

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa



Aires Almeida

O VALOR COGNITIVO DA ARTE

Dissertação de Mestrado
Filosofia da Linguagem e da Consciência

Lisboa 2005

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Aires Almeida

O VALOR COGNITIVO DA ARTE

Dissertação de Mestrado
Filosofia da Linguagem e da Consciência

Dissertação orientada pelo Professor Doutor João Branquinho

Lisboa 2005

Resumo

Que a arte tem valor é algo que ninguém contesta seriamente. Mas o que faz a arte ter valor? Formalismo, hedonismo e instrumentalismo estético são algumas das principais teorias candidatas a explicar o valor da arte. O formalismo defende que as obras de arte têm valor intrínseco e que este é independente de quaisquer aspectos extra-artísticos. O hedonismo defende que a arte tem valor porque é um meio para obter prazer. O instrumentalismo estético defende que a arte é valiosa porque nos proporciona experiências estéticas compensadoras. Por diferentes razões, nenhuma destas teorias do valor responde satisfatoriamente ao problema. Uma alternativa mais credível é o cognitivismo, de acordo com o qual a arte proporciona conhecimento, sendo esse conhecimento que justifica o valor da arte *qua* arte. Nesse sentido, argumenta-se que as obras de arte, incluindo muitas obras de música instrumental não programática, são objectos intencionais. Intencionalidade que decorre das suas propriedades expressivas e representacionais, sendo a música instrumental capaz de exprimir e também de representar emoções. Assim, o conhecimento proporcionado por muitas obras de música instrumental é um conhecimento experiencial do nosso repertório emocional e decorre das propriedades estéticas das obras musicais. Conclui-se, mostrando, por um lado, que o cognitivismo estético não está comprometido com a ideia de que todas as obras de arte têm valor cognitivo – mas apenas com a tese de que as obras de arte paradigmáticas têm, tipicamente, valor cognitivo – e, por outro lado, que também não está comprometido com qualquer teoria normativa da arte.

Palavras chave: *valor, arte, estética, música, conhecimento, cognitivismo, instrumentalismo.*

Abstract

Everyone agrees that art is something valuable. But what kind of value is this? Formalism, hedonism and aesthetic instrumentalism are some of the main answers. Formalists think that works of art have intrinsic value and that this value is independent of any none extra artistic concerns. Hedonists think that art is valuable because it is a means to pleasure. Aesthetic cognitivists think that art is valuable because we obtain valuable experiences through it. But, for different reasons, none of them explains what needs to be explained. A better theory is cognitivism, for which art is valuable because it can give us knowledge and that this power determines its aesthetic value. It will be argued that works of art, including works of absolute music, have some kind of intentionality and that this intentionality depends on its representational and its expressive qualities: absolute music is about emotions. So knowledge gained through art is a kind of experiential knowledge whose objects are the emotions. The fact that the aesthetic value of art is its power to give us knowledge does not entail that every single work of art has cognitive value, but only that paradigmatic works of art typically have cognitive value. Also aesthetic cognitivism doesn't entail any particular normative theory of art.

Key words: value, art, aesthetics, music, knowledge, cognitivism, instrumentalism.

ÍNDICE

ÍNDICE	5
AGRADECIMENTOS	7
INTRODUÇÃO.....	9
1 ANTI-COGNITIVISMO.....	13
FORMALISMO	14
Argumentos formalistas contra o cognitivismo	14
Resposta aos argumentos formalistas	20
HEDONISMO	26
Argumentos hedonistas contra o cognitivismo	26
Resposta aos argumentos hedonistas	29
INSTRUMENTALISMO ESTÉTICO.....	35
Argumentos instrumentalistas contra o cognitivismo.....	36
Resposta aos argumentos instrumentalistas.....	42
ARTE E TRIVIALIDADE.....	45
Argumentos acerca da trivialidade da arte.....	46
Resposta aos argumentos da trivialidade.....	50
2 COGNITIVISMO: QUESTÕES EPISTÉMICAS.....	57
OBJECTOS DE CONHECIMENTO	58
O conteúdo das obras de arte.....	58
A vida e o universo moral.....	59
As emoções	60
<i>O que são as emoções?</i>	61
<i>Emoções e ficção: o paradoxo da ficção</i>	64
<i>Emoções na música</i>	68
CONDIÇÕES DE CONHECIMENTO	69
Representação	70
<i>Representação por semelhança</i>	70
<i>Representação simbólica</i>	73
<i>Ver-em</i>	76

<i>Representação faz-de-conta</i>	78
<i>Representação e capacidade de reconhecimento</i>	79
<i>Representação por semelhança de experiências</i>	80
Expressão	81
<i>Comunicação de sentimentos</i>	82
<i>Representação icônica</i>	84
<i>Exemplificação metafórica</i>	86
<i>Expressão faz-de-conta</i>	89
<i>Evocação</i>	90
<i>Aparência</i>	92
<i>Persona</i>	94
TIPOS DE CONHECIMENTO	95
Conhecimento proposicional	96
Conhecimento não proposicional	98
<i>Saber como</i>	99
<i>Conhecimento experiencial</i>	100
3 COGNITIVISMO: VALOR ESTÉTICO	107
VALOR INTRÍNSECO E VALOR INSTRUMENTAL	107
VALOR ESTÉTICO E SOBREVENIÊNCIA	116
VALORES E DEFINIÇÃO DA ARTE	119
BIBLIOGRAFIA	123
ÍNDICE DE NOMES	128

AGRADECIMENTOS

Há apenas quatro anos estava muito longe de pensar que viria a realizar um estudo como este. Foi Desidério Murcho que, em boa hora, me falou da existência na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa de um curso de mestrado de orientação analítica e me incentivou a inscrever no Mestrado de Filosofia da Linguagem e da Consciência. A ele devo, em grande parte, um renovado interesse pelo estudo da filosofia. Esse interesse foi reforçado sobretudo pelo convívio com Adriana Graça e João Branquinho, os professores com quem mais aprendi ao longo dos últimos anos, e também pelos restantes colegas de curso, os quais contribuíram para um ambiente intelectual agradável.

Em particular, tenho uma enorme dívida de gratidão para com o professor João Branquinho, que aceitou orientar este estudo, ainda que a filosofia da arte não fizesse parte da sua área prioritária de interesses filosóficos. Isso em nada diminuiu a qualidade do apoio prestado, apoio que nunca me faltou. Bem pelo contrário, as suas sugestões, críticas e objecções foram sempre muito oportunas e esclarecedoras. Sem elas, este estudo teria sido muitíssimo mais pobre. A sua competência e rigor científicos foram de uma enorme valia, nomeadamente em relação aos aspectos metafísicos, epistemológicos, de filosofia da linguagem e da mente envolvidos neste estudo.

Devo também um agradecimento especial a Jerrold Levinson, com quem pude, em várias ocasiões nos últimos meses, discutir algumas ideias centrais deste estudo. Os seus esclarecimentos, sugestões e incentivo foram de enorme proveito para mim.

Muitas outras pessoas leram partes inteiras do presente estudo, assim como material prévio, tendo-me ajudado a eliminar muitas imprecisões, erros e confusões. Agradeço, por isso, principalmente a Célia Teixeira, cujo sentido crítico me permitiu evitar muitos erros e infelicidades, mas também a Teresa Marques, Inês Morais, António Lopes e Teresa Castanheira. Reforço a dívida de gratidão para com Desidério Murcho, que leu e discutiu comigo tudo aquilo que

eu quis, com a disponibilidade, o entusiasmo e a competência de sempre, ajudando a tornar mais claras as minhas próprias ideias. A João Paulo Daniel devo o apurado sentido crítico de alguém que se interessa verdadeiramente pelas questões de filosofia da arte, mas que olha para elas de um ponto de vista não académico nem profissional. Muitas das nossas discussões constituíram um excelente teste a algumas das ideias aqui defendidas.

Por fim, nunca são demais as palavras de reconhecimento à minha família, nomeadamente à Joana e ao Nuno, por muito mais do que eles próprios imaginam.

INTRODUÇÃO

«If a Martian ethologist were to land on earth and watch us humans, he would be puzzled by many aspects of human nature, but surely art – our propensity to create and enjoy paintings and sculpture – would be among the most puzzling. What biological function could this mysterious behaviour possibly serve?»

Ramachandran, V. S., Hirstein, W. (1999) «The Art of Science», *Journal of Consciousness Studies*, 6, p. 16.

«That art could be a universal or nearly universal feature of human societies but afford no adaptive advantages would be a mystery. It would be as if art were not at all part of the rest of the mechanism, a wheel that neither turned anything else nor was turned by anything else. To say that art is only valuable for its own sake sounds less like an explanation than a confession of ignorance.»

Carroll, Noël, (2004) «Art and Human Nature», *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 62: 2, p. 95.

«Perhaps melodies evoke strong emotions because their skeletons resemble digitized templates of our species' emotional calls.»

Pinker, Steven (1997) *How the Mind Works*, London: Penguin Books, p. 537.

No *Livro X da República*, Platão exprime uma opinião desfavorável à arte e ao papel que ela deve ter na formação dos cidadãos, argumentando que a arte é imitação e que, justamente por isso, não proporciona conhecimento. Kant, por sua vez, na secção da *Crítica do Juízo* intitulada «Analítica do Belo», estabelece uma clara distinção entre os interesses estéticos e os interesses cognitivos. O objectivo desta dissertação é mostrar que nem Platão nem Kant têm razão e que, ao contrário do que sustentam, a arte tem valor cognitivo, permitindo-nos alargar o nosso conhecimento do mundo e da própria natureza humana.

Num certo sentido, a afirmação de que a arte alarga o nosso conhecimento do mundo acaba por ser filosoficamente desinteressante, dado ser óbvio que aprendemos com muitas obras de arte. Basta pensarmos na importância documental da arte, tantas vezes crucial nas pesquisas histórica, sociológica, antropológica, etnográfica, etc. Pinturas, esculturas, peças musicais ou romances mostram-nos como as pessoas de outras épocas e culturas viviam e se organizavam, revelando o seu modo de sentir e de pensar. Grande parte do que

sabemos hoje acerca de outras épocas e culturas, sabemos-lo através da arte. Só que esse é muitas vezes um conhecimento que pode ser adquirido por meios não artísticos. Além de que qualquer artefacto pode, nesse sentido, ter o mesmo tipo de interesse cognitivo.

Porém, já não é pacífico afirmar que a arte em geral, e não apenas uma pequena parte das obras de arte, aumenta o nosso conhecimento – não é de modo algum óbvio que muita da chamada «pintura abstracta», grande parte da arquitectura e alguma música instrumental tenham uma função cognitiva. E menos pacífico ainda é sustentar que a importância geralmente atribuída à arte reside sobretudo no seu conteúdo cognitivo.

É, contudo, isso que irei defender aqui, procurando mostrar que a arte tem valor cognitivo *qua* arte. Isto é, irei defender o cognitivismo estético. O cognitivismo estético é uma teoria do valor da arte que se apoia nas duas teses seguintes:

- 1) *A arte proporciona conhecimento em sentido robusto (não acerca de trivialidades).*
- 2) *O conhecimento proporcionado pela arte qua arte é uma justificação do seu valor artístico.*

A primeira tese responde a uma questão epistémica; a segunda a uma questão estética. O defensor do cognitivismo estético terá de argumentar, não apenas a favor da verdade de 1), mas também a favor da verdade de 2), pois a verdade de 2 implica a verdade de 1, embora a verdade de 1 não implique a verdade de 2.

O cognitivismo estético tem muitos opositores, havendo diversas teorias que negam à arte qualquer relevância cognitiva. De acordo com essas teorias, o valor da arte deve residir em algo que não na sua alegada capacidade para aumentar o nosso conhecimento da realidade. No entanto, uma teoria anti-cognitivista acerca do valor da arte não precisa de negar liminarmente que a arte seja capaz de proporcionar conhecimento acerca da realidade. Pode alegar que a arte proporciona conhecimento, mas que esse é um conhecimento de trivialidades ou que, mesmo não sendo acerca de trivialidades, o seu papel na justificação do valor da arte é secundário ou até nulo. Neste sentido, é perfeitamente possível imaginar obras capazes de nos darem um valioso *insight* sobre a realidade, mas de reduzido valor estético. O conhecimento que a arte nos possa eventualmente

proporcionar não é, mesmo do ponto de vista do cognitivista, uma condição suficiente para o seu valor. Da mesma maneira que o valor económico, afectivo, decorativo, político, terapêutico, que algumas obras de arte possam ter não garante o seu valor *qua* arte. Daí que seja também necessário mostrar que as obras de arte têm o valor estético que têm na medida em que proporcionam experiências cognitivamente valiosas.

Assim, o anti-cognitivista tanto pode argumentar contra a relevância estética do valor cognitivo da arte, admitindo todavia que há valor cognitivo na arte, como pode ser mais radical e defender que não há qualquer valor cognitivo na arte.

Mas se for possível, como penso que é, mostrar que a arte tem valor cognitivo *qua* arte, torna-se também possível dar uma resposta filosoficamente aceitável à pergunta mais fundamental: *por que razão a arte é tão importante para nós?* E se a resposta a esta pergunta for «porque a arte tem valor cognitivo», então torna-se imediatamente clara a razão que nos leva a dar valor à arte, tal como é clara a razão que nos leva a dar valor à ciência: a arte tem o valor que tem na medida em que, tal como a ciência, é uma forma de aumentar o nosso conhecimento do mundo. Este é um aspecto central do cognitivismo estético.

A primeira parte desta dissertação irá confrontar-se com algumas das teorias anti-cognitivistas mais importantes, que são basicamente de dois tipos: as teorias do valor intrínseco e as teorias instrumentalistas da arte. O formalismo é a mais importante das teorias do valor intrínseco. Defende que as obras de arte só secundariamente podem ser acerca de algo além de si mesmas e que, ainda que consigam eventualmente representar algo exterior a si, isso em nada contribui para o seu valor estético. Tudo o que conta são as suas características formais, a sua estrutura interna. Representar ou exprimir algo é, para o formalista, quase sempre um defeito que prejudica o valor estético de qualquer obra de arte. Apresentarei as principais objecções ao formalismo.

As teorias instrumentalistas defendem que o valor da arte reside no valor das experiências que as obras de arte nos proporcionam. Algumas das mais influentes teorias instrumentalistas não cognitivistas são o hedonismo, o instrumentalismo estético de Monroe Beardsley e a teoria de Jerome Stolnitz que, apesar de reconhecer que a arte refere algo exterior a si mesma, considera que o conhecimento proporcionado é acerca de trivialidades. Tentarei mostrar que nenhuma destas teorias consegue dar uma justificação aceitável do valor da arte.

Na segunda parte argumentarei, de um ponto de vista cognitivista, a favor da tese 1). Serão apresentadas várias estratégias possíveis, que correspondem a diferentes variedades de cognitivismo, em função *a)* dos tipos de objectos de conhecimento, *b)* das condições requeridas para a obtenção do conhecimento e *c)* dos tipos de conhecimento adquirido. Tomando como exemplo a música, pois é à música – mais precisamente à música instrumental não programática – que, em geral, se vão buscar os contra-exemplos mais óbvios à ideia de que a arte tem valor cognitivo, argumentarei que, ao contrário do que frequentemente se pensa, a obras musicais têm propriedades intencionais: elas são capazes de representar ou, então, de exprimir emoções, facultando-nos conhecimento experiencial do nosso repertório emocional. Nesse sentido serão explicitadas as noções de *emoção* e de *representação* em causa, assim como a noção de *expressão*, geralmente associada à música, e ainda a noção de *conhecimento experiencial*.

Na terceira e última parte, argumentarei a favor da tese 2), defendendo que o valor estético não é autónomo, mas instrumental, e que isso não implica que o valor das obras de arte não esteja nas próprias obras. Apesar de a arte ter valor instrumental, as obras de arte são únicas, indispensáveis e insubstituíveis relativamente ao conhecimento que nos proporcionam. Concluirei mostrando que o cognitivismo estético não tem qualquer implicação acerca dos objectos que fazem ou não parte da extensão do conceito de *arte* e que é consistente com a afirmação de que muitas obras de arte não têm valor cognitivo. Basta mostrar que os exemplos paradigmáticos de obras de arte têm tipicamente valor cognitivo *qua* arte e que o valor das restantes obras é parasitário das anteriores. Exactamente como se passa com a ciência, onde podemos encontrar teorias cujo interesse cognitivo é hoje escasso, se não mesmo nulo, ainda que isso não lhes retire o seu estatuto científico.

1

ANTI-COGNITIVISMO

Basicamente, podemos encontrar dois tipos de teorias anti-cognitivistas: as teorias instrumentalistas e as teorias não instrumentalistas. As teorias não instrumentalistas defendem que a arte não é um meio para seja o que for exterior a si mesma, pelo que o valor da arte é autónomo. Ou, como alguns filósofos dizem, é intrínseco às obras de arte. O formalismo é o principal exemplo de uma teoria não instrumentalista.

As teorias instrumentalistas, por sua vez, defendem que o valor da arte depende daquilo que ela nos permite alcançar, que tanto pode ser o prazer como qualquer outro tipo de experiências que consideramos compensadoras e importantes.

As teorias não instrumentalistas têm tendência a ser também anti-cognitivistas¹, ao passo que o cognitivismo é geralmente visto como uma forma particular de instrumentalismo. Para o cognitivismo estético, é o conhecimento de certos aspectos da realidade, de outro modo inacessíveis, que justifica o valor geralmente atribuído à arte. Neste sentido a arte não tem valor autónomo.

Mas também há teorias instrumentalistas não cognitivistas. Uma das mais populares perspectivas instrumentalistas não cognitivistas acerca do valor da arte é perspectiva hedonista, de acordo com a qual a arte é importante para nós porque é uma fonte de prazer. Outra perspectiva instrumentalista não cognitivista, teoricamente mais sofisticada, é a de Monroe Beardsley (1958), para quem a arte tem valor na medida em que nos permite ter experiências que consideramos valiosas. Ambas as perspectivas serão discutidas nesta primeira parte, juntamente com o formalismo e a tese anti-cognitivista defendida por

¹ A única exceção talvez seja mesmo R. A. Sharpe (2000 a), que defende uma perspectiva cognitivista do valor, ao mesmo tempo que se opõe a qualquer forma de instrumentalismo.

Jerome Stolnitz (1992), para quem a arte veicula conhecimento, embora este seja um conhecimento de trivialidades.

O objectivo é mostrar que nenhuma destas perspectivas é correcta. Começo pelo formalismo, uma perspectiva não instrumentalista da arte.

FORMALISMO

O formalismo não é propriamente uma teoria estética, mas uma família de teorias que convergem num ponto essencial: segundo essas teorias o valor da arte é autónomo, residindo exclusivamente nas características formais ou estruturais das obras de arte. Para os formalistas, o valor da arte é independente de quaisquer aspectos exteriores às próprias obras. Eduard Hanslick foi quem, pela primeira vez, em 1854, no seu livro *Do Belo Musical*, argumentou a favor de uma teoria formalista da música². A teoria formalista de Hanslick é ainda muito discutida e merece alguma atenção.

Argumentos formalistas contra o cognitivismo

Em *Do Belo Musical*, Hanslick argumenta a favor de duas teses principais relacionadas entre si, uma negativa e outra positiva. A tese negativa afirma que a música não tem valor instrumental, porque é incapaz de representar, de modo artisticamente relevante, algo de extramusical. Para chegar à conclusão pretendida, Hanslick raciocina do seguinte modo:

1. Se a música tem valor instrumental, representa algo extramusical.
2. Se representa algo extramusical, representa objectos físicos ou emoções.
3. A música não representa objectos físicos.
4. A música não representa emoções.
5. Logo, a música não representa algo extramusical.
6. Logo, a música não tem valor instrumental.

² Nick Zangwill no ensaio publicado em 2004 «Against Emotion: Hanslick was Right About Music», recupera alguns dos principais argumentos de Hanslick a favor do formalismo musical. Mas o essencial da argumentação de Zangwill não é diferente do que se encontra já implícito em Hanslick e de que aqui se dará conta.

A primeira premissa corresponde à noção de valor instrumental que Hanslick procura refutar e de acordo com a qual a referência a algo não musical constitui uma condição necessária para o valor instrumental da música. A representação garante essa referência. Entende-se aqui «representação» no sentido comum em que uma coisa *está por*, ou *em vez de*, outra coisa qualquer, e em que um *x* está *em vez de* um *y* na medida em que *x* é acerca de, ou simboliza, ou imita, ou descreve de qualquer modo *y*. Esta premissa pode ser disputada, mas Hanslick aceita-a para efeitos de argumentação³.

Por sua vez, a segunda premissa especifica o tipo de coisas não musicais que supostamente podem ser representadas pela música. Para Hanslick, é completamente evidente que a música não tem os meios necessários para representar certos estados mentais, como ideias, crenças, desejos e outras atitudes proposicionais, visto não existir um conjunto de convenções musicais que garantam tal coisa. As únicas ideias que a música pode representar são ideias musicais relativas às modificações do tempo musical, da altura do som, da força e da harmonia musical. Mas nenhuma destas ideias é extramusical. Assim, ideias como as de deus e de destino são musicalmente irrepresentáveis. E o mesmo se passa com atitudes proposicionais, como a crença de que a vida não tem sentido⁴, ou o desejo de que as guerras acabem. Crenças e desejos estão completamente fora dos poderes de representação musical. Resta à música representar objectos físicos ou emoções, que é o que a generalidade das perspectivas representacionais alegam.

A terceira premissa é menos pacífica, dado haver um largo consenso acerca do carácter representacional de certas passagens musicais. É inegável que os ouvintes são capazes de identificar o som do cuco da *Sinfonia Pastoral* de Beethoven, o tiro dos canhões da *Abertura 1812* de Tchaikovsky ou as buzinas dos automóveis em *Um Americano em Paris* de Gershwin. Mas isso não é, segundo Hanslick, suficiente para estabelecer a representacionalidade da música, uma vez que é evidente a escassez de recursos musicais para representar objectos físicos. Hanslick alega que a arte sonora apenas pode representar uma reduzidíssima classe de objectos físicos porque, sendo a música formada por sons – e na ausência de um sistema de convenções semânticas como os das linguagens

³ Os hedonistas, por exemplo, podem ter uma concepção instrumentalista da música e não aceitem esta premissa. Contudo, a estratégia argumentativa de Hanslick tem como alvo o cognitivismo, pelo que o hedonismo não é aqui visado.

⁴ Em rigor, de acordo com Hanslick, é irrepresentável não apenas a crença de que a vida não tem sentido (a própria ideia de representar crenças parece estranha), como também o conteúdo da própria crença.

naturais –, ela é apenas capaz de representar por semelhança, imitando coisas audíveis como o canto dos pássaros, o badalar dos sinos, o disparar dos canhões, o trote dos cavalos, e outras coisas do mesmo tipo. A representação musical reduz-se, assim, à semelhança entre os sons musicais e os sons produzidos pelos objectos físicos. A ideia de que as quatro primeiras notas da *Sinfonia n.º 5* de Beethoven representam o destino a chamar, como diz Anton Schindler, contemporâneo e amigo do próprio compositor, torna-se completamente insustentável. E uma vez que grande parte da música manifestamente não imita sons produzidos por objectos físicos, segue-se que grande parte da música não representa objectos físicos. Assim, o valor de uma dada obra musical não depende de ela representar ou não objectos físicos. Isto significa que a música só secundariamente – de modo não necessário e artisticamente irrelevante – representa objectos físicos.

Há, contudo, uma objecção óbvia que precisa de ser enfrentada. Existe um importante consenso acerca daquilo que obras corais como as oratórias *Paixão Segundo São Mateus* de Bach, *O Messias* de Haendel, ou *A Criação* de Haydn representam, apesar de nenhuma dessas obras imitar sons produzidos por objectos físicos. E o mesmo se pode dizer das canções de Schubert, Hugo Wolff e Mahler, ou da música de programa, como os poemas sinfónicos de Liszt, Smetana, Mussorgsky e Richard Strauss, já sem falar do caso evidente da ópera. No entanto, em nenhum destes casos há genuína representação musical, pois o poder representativo da música programática, das canções e da ópera depende do texto ou das palavras que acompanham a música. Trata-se, portanto, de representação verbal e não de representação musical, pelo que é impossível saber de que trata o poema sinfónico *Assim Falava Zaratustra* de Richard Strauss ou a *Canção da Terra* de Mahler se não lermos o texto – a começar pelo próprio título – e não ouvirmos as palavras que lhes estão associadas. E o carácter representacional da ópera não reside na composição musical mas no libreto. Como afirma Hanslick (p. 31), «não são os sons que representam numa peça de canto, mas o texto». Assim, o verdadeiro teste à noção de representação musical deve ter em conta apenas a música absoluta. Isto não significa que as palavras e os textos associados às obras musicais não sejam importantes e não produzam qualquer efeito nos ouvintes; significa apenas que ampliar o poder da música através das palavras que a acompanham não é o mesmo que ampliar os seus limites. Os casos da música de programa, das canções, da ópera e, em geral, da

música não instrumental, não constituem, pois, contra-exemplos à tese de que a música é incapaz de representar objectos físicos.

Mas já se podem encontrar muitos compositores, intérpretes, críticos e ouvintes em geral que utilizam insistentemente predicados como «é triste» e «é alegre» para caracterizar peças musicais, realçando a relação peculiar que alegadamente existe entre música e emoções. Isso leva essas pessoas a afirmar que, apesar de não representar objectos físicos, a não ser secundariamente, a música pode representar ou expressar emoções. Mas, diz a premissa 4, a música também não representa emoções. Para ser ainda mais preciso, Hanslick acrescenta que a música não representa, não expressa, nem evoca emoções. Da plausibilidade da premissa 4, uma premissa largamente disputada, depende em grande parte a tese anti-instrumentalista que Hanslick quer estabelecer. Por isso, ele acaba por alinhar, não um, mas vários argumentos contra a ideia de que a música representa emoções.

Em primeiro lugar, Hanslick procura mostrar que as emoções que a música eventualmente possa despertar no ouvinte não são condição necessária nem suficiente do belo musical⁵. Por um lado, se fossem condição necessária, teria de haver uma relação causal invariável entre uma dada peça musical e os sentimentos despertados⁶. Só que não existe uma tal relação causal, pois os sentimentos despertados pela mesma peça musical diferem de pessoa para pessoa – e também ao longo da vida da mesma pessoa –, ao passo que as características musicais se mantêm as mesmas. Há pessoas que dizem apreciar uma dada peça musical pela alegria que sentem ao escutá-la; outras, pelo contrário, dizem sentir irritação ao ouvir a mesma peça musical. Por outro lado, os sentimentos despertados não são condição suficiente para o belo musical, porque o poder de despertar sentimentos como os de alegria, tristeza, euforia, etc, não é um poder exclusivo da música. Tais sentimentos podem ser causados de forma ainda mais eficaz por estímulos não musicais. O álcool, certos tipos de drogas ou até os acontecimentos da vida quotidiana são capazes de provocar em nós os mesmos sentimentos. Portanto, o valor da música terá de ser outro que não o de ser capaz de causar esses sentimentos em nós. Além disso, acrescenta Hanslick, não se

⁵ Para mostrar que as emoções eventualmente despertadas pela música não são condição necessária nem suficiente do belo musical, Hanslick não precisa de alegar que a música é incapaz de representar proposições. Bastaria mostrar que, apesar de ser capaz de representar proposições, isso não determina proposições de valor estético. Parece, contudo, ser a primeira destas duas teses que Hanslick defende.

⁶ Hanslick não chega a fazer qualquer distinção entre sentimento e emoção, pelo que esses termos serão aqui usados como sinónimos.

percebe qual possa ser o contributo para o belo musical – e, portanto, para o valor da música – de algo que, por exemplo, nos faz sentir tristes. Sentirmo-nos tristes é algo que tendemos a evitar, e não o contrário.

Um segundo argumento de Hanslick parte de uma análise que, em larga medida, antecipa as chamadas «teorias cognitivistas da emoção», actualmente defendidas por filósofos como Robert Solomon e Ronald de Sousa⁷. O aspecto central deste tipo de teorias é o de que os estados emocionais têm uma componente intencional, isto é, são acerca de algo. As pessoas não sentem simplesmente pena, mas sentem pena de alguém; não sentem simplesmente medo, mas medo de algo ou de alguém; não sentem simplesmente amor, mas amam algo ou alguém; não sentem simplesmente inveja, mas inveja de alguém ou acerca de algo. As emoções envolvem, portanto, um elemento cognitivo: no caso do amor é a ideia ou representação do objecto amado; no caso do medo é a crença em algo ameaçador; no caso da inveja é a crença de que alguém possui algo que não possuímos e o desejo de possuir isso também. Mas a música, como foi dito, manifestamente não dispõe dos meios para representar ideias e, muito menos, atitudes proposicionais como crenças e desejos. Portanto, também não pode representar sentimentos definidos, pelo que é de todo impossível individualizar os sentimentos ou emoções despertados pela música. Quanto muito, ela é capaz de representar as propriedades dinâmicas dos sentimentos: propriedades como a intensidade ou as mudanças nos movimentos corporais associados aos sentimentos. Só que, por um lado, tais propriedades dinâmicas não são exclusivas dos episódios emocionais, pelo que também não podemos afirmar que representam propriedades emocionais. E, por outro lado, não faz sentido dizer que a música representa sentimentos indeterminados, uma vez que também não faz sentido insistir que a música representa algo mas que ninguém saber dizer o que é.

Ainda assim, talvez este argumento não seja suficiente para concluir que a música não representa sentimentos, pois podemos dizer que os sentimentos de insatisfação, de tristeza e de alegria não envolvem qualquer componente intencional, apesar de poderem ser correctamente identificados. Muitas vezes estamos simplesmente tristes ou alegres. Seja como for, o argumento de Hanslick acaba por limitar drasticamente a gama de emoções que a música pode

⁷ Ver Solomon (2003: 224-235) em relação a Solomon, e (ibidem: 248-257) em relação a de Sousa.

representar e retira plausibilidade a muitos dos argumentos favoráveis à ideia de que o valor da música reside no seu poder de representar emoções.

Um terceiro argumento vem dar mais força ao que acaba de ser dito. Hanslick considera que quando descrevemos a música com termos que referem emoções – por exemplo, quando a descrevemos como triste, eufórica ou nostálgica –, esses termos podem ser eliminados, sem perda de sentido, por meio de uma paráfrase que a descreva exclusivamente em termos das suas características sensíveis. Estes termos são os termos em uso na teoria musical e referem características técnicas da música. Aliás, muitas vezes utilizamos termos como «leve», «doce», «fresco», «pesado», os quais não referem emoções, para descrever as mesmas peças musicais. O discurso expressivista, caracterizado pela utilização de termos para referir emoções, é apenas uma maneira figurativa de descrever as características técnicas da música. A sua eliminação e substituição por termos técnicos não implica qualquer perda de sentido. Assim, dizer que uma melodia é triste, ou dizer que representa a tristeza, é simplesmente uma maneira de dizer que a melodia é num tom menor, que tem um ritmo lento e que é constituída por sons graves. A música não possui, pois, a propriedade de ser triste, propriedade essa que, de resto, só pode ser literalmente exemplificada por seres sencientes. Isto não significa que não haja algum tipo de semelhança entre o sentimento de tristeza e a experiência de ouvir uma melodia num tom menor, num ritmo lento e com sons graves. É essa semelhança que leva as pessoas a recorrer a uma linguagem figurativa. Mas a semelhança não se refere ao conteúdo do sentimento de tristeza; refere-se apenas às propriedades dinâmicas do sentimento de tristeza – as pessoas quando estão tristes falam geralmente devagar, num tom de voz grave e são menos afirmativas –, que são propriedades idênticas às da melodia em causa.

A verdade da premissa 4 (ou pelo menos a sua plausibilidade) fica assim justificada e, juntamente com as premissas 2 e 3, Hanslick crê poder concluir que a música não representa algo extramusical. Donde, por sua vez, conclui que a música não tem valor instrumental. Esta é a tese negativa. A tese positiva acrescenta que «o único e exclusivo conteúdo e objecto da música é constituído por formas sonoras em movimento» (p. 42). Trata-se de duas teses que funcionam conjuntamente e que constituem as duas faces do formalismo musical de Hanslick. E uma vez que a teoria consiste na conjunção das duas teses, basta mostrar que a tese negativa não colhe, para refutar o formalismo.

Resposta aos argumentos formalistas

O argumento de Hanslick é válido e as premissas 1, 2 e 3 são perfeitamente aceitáveis. O problema está na premissa 4. As razões atrás expostas a favor desta premissa são, como se verá já de seguida, insatisfatórias. Vejamos a primeira das três razões aduzidas para mostrar que a música não representa emoções: a razão de que as emoções sentidas pelo ouvinte não são necessárias nem suficientes para o belo musical, dado não haver, por um lado, uma relação causal invariável entre a música e as emoções sentidas e, por outro lado, o poder de causar ou despertar tais emoções não ser exclusivo da música. Há várias maneiras de responder a isto.

O facto de as emoções sentidas perante uma dada peça musical nem sempre serem as mesmas não mostra que as emoções não são necessárias para o belo musical. Tal como em muitas outras situações, também aqui podemos estar simplesmente em estado de confusão acerca das emoções sentidas e até ter sentimentos diversos acerca das mesmas coisas. Por exemplo, a vitória numa prova desportiva pode causar sentimentos diferentes nas pessoas que a partilham. Enquanto umas pessoas sentem alegria, outras sentem orgulho, euforia ou até vingança. Do mesmo modo, a derrota pode causar tristeza numas pessoas, mas resignação, revolta ou desdém noutras. Pode, aliás, ocorrer mais do que um destes efeitos numa mesma pessoa. No entanto, se a vitória desportiva não causasse essas emoções, provavelmente não teria o valor que se lhe atribui; não teria o valor de vitória. Segue-se, portanto, que as emoções causadas, apesar de nem sempre serem as mesmas, são necessárias para o valor da vitória. Nada leva a pensar que no caso do belo musical as coisas se passem de forma diferente. Além disso, pode ainda argumentar-se que a correcta compreensão de uma dada peça musical por parte daquele a que poderíamos chamar «o ouvinte ideal» tipicamente evoca o mesmo tipo de emoção, apesar de haver quem sinta emoções diferentes. Uma pessoa pode reagir com irritação a uma melodia adequadamente descrita como alegre se, por qualquer razão pessoal – musicalmente irrelevante – associa essa melodia a momentos desagradáveis da sua vida. Esta pessoa reage emocionalmente, não à melodia em si, mas à memória que lhe está associada; ela reage emocionalmente à melodia da forma como reage, porque a melodia activa uma memória desagradável. Trata-se de uma resposta esteticamente inadequada porque é irrelevante para uma genuína compreensão musical da melodia em causa.

