) com o foco na emoção veiculada através da música ou 2) com o foco nas qualidades estéticas da própria música. Mas nenhum dos dois modos parece adequado. O primeiro implica a não apreciação do carácter propriamente musical da música – a música não seria assim apreciada como objecto estético. O segundo modo de apreciação implicaria ouvir uma obra expressiva de uma emoção afastando do âmbito da apreciação essa mesma emoção. Isto significaria simplesmente não ouvir a expressividade musical, a qualidade emocional da música em jogo. Contudo, tão-pouco podemos pensar a apreciação musical como uma espécie de composto destas duas experiências:

Portanto, como afirmei, a música pode ser avaliada pelo seu aspecto expressivo apenas se a experiência da música como expressiva de uma emoção (ou mais genericamente, um estado de espírito) não for pensada como uma mera combinação de experiências dos tipos indicados. Portanto, o que é necessário para uma teoria da expressão musical é uma conexão menos externa, mais íntima, entre a experiência do que a música expressa e a experiência da própria música: é necessário, de alguma forma, fundir a experiência do estado de espírito, do sentimento ou emoção expressa por

⁽²⁾ Tradução minha. No original inglês: «For even in the case of music which is expressive of emotion, and which is valued for its expressiveness, the reason the music is attractive to us is not because it yields an experience which in principle could be detached from the experience of the music. In fact, music can be valued as music in virtue of its expressive aspect only if the experience of music as expressive of a state of mind is not thought of as a mere combination of experiences—an experience of the music which does not relate it to the state of mind and an experience of the state of mind—each of which would be possible without the other.»

uma obra musical com a experiência da música que lhe dá expressão, ou para integrar a experiência do que a música expressa com a experiência da música. É necessário evitar a heresia da experiência separável (Budd 1985: 125).⁽³⁾

Considero que Budd tem razão quando nos diz que precisamos de pensar o sentimento ouvido numa obra integrado no arranjo artístico específico dessa obra. Isto não significa que as respostas emocionais não possam ser variadas e, por vezes, em certa medida, ambivalentes. Há peças cujo arranjo musical é suficientemente complexo para suscitar respostas múltiplas e até contraditórias. Contudo, mesmo nos casos em que existe um certo desdobramento emocional, tal desdobramento não se dá entre emoções «familiares» (independentes do material musical) e emoções «cognitivas» (dependentes desse material). O desdobramento ocorre sempre *dentro* da cognição do material musical específico da obra, como uma exigência de apreensão de vários aspectos do arranjo sonoro que contrastam entre si, que se sobrepõem e requerem um esforço de conciliação – como a assimilação de duas ou três melodias em contraponto. A tristeza que registo e aprecio no *Prelúdio n.º 4* de Chopin está intrinsecamente ligada à forma como registo cognitivamente a progressiva resolução de dissonâncias, as inflexões melódicas, as variações agógicas.

Poder-se-ia objectar que a heresia da experiência separada tem algo de vazio em dois sentidos diametralmente opostos: parece ser, ao mesmo tempo, demasiado inclusivista e demasiado exclusivista. Por um lado, em certo sentido, toda e qualquer emoção escapa a tal

⁽³⁾ Tradução minha. No original inglês: «Therefore, as I claimed, music can be valued for its expressive aspect only if the experience of music as expressive of an emotion (more generally, a state of mind) is not thought of as a mere combination of experiences of the kinds indicated. Hence what is needed from a theory of musical expression is a less external, a more intimate, connection between the experience of what music expresses and the experience of the music itself: it is necessary in some way to fuse the experience of the mood, feeling or emotion expressed by a musical work with the experience of the music which gives it expression, or to integrate the experience of what music expresses with the experience of the music. It is necessary to avoid the heresy of the separable experience.»

heresia. Não há nenhuma emoção susceptível de ser verdadeiramente experienciada por via de outra causa ou acontecimento que não o que a provocou. Imaginemos a tristeza que alguém sente quando vê um amigo partir. Não há no mundo nenhum outro acontecimento capaz de provocar nessa pessoa essa mesma tristeza. Nesse sentido, a emoção expressa ou despertada pela música não seria, segundo esta perspectiva, diferente de qualquer outra emoção expressa ou sentida noutro qualquer contexto não musical. Por outro lado e de outra perspectiva, parece que nenhuma emoção escapa à heresia da experiência separada porque praticamente todas as emoções apresentam suficientes semelhanças entre si para poderem ser enquadradas num *tipo* de emoção que nos é familiar. A pessoa que perde o amigo sente algo que, em certo grau, se assemelha a outros sentimentos susceptíveis de serem agrupados numa categoria mais abrangente como «tristeza». Quando designamos a música como «triste», estamos a fazer o mesmo: a incluí-la numa categoria mais vasta de emoções que podem ser vividas sem ter a obra musical como sua causa ou objecto. Como resolver este problema? Julgo que responder a esta questão passará por insistir no *grau* a que o sentimento na música se distingue de todos os outros sentimentos não musicais. Ainda que o sentimento expresso por uma dada obra se possa incluir numa categoria identificável mais lata – por exemplo, dentro do que designamos como «tristeza» –, o contorno e a coloração fenomenológica deste sentimento particular são significativamente distintos de todos os outros sentimentos vivenciados e expressáveis fora da experiência musical. Não existe nada fora do âmbito da apreciação da obra capaz de nos dar uma ideia minimamente satisfatória do que seria esse sentimento. Se perco um amigo, fico com uma ideia minimamente satisfatória do que será o luto. Luto esse que poderei sentir noutro momento, por outro amigo ou familiar. No caso da música, o sentimento de tristeza expresso pelo *Prelúdio n.º 4* de Chopin é de tal modo singular, que, por um lado, não haverá nenhuma outra obra nem circunstância que me dê uma ideia minimamente adequada desse sentimento, nem, por outro lado, a experiência desse prelúdio me esclarecerá acerca de qualquer sentimento que poderei sentir através de outra obra musical ou de outra circunstância de vida. Por isso faz sentido dizer-se que, quando uma pessoa perde alguém de grande significado para a sua vida, passa a conhecer a tristeza do luto – uma

espécie de subclasse de sentimentos dentro da classe maior que seria a tristeza. Mas fará sentido dizer-se que a partir do momento em que alguém ouve um prelúdio de Chopin passou a ter conhecimento do que seria um certo subtipo de sentimento dentro do tipo mais vasto que designamos por «tristeza» ou «melancolia»? Que tipo de sentimento seria esse? O sentimento de alguém que perde um ente querido é muito diferente do sentimento de alguém que vê falir a sua empresa. São subtipos de tristeza consideravelmente diferentes, por isso faz sentido introduzir categorias suplementares para os distinguir. A diferença entre um nocturno de Chopin, uma ária em modo menor de Bach ou um andamento fúnebre de um concerto de Rachmaninov pode ser vista como uma diferença deste género. Tudo se passa como se cada peça de música fosse uma espécie de novo subtipo de tristeza, e não apenas uma nova instância de um tipo de «tristeza musical» que nos é familiar e que, por sua vez, se pudesse incluir noutra subcategoria de tristeza não musical que também nos seria familiar. (Não se poderá tratar, claro está, de um novo tipo em sentido próprio porque seria um tipo com uma única instância.)

Em suma, a singularidade do que poderíamos designar «tristeza musical» está vinculada à singularidade da estrutura e do conteúdo da obra, que, por sua vez, dá à obra o seu valor artístico. Se a tristeza que a música expressa é indissociável desse arranjo artístico específico, tal tristeza deverá, ela mesma, herdar a singularidade desse arranjo – colocando-a fora da possibilidade de exemplificação goodmaniana.

1.3. Confusão entre descrição metafórica e atribuição de propriedades

Em terceiro lugar, autores como James O. Young (2014: 97) ou Julian Dodd (2014: 308) assinalam, mesmo supondo que a atribuição é genuinamente metafórica, a possibilidade de usar metáforas para descrever objectos não lhes confere novas propriedades. Dizer que um objecto possui X metaforicamente significa dizer que ele *não* possui realmente X, mas outra qualidade – digamos, Y – que constitui a referência da metáfora. A metáfora é um modo de *descrever* a qualidade Y através de X, não um modo de instanciar Y. Na descrição metafórica «Julietta é o Sol», a Julieta não exemplifica o Sol. Poderá

exemplificar aquilo que a metáfora pretende significar – um certo tipo de personalidade, por exemplo – enquanto a alusão ao Sol serve apenas para descrever algo de tal forma rico e intangível que nenhuma descrição literal lhe poderá fazer justiça. Se digo que uma música pode ser descrita metaforicamente como triste, estou a dizer que ela não é realmente triste, mas que a tristeza é uma forma indirecta de descrever ou sugerir outra qualidade que a música tem. Se quisermos manter a noção de exemplificação no caso da tristeza na música, será o objecto de tal descrição que constitui a propriedade exemplificada. É a atribuição do predicado «triste» que é (supostamente) metafórico, e não a instanciação da tristeza (Dodd 2014: 308)⁽⁴⁾.

Conclusão

Se as críticas que apresentei à ideia de exemplificação metafórica de Goodman foram adequadas, torna-se ainda mais claro quão complexo poderá ser o problema da expressão emocional na música instrumental. Vimos que a música expressa uma emoção de forma literal, mas não expressa uma emoção existente porque a emoção não tem de ter sido experienciada nem pelo compositor, nem pelo público para ser reconhecida. Por sua vez, a emoção existente não pode estar na música como uma propriedade que esta possa possuir ou sentir, porque a música não é um ser senciente. Mais ainda, tal emoção terá de ser uma emoção singular intrinsecamente associada ao material formal específico do qual o valor artístico da obra depende.

O estudo da proposta de Goodman conduziu-nos a estas encruzilhadas teóricas. Encruzilhadas que servem certamente como frutuosas vias de investigação para o entendimento da expressividade musical.

⁽⁴⁾ Existe ainda outra forma de dar sentido ao uso da metáfora na caracterização do carácter expressivo da música. Christopher Peacocke defende que a metáfora pertence ao próprio conteúdo intencional da *experiência* de uma peça musical expressiva e não à descrição desse tipo de música (cf. Peacocke 2009: 257). Para críticas a Peacocke, ver Boghossian 2010 e Davies 2011.

