

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.