De resto, como refere Malcolm Budd (1995: 51), a relevância de uma propriedade para um certo tipo de valor – neste caso a relevância para o valor da música da propriedade de despertar emoções – não é uma questão de essa propriedade ser uma condição necessária ou suficiente. Um bom futebolista com um pontapé poderoso, diz Budd, pode ser bom em parte por possuir um pontapé poderoso, apesar de tal capacidade não ser necessária nem suficiente para a excelência futebolística. O argumento de que o poder de despertar emoções não é exclusivo da música também não mostra a irrelevância das emoções para o seu valor. Do facto de outras coisas, além do dinheiro, poderem servir de moeda de troca nas transacções de bens entre as pessoas não se segue que o valor do dinheiro não dependa da sua função como moeda de troca. Assim também o facto de certas drogas poderem causar emoções em nós não mostra que o valor da música depende necessariamente de algo diferente do seu poder de causar emoções em nós.

Mas mais importante do que salientar a relação entre drogas e emoções é saber se essa relação é do mesmo tipo daquela que se verifica entre música e emoções. Hanslick não é completamente claro quando fala da relação, segundo ele improvável, entre música e emoções. Ele parece querer concluir que a música não representa emoções mostrando que a música não causa nem expressa emoções. Mas dizer que a música representa emoções não é o mesmo que dizer que a música causa ou expressa emoções. E isso é, por sua vez, diferente de dizer que a música desperta, evoca ou suscita emoções no ouvinte. As expressões « x representa y », « x causa y », « x expressa y » e até « x evoca y » não descrevem exactamente o mesmo tipo de relação entre x e y . O *Retrato do Dr. Gachet*, de Van Gogh, representa o Dr. Gachet, mas não causa nem expressa o Dr. Gachet. Um x só pode expressar y se y fizer de algum modo parte do conteúdo de x , o que não acontece necessariamente numa relação causal, nem nos casos da representação e da evocação. A evocação tem uma componente psicológica que nem sempre se verifica numa simples relação causal. E na relação de representação, ao contrário do que se passa numa relação causal, não se verifica a dependência ontológica do segundo *relata* em relação ao primeiro, pois numa relação causal em que x causa y , se x não existe, y também não existe. Assim, o facto de haver uma relação evidente entre o uso de certas drogas e as emoções não mostra que a música se encontra no mesmo plano que as drogas no que toca à sua relação com as emoções. Nada disso põe em causa a exclusividade da música quanto ao modo como se relaciona com as emoções.

Por várias razões, também não colhe a ideia de que emoções como a tristeza em nada podem contribuir para o valor da música, dado tratar-se de emoções negativas. As emoções negativas são algo que evitamos e que consideramos indesejável. Mas basta pensar que muitas vezes nos submetemos a exames médicos dolorosos para termos um conhecimento mais minucioso do nosso estado de saúde. Os ganhos cognitivos justificam a dor por que passamos e o mesmo pode acontecer no caso das emoções negativas. Não há nada de estranho na valorização de emoções negativas, se os ganhos cognitivos compensam os aspectos negativos da experiência emocional⁸. Além disso, o conteúdo emocional não tem de estar presente na representação das emoções, tal como a representação do Dr. Gachet na pintura de Van Gogh não inclui uma parte substancial das propriedades do Dr. Gachet. Por exemplo, a representação do Dr. Gachet na referida pintura não inclui a propriedade de o Dr. Gachet ser filho de quem é, apesar de esta ser uma propriedade essencial não trivial do Dr. Gachet.

Consideremos agora o argumento acerca do carácter intencional das emoções, um dos argumentos centrais de Hanslick. Como já se viu, ele procura mostrar que a componente cognitiva das emoções é musicalmente irrepresentável, já que isso exigiria da música a capacidade de representar pensamentos, que também já se tinha mostrado não ser possível. Budd (1985: 21) resume o argumento da seguinte forma:

1. A música é incapaz de representar pensamentos.
2. As emoções específicas, como a tristeza, o medo, a paixão, etc. envolvem pensamentos.
3. Logo, a música é incapaz de representar emoções.

⁸ Este é apenas uma explicação possível para aquele que é conhecido como «paradoxo da emoção negativa na arte», de que o paradoxo da tragédia é um dos exemplos mais discutidos. Em «Emotion in Response to Art» in Hjort, Mette e Laver, Sue (1997), *Emotion and the Arts*, Oxford, OUP, 29-31, Jerrold Levinson identifica cinco tipos de explicação para dissolver o paradoxo da emoção negativa na arte: *explicações baseadas na compensação* (trata-se do tipo de explicação sugerido acima e é também o tipo de explicação dado por Aristóteles e Nelson Goodman, por exemplo); *explicações transformistas*, de acordo com as quais a emoção negativa, apesar de desagradável, se transforma em algo agradável ou em algo capaz de ser apreciado no contexto da apreciação artística (Hume); *explicações organicistas*, segundo as quais a emoção negativa é encarada como um elemento essencial que faz parte de uma experiência que é desejada ou valorizada como um todo orgânico (Susan Feagin e o próprio Levinson); *explicações revisionistas*, para as quais nem as emoções negativas, nem os sentimentos que elas envolvem são intrinsecamente desagradáveis ou indesejáveis (Kendall Walton e Berys Gaut); *explicações deflacionistas*, segundo as quais, apesar das aparências, nem as emoções negativas, nem os sentimentos que elas envolvem são realmente despertados em nós pela arte (Peter Kivy e, de novo, Walton).

Este argumento parece formalmente válido. Aparentemente, se não formos capazes de disputar as premissas, temos de aceitar a conclusão. Mas comparemos com o seguinte argumento:

1. A pintura é incapaz de representar crenças e desejos.
2. As pessoas concretas (e conscientes), como o Dr. Gachet, o presidente Sampaio, a Marilyn Monroe, etc. têm crenças e desejos.
3. Logo, a pintura é incapaz de representar pessoas concretas.

A conclusão deste argumento é falsa e as suas premissas são verdadeiras, pelo que o argumento não pode ser válido. É certo que há uma diferença subtil entre ambos os argumentos. Na premissa 2 do primeiro argumento diz-se que as emoções «envolvem» pensamentos, enquanto na premissa 2 do segundo se diz que as pessoas «têm» crenças e desejos. Portanto, se houver alguma diferença entre estes dois argumentos, permitindo-nos manter a ideia de que o primeiro é válido, essa diferença terá de residir na própria noção de uma coisa envolver outra e no que isso, por sua vez, implica quanto à noção de representação. Para Hanslick, na medida em que o conceito de algo ameaçador é inseparável do sentimento de medo – pois o conceito de medo envolve o pensamento de algo ameaçador – e que esse pensamento não é musicalmente representável, segue-se que a emoção também não é musicalmente representável. O argumento central de Hanslick é que uma peça musical x só poderia representar uma emoção e se pudesse representar um pensamento y que é parte de e , uma vez que e deixaria de ser o que é se y fosse subtraído a e ; mas, em geral, uma peça musical x não representa qualquer pensamento, pelo que x não pode representar e . Subtraindo o pensamento que uma dada emoção contém, o que resta não é suficiente para podermos falar de uma emoção definida. Segundo Hanslick, o que resta são apenas as propriedades dinâmicas do sentimento, como a sua força, desenvolvimento, velocidade, proporção, hesitação, intensidade crescente e decrescente, as quais são exemplificadas por diferentes tipos de experiências emocionais.

Mas agora a questão é a de saber se os diferentes tipos de emoções diferem apenas quanto à natureza do elemento cognitivo que contêm. Porque se, ao contrário do que pensa Hanslick, houver outros aspectos além do conteúdo emocional, nomeadamente aspectos referentes à fenomenologia das emoções, e

que sejam diferentes consoante os tipos de experiências emocionais, então é possível representar diferentes tipos de emoções.

Podemos fazer a analogia com o que se passa na pintura, em que a semelhança de certas experiências visuais com certos objectos torna possível a representação desses objectos, ainda que algumas das suas propriedades essenciais não sejam pictoricamente representáveis. A pintura do Dr. Gachet é incapaz de representar propriedades essenciais do Dr. Gachet, como a de ser um ser vivo com um determinado património genético. Mas daí não se segue que a pintura de Van Gogh não seja capaz de representar o Dr. Gachet. Há algo semelhante entre a experiência visual da pintura de Van Gogh e a experiência visual daquela, e só daquela, pessoa concreta, o que é suficiente para que a pintura seja capaz de representar o Dr. Gachet. Analogamente, as propriedades dinâmicas das emoções, cuja semelhança com determinadas propriedades musicais Hanslick reconhece, podem combinar-se de modos diferenciados a ponto de representarem emoções definidas. Até porque, como admite Hanslick, essas propriedades dinâmicas são acompanhadas de um sentimento geral de satisfação ou insatisfação, de prazer ou desconforto. Afinal, são também aspectos como estes que, por exemplo, nos permitem distinguir quando alguém chora de tristeza ou de felicidade, ainda que não tenhamos acesso à componente cognitiva da emoção expressa. E os graus de satisfação ou insatisfação resultantes da forma como são geradas e resolvidas as expectativas musicais, assim como os níveis de tensão criados, as diferenças de intensidade, de velocidade, combinadas entre si de formas particulares permitem falar de experiências emocionais suficientemente diferenciadas. Portanto, a capacidade musical de representar emoções não depende necessariamente da sua capacidade para representar pensamentos e o argumento de Hanslick não mostra o que pretende mostrar: que a música é incapaz de representar emoções definidas.

Resta avaliar o argumento de que o vocabulário emocional pode ser eliminado e substituído por paráfrases que contenham apenas descrições das qualidades sensíveis da música, sem que isso altere o seu significado. Expressões como «esta passagem musical é triste» seriam, como vimos, facilmente substituídas por «a melodia desenvolve-se lenta e gravemente num tom menor». O significado do que é dito já não envolve qualquer referência às supostas qualidades emocionais da música e a descrição é, supõe Hanslick, inteiramente adequada. Mas será que não se perde mesmo nada com a eliminação dos termos que referem emoções e com a sua substituição por termos que descrevem

qualidades sensíveis? Há boas razões para pensar que tal substituição nem sempre pode ser levada a cabo sem se perder o significado original veiculado pelos termos que referem emoções. Em primeiro lugar, porque é epistemicamente inaceitável, do ponto de vista dos ouvintes, prescindir da linguagem expressiva, uma vez que a atribuição de propriedades emocionais à música não se costuma basear na conceptualização do material sonoro em causa⁹. Em segundo lugar, porque nem todas as peças musicais que exibem as características de ser lentas, graves, etc. são adequadamente descritas como tristes, além de que, como refere Stephen Davies (1994: 153), muitas outras coisas exibem as mesmas características e não descrevemos a música triste em termos dessas coisas. Não descrevemos alternativamente como preguiçosa uma peça musical triste, ainda que as pessoas preguiçosas, tal como as tristes, se possam mover lentamente e falar num tom grave e arrastado. Isto significa que, muitas vezes, descrever como tristes certas obras musicais parece ser a única maneira adequada de captar aquilo que nos parece essencial nessas obras. Mesmo que descrever a música como triste ou como lenta e grave possam ser formas alternativas de chamar a atenção para certas características técnicas relativas à organização do material sonoro, o que se está a dizer não é necessariamente a mesma coisa. Nenhuma paráfrase contendo a descrição das suas propriedades sensíveis e nenhum termo da teoria musical em uso seria capaz de preservar a mesma ideia, isto é, a ideia de que a música é triste, pelo que a substituição dos termos acerca de emoções acarreta uma mudança de significado¹⁰. Portanto, os termos acerca de emoções não são elimináveis e isto, sublinha Davies, «não é o mesmo que negar a conexão entre a expressividade da música e as suas características técnicas, mas é o mesmo que negar a identidade de ambas» (1994: 154).

Nenhum dos argumentos de Hanslick aqui discutidos é suficientemente forte para sustentar a sua tese negativa. E isto, só por si, retira plausibilidade ao formalismo musical.

⁹ Alan Goldman (1995: 56).

¹⁰ Também Budd (1985: 35-36) reconhece que o «uso não eliminável de termos que referem emoções parece muitas vezes justificado: a palavra 'triste', por exemplo, parece às vezes ser [*le*] *mot juste*, em vez de um substituto». Contudo, Budd considera que isso não é suficiente para mostrar que Hanslick está errado quanto à irrelevância das emoções para o valor musical de uma obra, argumentando que nem sempre precisamos de recorrer a termos que referem emoções. Seja como for, o que está aqui em causa é apenas a tese negativa de Hanslick de que a música é incapaz de representar, referir ou exprimir emoções definidas e essa tese é, como reconhece Budd, falsa.

HEDONISMO

Aparentemente o hedonismo constitui uma das mais óbvias alternativas instrumentalistas ao formalismo discutido na secção anterior.

Também aqui não estamos propriamente perante uma teoria estética em sentido estrito, tratando-se sobretudo de uma perspectiva geral segundo a qual o valor das obras de arte decorre do prazer que retiramos delas. O prazer é algo que tem valor em si, e a arte é um meio para obter prazer. Consoante a noção de prazer em causa – prazeres sensoriais ou intelectuais, inferiores ou superiores –, assim também podemos falar de diferentes tipos de hedonismo.

De um modo geral, o hedonista subscreve o seguinte argumento tipicamente instrumentalista¹¹:

1. Todos os artefactos são concebidos com um propósito.
2. As obras de arte são artefactos.
3. Logo, as obras de arte têm um propósito.

Ao concluir que a arte tem um propósito, o hedonista alega que o valor da arte depende da importância que atribuímos a tal propósito¹². Este argumento não é exclusivo dos hedonistas, sendo um argumento comum a diferentes concepções instrumentalistas da arte, pelo que a sua aceitação não nos compromete ainda com a perspectiva hedonista. Podemos, pois, aceitar este argumento sem ser hedonistas.

Argumentos hedonistas contra o cognitivismo

O que distingue o hedonista de outros instrumentalistas é a convicção de que o propósito das obras de arte – e, conseqüentemente, o seu valor – só pode ser o prazer. Tal convicção apoia-se na conjunção das seguintes duas teses:

- i) A arte proporciona prazer a quem a aprecia

e

¹¹ George Dickie (1984: 84) discute, no contexto da disputa entre teorias essencialistas e teorias institucionais da arte, uma versão de Beardsley deste argumento instrumentalista. O argumento é também referido por Robert Stecker (2003: 309).

¹² Tanto na primeira premissa do argumento como na sua conclusão o quantificador universal tem âmbito longo sobre o quantificador existencial. Esta é, relativamente ao hedonista, a única leitura que permite a validade do argumento.

ii) As pessoas dão muita importância ao prazer

Se a arte proporciona prazer e o prazer é algo que valorizamos, segue-se que o prazer constitui uma justificação adequada do valor que reconhecemos à arte. Resta saber se i) e ii) são verdadeiras. E esta parece ser apenas uma questão empírica: por um lado, trata-se de verificar se, de facto, a arte dá prazer às pessoas e se, por outro lado, as pessoas dão ao prazer uma importância equiparável à da arte.

Há, contudo, uma questão prévia a que é preciso responder e que não é de ordem empírica: de que estamos exactamente a falar quando falamos de prazer?

Há diferentes noções de prazer, a mais comum das quais consiste em identificar prazer com felicidade ou ausência de dor. Só que a noção de felicidade é talvez ainda mais problemática do que a noção de prazer, assim como é perfeitamente razoável falar de ausência de dor ou sofrimento sem estar a falar de prazer. Não dizemos, por exemplo, que os analgésicos servem para nos dar prazer, apesar de servirem para dissipar as dores. E também não dizemos que temos prazer quando dormimos, apesar de não sofrermos durante o sono.

Um sentido mais preciso de prazer, geralmente associado à arte, é sugerido por R. G. Collingwood em *The Principles of Art* e é o de prazer como divertimento ou entretenimento¹³. É um facto que muitas pessoas procuram divertir-se quando lêem romances e quando frequentam salas de cinema, de teatro e de concertos. E entre as chamadas «indústrias de entretenimento» contam-se as editoras discográficas, as empresas promotoras de espectáculos musicais e teatrais, assim como as produtoras cinematográficas e outras indústrias ligadas às artes. A relação entre arte e divertimento parece, pois, ser algo mais do que accidental.

Mas o facto de muitas obras de arte nos divertirem, e de isso contribuir efectivamente para as valorizarmos mais do que se não nos divertissem, não mostra que a arte é divertimento; não mostra que o divertimento é condição necessária do valor da arte. E, mais importante ainda, também não mostra que a medida do valor geralmente atribuído às obras de arte seja o seu valor de entretenimento.

¹³ Collingwood acaba, contudo, por rejeitar a ideia de que a arte é divertimento. Toda a primeira parte de *The Principles of Art* é dedicada à distinção entre os vários tipos de “*art falsely so called*” (“*art as craft*”, “*art as representation*” e “*art as amusement*”) e “*art proper*” (“*art as expression*” e “*art as imagination*”).

Não há qualquer prova empírica de que todas as pessoas que apreciam a *Missa em Dó Menor* de Mozart, que lêem *Ana Karenina* de Tolstoi, que observam *Retrato do Dr. Gachet* de Van Gogh, e que vêem o filme *Barry Lyndon*, de Stanley Kubrick, o façam com fins recreativos ou por simples diversão. Pelo contrário, muitas dessas pessoas recusam liminarmente a ideia de que seja isso que buscam em tais obras, o que mostra que nem sempre a arte proporciona prazer, ou divertimento, a quem a aprecia e que, portanto, a tese i) não é verdadeira. Mostra também que algumas pessoas valorizam a arte mesmo quando esta não lhes proporciona divertimento, e que a importância que, em geral, atribuem ao divertimento está longe de se equiparar ao prestígio e ao estatuto social da arte. Assim se compreende por que razão os jogos de cartas, os espectáculos de ilusionismo e os concursos de anedotas geralmente não gozam do mesmo tipo de apoio dispensado pelas mais diversas instituições estatais e não estatais ao estudo, fomento e divulgação da música, da pintura e da literatura. E também não é com base no argumento de que a arte serve para divertir que habitualmente se justificam os recursos públicos despendidos com a promoção e desenvolvimento das artes. A importância efectivamente dada ao divertimento está longe de se equiparar à importância que reconhecemos às artes e é por isso que geralmente se distingue o artista do simples *entertainer*. E até no mundo da arte, como sublinha Gordon Graham (1997: 17) «a própria discriminação entre obras e formas de arte maiores e menores» – por exemplo, entre uma comédia de costumes e uma tragédia shakespeariana, ou entre uma peça de arte decorativa e um quadro de Vermeer, ou entre as artes populares e as chamadas «artes sérias» – assenta na ideia de que «a arte é mais importante do que uma mera fonte de divertimento». Assim, a importância do divertimento referida na tese ii) não é equiparável à importância habitualmente atribuída à arte, pelo que também não nos podemos apoiar aí para justificar o valor da arte.

É preciso, contudo, sublinhar que as afirmações «o prazer que certas obras nos proporcionam contribui para o valor que lhes atribuímos» e «o valor da arte não reside no prazer que proporciona» não são inconsistentes. Do facto de o valor da arte não residir no prazer que proporciona não se segue que o prazer proporcionado por certas obras de arte não as possa tornar mais valiosas. Segue-se apenas que o prazer não constitui uma justificação adequada para o valor da arte em geral. Pelo menos se entendermos o prazer como simples divertimento.

Mas esta não é a única forma de hedonismo. Um hedonista como Mill, por exemplo, estabelece claramente a distinção entre prazeres inferiores e prazeres

superiores. Em *Utilitarismo* (p. 12), Mill argumenta que tal distinção não é apenas uma questão de grau, intensidade, ou quantidade de prazer obtido. Nenhuma quantidade de prazeres inferiores pode substituir um prazer superior. Caso fosse possível compensar a falta de prazeres superiores com uma maior quantidade de prazeres inferiores, não haveria qualquer diferença substancial entre uns e outros. Trata-se, pois, de superioridade em qualidade. O simples divertimento não passa de uma forma inferior de prazer, além do qual existe outro tipo de prazer mais elevado.

Mill diria que é esse tipo de prazer superior causado em nós pela arte que nos leva a valorizá-la do modo como a valorizamos¹⁴. Diria que a *Missá em Dó Menor* de Mozart não é divertida, mas que a ouvimos por prazer; que *Ana Karenina* de Tolstoi não é um romance divertido, mas que a sua leitura nos dá prazer; que olhamos com prazer para o *Retrato do Dr. Gachet* de Van Gogh, mas não achamos o quadro divertido. O prazer proporcionado pela arte é um prazer diferente do prazer recreativo. E esse é um prazer superior, precisamente porque é mais desejável por parte de quem conhece bem os dois tipos de prazer. Tomem-se dois prazeres, «se um dos dois for, por aquelas pessoas que estão competentemente familiarizadas com ambos, claramente colocado acima do outro de tal modo que o prefiram», diz Mill, «estamos justificados em atribuir ao modo de agrado preferido uma superioridade em qualidade» (p. 15).

Resposta aos argumentos hedonistas

O critério indicado por Mill para distinguir os prazeres inferiores dos superiores é insatisfatório, visto o prazer ser um sentimento e, como tal, ser essencialmente subjectivo: o que é sentido como mais aprazível para umas pessoas pode não o ser para outras¹⁵.

¹⁴ Mill fala da distinção entre prazeres superiores e inferiores em termos gerais, mas também se pode aplicar à questão do valor da arte.

¹⁵ Vale a pena acrescentar que também os juízos de prazer são subjectivos, pois têm como objecto um sentimento subjectivo. Neste ponto, Mill não anda muito longe do que Hume defende em *Do Padrão de Gosto*. Hume também considera os juízos estéticos essencialmente subjectivos, isto é, considera que são juízos de gosto, mas procura evitar o subjectivismo radical através da ideia de que existe o *padrão de gosto*. O *padrão de gosto* é determinado por aquilo que, ao longo do tempo e em diversos lugares, as pessoas com *delicadeza de gosto* – as pessoas mais sensíveis, porque mais familiarizadas com os objectos de arte – registam como mais aprazíveis. Por sua vez, Mill procura evitar a arbitrariedade defendendo uma perspectiva naturalista acerca do prazer, pelo que não exclui a possibilidade de, intrinsecamente, umas coisas terem propriedades tais que qualquer ser humano conhecedor delas as irá valorizar mais do que a outras. Assim, o naturalismo de Mill não implica o subjectivismo forte, mas não consegue eliminar totalmente a componente subjectiva que caracteriza o sentimento de prazer.

Imagine-se duas pessoas que gostam de jogar xadrez e apreciam também a *Nona Sinfonia* de Beethoven. É perfeitamente possível acontecer que enquanto uma prefere o prazer de escutar a *Nona Sinfonia*, a outra prefira o prazer de jogar xadrez, apesar de as duas estarem familiarizadas com ambos os prazeres. Uma resposta possível a uma objecção como esta seria dizer que, apesar de as duas pessoas estarem familiarizadas com esses prazeres, talvez alguma delas não esteja «competentemente familiarizada» com ambos. Mas que significa tal coisa? Se alegarmos que as pessoas competentemente familiarizadas com ambos os prazeres são aquelas que conseguem distinguir os prazeres superiores dos inferiores, então estamos a raciocinar de forma circular.

Uma forma de evitar a circularidade é abandonar essa ideia e alegar que os prazeres superiores, ao contrário dos inferiores, envolvem faculdades superiores. As faculdades superiores seriam as faculdades reflexivas ou intelectuais e as faculdades inferiores seriam as faculdades sensíveis. Isto parece, de resto, confirmar a ideia comum de que os prazeres característicos dos seres racionais não são do mesmo tipo que os prazeres dos animais. Apesar de partilharmos alguns dos prazeres com os porcos e outros animais – também somos animais como eles –, temos acesso a um tipo de experiências aprazíveis que são inacessíveis a um porco. É precisamente isso que leva Mill a dizer que um porco satisfeito e um ser humano satisfeito são coisas muito diferentes. A experiência estética seria, assim, uma experiência de ordem superior, própria de seres racionais, envolvendo as nossas faculdades superiores.

Ao evitar deste modo a referida circularidade estamos, contudo, a apelar a um critério exterior aos próprios prazeres – a intervenção das nossas faculdades superiores –, sendo, também por isso, independente do seu grau de maior ou menor aprazibilidade. Só que fazer tal coisa equivale a abandonar o hedonismo. Esta é, de resto, uma objecção recorrente ao hedonismo, o que o coloca perante o seguinte dilema:

1. Ou a qualidade do prazer se reduz à quantidade.
2. Ou a qualidade do prazer se reduz a valores não hedonistas.

Mill recusa explicitamente 1, até porque reduzir a qualidade do prazer à quantidade implica que um prazer superior possa ser substituído sem qualquer

prejuízo por uma maior quantidade de prazeres inferiores – caso em que prazeres alegadamente superiores, como a experiência de ouvir a *Nona Sinfonia* de Beethoven, a experiência de ler *Ana Karenina* de Tolstoi e a experiência de contemplar o *Retrato do Dr. Gachet* de Van Gogh deixariam de ser encarados como prazeres únicos e insubstituíveis. As pessoas que nunca tivessem ouvido a *Nona Sinfonia*, lido *Ana Karenina* ou observado o *Retrato do Dr. Gachet* não teriam perdido nada que não pudesse ser satisfatoriamente compensado com uma maior quantidade de prazeres de outro tipo, o que parece inaceitável. Quantas barras de chocolate seria preciso comer para obter o mesmo prazer de ouvir a *Nona Sinfonia*?

Por sua vez, 2 também é inaceitável para o hedonista, pois implica que a qualidade dos prazeres não faz parte das suas características intrínsecas, o que constitui uma falsificação do hedonismo. Em qualquer dos casos, a justificação hedonista para justificar a distinção entre prazeres superiores e prazeres inferiores acaba por falhar. O que retira ao hedonismo qualquer poder explicativo acerca da questão do valor da arte.

Além disso, ainda que o hedonismo se mantivesse de pé, a distinção entre prazeres inferiores e superiores baseada na intervenção de faculdades apropriadas – as faculdades sensíveis, no caso dos prazeres inferiores e as faculdades intelectuais, no caso dos prazeres superiores –, não permitiria distinguir entre o prazer de ouvir a *Nona Sinfonia* de Beethoven e o prazer de jogar xadrez, dado que em ambos os casos intervêm as chamadas faculdades superiores. Contudo, habitualmente não colocamos estes dois prazeres ao mesmo nível, nem isso poderia servir para justificar o valor da arte. Tal como não justificamos da mesma maneira o prazer estético e o prazer de descobrir a demonstração de um teorema matemático, o prazer de encontrar a solução para um problema científico ou o prazer de superar uma dificuldade escolar.

Vale a pena insistir que o prazer que a arte pode dar não é constitutivo do valor da arte. Ainda assim, a ideia de que retiramos prazer das nossas experiências estéticas e de que o valor da arte está relacionado com esse prazer não é de modo algum implausível. É perfeitamente natural que, se a par de outras coisas tão ou mais valiosas, um compositor, pintor, actor ou romancista puder ao mesmo tempo proporcionar prazer aos destinatários das suas obras, isso se reflecta na apreciação global que delas se faz. Ainda que o prazer não seja uma condição necessária nem suficiente para o valor da arte, pode mesmo assim ser um aspecto importante na avaliação da maioria das obras de arte. Visto que o

prazer obtido pela apreciação das obras de arte não é o mesmo tipo de prazer proporcionado pelo sexo, por uma boa refeição, por jogar futebol ou uma partida de xadrez, impõe-se uma caracterização da noção de prazer estético, de modo a distinguir este daqueles, evitando as armadilhas do hedonismo. É precisamente isso que Jerrold Levinson propõe no ensaio «Pleasure and the Value of Works of Art», incluído no seu livro *The Pleasures of Aesthetics*.

Levinson apresenta cinco características principais do prazer estético. Em primeiro lugar, o prazer estético depende de alguma característica presente na própria obra capaz de propiciar prazer, no sentido em que x proporciona prazer estético porque x tem p , sendo p uma propriedade artística¹⁶. De algum modo o prazer estético testemunha o valor artístico de uma dada obra, razão pela qual o prazer estético proporcionado por essa obra é geralmente associado ao seu valor artístico. Tal associação só é plausível se houver alguma capacidade duradoura e não esporádica, inerente à própria natureza do objecto capaz de propiciar prazer às pessoas. É por isso que o prazer proporcionado por obras como a *Nona Sinfonia* de Beethoven não é fortuito nem ocasional e que diferentes pessoas em diferentes épocas têm prazer ao escutá-la. Aliás, quanto mais estável for a capacidade de proporcionar prazer por parte de certas obras e quanto mais prazer obtivermos à medida que a nossa familiaridade com elas cresce, mais valor artístico lhes reconhecemos. Isto indica que a compreensão do prazer estético não se pode reduzir aos aspectos subjectivos do sentimento de prazer. Geralmente uma obra dá prazer estético porque tem valor estético; não tem valor estético porque dá prazer estético. Apesar de o prazer estético e o valor artístico estarem ligados, o prazer estético não constitui uma justificação para o valor artístico. O prazer e o valor da arte estão ligados «apenas quando está demonstravelmente presente na própria obra uma propensão para propiciar prazer» (p. 13). Essa propensão não é igual nas canções de Schubert e nas canções de Madonna, e não é por acaso que o prazer proporcionado por aquelas não se desvanece com o tempo nem com a quantidade de audições – frequentemente nas obras de qualidade superior o prazer estético tem tendência a aumentar à medida que nos

¹⁶ As propriedades estéticas e as propriedades artísticas não são rigorosamente a mesma coisa, pois nem todas as propriedades estéticas são propriedades artísticas – uma bela paisagem tem propriedades estéticas, mas não tem propriedades artísticas. Mas quando o que está em causa é a arte e não os objectos naturais, essa distinção torna-se irrelevante. É o que se passa aqui, pelo que serão utilizadas as expressões «propriedade estética» e «propriedade artística» indiferentemente, dependendo apenas de razões de carácter estilístico. Critério este que se aplica também ao valor estético e ao valor artístico.

familiarizamos com elas –, ao contrário do que geralmente acontece com as canções de Madonna ou com a música popular.

Em segundo lugar, o prazer estético é um prazer activo e não meramente contemplativo ou sensorial. O prazer que temos perante o *Bolero* de Ravel é algo que não se pode reduzir ao simples registo auditivo dos sons produzidos, pois trata-se do processo de escutar activamente essa peça – se assim não fosse, a peça seria provavelmente aborrecida e enfadonha, dado o seu carácter repetitivo. Isto não significa que temos de reflectir sobre a estrutura da peça musical para termos prazer ao escutá-la, mas que o prazer tem de estar ligado a certo tipo de expectativas quanto à organização do material sonoro (em termos estruturais, melódicos, orquestrais ou outros), expectativas essas geradas no ouvinte intelectualmente atento pela sucessão de sons que constitui a própria obra musical. E é esse tipo de actividade que justifica a distinção entre, por um lado, o prazer estético e, por outro lado, a sensação de prazer causada pelas drogas ou pela sensação aprazível de beber uma cerveja fresca num dia de calor. Assim, o prazer estético é tipicamente o prazer em *fazer* algo: escutar (e não apenas ouvir), observar (e não apenas ver), organizar, projectar, relacionar, imaginar, descobrir, conjecturar e especular. Não é apenas uma questão de deixar as coisas acontecer a um nível estritamente sensorial. Isto explica por que razão ninguém está disposto a afirmar que os cães e os gatos apreciam música, apesar de serem capazes de a ouvir¹⁷.

Em terceiro lugar, se chamamos «estético» ao prazer e se o prazer estético é, ainda que parcialmente, uma medida do valor estético – que é diferente do valor económico, documental ou afectivo – de uma dada obra de arte, então não é um prazer qualquer. Trata-se de um prazer de um certo tipo, distinto de outros prazeres que possamos retirar do contacto com as obras de arte e que, simultaneamente, permite circunscrever a esfera do estético como um domínio diferente das esferas prática, ética ou teórica. Trata-se, portanto, de um prazer focado nas qualidades especificamente estéticas percebidas¹⁸ nas obras de arte e não em quaisquer interesses ou necessidades de ordem prática que tais obras permitam satisfazer. Isto significa que, do ponto de vista de Levinson, Kant tem razão ao afirmar que o prazer estético é desinteressado: não apenas é

¹⁷ Se é que podemos mesmo dizer que os animais ouvem música. Seria talvez mais correcto dizer que ouvem apenas um conjunto de sons e silêncios a que nós chamamos «música». Isto porque a música não é apenas um conjunto de sons e silêncios, mas antes uma sequência de sons e silêncios intencionalmente estruturados.