Referências

- BOGHOSSIAN, Paul. «The Perception of Music: Comments on Peacocke». *British Journal of Aesthetics*. 50, 2010. 71–6.
- BUDD, Malcolm. *Music and the Emotions: The Philosophical Theories*. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1985.
- CARROLL, Noël. *Filosofia da Arte*. Traduzido por Rita Canas Mendes. Lisboa: Texto & Grafia. 2010.
- DAVIES, Stephen. «Artistic Expression and the Hard Case of Pure Music». Matthew Kieran (org.), *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*. Oxford: Blackwell, 2006. 179–91.
- DAVIES, Stephen. «Music and Metaphor». *Musical Understandings & Other Essays on the Philosophy of Music*. Oxford: Oxford University Press, 2011. 21–33.
- DICKIE, George. *Introduction to Aesthetics: An Analytic Approach*. Nova Iorque: Oxford University Press. 1997.
- DODD, Julian. «The Possibility of Profound Music». *The British Journal of Aesthetics*. 54. 3, 2014. 299–322.
- GOODMAN, Nelson. «Como os Edifícios Representam». *Arte em Teoria*. V. Moura (org.). Traduzido por Vítor Moura. Vila Nova de Famalicão: Húmus, 2009. 25–38.
- KIVY, Peter. *The Corded Shell: Reflections on Musical Expression*. Princeton: Princeton University Press. 1980.
- LEVINSON, Jerrold. «Musical Expressiveness as Hearability-as-Expression». Matthew Kieran (org.), *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*. Oxford: Blackwell, 2006. 192–206.
- PEACOCKE, Christopher. «The Perception of Music: Sources of Significance». *British Journal of Aesthetics*, 49(3), 257–275, 2009.
- ROBINSON, Jenefer. *Deeper than Reason: Emotion and Its Role in Literature, Music, and Art*. Oxford: Oxford University Press, 2005.
- TOLSTOY, Lev. *What is Art?* Traduzido por P. Pevear e L. Volokhonsky. Londres: Penguin, 1995.
- YOUNG, James. *Critique of Pure Music*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2014.

Goodman contra Greenberg: exemplificação, referência e heteronomia na arte

SÍLVIA BENTO(*)

1. Goodman contra uma certa tradição estética

Uma das singularidades da filosofia da arte desenvolvida por Nelson Goodman consiste na recusa de uma posição-chave, de origem kantiana, que promovera a separação radical e irreduzível entre a estética e a epistemologia. Esta rejeição de tal tradição kantiana – uma tradição que, como sabemos, se apresenta profundamente influente no âmbito dos estudos da estética – traduz uma das traves-mestras do pensamento de Goodman, permitindo ao filósofo norte-americano a elaboração das afinidades e continuidades filosóficas entre a sua teoria estética e a sua teoria epistemológica, de cunho construtivista/simbolista. No cerne da filosofia da arte proposta por Goodman encontramos, pois, uma problematização acerca daquilo que é a estética e dos seus fundamentos teóricos – ou, por outras palavras, uma problematização acerca da possibilidade/impossibilidade de constituição da estética como uma esfera de pensamento autónomo e dotado de uma conceptualidade própria, distintiva, exclusiva e, em última instância, definidora. Esta problematização acerca daquilo que é a estética delinea-se segundo uma confrontação aberta com a mencionada tradição kantiana e com a sua apreciação da estética por contraste com a esfera da epistemologia: em boa verdade, poderíamos afirmar que, na filosofia da arte desenvolvida por Goodman, a visão sobre a estética se desenvolve à luz de uma

(*) Instituto de Filosofia da Universidade do Porto.

postura crítica dirigida contra as posições convencionais acerca do assunto. A rejeição das linhas fundamentais da linhagem estética kantiana – especialmente do seu modo característico de definir a estética à luz dos contrastes com a epistemologia – encontra-se no centro da filosofia da arte desenvolvida por Goodman (ou, se quisermos ser mais enfáticos, da filosofia desenvolvida por Goodman).

Há uma certa linha de pensamento – que aqui poderíamos descrever, de modo não especialmente controverso, como dominante ou hegemónica – que envolve a recepção da *Crítica da Faculdade do Juízo*, de Kant, no âmbito dos estudos dedicados à estética: trata-se da postura interpretativa que procura sublinhar a posição kantiana tendente à postulação do carácter singular, autónomo, distintivo da estética face a outros modos de pensamento filosófico. O modo como Kant, na «Analítica do Belo», propõe definir o juízo estético – elemento inédito no pensar kantiano até então formulado – à luz da sua diferenciação face ao juízo lógico-científico, traduz-se como objecto de dedicada atenção por parte dos leitores da terceira *Crítica*, no âmbito dos estudos da estética. Refira-se um nome recente que nos servirá como exemplo: Christoph Menke anuncia-se como um desses intérpretes, possuidores de um olhar especialmente exacerbado em torno da sustentação da autonomia irreductível da estética; segundo Menke⁽¹⁾, a *Crítica da Faculdade do Juízo* propõe não meramente a afirmação da autonomia da estética, mas principalmente a afirmação do seu carácter soberano face à epistemologia. A *soberania da estética* é a expressão utilizada por Menke com o propósito de sublinhar a visão kantiana relativa à formulação do juízo estético e da sua possibilidade de cancelamento da actividade categorial do entendimento, a faculdade eminentemente epistemológica do sujeito transcendental. Sob o olhar de Menke, a apreciação das diferenciações estabelecidas pelo juízo estético face ao juízo epistemológico – inerentes ao facto de o primeiro se apresentar acompanhado por um sentimento estético, o elemento mais subjectivo do ânimo, que, por sua vez, se cumpre, a nível transcendental, segundo um livre jogo entre imaginação e entendimento na ausência da intervenção de uma categoria lógica – deve integrar a consideração imperiosa da possibilidade de anulação efectiva das funções cognitivas

(¹) (Menke 1988: 10).

do entendimento. O juízo estético, tal como definido por Kant, é, pois, um juízo *sem conceito* – leia-se: um juízo formulado na ausência de uma determinação lógico-categorial e de um propósito cognitivo-epistemológico face ao objecto; e tal posição-chave da «Analítica do Belo» anuncia-se como o aspecto que recebe as melhores atenções por parte de Menke. O cancelamento ou a anulação das funções cognitivas – categoriais – da faculdade epistemológica do entendimento encontra-se no centro da leitura da estética kantiana desenvolvida por Menke. Certos estudiosos da estética procuram sustentar, com uma certa veemência, uma interpretação de Kant segundo a qual há uma separação radical entre estética e epistemologia; e, em boa verdade, sob o olhar de Menke, importaria postular não somente a autonomia da estética, mas a sua primazia – ou *soberania* – sobre os demais modos do pensar filosófico.

Tais posições kantianas, assim interpretadas, constituem matéria de problematização, de modo mais ou menos aberto ou explícito, no âmbito da filosofia da arte desenvolvida por Goodman. Não obstante, a análise da rejeição da tradição kantiana empreendida por Goodman deve integrar mais do que a apreciação do filósofo norte-americano como um intérprete, ainda que refractário, da *Crítica da Faculdade do Juízo*: importa, pois, salientar que a crítica de Goodman dirigida contra a tradição estética kantiana se afigura elaborada e cumprida no interior da sua filosofia, designadamente no que concerne às linhas fundamentais do seu construtivismo simbólico – no âmbito do qual também se enquadram, como bem sabemos, as posições fundamentais da sua filosofia da arte. Neste sentido, poderíamos afirmar que a crítica da estética kantiana não se apresenta realizada por Goodman enquanto leitor ou comentador da *Crítica da Faculdade do Juízo*, mas por Goodman enquanto filósofo. É na filosofia de Goodman que tal crítica encontra a sua justeza e justificação, assim como o seu cumprimento pleno. E, neste aspecto, a crítica de Goodman ao legado kantiano é, no âmbito do pensamento estético do século xx, filosoficamente inexcedível.

Se a temática da separação entre estética e epistemologia constitui uma das traves-mestras da estética kantiana – possivelmente, uma das linhas de pensamento que determinaram, de modo decisivo, a envolvimento definidora desta disciplina filosófica –, no âmbito do pensamento de Goodman trata-se de pensar as afinidades e continuidades

filosóficas entre arte e ciência, segundo a elaboração de um *corpus* de pensamento que se anuncia sob o signo do construtivismo simbólico, integrando tanto uma estética quanto uma epistemologia. E, neste ponto, evoquemos as elucidações, sempre iluminadoras, de Carmo d'Orey, a mais eminente leitora do pensamento de Nelson Goodman em Portugal, a partir do seu livro *A Exemplificação na Arte. Um Estudo sobre Nelson Goodman* (1999):

O grande contributo de Goodman para esta questão consiste em ter construído uma epistemologia que implica uma afinidade e continuidade entre arte e ciência de maneira tal que, como forma de conhecimento, nenhuma pode ser privilegiada em relação à outra. Esta afinidade e continuidade decorrem, em particular, da sua convicção de que o saber é o resultado da construção e manipulação de sistemas de símbolos e processos de simbolização de uma grande diversidade, na ciência como na arte.⁽²⁾

No mesmo tom:

Conhecemos os lugares-comuns do anti-intelectualismo: estética e lógica são inimigas; emoção e racionalidade são incompatíveis; consequentemente, a arte e a ciência não têm nada a ver uma com a outra e é filosoficamente indispensável mantê-las separadas. Com a filosofia de Goodman, estas oposições são derrubadas. Ciência e arte invadem o mesmo território do saber, a filosofia deixa de policiar as fronteiras. Grande parte dos problemas estéticos são lógicos e áreas inexploradas da lógica, como as diferentes propriedades sintáticas e semânticas dos sistemas simbólicos, entram no domínio da estética.⁽³⁾

É justamente com Carmo d'Orey que aprendemos a importância da integração da filosofia da arte traçada por Goodman no âmbito do seu *corpus* filosófico – ou, se quisermos, a relevância da inseparabilidade entre estética e epistemologia no interior do pensamento do filósofo. Arte e ciência – estética e epistemologia – constituem dois

⁽²⁾ (Carmo d'Orey 1999: 661-662).

⁽³⁾ (Carmo d'Orey 1999: 723).

modos simbólicos de *fazer mundos*, dois modos simbólicos que nos permitem elaborar (ou, de modo mais rigoroso, *construir*) sistemas de relacionamento com/e conhecimento do mundo, os quais, em última instância, se determinam como «versões-de-mundos» (na ausência de concepções relativas à existência de uma suposta realidade em si, totalmente independente da tarefa de simbolização ou conceptualização humana). Arte e ciência – estética e epistemologia – são assim perspectivadas como sistemas simbólicos, aspirando a constituir-se como versões do mundo, configurando-se na sua função de dotar de forma e de sentido aquilo que designamos como, justamente, «mundo». A filosofia construtivista de Goodman – também apreciada no seu relativismo e pluralismo, tomados como filosoficamente salutares – é profundamente contrária à possibilidade de determinar hierarquias de importância ou correcção simbólicas entre as diferentes versões de mundos e o mundo enquanto tal (seja tal coisa o que for): com efeito, os sistemas simbólicos, tais como a arte e a ciência, são avaliados no seu modo de bom funcionamento à luz de elementos imanentes, internos, e não segundo uma lógica de correcção ou conformidade exteriormente determinada.

