

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.