¹⁸ No sentido de percebidas e compreendidas.

independente de qualquer finalidade prática, como também é independente do conteúdo moral, histórico, ou outro que as obras de arte possam veicular. Isto explica por que razão podemos, por um lado, retirar enorme prazer estético de obras de arte que expressam um conteúdo moral que não aprovamos e, por outro lado, não retirar prazer estético de obras que veiculam princípios morais com os quais nos identificamos. Podemos, por exemplo, não aderir ao conteúdo moral veiculado por um romance como *Lolita* de Vladimir Nabokov e, apesar disso, ter um enorme prazer estético ao lê-lo. Podemos até repudiar os princípios morais de Humbert Humbert, a personagem central do romance, e ver nessa personagem uma fonte de prazer estético. Contudo, o desinteresse que caracteriza o prazer estético tem de ser correctamente entendido. Ao contrário do que por vezes se pensa, afirmar que o prazer estético é desinteressado não nos compromete com a ideia de que ele só ocorre se tomarmos as obras de arte como algo isolado de tudo o resto e completamente alheio a coisas como o contexto criativo que lhes deu origem. Dizer que o prazer estético é desinteressado não é o mesmo que colocar entre parêntesis qualquer referência ou semelhança com outras coisas do mundo que possam ser encontradas nas obras de arte. Bem pelo contrário, o prazer estético é um prazer informado, no sentido em que decorre da percepção da obra como um todo inserido num determinado contexto criativo. O prazer estético que retiramos de uma obra musical como *Gymnopédies* de Erik Satie é diferente quando somos capazes de apreender aspectos como o seu estilo, forma e originalidade. E uma pessoa que não reconhece a forma sonata quando escuta uma sonata, não tem o mesmo tipo de prazer que teria caso fosse capaz de a reconhecer. Isto significa que retiramos mais prazer de uma obra de arte quando a compreendemos melhor e que o modo como obtemos prazer de certas obras de arte é algo que também se aprende.

Em quarto lugar, o prazer estético não é hedonístico em sentido estrito, pois não consiste numa resposta sensorial positiva e imediata aos objectos artísticos. Frequentemente, as nossas reacções não podem ser descritas como aprazíveis, até porque consideramos muitas obras de arte perturbantes, agressivas e provocadoras. Mesmo assim, podemos encontrar satisfação nelas indirectamente, como meta-resposta às respostas de primeira ordem. Isso explica por que razão podemos dizer que retiramos prazer de uma melodia triste ou de uma tragédia grega. E também explica por que razão muitas vezes não obtemos prazer de certas obras, a não ser depois de nos familiarizarmos aos poucos com elas e à medida que as formos compreendendo melhor. A história da música

ocidental oferece-nos abundantes exemplos de compositores cujas obras foram objecto de uma repulsa generalizada na altura da sua estreia pública – como aconteceu com a música atonal de Schoenberg e também com a *Sagração da Primavera* de Stravinsky, à época considerada nada mais do que barulho – tendo-se, entretanto, tornado obras de referência obrigatória na música do século XX.

Por último, o prazer estético não é a única medida do valor artístico. Apesar de duradouro, activo, informado e correctamente direccionado, o prazer estético, só por si, não justifica o valor da arte, dado que valorizamos muitas das grandes obras de arte acima do prazer que elas alguma vez são capazes de nos propiciar.

É claro que esta caracterização do prazer estético pode ser disputada, mas não deixa de ser, em termos gerais, bastante plausível. E a sua plausibilidade é quanto basta para mostrar que ainda que a relação entre prazer e valor da arte não seja meramente accidental, isso não cauciona o hedonismo. Assim, a tese central do hedonismo – a teoria do valor talvez mais popular entre os consumidores de arte – segundo a qual o valor da arte reside no prazer que proporciona, parece ter origem na conjunção de duas falácias: a generalização abusiva de acordo com a qual onde há valor estético há prazer, e a conclusão de que, por andarem normalmente associados, este (o prazer) explica e justifica aquele (o valor).

Ficamos, então, em condições de compreender que do facto de as obras de arte em geral proporcionarem prazer não se segue que o prazer seja uma boa justificação do valor da arte. Pelo que o hedonismo não resolve o problema do valor da arte.

INSTRUMENTALISMO ESTÉTICO

Nenhum outro filósofo defendeu de forma tão completa e articulada uma ligação entre arte e estética como Monroe Beardsley, no seu livro de 1958, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*. Aí, Beardsley apresenta uma perspectiva instrumentalista que não se limita a enumerar um conjunto de princípios gerais acerca do valor da arte, mas que procura explicar pormenorizadamente o elo essencial que, em seu entender, existe entre tais princípios e a experiência estética, bem como a aplicação prática desses

princípios à questão da avaliação das obras de arte¹⁹. Para Beardsley, a arte tem valor instrumental porque é um meio para um fim valioso. A sua tese central é a seguinte:

A arte tem valor instrumental porque é capaz de produzir experiências estéticas, as quais têm valor.

É a ideia de que a arte tem como fim produzir experiências compensadoras, de um tipo especial – experiências estéticas –, que justifica a designação de «instrumentalismo estético» aqui utilizada para referir a teoria do valor de Beardsley.

Argumentos instrumentalistas contra o cognitivismo

Beardsley procura mostrar que a arte tem valor instrumental independentemente de sabermos exactamente que tipo de coisa nos pode proporcionar ou qual o fim que serve. Fá-lo tendo como referência a linguagem utilizada pelos críticos de arte. Mais precisamente, tenta compreender o uso que os críticos de arte fazem dos termos «bom» e «mau» quando emitem juízos de valor. Segundo Beardsley, esse uso raramente é predicativo. Enquanto a palavra «bom» é usada predicativamente em juízos do tipo «*x* é bom», já o mesmo não acontece nos juízos de valor habitualmente proferidos pelos críticos de arte: juízos como «*x* é uma boa peça musical», «*x* é uma boa pintura», «*x* é um mau romance». Ora, este tipo de juízos de valor revela um uso subtilmente diferente do uso predicativo das palavras «bom» e «mau»; uso esse que Beardsley classifica como adjuntivo. No uso adjuntivo de «bom» e de «mau», o que está em causa não é a exemplificação dos predicados «ser bom» ou «ser mau» – assim como não está em causa a atribuição das propriedades respectivas a objectos –, mas antes a associação desses objectos a uma dada classe-função. Quando declaramos «*x* é um bom professor», o que queremos dizer é que *x* desempenha

¹⁹ Apesar de a teoria do valor e a teoria da avaliação serem coisas distintas, uma vez que procuram resolver problemas distintos, uma teoria da avaliação depende geralmente de uma teoria do valor. Uma teoria do valor é uma teoria da justificação do valor da arte em geral, enquanto a teoria da avaliação é uma teoria que explica por que razão uma dada obra de arte é boa ou é melhor do que outra. Beardsley apresenta não apenas uma teoria do valor mas também uma teoria da avaliação, e mostra detalhadamente como elas se articulam. Mas aqui só interessa discutir a sua teoria do valor. A perspectiva instrumentalista apresentada por Beardsley em *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism* veio a ser posteriormente afinada em certos aspectos, mas o essencial encontra-se nessa obra, pelo que é nela que me baseio aqui.

uma determinada função com eficácia, a função de ensinar, que é aquilo para que servem e que se espera dos indivíduos que incluímos na classe dos professores. O mesmo acontece quando declaramos «*x* é uma boa peça musical», «*x* é um bom filme» ou, mais genericamente, «*x* é uma boa obra de arte». Também aqui queremos dizer que *x* partilha com outros objectos certas características que cumprem adequadamente uma determinada função, a função associada à classe das obras de arte. As obras de arte têm uma função, logo, têm valor instrumental, que «é, por assim dizer, um valor emprestado, que pode ser passado de uma coisa para outra» (p. 510).

Beardsley alega que a função da arte é produzir um tipo específico de experiências valiosas, as experiências estéticas, as quais emprestam o seu valor à arte. Por isso, é essencial esclarecer o significado dessa noção, a noção de experiência estética, para compreender a teoria do valor de Beardsley.

Em primeiro lugar, ao defender que o valor da arte depende da capacidade que ela tem de produzir experiências estéticas, Beardsley de modo algum quer dizer que o valor da arte se define apenas em termos dos elementos subjectivos envolvidos na experiência do receptor da obra. Se assim fosse, e dado que os diferentes receptores da obra podem ter experiências subjectivamente diferentes, tornar-se-ia praticamente impossível dizer o que é uma experiência esteticamente adequada dessas obras. A teoria de Beardsley é claramente orientada no sentido de evitar a dificuldade de saber em que consiste a especificidade da experiência estética. Para ele, se a experiência estética não dependesse, de algum modo, das características perceptíveis nas obras de arte, também não seríamos capazes de fixar um conjunto de características que permitissem identificar a sua especificidade. Além disso, se fosse possível definir a experiência estética apenas em termos dos elementos subjectivos nela contidos, então poderíamos justificar os juízos críticos com recurso apenas à introspecção, o que parece implausível, pelo menos a avaliar por aquilo que acontece no mundo da crítica de arte.

Beardsley leva esta dificuldade a sério, até porque, se ela não for resolvida, o resultado natural é a aceitação do relativismo acerca da experiência estética e a consequente aceitação do relativismo acerca do valor da arte. Relativismo que Beardsley procura evitar, sendo essa, aliás, uma das grandes motivações da sua teoria do valor.

A ideia de Beardsley é que se todas as características presentes na experiência do receptor da obra contribuíssem para a caracterização da experiência estética, qualquer experiência acerca de obras de arte poderia ser

uma experiência estética, o que esvaziaria a própria noção de experiência estética, retirando-lhe qualquer utilidade prática. Mas nem todas as experiências acerca de obras de arte são estéticas, alega Beardsley, como acontece quando observamos uma dada pintura ou lemos um dado romance no intuito de compreender melhor a época e a sociedade que lhes deu origem. Torna-se, pois, imprescindível distinguir as experiências acerca de obras de arte que são estéticas das experiências que, sendo acerca das obras de arte, não são estéticas. O que equivale a dizer que é necessário identificar as características próprias da experiência estética.

Assim, para evitar a dificuldade apontada – evitando também o relativismo – Beardsley coloca perante o receptor da obra a exigência da apreensão cognitiva, ou seja, a necessidade de apreensão de certas características que se encontram efectivamente na obra, as quais determinam a especificidade da experiência estética. Isto faz com que a experiência estética seja uma experiência estritamente focada no plano perceptual, o que significa que as características determinantes da experiência estética são características percebidas nos objectos. Se não houver apreensão cognitiva quando estamos perante uma obra de arte, a experiência daí resultante não será uma experiência estética.

Este último aspecto percebe-se melhor se virmos como se caracteriza a experiência estética. Segundo Beardsley, a experiência estética tem as seguintes três características gerais²⁰:

1. A intensidade da experiência, manifesta na forma como a nossa atenção é captada pelas obras de arte;
2. A coerência e completude dos elementos que constituem essa experiência, e que, em conjunto, lhe conferem unidade;
3. A complexidade, ou diversidade de elementos que a constituem.

Intensidade, unidade e complexidade são «características fenomenicamente subjectivas», isto é, características que descobrimos quando,

²⁰ Duas notas acerca do que Beardsley entende por «características gerais». Em primeiro lugar, diz-se que são gerais, porque nelas se subsumem outras características de menor alcance. Em segundo lugar, porque, segundo Beardsley, é preciso distingui-las das características regionais. As características regionais da experiência estética, ao contrário das gerais, variam consoante as formas de arte, sendo diferentes na música, na pintura, na literatura, etc., pois a experiência de escutar uma peça musical tem características próprias diferentes das experiências de observar uma pintura, de ler um poema, etc.

ao inspecionarmos o nosso «campo fenoménico»²¹, nos parecem vir de nós próprios, como o sentimento de irritação ou o esforço de lembrar um nome esquecido, as quais são diferentes das características que nos parecem pertencer a algo exterior a nós, como a cor de uma laranja ou a forma de um edifício²². A estas últimas Beardsley chama «características fenomenicamente objectivas». Só que, na experiência estética, as características fenomenicamente subjectivas da intensidade, unidade e complexidade são causalmente determinadas pelas intensidade, unidade e complexidade percebidas nas obras de arte, ou seja, são determinadas pelas características fenomenicamente objectivas da intensidade, unidade e complexidade. Os sentimentos subjectivos da intensidade, da unidade e da complexidade perante uma dada obra de arte são causalmente determinados pelas características percebidas na própria obra. A experiência estética é, pois, constituída pelas características fenomenicamente subjectivas e pelas características fenomenicamente objectivas, sendo as primeiras como que um reflexo das segundas. E estas, por sua vez, são causalmente determinadas por certas características formais das obras. Assim, as características *F*, *G*, *H* da experiência estética *e* da obra *o*, são causalmente determinadas pela percepção em *o* das características *F*, *G*, *H* que, por sua vez, são causalmente determinadas pelas características *F*, *G*, *H* da obra *o*. A apreensão cognitiva dá-se precisamente com a tomada de consciência das características fenomenicamente objectivas da intensidade, da unidade e da complexidade, apreensão essa que é, como vimos, condição necessária da experiência estética.

Quando Beardsley fala de intensidade, enquanto característica fenomenicamente objectiva, está, em termos concretos, a pensar na sensação que resulta, por exemplo, do uso de sons contrastantes – em termos de altura, timbre, ataque, etc. – numa dada peça musical. São esses elementos fortemente contrastantes que absorvem fixa e intensamente a nossa atenção e nos fazem concentrar na peça. Por sua vez, a unidade fenomenicamente objectiva de uma dada peça musical pode ser o resultado, por exemplo, da ocorrência repetida das

²¹ Eis o que Beardsley entende por campo fenoménico: «Vamos usar o termo geral “campo fenoménico” para referir tudo aquilo de que nos damos conta, ou temos consciência, num dado momento. Assim, neste momento o meu campo fenoménico é constituído por várias cores e formas (o campo visual), pelos sons da máquina de escrever, bem como dos pássaros e carros ao lado (o campo auditivo), pelos meus pensamentos, memórias, sentimentos e expectativas, etc. Algumas das partes, ou ingredientes, no meu campo fenoménico são *fenomenicamente objectivas*; outras são *fenomenicamente subjectivas*.» (p. 37).

²² Esta distinção não deve, segundo Beardsley, ser entendida em termos epistemológicos: «Tento simplesmente descrever o que encontramos, ou o que é colocado perante a nossa consciência, sem qualquer referência à física ou à epistemologia.» (p. 37).

mesmas formas sonoras, ou de formas sonoras semelhantes que se “encaixam” e completam harmoniosamente. E a complexidade de uma dada obra musical pode ser o efeito resultante da utilização de uma gama alargada de recursos sonoros passíveis de ser discriminados pelo ouvinte, no que, por exemplo, diz respeito à orquestração, ao ritmo, aos motivos melódicos, etc.

Estas características verificam-se em diferentes graus na experiência estética e, portanto, na obra percebida, pois as características da experiência estética das obras são herdadas das próprias obras. Assim, uma obra pode dar origem a uma experiência estética de elevada intensidade, mas de baixa complexidade, ou a experiência pode ter uma grande unidade e uma fraca intensidade, etc. Uma experiência estética que tem as características da intensidade, unidade e complexidade em elevado grau, é uma experiência estética marcante – é uma experiência estética de grande magnitude. E o valor estético de uma obra de arte é tanto maior quanto maior e mais efectiva for a sua capacidade de produzir experiências estéticas; de preferência experiências estéticas marcantes, ou de grande magnitude.

Poder-se-ia dizer que o valor estético é uma propriedade disposicional. Mas Beardsley prefere não o fazer, até porque considera que «o valor estético poderá ser definido sem especificar as condições sob as quais uma pintura irá proporcionar de facto uma experiência estética marcante» (p. lx). Também não é uma tendência. Dado que esta é uma noção estatística, seria necessária uma grande quantidade de informação empírica acerca das atribuições de valor a obras de arte na base da qual se pudessem fazer as generalizações para determinar o valor estético²³. Trata-se, segundo Beardsley, simplesmente de uma capacidade, pois é apenas isso que o crítico de arte está em condições de avaliar: ele não faz generalizações estatísticas baseadas nas reacções dos receptores, nem verifica se certas condições são ou não são satisfeitas pelas obras de arte; tenta simplesmente mostrar em que medida uma dada obra é capaz de proporcionar experiências estéticas, apontando para as características da própria obra.

Mas, além das características acabadas de expor, a experiência estética tem ainda a característica de ser uma experiência desinteressada. Dizer que a experiência estética é desinteressada significa, para Beardsley, que ela não está causalmente subordinada a nada nem satisfaz qualquer finalidade prática, seja

²³ Neste sentido não poderíamos falar de tendência a propósito de uma sinfonia que quase nunca produziu experiências estéticas por ter sido acabada de compor e nunca ter sido publicamente executada. Mas já não é descabido falar da sua capacidade de produzir experiências estéticas, mesmo que nunca tenha sido publicamente executada.

ela moral, terapêutica, social, cognitiva, ou outra, pelo que é uma experiência isolada e separada de outros fins, justificando-se a si mesma sem fazer intervir quaisquer critérios exteriores. Esta característica distingue-se das anteriores por ser uma consequência de algumas delas e também da própria natureza das obras de arte.

Este aspecto compreende-se melhor se pensarmos que a intensidade da experiência faz concentrar a nossa atenção exclusivamente no objecto estético, isolando a experiência do seu contexto e de todo o tipo de distrações ou de pensamentos irrelevantes. A coerência, um dos aspectos da unidade, leva a excluir todas as coisas que não se encaixam entre si. A completude, o outro aspecto da unidade, faz a experiência estética ser uma experiência auto-contida e fechada sobre si própria. A isto associa-se uma característica peculiar dos objectos estéticos: falta-lhes qualquer coisa que os impede de ser reais, no sentido em que os objectos vulgares são reais. Beardsley utiliza a expressão «*objects manqués*» para exprimir esta característica, e exemplifica: num romance «as personagens não são mais do que é mostrado», «a música é movimento sem algo sólido que se mova», na dança «o dançarino dá-nos a abstracção da acção humana, mas não as próprias acções». Conclui: «os objectos estéticos são objectos faz-de-conta; e disso depende a sua capacidade de trazer à tona uma espécie de contemplação reverencial da nossa parte, sem necessidade de nos comprometermos com qualquer acção prática» (p. 529). Assim, a natureza dos objectos estéticos explica, pelo menos em parte, a ausência de finalidade prática da experiência estética. Estas características, em conjunto, fazem a experiência estética ser desinteressada e isolada de tudo o resto.

Uma das consequências mais óbvias desta caracterização é o anti-cognitivism, pois os aspectos cognitivos eventualmente presentes nas obras de arte não contribuem rigorosamente nada para a experiência estética. Sendo desinteressada, ela é também alheia a quaisquer factos, preocupações ou informações exteriores a si, incluindo outras experiências do passado ou do presente, que não só são irrelevantes como ameaçam a integridade da experiência estética. Só se um objecto for capaz de produzir experiências estéticas é que tem valor estético. Mas visto que as experiências estéticas são desinteressadas, um objecto só tem valor estético se for capaz de produzir experiências

desinteressadas²⁴. Uma obra de arte pode ter outros tipos de valor – moral, cognitivo, entre outros – mas, nesse caso, não se trata de valor estético. A ideia de Beardsley é que, para ter valor estético, um objecto tem de produzir experiências estéticas e este tipo de experiências não têm outro conteúdo que não sejam as características estéticas da intensidade, unidade e complexidade perceptíveis no próprio objecto estético. Nada mais além das próprias obras de arte conta para a questão do valor estético e, ainda que as obras de arte refiram algo, essa referência é esteticamente irrelevante. A teoria do valor de Beardsley é uma teoria do valor da arte *qua* arte e aí o conhecimento não cabe.

Resposta aos argumentos instrumentalistas

Um aspecto central na caracterização da experiência estética apresentada por Beardsley é, como se acabou de ver, o desinteresse. Mas é justamente esta noção de experiência estética como experiência desinteressada que George Dickie (1988: 77-80) mostra não ser correcta. A sua estratégia argumentativa consiste em apresentar contra-exemplos ao suposto carácter desinteressado da experiência estética. São casos de experiências cuja magnitude é até maior quando as obras de arte que as produzem são acompanhadas de informação exterior às próprias obras, mostrando assim que a experiência estética não é isolada de tudo o resto, nem é necessariamente uma experiência auto-contida e centrada exclusivamente nas características estéticas das obras de arte. Dickie concede que em alguns casos talvez nada mais haja para apreender, de modo a obtermos experiências estéticas marcantes, além do conteúdo estético da própria obra. É o que, segundo ele, acontece quando escutamos um quarteto de cordas. O valor estético do quarteto de cordas não depende de quaisquer aspectos de natureza cognitiva, moral ou outra, nem de algo alheio à experiência imediata da obra.

Mas há casos em que isso não é assim. O exemplo dado por Dickie é o da leitura de *As Aventuras de Huckleberry Finn* de Mark Twain. O livro descreve a viagem pelo rio Mississippi de Huckleberry Finn e do seu amigo Jim, um escravo foragido em busca da liberdade. Certamente que o livro tem as características da intensidade, unidade e complexidade. Mas terá a experiência da obra a natureza

²⁴ Claro que, além do valor estético, o mesmo objecto pode ter outros tipos de valor. Defender que um objecto pode ter valor estético ou valor moral ou valor histórico ou valor económico não implica encarar a disjunção como exclusiva.

desinteressada que se reconhece ao quarteto de cordas? Dickie diz que não, pois o universo do romance extravasa os limites da experiência imediata que dele temos, referindo algo exterior, cujo desconhecimento impede o leitor de apreender toda a sua complexidade. Assim, a complexidade da experiência nunca será tão elevada se ela se centrar exclusivamente nas características internas do romance e se não for enriquecida com informação relevante acerca do mundo. Também a intensidade da experiência é muito menor se não soubermos o que se passava na época e nos lugares referidos no livro. É provável que a leitura do romance se torne mais absorvente a partir do momento em que tomamos consciência do fenómeno da escravatura, que explica alguns dos conflitos morais aí descritos com grande vivacidade, pelo que a experiência da leitura de *As Aventuras de Huckleberry Finn* pode ser muito absorvente sem ser desinteressada, no sentido referido por Beardsley. Em vez de ameaçar a integridade da experiência estética e de perturbar a concentração do leitor nas características estéticas, a tomada de consciência de aspectos relacionados com o mundo exterior ao romance torna essa experiência ainda mais marcante. O leitor que compreende as relações entre o que se passa no romance e o mundo exterior não vê, por isso, diminuídas a intensidade, a unidade e a complexidade da sua experiência.

Conversamente,

«não há nada acerca da experiência de obras como *As Aventuras de Huckleberry Finn* que anule a relação de qualquer dos seus conteúdos com o mundo real. Na verdade, tal experiência pode intensificar a nossa consciência de certos aspectos do mundo real. Uma vez que não se anulam tais relações neste tipo de experiência, não há qualquer justificação para a conclusão geral de que a experiência da arte é separada das questões morais e cognitivas e que, conseqüentemente, não nos devemos ocupar de tais matérias ao avaliar a arte», diz Dickie (p. 79).

O facto de *As Aventuras de Huckleberry Finn* ser geralmente considerada uma das grandes obras da literatura americana de todos os tempos não é alheio à sua capacidade de pôr em jogo conflitos morais importantes e de nos ajudar a compreender o que estava então em causa. Uma vez que a noção de experiência estética de Beardsley como experiência desinteressada falha, as conseqüências anti-cognitivistas que daí advinham também já não se seguem.

Uma outra objecção alerta para o problema da regressão infinita da justificação do valor. Como se viu, Beardsley diz que o valor da arte é instrumental porque ela é um meio para um fim, sendo este fim valioso. Se a função da arte é proporcionar experiências estéticas e nisso reside o seu valor, o que agora é preciso saber é em que consiste o valor das experiências estéticas. Enquanto Beardsley não for capaz de justificar o valor das experiências estéticas, o valor da arte também fica por justificar. Uma resposta possível é que as experiências estéticas têm valor intrínseco. Mas R. A. Sharpe (2000 a) argumenta de forma bastante persuasiva que podemos valorizar a experiência estética causada por uma obra e não valorizar, pelo menos no mesmo grau, a obra que causa essa experiência. O valor da experiência não é, pois, idêntico ao valor da obra. A ideia de Sharpe é que se as nossas experiências tivessem um papel central nas questões de valor, então não haveria qualquer razão para o esforço que dependemos na tentativa de compreender melhor a obra e o seu conteúdo – nomeadamente dando-nos ao trabalho de ler ou ouvir outras obras que possam fazer luz sobre ela – a não ser como meio para aumentar o prazer. Contudo, acrescenta, «se achas que descobrir outras coisas pode diluir a experiência, irás evitá-lo; se a experiência que tens te satisfaz, porquê procurar mais?» (p. 38). A experiência estética não pode, pois, ser a chave da explicação para o valor da arte.

Mas Beardsley alega que todo o valor é instrumental. E admite também que não é satisfatório dizer que as experiências estéticas têm valor porque são experiências gratificantes e compensadoras. A dificuldade é explicar por que razão são elas gratificantes e compensadoras. Se a ideia for a de que as experiências estéticas têm efeitos valiosos nas pessoas, então Beardsley coloca-nos perante uma regressão infinita, limitando-se a adiar a resposta, pois o que confere valor à experiência estética são esses efeitos.

Beardsley reconhece a dificuldade em dar uma resposta a este problema e, numa tentativa de o ultrapassar, acaba por avançar várias possibilidades (pp. 574-576):

1. A arte apazigua tensões e arrefece impulsos destrutivos²⁵;
2. A arte resolve os nossos próprios pequenos conflitos interiores;
3. A arte refina a percepção e a capacidade de discriminação;

²⁵ Trata-se do famoso efeito catártico de que falava Aristóteles e ao qual atribuía um importante valor moral, pois a arte, nomeadamente a tragédia, tinha como função a educação dos sentimentos.

4. A arte desenvolve a imaginação e a capacidade de ver as coisas de outros pontos de vista;
5. A arte contribui a título preventivo para a nossa saúde mental;
6. A arte fomenta a simpatia e a compreensão entre pessoas;
7. A arte oferece um ideal para a vida dos seres humanos.

Mas se virmos com atenção o que Beardsley propõe, descobrimos o seguinte: 3 e 4 referem aspectos que contribuem para aperfeiçoar a nossa apreensão do mundo, pelo que apontam para valores cognitivos; 1, 6 e 7 referem aspectos que contribuem para orientar as nossas acções, pelo que apontam para valores morais; 2 e 5 referem aspectos que contribuem para nos sentirmos melhor, pelo que aponta para valores terapêuticos. E conjuntamente podem ser interpretados como uma estratégia de sobrevivência indispensável tanto à preservação individual como da espécie. Ora, isto é inconsistente com a afirmação de que a experiência estética é desinteressada e, por isso mesmo, é também inconsistente com a ideia de que o valor estético é completamente independente de outros tipos de valor.

ARTE E TRIVIALIDADE

Qualquer das três teorias anti-cognitivistas anteriormente discutidas – formalismo, hedonismo e instrumentalismo estético – procura apresentar uma resposta positiva ao problema do valor da arte. Para o formalismo, a arte tem valor em si, independentemente de quaisquer aspectos exteriores às próprias obras de arte. Para o hedonismo, a arte tem o valor que tem porque nos proporciona prazer. Para o instrumentalismo estético, a arte tem o valor que tem porque tem a capacidade de produzir um certo tipo de experiências que consideramos valiosas, as experiências estéticas. Nenhuma destas teorias é céptica em relação à possibilidade de encontrar uma resposta satisfatória para a questão do valor da arte, e apenas o formalismo manifesta algum cepticismo quanto à possibilidade de aprendermos algo acerca do mundo através da arte²⁶.

²⁶ É preciso ter em conta que o formalismo musical de Hanslick, discutido na primeira secção deste capítulo, embora negue à música a capacidade representar o que quer que seja – defendendo, portanto, que a música é incapaz de nos dar conhecimento acerca do mundo – nada diz acerca da possibilidade de conhecimento nas outras artes.

A perspectiva que irei discutir a seguir é apresentada por Jerome Stolnitz no seu ensaio «On the Cognitive Triviality of Art»²⁷, e trata-se de uma perspectiva resolutamente céptica acerca da possibilidade de conhecimento artístico, pois procura mostrar que mesmo as obras de arte que são acerca de algo, como é o caso de grande parte das obras de literatura, são incapazes de nos ensinar algo sobre o mundo.

Argumentos acerca da trivialidade da arte

Convém recordar que uma teoria cognitivista do valor da arte não tem apenas de mostrar que a arte em geral é uma fonte de conhecimento e que aí reside a sua função principal. Tem também de mostrar que o modo como desempenha essa função é essencial à natureza da arte e ao seu valor *qua* arte. Há, portanto, não apenas questões epistémicas envolvidas na definição cognitivista do valor da arte, mas também questões estéticas. Uma teoria cognitivista do valor não pode limitar-se a dizer como e o quê aprendemos com a arte – questões epistémicas. Precisa também de mostrar que esse conhecimento advém das propriedades estéticas das obras de arte, justificando assim o seu valor estético – questões estéticas. Estas questões não são, como é natural, completamente independentes, mas Stolnitz procura refutar o cognitivismo estético principalmente pelo lado das questões epistémicas.

Do ponto de vista de Stolnitz, o que a arte nos consegue proporcionar é, na melhor das hipóteses, um conhecimento de trivialidades, entendendo por «conhecimento de trivialidades» o conhecimento de verdades do domínio geral, que já damos como adquiridas, independentemente do conteúdo das obras de arte. Caso em que a arte não nos ensina nada, pois dificilmente se pode ensinar a alguém o que ele já sabe. A arte apenas se apodera do que já sabemos por via extra-artística, limitando-se a trazer à tona verdades de senso comum. Assim, não há verdades peculiares à arte. Isto é, não há verdades artísticas, pelo menos no mesmo sentido em que falamos de verdades científicas, históricas ou religiosas. Podemos falar de verdades científicas, na medida em que referimos verdades estabelecidas e descobertas através de métodos adequados de pesquisa e confirmação, próprios da actividade científica; falamos de verdades históricas porque são verdades assentes em provas documentais e testemunhais, próprias

²⁷ Originalmente publicado em 1992 no *British Journal of Aesthetics*, 32: 3, pp. 191-200. Reimpresso em Lamarque, Peter e Olsen, Stein Huagom (orgs.) (2004).

da investigação histórica; falamos de verdades religiosas porque alegadamente referimos verdades que são exclusivamente acessíveis por revelação directa – através da fé – ou indirecta – através dos livros sagrados e dos profetas. Nada disso se passa com a arte.

É, sobretudo, o caso da literatura e das obras de ficção que Stolnitz discute, dado ser razoavelmente consensual que os romances são acerca de algo, procurando depois generalizar as suas conclusões a todas as artes²⁸. Até porque se não for possível mostrar que a literatura tem valor cognitivo, por maioria de razão também a arte em geral não tem valor cognitivo. Entendendo por «valor cognitivo» a característica das obras de arte de nos facultarem conhecimento acerca do mundo ou acerca de nós próprios, quer se trate, como vulgarmente se supõe, da revelação de verdades psicológicas profundas sobre as pessoas, da descoberta de algumas verdades morais ou de certos aspectos da natureza, de outro modo inacessíveis.

Pensando nas obras ficcionais, como é o caso dos romances, admite-se geralmente que, se aprendemos algo com elas, não se trata apenas de verdades acerca das próprias obras e das suas personagens. As verdades acerca de personagens e eventos ficcionais não são, em sentido robusto, verdades acerca do mundo, a não ser no sentido fraco de as obras ficcionais de que essas personagens fazem parte fazerem elas mesmas parte do mundo. Mas não é isso que os leitores querem dizer quando afirmam aprender algo com as obras de ficção. A ideia mais frequente é que romances como *Orgulho e Preconceito* de Jane Austen nos facultam um valioso *insight* sobre a psicologia humana e sobre as discriminações morais realizadas pelos seres humanos. Trata-se, portanto, de conhecimento psicológico e de conhecimento moral. Segundo Stolnitz (p. 338), o que resumidamente aprendemos com o romance de Jane Austen é que:

O orgulho arrogante e a ignorância preconceituosa afastam duas pessoas atraídas uma pela outra em Hertfordshire na Inglaterra da Regência.

Isto é verdade, mas é uma verdade acerca da história narrada por Austen, que é uma história ficcional, cujas personagens não existem ou existiram fora dela. Mas, insiste Stolnitz, não é este o tipo de verdades que esperamos encontrar

²⁸ A noção de conhecimento que Stolnitz tem em mente é a noção tradicional de conhecimento como crença verdadeira justificada. Dado que a verdade é condição necessária do conhecimento, também é necessário que as obras de arte sejam portadoras de verdades.

nas obras de arte. O que queremos são verdades universais; verdades acerca da natureza e da psicologia humanas e não verdades acerca de Miss Bennet e Mr. Darcy, duas personagens ficticiais do romance *Orgulho e Preconceito* de Jane Austen. Se temos alguma coisa a aprender acerca da natureza humana com esta obra de ficção, então o que aí se diz de Miss Bennet e Mr. Darcy tem de poder ser generalizável. O que nos leva ao seguinte:

O orgulho arrogante e a ignorância preconceituosa afastam as pessoas que se atraem mutuamente.

Mas, pergunta Stolnitz, como podemos saber que esta última afirmação é verdadeira? Confirmando-o no próprio romance? Não pode ser, pois o romance fala de personagens e eventos ficticiais e a ficção não constitui uma prova adequada do que acontece no mundo. Assim, a prova do que se afirma no romance só pode encontrar-se fora do próprio romance, pelo que sabemos que «o orgulho arrogante e a ignorância preconceituosa afastam as pessoas atraentes umas das outras» é uma afirmação verdadeira apenas porque olhamos para o mundo extra-ficcional. Trata-se, afinal, de uma verdade que qualquer pessoa pode conhecer independentemente da leitura do romance de Jane Austen; uma verdade de senso comum e uma banalidade para a descoberta da qual a arte em nada contribui, limitando-se a, digamos assim, pedi-la emprestada. Não constitui, por isso, um conhecimento genuinamente artístico.

O mesmo se passa com outras grandes obras da literatura como, por exemplo, *Édipo Rei*. Sófocles diz-nos que é inútil fugir ao destino, porque desconhecemos o que ele nos reserva. Mas esta não é uma descoberta que Sófocles nos oferece na sua tragédia; é antes uma verdade de senso comum que nada acrescenta ao que já sabemos mesmo antes de lermos *Édipo Rei* e que nem sequer aqueles que nunca a leram ou não sabem da sua existência desconhecem. E ainda que Freud afirme ter aprendido muito com Sófocles, não é de modo algum plausível que tenha descoberto pela leitura de *Édipo Rei* que o desejo sexual dos filhos em relação aos pais é psicologicamente insuportável para aqueles. Não é plausível até porque essa é uma verdade empírica acessível a qualquer pessoa. E a importância desse tipo de desejos na estruturação da personalidade foi algo que Freud só pôde estabelecer a partir dos inúmeros relatos e consultas que teve com os seus pacientes.