Na sua função de simbolização e de construção de versões-de-mundos, não há primazia da arte sobre a ciência nem da ciência sobre a arte: ambas constituem sistemas organizados de símbolos (esquemas) aplicáveis a um campo de referentes (campo de referência), possuindo valor sintáctico e semântico, e determinando-se no seu bom funcionamento à luz do interior do sistema em que se integram ou ao qual pertencem. Importaria, neste ponto, sublinhar a convergência filosófica que sustém a definição que Goodman desenvolve acerca da arte e da ciência: com efeito, ambas, enquanto sistemas de construção simbólica, são definidas segundo uma afinidade e uma continuidade filosófica – ou, por outras palavras: trata-se do mesmo enquadramento filosófico e conceptual que determina aquilo que Goodman define e perspectiva como sendo arte e como sendo ciência. E, no núcleo de tal enquadramento filosófico e conceptual, deparamo-nos com a noção de *mundo*, que aqui se determina como conceito que ilustra o campo de referência da ciência e, interessantemente, da arte. Tenhamos presente que a dimensão de referencialidade que envolve a arte – a arte enquanto sistema simbólico – determina a sua potencialidade

cognitiva, conferindo a cada obra de arte, símbolo estético, um valor de conhecimento em relação ao mundo, seu referente (atente-se que, na filosofia de Goodman, *conhecer* e *construir* o mundo, ou mundos, se apresentam como duas actividades humanas indissociáveis). É, pois, mediante a perspectivação da arte como sistema simbólico dotado de referencialidade que Goodman se permite rejeitar a tradicional posição estética, de linhagem kantiana, acerca da separação radical entre estética e epistemologia, ou arte e ciência, à luz da qual as primeiras se afirmariam como esferas isentas de qualquer determinação cognitiva acerca de outra entidade que não elas mesmas.

No seguimento de tais considerações, cumpre ainda sublinhar que, no âmbito do pensamento de Goodman, não se trata de propor uma definição de filosofia da arte que se afiguraria como mero decalcamento de uma teoria epistemológica – não é esse o tom de Goodman; trata-se, sim, de compreender o modo como, a partir da elaboração de uma filosofia construtivista e simbólica, se cumpre a possibilidade de desenvolver uma avaliação convergente das tarefas da arte e da ciência, colocando sob um prisma crítico as dicotomias tradicionais que envolvem a história da estética filosófica desde o século XVIII. A este propósito, seria pertinente ler, uma vez mais, Carmo d’Orey, debruçando-se sobre a obra de Goodman *Ways of Worldmaking* (1978):

Assegurar a referencialidade de todas as o.a. [obras de arte] é apenas uma condição necessária para podermos manter que o valor da arte consiste no seu poder cognitivo. Há um (...) tipo de objecções, mais gerais e mais difusas, que têm essencialmente a ver com a relutância em considerar que o objectivo principal da arte é a cognição e, como consequência, em colocar a arte no mesmo plano da ciência. Ora é exactamente esta aproximação entre arte e ciência, permitida e justificada pela teoria de Goodman, que constitui um dos principais méritos desta teoria e que é lapidariamente formulada em WW [*Ways of Worldmaking*]: «[...] a principal tese deste livro é a de que as artes devem ser tomadas, não menos seriamente do que as ciências, como modos de descoberta, criação e ampliação do conhecimento, no sentido amplo de avanço da compreensão e, por conseguinte, a filosofia da arte deve ser concebida como uma arte integral da metafísica e da epistemologia».⁽⁴⁾

⁽⁴⁾ (Carmo d’Orey 1999: 641).

2. A função simbólica da arte

Arte e mundo – eis o par de conceitos, ou a relação simbólica, que importa considerar atentamente. A aliança indissociável entre arte e mundo constitui-se, pois, como a marca definidora da estética desenvolvida por Goodman, promovendo a perspectivação das posições do filósofo norte-americano como exemplares de uma teoria que se alicerça sobre a consideração da arte enquanto sistema simbólico que integra um campo de referência. Com efeito, segundo Goodman, a arte refere-se ao mundo – este é, pois, o seu referente.

Tal postura de Goodman deverá merecer a nossa melhor atenção: no centro de tais posições formuladas pelo filósofo acerca da arte como processo de simbolização do mundo, encontramos a rejeição de uma concepção estética especialmente influente na filosofia da arte e na história da arte do século xx – trata-se da tese da autonomia e da auto-referencialidade da arte. É justamente o pendor construtivista-simbólico da filosofia de Goodman que dita a sua recusa de tal primado estético acerca da arte enquanto esfera própria, fechada na sua identidade e na sua autonomia constitutivas, e determinada por leis internas nos seus processos de elaboração e no seu desenvolvimento histórico. O eixo da autonomia da arte anuncia-se como o principal alvo de problematização crítica e de rejeição filosófica por parte de Goodman; neste sentido, poder-se-ia afirmar que a estética de Goodman promove a possibilidade de pensar a arte à luz da sua heteronomia inerente, segundo a perspectivação da sua relação simbólica com o mundo, o seu correlato. De acordo com a estética de Goodman, não se trata de afirmar a autonomia da arte, mas sim de sustentar filosoficamente a sua heteronomia, decorrente, bem entendido, do seu carácter eminentemente simbólico.

Neste ponto do seu pensamento, Goodman apresenta-se em discordância profunda com alguns dos mais ilustres teóricos (filósofos ou não filósofos) da arte do século xx. Interessantemente, a filosofia da arte de Goodman, sustentando a existência de um carácter heterónimo da arte, apresenta-se como uma visão (à primeira vista) contracorrente perante as manifestações artísticas mais representativas (ou, pelo menos, mais afamadas) e mais teorizadas do século xx, assim como perante as principais correntes da filosofia da arte, da história da arte e da

crítica da arte que as acompanham. Diríamos: é como se Goodman desenvolvesse toda uma filosofia da arte que se assumisse contrária ao movimento convencionalmente teorizado como característico da arte do século xx (pelo menos da sua primeira metade): referimo-nos, pois, aos primados da anulação da figuração e da introdução da abstracção nas artes visuais, e do correlativo método de descoberta e de exploração dos elementos próprios (as propriedades intrínsecas) de cada arte, sob um propósito de determinação-de-si na sua identidade constitutiva.

A influente corrente formalista em teoria da arte é, pois, uma das posições estéticas que se apresentam como alvo do olhar crítico de Goodman, particularmente no âmbito da obra *Ways of Worldmaking* – saliente-se, a este respeito, a reconstituição que Carmo d'Orey desenvolve no seu mencionado livro (designadamente no capítulo IV da Segunda Parte)⁽⁵⁾ da discussão que Goodman empreende com o pensamento estético dos formalistas Roger Fry e Clive Bell, que tomara, por sua vez, como objecto dilecto a pintura de Cézanne. Contra o formalismo estético, Goodman sustenta a tese da existência de um carácter heterónimo da arte: na sua qualidade de sistema de construção simbólica do mundo, a arte determina-se invariavelmente na sua relação com o outro de si; a exterioridade da arte constitui-se como um elemento que deverá tomar lugar na sua definição, promovendo a impossibilidade de erigir a esfera dos objectos artísticos num domínio plena e totalmente autónomo e auto-referido. A apreciação de propriedades exclusivamente intrínsecas da arte – eis o gesto formalista que conduzirá à proclamação de um carácter supostamente não-representacional (porventura *puro*?) da arte – apresenta-se recusada pela filosofia da arte de Goodman, que elabora, por sua vez, a temática estética da *exemplificação* (um conceito filosófico elaborado por Goodman, num primeiro momento, em *Languages of Art*, de 1968), enquanto modo próprio de simbolização da arte – temática à qual voltaremos, de modo mais demorado, neste ensaio.

Também o sentido de progressão histórica que preside ao pensamento do formalismo estético é rejeitado por Goodman: segundo tal perspectivação da arte, esta seria dotada de um movimento de evolução histórica – linearmente progressista, justamente – que potenciaría a

⁽⁵⁾ (Carmo d'Orey 1999: 226-256).

descoberta, a realização e o cumprimento da sua definição ou da sua essência próprias, eliminando todo o elemento exterior e heterónimo (numa palavra: todo o elemento não artisticamente puro, toda a propriedade não exclusiva da arte). Acrescentaríamos: como se a arte integrasse um desenvolvimento histórico determinado por um *telos*, um propósito ou uma finalidade que ditariam a lógica do seu movimento ao longo do tempo – este *telos* da arte consistiria, pois, na realização do imperativo da anulação de toda a sua heteronomia. A este respeito, cremos que seria pertinente reconstituir as posições de um dos mais influentes críticos de arte norte-americanos de meados do século xx, Clement Greenberg, o principal teorizador de tal sentido de progressão histórica da pintura modernista, preconizando a possibilidade de emergência de uma arte elaborada na sua *pureza formal* (com efeito, Carmo d'Orey não dedica mais do que três páginas do seu mencionado livro a contrapor Goodman e Greenberg⁽⁶⁾, pelo que proporemos, ao longo deste nosso ensaio, delinear tal contenda, sustentando as possíveis respostas do filósofo ao crítico da arte).

No ensaio intitulado *Modernist Painting*⁽⁷⁾, de 1960, Clement Greenberg delinea uma perspetivação respeitante ao *modernismo* [*modernism*] enquanto movimento civilizacional, cultural e artístico que integra como eixo definidor o gesto crítico – ou autocrítico. Eis a expressão de Greenberg: «a autocrítica do modernismo» [*the self-criticism of Modernism*]⁽⁸⁾. Tal movimento iniciara-se, elucida Greenberg, no domínio do pensamento filosófico, designadamente no contexto do pensamento kantiano, prolongando-se, nomeadamente a partir do século xix, para outras esferas de actividade cultural, tais como a arte. A este respeito, haveria que perspetivar Kant como «o primeiro modernista verdadeiro» [*the first real modernist (sic)*]⁽⁹⁾. As afirmações de Greenberg assinalam um certo sentido de convergência – não plenamente fundamentado ou sustentado, mas apresentado como incontestável – entre a modernidade filosófica e o modernismo artístico, ambos concebidos pelo crítico de arte sob o

⁽⁶⁾ (Carmo d'Orey 1999: 824–827).

⁽⁷⁾ (Greenberg 1993: 85–93).

⁽⁸⁾ (Greenberg 1993: 85).

⁽⁹⁾ (Greenberg *ibid.*).

amplo conceito de *modernismo*. O primado da modernidade filosófica e do modernismo artístico consiste, pois, na intensificação do gesto crítico, ou autocrítico.