Em síntese, este argumento de Stolnitz procura mostrar que na arte não há verdades *sui generis*; nenhuma das verdades que encontramos nas obras de arte é peculiar à arte. Pelo contrário, a arte serve-se de verdades adquiridas de outros modos extra-artísticos, com as quais as pessoas estão há muito familiarizadas, não se podendo falar de verdades genuinamente artísticas. Isto faz do conhecimento proporcionado pela arte um conhecimento de banalidades. No melhor dos casos a arte activa conhecimentos anteriormente adquiridos. Stolnitz procura assim colocar os defensores do cognitivismo perante o seguinte dilema: ou as verdades da literatura são muito particularizadas e exclusivamente acerca de personagens ficcionais, ou então são verdades universalizáveis, de maneira a revelarem a natureza psicológica das pessoas. Se se dá o primeiro caso, são simplesmente verdades de ficção e é duvidoso que se lhes possa sequer chamar verdades acerca do mundo; se se dá o segundo, não são verdades artísticas mas verdades de senso comum²⁹.

Este argumento central é reforçado por outros dois argumentos.

O primeiro pode ser exposto da seguinte maneira. As verdades alegadamente veiculadas pelas obras de arte não formam um conjunto sistematizado e hierarquizado, ao contrário do que acontece com as verdades científicas, históricas, religiosas e até com as verdades de senso comum. Basta ver que, tipicamente, a veracidade dos juízos críticos produzidos pelos críticos de arte acerca de uma dada obra nunca é confrontada com o conteúdo de outras obras, encarando-se cada obra de arte como um universo à parte. Mas se as alegadas verdades da arte não formam um conjunto sistematizado de crenças verdadeiras, então nenhuma delas pode ser falsificada. Porém, não há verdades sem a possibilidade de falsificação. Logo, não há verdades artísticas.

O segundo argumento deixa de lado o problema da verdade para levantar objecções no plano da justificação das alegadas verdades artísticas. O argumento coloca-nos perante um dilema semelhante ao referido no argumento central de Stolnitz atrás exposto. O dilema é agora o seguinte: ou justificamos as verdades da ficção recorrendo a informação exterior às obras de arte, caso em que não podemos falar de verdades artísticas, pois trata-se de algo que já sabemos por outra via, ou as provas são internas às próprias obras, caso em que a justificação é insatisfatória por recorrer a elementos estritamente ficcionais.

²⁹ Numa linha de argumentação muito semelhante à de Stolnitz, também Terry Diffey (1995) defende que encarar esteticamente uma obra de arte é, como sugere Kant, o mesmo que suspender a referência a algo exterior e que, caso insistamos em procurar verdades na arte, só sabemos que verdades são essas porque já o descobrimos antes ao olhar directamente para o mundo.

Daí segue-se que não há qualquer tipo de prova ou processo fiável de confirmação que possa justificar as verdades da arte. Logo, não havendo justificação também não há conhecimento.

Resposta aos argumentos da trivialidade

Podemos responder aos argumentos de Stolnitz seguindo pelo menos um de dois caminhos: ou rejeitamos a noção de conhecimento que Stolnitz tem em mente, mostrando que é demasiado restrita, ou aceitamos a noção de conhecimento em causa e mostramos que há conhecimento genuinamente artístico sem ser acerca de trivialidades.

Vejamos o primeiro dos dois caminhos. Quando Stolnitz defende que as verdades da arte são acerca de trivialidades, que não há verdades genuinamente artísticas e que a arte não dispõe de qualquer processo interno de confirmação, está naturalmente a falar de «saber que», ou conhecimento proposicional. Contudo, o cognitivista pode escapar aos argumentos de Stolnitz desde que não adopte uma versão do cognitivismo assente na noção de conhecimento proposicional. Assim, um cognitivista pode insistir que o que de mais importante podemos aprender com a arte, e só com a arte, não é *saber que*, mas conhecimento prático, ou *saber como*, caso em que podemos ser mesmo incapazes de dizer o que sabemos, como alega Gregory Currie (1998: 164).

O cognitivista pode, por exemplo, estar a pensar em conhecimento fenoménico ou experiencial, como sugere Kendall Walton em *Mimesis and Make-Believe* (1990) ao encarar a arte como um jogo de simulações em que as nossas reacções e emoções são testadas, ganhando com isso uma compreensão mais profunda e vívida das nossas respostas emocionais, compreensão essa de outro modo inacessível a não ser com custos demasiado elevados que não estamos dispostos a pagar. Esse seria um tipo de conhecimento não proposicional que a arte, e só a arte, estaria em condições de nos facultar.

Ou pode dizer que a arte, nomeadamente a ficção, proporciona conhecimento conceptual, na medida em que, apesar de não ser uma fonte de novos conhecimentos, refina e clarifica conceitos morais que frequentemente usamos de forma imprecisa. Essa é a linha de argumentação seguida por Noël Carroll (2002).

Carroll não responde directamente a Stolnitz, mas as ideias que procura refutar são uma reformulação dos argumentos de Stolnitz. Os argumentos a que

se opõe em bloco são também três: o já referido argumento da banalidade e os outros dois que rebaptiza como «argumento da falta de prova» e «argumento da falta de argumentação» (pp. 4-6). Trata-se de argumentos epistémicos, o primeiro dos quais repete a ideia de que, ao contrário das ciências da natureza, das ciências sociais e da história, a arte não faz quaisquer descobertas, pelo que não produz novo conhecimento, limitando-se a «reciclar truísmos que as pessoas já sabem» (4)³⁰. O segundo argumento – o argumento da falta de prova – alega que, para haver conhecimento propriamente dito, tem de haver algum tipo de prova ou de garantia a favor da verdade do que se diz conhecer através da ficção, prova essa que não pode, justificadamente, ser obtida a partir da generalização dos casos isolados que as obras de ficção referem. Nesse caso, as obras de ficção não constituem prova empírica de seja o que for acerca da natureza humana. Ainda que essas obras contenham verdades, não constituem genuíno conhecimento porque nunca estão justificadas. O melhor que, alegadamente, podemos encontrar na literatura, e na arte em geral, são hipóteses muito vagas acerca da natureza humana. O terceiro argumento – o argumento da falta de argumentação – diz que, mesmo que as obras de arte contenham verdades de carácter geral, nem as próprias obras nem o discurso crítico que as suporta manifestam qualquer interesse na argumentação a favor dessas supostas verdades. A preocupação com a verdade e sua discussão é algo que está arredado da instituição literária, dos seus debates e dos seus intervenientes.

Mas Carroll reage a estes argumentos, alegando que aquilo que se passa com muitas obras de ficção não é diferente do que se passa com as formas de produção de conhecimento na filosofia. Quando testam as suas definições e a formulação de problemas ou quando se confrontam com as consequências das suas teses através de experiências mentais, de exemplos e de contra-exemplos, os filósofos não estão a proceder de forma diferente dos autores de ficção. Experiências mentais como o *Anel de Gíges* e a *Alegoria da Caverna* de Platão, o *Génio Maligno* de Descartes, o *Gavagai* de Quine, a *Terra Gémea* e o *Cérebro numa Cuba* de Putnam, o *Quarto Chinês* de Searle, a *Máquina de Experiências* de Nozick e muitas outras, partilham a mesma natureza narrativa e ficcional de muitas obras literárias, mas desempenham uma função insubstituível em muitos

³⁰ Carroll acrescenta que o argumento da banalidade pode ser reforçado acrescentando que a maioria das verdades de carácter geral que se diz estarem disponíveis nas obras de arte «são obtidas pragmaticamente através de implicaturas conversacionais, na medida em que se baseiam em pressuposições que o leitor ou o espectador tem de transportar para a obra de arte para poder compreendê-la e a encará-la da maneira esperada» (p. 4).

argumentos de carácter conceptual, característicos da investigação filosófica. Tais experiências visam reorganizar conhecimentos anteriores e não a descoberta de verdades empíricas acerca do mundo, pelo que o facto de essas experiências nos colocarem perante situações ficcionais não implica que elas sejam cognitivamente irrelevantes. O resultado é um tipo de conhecimento cuja posse refina a nossa capacidade de discriminação conceptual e, portanto, a nossa capacidade para aplicar conceitos competentemente. O que significa que nem o argumento central de Stolnitz, o argumento da banalidade, nem o argumento da não falsificabilidade (na reformulação de Carroll, corresponde ao argumento da falta de argumentos), nem o argumento da justificação (o argumento da falta de prova) acertam no alvo. Carroll resume do seguinte modo a sua réplica aos argumentos de Stolnitz acerca da alegada banalidade do conhecimento proporcionado pela arte em geral e, em particular, pelas obras de ficção:

«ainda que tal conhecimento já esteja disponível, não é banal, uma vez que é refinado pelas experiências mentais literárias. Além disso, visto que elas produzem conhecimento conceptual em vez de conhecimento empírico, são imunes ao argumento da falta de confirmação» (p. 11).

Outro caminho é aceitar a noção de conhecimento proposicional que Stolnitz tem em mente e mostrar pelo menos uma de duas coisas:

- 1) Que há verdades genuinamente artísticas na arte, mesmo quando essas verdades podem ser obtidas de outras maneiras.
- 2) Que a arte proporciona verdades acerca do mundo, mesmo que essas verdades não estejam sujeitas a qualquer processo de confirmação.

Acerca de 1) podemos alegar que a expressão «o conhecimento proporcionado pela arte» é ambígua, uma vez que tanto pode referir o conhecimento obtido como a maneira de o obter. Se estamos a falar das verdades conhecidas, e não da maneira de as obter, então não há conhecimento especificamente artístico, pois as verdades veiculadas pela arte não são diferentes das verdades que descobrimos olhando directamente para o mundo. Mas se falamos da maneira de obter essas verdades e não das verdades obtidas, o conhecimento proporcionado pela arte pode ser único e especificamente artístico. Neste sentido, o que há de peculiar em *Orgulho e Preconceito* não é tanto o que aí

se pode aprender acerca do mundo, nomeadamente acerca da complexidade da psicologia humana, mas o modo como o aprendemos. Trata-se de um modo de conhecimento *sui generis* porque, recorrendo a situações e personagens ficcionais, desperta de tal modo o interesse e a curiosidade do leitor, permitindo-lhe dar conta de algo que eventualmente já sabia como se o tivesse descoberto nesse momento. É esse o efeito que as grandes obras de ficção conseguem provocar nos leitores que os leva, muitas vezes, a falar da arte como revelação. E é essa impressão subjectiva de revelação que explica a eficácia cognitiva das grandes obras de arte. Obras como *D. Quixote*, de Cervantes, *O Processo*, de Kafka, ou *Mil Novecentos e Oitenta e Quatro*, de Orwell, talvez não nos ensinam nada que não pudéssemos saber de outra maneira, mas ainda assim insistimos em utilizar expressões como «atitude quixotesca», «processo kafkiano» e «universo orwelliano» para descrever certos aspectos do mundo não ficcional, acreditando que isso permite descrever de forma mais eficaz a realidade. O que atesta a eficácia cognitiva da arte e que faz o modo como a arte nos dá a conhecer certas verdades acerca da natureza humana ser distinto de outros modos de conhecimento.

Kathleen Stock (2005) vai mais longe. A favor de 2) argumenta que a ficção é uma fonte de *insight* psicológico, permitindo-nos compreender melhor a nossa natureza moral. Sem qualquer necessidade de confirmação externa, a ficção «estabelece conclusivamente» e de forma auto-suficiente a verdade do que descreve (p. 14). E o que a ficção mostra é um universo desconhecido de possibilidades de experiência humana, cuja verdade é estabelecida apenas em virtude da inteligibilidade, para o leitor, de certas descrições psicológicas. Neste caso, o leitor não precisa de qualquer tipo de informação prévia (nem posterior) para que os fenómenos descritos sejam encarados como autênticas possibilidades de vida dos seres humanos, pois trata-se de estados mentais que, pela sua própria inteligibilidade, os seres humanos reais podem ter. Isto significa que podemos alargar a compreensão da nossa natureza moral e psicológica e que esta compreensão não é de carácter teórico ou meramente conceptual³¹. Stock alega

³¹ Aqui Stock opõe-se explicitamente a Carroll. A refutação da ideia de que a ficção nos facultava apenas conhecimento teórico ou conceptual, no sentido de Carroll, é mesmo uma das principais motivações do ensaio de Stock. Também Putnam em *Meaning and the Moral Sciences* (1978), defende que a arte nos facultava conhecimento conceptual, mas entende por «conhecimento conceptual» algo diferente de Carroll. Putnam fala de conhecimento conceptual no sentido de conhecimento de possibilidades, distinguindo este tipo de conhecimento do conhecimento de factos do mundo actual. Assim, Putnam está a falar de conhecimento proposicional e o que tem em mente é algo muito próximo do que defende Stock. Mesmo assim a objecção de Stolnitz, segundo a qual a

que o conhecimento assim obtido é conhecimento proposicional e que, além disso, não é um conhecimento de banalidades, mas um conhecimento interessante, dado não o conseguirmos obter de outro modo. Uma parte substancial do ensaio de Stock é destinada a mostrar, por um lado, em que sentido as acções das personagens ficcionais são inteligíveis e, por outro lado, em que sentido a inteligibilidade dessas acções nos permite obter compreensão da psicologia não apenas das personagens ficcionais, mas também das pessoas reais.

Resumidamente: segundo Stock, a acção de uma personagem num contexto ficcional é inteligível se for coerente (tanto no que se refere aos meios como aos fins em vista) com as características psicológicas e o conjunto de estados mentais do agente em causa. Para tornar uma acção inteligível, o autor da obra ficcional tem de descrever algum tipo de objectivo do agente e de lhe atribuir a crença de que a acção em causa lhe permite alcançar esse objectivo. A razão para agir de uma determinada maneira é dada pela descrição do objectivo (ou objectivos) e da crença (ou crenças) do agente, assim como do contexto de formação desses objectivos e crenças. Mas esta não é ainda a noção de inteligibilidade que interessa, pois trata-se apenas de inteligibilidade formal ou daquilo a que Stock chama «inteligibilidade fraca» (p. 4). Neste sentido, é óbvio que o acto de raptar e drogar uma criança é, em *Lolita*, formalmente inteligível, na medida em que Nabokov mostra de que modo isso é coerente com o desejo de Humbert Humbert em seduzi-la e com a sua crença de que raptá-la e drogá-la é um meio para o conseguir.

Contudo, a coerência formal de uma obra de ficção só por si não é interessante para o leitor, porque não chega a ser inteligível no sentido forte do termo. Qual seria o interesse para o leitor ao descobrir, por exemplo, que uma personagem recolhe lama com um pires com o objectivo de esfregar a cara com ela? Por que razão haveria alguém de querer esfregar a cara com lama? E se o leitor vier depois a saber que afinal essa personagem quer esfregar a cara com lama porque deseja ficar com a cara da mesma cor que o seu guarda-roupa, tal informação certamente não torna só por si a sua acção mais inteligível³². Para ser inteligível no sentido que se pretende – inteligibilidade forte ou substantiva – é preciso algo mais do que a coerência entre a acção e os estados mentais do agente (desejos e crenças). O modelo de racionalidade da acção segundo o qual um

arte não dispõe de processos de confirmação das suas verdades, continua a falhar o alvo, pois o conhecimento de possibilidades é um conhecimento não verificável empiricamente.

³² Stock diz ter ido buscar o exemplo a Anscombe.

agente *a* faz *x* porque deseja *y* e acredita que *x* é um meio para obter *y* apenas mostra que uma acção é formalmente inteligível, sendo necessário mostrar também que os estados mentais em causa são eles próprios fortemente inteligíveis para que a acção seja racional num sentido interessante para o leitor. Assim, o autor tem de mostrar que o desejo do agente é fortemente inteligível, ao tornar manifesta a sua relação com um objectivo que, mantendo-se as mesmas circunstâncias, o leitor avalie como desejável. E é isso que não acontece com a descrição da acção da personagem que esfrega a cara com lama, porque deseja ficar com a cara da mesma cor que o seu guarda-roupa.

Mas o leitor iria encarar de outra maneira essa acção se, de algum modo, se viesse a dar conta de que o objectivo da personagem era melhorar o estado da sua pele e na medida em que, em igualdade de circunstâncias, fazer algo para melhorar o estado da sua pele fosse uma coisa desejável. Por isso, considera Stock, a ficção pode tornar compreensível o desejo aparentemente ininteligível de uma personagem, não apenas ao fornecer um enquadramento coerente dos estados mentais e do comportamento associado, mas de modo ainda mais interessante, ao tornar manifesta a sua desejabilidade. Assim, também o engenho literário de Nabokov consegue fazer o leitor encarar como inteligíveis as razões que levam Humbert Humbert a agir como age, independentemente de o leitor se reconhecer ou não no comportamento de Humbert Humbert. Claro que o leitor pode considerar que há outros objectivos mais importantes do que os objectivos de Humbert Humbert, mas isso não significa que não lhes atribua qualquer valor. Seja como for, tudo o que o precisamos de ter em conta para encarar a acção como fortemente inteligível são os estados mentais presentes na personagem ficcional e as circunstâncias concretas descritas pelo autor, incluindo a situação epistémica da personagem. Ainda que achemos o comportamento de Humbert Humbert repreensível, tal opinião não deixa de ser consistente com a ideia de que o desejo de Humbert Humbert é fortemente inteligível por estar ligado a um objectivo que se julga também ele desejável.

Há ainda outro aspecto relevante na racionalização da acção, que é o juízo moral inerente à avaliação dos objectivos do agente ficcional. O juízo moral de uma personagem ficcional é fortemente inteligível se estiver ligado a algum interesse humano reconhecível e se, em igualdade de circunstâncias, o leitor encarar como desejável o seu objectivo último. Dizer que o juízo moral está ligado a algum interesse humano reconhecível significa que o leitor é capaz de se colocar na perspectiva da personagem e de reconhecer os seus objectivos como

desejáveis. Por isso, afirma Stock, «um papel instrutivo a desempenhar pela literatura pode ser o de mostrar de que maneira a aplicação aparentemente idiossincrática de um conceito moral num juízo acerca de uma determinada situação (...) é, de facto, fortemente inteligível» (p. 9).

Neste momento começa a tornar-se claro de que modo as acções das personagens ficcionais nos podem ensinar algo acerca dos seres humanos reais. Ao descobrir que uma dada acção é motivada por algum objectivo que, em igualdade de circunstâncias, considera valer a pena, o leitor dá-se também conta de que algum ser humano real pode ser motivado a agir do mesmo modo, mesmo se tal coisa até aí lhe parecia implausível. Isto significa, segundo Stock, que certas obras ficcionais são equivalentes aos diários e autobiografias, pois são igualmente reveladores acerca dos motivos possíveis para agir de uma determinada maneira. Com a diferença de que os diários e autobiografias também nos informam acerca dos motivos que *efectivamente* levaram os agentes a agir, já que, neste caso, falamos de acções reais e não meramente ficcionais. Esta diferença é, contudo, irrelevante para aquilo que podemos aprender acerca da racionalidade da acção humana em geral. Tanto faz que se trate de uma acção ficcional ou não. Se viéssemos a descobrir que *O Diário de Anne Frank* é, como por vezes se sugere, uma obra de ficção, talvez em certos aspectos isso viesse a diminuir alguma força do livro, mas não se perderia a força das lições que se aprendem com a sua leitura acerca do que poderia ter sido a vida de uma adolescente num país subjugado pelo nazismo. Assim, conclui Stock, a ficção proporciona «*insight* psicológico na forma de conhecimento de motivos possíveis para agir» (p. 15)³³. Este é um conhecimento que só a ficção é capaz de proporcionar e não é um conhecimento de trivialidades, dado não estar disponível de outro modo.

Assim, os argumentos de Stolnitz também estão longe de conseguir mostrar que o cognitivismo é falso.

³³ Putnam refere que este é um conhecimento que nenhuma ciência humana está preparada para nos proporcionar: «As ciências sociais frequentemente parecem-nos estéreis precisamente porque estão interessadas no que está a acontecer agora na sociedade e não na possibilidade de uma sociedade simultaneamente viável e justa; e a psicologia raramente discute o homem em sociedade, ou a possibilidade, em *qualquer* sociedade, de modos de vida que sejam simultaneamente morais, viáveis e compensadores» (p. 92). Nem toda a ficção está apta a mostrar tais possibilidades, mas só a ficção, nomeadamente a literatura (incluindo a poesia), é capaz de o fazer.

2

COGNITIVISMO: QUESTÕES EPISTÉMICAS

No capítulo anterior foram discutidas e avaliadas algumas das mais destacadas teorias anti-cognitivistas. Essas teorias foram classificadas como anti-cognitivistas, porque os seus proponentes admitem, explícita ou implicitamente, a falsidade de pelo menos uma das seguintes afirmações: 1) a arte proporciona conhecimento acerca de algo; 2) é esse conhecimento que justifica o seu valor *qua* arte. A falsidade de 1) implica a falsidade de 2), mas a verdade de 1) não implica a verdade de 2), pelo que nem todos os anti-cognitivistas rejeitam 1), embora todos rejeitem 2).

Hanslick, como vimos, argumenta que a arte musical constitui um contra-exemplo ao que é afirmado em 1), enquanto Stolnitz investe simultaneamente nas duas frentes e alterna entre a refutação de 1) e de 2). O caso dos hedonistas e de Beardsley é diferente, pois estes apenas implicitamente procuram estabelecer a falsidade de 2). Em ambos os casos são referidos outros tipos de valores para justificar a importância da arte, independentemente do conhecimento que ela possa proporcionar.

Vimos também que, por diferentes razões, nenhuma das teorias anteriores conseguiu mostrar o que devia mostrar e que o problema do valor da arte continua por resolver. O que nos leva, neste capítulo, directamente à discussão do cognitivismo.

Uma vez que o termo «cognitivismo» não refere qualquer teoria em particular, mas uma perspectiva geral no âmbito da qual se podem encontrar teorias muito diferentes entre si, serão consideradas as diferentes abordagens e variedades de cognitivismo em estética.

A maneira mais viável de desenhar a cartografia cognitivista em estética é procurar responder às três perguntas seguintes:

1. A arte proporciona conhecimento acerca de quê?
2. Que condições têm as obras de arte de satisfazer para proporcionar conhecimento?
3. Que tipo de conhecimento é esse?

A primeira pergunta coloca a questão de saber quais os objectos de conhecimento da arte. A segunda é sobre a maneira como as obras de arte referem o que referem, dado que não há conhecimento sem referência. A terceira é acerca do tipo de conteúdo cognitivo que adquirimos através da arte.

Há quase tantas variedades de cognitivismo quantas as respostas a estas três perguntas³⁴. Vejamos o que se passa em relação à primeira pergunta.

OBJECTOS DE CONHECIMENTO

A arte proporciona conhecimento acerca de quê? De um modo geral as obras de arte exigem ser compreendidas, requerendo algum tipo de actividade cognitiva, pois tal compreensão envolve ideias, sentimentos e atitudes. Isto sugere que as obras de arte são acerca de algo, que têm conteúdo ou que veiculam algo. Resta saber se se trata ou não de algo exterior às próprias e o quê. Como resposta à pergunta colocada, David Novitz (1998) indica três possibilidades acerca do tipo de coisas que a arte nos permite conhecer:

- O conteúdo das próprias obras de arte, ou seja, o universo imaginário e ficcional por elas criado;
- O mundo real (não ficcional), disponibilizando informação relevante ou contribuindo com um importante *insight* sobre a melhor forma de o sistematizar e compreender;
- A natureza da emoção e seu funcionamento.

O conteúdo das obras de arte

Em relação ao conteúdo das próprias obras, podemos ficar a conhecer as ideias musicais, nomeadamente acerca do contraponto, contidas em *A Arte da Fuga* de Bach; a trama ficcional das relações adúlteras de Ana Karenina com o

³⁴ Digo «quase tantas» porque há respostas anti-cognitivistas à primeira pergunta, como se verá adiante.

seu amante Vronsky, no romance de Tolstói; o jogo de cores e de formas em *Vega 201* de Vasarely. Podemos também formar crenças verdadeiras justificadas acerca do número de vozes de *Contrapunctus I* em *A Arte da Fuga*³⁵; acerca das razões que levaram Ana Karenina a abandonar o seu marido e a correr para os braços de Vronsky; ou ainda acerca da técnica de composição geométrica patente no quadro de Vasarely.

Mas há filósofos que não consideram isso conhecimento em sentido robusto, uma vez que não se trata de verdades acerca do mundo extra-artístico, como sublinhou Stolnitz. No mesmo sentido, formalistas como Hanslick e Beardsley alegam que só acidentalmente a arte nos ensina algo acerca do mundo, pelo que tendem também a restringir a compreensão artística aos aspectos formais das próprias obras de arte, assumindo uma perspectiva anti-cognitivista.

Goodman é, a este respeito, a excepção cognitivista, pois alega que aprender algo acerca das propriedades³⁶ que uma dada obra de arte possui é ainda aprender algo acerca do mundo em sentido robusto, pois considera que as obras de arte estão cognitivamente a par das teorias científicas³⁷. O seu anti-realismo e o seu construtivismo caucionam a ideia de que não precisamos de recorrer a uma qualquer realidade exterior para reconhecer valor cognitivo à arte, mesmo quando esta se limita a exemplificar propriedades que só as obras de arte possuem.

A vida e o universo moral

Uma noção mais forte de conhecimento está ligada à ideia muito comum de que a arte nos proporciona conhecimento acerca da realidade extra-ficcional, ajudando-nos a compreender melhor o mundo em que vivemos e dando-nos acesso privilegiado a algumas verdades morais. É supostamente isso que procuramos e valorizamos nas boas obras de ficção e, em especial, nas grandes obras literárias. Essas obras têm alegadamente o estatuto que têm por nos darem verdadeiras lições sobre a avareza, a ambição, a cobardia, a traição, o egoísmo ou a luta pelo poder, mas também sobre a coragem, a generosidade, a lealdade, a humildade, a solidariedade ou a luta pela sobrevivência dos seres humanos. E é

³⁵ Isso é algo que, por exemplo, um formalista poderia defender.

³⁶ Para ser rigoroso, é preciso dizer que, para um nominalista como Goodman, não há propriedades mas simplesmente *etiquetas* que são exemplificadas pelos objectos. Este aspecto tornar-se-á claro numa das próximas secções. Por agora tal distinção é dispensável.

³⁷ A teoria cognitivista de Goodman é discutida nas pp. 72-76, 86-88 e 99-100.

precisamente isso que torna as obras de Homero, Shakespeare, Dickens ou Victor Hugo grandiosas. Nelas, diz-se, são-nos reveladas as nossas próprias misérias e grandezas, reorientando assim o modo como vemos e interpretamos as coisas à nossa volta.

Contudo, é altamente implausível afirmar o mesmo acerca de artes não ficcionais como alguma música. Em nenhum sentido aceitável se pode afirmar que alguma música instrumental exprime verdades morais ou que veicula qualquer tipo de informação acerca da natureza humana, a não ser, talvez, que estejamos a pensar na natureza e funcionamento das emoções. O que não significa que muita arte não contenha verdades morais e informação importante sobre o mundo e a natureza humana. Apenas significa que esse não pode ser o argumento do cognitivista para justificar o valor da arte em geral, pois não se aplica a todas as formas de arte, indo-se buscar à música alguns dos contra-exemplos mais óbvios.

As emoções

O terceiro tipo de coisas que, supostamente, a arte nos permite conhecer é a natureza das emoções. É frequente dizer-se que a arte nos permite mergulhar no universo complexo das emoções e compreender melhor o que aí se passa. Muitos filósofos consideram que as emoções são a matéria artística por excelência e aquilo de que a arte verdadeiramente se ocupa. Essa foi, de resto, uma das razões que levaram Platão a censurar a arte, pois encarava-a como uma forma de manipulação emocional e como uma manifestação de irracionalidade, ambas prejudiciais à educação dos jovens. Ao contrário de Aristóteles que valorizava a arte precisamente por nos ensinar a controlar as emoções; podíamos assim aprender a lidar com elas³⁸.

Muitas pessoas referem em particular a música como uma espécie de linguagem universal das emoções. A ideia é que o artista trabalha, clarifica e exprime as suas próprias emoções, transmitindo-as aos ouvintes. Nesse sentido as emoções não podem estar associadas à música apenas em função de qualquer mecanismo de condicionamento psicológico do género «Olha, querida, estão a tocar a nossa música!». A teoria do condicionamento psicológico supõe que uma peça musical adquire o seu significado emocional a partir das circunstâncias em

³⁸ Trata-se do processo psicológico que Aristóteles, na *Poética*, designa por *catarse*.

que foi anteriormente ouvida. De acordo com esta teoria, tanto a forma como o conteúdo musicais são irrelevantes para a aquisição do seu carácter emocional, pois só o contexto é importante.

Mas, ainda que por vezes se verifiquem fenómenos de condicionamento deste género, isso apenas permite explicar certas idiosincrasias dos gostos pessoais. Até porque é um facto empírico que ouvintes no interior de uma dada cultura musical geralmente concordam acerca do carácter emocional de uma dada peça musical, ainda que a não tenham escutado antes (John Sloboda, 1985: 2). E também é verdade que a nossa resposta emocional varia muitas vezes de audição para audição. O que levanta, entre outros, os problemas centrais de saber o que são e como surgem as emoções.

O que são as emoções?

A palavra «emoção» costuma abranger uma diversidade enorme de fenómenos, pelo que não é fácil dizer de forma precisa e consensual o que as emoções são. Por exemplo, nas *Paixões da Alma* Descartes refere a benevolência e o reconhecimento como fenómenos do mesmo tipo da tristeza e do amor. Encara todas estas coisas como emoções, limitando-se a chamar às duas últimas «emoções simples» e às duas primeiras «emoções compostas», na medida em que estas são, segundo ele, formadas por outras emoções simples. É certo que hoje se sabe muito mais acerca das emoções do que Descartes poderia saber, mas questões tão importantes como a da taxonomia das emoções continuam em aberto³⁹. Não é, por exemplo, clara a distinção entre emoções e simples estados de espírito: será a tristeza uma emoção ou um estado de espírito? Ou será que a distinção nem sequer faz sentido? E continua também em aberto a questão de saber se as emoções são ocorrências ou estados disposicionais⁴⁰.

Todavia, quando se trata de precisar o que são as emoções, duas abordagens concorrentes são geralmente referidas: as teorias baseadas no sentimento e as teorias cognitivistas.

³⁹ Apesar de actualmente se dispor de alguns resultados de investigação empírica que permitem ter ideias mais precisas a esse respeito. Sabe-se, por exemplo, que, apesar de envolverem importantes elementos culturais, há emoções que são invariavelmente reconhecíveis em diferentes culturas: felicidade, tristeza, medo, ira, surpresa e repulsa (Ronald de Sousa, 1994: 270).

⁴⁰ O que é, todavia, relevante para o caso da arte não são as emoções enquanto estados disposicionais, mas enquanto ocorrências, pois o que interessa é saber se há ou não uma experiência emocional (e qual a sua natureza) quando estamos perante cada objecto de arte.

As teorias baseadas no sentimento, habitualmente associadas à conhecida *teoria James-Lange da emoção*⁴¹, defendem que o aspecto essencial das emoções é um sentimento interior ou conjunto de sensações internas causadas por certas alterações fisiológicas. Essas alterações (aceleração do ritmo cardíaco, mudanças bruscas no sistema nervoso, nos níveis de adrenalina e na respiração, arrepios, choro, tremores, ruborescência, etc.) são, por sua vez, causadas pela percepção de algo no meio ambiente que põe em jogo os nossos interesses, valores e objectivos pessoais ou os do grupo social com que nos identificamos. De acordo com a teoria James-Lange, quando percebemos, por exemplo, que estamos em perigo, esta percepção origina um conjunto de respostas corporais e o sentimento gerado pela tomada de consciência dessas respostas é que constitui o medo. Isto significa que não trememos porque temos medo nem choramos porque estamos tristes; pelo contrário, temos medo porque trememos e estamos tristes porque choramos⁴².

Diferentemente das anteriores, as teorias cognitivistas da emoção defendem que as emoções envolvem um certo tipo de pensamentos, juízos ou avaliações como constituintes essenciais. Anthony Kenny (1963) foi quem primeiro se opôs à ideia de James de que as emoções são sentimentos, alegando que a natureza das emoções depende sobretudo dos estados intencionais envolvidos⁴³. O medo é sempre medo de algo ou de alguém, a vergonha é sempre vergonha em relação a algo e a inveja é sempre inveja em relação a alguém. Uma pessoa sente medo porque acredita, por exemplo, que um cão se dirige a si para a atacar e deseja não ser ferida; sente vergonha porque acredita que alguém a apanhou a mentir e deseja não passar por mentirosa. Isto significa que as emoções envolvem elementos cognitivos, nomeadamente atitudes proposicionais, como crenças e desejos. Robert Solomon, um dos proponentes da teoria cognitivista da emoção, enfatiza a relevância da componente cognitiva das

⁴¹ O nome deve-se aos seus proponentes, William James e Carl Lange que, quase simultaneamente mas sem conhecimento mútuo, defenderam esta perspectiva pela primeira vez.

⁴² Alguns dos defensores recentes deste tipo de abordagem da emoção são António Damásio (1999) e Peter Goldie (2000). Ambos defendem versões mais sofisticadas deste tipo de abordagem, procurando responder a algumas das objecções que entretanto foram sendo levantadas.

⁴³ Isto não significa que os defensores da perspectiva anterior não reconheçam a existência da componente intencional das emoções, mas antes que essa componente não é essencial. Por exemplo, Goldie (2000) considera que o alegado divórcio entre os sentimentos e as emoções, defendido pelos cognitivistas, assenta no pressuposto errado de que os sentimentos não são estados intencionais. Goldie argumenta que muitos dos sentimentos têm efectivamente uma componente intencional.

emoções afirmando que são juízos: «a minha ira é o juízo de que o João me enganou» (1984: 230)⁴⁴.

De acordo com o cognitivista, é o facto de terem intencionalidade e de envolverem atitudes proposicionais que permite dar conta da racionalidade das nossas reacções emocionais, incluindo as que nos parecem injustificadas. Certas reacções emocionais, como o ciúme, parecem-nos frequentemente injustificadas. Mas se pensarmos que uma pessoa só sente ciúme porque acredita estar a ser substituída por outrem nas preferências de alguém que estima – e porque deseja manter o seu estatuto de pessoa preferida – compreendemos que a sua reacção emocional não é de modo algum irracional. Pode ser que a sua crença seja injustificada ou até que algo de errado se passe com o seu desejo, mas dada essa crença e dado esse desejo, a reacção emocional em causa torna-se perfeitamente compreensível e justificada.

Ambas as abordagens da emoção enfrentam dificuldades e objecções. As teorias baseadas no sentimento vêem-se muitas vezes confrontadas com a sua incapacidade para explicar adequadamente as diferenças entre certas emoções. Isto porque as mesmas reacções corporais ou fisiológicas podem estar associadas a emoções diferentes. Por exemplo, as reacções corporais que dão origem ao medo e à angústia são geralmente as mesmas. Assim como também é praticamente impossível distinguir as reacções corporais presentes nos sentimentos de culpa, vergonha e embaraço. Além disso, as teorias baseadas no sentimento têm também alguma dificuldade em dar conta da racionalidade das emoções, pois têm a tendência para as encarar como factos brutos – ou «reacções viscerais» como também lhes chamava James – cuja explicação pode apenas ser dada no âmbito da biologia ou da psicologia. Esta dificuldade está directamente ligada à dificuldade em dar conta da intencionalidade de muitas emoções que são manifestamente orientadas para os objectos, como o medo, a ira e a inveja.

⁴⁴ Também Martha Nussbaum (1997) defende que as emoções são juízos de avaliação, mas que, em vez de assumirem uma forma proposicional, se exprimem de formas complexas que só a arte, e em particular a literatura, nos permite captar adequadamente.

Certas teorias da emoção defendem a ideia de que ela tem necessariamente uma componente avaliativa e, portanto, que envolve uma componente cognitiva. Mas recusam a ideia de que essa componente avaliativa seja de carácter proposicional, não implicando a existência de crenças e desejos. Richard Lazarus (1994) alega que a avaliação pode ser automática e inconsciente, sendo sobretudo uma forma de ver as coisas: orientando a nossa atenção e focando-a nos aspectos relevantes do meio envolvente. Jenefer Robinson (2004: 176) diz também que a avaliação na emoção não é um «juízo» no sentido normal da palavra, referindo experiências da psicologia empírica que sugerem fortemente que em certos casos as avaliações ocorrem demasiado rapidamente para que haja lugar a qualquer processo cognitivo de nível elevado.

Quanto às teorias cognitivistas, é por vezes objectado que se as atitudes proposicionais forem componentes essenciais das emoções, então os animais e as crianças privadas de linguagem também não têm emoções, o que parece não ser o caso. Na mesma linha, se as emoções envolvem atitudes proposicionais – nomeadamente crenças e desejos – como constituintes essenciais, então a racionalidade das emoções depende da racionalidade das atitudes proposicionais. Mas a racionalidade das emoções não se reduz à racionalidade dos desejos e crenças, caso contrário não se poderia explicar o ciúme do marido que acredita injustificadamente que a sua mulher gosta de outro homem. Uma objecção mais forte é que as atitudes proposicionais não são necessárias nem suficientes para a existência de uma emoção. Além de haver emoções, como a tristeza e a melancolia, que não envolvem necessariamente atitudes proposicionais, também há casos em que as atitudes proposicionais são incompatíveis com as emoções sentidas. Um exemplo recorrente é o medo de andar de avião. Há muitas pessoas que acreditam que o avião é o meio de transporte mais seguro que existe e, mesmo assim, têm medo de andar de avião. Uma última e importante dificuldade das teorias cognitivistas é a de não conseguirem dar conta do que é sentir uma emoção, isto é, passam ao lado da sua componente experiencial ou fenomenológica⁴⁵.

Independentemente de ambas as teorias se oporem quanto à sua componente essencial – o sentimento ou a intencionalidade? – é geralmente aceite que as emoções envolvem uma fisiologia, um sentimento, algum tipo de intencionalidade e um comportamento.

Emoções e ficção: o paradoxo da ficção

Regressando à arte, a perspectiva cognitivista da emoção parece adequar-se bem ao caso da ficção, uma vez que a ficção dispõe aparentemente dos mecanismos necessários para a formação das crenças que caracterizam as emoções. Tolstoi faz-nos acreditar que Ana Karenina se suicidou atirando-se para a linha do combóio. E é essa crença que nos faz sentir pena pelo seu destino.

Contudo, quando percebemos que Ana Karenina se aproxima da linha de combóio para se atirar, não gritamos «não!» para a impedir de o fazer, o que

⁴⁵ As objecções aqui referidas a ambas as abordagens da emoção são expostas em de Sousa, Ronald, «Emotion», *The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Spring 2003 Edition)*, Edward N. Zalta (ed.), URL = <<http://plato.stanford.edu/archives/spr2003/entries/emotion/>>.

provavelmente faríamos numa situação não ficcional. Tal como não fugimos da sala de cinema quando estamos a ver um filme de terror e uma determinada cena nos provoca medo. Parece faltar aqui alguma componente da emoção, mais precisamente a reacção comportamental adequada ao que é sentido. Mas se não temos o comportamento esperado é porque talvez também não acreditemos mesmo que aquilo que se passa no filme está realmente a acontecer. Nesse caso, será que ainda podemos falar de emoções? A resposta a esta pergunta depende da solução que se encontrar para o chamado «paradoxo da ficção».

O paradoxo da ficção é formado pelas seguintes três afirmações aparentemente verdadeiras do ponto de vista intuitivo:

- i) Os leitores (ou as audiências) por vezes sentem emoções tais como medo, pena, desejo e admiração acerca de acontecimentos e personagens ficcionais.
- ii) Uma condição necessária para sentir tais emoções é as pessoas que as sentem acreditarem que os objectos das suas emoções existem.
- iii) Os leitores (ou as audiências) que sabem que esses objectos são ficcionais não acreditam que tais objectos existem.

Acontece que estas proposições são inconsistentes, o que significa que não podem ser todas verdadeiras. Como podemos, de facto, sentir pena pelo destino de alguém, quando temos consciência de que esse alguém não passa de uma personagem ficcional e que, por isso mesmo, não existe realmente? Têm sido propostas várias estratégias para evitar o referido paradoxo. Levinson (1997: 22-27) distingue sete, as quais se passam a apresentar rapidamente.

1. A *solução não-intencionalista*: as reacções emocionais à ficção não são, apesar das aparências, exemplos de verdadeiras emoções, mas de estados de espírito menos complexos, como o ânimo, ou reacções reflexivas, como o choque, os quais não têm o tipo de intencionalidade presente nas emoções. Isto significa que a proposição i) é falsa, deixando assim de haver qualquer paradoxo.

2. A *solução da suspensão da crença na não existência*: assim que as pessoas se deixam envolver na trama ficcional, passam temporariamente a acreditar realmente nas personagens e situações ficcionais, o que faz com que seja possível ter emoções genuínas. Uma vez libertas da influência do universo ficcional, as pessoas voltam a deixar de acreditar na existência dessas personagens e nas situações descritas nas obras de ficção. A ficção tem o poder de

nos envolver de tal modo, a ponto de suspendermos algumas das nossas descrenças. Sendo assim, há uma proposição falsa e essa proposição é a iii).

3. A *solução da substituição do objecto*: as reacções emocionais tomam como seus objectos reais não as personagens ou situações ficcionais, mas outros objectos em cuja existência realmente se acredita, nomeadamente certos conteúdos extra-ficcionais veiculados pela representação ficcional. Esses objectos ou conteúdos podem ser as contrapartes reais dos objectos ficcionais: pessoas ou acontecimentos reais de algum modo semelhantes aos descritos pela ficção, ou pessoas e experiências vividas que a ficção traz à mente dos leitores ou audiências. Assim, quando dizemos sentir pena de Ana Karenina estamos, de facto, a pensar nas mulheres reais que foram vítimas de um destino semelhante. A proposição i) é, portanto, falsa.

4. A *solução anti-judicativa*: as reacções emocionais aos objectos são de tal modo rápidas e instintivas que não implicam grande aparato cognitivo, não envolvendo crenças acerca da existência desses objectos ou das suas características. Basta que haja outro tipo de elementos cognitivos mais ténues: uma certa perspectiva sobre as coisas e uma maneira de dirigir a nossa atenção para elas em função de valores e objectivos. Jenefer Robinson (2004: 185) defende esta solução sublinhando que o nosso universo interior de pensamentos e fantasias «está povoado de eventos, situações e pessoas que podem ou não existir na realidade, podendo nós reagir emocionalmente ao conteúdo dos nossos pensamentos e fantasias exactamente do mesmo modo como reagimos aos objectos da percepção». A experiência emocional que temos quando lemos um romance não implica a existência de crenças, pelo que «quando reagimos emocionalmente a Ana Karenina, não temos necessariamente alguma crença acerca dela; simplesmente centramos a nossa atenção na sua situação e vemo-la de determinados pontos de vista» (1995: 35). A proposição falsa é, portanto, a ii). Uma variante simplificada desta solução é apresentada por Peter Lamarque (1981) ao alegar que nos contextos ficcionais a crença é relegada para segundo plano pela vivacidade dos pensamentos, o que é suficiente para desencadear emoções genuínas.

5. A *solução da substituição da crença*: certas respostas emocionais às obras ficcionais, como a piedade, requerem não a crença de que as personagens ficcionais existem *tout court*, mas, em vez disso, a crença de que essas personagens *existem na ficção* e o facto de tal crença ser largamente partilhada por leitores (ou audiências) racionais. A crença de que tais personagens e

situações existem na ficção é causalmente eficaz na produção da emoção. Esta solução rejeita a proposição iii).

6. A *solução irracionalista*: os consumidores de obras de ficção tornam-se irracionais quando se deixam envolver na trama do universo ficcional, na medida em que reagem emocionalmente a objectos que sabem não existir. Isto significa que iii) é uma proposição falsa. Esta solução, proposta por Colin Radford (1975) não deve ser confundida com a solução da suspensão da descrença, pois tal suspensão é suficiente para impedir qualquer possibilidade de contradição, o que não acontece aqui. Nesta perspectiva, a irracionalidade não consiste em os consumidores de obras de ficção acreditarem temporariamente na existência de algo em que antes não acreditavam, dado que aqui as crenças se mantêm as mesmas, mas em reagir emocionalmente a personagens e eventos de um modo que contradiz as suas crenças.

7. A solução *faz-de-conta*: as reacções emocionais aos objectos ficcionais não são, em rigor, exemplos de emoções, no sentido mais comum do termo. Apesar de as etiquetarmos como emoções, essas reacções são, em vez disso, exemplos de emoções imaginárias ou faz-de-conta. Esta solução procura mostrar que i) é uma proposição falsa. Walton (1990), o seu principal proponente, alega que os leitores não sentem realmente pena de Ana Karenina, mas fazem de conta que sentem pena, pois as personagens dos romances são apenas adereços num sofisticado jogo de faz-de-conta que o leitor aceita jogar⁴⁶. Assim, o que os leitores sentem não é pena, mas quase-pena. Do mesmo modo, também não há genuína emoção, mas quase-emoção. Está lá o aspecto fenomenológico característico da emoção – o sentimento de pena – mas não o conteúdo cognitivo relevante – a crença de que Ana Karenina existe realmente e que tem determinadas características.

Como se pode ver, a concepção cognitivista da emoção é pressuposta pela maior parte das soluções sugeridas para o paradoxo da ficção. Mesmo as soluções 1 (a solução não-intencionalista, que fala apenas de reflexos e de estados de espírito) e 7 (a solução faz-de-conta, que fala de quase-emoções), apesar de concluírem que não há emoções genuínas, pressupõem uma concepção cognitivista da emoção. Apenas a solução 4 (a solução anti-judicativa) não parte de uma concepção cognitivista da emoção, ainda que a ideia de intencionalidade não seja abandonada.

⁴⁶ Levinson (1996) e Currie (1990) defendem também versões diferentes deste tipo de solução.

Emoções na música

Mas onde a perspectiva cognitivista da emoção parece enfrentar maiores dificuldades é no caso da música, pois não é assim tão fácil – ao contrário do que se passa com as obras ficcionais – explicar em que sentido as obras musicais fornecem algo que justifique as crenças ou atitudes alegadamente requeridas por muitas das nossas respostas emocionais.

Contudo, se alguma arte é geralmente associada às emoções, essa arte é a música. Mesmo um filósofo cognitivista acerca da emoção e anti-cognitivista acerca do valor da música, como Peter Kivy (2002)⁴⁷, salienta que compreender o significado musical é, entre outras coisas menos importantes, apreender o seu conteúdo emocional. Não perceber isso é não compreender um aspecto essencial da compreensão musical: o carácter expressivo da música. A questão que neste caso se coloca é a de saber de que emoções estamos a falar. Costumam ser dados três tipos de respostas a esta questão⁴⁸.

Em primeiro lugar, pode-se dizer que a música produz apenas certos estados de espírito nos ouvintes, nomeadamente ansiedade e euforia, os quais não têm intencionalidade. Ou então produz emoções que não são acerca de algo em particular – ou que deixam de o ser quando suscitadas pela música – como a alegria e a tristeza.

Em segundo lugar, a música pode produzir no ouvinte o sentimento característico da emoção – ou a sua componente fenomenológica – mas não os elementos cognitivos que supostamente a constituem.

Em terceiro lugar, a música pode gerar nos ouvintes estados de emoções imaginárias – ou *quase-emoções*. Eles podem, com base nos sentimentos provocados pela música, imaginar imediatamente as correspondentes emoções de alguém que se exprime através dela e cujos sentimentos são captados por empatia. Essas emoções não são as do compositor, pois o compositor quando compõe não tem necessariamente as mesmas emoções que os ouvintes⁴⁹; elas são atribuídas a uma pessoa imaginária que se exprime na música.

⁴⁷ O cognitivismo acerca da emoção não implica o cognitivismo acerca do valor. Pode-se defender uma teoria cognitivista acerca da emoção e, simultaneamente, uma teoria anti-cognitivista acerca do valor da arte, em geral, e da música em particular, como acontece precisamente com Kivy.

⁴⁸ Levinson (1997: 29).

⁴⁹ Muitas vezes nem sequer têm qualquer tipo de emoções.

Qualquer destas respostas parece compreender-se melhor a partir de uma perspectiva da emoção baseada no sentimento, ou então uma teoria moderadamente cognitivista, do género da solução anti-judicativa proposta por Robinson acerca do paradoxo da ficção. A dificuldade que temos em associar à música fortes elementos cognitivos coloca a teoria cognitivista em desvantagem no que diz respeito à explicação das nossas reacções emocionais a obras musicais. Há, contudo, quem encare as nossas respostas emocionais à música de um ponto de vista cognitivista da emoção, como se verá no final da secção seguinte.

CONDIÇÕES DE CONHECIMENTO

Como pode a arte proporcionar conhecimento do que quer que seja? Para se mostrar que a arte tem valor cognitivo, não basta identificar o tipo de coisas que podemos aprender com ela; é também preciso dizer algo acerca de como as obras de arte desempenham a sua função cognitiva.

Há, basicamente, duas respostas possíveis à pergunta anterior, as quais não são mutuamente exclusivas: i) as obras de arte proporcionam conhecimento na medida em que são capazes de representar algo, ou ii) na medida em que são capazes de exprimir algo. Representação e expressão são, assim, os dois modos possíveis de referência na arte. São elas que garantem que as obras de arte têm significado e é através delas que sabemos que as obras de arte referem o que referem. As relações de representação e de expressão são, assim, uma pré-condição para a obtenção de conhecimento através da arte.

É habitual falar-se de artes representacionais e artes não representacionais. A pintura figurativa é um dos exemplos mais óbvios de arte representacional e a música instrumental costuma ser dada como exemplo de uma arte não representacional. Muitos filósofos consideram que, apesar de ser incapaz de representar, a música é capaz de exprimir emoções. Enquanto a gama de coisas que podem ser representadas é bastante vasta (objectos físicos, pessoas, instituições, estados de coisas, acções, acontecimentos, atitudes, desejos, crenças, pensamentos e emoções), a expressão é sempre expressão de estados psicológicos (atitudes, pensamentos, sentimentos, emoções). Além disso, nem a representação nem a expressão são exclusivas da arte.

O que são, então, a representação e a expressão na arte? Vejamos em primeiro lugar o caso da representação.

Representação

Podemos encontrar na arte diferentes tipos de representação. O tipo de representação que se verifica na literatura, por exemplo, não é o mesmo que se encontra na pintura. Por exemplo, a descrição «a mulher de vestido vermelho» não representa da mesma maneira que a pintura de uma figura feminina com um vestido vermelho. Mesmo que sejam representações da mesma mulher. No primeiro caso a representação é linguística⁵⁰, mas no segundo não. Costuma chamar-se «representação figurativa» ou «representação pictórica» ao tipo de representação característico da pintura e de outras artes visuais.

Muitos filósofos consideram que a principal diferença entre a representação linguística e a representação figurativa é que aquela é convencional e esta é não convencional⁵¹. A palavra «vermelho», por exemplo, representa uma determinada cor, não em virtude de qualquer característica intrínseca da palavra (entendida como uma inscrição gráfica ou como uma sequência de sons), mas em virtude das convenções da língua portuguesa. É por isso que alguém que desconheça a língua portuguesa não sabe que «vermelho» significa vermelho. Mas para sabermos que a pintura de uma mulher de vermelho representa uma mulher de vermelho não precisamos de apelar para nenhuma convenção.

A noção de representação linguística não costuma levantar muitas dúvidas. O mesmo não acontece com a noção de representação figurativa, havendo várias teorias que visam esclarecer em virtude de que é que x representa y , as quais se podem dividir em dois tipos principais: aquelas que acentuam o carácter simbólico ou estrutural da representação e aquelas que acentuam o seu carácter perceptual ou experiencial⁵². Serão já de seguida apresentadas e discutidas brevemente algumas das mais importantes teorias acerca da noção de representação figurativa.

Representação por semelhança

Uma primeira noção de representação – a partir daqui, por razões práticas, sempre que se falar apenas de representação é a representação figurativa que se deve ter em mente – está presente no *Livro X* de *A República* de Platão.

⁵⁰ Há quem, como James Young (2001: 44-52), dispute a ideia de que a representação na literatura, nomeadamente nos romances e poemas, seja representação linguística.

⁵¹ Goodman é, como se verá adiante, daqueles que não concordam com essa distinção.

⁵² Ver, por exemplo, Robert Stecker (2005: 152).

Diz-se aí que as pinturas referem as coisas visíveis por imitação, à maneira de um espelho que se coloca diante dos objectos. O que se pode ver reflectido nas pinturas é a maneira como as coisas nos parecem quando olhamos para elas. Trata-se, segundo Platão, de cópias de aparências ou do modo como as coisas surgem na experiência visual dos artistas.

Esta caracterização da representação está na origem de uma longa tradição que se apoia na noção de semelhança visual entre o que representa e o que é representado. Mas os problemas que se podem levantar à ideia de que a arte representa por semelhança com o que é representado são enormes e os contra-exemplos abundam. Eis algumas das mais importantes objecções:

Em primeiro lugar, para que haja representação por semelhança exige-se que aquilo que é representado exista realmente. Mas uma pintura de um dragão representa algo, apesar de não haver realmente dragões. Neste caso, a pintura representa sem ser por semelhança com aquilo que é representado e a inexistência de dragões não impede que haja representações de dragões. Além disso, uma pintura pode representar uma casa, mas nenhuma casa em particular; ou pode representar algo de um tipo que não tem exemplares, como um poliedro regular de 53 lados⁵³.

Em segundo lugar, é preciso perceber que aspectos da representação se parecem ou assemelham ao que é representado, pois qualquer objecto é semelhante a outro nalgum aspecto. Será a forma? As cores? Os materiais? A textura? A forma não pode ser, pois a forma do quadro de Van Gogh que retrata o Dr. Gachet é plana e rectangular, mas o Dr. Gachet não é plano nem rectangular. É a cor que conta? Também não, pois um simples desenho a carvão numa superfície branca pode facilmente representar uma árvore, apesar de as árvores serem coloridas. Os materiais também não podem ser porque o quadro de Van Gogh é feito de tela, madeira e tinta, mas o Dr. Gachet não. Assim como não pode ser a textura, pois a pintura de um cacto não tem de ter a textura do cacto. Em contrapartida, as pinturas são parecidas em algum outro aspecto com inúmeras outras coisas sem ser aquelas por si representadas. E aquilo a que as pinturas mais se assemelham é a outras pinturas.

Em terceiro lugar, como fez notar Goodman no primeiro capítulo de *Languages of Art*, a semelhança, ao contrário da representação, é simétrica e reflexiva. É simétrica, pois se um objecto A se assemelha a um objecto B, o

⁵³ Este exemplo do poliedro é de R. D. Hopkins (1998).

objecto B também se assemelha ao objecto A: se uma pessoa se parece com o seu irmão gémeo, o seu irmão gémeo também se parece com essa pessoa. Mas não faz sentido afirmar que o Dr. Gachet representa o quadro de Van Gogh porque o quadro de Van Gogh representa o Dr. Gachet.

A relação de semelhança é, além disso, reflexiva: um objecto é sempre semelhante a si próprio. Mas raramente uma coisa é uma representação de si própria: eu sou semelhante a mim próprio, mas não sou uma representação de mim próprio.

Em quarto e último lugar, é sabido que em certas pinturas a figura de um cordeiro está em vez da pessoa de Jesus Cristo; que a pintura de uma pomba branca com um ramo de oliveira no bico representa a paz; que a imagem de uma balança numa pintura representa a justiça, etc. Contudo, não há qualquer semelhança visível entre os cordeiros e Jesus Cristo, entre as pombas com ramos de oliveira e a paz, entre as balanças e a justiça.

Uma resposta às três últimas objecções consiste em dizer que a semelhança é apenas condição necessária, mas não suficiente, acrescentando que a intenção do artista em representar Jesus Cristo, a paz ou a justiça, é outra das condições necessárias; sendo ambas conjuntamente suficientes. Mas também aqui há contra-exemplos. O estudante de pintura que copia o quadro de Van Gogh em que é representado o Dr. Gachet sentado na esplanada não tem a intenção de representar o Dr. Gachet sentado na esplanada, mas nem por isso deixamos de ver na cópia do estudante a representação do Dr. Gachet sentado na esplanada. Outro caso semelhante é o do pintor que vai pintar para a Praça da Figueira, convencido de que está a pintar a Praça do Rossio. A intenção desse pintor é representar a Praça do Rossio, mas o que é representado é a Praça da Figueira. Portanto, a intenção de representar uma coisa também não é condição necessária para representar essa coisa.

Na tentativa de manter de pé a teoria da semelhança pode-se ser tentado a substituir a noção de intenção pela de causalidade, alegando-se que tem de haver algum tipo de conexão causal em termos visuais entre os objectos representados e as imagens que os representam. Isso explicaria por que razão o pintor que queria pintar a Praça do Rossio, pintou em vez disso uma imagem que representa a Praça da Figueira. Mas, mais uma vez, há contra-exemplos. O pintor que pretende representar uma dada figura mitológica – Afrodite, por exemplo – e que utiliza para isso um modelo real não está a representar o modelo, mas sim a

figura mitológica, apesar de, em termos visuais, a relação de causalidade existir apenas entre o modelo real e o quadro do pintor.

Isto leva-nos a uma noção de representação completamente diferente.

Representação simbólica

Compreender como o cordeiro pode representar Cristo e a pomba a paz é, para Goodman, uma questão convencional, tal como é uma questão convencional a pintura de Van Gogh representar o Dr. Gachet ou *Bandeira* de Jasper Johns representar a bandeira dos EUA. Goodman não só afasta a ideia de semelhança, mas também a ideia de que a representação figurativa é exclusiva e essencialmente perceptual. Diz ele em *Languages of Art* (p. 5):

«O facto óbvio é que uma imagem, para representar um objecto, tem de ser um símbolo deste, tem de estar em seu lugar, referir-se a ele; e nenhum grau de semelhança é suficiente para estabelecer a relação de referência exigida. Nem a semelhança é *necessária* para a referência; quase tudo pode estar em lugar de tudo.»

Goodman pensa que as pinturas são tão convencionais como as palavras. A representação, tal como a descrição linguística, é denotativa, sendo errado afirmar que a diferença entre elas se explica porque a primeira refere por semelhança e a segunda por convenção. Goodman defende que saber o que *Bandeira* denota é uma questão de decifrar o que está no quadro de acordo com o conjunto de regras que fazem parte do sistema de convenções de que esse quadro faz parte. Não é, pois, a experiência perceptual só por si que nos permite descodificar o que uma dada imagem representa ou denota, mas antes a aplicação das convenções e regras que correlacionam certas configurações visuais com os objectos representados. De acordo com a noção de representação simbólica de Goodman, x representa y se, e só se, x denota y e existe um sistema de convenções simbólicas que fazem que x denote y .

Que a representação implica o recurso a algum sistema de convenções parece patente na incompreensão mútua que frequentemente se verifica entre as pessoas pertencentes a culturas com práticas picturais muito diferentes entre si. Os sistemas e estilos de representação na pintura egípcia antiga ou na pintura gótica flamenga são muito diferentes dos que vigoram actualmente na pintura

européia. Razão pela qual temos muitas vezes dificuldade em saber o que está realmente a ser representado na pintura egípcia antiga e na pintura gótica flamenga. Para o sabermos temos de estudar a pintura dessas épocas e regiões, obtendo informação sobre práticas instituídas e códigos utilizados. Sem essa informação somos incapazes de saber o que é representado no tríptico *As Tentações de Santo Antão* de Bosch, ou o que representam aquelas figuras com círculos dourados à volta da cabeça que se podem ver em muitas pinturas do alto renascimento. E é também por isso que em certas tribos africanas as pessoas, quando confrontadas com fotografias de países ocidentais, não conseguem identificar o que elas representam nem dizer acerca do que são essas fotografias⁵⁴. Há, portanto, diferentes sistemas simbólicos, cujas convenções são a chave para identificar o que é representado. Os diferentes sistemas simbólicos que se encontram na pintura são o resultado de diferentes práticas culturais que requerem algum tipo de aprendizagem. A diferença entre os sistemas simbólicos representacionais, como a pintura, e os não representacionais ou linguísticos reside essencialmente nas características formais desses sistemas⁵⁵.

Várias objecções se podem colocar a esta noção de representação. A mais óbvia parece ser que o *definiens* da definição proposta por Goodman não é mais claro do que o *definiendum*, pois não se ganha muito ao definir a representação em termos de denotação.

Outra objecção é a seguinte: se a representação for uma questão de aplicar certas convenções, por que razão temos tantas vezes a experiência de ver algumas pinturas como mais realistas do que outras? Quando, por exemplo, comparamos os quadros de Jacques-Louis David com os de Monet, dizemos sem hesitação que os daquele pintor são mais realistas do que os deste. Essa diferença é ainda mais evidente quando comparamos as pinturas da catedral de Rouen, de Monet, com fotografias da mesma catedral.

A resposta de Goodman a isto é dizer que ver uma imagem como mais ou menos realista é uma questão de maior ou menor familiaridade com as convenções do sistema simbólico de que faz parte. Assim, dizemos que uma dada representação é mais realista porque estamos mais habituados a esse estilo de representação. Convivemos há muito tempo com esse tipo de representações e somos, em parte, educados com elas. Se eventualmente o cubismo ou o

⁵⁴ Este exemplo é referido por Carroll (1999: 36).

⁵⁵ Essas características são três: a densidade sintáctica, a densidade semântica e a saturação relativa. Mas tais detalhes são aqui dispensáveis.

expressionismo se tornassem durante muito tempo estilos predominantes, parecer-nos-ia natural classificar grande parte dos quadros de Picasso ou James Ensor como realistas, ou até mais realistas do que os de David.

Mas isso é fortemente contra-intuitivo, até porque o realismo figurativo na pintura é algo que há mais de um século tem vindo a ser persistentemente abandonado. E, apesar disso, ainda hoje consideramos mais realistas as figuras pintadas por David, Canaletto, Caravaggio ou Hans Holbein, quase todas elas anteriores ao século XIX, do que as da esmagadora maioria dos quadros figurativos dos pintores contemporâneos. E as diferenças culturais no que concerne à capacidade de identificação do que é representado por uma imagem também não são assim tão acentuadas como o convencionalista supõe. Talvez os nativos de algumas tribos africanas não consigam identificar o que é representado em fotografias de edifícios modernos e dos engarrafamentos de automóveis nas cidades europeias. Mas isso significa apenas que não sabem o que está a ser representado porque desconhecem os objectos representados, do mesmo modo que uma pessoa que nada sabe de medicina é muitas vezes incapaz de identificar o que está na imagem de uma radiografia. É, de resto, improvável que fotografias de objectos do quotidiano dessas pessoas levantem as mesmas dificuldades de identificação do que é representado.

A teoria convencionalista de Goodman também não consegue explicar adequadamente certas diferenças entre a linguagem e as imagens. A aprendizagem dos sistemas linguísticos parece exigir um esforço muito maior do que aquele que é normalmente requerido para interpretar com sucesso pinturas e outras imagens. No caso dos sistemas linguísticos é preciso aprender cada palavra por si, enquanto nos sistemas picturais ficamos a saber como interpretar a maior parte das imagens do sistema a partir do momento em que somos capazes de interpretar correctamente um número suficiente delas. Se a representação na arte fosse uma questão convencional, a dificuldade em saber o que uma imagem representa seria muito maior.

Outro exemplo contra a ideia de que precisamos de conhecer certas convenções em virtude das quais as imagens se relacionam com os objectos representados para sermos capazes de as interpretar é dado por Alan Goldman (1995: 67-68). Conta Goldman que a primeira palavra do seu filho foi «bebé», proferida ainda ele não tinha um ano e quando estava a olhar para uma caixa de fraldas com o desenho (não a foto) de um bebé. Embora o seu filho tivesse de aprender previamente o significado convencional da palavra, é altamente

improvável que precisasse de um tipo de aprendizagem similar para interpretar o desenho, sendo apenas uma questão de assimilar experiências perceptivas e não de associar um símbolo a um objecto por meio de convenções – o conhecimento de certas convenções não é condição necessária. Se fosse uma questão convencional, acrescenta Goldman, o desenho do bebé poderia perfeitamente ter representado uma girafa e a proeza do seu filho teria sido impossível no estágio de desenvolvimento em que se encontrava.

Ver-em

Richard Wollheim (1980) propõe uma teoria da representação que procura ultrapassar as dificuldades apontadas às anteriores. Para ele, a representação não é simplesmente uma questão de semelhança e ainda menos de convenção. Apela antes para um tipo especial de experiência visual que ocorre quando olhamos para representações. Dá o nome de «ver-em» a esse tipo de experiência visual.

Eis um tipo de situação que ilustra bem a experiência de ver-em. Às vezes olhamos para uma pintura e não compreendemos logo o que vemos, mesmo quando percebemos que é a imagem de alguma coisa que ainda não conseguimos identificar. Apesar disso, vemos muito claramente as suas cores e linhas, bem como a disposição dessas cores e linhas na superfície da tela. Subitamente compreendemos tudo, pois passamos a ver na pintura a imagem de algo que não tínhamos visto antes – um castelo, por exemplo. Esta é uma experiência visual diferente da experiência visual que tivemos antes. Há, portanto, uma dualidade de experiências visuais, a segunda das quais, mas não a primeira, envolve a ideia de algo que está ausente.

É a este segundo tipo de experiência visual que Wollheim chama «ver-em» e é isso que acontece quando estamos perante uma representação: *vemos na* pintura a imagem do que é representado. Assim, qualquer representação envolve estes dois aspectos. O primeiro diz respeito à experiência de ver apenas a superfície do quadro com as suas cores, formas e linhas; a segunda é como se fosse a experiência de estar frente-a-frente com aquilo que é visto no quadro. Supostamente, esta dualidade verifica-se mesmo com as pinturas realistas em que somos capazes de identificar com grande facilidade o que é representado. Além disso, a experiência de ver *x* em *y* não implica que exista um *x* que estamos a ver: ver numa pintura uma mulher com a cabeça de um homem decepada numa

bandeja não implica que exista uma mulher com a cabeça de um homem decepada numa bandeja. Quando, em sentido habitual, vemos x , existe um x que estamos a ver, mas quando vemos x em y , x pode não existir.

Pode parecer à primeira vista que quando se fala em ver-em se está a falar de representação⁵⁶. Mas isso é errado, pois há casos em que vemos x em y sem haver representação. Vemos imagens de animais nas constelações, objectos nas nuvens, cabeças humanas nas rochas e nem as constelações nem as nuvens nem as rochas representam algo⁵⁷. Segundo Wollheim, a noção de *ver-em* permite compreender melhor a especificidade da representação figurativa do que as teorias anteriores: vemos na imagem pictórica aquilo que é representado.

Um contra-exemplo conhecido à ideia de que há uma dualidade de experiências visuais é o caso das pinturas *trompe l'oeil*, que em condições normais não dão lugar ao primeiro tipo de experiência visual: não temos a experiência de ver uma superfície pintada com certas formas, linhas e cores, mas apenas a experiência de ver algo nessa superfície.

Outra objecção é que duas pessoas podem, por exemplo, ver diferentes coisas na mesma nuvem, sem que isso dê lugar a qualquer discussão acerca de quem está a fazer a interpretação correcta. Mas no caso de se tratar de uma representação nós acreditamos que só uma das interpretações é correcta. Stecker (2005: 154) dá o exemplo de duas pessoas que olham para a mesma pintura e em que uma vê nela um anjo que ascende aos céus, enquanto a outra vê um anjo que desce à terra. Portanto, para que uma obra represente algo que é x , não basta que alguém veja x nela.

Outra objecção é que a noção de *ver-em* só por si não diz muito. Não explica, por exemplo, o que nos leva a ver uma coisa em outra; não explica o processo que nos leva a ver a imagem de um objecto numa superfície pintada, o que torna a noção de *ver-em* pouco informativa.