Identifico o modernismo com a intensificação, quase o exacerbamento, da tendência autocrítica que se iniciara com o filósofo Kant. Pois tendo sido ele o primeiro a criticar os próprios meios da crítica, eu considero Kant o primeiro modernista verdadeiro. A essência do modernismo sustenta-se, tal como eu a concebo, no uso de métodos próprios de crítica de uma disciplina sobre si mesma, não orientado segundo a sua própria subversão, mas tendo em conta o seu firme estabelecimento na sua área de competência.⁽¹⁰⁾

A pintura apresenta-se, no contexto do pensamento de Greenberg, como o domínio exemplar de tal propósito autocrítico desenvolvido no âmbito do modernismo artístico. Segundo o crítico norte-americano, cada arte – a pintura, o primeiro dos exemplos tratados – empreendera, no momento histórico-artístico designado modernismo, uma «tarefa de autocrítica» [*task of self-criticism*]⁽¹¹⁾, cujo escopo residira na identificação e delimitação da sua essência própria e, por conseguinte, na consecutiva eliminação da heteronomia: os postulados da autonomia e da auto-referencialidade apresentam-se, assim, proclamados. A tarefa autocrítica de cada arte concertara, por conseguinte, uma finalidade de determinação da sua irredutibilidade constitutiva, a qual deveria ser concebida como potencialidade de realização da definição própria de tal arte; a tarefa autocrítica desenvolvida por cada arte determinara-se, portanto, como o modo de alcance e consumação da sua «pureza» [*purity*] e da sua «independência» [*independence*] – expressões sinónimas, importará assinalar, da noção-maior do modernismo artístico: «autonomia» [*autonomy*].

Cada arte [...] teve de realizar esta demonstração por si própria. O que tinha de ser exibido não consistia apenas naquilo que era único e irredutível na arte em geral, mas também aquilo que era único e irredutível

⁽¹⁰⁾ (Greenberg *ibid.*).

⁽¹¹⁾ (Greenberg 1993: 86).

em cada arte particular. [...] Por conseguinte, cada arte torna-se «pura» e, na sua «pureza», encontra a garantia dos seus padrões de qualidade, bem como os da sua independência. «Pureza» significa autodefinição.⁽¹²⁾

De acordo com o pensamento de Greenberg, cada objecto artístico determinado deverá desenvolver um movimento autocrítico relativo à essência constitutiva da arte a que aspira integrar-se ou com a qual pretende identificar-se. A ênfase do pensamento de Greenberg recai sobre considerações respeitantes à dimensão de concretude sensível do objecto artístico particular – ou, segundo a expressão do crítico de arte, o *medium*: «[p]rontamente emergira a concepção de que a área de competência única e própria de cada arte coincidia com tudo aquilo que era único na natureza do seu *medium*»⁽¹³⁾.

As limitações que constituem o *medium* da pintura – a superfície plana, a forma do suporte, as propriedades do pigmento – foram tratadas pelos antigos mestres como factores negativos que deveriam ser reconhecidos somente de modo implícito ou indirecto. Sob o modernismo, tais limitações passaram a ser perspectivadas como factores positivos, e foram abertamente reconhecidas. As obras de Manet tornaram-se as primeiras obras modernistas em virtude da franqueza com que declaram a superfície plana como o meio no qual foram pintadas. [...] Sublinho que a inelutável planura da superfície constituiu o aspecto mais fundamental no que respeita ao processo pelo qual a arte pictórica se critica e se define a si mesma no contexto do modernismo. Pois a superfície plana, enquanto tal, era a determinação única e exclusiva da arte pictórica. A forma fechada da imagem era uma condição limitadora, ou uma norma, partilhada com a arte do teatro; a cor era uma norma e um meio partilhado, não apenas com o teatro, mas também com a escultura. Na medida em que somente a superfície plana se apresentara como a condição da pintura que não era partilhada com nenhuma outra arte, a pintura modernista orientara-se, a si mesma, segundo a superfície plana, como o não fizera com nenhum outro elemento.⁽¹⁴⁾

⁽¹²⁾ (Greenberg *ibid.*).

⁽¹³⁾ (Greenberg *ibid.*).

⁽¹⁴⁾ (Greenberg *ibid.*).

A concepção respeitante à superfície plana como *medium* e elemento definidor e essencial da pintura apresenta-se como uma sustentação central no âmbito da teoria da arte segundo Greenberg. Com efeito, num dos seus primeiros escritos publicados, *Towards a Newer Laocoon*⁽¹⁵⁾, de 1940, Greenberg delineia uma perspectivação concernente à tarefa a desenvolver por parte de cada arte no que respeita à circunscrição prática – isto é, inserta no próprio processo artístico – dos seus elementos essencialmente definidores: a noção de superfície plana assume-se conceptualmente enunciada como a determinação identitária da pintura enquanto arte definida na sua autonomia constitutiva. O processo de determinação do elemento próprio e exclusivo – enunciado por Greenberg segundo o termo *medium* – apresenta-se, pois, como um movimento análogo ao movimento de produção-de-si de cada obra de arte particular: o processo artístico assume-se compreendido como uma tarefa de autoquestionamento e autodescoberta das dimensões constitutivas de cada arte, realizada, por sua vez, no âmbito do objecto artístico particular. A concentração da pintura no cumprimento da exploração do seu *medium* constitui-se como possibilidade de delineamento de uma definição ou identidade próprias.

Importará ter presente que, no contexto do referido ensaio de Greenberg, *Towards a Newer Laocoon* – um escrito que convoca o texto de Lessing *Laokoon oder über die Grenzen der Malerey und Poesie*, de 1766 –, o crítico de arte traça um delineamento teórico dos modos de ruptura da pintura modernista relativamente aos princípios artísticos da denominada arte dominante, a saber, a literatura; neste sentido, de acordo com Greenberg, a pintura modernista desempenhara uma função autocrítica de definição-de-si e de saber-de-si na sua essência própria, a qual fora subvertida, distorcida ou, inclusivamente, suprimida, no decurso da imposição da superioridade da literatura e dos seus postulados. A dissolução de uma tal «confusão das artes» [*confusion of the arts*]⁽¹⁶⁾ – segundo o propósito orientador consistente na determinação da pureza de cada uma delas na sua essência constitutiva – cumpre-se, pois, na efectivação da possibilidade de exploração artística do *medium*

⁽¹⁵⁾ (Greenberg 1986: 23-38).

⁽¹⁶⁾ (Greenberg 1986: 23).

próprio. A acusação de «purismo» [*purism*] não se afigura, de todo, mal acolhida por Greenberg: a consideração respeitante à possibilidade de elevação da pintura à sua «pureza» [*purity*] – ou, recorrendo a outra expressão, «autonomia» [*autonomy*] –, é o eixo teórico que sustenta as posições do crítico de arte. De facto, de acordo com a argumentação de Greenberg, importará compreender a reivindicação da possibilidade de autonomia da pintura enquanto arte pura e literalmente visual ou óptica relativamente ao primado dos modos de significação da literatura, concebida, por seu turno, como a arte historicamente dominante (pelo menos, sustenta Greenberg, desde o século XVII) e, como tal, convencionalmente proclamada como modelo de emulação por parte das outras artes. A inversão de uma tal condição de subordinação da pintura relativamente à primazia da literatura apresentara-se concretizada, assegura Greenberg, com a emergência do modernismo artístico, designadamente com o gesto *vanguardista* (Greenberg recorre continuamente a tal adjectivo) de concessão da atenção ao processo artístico, o qual enfatizara, no âmbito da pintura, não a temática ou o assunto [*subject matter*], mas o *medium*, ou, no mesmo sentido, a *forma* [*form*].

Tal significara uma nova e mais profunda ênfase na forma, o que envolvera a asserção das artes como vocações, disciplinas e ofícios independentes, absolutamente autónomas, respeitadas pelos seus próprios objectivos, e não meramente como receptáculos comunicacionais. Tal constituíra o sinal de uma revolta contra o domínio da literatura, a arte mais opressivamente temática.⁽¹⁷⁾

No contexto da emergência do modernismo e das vanguardas artísticas – momento artístico que Greenberg identifica com o período histórico de finais do século XIX, designadamente com o surgimento do Impressionismo na pintura –, a música havia alcançado um estatuto predominante no âmbito do novo *paragone* entre as artes. A música, progressivamente avaliada na sua ausência de princípios miméticos ou imitativos e perspectivada como arte absoluta, abstracta – a arte da *pura forma* –, tornara-se o novo modelo de emulação, nomeadamente

⁽¹⁷⁾ (Greenberg 1986: 28).

no âmbito das artes plásticas⁽¹⁸⁾. O método do processo artístico musical – a concentração na pura forma ou, no dizer de Greenberg, no seu *medium* – determinara-se, pois, como modelo do processo artístico num momento da história da arte em que, dir-se-ia, o mote

(18) A propósito do lugar privilegiado da música no âmbito das vanguardas modernistas, cumpriria ter presente o escrito de Wassily Kandinsky intitulado *Du spirituel dans l'art*, escrito em 1910 e publicado no ano seguinte. Assim escreve Kandinsky a respeito da música e da «viragem espiritual das artes» (recorre-se à tradução portuguesa de Maria Helena de Freitas): «Lentamente, as várias artes tornam-se capazes de transmitir o que lhes é próprio, e através dos meios que cada uma delas exclusivamente possui. Apesar, ou graças a esta diversificação, nunca as artes estiveram tão próximas umas das outras, como nestes últimos tempos, no momento decisivo da Viragem Espiritual. Vemos despontar a tendência para o «não realismo», a tendência para o abstracto, para a essência interior. Conscientemente ou não, os artistas obedeceram ao «conhece-te a ti mesmo» de Sócrates. Conscientemente ou não, dirigem-se cada vez mais para esta essência que lhes irá desencadear a criação; eles investigam-na, pesam-lhe os imponderáveis elementos. Isto tem como consequência natural o confronto entre os vários elementos das diversas artes. As aproximações à música são, segundo esta perspectiva, as mais férteis de ensinamentos. Desde há séculos que a música é por excelência a arte que exprime a vida espiritual do artista. Com raras excepções, este utiliza os seus meios, não para representar fenómenos da natureza, mas para dar uma vida própria aos sons musicais. Para o artista criador que quer e que deve exprimir o seu universo interior, a imitação das coisas da natureza, ainda que bem-sucedida, não pode ser um fim em si mesma. E ele inveja a facilidade com que a mais imaterial das artes, a música, o consegue. Compreende-se, assim, que o artista se volte para ela e que se esforce por descobrir e aplicar processos similares. Daí, a existência em pintura da actual procura de ritmo, da construção abstracta, matemática, e também do valor que hoje em dia se atribui à repetição dos tons coloridos, ao dinamismo da cor. [...] Emancipada da natureza como é, a música, para se exprimir, não tem necessidade de lhe tomar as formas da sua linguagem. A pintura, pelo contrário, na hora actual, ainda se encontra dependente desse processo. A sua função é ainda analisar os seus meios e formas, aprender a conhecê-los, como a música, por seu lado, fez desde há muito, e esforçar-se por utilizá-los com objectivos exclusivamente picturais, integrando-os nas suas criações. Qualquer arte que se aprofunde é obrigada a marcar os limites com as outras manifestações artísticas; mas a comparação e a identidade das suas tendências profundas aproximam-nas de novo. Assim constatamos que cada arte possui as suas próprias forças, que não se podem substituir pelas de outra.» (Kandinsky 2006: 49-51).

renascentista de precedência ovidiana *ars est artem celare*⁽¹⁹⁾ fora superado pela máxima modernista contrária *ars est artem demonstrare*. O *medium* da arte – dimensão sobre a qual se possibilita e configura a produção-de-si do objecto artístico – assume-se como determinação definidora e essencial da arte nas suas autonomia, auto-referencialidade e autarcia constitutivas. O ideal de pureza radical da arte apresenta-se, neste sentido, efectivado, realizado.