Uma forma de ultrapassar isso é mostrar que a capacidade para ver x em y depende da semelhança entre esta experiência visual e a experiência de ver x . Mas isso equivale a reintroduzir a ideia de semelhança – a semelhança de experiências em vez da semelhança do que é representado –, o que constitui uma das três propostas alternativas para elucidar a noção de *ver-em*. As outras duas defendem, por um lado, que a noção de *ver-em* apela para a nossa capacidade de

⁵⁶ Neste caso particular o que se tem em mente é a representação em sentido geral e não no sentido de representação figurativa.

⁵⁷ Estes contra-exemplos nem sempre são consensuais.

reconhecimento e, por outro lado, que ela apela antes para uma actividade imaginativa de faz-de-conta.

Representação faz-de-conta

É Kendall Walton (1990) quem propõe uma caracterização que assenta na ideia de que a experiência de ver-em se apoia na nossa capacidade de imaginação visual. De acordo com Walton, quando alguém diz que vê um castelo num quadro, essa pessoa imagina, ao ver a superfície do quadro, que está realmente a ver um castelo. A sua experiência de ver-em é simultaneamente uma experiência visual e imaginativa. Passa-se o mesmo que na representação ficcional, em que as personagens e acontecimentos ficcionais são adereços num jogo imaginativo de faz-de-conta. Só que aqui os adereços são de tipo diferente. No caso da representação figurativa, aquele que vê um castelo no quadro imagina que a experiência visual que está efectivamente a ter é a experiência de ver um castelo. Ver-em equivale a ter uma experiência visual imaginativa. Assim, uma pintura só é uma representação se precisamos de imaginar ou fazer de conta que estamos a ver algum objecto real quando olhamos para essa pintura.

Pode-se, contudo, duvidar disto, perguntando se uma experiência visual imaginativa é efectivamente uma experiência visual, dado que esta tem a sua fenomenologia própria. O problema é o seguinte: se essa fenomenologia está presente na experiência visual, então não se compreende bem em que sentido ela é imaginativa; se essa fenomenologia não está presente, então não se compreende em que sentido é uma experiência visual.

Outro tipo de limitação ao poder explicativo da teoria de Walton é apontado por Christopher Peacocke (1987: 392) e também por Goldmam (1995: 69): se as pinturas servem como adereços num jogo de imaginação, e se se prestam naturalmente a isso, é porque existe algum tipo de relação entre elas e os objectos por si representados imaginativamente. Tudo indica que essa relação só pode ser a de que a experiência de olhar para as pinturas se parece com a experiência estritamente visual de olhar para os objectos representados. Mas isto é o mesmo que reintroduzir a ideia de semelhança perceptual para explicar o funcionamento do processo de faz-de-conta.

Representação e capacidade de reconhecimento

Outra maneira de explicar o fenómeno de ver-em sem apelar para a noção de semelhança é proposta por Flint Schier (1986). A analogia com a linguagem pode ser elucidativa. O que há de especial na compreensão da linguagem é que precisamos de conhecer previamente as convenções que governam o uso das palavras e o significado de cada uma delas. E o que precisamos de saber no caso das representações?

Schier considera que a sua interpretação pode envolver alguns elementos convencionais e pode também haver algum tipo de aprendizagem inicial, mas depois disso nada mais é requerido além da nossa capacidade de reconhecimento do que é representado. Um exemplo pode ser esclarecedor. Imagine-se que vemos pela primeira vez um determinado objecto. Se esse objecto desaparecer do nosso campo visual e formos capazes de o reconhecer assim que volta a aparecer, então seremos, em condições normais, capazes de o reconhecer sempre. E o mesmo acontece quando vemos imagens desse objecto em fotografias, desenhos ou pinturas. Assim, uma imagem *I* representa um objecto *O*, se aquele que vê *I* interpreta correctamente, baseado apenas na sua vulgar capacidade perceptual de reconhecer *O*. As representações activam naturalmente as mesmas capacidades perceptuais de reconhecimento que seriam activadas se vissemos os objectos reais. A característica de activar naturalmente as capacidades de reconhecimento sem qualquer treino ou esforço especial é aquilo a que Schier chama «o princípio da generatividade natural».

Todavia, a teoria de Schier não chega a explicar o que faz a nossa capacidade de reconhecimento ser activada quando vemos uma representação. O facto de a capacidade de reconhecimento ser sistematicamente bem sucedida na interpretação das imagens que vemos mostra que a sua activação não é arbitrária. Mas se não é arbitrária e se também não é convencional, resta a explicação mais plausível: a semelhança entre a experiência perceptual de ver na imagem um determinado objecto e a experiência perceptual de ver o próprio objecto. Mais uma vez a ideia de semelhança de experiências parece inevitável.

Além disso, o princípio da generatividade natural acaba por ser violado quando a semelhança entre a aparência da pintura e a aparência do objecto representado não é suficiente para que haja representação. Por exemplo, uma pintura de uma personagem bíblica feita a partir de um modelo contemporâneo assemelha-se mais ao modelo do que a essa personagem, apesar de representar a

personagem bíblica e não o modelo. Neste caso, algo mais é necessário saber para interpretar correctamente a pintura, além da nossa capacidade natural de reconhecimento (Goldman, 1995: 68).

Representação por semelhança de experiências

Mais atrás (pp. 71-73) foram colocadas várias e importantes objecções à ideia de representação por semelhança entre os objectos representados e as imagens que os representam. Essas objecções podem ser evitadas. Para isso é preciso especificar que semelhanças são relevantes. A objecção de que qualquer pintura se parece mais com outras pinturas do que com os objectos representados, por exemplo, deixa de ter eficácia se o tipo de semelhança relevante não for entre objectos, mas entre experiências visuais acerca de diferentes objectos. Para Peacocke (1987) e Goldman (1995) não há representação sem semelhança, encarando o processo de ver-em como um fenómeno essencialmente perceptual.

Peacocke dá o exemplo de um borrão de tinta acidentalmente produzido numa folha de papel e convida-nos a imaginar que alguém faz uma fotocópia reduzida dessa folha com um tamanho de um quarto do original. Qualquer pessoa que olhe ao mesmo tempo para o original e para a cópia pode ver que ambos os borrões têm exactamente a mesma forma, ainda que sejam de tamanhos diferentes. Em sua opinião «vê-las como tendo a mesma forma é ter um certo tipo de experiência visual: não é uma questão de processar conscientemente a similitude nem de registar as características correspondentes» (p. 384). No caso das imagens que representam objectos ou estados de coisas, o que também é relevante é a semelhança entre a experiência visual dessas imagens e a experiência visual dos objectos ou estados de coisas por elas representados. E essas experiências visuais são semelhantes não porque haja similitude de forma entre objecto representado e representação, mas similitude na forma – ou nos contornos – com que eles aparecem no campo visual do observador, vistos de uma determinada perspectiva.

Nada disto significa que a semelhança de experiências visuais seja suficiente para a representação, dado que a semelhança, ao contrário da representação, é uma relação simétrica e reflexiva, como se viu antes. A semelhança é apenas condição necessária, pelo que é preciso acrescentar outras condições. Eis a definição proposta por Goldman (p. 65):

Uma pintura *P* representa um objecto *O* se, e só se, 1) o seu artista, ao marcar a superfície de *P*, tem a intenção de criar uma experiência visual que se assemelha à experiência de *O*; 2) a experiência de ver *P* é, em condições normais, semelhante à experiência de ver *O*; e 3) devido a 2), *O* pode ser visto em *P* e a intenção do artista é detectável a partir da experiência, por vezes com informação suplementar.

O que esta definição nos diz é que, além da semelhança, há mais duas condições: uma intenção particular e um processo causal. A intenção é necessária, caso contrário a semelhança accidental entre a experiência da forma das nuvens e a experiência de certos objectos seria uma representação, o que não é o caso. Mas as intenções podem ser bem ou mal sucedidas, como refere Goldman. É também necessário que exista uma relação causal entre o acto de marcar a superfície e a intenção do artista⁵⁸. O exemplo do pintor que vai pintar para a Praça da Figueira pensando que está a pintar a Praça do Rossio não é, neste caso, um contra-exemplo. O que o artista quer representar é o cenário que tem diante de si, ainda que o descreva verbalmente para si próprio de forma errada.

Alguns críticos alegam que se a semelhança de experiências visuais se baseasse na similitude de forma, então aquelas coisas que, como as ondas do mar, não têm contornos definidos, ou aquelas que, como o céu, mudam constantemente de forma, nunca poderiam ser representadas. Contudo há inúmeras representações figurativas do mar e do céu. Mas pode-se responder a isto salientando que as exemplificações do mar e do céu têm normalmente uma forma: podemos ver o céu através de janelas com contornos bem precisos; podemos até seleccionar visualmente segmentos de céu, tal como nas pinturas aparecem representados apenas partes de céu cujas formas têm contornos bem delimitados.

Expressão

Há quem, como Roger Scruton (1999: cap. 5) e Peter Kivy (2002: cap. 5), considere a música uma forma de arte não-representacional; mas dificilmente se

⁵⁸ De notar que na relação causal aqui referida não entra o objecto representado mas, em vez dele, a intenção do artista. A não ser no caso da fotografia que, segundo Goldman, é um caso especial.

encontra quem negue à música um carácter expressivo. Apesar de não apenas a música, mas outras formas de arte poderem exprimir sentimentos ou emoções, a arte sonora é geralmente considerada a arte expressiva por excelência. Por isso se irá falar aqui da expressão principalmente na música, mais precisamente na chamada «música absoluta» ou instrumental, dado que a música de programa ou a música acompanhada de palavras pode, pelo menos em parte, ser expressiva devido à sua componente não musical.

Em que sentido se pode dizer, por exemplo, que uma dada peça musical é triste? Hanslick, como se viu na primeira secção do primeiro capítulo, restringia a alegada expressividade da música apenas a duas possibilidades: 1) a música é triste em sentido disposicional, na medida em que se limita a evocar ou causar tristeza nos ouvintes ou 2) a música é triste no sentido representacional, na medida em que imita ou representa a tristeza.

Mas há ainda uma terceira possibilidade que ele não teve em conta e que muitos filósofos consideram ser a correcta: 3) a música é triste no sentido perceptual, na medida em que a tristeza é uma propriedade auditivamente percebida na música. Neste sentido, a emoção na música «é mais como a vermelhidão para a maçã do que o arrote para a cidra», como diz Kivy (2002: 31); não é, pois, uma questão de disposição nem de imitação.

São várias as teorias da expressão disponíveis, assim como a forma de as classificar, mas qualquer delas se inclui em alguma das três opções atrás indicadas⁵⁹. Eis algumas das mais discutidas e importantes.

Comunicação de sentimentos

Uma das primeiras teorias da expressão artística foi apresentada em 1896 por Tolstoi no seu livro *O Que é Arte?*⁶⁰, sendo muitas vezes referida como a teoria clássica da expressão. Segundo Tolstoi, o artista sente uma certa emoção e transmite essa emoção através da obra à audiência provocando nela o mesmo tipo de estado emocional. A expressão é vista como uma forma de comunicação, permitindo sentir à audiência o mesmo que o artista sentiu ao criar a obra. Isto significa que, para que haja expressão, o artista e a audiência têm de sentir as mesmas emoções. Este modelo parece estar muito próximo da noção comum de

⁵⁹ Um modo alternativo de as classificar é proposto por Levinson (1996: 92).

⁶⁰ Collingwood foi outro dos defensores da teoria clássica da expressão, se bem que uma versão diferente da de Tolstoi.

expressão, segundo a qual alguém exprime os seus sentimentos a alguém através de certas indicações ou sinais exteriores. Neste sentido, a intenção do artista é fundamental, não havendo expressão se o artista não sentir qualquer emoção ao criar a obra; ou se a audiência não sentir qualquer emoção ao apreciá-la, ou se as emoções do artista e do auditório não forem do mesmo tipo. Assim, podemos dizer que uma dada peça musical é triste porque é, ao mesmo tempo, a causa e o efeito da tristeza; é a causa da tristeza do ouvinte e o efeito da tristeza do compositor. Isto permite alegadamente compreender por que razão a arte, e a música em particular, têm um valor humano especial, pois a sua capacidade para comunicar sentimentos, nomeadamente sentimentos positivos, está acima daquilo que a linguagem comum é capaz. Apesar disso, esta teoria é alvo de objecções óbvias.

Em primeiro lugar, aquilo que fazemos ou criamos quando estamos tristes nem sempre exprime tristeza, pelo que a presença da emoção no autor não é uma condição suficiente para a sua expressão. Um compositor pode compor uma peça musical triste ainda que esteja alegre e vice-versa, pelo que a presença da emoção também não é condição necessária. O andamento final da *Sinfonia N.º 41 «Júpiter»* de Mozart é uma das mais claras expressões de alegria, apesar de se saber que foi composto num dos momentos mais infelizes da sua vida. E é muitíssimo implausível que as variações de humor que muitas das obras de Shakespeare despertam em nós correspondam a variações de humor sentidas por Shakespeare enquanto as escrevia. Inferir a natureza expressiva de uma obra a partir da natureza das suas causas é cometer a falácia genética. Deve, pois, haver alguma propriedade na obra que seja responsável pelo seu carácter expressivo, independentemente da intenção daquele que a criou. Como sublinha Scruton (1999: 145) «Mozart desaparece por detrás da sua obra, assim como todo o artista tem de desaparecer quando a obra é esteticamente avaliada. Aquilo que descobrimos na *Sinfonia «Júpiter»* descobrimo-lo aí mesmo, sem investigar a biografia do seu compositor».

Em segundo lugar, qualquer ouvinte minimamente atento é capaz de perceber que uma dada peça musical exprime tristeza ou euforia, mesmo que esteja alegre ou apático. Portanto, o carácter expressivo da música é independente dos sentimentos dos ouvintes, pelo que, mais uma vez, deve haver alguma característica – ou características – na própria música que, só por si, lhe possa conferir esse carácter.

Em terceiro lugar, quando alguém exprime tristeza ou dor profunda, isso não desperta necessariamente nas outras pessoas tristeza ou dor profunda. O mais provável é despertar pena. Mas apesar de despertar pena, o comportamento dessa pessoa não deixa de exprimir tristeza. Portanto, é falso que, para haver comunicação de sentimentos, o emissor e o destinatário tenham de partilhar o mesmo tipo de estados mentais, ao contrário do que o modelo proposto por Tolstoi exige.

Finalmente, Susanne Langer argumenta em *Feeling and Form* (1953: caps. 2 e 3) que o expressivismo, como também se chamava à teoria clássica da expressão, nos coloca perante a seguinte situação insustentável: ao encarar a música como auto-expressão do compositor, temos de aceitar a consequência implausível de que apenas o compositor está em condições de avaliar o valor expressivo da obra, uma vez que só ele sabe se os seus sentimentos estão a ser correctamente expressos; ao considerarmos que a expressão consiste na evocação de certos estados psicológicos nos ouvintes, estamos a reconhecer que a expressão musical não passa de pura manipulação psicológica de interesse duvidoso. Portanto, a expressão tem de residir noutra lado.

Representação icónica

Langer (1942: 1953) procura ultrapassar as deficiências apontadas à teoria clássica, rejeitando não só a ideia de que a música funciona como um sinal daquilo que o compositor sente, mas também a ideia de que ela exprime as emoções despertadas nos ouvintes. Em vez disso, a música representa simbolicamente a forma do sentimento humano. Se alguma coisa o compositor nos transmite é o seu conhecimento acerca da vida interior das emoções e não as suas emoções ou sentimentos pessoais.

Os nossos sentimentos e emoções têm uma estrutura, o mesmo acontecendo com as nossas percepções, nomeadamente as percepções que temos quando ouvimos música. Para Langer, a música funciona como símbolo de um certo domínio de sentimentos porque as formas musicais percebidas pelo ouvinte – as variações no tempo, no ataque, no volume e na altura do som, a harmonia e dissonância, o contraponto, etc. – têm a mesma forma lógica que os estados mentais que identificamos como emoções – os seus padrões de desenvolvimento, associações, tensões interiores, etc. A forma lógica de uma peça musical que exprime tristeza é equivalente à forma lógica do estado mental de tristeza. Isto

significa que a música não exprime emoções particulares ou ocorrências de emoções, mas apenas ideias acerca de tipos de emoções.

Langer adapta ao caso da arte a teoria pictórica do significado de Wittgenstein, segundo a qual as frases funcionam como representações pictóricas da forma lógica da realidade, advogando um isomorfismo entre a linguagem e a realidade. Analogamente, também a música e as emoções apresentam uma estrutura isomórfica, sendo ela constituída por símbolos icónicos dos estados emocionais⁶¹. Estes símbolos, a que Langer chama «símbolos presentativos»⁶² adquirem o seu significado ao reproduzir a forma lógica das emoções. O que faz x ser um símbolo presentativo de y é o isomorfismo entre x e y : a forma de x é icónica relativamente à de y . O significado expressivo da música assenta, pois, num elemento natural – a iconicidade – e não em qualquer tipo de convenção ou sistema simbólico. Trata-se, portanto, de um significado natural, não intencional e não necessariamente referencial, tal como acontece quando dizemos que o trovão significa temporal⁶³. Temos consciência dessa iconicidade porque a nossa experiência nos mostra uma grande semelhança entre os nossos sentimentos e a forma das obras de arte.

A vantagem principal da teoria icónica consiste, como faz notar Carmo D'Orey (1999: 471), em disponibilizar «uma explicação simples para o facto de as obras de arte serem expressivas de qualidades humanas, sem que essa expressão seja dependente nem dos sentimentos do artista nem dos sentimentos do espectador nem dos acontecimentos representados ou descritos». Assim, as propriedades que as obras de arte exprimem encontram-se nas próprias obras.

Uma primeira objecção consiste em chamar a atenção para a insuficiente uniformidade das respostas emocionais das pessoas perante as mesmas obras

⁶¹ Um símbolo é icónico quando refere por semelhança com o que é referido.

⁶² Os símbolos presentativos são, segundo Langer, representações não verbais e não convencionais. Distinguem-se dos símbolos discursivos, os quais são sintacticamente organizados e têm referência fixa.

⁶³ No primeiro capítulo de *Musical Meaning and Expression*, Davies coloca a questão de saber se a música é, como frequentemente se alega, uma espécie de linguagem. A sua resposta começa por apresentar e caracterizar os diferentes tipos de significado que, segundo ele, são cinco: *Significado A* – o significado natural estabelecido por certas relações e gerado de forma natural, não intencionada e não contextual: o fumo indica ou significa a presença de fogo; *Significado B* – o uso intencional do significado natural, o qual, embora estipulativo, não é arbitrário, uma vez que se baseia nalgum tipo de conexão causal: podemos estipular que a laranja está em vez do sol, baseando-nos na semelhança de aspectos relevantes entre as laranjas e o sol; *Significado C* – o significado gerado pelo uso intencional e contextualizado dos elementos naturais, de acordo com certas regras; *Significado D* – o significado estipulado convencionalmente, mas em que as convenções em causa não constituem um sistema simbólico: o som da campainha significa que há um intruso; *Significado E* – o significado gerado arbitrariamente no seio de um esquema simbólico em função da aplicação das suas regras, como é o caso do significado linguístico. Para Davies não é completamente claro se Langer considera que o significado musical é apenas do tipo A ou se é também do tipo B.

musicais, o que desacredita a ideia de que a música simboliza sentimentos ou emoções. A resposta de Langer a isto consiste em sugerir que diferentes emoções podem partilhar a mesma forma. Só que esta resposta levanta ainda mais problemas, pois pode-se contrapor que, a ser assim, a música representa apenas formas e não sentimentos. Além de que pode haver não apenas emoções muito diferentes entre si, mas também outras coisas ou processos sem ser emoções (uma corrida de perseguição, por exemplo) que podem partilhar a mesma morfologia mas que a música não pretende simbolizar⁶⁴.

Outra objecção consiste em rejeitar a chamada «teoria pictórica do significado» na qual Langer se apoia para tornar plausível a noção de símbolo presentacional. A teoria veio a ser rejeitada em *Investigações Filosóficas* pelo próprio Wittgenstein, salientando a importância do contexto de uso para interpretar o significado das palavras; apesar de muitas palavras e afirmações terem uma forma superficialmente similar, elas operam de modo diferente consoante o contexto em que são usadas. Portanto, a semelhança de forma só por si não garante que um determinado sentimento esteja a ser representado por uma determinada peça musical⁶⁵.

Pode ainda objectar-se que a iconicidade é uma relação simétrica, pelo que lhe falta a direcionalidade pressuposta pela simbolização, o que nos impede de dizer, com base na iconicidade, que uma determinada obra musical simboliza determinado sentimento ou emoção. Além disso, a relação de semelhança ou iconicidade não é suficiente para a simbolização: duas coisas podem ter formas muito semelhantes (por exemplo, duas fotocópias da mesma imagem) sem haver qualquer relação de simbolização entre elas.

Exemplificação metafórica

A ideia de que as obras de arte não exprimem os sentimentos do artista nem os sentimentos despertados no espectador é também partilhada por Goodman (1976). Para ele, uma obra de arte exprime apenas as propriedades que possui⁶⁶. Dizer que uma obra exprime tristeza é dizer que essa obra é triste

⁶⁴ Ver Davies (1994: 128). A ideia de perseguição é, aliás, patente na escolha de «fuga» para designar determinado tipo de composição musical contrapontística. Termos musicais como «rondó» e «scherzso» (brincadeira) têm também origens semelhantes.

⁶⁵ *Ibidem*: 129.

⁶⁶ Como já se referiu atrás, Goodman é nominalista, pelo que acredita não haver propriedades ou universais. Por isso prefere utilizar o termo «etiqueta» em vez de «propriedade» e as suas explicações invocam, em vez de propriedades, a extensão dos termos. Assim, cada vez que se falar

metaforicamente e que a tristeza é uma propriedade exemplificada pela obra de arte. Assim, x exprime y , se, e só se, 1) x possui y metaforicamente e 2) x exemplifica y .

A exemplificação é, para Goodman um dos dois modos de referência principais, juntamente com a denotação. A diferença entre a exemplificação e a denotação é que aquela, ao contrário desta, possui as propriedades que refere⁶⁷. Assim, a palavra «azul» apenas denota a propriedade de ser azul, enquanto a palavra «azul» escrita a azul numa superfície não só refere mas exemplifica a propriedade de ser azul. Além disso, a exemplificação tanto pode ser literal como metafórica. Por um lado, Goodman explica esta distinção no contexto de uma teoria geral dos símbolos que abrange diferentes sistemas simbólicos, nos quais se encontram os sistemas simbólicos da arte. Por outro lado, como nominalista que é, caracteriza a metáfora de um ponto de vista extensional, nunca recorrendo às noções de intensão, sentido ou conotação. Assim, x possui y metaforicamente, se x faz parte da extensão de y usado como metáfora. Um símbolo funciona metaforicamente quando é aplicado fora da sua extensão habitual. Saber se um símbolo é aplicado fora da sua extensão habitual é uma questão de conhecer o contexto em que esse símbolo é usado, pois os símbolos não funcionam isoladamente. Nas obras de arte um símbolo só funciona metaforicamente se for um símbolo estético, o que implica conhecer as convenções do sistema simbólico em causa. Ao contrário de Langer, para Goodman toda a referência é convencional. O que não significa que se uma obra de arte for metaforicamente triste, ela não seja realmente triste.

Eis uma primeira dificuldade da teoria de Goodman apresentada por Davies (1994: 139). Podemos distinguir o que é expresso numa dada pintura daquilo que é expresso por uma personagem representada nessa pintura⁶⁸. Se toda a expressão na arte for, como defende Goodman, uma questão de exemplificação metafórica, então ficamos sem saber como explicar essa diferença. Além de que é fortemente contra-intuitivo dizer que a expressão da personagem representada é uma questão de exemplificação metafórica. Não há qualquer razão para afirmar que, numa linguagem meramente extensional, o terror expresso pela

aqui de propriedades, deve-se ter em conta que Goodman fala antes de etiquetas e das suas extensões. Apenas por uma questão de facilidade expositiva se continua a falar de propriedades.

⁶⁷ Refira-se que, para Goodman, não há exemplificação sem denotação, mas há denotação sem exemplificação. Há também vários tipos de denotação, entre os quais se destacam a representação verbal e a representação figurativa ou pictórica.

⁶⁸ *A Queda de Ícaro*, de Pieter Bruegel, o Velho, é a exemplificação metafórica da ambição desmedida. Contudo, as figuras do lavrador que também são representadas na pintura de Bruegel expressam, em contraste, humildade e conformismo.

personagem ficcional Macbeth, por exemplo, é mais metafórico do que o terror expresso por uma pessoa real numa situação real.

Outra dificuldade prende-se com a noção de expressão aplicada à música. O nominalismo de Goodman leva-o a considerar que cada obra musical é a classe de todas as suas execuções. Sendo assim, as propriedades de uma dada obra musical têm de ser exactamente as mesmas propriedades de todas as suas execuções. Contudo, é uma questão consensual que diferentes execuções da mesma obra musical podem diferir no seu carácter expressivo. Mas se Goodman reconhece tal coisa, então tem de reconhecer que nem tudo o que é expresso está na obra⁶⁹.

A própria noção de exemplificação também levanta problemas. A exemplificação envolve, não apenas a posse de uma propriedade, mas também a denotação. Por exemplo, uma obra que exemplifica a tristeza não só tem a propriedade de ser triste (metaforicamente), como denota a tristeza. Só que, segundo Goodman, é a propriedade que ela já possui – a propriedade de ser triste – que garante a denotação. Nesse caso, não só não se consegue distinguir a exemplificação de uma propriedade da sua mera posse, como se conclui que a expressão é uma questão de posse e não de exemplificação. Fica-se, então, com o problema de saber como pode a mera posse de uma propriedade garantir a expressão. Em vez de explicar a expressão, Goodman parece pressupô-la⁷⁰.

A análise da expressão como exemplificação metafórica também levanta dúvidas, em especial no caso da música, pois não se percebe bem quando é que um símbolo musical funciona metaforicamente ou não. Como podemos saber que, numa obra musical, um símbolo é aplicado fora da sua extensão habitual? Quando descrevemos uma dada obra musical, não é difícil saber se as nossas descrições são metafóricas ou literais porque se trata de linguagem verbal e estamos habituados a pensar na metáfora como um recurso linguístico. Mas a música é muito diferente e não dispomos de nenhuma regra semântica que nos permita detectar quando estamos perante um uso contra-indicado dos símbolos musicais. Para sabermos se uma obra musical exemplifica a tristeza metaforicamente teríamos de saber antes como que é que habitualmente na música se exemplifica a tristeza literalmente. Mas a música não exemplifica tristeza literalmente.

⁶⁹ Ibidem: 139-40.

⁷⁰ Ibidem: 140.

Mas talvez a mais directa e radical das objecções à noção de expressão de Goodman é feita por Levinson (2005: 192). Diz Levinson que a expressão é essencialmente a manifestação ou exteriorização de algo interior, nomeadamente de algo mental ou psicológico. Assim, o âmbito da expressão não são as propriedades em geral nem as propriedades que metaforicamente se possui, mas propriedades psicológicas, isto é, propriedades que pertencem apenas a seres sencientes. Portanto, Goodman está errado quando afirma que as obras de arte exprimem por exemplificação metafórica das propriedades que elas próprias possuem.

Expressão faz-de-conta

Tal como em relação à representação figurativa, Walton adopta o mesmo tipo de explicação acerca da expressão musical. Dado que há um elemento cognitivo nas emoções que está ausente na expressão musical, nós não chegamos a ter experiências genuinamente emocionais quando ouvimos música. Simplesmente fazemos-de-conta que sentimos emoções, participando imaginariamente num universo ficcional. A questão é, pois, a de saber o que podemos nós estar a imaginar quando ouvimos música, de modo a produzir as sensações características das emoções faz-de-conta. Uma resposta possível é que estamos a imaginar as emoções do compositor, o que Walton rejeita, até porque esta solução está exposta ao mesmo tipo de objecções dirigidas à teoria de Tolstoi. Outra resposta possível seria, como sugere Goldman (1995: 59), imaginar que a música é uma voz humana que se exprime. Mas isso é implausível em relação a muita da música instrumental. A resposta de Walton é que, ao ter as sensações auditivas produzidas pela música, imaginamos introspectivamente estar a tomar consciência das nossas próprias emoções. Assim, para Walton, uma passagem musical *P* exprime uma emoção *E*, se, e só se, o ouvinte está, ao ouvir *P*, disposto a imaginar que está a tomar consciência das suas próprias experiências de *E*.

Levinson (1996: 97) considera que a teoria de Walton sofre de narcisismo. Se nós imaginamos que estamos a aceder por introspecção às nossas próprias emoções, então os sons que constituem a música parecem ter um papel marginal na expressão musical, o que é muito estranho⁷¹. Além disso, Levinson faz ainda notar que a música pode exprimir também traços de personalidade, como a

⁷¹ Esta crítica é formulada de diferentes maneiras também por Goldman (ibidem: 59) e por Robinson (1994: 14-15).

nobreza, a sobriedade e a altivez, no mesmo sentido em que se diz exprimir emoções. Mas é duvidoso, diz ele, que alguma vez alguém consiga imaginar que, ao ouvir uma passagem musical, está a ter uma experiência desses traços, pois os traços de personalidade são algo acerca do qual não podemos ter experiências. Os traços de personalidade não têm uma fenomenologia como as emoções, pelo que falar de experiências – imaginárias ou não – de traços de personalidade é um erro categorial. Assim, o modelo proposto por Walton não consegue explicar uma parte importante da expressão musical.

Por outro lado, Robinson (1994: 14) argumenta que algo na música tem de guiar a nossa imaginação. Mas a semelhança entre as sensações auditivas e os nossos sentimentos imaginários não vai além do facto de ambos fluírem e esmorecerem, o que só por si não justifica a nossa inclinação para imaginar as sensações auditivas como a tomada de consciência dos nossos sentimentos. As semelhanças entre ambas teriam de ser mais fortes para explicar por que imaginamos uma coisa quando estamos perante a outra.

Evocação

Na linha de Walton, os defensores da teoria da evocação destacam o carácter experiencial da expressividade musical, alegando que a chave para a sua compreensão se encontra no ouvinte e não música. Aaron Ridley (1995) e Derek Matravers (1998) propõem versões ligeiramente diferentes da teoria da evocação, mas ambos concordam que descrevemos a música como triste, alegre, etc., porque a música faz os ouvintes qualificados, em condições normais, sintirem-se tristes, alegres, etc. As emoções estão nos ouvintes e não na música. A música é expressiva da tristeza não no sentido de a tristeza estar nela, mas no sentido disposicional; no sentido em que causa tristeza nos ouvintes. O que precisa de explicação, segundo Matravers, não é tanto o uso, nos contextos estéticos, de termos que designam emoções, mas sobretudo a própria experiência emocional: «como ‘entram’ as emoções na experiência de objectos que não podem sentir, os quais não estão conectados de forma óbvia com a expressão de emoções pelas pessoas?» (p. 145) Enquanto para Matravers a expressão musical é a resposta do ouvinte às suas representações acerca do conteúdo da música, para Ridley é a expressão de um certo estado afectivo do ouvinte quando ouve de maneira empática a música.

Mas, tal como acontece com a teoria faz-de-conta, também as teorias da evocação estão expostas à crítica de narcisismo, pois não se compreende bem em que sentido se fala de expressão musical. Seria mais correcto falar de auto-expressão do ouvinte. Até porque os defensores desta teoria parecem confundir duas coisas diferentes: a expressividade da música e a experiência da expressividade da música. Uma pessoa pode ter a experiência da música como expressiva sem que a música o seja e pode também ouvir a música como a expressão de um estado emocional quando é expressiva de outro diferente. Isto indica que uma caracterização adequada da experiência e uma caracterização adequada da expressividade da música não são exactamente a mesma coisa⁷².

Uma deficiência apontada principalmente à versão de Ridley é que reagir por empatia a certos sentimentos não implica ter os mesmos sentimentos: responder de maneira empática ao desespero não é necessariamente o mesmo que sentir desespero; podemos sentir pena, em vez de desespero⁷³.

Outra deficiência, desta vez apontada sobretudo à versão de Matravers, é que as emoções não são meros episódios psicológicos, pois, como o próprio aceita, as emoções envolvem uma componente cognitiva, acompanhada das respostas comportamentais adequadas (quando estamos tristes ficamos cabisbaixos, perdemos o apetite, etc.). Mas nem a componente cognitiva parece estar presente nem os comportamentos esperados se verificam quando assistimos a concertos ou quando estamos sentados a ouvir música à frente dos nossos sistemas de alta-fidelidade⁷⁴.

Kivy, um dos mais destacados críticos da teoria da evocação, diz também que se o apelo da música estiver no facto de evocar as mais variadas emoções, então grande parte das experiências musicais resultariam em experiências desagradáveis, as quais gostaríamos de evitar. Se a música triste nos causa tristeza e a música depressiva nos põe deprimidos, por que razão insistimos em ouvi-la?⁷⁵

Uma última objecção relaciona-se com a questão do valor. Como explicar o valor da música se tudo o que a música faz é evocar emoções? A capacidade de evocar emoções verifica-se também em muitas outras coisas tão banais como a

⁷² Stecker (2005: 169)

⁷³ Ressurge aqui o mesmo tipo de objecção que já se tinha colocado à teoria da comunicação de Tolstoi, a qual é por vezes encarada como uma versão menos sofisticada das teorias da evocação.

⁷⁴ Kivy (1989: 155-6). Matravers responde a esta objecção sublinhando a diferença entre sentimentos e emoções, alegando que a expressividade da música consiste em evocar sentimentos e não emoções.

⁷⁵ Kivy (2002: 122).

leitura das notícias do dia ou o ambiente no local de trabalho, pelo que a expressão musical deve consistir em algo mais do que o seu poder de manipulação emocional. Caso contrário não se justificariam os méritos que lhe atribuímos⁷⁶.