Orientando-se a si próprias, seja de modo consciente ou inconsciente, segundo uma noção de pureza derivada do exemplo da música, as artes de vanguarda alcançaram nos últimos cinquenta anos uma pureza e uma radical delimitação dos seus campos de actividade sem exemplo prévio na história da cultura. As artes repousam agora seguras, cada uma delas no âmbito dos seus «legítimos» limites, e o livre comércio fora substituído pela autonomia. A pureza na arte consiste na aceitação, voluntária aceitação, das limitações do *medium* de cada arte específica. [...] É em virtude do seu próprio *medium* que cada arte é única e estritamente própria. A fim de restaurar a identidade de cada arte, a opacidade do seu *medium* deverá ser enfatizada.⁽²⁰⁾

O imperativo vanguardista concretizado no âmbito da pintura modernista consistira, tal como Greenberg sustenta e proclama, no procedimento artístico de concentração no/exploração do *medium* próprio. Tal como afirma o crítico de arte, a história da pintura

(19) A expressão latina *ars est artem celare* traduz o imperativo artístico de eliminação de todo o vestígio de artefacto humanamente produzido da obra de arte – a arte «esconde» os meios técnicos (a sua artificialidade) que, não obstante, possibilitam a sua realização enquanto arte. Afirmar-se-ia: a obra de arte deverá apresentar-se como que «sem arte», como se a sua artificialidade não se constituísse como uma inexorabilidade. Convencionalmente atribui-se a origem da máxima *ars est artem celare* a Ovídio em *Ars Amatoria*, 2.313: *si latet ars, prodest* (na tradução portuguesa de Carlos Ascenso André: «é útil a arte se for camuflada»). Cf. Ovídio. *Arte de Amar*. Trad. introd. e notas Carlos Ascenso André. Lisboa: Livros Cotovia, 2006, 2.313) e em *Metamorphōseōn librī*, 10.252, no contexto do episódio de Pigmalião: *ars adeo latet arte sua* (na tradução portuguesa de Paulo Farmhouse Alberto: «A tal ponto a arte não se vê na arte!») Cf. Ovídio. *Metamorfoses*. Trad. Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Livros Cotovia, 2007, 10.252).

(20) (Greenberg 1986: 32).

vanguardista poderá ser perspectivada como um movimento de crescente dedicação artística ao seu *medium* específico, e, correlativamente, às suas propriedades e qualidades. Cumprindo a sua tarefa autocrítica de consagração ao seu *medium*, a pintura libertara-se, assim a avalia Greenberg, dos princípios e postulados próprios de outras artes, designadamente da literatura e dos seus modos de significação discursiva, e igualmente da escultura e da sua noção de espaço tridimensional. A pintura tornara-se, pois, plenamente visual, óptica, absolutamente bidimensional, *rasa* [*shallow*] – identificando-se completamente com o seu *medium*, a superfície plana.

A pintura abandona o *chiaroscuro* e as técnicas de sombreamento. As pinceladas são definidas em virtude de si mesmas. [...] As cores primárias, as cores «instintivas», simples, substituem os tons e as tonalidades. A linha, um dos elementos mais abstractos da pintura – pois não poderá ser encontrada na natureza enquanto definição do contorno – regressa à pintura a óleo como a terceira cor entre duas áreas coloridas. Sob a influência da forma quadrada da tela, as formas tendem a tornar-se geométricas – simplificando-se, pois a simplificação é também parte da instintiva acomodação ao *medium*. Mas, o mais importante, a imagem plana apresenta-se cada vez mais rasa, achatando e pressionando os seus fictícios planos de profundidade, até que estes se tornem um único, sobre o plano real e material que é a superfície da tela.⁽²¹⁾

Cumpriria assinalar o teor apologético das posições de Greenberg relativamente à pintura abstracta, designadamente à pintura do denominado expressionismo abstracto norte-americano: a tal propósito, tenha-se presente o ensaio *American-Type Painting*, de 1955, no qual Greenberg toma por objecto de análise as obras de Jackson Pollock, Willem de Kooning, Hans Hofmann, Barnett Newman e Clyfford Still. As sustentações teóricas do crítico de arte norte-americano apresentam-se formuladas segundo uma perspectivação histórica linear e progressista da arte – profundamente modernista, asseverar-se-ia –, no âmbito da qual se integra a possibilidade de proclamação de esgotamento ou caducidade das formas artísticas anteriores e a

⁽²¹⁾ (Greenberg 1986: 34-35).

consequente avaliação da necessidade do surgimento de novas formas artísticas. A emergência da nova forma artística apresenta-se constituída, segundo uma orientação linearmente histórica, como o movimento e a culminação necessários da arte do passado.

3. A exemplificação como modo de simbolização da pintura abstracta

Procurando ensaiar as objecções de Goodman dirigidas contra as posições do formalismo estético – de que Clement Greenberg, teorizando sobre a pintura abstracta norte-americana, se apresenta como um dos principais arautos no contexto de meados do século xx –, importaria tomar em devida consideração a temática da *exemplificação* enquanto aspecto central da filosofia da arte desenvolvida por Goodman. No âmbito do pensamento construtivista-simbólico de Goodman, o modo eminente de simbolização da arte ocorre como exemplificação: eis-nos perante a finura e a subtileza da filosofia da arte de Goodman, que, não descurando a apreciação dos movimentos artísticos mais convencionalmente tomados como impactantes do século xx, propusera pensá-los segundo a possibilidade de um alargamento do seu conceito filosófico de simbolização.

A aliança indissociável entre arte e mundo afigura-se, neste sentido, dotada de uma sofisticação filosófica assinalável: segundo o filósofo norte-americano, o modo distintivo de simbolização da arte consiste na exemplificação – não na denotação enquanto referência simples, directa e literal a um objecto, mas na exibição de algo (o elemento a referir) que o próprio objecto artístico possui como propriedade sua. Trata-se, pois, de um modo de simbolização eminentemente *estético*, segundo o qual o elemento a referir se configura, ele mesmo, como elemento sensível do objecto (que aqui é, igualmente, símbolo – *símbolo estético*, justamente). Referir algo *mostrando-o* na qualidade de propriedade sua – assim consiste a exemplificação na arte – traduz a possibilidade de um modo de fazer artístico que se caracteriza pela elaboração estética desse mesmo elemento a referir, inscrevendo-o na tessitura sensível do objecto artístico. Por conseguinte, de acordo com Goodman, a obra de arte constitui-se como símbolo exemplificativo na medida em que

se determina, ela mesma, como uma realidade sensível, esteticamente elaborada na sua qualidade de objecto produzido – ou, por outras palavras, o processo artístico integra, realizando, todas as possibilidades da sua função simbólica. Não existe, pois, contradição no modo como Goodman perspectiva a obra de arte enquanto entidade possuidora de propriedades intrínsecas à sua determinação sensível e enquanto entidade simbólica que integra uma referencialidade face ao mundo.

No seguimento de tais posições, Goodman sublinha o carácter de exemplificação simbólica da pintura tomada como mais representativa do primado da abstracção e da anulação da figuração: o elemento plenamente pictórico de tal pintura não traduz, sob o olhar de Goodman, qualquer sentido de exclusividade prerrogativa da arte, pois tais objectos artísticos mantêm o seu sentido de referência simbólica a – enquanto *amostras de* – linhas, cores e formas geométricas, emoções e sentimentos, sentido de absoluto ou de espiritualidade (elementos que não encontramos apenas no âmbito da experiência perceptiva potenciada pelo contacto com objectos artísticos). Em boa verdade, segundo a filosofia da arte de Goodman, não existe tal coisa como o elemento puramente pictórico da pintura, assim como não existem quaisquer determinações que possam ser erigidas em elementos próprios, exclusivos e, nesse sentido, definidores da arte enquanto esfera autónoma e auto-referida – pois tais propriedades constituem, elas mesmas, elementos de referencialidade exemplificativa em relação ao mundo.

Perante as objecções que invocariam o primado de anulação da figuração da pintura – pretendendo, assim, sustentar que a arte abdicara de todo e qualquer propósito de representação ou de referencialidade face ao mundo –, Goodman delinea a sua mais sofisticada teoria da simbolização, a designada exemplificação, perspectivada como o modo de referência distintivo da arte em relação ao mundo. A subtileza de tal posição de Goodman encontra-se na sua potencialidade de manter em relação ao objecto artístico um olhar que o assume igualmente como um objecto estético, sensível, dotado de uma textura imanente de elementos pictóricos e como um objecto simbólico, susceptível de se constituir como elemento de referência relativamente ao mundo. Neste sentido, importaria afirmar que a posição construtivista-simbólica da filosofia da arte de Goodman não conduz o filósofo à desconsideração do objecto artístico enquanto realidade estética e sensível – o olhar

filosófico de Goodman nunca tende, com efeito, para uma *des-estetização* da arte; pelo contrário: a filosofia da arte de Goodman permite dotar o elemento pictórico (no caso exemplar da pintura) de uma significação filosófica notável.

Interessantemente, a temática da exemplificação em arte, tal como formulada por Goodman, apresenta-se como um dos modos de filosofar sobre pintura abstracta mais eminentes – malgrado as objecções que, evocando tais manifestações artísticas, procuram rejeitar a visão simbólica que subjaz à estética do filósofo norte-americano. Com efeito, segundo o pensamento de Goodman, as pinturas abstractas são símbolos estéticos pictóricos, elaborados sob um eixo de referencialidade exemplificativa. A ausência de figuração da pintura abstracta anuncia-se, sob o olhar de Goodman, como potencialidade de abertura da arte ao cumprimento da sua função simbólica exemplificativa – como se a renúncia à figuração se determinasse, de certo modo, como renúncia à denotação directa e linear e, do mesmo modo, como configuração da possibilidade de cumprimento da exemplificação enquanto modo propriamente estético de referencialidade face ao mundo. A evocação da pintura abstracta, longe de constituir o elemento de refutação das teses centrais de Goodman, apresenta-se ao filósofo como o mais ilustre modo de realização da função de referencialidade exemplificativa da arte. Asseveraríamos: no âmbito do pensamento de Goodman, a pintura abstracta assume-se como a mais simbolicamente exemplificativa das artes. Esta intuição fora, pois, avançada e teorizada por Carmo d’Orey:

Como é que se determina que a obra não tem um ponto de partida na figuração? O que significa dizer que a obra não tem qualquer relação com o que lhe é exterior? Ou que não tem qualquer semelhança? Ou que não evoca nada? Ao contrário, a caracterização a partir da teoria de Goodman assenta em noções definidas ou claramente delimitadas: *símbolo estético pictórico, sistemas representacionais e exemplificativos, denotação e exemplificação*. [...] Aceitando, com Goodman, que a denotação é o âmago da representação comum, a exemplificação é a razão de ser da arte abstracta. Esta parece feita de propósito para ilustrar de forma absoluta a função exemplificativa da arte.⁽²²⁾

⁽²²⁾ (Carmo d’Orey 1999: 801).

A este respeito, Carmo d'Orey demora-se sobre a pintura de Mondrian (designadamente *Pintura 2 (Composição com Vermelho, Amarelo e Azul)*) – convencionalmente tomada como manifestação artística representativa da anulação da figuração – enquanto ilustração da posição de Goodman acerca de uma aliança perfeita entre pintura abstracta e exemplificação simbólica: a tessitura sensível (as propriedades pictóricas, os segmentos de rectas horizontais e verticais, as cores primárias vermelho, azul e amarelo, as formas geométricas rectangulares) da pintura de Mondrian não se reduzem a uma literalidade visual auto-referida, podendo, com efeito, a partir da sua própria concretude estética, «ser projectada, literal ou metafóricamente, para uma visão do mundo»⁽²³⁾, permitindo-nos «organizar a nossa experiência quer do mundo exterior, quer do mundo interior»⁽²⁴⁾. Segundo Carmo d'Orey, a pintura de Mondrian – que se atém aos elementos essenciais da experiência perceptiva humana – apresenta-se rica de implicações metafóricas nos âmbitos da religião, por exemplo. A sua contenção ou austeridade, termos utilizados por Carmo d'Orey, poderá traduzir – tal como o próprio Mondrian o procurara expressar por palavras suas – uma *manifestação do imutável e do espiritual*, uma *união do espiritual com o universal*, uma *aspiração ao absoluto e à eternidade* (expressões de Mondrian citadas por Carmo d'Orey). Tal como escreve lapidariamente Carmo d'Orey, mediante a experiência estética da pintura de Mondrian «há um acréscimo de consciência e, conseqüentemente, um acréscimo cognitivo»⁽²⁵⁾, os quais, em última instância, possibilitam a configuração da arte como um domínio que não repousa exclusivamente em si mesmo ou sobre si mesmo. O alcance da experiência perceptiva da pintura de Mondrian traduz-se na possibilidade de ocorrência de uma experiência acerca do mundo – ou, pelo menos, de elementos ou determinações que não podem ser reduzidas ao âmbito estrito daquilo que é a arte (de acordo com uma linguagem formalista *a la* Greenberg).

O modo como a pintura de Mondrian se apresenta perspectivada por Carmo d'Orey permite-nos recordar, com desejável pertinência, as posições desenvolvidas sobre a pintura de Barnett Newman por

⁽²³⁾ (Carmo d'Orey 1999: 813).

⁽²⁴⁾ (Carmo d'Orey 1999: 813).

⁽²⁵⁾ (Carmo d'Orey 1999: 814).

Jean-François Lyotard, um dos pensadores mais atentos à arte do pintor norte-americano. Segundo o filósofo francês, a pintura de Newman – na sua radical eliminação da figuração e na sua nudez plástica e poética – assume-se pensada sob temáticas como *presença* [*presence*], *instante* [*instant*], *anunciação* [*annunciation*], *epifania* [*épiphany*]⁽²⁶⁾. Lyotard sublinha as palavras de Newman acerca da importância da permanência da questão do assunto ou do conteúdo na pintura abstracta: sem tal elemento indispensável, toda a pintura tornar-se-ia meramente ornamental, objecto decorativo; neste sentido, tal como elucida Lyotard, o assunto ou o conteúdo da pintura de Newman não poderá ser outro que não a criação artística ela mesma, símbolo da Criação enquanto tal, como a relata o Livro do Génesis. Conhecemos o interesse de Newman pela leitura e pelo estudo da Torá e do Talmude – mas, tal como ressalva Lyotard, não se trata de pensar a pintura de Newman como meio de ilustração de um conteúdo, mas de atentar sobre a sua textura sensível como potencialidade de abertura a experiências que não terminam no âmbito puramente perceptivo ou visual (ou, se quisermos, no âmbito estritamente artístico). Tais considerações em torno da pintura de Newman propostas por Lyotard permitem-nos perspectivar outro olhar sobre a arte do pintor nova-iorquino que nos conduz a outra direcção estética que não aquela avançada pelas teses principais de Greenberg acerca da autonomia ou auto-referencialidade plenas.

4. Considerações finais: a distinção entre filosofia da arte e teoria/crítica da arte

Voltando a Goodman. Uma das marcas das posições estéticas de Goodman que deverá merecer uma atenção mais profunda consiste na distinção entre a filosofia da arte e a crítica de arte: importa, pois, compreender o modo como o olhar de Goodman dirigido aos objectos artísticos, tomados como símbolos estéticos, permite um alargamento da visão que o filósofo possui em relação à filosofia, justamente. Trata-se, com efeito, da possibilidade de, através do pensar sobre arte,

⁽²⁶⁾ Cf. (Lyotard 1988: 89-94).

a filosofia se pensar a si mesma – referimo-nos à contribuição que a arte apresenta para a filosofia, designadamente ao modo como a exemplificação artística se afigura como potencialidade de alargamento da apreciação filosófica dos modos de construção simbólica, para lá da denotação.

Em boa verdade, as posições de Goodman sobre arte apresentam-se desenvolvidas no interior de um pensamento filosófico que se alarga, ele mesmo, mediante o olhar atento dedicado à arte. Não se trata da aplicação de uma teoria filosófica à arte, mas sim da possibilidade de compreender a arte na sua potencialidade de se constituir como ocasião para um aprofundamento da filosofia. A envolvimento lógica e epistemológica da arte não lhe é atribuída como sendo decorrente de uma teoria ou de uma tese maiores – é a própria arte que se afigura como possibilidade de conduzir a um alargamento da lógica e da epistemologia. A função simbólica da exemplificação dá o tom de tal contribuição da arte para o pensamento filosófico. Neste sentido, as objecções de Goodman aos teóricos e críticos de arte não traduzem uma posição avulsa ou um olhar diletante – trata-se, sim, de posições traçadas no interior de uma filosofia que se desenvolve a si mesma em incessante contacto com os objectos artísticos.

Referências

- CARMO D'OREY, Maria do. *A Exemplificação na Arte: Um Estudo sobre Nelson Goodman*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.
- GOODMAN, Nelson. *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*. Indianápolis: Bobbs-Merrill, 1968.
- GOODMAN, Nelson. *Ways of Worldmaking*. Brighton: Harvester Press, 1978.
- GREENBERG, Clement. «Modernist Painting», in Clement Greenberg. *The Collected Essays and Criticism. Vol.IV: Modernism with a Vengeance. 1957-1969*. John O'Brian (org.). Chicago/Londres: The University Press of Chicago, 1993. 85-93.
- GREENBERG, Clement. «Towards a Newer Laocoon», in Clement Greenberg. *The Collected Essays and Criticism. Vol.I: Perceptions and Judgments. 1939-1944*. John O'Brian (org.). Chicago/Londres: The University Press of Chicago, 1986. 23-38.

- KANDINSKY, Wassily. *Do Espiritual na Arte*. Traduzido por Maria Helena de Freitas. Lisboa: Dom Quixote, 2006.
- LYOTARD, Jean-François. *L'Inhumain. Causeries sur le temps*. Paris: Éditions Galilée, 1988.
- MENKE, Christoph. *Die Souveränität der Kunst*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1988.
- OVÍDIO. *Arte de Amar*. Traduzido por Carlos Ascenso André. Lisboa: Livros Cotovia, 2006.
- OVÍDIO. *Metamorfoses*. Traduzido por Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Livros Cotovia, 2007.

Lista de publicações da Professora Carmo d’Orey

Livros:

A Exemplificação na Arte. Um Estudo sobre Nelson Goodman. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.

Artigos/Capítulos de Livros:

«A Relação de Exemplificação em Nelson Goodman». *Ao Encontro da Palavra: Homenagem a Manuel Antunes.* Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1986. 299-334.

«Os Sistemas Simbólicos da Arte». *Análise.* 8. Lisboa, 1988. 67-98.

«“O Que É a Arte?” ou “Quando há Arte?”» *Análise.* 14. Lisboa, 1990. 67-93

«Uma Teoria Extensional da Metáfora». *Vieira de Almeida (1888-1988): Colóquio do Centenário.* Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1992. 169-187.

«Problemas de Estilo». *Pensar a Cultura Portuguesa: Homenagem ao Prof. Doutor Francisco José da Gama Caeiro.* Lisboa: Edições Colibri/Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 1993. 85-102.

«A Exemplificação na Filosofia da Arte de Nelson Goodman». *Philosophica.* 2. 3. Lisboa, 1994. 154-157.

- «Arte e Ciência, Acordo e Progresso». *Philosophica*. 3. Lisboa, 1994. 71-84.
- «Introdução». Nelson Goodman. *Modos de Fazer Mundos*. Traduzido por António Duarte. Porto: Edições Asa, 1995. 5-29.
- «A Educação Estética: Vantagens de Uma Teoria Simbólica da Arte». *Educação Estética e Utopia Política*. Lisboa: Edições Colibri, 1996. 239-257.
- «A Identidade de Vénus ou as Vantagens da Extensionalidade». *Philosophica*. 9. Lisboa, 1997. 169-187.
- «Entre o Absoluto e o Arbitrário: Uma Reconcepção Feminista da Epistemologia Analítica». *Também Há Mulheres Filósofas*. Maria Luísa Ribeiro Ferreira (org.). Lisboa: Caminho, 2001. 241-262.
- «Filosofia e Literatura». *Poética do Mundo*. Lisboa: Edições Colibri, 2001. 593-608.
- «Modos de Construir o Mundo: Os Humanos e os Outros Animais». *Ética Ambiental: Uma Ética para o Futuro*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2003. 87-103.
- «Arte: Simbolização, Interpretação e Conhecimento». *1º Encontro Nacional de Filosofia Analítica*, Henrique Jales Ribeiro (org.). Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2003. 99-116.
- «Artistas, Críticos e Filósofos». *Jogos de Estética – Jogos de Guerra. 1º Simpósio Nacional de Teoria Estética e Filosofia da Arte*. Lisboa: Edições Colibri, 2004. 69-78.
- «O Estético, o Artístico e o Simbólico: Goodman e Genette». *Estéticas e Artes: Controvérsias para o Século XXI*. Isabel Matos Dias (org.) Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2005. 115-131.

Livros editados:

- Maria do Carmo d'Orey e Isabel Matos Dias (org.). *O Que É a Arte? A Perspectiva Analítica*. Traduções de Vítor Silva e Desidério Murcho. Lisboa: Dinalivro, 2007.