Aparência

As teorias da aparência defendidas por Kivy e Davies partem de um ponto de vista cognitivista acerca da emoção, pelo que são também referidas como teorias cognitivistas da expressão. Em termos gerais defendem o seguinte: dizemos que a música é triste pelas mesmas razões que dizemos que a aparência ou o comportamento das pessoas é triste. A ideia básica de Kivy é que a música é triste porque se assemelha às pessoas tristes, nomeadamente na forma como utilizam a voz e nos movimentos corporais⁷⁷.

As pessoas quando estão tristes andam devagar, com o corpo inclinado para a frente e os membros abandonados; também falam suave e lentamente, de forma insegura e vacilante. Analogamente, a música triste é lenta, grave e arrastada, com melodias hesitantes, descendentes e em tons menores. Algo semelhante se passa entre a aparência das pessoas quando estão alegres e a música a que chamamos alegre. Ambos se movem rapidamente, falam alto e de forma saltitante – melodicamente no caso da música e corporalmente no caso das pessoas. Há, portanto, uma forte analogia entre a maneira como soa e é descrita a música quando é percebida como a expressão de certas emoções e a aparência ou comportamento das pessoas quando exprimem essas emoções. «A intuição é que tem de haver alguma explicação causal subjacente a esta analogia: que a maneira como exprimimos as emoções comuns tem, de alguma maneira, de explicar por que razão ouvimos tais emoções na música», afirma Kivy (2002: 37).

Isto significa que há na música propriedades expressivas, ao contrário do que supõem os partidários da evocação, pelo que a tristeza não está no ouvinte. Até porque o ouvinte pode achar uma passagem musical triste sem sentir tristeza. Mas a música também não pode ser triste, pois não tem estados mentais. Só que

⁷⁶ Eddy Zemach (2002: 170).

⁷⁷ As teorias da aparência de Kivy e Davies são subtilmente diferentes. Para Kivy trata-se da semelhança entre certas formas e movimentos corporais e a expressão de certas emoções, havendo formas que são naturalmente expressivas dessas emoções. A teoria de Kivy é por isso mesmo designada como teoria do contorno (*contour theory*). Para Davies, a expressividade é uma questão de a música apresentar para audição sons com características da emoção ou, como ele diz, trata-se de apresentar «aparência de características emocionais».

dizer que a música tem propriedades expressivas da tristeza – que ela é uma expressão da tristeza – não é o mesmo que dizer que a música é triste. Kivy usa outra analogia, desta vez entre a tristeza e o focinho de um cão S. Bernardo. Dizemos que o focinho do S. Bernardo é triste devido às suas características fisionómicas: o queixo retraído e os olhos e a boca descaídos. Mesmo que o S. Bernardo esteja contente, sublinha Kivy, o focinho do cão é expressivo. Mas exprimir tristeza e ser expressivo da tristeza são, segundo Kivy, coisas diferentes. Dizer que vemos tristeza no focinho do S. Bernardo não é o mesmo que dizer que o focinho do S. Bernardo exprime tristeza. Isso não implica que o focinho do S. Bernardo não seja expressivo e também não equivale a dizer que a tristeza está em quem olha para o focinho do S. Bernardo. Simplesmente reconhecemos a tristeza no focinho do cão como uma propriedade percebida. Assim, a música é triste porque há algo nela que os ouvintes são capazes de reconhecer, pelo que somos capazes de reconhecer a situação como triste independentemente dos efeitos emocionais que ela tem sobre nós. Quer dizer, dizemos que a música é triste no mesmo sentido em que dizemos que o focinho do S. Bernardo é triste.

Esta explicação da expressão musical parece, contudo, deixar por explicar aquilo que se pretendia: a relação entre a música e as emoções. Se a tristeza está na música no mesmo sentido em que está no focinho do S. Bernardo e se este não sente realmente tristeza, então o que há na música não são realmente emoções mas antes a aparência de emoções. Tal como não há realmente emoção no focinho do cão, mas apenas a aparência da emoção. Assim, para explicar como pode a música ser expressiva, Kivy acaba por eliminar o sentimento e, com ele, as próprias emoções, que é o que está em causa desde o início.

A objecção anterior conduz a outra que está com ela relacionada. A música é, em grande medida, muitíssimo valorizada pelo seu carácter expressivo. Se a expressividade não está relacionada com o universo emocional dos sentimentos humanos, então torna-se difícil explicar o valor que atribuímos à expressão musical.

Scruton coloca outro tipo de objecção. As analogias entre a música e o comportamento expressivo de emoções não são verdadeiras analogias porque a música literalmente não se move devagar, não é hesitante, não saltita, etc. Tal como também a tristeza e a alegria não são características literalmente percebidas

na música. Assim, as putativas analogias consistem apenas em substituir umas metáforas por outras⁷⁸.

Persona

Alguns filósofos consideram que uma perspectiva correcta da expressão implica que a música seja, de facto, um veículo de emoções e não apenas a sua aparência fenoménica. E, como se viu atrás, a música também não é necessariamente um veículo para a expressão das emoções do compositor. A ideia central de Levinson (1996) é que a expressividade da música reside no apelo que faz aos ouvintes para que seja escutada como a expressão dos estados psicológicos de alguém, através de sinais exteriores. Ouvir música como expressiva é ouvi-la como se fosse um exemplo de expressão pessoal de alguém. Dado que a música não é senciente e a expressão de emoções tem de ser a expressão dos estados psicológicos de alguém, Levinson argumenta que esse alguém é uma pessoa imaginária – a *persona* musical⁷⁹. Ouvir a tristeza num trecho musical consiste em esse trecho ser imediatamente percebido por um ouvinte qualificado como a expressão de emoções de um agente indefinido ou de uma pessoa ficcional⁸⁰. A *persona* da Sinfonia «Júpiter» de Mozart não é, portanto, o próprio compositor. E o facto de a *persona* não ser real mas imaginária não nos impede de sentir, por empatia, as emoções que imaginamos estarem a ser expressas por ela. Isso é, de resto, o que acontece na literatura em que personagens ficcionais como Ana Karenina também nos conseguem tocar emocionalmente.

Uma vantagem desta teoria é tornar inteligível o fenómeno intrigante de ouvir emoções *na* música sem se expor às objecções das teorias da aparência, já que a teoria da *persona* musical prescinde da noção problemática de semelhança entre a música e a aparência de características emocionais. Aqui, o termo «emoção» refere-se a um tipo de estado psicológico e não a uma mera aparência fenoménica. Não faz, pois, sentido dizer que uma passagem musical triste soa como a tristeza; mas faz sentido dizer que a passagem musical soa como a expressão da tristeza de alguém. Levinson torna mais precisa esta ideia

⁷⁸ Scruton (Ibidem : 153).

⁷⁹ Bruce Vermazen (1986) e Jenefer Robinson (1994) são outros dos proponentes da teoria da *persona*, embora defendam versões diferentes da de Levinson, que é a mais discutida.

⁸⁰ Para Levinson a emoção não é inferida – ao contrário do que alega Vermazen –, mas percebida directamente na música por ouvintes qualificados.

acrescentando que a música exprime certas emoções porque é o resultado audível da intenção de uma personagem hipotética.

Um das objecções à teoria da *persona* musical é levantada por muitos ouvintes qualificados. Dizem eles que ouvem emoções na música mas que não ouvem como se uma *persona* imaginária se estivesse a exprimir nela. Esta não é manifestamente uma perspectiva suficientemente partilhada pelos ouvintes – mesmo pelos ouvintes qualificados; aqueles que compreendem o que ouvem. É, pois, possível encontrar dois ouvintes qualificados que imediatamente dizem ouvir dois tipos de emoções diferentes na mesma passagem musical. Além disso, se só os ouvintes qualificados podem identificar a emoção de que certa passagem musical é expressiva, é porque a emoção expressa é, ao contrário do que supõe Levinson, inferida e não simplesmente ouvida: é um juízo e não uma percepção⁸¹.

Outro aspecto que levanta algumas dúvidas é o facto de a teoria se apoiar na analogia com as obras de ficção, uma analogia discutível, pois a *persona* musical é uma entidade demasiado vaga e abstracta, ao contrário do que se passa nas narrativas ficcionais. Aí as personagens são descritas de uma forma vívida e detalhada, que está longe de se verificar na música. Portanto, a analogia não funciona. O que, por sua vez, acaba por expor a teoria a uma dificuldade há muito levantada por Hanslick às teorias da expressão: a impossibilidade de determinar que emoções estão a ser expressas. Neste caso, essa impossibilidade seria uma consequência da indeterminação das intenções hipotéticas da *persona* imaginária.

TIPOS DE CONHECIMENTO

Eileen John (2002: 329) escreve o seguinte:

«Acredito que, de facto, aprendemos com a arte, e tomo isto como relativamente incontroverso entre não-filósofos. Mas na filosofia é uma ideia controversa, e a razão para isso reside na dificuldade em responder satisfatoriamente às questões ‘o quê?’ e ‘como?’».

⁸¹ Levinson (2005: 201) responde a esta objecção, alegando que se há expressão, tem de haver alguém que exprime algo, pelo que ainda que o ouvinte, mesmo o ouvinte qualificado, não esteja consciente de que está a ouvir uma pessoa imaginária a exprimir-se na música, ele pressupõe a existência dessa pessoa imaginária.

Há várias respostas possíveis a estas questões, que foram já discutidas ao longo deste capítulo. Mas falta ainda responder a uma questão que John não referiu: quando falamos de conhecimento na arte, que noção de conhecimento temos em mente? Esclarecer isso é o objectivo desta secção. Na parte final terei a oportunidade de clarificar a minha posição relativamente a esta e às restantes questões epistémicas levantadas no presente capítulo.

Eis um exemplo do que podemos aprender com a arte. Quando vemos um urinol intitulado *Fonte* numa galeria de arte, ficamos surpreendidos porque descobrimos que há urinóis que são obras de arte. Certamente não é este o sentido de conhecimento em que pensamos quando falamos do valor cognitivo da arte, pois se adoptarmos uma noção tão abrangente de conhecimento, acabamos por aprender com quase tudo e não se vê o que a arte tem de particularmente interessante para nos ensinar. Também não nos interessa uma noção de conhecimento tão vaga e nebulosa que seja totalmente impossível identificar os ganhos cognitivos que daí retiramos. Por um lado, requiere-se não só que sejamos capazes de especificar o que aprendemos, revelando algum grau de consciencialização do que ficamos a saber de novo, como também algum tipo de justificação ou confirmação nesse sentido. Não basta dizer simplesmente que somos influenciados pela arte, até porque somos influenciados por quase tudo o que nos acontece. Por outro lado, também não se pode exigir uma noção de conhecimento demasiado restritiva, que deixe de fora tudo o que não seja expresso em termos de crenças verdadeiras justificadas.

A distinção tradicional entre conhecimento proposicional e conhecimento não proposicional pode ser útil para compreender o que está em causa quando falamos do conhecimento proporcionado pela arte.

Conhecimento proposicional

O conhecimento proposicional é um *saber que*, relacionando um sujeito com uma proposição. Trata-se de *saber que P*, em que *P* está em vez de uma proposição verdadeira e justificada, pelo que o conhecimento proposicional pode ser caracterizado como a posse, por parte de um sujeito, de crenças verdadeiras justificadas⁸².

⁸² Esta é uma caracterização apenas em termos de condições necessárias.

Que muitas obras de arte – nomeadamente na literatura, no teatro, no cinema e em alguma música não instrumental – têm conteúdo proposicional e são, justificadamente, fonte de crença verdadeira, é algo que muitos filósofos admitem. Mas dificilmente estaríamos dispostos a dizer que a chamada *música absoluta*⁸³ tem conteúdo proposicional e que é fonte de crenças verdadeiras.

É, contudo, isso mesmo que Eddy Zemach (2002) defende, encarando a música como um ramo da ficção. Para Zemach, «tal como um romance, uma obra musical apresenta uma história dramática e convincente (uma demonstração) cujos protagonistas são as emoções humanas» (p. 177)⁸⁴. Ele parte de uma análise da expressão musical idêntica à de Kivy, de acordo com a qual a música exprime uma emoção *E* porque se assemelha ao comportamento das pessoas quando experienciam *E*, o que faz a música ser vista como possuindo *E*, fazendo-a também referir *E*. O propósito da referência na música séria é o de funcionar como uma demonstração. Eis como Zemach (p. 169) resume a sua teoria:

Uma passagem musical que refere [uma emoção] *E* é introduzida como uma forma bem formada num cálculo. Essa fórmula é então criativamente desenvolvida de acordo com as regras do cálculo (por exemplo, harmonia e contraponto na música clássica). Tal como na demonstração científica, as fórmulas intermediárias geradas não precisam de ter significado externo além daquilo que diz respeito ao seu papel na sequência formal. É finalmente derivada uma fórmula, a qual tem, efectivamente, significado externo; por exemplo, refere a emoção *F*. Assim, o compositor demonstrou ficcionalmente que *E* é igual a *F*, por exemplo, que a esperança é fútil ou que o amor conquista tudo.

A música funciona, para Zemach, como uma espécie de descoberta emocional, revelando conexões aparentemente inexistentes entre emoções. O modelo de descoberta é idêntico ao modelo nomológico-dedutivo das explicações

⁸³ Música absoluta não é o mesmo que música instrumental. Há música instrumental que não é absoluta porque, apesar de não ser cantada nem acompanhada por palavras, é concebida como a ilustração musical de algum texto ou narrativa. Por exemplo, os poemas sinfónicos *Assim Falava Zaratustra*, *Uma Vida de Herói* e *Till Eulenspiegel* de Richard Strauss são música de programa e não música absoluta.

⁸⁴ Davies (2003: 123) atribui a Leonard Meyer uma perspectiva semelhante. Segundo Davies, para Meyer «a música tem um significado assertórico da mesma maneira que as frases declarativas têm significado assertórico (...) A música difere das linguagens naturais na medida em que o seu campo de referência se restringe ao mundo das emoções». Mas esta última afirmação parece não ser compatível com a ideia sugerida por Meyer (1956: vii) de que a música «opera como um sistema fechado, isto é, não utiliza quaisquer sinais ou símbolos que refiram o universo não-musical de objectos, conceitos e desejos humanos».

científicas: dadas as condições iniciais (a referência a uma emoção *E*) e um conjunto de leis gerais ou regras (a sintaxe musical), obtém-se dedutivamente a explicação de *E*. O compositor é, pois, como o cientista que constrói uma moldura teórica no seio da qual certos fenómenos são explicados.

Mas se Zemach tivesse razão, a avaliação das obras musicais deveria revelar um grau de consenso entre ouvintes qualificados semelhante ao que geralmente se verifica entre cientistas. Esse grau de consenso está, contudo, muito longe de existir em relação à música. O que mostra que uma obra musical está longe de ser o equivalente conceptual de uma demonstração matemática. Aspecto que é também reforçado pelo facto de os melómanos e os críticos musicais raramente utilizarem termos como «verdade», «erro» ou «demonstração» quando descrevem e avaliam obras musicais concretas, o que seria de esperar se elas fossem equivalentes a explicações científicas.

Outra consequência fortemente contra-intuitiva é que as obras musicais – e as obras de arte em geral – tornar-se-iam dispensáveis a partir do momento em que os ouvintes compreendessem o seu significado. Para quê ouvir de novo uma passagem musical se já se aprendeu com ela aquilo que havia para aprender? Contudo, é geralmente aceite que quanto maior é o grau de compreensão musical de uma obra, mais facilmente queremos voltar a ouvi-la.

Mas há ainda outro tipo de dificuldade que Zemach não resolve. Para que a música possa ter uma função assertórica e produzir conhecimento proposicional não é suficiente referir emoções. A música tem também de ser capaz de descrever as emoções que refere. Mas é isso que Zemach não consegue mostrar, dado que, além da referência a certas emoções, tudo o que se passa na música consiste no desenvolvimento de fórmulas intermediárias sem significado externo. Quanto muito, a música é capaz de fazer algo equivalente ao gesto de apontar para emoções, mas não de as descrever ou de predicar algo das emoções. A noção de conhecimento proposicional não pode, pois, ser aplicada à música.

Conhecimento não proposicional

A ideia de que a arte é uma forma de conhecimento tem em Goodman um dos seus mais destacados defensores. Para Goodman, a arte em geral mostra-nos como olhar para o mundo e ensina-nos a ver a ouvir o que de outro modo não poderia ser referido e nem sequer existiria: «o que um Manet, Monet ou Cézanne fazem à nossa visão subsequente do mundo é tão pertinente para a sua avaliação

quanto qualquer confronto directo [com a obra]. O modo como se vêem pinturas e se ouve música dá forma ao que encontramos depois noutro lado (...)» (1976: 260).

Saber como

Este é um tipo de conhecimento não proposicional, sendo habitualmente referido como *conhecimento prático* ou *saber-como*. Dizemos muitas vezes que sabemos como lidar com o medo, o imprevisto, a euforia; que sabemos como ganhar dinheiro, como preparar uma refeição saudável, etc. Trata-se de *saber como A*, em que *A* está em vez de uma acção, relacionando um sujeito com essa acção⁸⁵. E este é, para Goodman, um tipo de conhecimento que está ao alcance da arte, mas também da ciência⁸⁶. Por isso, defende que «as artes não devem ser levadas menos a sério do que as ciências enquanto modos de descoberta, de criação e de alargamento do conhecimento, no sentido amplo do avanço da compreensão» (1968: 153).

Ao colocar a arte a par da ciência, Goodman, em vez de defender que o conhecimento da arte é um conhecimento de verdades, considera antes que as noções de crença, verdade e justificação não são condições necessárias do conhecimento e que, portanto, não se verificam, nem sequer no caso do conhecimento científico. A noção de conhecimento proposicional é secundada em relativamente à noção mais abrangente de compreensão, dado que a compreensão não implica a crença, nem a verdade nem a justificação: há coisas que compreendemos sem saber se são verdadeiras ou justificadas, e independentemente de acreditarmos ou não nelas⁸⁷. E, em vez de verdade, Goodman prefere falar de correcção; quer se trate de obras de arte ou de teorias científicas. Isto porque, para ele, tanto as teorias científicas como as obras de arte integram sistemas simbólicos cuja função é construir versões-de-mundos, adoptando uma concepção metafísica simultaneamente construtivista e convencionalista.

Assim, não só a noção de verdade é relativizada como o é a própria noção de realidade, pois não existe uma realidade independente das versões-de-mundos

⁸⁵ A distinção entre *saber que* e *saber como* não é, contudo, pacífica. Stanley e Williamson (2001) argumentam que o *saber como* pode ser reduzido ao *saber que*.

⁸⁶ Goodman não exclui que a arte seja capaz de produzir conhecimento proposicional, mas quando destaca o valor cognitivo da arte, os exemplos mais sugestivos que tem para oferecer são geralmente de um tipo de conhecimento não proposicional.

⁸⁷ D'Orey (1999: 711-14).

que construímos. As versões-de-mundos são redes de símbolos que visam classificar e ordenar os objectos, não de uma suposta realidade pré-existente, mas os objectos do seu próprio domínio referencial. Neste quadro, o valor cognitivo da arte não pode consistir na descoberta de verdades, mas na sua capacidade de, ao construir obras inovadoras, alargar o domínio do que pode ser referido, munindo-nos de novos pontos de vista sobre as nossas próprias práticas e necessidades⁸⁸.

Além das dificuldades iminentes já apontadas à teoria do Goodman a propósito da sua teoria da expressão, o principal problema de Goodman é que só nos permite aceitar a sua conclusão se aceitarmos também as suas premissas de carácter metafísico, nomeadamente o seu anti-realismo e o seu construtivismo – e se aceitarmos também que o conhecimento pode ser redefinido como um meio de construção de mundos. Como faz notar Scruton (1999: 275), a teoria cognitivista de Goodman só parece plausível «porque o seu nominalismo metafísico torna impossível descrever exactamente o que supostamente aprendemos com uma obra de arte, assim que nos damos conta das suas implicações semânticas». Até porque se aceitarmos que a arte alarga o domínio do que pode ser referido, estamos a aderir à ideia de que aquilo que é referido é ele mesmo uma construção da arte. Nesse sentido a arte é auto-referencial, o que tem tanto interesse cognitivo como descobrir que há urinóis que são obras de arte ao olhar para uma obra de arte que é um urinol.

A crítica da dispensabilidade das obras musicais apontada à teoria de Zemach também se coloca em relação a Goodman. Se ele tiver razão, não se compreende o que nos leva a querer ver pinturas e filmes ou a ouvir peças musicais mesmo depois de aprendermos com essas obras o que elas tinham para nos ensinar.

Conhecimento experiencial

Há, contudo, alternativas cognitivistas que apontam para uma noção de conhecimento subtilmente diferente da anterior. Até porque nem todo o conhecimento não proposicional se restringe ao *saber-como*, pois nem todo o conhecimento não proposicional relaciona um sujeito com uma acção. Por

⁸⁸ Graham (1997) e Robinson (1997) defendem também que a arte proporciona conhecimento prático, salientando o seu elevado valor educativo. Robinson destaca o papel da arte na educação sentimental.

exemplo, quando alguém diz «sei o que é estar apaixonado e não ser correspondido» ou «sei o que é perder um filho», não se verifica qualquer relação entre um sujeito e uma acção. E também não podemos dizer que se trata de um *saber-que*, pois aquilo que se diz saber não é uma proposição; não se relaciona um sujeito com uma proposição. A relação aqui presente é entre um sujeito e certo tipo de experiência. Chama-se, por vezes, *conhecimento experiencial* a este tipo de conhecimento⁸⁹. O conhecimento experiencial é um conhecimento directo, não inferencial e, em parte, infável. É claro que uma pessoa pode tentar descrever verbalmente o que é perder um filho ou estar apaixonado sem ser correspondido, mas algo de essencial escapa mesmo à descrição mais exaustiva e minuciosa. Por isso se diz que só quem passou pelo mesmo consegue compreender realmente o que isso é.

O que proponho é que a música produz conhecimento experiencial e que as emoções são o objecto desse conhecimento. Deste ponto de vista, saber o que é a tristeza não implica estar triste, pois há outra maneira de saber o que é a tristeza: ouvir uma peça musical triste. A música oferece-nos uma perspectiva única sobre o nosso próprio mundo emocional, permitindo-nos compreender melhor a nós próprios. Ainda que seja incapaz de exprimir ou representar os elementos cognitivos ou a componente intencional das emoções, a música é, no entanto, capaz de representar a sua fenomenologia.

É certo que há emoções, como o medo e a paixão, que envolvem atitudes proposicionais, as quais a música é incapaz de referir. Mas além de haver emoções que nem sempre têm uma componente cognitiva evidente, como a tristeza e a nostalgia, não deixa de estar ao alcance da música representar a fenomenologia de certos tipos de emoções, na medida em que as experiências provocadas nos ouvintes pela música são semelhantes às experiências de certos tipos de reacções emocionais. E isto é consistente com qualquer perspectiva da emoção, seja ela cognitivista ou baseada no sentimento, pois o que está em causa na representação musical são os sentimentos envolvidos, isto é, a componente experiencial ou fenomenológica das emoções, e não as emoções propriamente ditas. Exactamente como refere Peacocke acerca da representação figurativa, em que uma imagem representa uma coisa não porque partilha com essa coisa uma boa parte das suas propriedades, mas porque ambas possibilitam experiências

⁸⁹ Ver, por exemplo, John (2001).

visuais semelhantes em aspectos relevantes⁹⁰. Tal como na representação figurativa, é a semelhança entre experiências, e não entre objectos, que é a base da representação musical. Entendida a representação desta maneira, deixa de ser estranho falar do carácter representacional da música instrumental. Assim, a música instrumental só não é representacional se com isso quisermos dizer, como geralmente acontece, que ela é incapaz de imitar objectos, acontecimentos ou estados de coisas. Mas é representacional na medida em que somos capazes escutar a música como se nela estivesse presente a tristeza; ou, como diria Levinson, de ouvir a música como se fosse a expressão da tristeza de alguém.

Se o que se diz atrás for correcto e se a expressão «como se fosse a expressão da tristeza de alguém» for correctamente interpretada, então não há nenhuma razão para preferir falar de expressão em vez de representação musical⁹¹. Mais precisamente, a expressão «como se fosse» não só nos indica que não há verdadeira expressão, como nos obriga a colocar a seguinte pergunta: o que nos faz encarar uma coisa como se fosse outra? A resposta mais plausível neste caso parece envolver a noção de semelhança entre experiências e a ideia de uma coisa representar outra. Assim, o que é preciso explicar é como podem as experiências musicais, que são experiências auditivas, ser semelhantes às experiências emocionais, que não são experiências auditivas.

Antes de responder a isso, há três aspectos que é importante esclarecer. Em primeiro lugar, é preciso ter em conta que quando se fala de experiência musical, se está a pensar apenas nas experiências de ouvintes qualificados, que são aqueles que estão em condições de compreender o que ouvem. Em segundo lugar, apesar de a experiência musical ser uma experiência auditiva, ela não é exclusivamente auditiva, uma vez que o ouvinte qualificado não inicia a experiência auditiva sem qualquer conhecimento prévio. Os estilos, por exemplo, implicam normas a partir das quais se constrói a experiência musical. Em terceiro lugar, muito do nosso comportamento emocional, apesar de parecer automático e natural, é também o resultado de uma aprendizagem social. A vergonha é um exemplo óbvio de uma reacção emocional culturalmente determinada.

⁹⁰ Budd (1995) entende a expressão musical de uma maneira próxima desta. Segundo Budd, um trecho musical é uma expressão de *E* se uma pessoa ouve a música soando da mesma maneira como sente *E*, ou percebe correctamente a parecença entre a música e a experiência de *E*. Esta noção de expressão foi criticada por Levinson (2005), por ser demasiado minimalista, uma vez que a semelhança é apenas condição necessária e não suficiente para uma coisa ser a expressão de outra.

⁹¹ Walton (1994) defende que a expressão é apenas uma espécie de representação e Young (2001: 53) considera que falar de expressão é uma forma insatisfatória de falar de representação musical.

Tendo estes aspectos em conta, é possível explicar a relação de semelhança entre a experiência musical e a experiência emocional a partir da teoria do significado musical proposta pelo musicólogo Leonard Meyer (1956). Segundo Meyer, os ouvintes formados no seio de uma certa tradição musical «trazem para o acto de percepção determinadas crenças no poder afectivo da música. Ainda antes do primeiro som ser ouvido, estas crenças activam disposições para responder de uma maneira emocional» (p. 11). Estas disposições manifestam-se quando, ao escutar uma dada passagem musical, os ouvintes esperam que a determinadas características se sigam determinadas outras. Ouvir música é, pois, formar a todo o momento expectativas que podem ser satisfeitas ou frustradas, podendo a sua satisfação ser total ou parcial, antecipada ou adiada.

As expectativas, consoante são ou não satisfeitas total ou parcialmente, e consoante são prematuras ou retardadas, geram estados psicológicos de tensão, relaxamento, suspense, ansiedade, gratificação, choque, surpresa, impotência, etc., de diferentes graus e intensidades. E estes sentimentos, habitualmente acompanhados das correspondentes respostas fisiológicas – certos movimentos corporais, arrepios, tensão muscular, etc. –, são literalmente semelhantes aos que se verificam em algumas das nossas experiências emocionais comuns.

«Tanto a música como a vida são vividos como processos dinâmicos de crescimento e desagregação, actividade e repouso, tensão e libertação. Estes processos são diferenciados, não só pelo curso e forma dos movimentos afectivos envolvidos, mas também pela qualidade do movimento afectivo. Por exemplo, um movimento afectivo pode ser rápido ou lento, calmo ou violento, contínuo ou esporádico, articulado de forma precisa ou de contornos vagos» (p. 261).

Isto mostra como a experiência musical não é simplesmente uma experiência auditiva e como a semelhança com o aspecto experiencial das emoções não é uma mera coincidência. A representação de emoções por parte da música não é, pois, um mistério.

Mas se a semelhança é uma condição necessária da representação não convencional (de que se exclui, por exemplo, a representação linguística), ela não é uma condição suficiente. A semelhança entre uma rocha e a cabeça de Salazar não é suficiente para que a rocha represente Salazar. A semelhança tem também de ser intencional. Tendo em conta que as peças musicais são artefactos criados

por alguém com algum propósito, isto é, dado que elas mesmas são objectos intencionais, é natural que o carácter emocional da música seja o resultado das intenções expressivas dos seus criadores. É essa intencionalidade que explica que o compositor normalmente trabalhe as suas obras com toda a minúcia, testando e reelaborando o material sonoro, de modo a incorporar nelas as características expressivas capazes de produzir um determinado tipo de experiência. Mesmo compositores como Stravinsky, que diz não haver relação entre a música e as emoções, gritava aos intérpretes «mais carácter nesta passagem!» quando dirigia a sua música nos ensaios⁹². A compreensão da obra musical não pode ser efectiva sem ter em conta as intenções do compositor, mas essas intenções estão de algum modo presentes ou incorporadas na própria obra. Caso não estejam, isso apenas significa que o compositor foi mal sucedido e nenhuma informação adicional poderá compensar os ouvintes de maneira a ouvirem na obra aquilo que não está lá.

Deste ponto de vista, as obras musicais não são a expressão das emoções do artista, como defende a teoria clássica da expressão de Tolstoi, pois o compositor não tem de exprimir os seus sentimentos para que a obra seja expressiva.

Também não é apenas uma questão de exemplificação metafórica e de significado convencional, como alega Goodman, visto o tipo de experiência propiciada pela obra ser essencial para determinar o que está a ser representado.

Mas o seu significado também não é, como sugere Langer, totalmente icónico ou natural, uma vez que há elementos convencionais presentes, quer no tipo de expectativas do ouvinte, quer na componente cultural das emoções em jogo na música.

Também não se trata de um jogo imaginativo de faz-de-conta, pois os sentimentos que temos quando ouvimos música são reais e não imaginários, além de que ouvir música instrumental é algo que não envolve atitudes proposicionais, imaginárias ou não.

As teorias da evocação também não explicam adequadamente a expressão musical, uma vez que para os seus defensores não há propriedades expressivas na música, o que reduz a expressão musical à auto-expressão dos ouvintes.

⁹² Isso pode ser ouvido no CD da colecção Igor Stravinsky Edition, Vol. IV (Sony Classical), que além da *Sinfonia Op. 1*, da *Sinfonia em 3 movimentos* e da *Sinfonia de Salmos*, contém gravações de conversas e ensaios com o compositor.

Por sua vez, as teorias da aparência, apesar de chamarem a atenção para um aspecto importante, que é a semelhança entre a música triste e o comportamento ou o movimento das pessoas quando estão tristes, acabam por ignorar aquele que é o elemento essencial da apreciação musical: o seu carácter experiencial e os sentimentos envolvidos.

Já a teoria da *persona* de Levinson parece ser uma candidata mais forte para explicar a expressividade da música, uma vez que não faz sentido atribuir estados mentais à música, constituindo a ideia de que alguém indefinido se exprime na música aparentemente uma boa solução: a música é triste porque é a expressão da tristeza de alguém. Mas se for possível explicar de que modo a música pode representar emoções – nomeadamente pela semelhança de experiências – fica explicada a relação entre a música e as emoções sem ser preciso recorrer a uma noção que muitos consideram contra-intuitiva, a noção de *persona* musical.

Resta explicar um aspecto importante: o que ganhamos em termos cognitivos ao mostrar que a música é capaz de representar emoções? Afinal de contas, a todo o momento observamos pessoas enquanto exprimem as suas emoções e nós próprios temos constantemente a experiência das nossas próprias emoções. Não nos dará isso uma compreensão mais profunda e eficaz da natureza das emoções e do nosso universo emocional? A resposta é que nem quando observamos o comportamento das outras pessoas, nem quando nós próprios estamos sob o efeito das emoções, conseguimos obter aquilo que se consegue com a representação das emoções na arte.

Por um lado, quando observamos o comportamento de outras pessoas, não temos acesso à sua componente experiencial, o que limita a nossa compreensão do que realmente se passa. Estudar as emoções através do comportamento emocional é o que faz o cientista, mas com as limitações de um conhecimento na terceira pessoa acerca de algo que tem uma forte e importante componente experiencial. Por outro lado, quando estamos nós próprios sob o efeito dessas emoções, estamos a ser directamente afectados por elas, pelo que não temos o distanciamento necessário para uma melhor compreensão da sua natureza. Por exemplo, quando sentimos tristeza ao descobrir que alguém que amamos nos trai, essa emoção é geralmente encarada como algo insuportável. Numa situação destas dificilmente estamos interessados em entender os nossos próprios sentimentos e preferimos ver-nos livres deles quanto antes.

Podemos, pois, ter reacções emocionais completas – porque envolvem todas as suas componentes: cognitiva, fisiológica, social, comportamental e fenomenológica –, mas não estamos em condições de compreender a natureza do sentimento, precisamente por estarmos sob o seu efeito perturbador. Mas se, libertos das crenças e desejos envolvidos em certos tipos de emoções, ficarmos apenas com a sua fenomenologia ou com os sentimentos característicos dessas emoções, a experiência pode ser demoradamente apreciada por nós próprios como se se desenrolasse à nossa frente, ou como se as emoções estivessem a ser expressas por uma pessoa imaginária⁹³. E é isto que a música nos permite de forma gratuita e sem custos emocionais indesejados, proporcionando-nos perspectivas sobre fenómenos tão complexos como as nossas próprias emoções, que de outro modo não poderíamos ter. Essas perspectivas são, por vezes, a única maneira de discriminar certas características das nossas respostas emocionais⁹⁴. Susan Feagin (1997: 60) parece apontar no sentido correcto quando diz que «uma parte importante daquilo que apreciamos acerca da arte em geral é que ela rompe com os nossos padrões habituais de pensamento e sentimento».

Além disso, o carácter experiencial do conhecimento alcançado através da música, o carácter gradual desse conhecimento e o grau de inefabilidade que esse tipo de conhecimento envolve, explicam por que razão aquilo que é possível aprender com ela não só não exclui várias audições das mesmas peças musicais, como até o exige. Permite também dar uma resposta aceitável ao problema das emoções negativas, ou seja, consegue explicar por que razão estamos dispostos a ouvir peças musicais que sabemos serem tristes, já que há compensações de carácter cognitivo. Ainda por cima sem os custos psicológicos normalmente associados a essas emoções.