Bibliografia traduzida para português

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Ana Maria Valente. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- BEARDSLEY, Monroe C. e WIMSATT, William K. «A Falácia Intencional». *Teoria da Literatura em suas Fontes*. Luiz Costa Lima (org.). Traduzido por Luiza Lobo. Editora Civilização Brasileira, 2002. 639-656.
- BELL, Clive. *Arte*. Traduzido por Rita Canas Mendes. Lisboa: Texto e Grafia, 2009.
- BERKELEY, George. *Tratado do Conhecimento Humano e Três Diálogos*. Traduzidos por Vieira de Almeida e António Sérgio. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2000.
- CARROLL, Noël. *Filosofia da Arte*. Traduzido por Rita Canas Mendes. Lisboa: Texto & Grafia. 2010.
- DANTO, Arthur. «O Mundo da Arte». Lisboa: Dinalivro, 2007. 79-100.
- DANTO, Arthur. *A Transfiguração do Lugar-comum: Uma Filosofia da Arte*. Traduzido por Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- DANTO, Arthur. *O Descredenciamento Filosófico da Arte*. Traduzido por Rodrigo Duarte. São Paulo: Autêntica Editora, 2014.
- DANTO, Arthur. *O Que É a Arte?* Traduzido por Rachel Cecília e Debora Pazzetto. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2020.
- DELEUZE, Gilles. «O Maior Filme Irlandês (“Film” de Beckett)». *Crítica e Clínica*. Traduzido por Pedro Eloy Duarte. Lisboa: Edições do Século XXI, 2000. 39-42.
- DICKIE, George. «O Que É a Arte». *O Que É a Arte? A Perspectiva Analítica*. Maria do Carmo d’Orey e Isabel Matos Dias (org.). Traduzido por Vítor Silva. Lisboa: Dinalivro, 2007.

- DICKIE, George. *Introdução à Estética*. Traduzido por Vítor Guerreiro. Lisboa: Editorial Bizâncio, 2008.
- DUTTON, Denis. *Arte e Instinto*. Traduzido por João Quina. Lisboa: Temas e Debates, 2010.
- GOMBRICH, Ernst. *Arte e Ilusão: Um Estudo da Psicologia da Representação Pictórica*. Traduzido por Raul de Sá Barbosa. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- GOODMAN, Nelson. «Como os Edifícios Representam». Vítor Moura (org.); traduzido por Vítor Moura. Vila Nova de Famalicão: Húmus, 2009. 25-38.
- GOODMAN, Nelson. «Quando há Arte?». *O Que É a Arte? A Perspectiva Analítica*. Maria do Carmo d'Orey e Isabel Matos Dias (org.). Traduzido por Desidério Murcho. Lisboa: Dinalivro, 2007. 119-133.
- GOODMAN, Nelson. *Linguagens da Arte: Uma Abordagem a Uma Teoria dos Símbolos*. Traduzido por Vítor Moura e Desidério Murcho. Lisboa: Gradiva, 2006.
- GOODMAN, Nelson. *Modos de Fazer Mundos*. Traduzido por António Duarte. Porto: Edições Asa, 1995.
- GREENBERG, Clement. «Rumo a um Mais Novo Laocoonte». Clement Greenberg e o Debate Crítico. Glória Ferreira e Cecília Cotrim (org.). Traduzido por Maria Luísa Xavier de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. 45-59.
- HANSLICK, Eduard. *Do Belo Musical*. Traduzido por Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2015.
- HEGEL, G. W. F. *Estética*. Traduzido por Álvaro Ribeiro e Orlando Vitorino. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.
- HUME, David. *Tratado da Natureza Humana*. Traduzido por Serafim da Silva Fontes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2012.
- KANDINSKY, Wassily. *Do Espiritual na Arte*. Traduzido por Maria Helena de Freitas. Lisboa: Dom Quixote, 2006.
- KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo*. Traduzido por António Marques e Valério Rohden. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1990.
- KANT, Immanuel. *Prolegómenos a Toda a Metafísica Futura Que Queira Apresentar-se como Ciência*. Traduzido por Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2018.
- KIERKEGAARD, Søren. *Ou-Ou. Um Fragmento de Vida. Primeira Parte*. Traduzido por Elisabete M. de LANGER, Susan. *Sentimento e Forma. Uma Teoria da Arte Desenvolvida a Partir de Filosofia em Nova Chave*. Traduzido por Ana M. Goldberger Coelho e J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 2023.

- LEVINSON, Jerrold. «Definir Historicamente a Arte». *Investigações Estéticas: Ensaios de Filosofia da Arte*. Vítor Guerreiro e Aires Almeida (org.). Traduzido por Vítor Guerreiro. Porto: Edições Afrontamento, 2020.
- LYOTARD, Jean-François. *O Inumano: Considerações Sobre o Tempo 1*. Traduzido por Ana Cristina Seabra e Elisabete Alexandre. Lisboa: Editorial Estampa, 1997.
- MOORE, George Edward. *Principia Ethica*
- OVÍDIO. *Arte de Amar*. Traduzido por Carlos Ascenso André. Lisboa: Livros Cotovia, 2006.
- OVÍDIO. *Metamorfoses*. Traduzido por Paulo Farmhouse Alberto. Lisboa: Livros Cotovia, 2007.
- PLATÃO. *A República*. Traduzido por Maria Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2017.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discurso sobre a Origem e os Fundamentos da Desigualdade entre os Homens*. Traduzido por Hugo Barros. Lisboa: Edições 70, 2020.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *O Mundo como Vontade e Representação*. Traduzido por M. F. Sá Correia. Lisboa: Edições 70, 2021.
- SCRUTON, Roger. «Compreender a Música». *Filosofia da Música: Uma Antologia*. Vítor Guerreiro (org.); traduzido por Vítor Guerreiro. Lisboa: Dinalivro, 2012.
- TOLSTÓI, Lev. *O Que é a Arte?* Traduzido por Ekaterina Kucheruk. Lisboa: Gradiva, 2013.
- WARBURTON, Nigel. *O Que É a Arte?* Traduzido por Célia Teixeira. Lisboa: Editorial Bizâncio, 2007.
- WEITZ, Morris. «O Papel da Teoria da Estética». *O Que É a Arte? A Perspectiva Analítica*. Maria do Carmo d'Orey e Isabel Matos Dias (org.). Traduzido por Vítor Silva. Lisboa: Dinalivro, 2007.
- WILDE, Oscar. (1891) «Prefácio». *O Retrato de Dorian Gray*, Traduzido por Margarida Vale de Gato. Lisboa: Relógio d'Água, 2016.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tratado Lógico-Filosófico e Investigações Filosóficas*. Traduzido por Manuel dos Santos Lourenço. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2015.

Índice onomástico

A

Abell, Catherine, 238
Ackerman, James, 59, 74
Adamov, Arthur, 167
Addison, Joseph, 27
Alluri, Vinoo, 271
Almeida, Aires, 19, 97, 373, 375
Aljys, Francis, 27
Appelqvist, Hanne, 271, 273, 274
Aquino, Tomás de, 30, 171
Argos, 99, 101, 111, 113
Aristóteles, 30, 38, 144
Ascenso André, Carlos, 361, 369, 375

B

Bach, Johann Sebastian, 344
Bacigalupo, Luis, 164
Badiou, Alain, 166, 167, 169, 171
Banes, Sally, 221, 233
Barber, Samuel, 339
Barrena, Sara, 170, 172
Batteaux, Charles, 30
Baumgarten, Alexander, 25
Beardsley, Monroe Curtis, 74, 99, 103,
104, 105, 106, 107, 108, 112, 114,

184, 188, 235, 236, 238, 312, 313,
314, 328
Beckett, Samuel, 157, 158, 159, 160,
166, 167, 169, 171, 172, 373
Beethoven, Ludwig van, 270, 271,
299, 335
Bell, Clive, 27, 44, 46, 47, 48, 50, 93,
94, 100, 354
Bento, Sílvia, 21
Berger, René, 15
Berkeley, Georges, 97, 155, 157, 159,
160, 161, 162, 163, 164, 165, 166,
169, 170, 172
Bidlo, Michael, 100, 101
Black, Max, 291, 328
Boghossian, Paul, 345
Bouwisma, Oets Kolk, 255, 262
Bruegel, Pieter, 39
Buckley, David, 218, 219, 222
Budd, Malcolm, 21, 326, 340, 341, 342

C

Cage, John, 302
Camp, Elisabeth, 239
Carlson, Allen, 144, 156, 323

- Carmo d'Orey, Maria do, 13, 14, 15, 16, 18, 19, 20, 21, 22, 25, 43, 48, 50, 54, 57, 59, 60, 65, 66, 69, 70, 71, 72, 81, 82, 84, 174, 197, 279, 281, 282, 284, 285, 286, 289, 300, 311, 312, 315, 316, 317, 321, 323, 325, 326, 328, 329, 330, 331, 350, 352, 354, 355, 365, 366, 371, 372, 373, 374, 375
- Carneiro, Alberto, 52
- Carrara, Massimiliano, 88
- Carrasco-Barranco, Matilde, 19, 139, 154
- Carroll, Noël, 75, 110, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 152, 154, 156, 333, 337, 338
- Cattelan, Maurizio, 45, 48, 50, 52, 56, 57
- Cézanne, Paul, 15, 196, 354
- Chagall, Marc, 15
- Chatman, Seymour, 70
- Chong, Hyun Ju, 271
- Chopin, Frédéric, 339, 342, 343, 344
- Christo, 206, 218
- Churchill, Winston, 193, 260
- Collingwood, Robin George, 93, 238
- Constable, John, 129
- Cope, David, 62
- Correia, Carlos João, 19, 22, 279, 330, 331
- Costello, Diarmuid, 153, 154
- Coulmas, Florian, 199
- Cristo, Jesus, 292
- Croce, Benedetto, 238
- D**
- Danto, Arthur, 16, 27, 28, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 39, 65, 83, 94, 102, 109, 112, 113, 114, 115, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 147, 148, 149, 151, 152, 153, 154, 155, 303, 304
- Davidson, Donald, 291, 295, 296, 329
- Davies, Stephen, 21, 94, 254, 255, 258, 262, 264, 287, 299, 305, 312, 313, 314, 320, 321, 324, 326, 328, 334, 345
- da Vinci, Leonardo, 47, 83, 86, 108
- Davis, Wayne, 238
- Decoen, Jean, 84
- Deleuze, Gilles, 171
- de Maria, Walter Joseph, 206
- Dibutades, 200
- Dickie, George, 39, 50, 51, 52, 53, 73, 94, 95, 155, 333, 335, 336
- Dodd, Julian, 333, 338, 344, 345
- Douven, Igor, 62
- Dretske, Fred, 240
- Duchamp, Marcel, 27, 32, 38, 45, 47, 48, 50, 52, 100, 140, 217
- Dutton, Denis, 82, 83, 84, 87, 88, 92, 97
- E**
- Eerola, Tuomas, 271
- Elgin, Catherine Z., 14, 20, 213, 217, 221, 228, 236, 238, 256, 266, 282, 326
- Ellison, Aaron, 218, 219, 222, 225, 232
- Emin, Tracey, 44, 48, 52
- Escher, Maurits Cornelis, 124

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Espiña, Yolanda, 19, 157
 Esslin, Martin, 167
- F**
- Farmhouse Alberto, Paulo, 361, 369, 375
 Ferrer, Rafael Flores, 271
 Fodor, Jerry, 128, 240
 Forsey, Jane, 150, 151, 152
 Foster, Thomas, 89, 278
 Freeland, Cynthia, 27
 Frost, Robert, 228, 233
 Fry, Roger, 354
- G**
- Gabrielsson, Alf, 264
 Genet, Jean, 167
 Gilmore, Jonathan, 144, 145, 148, 154, 155
 Gombrich, Ernst, 66, 74, 132, 183, 188, 193, 196
 Goodman, Nelson, 14, 16, 19, 20, 21, 22, 36, 37, 40, 41, 44, 54, 55, 56, 57, 58, 60, 62, 64, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 77, 78, 81, 82, 87, 91, 92, 96, 102, 110, 112, 119, 120, 122, 124, 125, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 148, 173, 174, 175, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 199, 201, 204, 205, 206, 207, 208, 210, 212, 213, 217, 219, 221, 224, 226, 227, 228, 232, 233, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 247, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 300, 301, 302, 309, 310, 311, 312, 313, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 333, 334, 335, 339, 345, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 371, 372
 Goya, Francisco, 34, 209
 Greenberg, Clement, 347, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 366, 367, 368, 374
 Grice, Paul, 240
 Guerreiro, Vítor, 18, 21, 97, 279, 330, 331, 374, 375
- H**
- Hampshire, Stuart, 238
 Handel, George Frideric, 262
 Hanslick, Eduard, 267, 271, 273
 Harmat, László, 271
 Harvey, James, 140, 153
 Hatherly, Ana, 210
 Hatto, Joyce, 82
 Hayez, Francesco, 64
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, 26, 31
 Helmholtz, Hermann von, 132
 Hermes, 101
 Hickey, Dave, 136
 Hirst, Damien, 44, 48, 49, 52
 Hitchcock, Alfred, 322
 Hoaglund, John, 83, 90
 Hofmann, Hans, 362

- Hokusai, Katsushika, 224, 285
 Hopkins, Robert, 120, 121
 Hospers, John, 130, 255
 Hough, Graham, 66
 Hume, David, 230
 Hyman, John, 121, 123, 127, 132
- I**
 Ícaro, 33, 39
 Ionesco, Eugène, 157, 158, 167
 Irvin, Sherry, 83, 92
- J**
 Jacqueline, Dale, 65, 72, 73, 74, 75, 76, 77
 Jakobson, Roman, 37
 James, William, 245
 Jeanne Claude, 218
 Jessop, Thomas Edmund, 160, 172
 Johns, Jasper, 210
 Johnson, Boris, 260
 Juno, 99
 Júpiter, 99
 Juslin, Patrik, 263, 264, 271
- K**
 Kandinsky, Wassily, 360
 Kania, Andrew, 298
 Kant, Immanuel, 26, 38, 90, 149, 155, 163, 164, 348, 349, 355, 356
 Keaton, Buster, 158
 Kierkegaard, Søren, 32
 Kivy, Peter, 21, 254, 255, 261, 262, 263, 305, 333, 334, 335, 336, 338
 Klimt, Gustav, 64
 Kooning, Willem de, 362
 Kosuth, Joseph, 209, 210
- Kulka, Thomas, 83, 90
 Kulvicki, John, 20, 183, 192, 235, 238, 244, 249, 310
- L**
 Laguna, Rafael, 166
 Lamarque, Peter, 59
 Langer, Suzanne Katherina, 130, 238
 Laukka, Petri, 263
 Lessing, Alfred, 82, 83, 84, 86, 87, 89, 90, 91
 Lessing, Gotthold Ephraim, 358
 Levinson, Jerrold, 79, 82, 86, 95, 149, 150, 152, 334
 Lewis, David, 275, 300
 Long, Richard, 206
 Lopes, Dominic McIver, 128, 310
 Luce, Arthur Aston, 160, 172
 Luís XIV, 300, 316
 Luzio, Hugo, 19
 Lyotard, Jean-François, 367
- M**
 MacGowran, Jack, 158
 Maes, Hans, 143
 Manet, Édouard, 125, 357
 Marcelino, Américo, 19, 175, 188, 200, 203
 Margolis, Joseph, 58, 70, 82, 114, 115
 Mateus, Paula, 19
 Mayakovsky, Vladimir, 17
 Maynard, Patrick, 174
 McCall, Anthony, 206
 McFee, Graham, 143, 154
 Meegeren, Hans van, 84, 91
 Meinong, Alexius, 123
 Melese, Pierre, 158

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- Menke, Christoph, 348, 349
 Mercúrio, 99, 111, 113
 Meyer, Leonard, 67, 74, 79, 83
 Miguel Ângelo, 108
 Millikan, Ruth, 240
 Mondrian, Piet, 289, 290, 315, 366
 Monet, Claude, 76, 132
 Monteverdi, Claudio, 262
 Moore, George Edward, 40, 134
 Morton, Luise, 89
 Moura, Vítor, 19, 22, 115, 119, 279,
 330, 331, 346, 374
 Mozart, Wolfgang Amadeus, 275, 316
- N**
 Newall, Michael, 131
 Newman, Barnett, 362, 366, 367
 Novitz, David, 36
- O**
 Oppenheim, Dennis, 206
 Ovídio, 99, 100, 101, 361
- P**
 Park, Hye Young, 271
 Parsons, Glenn, 144
 Peacocke, Christopher, 121, 326, 345,
 346
 Peirce, Charles Sanders, 19, 130, 134,
 170, 172, 179, 198
 Picasso, Pablo, 44, 45, 48, 49, 52, 60,
 145, 198, 315
 Pinter, Harold, 157, 158
 Pissarro, Camille, 76
 Platão, 30, 292
 Plínio, o Velho, 200
 Pollock, Jackson, 65, 75, 197, 362
- Price, Roger, 303, 304
 Puy, Nemesio, 18, 21, 281, 282, 283,
 284, 297, 298, 299, 300, 301, 302,
 304, 311, 316, 319, 320, 325
- Q**
 Quetzalcoatl, 33
- R**
 Rachmaninoff, Sergei, 77
 Rauschenberg, Robert, 136
 Reich, Steve, 275
 Rembrandt Harmenszoon van Rijn,
 40, 57
 Robbe-Grillet, Alain, 157
 Robinson, Andrew, 199
 Robinson, Jenefer, 62, 334
 Rodrigo, Joaquín, 307, 339
 Rosenberg, Harold, 27
 Rosset, Barney, 157
 Ross, Stephanie, 59, 60, 62, 72
 Rousseau, Jean-Jacques, 120, 121
 Rubens, Peter Paul, 100
 Ruskin, John, 132
- S**
 Sagoff, Mark, 83, 90, 91
 Saint-Saëns, Camille, 263
 Schier, Flint, 310
 Schneider, Alan, 157, 158, 172
 Scruton, Roger, 264, 295, 326
 Segal, Robert, 35
 Severini, Gino, 315
 Shapiro, Meyer, 74
 Shiner, Larry, 29
 Sircello, Guy, 75
 Sisley, Alfred, 76

- Smithson, Robert, 206
 Soavi, Marzia, 88
 Sócrates, 360
 Sousa, Tiago, 21
 Souza-Cardozo, Amadeo de, 15, 17
 Sparshott, Francis, 257, 290
 Stecker, Robert, 145, 146, 147, 148, 238
 Stern, Josef, 239, 330
 Still, Clyfford, 230, 362
 Stolnitz, Jerome, 40
- T**
- Talens, Jenaro, 169, 171
 Tarantino, Quentin, 337
 Teixeira, Célia, 19, 43, 375
 Tolstói, Lev, 93, 238, 334
 Trier, Lars von, 337
 Tuerlinckx, Joëlle, 206
 Turner, Joseph Mallord William, 125, 126, 127
 Turrell, James, 206
- U**
- Ullmann, Stephen, 66
- V**
- Vaughan Williams, Ralph, 307, 308
 Velázquez, Diego, 99, 100, 101, 111
 Vermazen, Bruce, 235, 238, 242
- Vermeer, Johannes, 84, 86, 91, 92
 Vivaldi, Antonio, 277, 339
 Voltolini, Alberto, 124, 126, 130, 131
- W**
- Walton, Kendall, 67, 144, 314, 315
 Warhol, Andy, 32, 100, 108, 110, 113, 140, 153
 Weitz, Morris, 48, 49
 Wilde, Oscar, 100
 Williamson, Timothy, 54
 Wimsatt, William Kurtz, 103, 104, 105, 106, 107
 Winnicott, Donald Woods, 34, 35
 Wollheim, Richard, 67, 68, 125
 Wreen, Michael, 88
- Y**
- Young, James O., 18, 21, 148, 269, 270, 271, 272, 273, 278, 279, 281, 282, 283, 286, 287, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 301, 302, 305, 306, 307, 308, 310, 311, 312, 313, 314, 316, 317, 319, 321, 324, 325, 326, 328, 329, 330, 333, 334, 344
- Z**
- Zangwill, Nick, 264, 265, 295, 326
 Zappa, Frank, 302, 303, 304, 321, 322, 331

Este livro é, antes de mais, uma homenagem à pessoa e à obra filosófica de Maria do Carmo d’Orey, filósofa, artista e professora de Estética da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (FLUL). Os ensaios deste volume dividido em três partes – Arte e Realidade, Arte, Imagem e Significado e ainda Exemplificação e Expressão – são assinados por pessoas de várias gerações e contextos, unidas pela estética filosófica e pelo simbolismo deste gesto de reconhecimento. A maior parte dos artigos lida, portanto, com vários aspectos da Filosofia da Arte, especialmente da filosofia de Nelson Goodman.

Carmo d’Orey terá dito certa vez que havia no jardim uma flor que abria no dia do seu aniversário. Por essa razão, as suas sobrinhas procuraram-na, precisamente no dia em que a tia completaria o nonagésimo aniversário, e descobriram uma planta de floração nocturna, muito provavelmente uma *Epiphyllum oxypetalum*, conhecida por múltiplos nomes comuns como «Rainha da Noite» ou «Flor da Lua». A capa deste livro exhibe, por isso, ao mesmo tempo um tributo pessoal e algo teoricamente relevante. A moldura conceptual em torno da flor ilustra a ideia de exemplificação: coisas diferentes que inesperadamente funcionam como símbolos de qualidades comuns, tornando a metáfora possível. Entre a apresentação desta homenagem e o desabrochar da «Flor da Lua», assinalamos não apenas um aniversário, mas uma vida humana singular.



Esta edição foi possível graças ao apoio de



Escola de Letras, Artes e Ciências Humanas