⁹³ O que, em parte, explica a motivação da noção de *persona musical* de Levinson.

⁹⁴ Esta é também o ponto de vista de Young (2001: 97) quando diz que as artes «estão mais aptas a facultar *insight* sobre matérias complexas e multiformes onde não existem leis gerais ou elas são enganadoras. Em especial, as artes podem contribuir melhor do que outras formas de investigação para a compreensão de fenómenos tão complexos como nós, as nossas emoções, as relações entre cada um de nós e o nosso lugar no mundo. Estes fenómenos complexos parecem frequentemente *sui generis* e não podem ser completamente compreendidos pela subsunção a leis gerais. Temos de confiar em perspectivas, em vez de teorias, ao compreender estes fenómenos. Uma perspectiva pode dar-nos a capacidade de discriminar características dos fenómenos complexos e abrir caminho através dos problemas colocados pela vida quotidiana».

3

COGNITIVISMO: VALOR ESTÉTICO

Na parte anterior discutiram-se sobretudo as questões epistémicas relacionadas com o cognitivismo estético. Até aqui, o objectivo foi simplesmente mostrar que a primeira das duas teses inicialmente enunciadas – a tese de que a arte proporciona conhecimento acerca de algo – é verdadeira. Mas isso não é suficiente para estabelecer o cognitivismo como uma boa teoria. É preciso mostrar que a segunda tese também é verdadeira, isto é, que o conhecimento proporcionado pelas obras de arte justifica, pelo menos em parte, o seu valor artístico⁹⁵.

Esta última parte destina-se a discutir algumas das principais questões de carácter estético, nomeadamente as questões acerca do valor, com o objectivo de mostrar que a segunda das duas teses que constituem o cognitivismo estético é verdadeira. Concluirei tentando mostrar que a defesa do cognitivismo estético não nos compromete com a ideia implausível de que todos os objectos classificados como arte têm valor cognitivo. Ainda que haja obras de arte com as quais nada de interessante se consiga aprender, daí não se segue que a teoria do valor da arte aqui defendida seja falsa.

VALOR INTRÍNSECO E VALOR INSTRUMENTAL

Mesmo para o anti-cognitivista mais moderado, ainda que a arte possa ter valor cognitivo, isso não justifica o seu valor *qua* arte. O valor estético da arte teria de consistir em algo mais ou em algo diferente do seu valor cognitivo. Alegadamente, o valor cognitivo, tal como o valor económico, o valor terapêutico,

⁹⁵ Ver nota 16.

o valor documental e o valor afectivo de muitas obras não justificam o seu valor artístico. O facto de o quadro que o meu avô me ofereceu ter um enorme valor afectivo para mim, em nada altera o seu valor artístico. Alguns filósofos acham que a única coisa que nos permite dizer que as obras de arte têm valor *qua* arte é reconhecer que têm valor intrínseco, contrastando o valor intrínseco e o valor instrumental.

Uma maneira simples de tornar clara a diferença entre valor intrínseco e valor instrumental é a seguinte: As obras de arte podem ser um meio para certos fins que consideramos valiosos, tal como o dinheiro é valioso porque é um meio para obter muitas outras coisas que consideramos importantes e valiosas. Se aceitarmos que a arte é, como o dinheiro, um meio para certos fins, sejam eles X, Y ou Z, então podemos dizer que a arte tem valor instrumental. Uma coisa tem, pois, valor instrumental quando é encarada como um meio para um certo fim. Quando essa coisa tem valor por si mesma, e não como meio para um fim, diz-se que tem valor intrínseco.

Quem considera que o valor da arte só pode ser intrínseco alega que se fosse instrumental, a arte não teria valor *qua* arte, mas *qua* X, Y ou Z. Esta é uma ideia que remonta a Kant, para quem a característica essencial da arte é ela ser independente de quaisquer fins, sendo a fruição estética desinteressada e meramente contemplativa. Todavia, isto não implica que certas obras de arte não possam ter simultaneamente diferentes valores. Obras musicais como a *Arte da Fuga*, de Bach, e *The Young Person's Guide to the Orchestra*, *Op. 34*, de Britten, têm claros objectivos didácticos. Assim como as pinturas de Murillo têm um grande valor religioso, pois os seus temas religiosos são vistos como um apelo à fé que transmitem. Mas o enorme valor artístico que têm não consiste nos seus méritos didácticos ou religiosos. O facto de as obras de arte terem diferentes valores permite concluir simplesmente que elas podem ser apreciadas de diferentes perspectivas, o que não constitui uma explicação adequada do seu valor artístico. O que uma teoria do valor procura explicar é o valor estético das obras de arte; não pretende dar conta dos diferentes tipos de valores que uma obra de arte pode ter. O defensor do valor intrínseco da arte diria que, mesmo que uma dada obra de arte não tenha qualquer dos valores instrumentais que se queira imaginar, isso em nada afecta o seu valor artístico. Segue-se que o valor artístico não é instrumental.

O problema que se coloca ao cognitivismo é, então, o seguinte: Sendo uma teoria instrumental, o cognitivismo parece sugerir que o valor da arte enquanto

arte está fora da arte, o que não é compreensível. Ao justificar o valor da arte em função dos seus efeitos, o cognitivismo não se revela uma teoria inadequada do valor da arte *qua* arte?

A resposta é não. Até porque se trata de um falso problema, pois a sugestão de que para o cognitivismo o valor da arte *qua* arte está fora da arte é enganadora: a noção de valor instrumental não é inconsistente com a ideia de que o valor da arte está nas próprias obras de arte. Dizer que o valor da arte é instrumental não é o mesmo que dizer que o valor está fora das obras de arte. O valor didáctico de *A Arte da Fuga* e de *The Young Person's Guide to the Orchestra* é uma característica das próprias obras de Bach e de Britten, sendo algo que lhes pertence. Aliás, ver-se-á a seguir que é a própria ideia de valor intrínseco aplicada às obras de arte que enfrenta sérias dificuldades.

Um dos filósofos que diz defender o valor intrínseco da arte é Budd (1995). A sua noção de valor intrínseco é, no entanto, algo enganadora. Ao mesmo tempo que afirma que o valor artístico reside «na experiência que uma obra de arte proporciona», Budd diz também que «o valor de uma obra de arte enquanto obra de arte é intrínseco à obra, no sentido em que é determinado pelo valor intrínseco da experiência que a obra proporciona» (p. 4). Mas, contesta Sharpe (2000 b: 321), ao situar o valor de uma obra na experiência que ela proporciona e não na própria obra, Budd está simplesmente a chamar «intrínseco» àquilo que mais correctamente se deveria chamar «extrínseco». E nem o facto de Budd qualificar a experiência como uma experiência da própria obra, acrescentando que as qualidades de valor são qualidades da obra e não da experiência, permite clarificar a noção de valor artístico. Pois se a experiência é, como alega Budd, intrinsecamente valiosa e se é ela que determina o valor da obra, então as qualidades de valor não pertencem primariamente à obra mas à própria experiência. Esta é uma confusão que, por exemplo, Beardsley não faz, como se viu na primeira parte desta dissertação. Beardsley defende que o valor de uma obra de arte reside na experiência que proporciona, mas, ao contrário de Budd, chama «instrumentalista» à sua teoria do valor.

Mas mesmo que se aceitem os termos com que Budd caracteriza o valor artístico, a ideia de que esse valor é intrínseco é implausível. Antes de ver porquê, é útil esclarecer, por um lado, que «a experiência proporcionada pela obra» que Budd tem em mente é uma experiência em que a obra é completa e correctamente compreendida e que, por outro lado, «o valor intrínseco da experiência» diz respeito ao valor que consiste em ter essa experiência por si mesma,

independentemente dos seus efeitos. Esta perspectiva pode ser, segundo Levinson (1998), resumida pela afirmação «*It sounds good, it is good*» atribuída a Duke Ellington. Perspectiva que pode ser, ainda acordo com Levinson, contestada de várias maneiras. Uma delas consiste em mostrar que se baseia no pressuposto errado de que é viável distinguir, por um lado, os efeitos e, por outro, os elementos de uma experiência. Se em certos casos a distinção entre uma experiência e os seus efeitos é relativamente clara, em muitos outros casos somos simplesmente incapazes de dizer quando começa e quando acaba a experiência, havendo frequentemente uma grande zona de indefinição e de indeterminação. Nestes casos, a experiência é difusa e torna-se muito fácil confundir as características da experiência com alguns dos seus efeitos. É, assim, possível avaliar a experiência pelos seus efeitos supondo que estamos a avaliá-la pelas suas qualidades intrínsecas.

Outra maneira de desafiar a perspectiva resumida pela afirmação de Ellington consiste em mostrar que há uma incompatibilidade entre, por um lado, certos juízos de valor artístico solidamente fundamentados e, por outro lado, a atribuição de valor artístico ao que é manifesto exclusivamente na experiência de uma obra. O estatuto de obra-prima atribuído a algumas obras de arte é frequentemente justificado por críticos e apreciadores qualificados com o seu conteúdo emocional, moral ou cognitivo. O estatuto de obras-primas atribuído a *Crime e Castigo* e a *Os Irmãos Karamazov*, de Dostoievski, é habitualmente justificado com a sua capacidade para nos mostrar os meandros mais obscuros da psicologia humana. Em certos casos, os juízos que fazemos dessas obras estão de acordo com aquilo que sabemos serem as intenções dos próprios autores.

Além disso não é possível ter uma experiência estética, no sentido de Budd, isto é, uma experiência em que a obra é completa e correctamente compreendida, sem levar em conta o valor de certos efeitos produzidos por ela. Nomeadamente, não pode haver uma compreensão completa de certas obras sem ter em consideração uma componente tão importante do seu valor artístico como aquilo a que Levinson (1998: 96) chama *valor-de-influência*, o qual reflecte o impacto que essas obras têm no curso futuro da arte. Este é um aspecto que inegavelmente faz parte do valor artístico de *Prélude à L'Après-Midi d'un Faune*, de Debussy, cujos efeitos na história da música do século XX foram enormes. Rotular uma obra como revolucionária ou seminal é avaliá-la do ponto de vista

artístico, apesar de poder ser um aspecto alheio à experiência proporcionada por ela⁹⁶.

Mas é possível seguir uma estratégia diferente para retirar plausibilidade à concepção instrumentalista associada ao cognitivismo, destacando o carácter singular e insubstituível das obras de arte. O argumento já foi, em parte, discutido atrás e pode ser expresso através da seguinte pergunta: Se uma obra *O* tem valor porque é um meio para aprender coisas importantes, por que razão *O* não se torna dispensável a partir do momento em que compreendemos o seu significado? A ideia anti-cognitivista subjacente a esta pergunta é que as obras de arte não são dispensáveis precisamente porque têm valor intrínseco. É por isso que a destruição de obras de arte é geralmente vista como algo profundamente errado, dado que se trata, supostamente, da destruição de algo que tem valor por si⁹⁷. E o valor intrínseco é também a justificação dada para a insubstituibilidade das obras de arte. Do ponto de vista artístico, não é indiferente ouvir qualquer uma das cento e quatro sinfonias de Haydn, pois cada uma delas tem um valor único e insubstituível.

O problema com esta linha de argumentação é que do facto de algo ser insubstituível não se segue que tenha valor como fim, ou que tenha valor por si mesma. Imagine-se, por exemplo, um tipo de metal que é o único no mundo a poder ser usado na construção de certas peças dos aviões; ou que só podemos pôr termo a certos estados de sofrimento físico das pessoas mediante a administração de uma substância química particular. Tanto o metal como a substância química, apesar das suas características singulares, têm valor como meio e não como fim. E o facto de ambos serem insubstituíveis não mostra que o seu valor não é instrumental⁹⁸.

Outro tipo de resposta ao argumento da indispensabilidade das obras de arte contra a concepção instrumental cognitivista foi sugerida na parte 2 desta dissertação. Trata-se de uma resposta de carácter epistémico que pode, no caso das obras musicais, ser reconstruída nos seguintes termos: Se aceitarmos, como defendo aqui, que a música, ao representar a fenomenologia de certos tipos de emoções, nos permite compreender melhor o nosso universo emocional, então o

⁹⁶ Levinson (1998: 97) refere que o valor-de-influência se encontra potencialmente em certas características da obra e que é, por isso, um valor artístico real, embora secundário: «este valor é claramente parasitário relativamente ao valor primário e baseado na experiência, no sentido em que é um valor que se acrescenta à obra em virtude de abrir caminho para outras obras que têm valor além do valor-de-influência – presumivelmente valor experiencial».

⁹⁷ Young (2001: cap. 5) defende, de forma bastante persuasiva, que não há nada de errado em destruir certas obras de arte, referindo-se nomeadamente a algumas obras *avant-garde*.

⁹⁸ Estes contra-exemplos são de Stecker (2003: 309).

carácter experiencial desta compreensão explica por que razão o contacto com as obras é indispensável⁹⁹. É precisamente isso que acontece, por exemplo, com o pianista, para quem é indispensável continuar a tocar piano regularmente, mesmo quando já sabe tocar o instrumento. Assim, também no caso da arte a eficácia cognitiva deixa de ser a mesma se suspendermos o contacto com a obra, pois deixamos de ter o tipo de experiências que ela nos proporciona. A defesa da indispensabilidade das obras de arte não implica a defesa do seu valor intrínseco.

Uma estratégia alternativa contra o instrumentalismo é seguida por Sharpe (2000)¹⁰⁰. Sharpe serve-se de numa analogia entre a maneira como valorizamos as obras de arte e a maneira como valorizamos as outras pessoas. Dado que as pessoas têm valor intrínseco e valorizamos as obras de arte da mesma maneira que as pessoas, as obras de arte têm também valor intrínseco. Valorizamo-las de forma idêntica porque sentimos o mesmo tipo de obrigações morais em relação às obras de arte que em relação às pessoas: cuidar delas, tratá-las de forma justa, não as mutilar nem destruir. Tanto achamos chocante saber de alguém, como os nazis, que destrói obras de arte, como é chocante saber de alguém que mata pessoas inocentes. Tal como em relação às pessoas, amamos ou detestamos as obras de arte que nos desafiam ou aborrecem, que nos entusiasmam ou irritam. E da mesma maneira que é errado valorizar as outras pessoas como meios para certos fins, também é errado valorizar as obras de arte como meios para certos fins. Se as pessoas têm valor por si e não porque obtemos delas qualquer tipo de gratificação, também as obras de arte têm valor independentemente das experiências que nos facultam (e independentemente da sua relação com aqueles que as criam).

⁹⁹ Diana Raffman (1993) oferece uma explicação semelhante a propósito da representação musical, defendendo uma perspectiva cognitivista (entendendo o conhecimento enquanto representação mental de algum tipo e não em sentido proposicional ou descritivo) baseada na noção de inefabilidade musical. Segundo Raffman, podem distinguir-se na música três tipos de inefabilidade: inefabilidade estrutural, inefabilidade de sentimento e inefabilidade de *nuance*. Esta última é a mais importante do ponto de vista cognitivista. Neste tipo de inefabilidade há certas características da música que estão envolvidas no processo de representação musical, que é de natureza essencialmente perceptual, mas que não são mentalmente categorizadas de modo a poderem ser verbalmente referidas. O ouvinte tem consciência de certas *nuances*, mas não consegue dizer quais são; não consegue dizer o que sabe. Para Raffman, o carácter fugaz da inefabilidade, impedindo-nos de recordar as *nuances* de uma execução, permite explicar por que razão queremos ouvir repetidamente a mesma obra musical: porque qualquer descrição verbal ou memória, por mais completas ou vivas que sejam, serão sempre insuficientes; a experiência perceptual torna-se insubstituível porque só através dela conseguimos tornar conscientes certos aspectos relacionados com a expressividade musical. A única maneira de conhecer uma execução é ouvi-la. Sublinhe-se que a noção de inefabilidade de Raffman está comprometida com a existência de *qualia*.

¹⁰⁰ Sharpe é um caso excepcional de alguém que é anti-instrumentalista, mas que não se considera anti-cognitivista.

Nada disto implica, por um lado, que todos os seres humanos tenham o mesmo valor ou que todas as obras de arte tenham o mesmo valor. Do facto de duas coisas, A e B, terem valor intrínseco, não se segue que A e B têm um valor igual. Para Sharpe, é claro que Arvo Pärt é uma pessoa com mais valor do que Saddam Hussein, assim como os filósofos, artistas e cientistas são geralmente seres humanos mais valiosos do que os traficantes de droga, os evangelistas e os vendedores de banha-da-cobra. Perde-se mais com a morte de Truffaut do que com a morte de Franco, ainda que ambos tenham valor intrínseco (p. 323). Por outro lado, do facto de as obras de arte terem valor intrínseco, também não se segue, segundo Sharpe, que continuariam a ter valor no caso de não existirem seres humanos. Segue-se apenas «que lhes atribuímos valor por si e não meramente por aquilo que fazem por nós» (p.324).

Há dois problemas principais com esta proposta. Em primeiro lugar, parte-se do princípio de que as pessoas têm valor intrínseco. Talvez seja verdade que as pessoas têm valor intrínseco, mas em parte alguma Sharpe justifica tal coisa. Toma isso como se fosse algo indisputável. Mas não é. Caso contrário, ninguém estaria disposto a aceitar como legítimas certas práticas como a eutanásia, a pena de morte e o suicídio. O suicida não só não acha que a sua vida tem valor intrínseco, mas acha que nem sequer tem qualquer valor, intrínseco ou não. Isto não quer dizer que por não terem valor intrínseco as pessoas não tenham valor.

Em segundo lugar, e admitindo que as pessoas têm valor intrínseco, a analogia em que se baseia é fraca porque ignora uma diferença – relevante para o que quer concluir – entre as obras de arte e as pessoas. A diferença é que enquanto as obras de arte são artefactos e, como tal, são o resultado das intenções de quem as cria ou produz, as pessoas não são artefactos, pelo que as obras de arte, ao contrário das pessoas, parecem ter algum propósito ou cumprir alguma função, ainda que não se consiga dizer qual.

Um aspecto que Levinson (2004) sublinha acerca deste tipo de discussão é que a própria noção de valor intrínseco é bastante obscura, pelo que precisa de ser clarificada. Não basta dizer que uma coisa tem valor intrínseco porque tem valor em si ou porque tem valor por si, pois isso continua a ser algo intrigante. É preciso explicar em que sentido se diz que algo tem valor em si. Normalmente explica-se o que é extrinsecamente valioso a partir do que é intrinsecamente valioso, mas quando se trata de explicar o que é ser intrinsecamente valioso o que normalmente se faz é apresentar exemplos de algo que supostamente tem valor

intrínseco, como a beleza, o prazer, a felicidade, as pessoas, a saúde, a virtude e assim por diante, consoante as opiniões.

Sem dúvida que a beleza, o prazer e a felicidade são coisas valiosas. Mas podemos dizer que são incondicionalmente valiosas? Porque a beleza é uma coisa incontestavelmente boa é que reconhecemos que um mundo onde existe música como a de Mozart e quadros como os de Cézanne é melhor – supondo que tudo o resto permanece igual – do que um mundo onde essas coisas não existem. Mas a diferença de qualidade entre estes dois mundos não existiria caso não existissem pessoas, o que mostra que o valor da beleza não é incondicional. O prazer também não tem valor incondicional, já que há prazer, como o prazer sádico, a que normalmente não reconhecemos valor. Assim, quando dizemos que o prazer é uma coisa boa, precisamos de o qualificar. Quanto à felicidade, diz-se muitas vezes que é o bem supremo. Imagine-se duas pessoas que se sentem igualmente felizes, cujo sentimento de felicidade interior é qualitativamente igual e cujas experiências os satisfazem no mesmo grau. Será que a felicidade que ambos sentem tem o mesmo valor se uma delas estiver ligada à máquina de experiências de Nozick e a outra não? Dificilmente diríamos que sim, exigindo-se algo mais do que as experiências subjectivas de felicidade. Portanto, nenhum destes exemplos ajuda a esclarecer a noção de valor intrínseco¹⁰¹.

Para Levinson, tanto aqueles que têm uma perspectiva do valor intrínseco centrada nos objectos – para quem os portadores primários de valor intrínseco são objectos ou partes do mundo externo –, como aqueles que têm uma perspectiva centrada nas experiências – para quem são primariamente as experiências que têm valor intrínseco, independentemente dos objectos que as causam –, estão a ver apenas uma parte do problema. O valor intrínseco, segundo Levinson, não está nos objectos nem nas experiências, mas em «certos modos de vida». A noção de *uma vida* reúne aquilo que as perspectivas anteriores concebem separadamente. Só quando temos em mente certos modos de vida é que podemos falar adequadamente de valor intrínseco, ou de valor em si.

Resta saber o que significa a expressão «em si» aplicada ao valor. Levinson diz que há duas expressões que podem ser tomadas como equivalentes a «valor em si». A primeira é «valor auto-contido»: algo tem valor auto-contido se tiver valor mesmo que mais nada além de si exista. Ainda que existisse absolutamente isolado, a sua existência seria sempre uma coisa boa. O valor

¹⁰¹ Levinson (2004: 320).

intrínseco não é, pois, uma propriedade relacional. A segunda é «valor persistente»: algo tem valor persistente se o seu valor continua a ser o mesmo, e no mesmo grau, indiferentemente da situação em que está inserido e do contexto a partir do qual é observado. É aproximadamente o mesmo que valor incondicional. A partir daqui, tudo o que é preciso fazer consiste em submeter ao teste do valor auto-contido e do valor persistente os diferentes candidatos a portadores de valor intrínseco.

Um dos resultados é que nenhum objecto cultural, por mais valioso que seja, passa o teste do valor auto-contido, na medida em que é a teia de relações entre esse objecto e outros objectos, pessoas ou eventos, que fazem dele um objecto cultural. Isto quer dizer que nenhuma obra de arte tem valor intrínseco. Outro dos resultados é que ter valor como fim não é o mesmo que ter valor intrínseco. A boa saúde é normalmente vista como algo que tem valor como fim. Mas a boa saúde só tem valor se reunidas certas condições de vida aceitáveis, pois se uma pessoa for continuamente torturada, sem esperança de escapar, certamente deseja ter uma saúde fraca que lhe permita desfalecer ou até morrer de modo a antecipar o fim da tortura¹⁰².

Por fim, também não há experiências que passem o teste, pelo que não há experiências intrinsecamente valiosas. Primeiro porque o valor de uma experiência depende sempre do lugar que ocupa na vida de alguém: quando, porquê e quem é o sujeito da experiência. A experiência de ouvir uma boa peça de música é uma experiência agradável e valiosa, mas o valor da experiência nem sempre é o mesmo. Por exemplo, ouvir essa peça de música imediatamente após a morte de alguém que nos é muito querido, pode ser uma experiência que se prefere evitar. O valor de uma experiência está antes subordinado ao valor com que contribui para um todo mais alargado, isto é, para uma vida da qual essa experiência é uma parte. Portanto, nem as experiências, só por si, nem os objectos têm valor intrínseco. A nossa incapacidade para isolar completamente seja o que for que nos interesse do seu contexto mostra, de acordo com Levinson, que só complexos de coisas são candidatos plausíveis a portadores de valor intrínseco. Esses complexos são certos modos de vida que envolvem consciência, interesses e preferências¹⁰³.

Nada disto mostra que as obras de arte, ou as experiências proporcionadas por elas, não têm valor. Mas se Levinson tiver razão, como me parece que tem,

¹⁰² Levinson (2004: 324).

¹⁰³ *Ibidem*: 325.

mostra que não têm valor intrínseco. Dado que o valor da arte ou é intrínseco ou instrumental, conclui-se que é instrumental.

VALOR ESTÉTICO E SOBREVENIÊNCIA

A música é feita de sons e a pintura de linhas, cores e formas dispostas numa superfície. Podemos descrever uma dada passagem musical como sendo constituída por uma sucessão de sons descendentes, num tom menor e num ritmo lento. Analogamente, podemos descrever uma pintura como sendo constituída por formas geométricas circulares, em tons de amarelo e tinta de óleo. Nenhuma destas descrições nos permite, por si só, determinar o valor estético da passagem musical ou da pintura em causa. Ser lento ou rápido, num tom maior ou menor, em tons de amarelo ou azul, não são qualidades estéticas. Mas se isto fosse tudo o que podemos ouvir numa peça de música ou ver numa pintura, dificilmente poderíamos dizer que essa peça musical e essa pintura possuíam valor estético. Atribuímos valor estético a um objecto, porque lhe atribuímos certas propriedades como ser harmonioso, elegante, delicado, equilibrado, vívido, comovente, sombrio, trágico, exuberante e não por ser amarelo, azul, rectangular, lento, rápido ou na forma sonata.

Frank Sibley, num importante ensaio de 1959, intitulado «Aesthetic Concepts», procurou não só esclarecer com grande rigor a distinção entre as propriedades estéticas e as não-estéticas, mas também o tipo de relação que existe entre ambas, concluindo que aquelas dependem sempre destas. Uma maneira de exprimir a mesma ideia é fornecida por Kivy (2002: 45) ao chamar *emergentes*¹⁰⁴ às qualidades estéticas da música, na medida em que emergem perceptualmente de outras qualidades distintas de si: «a alegria da música é, por assim dizer, uma nova qualidade produzida pela combinação da força e do brilho da tonalidade maior, pelo tempo rápido e saltitante, pelo elevado dinamismo sonoro e pelos temas galopantes». Claro que uma pessoa pode ouvir a alegria da música sem ter consciência de que a passagem musical é alegre em virtude do seu tempo rápido e saltitante, do seu dinamismo sonoro e dos temas galopantes. O

¹⁰⁴ A noção de emergência esteve, como refere Jaegwon Kim (1993: 134), no centro de alguns debates de filosofia da ciência nos anos 30 e 40 do século XX, dando mesmo origem a uma doutrina filosófica. A doutrina da emergência advogava que quando os processos físico-químicos básicos atingiam um certo nível de complexidade de um tipo especial, acabavam por emergir certas características genuinamente novas, como a mentalidade. A relação entre propriedades básicas de um certo tipo e propriedades de outro tipo que emergem a partir delas é entendida como uma relação de dependência, mas não de redução das propriedades emergentes às propriedades básicas.

princípio geral presente tanto em Sibley como em Kivy é o de que as propriedades estéticas são determinadas pelas propriedades não-estéticas, sendo ambas propriedades de tipos diferentes. Contudo, o facto de as propriedades estéticas dependerem das não-estéticas não significa, segundo Sibley, que as propriedades não-estéticas sejam suficientes para garantir logicamente a atribuição de quaisquer propriedades estéticas a um objecto, já que «não nos é possível fazer afirmações gerais da forma “Se a jarra é cor-de-rosa suave, ligeiramente curvilínea, luminosamente pintada, e assim por diante, ela é delicada, não pode ser senão delicada”» (1959: 129). A presença de um conjunto de qualidades não-estéticas não implica, pois, a presença de uma qualidade estética particular.

Se a distinção de Sibley entre propriedades de base – as propriedades físicas, como os comprimentos de onda, texturas, contornos, arranjos, acordes e tons – e as propriedades emergentes – as propriedades estéticas, como a serenidade, a melancolia, o vigor, a delicadeza e a elegância – constitui ou não uma defesa da sobreveniência estética, é algo que não importa aqui discutir¹⁰⁵. Seja como for, a ideia de que as propriedades estéticas são sobrevenientes relativamente às físicas tornou-se, depois de Sibley, amplamente aceite; é útil principalmente na explicação do valor estético dos objectos de arte e também na defesa do realismo estético¹⁰⁶.

Philip Pettit (1983) é um dos filósofos que reconhecem uma grande importância à noção de sobreveniência em estética. Há várias noções de sobreveniência, mas, em termos gerais, pode-se dizer que consiste na seguinte tese:

- i) Dois objectos que tenham exactamente as mesmas características físicas ou não-estéticas, necessariamente concordam na sua descrição estética.

Esta tese é equivalente à tese:

- ii) Dois objectos esteticamente distintos terão de ser fisicamente distintos.

¹⁰⁵ Enquanto Kim (1993: 55) e Scruton (1974: cap. 3) consideram que a ideia de sobreveniência está efectivamente presente em Sibley, John MacKinnon (2000; 2001) argumenta que não.

¹⁰⁶ Zangwill (2003: 329) afirma mesmo que a sobreveniência estética é um princípio intuitivo da «estética popular», acrescentando que «a ideia de que uma coisa pode ser bela ou elegante sem ser em virtude das suas outras características é uma ideia bizarra, e que alguém que afirmasse tal coisa obrigar-nos-ia a rever radicalmente um aspecto central e essencial do pensamento estético».

De acordo com Pettit, a indiscernibilidade de quaisquer duas obras de arte no que diz respeito às suas qualidades não-estéticas implica a sua indiscernibilidade em termos estéticos e vice-versa. A grande vantagem da noção de sobreveniência é que podemos através dela compreender a relação que existe entre diferentes níveis de descrição dos mesmos objectos sem ter de reduzir uma área à outra. Assim, para compreender o valor estético, também não precisamos de apelar para razões de carácter subjectivo nem precisamos de reduzir as qualidades estéticas às qualidades físicas dos objectos.

Porém, a noção de sobreveniência acima atribuída a Pettit enfrenta a objecção óbvia de que dois objectos indiscerníveis em relação às suas propriedades físicas ou não-estéticas podem ter diferentes propriedades e valor estéticos, o que viola i). Os urinóis que Marcel Duchamp deixou na fábrica de loiça sanitária têm exactamente as mesmas características físicas que *Fonte*, o urinol que ele transformou em obra de arte ao mudar o seu contexto de apresentação. Mas *Fonte* e os outros urinóis não têm as mesmas características estéticas nem o mesmo valor estético. Além disso, é relativamente frequente revermos a caracterização estética de certas obras em função de nova informação, sem que isso implique qualquer alteração na sua caracterização física, o que parece não ser compatível com ii).

Consciente deste tipo de dificuldades, Pettit propõe uma noção de sobreveniência mais alargada, levando em consideração aspectos de natureza contextual. Nesta perspectiva, as qualidades não-estéticas são descritas como adequadamente situadas em termos de género, estilo, período histórico e considerações de natureza intencional. Assim, o facto de rectificarmos os nossos juízos estéticos iniciais deve-se apenas a uma deficiente caracterização das qualidades não-estéticas, no sentido em que essas considerações não foram tidas em conta, ou foram-no, mas de forma inadequada. É o que se passa quando, por exemplo, julgamos uma dada obra como esteticamente valiosa porque nos parece arrojada e original e depois descobrimos que outras obras anteriores a essa têm exactamente as mesmas características. Há, com certeza, pintores que passam por arrojados e originais entre os seus amigos e familiares por pintarem quadros monocromáticos. Mas isso só acontece até ao momento em que descobrem que houve outros pintores antes deles a pintar quadros monocromáticos.

Uma objecção mais importante do que as sugeridas atrás prende-se com o aspecto fundamentalmente perceptual das caracterizações estéticas. Aspecto esse

reconhecido por Pettit, o qual concorda que a beleza, a harmonia ou a melancolia de uma obra são algo que tem de ser visto ou ouvido por nós, não nos sendo possível vê-las ou ouvi-las a partir da apresentação da lista mais exaustiva que se consiga imaginar das características não-estéticas dessa obra. A ideia é que, se assim for, o que é determinante acaba por ser a efectiva apreensão perceptual da beleza, da harmonia ou da melancolia e não a descrição das propriedades de base que acompanham essa apreensão. Isto desloca o problema da atribuição de propriedades estéticas às obras de arte do domínio da metafísica para o domínio da epistemologia, relegando para segundo plano as relações de dependência entre tipos de propriedades.

Penso, contudo que esta crítica parte de um pressuposto errado. Não está de modo algum demonstrado que uma descrição o mais exaustiva e minuciosa possível de rigorosamente todas as características (de estilo, timbres, altura, contraponto, volume, textura, tempo, ritmo, *nuances*, etc.) da *Nona Sinfonia* de Beethoven fosse incapaz de nos fazer «ver» a sua beleza, as suas características emotivas e o seu valor estético. Afinal Beethoven compôs a *Nona Sinfonia* em estado de surdez quase total e tudo indica que sabia exactamente o que as pessoas iriam ouvir. Tal como um maestro experimentado é capaz de «ouvir» a música que nunca antes tinha ouvido se lhe puserem à frente a partitura – que é uma descrição pormenorizada do material sonoro a produzir – e avaliar com grande precisão e competência a qualidade estética dessa música apenas pela sua leitura. A razão que nos leva a dizer que o contacto directo com as obras de arte é indispensável – exigindo-nos que as escutemos ou as observemos – não é tanto porque, ao fazê-lo, estejamos a acrescentar algo de misterioso às propriedades físicas dessas obras. É antes porque ela envolve características físicas cujo detalhe e precisão as torna inefáveis, e perante as quais os nossos recursos verbais, tal como a nossa memória, são virtualmente incapazes de se aproximar sequer da qualidade e quantidade de informação que a experiência directa delas proporciona.

VALORES E DEFINIÇÃO DA ARTE

Tem-se aqui defendido uma perspectiva cognitivista do valor da arte, isto é, a perspectiva segundo a qual o valor da arte consiste no conhecimento que proporciona. Uma compreensão mais efectiva desta perspectiva exige que se conclua com a resposta a três perguntas que não foram antes colocadas. A

primeira é a seguinte: será que a teoria cognitivista do valor implica que todas as obras de arte têm valor cognitivo?

A resposta é negativa. Se a teoria cognitivista do valor implicasse que todas as obras de arte tivessem valor cognitivo, então teríamos boas razões para não a aceitar, pois parece indisputável que certas obras de arte não têm qualquer valor cognitivo. Basta pensar nas peças de música instrumental expressamente escrita para acompanhar refeições, como *Tafelmusik* de Telemann; em alguma música minimalista, como *In C* de Terry Riley, a qual é destituída de qualquer característica emocional, repetindo-se até quase à exaustão a mesma nota musical; nos poemas de escrita automática e em muitas obras dadaístas intencionalmente desprovidas de significado, a não ser enquanto gesto de protesto anti-arte; em muitas obras de arte decorativa, nomeadamente de tapeçaria, constituídas por padrões geométricos e arabescos cujo interesse é estritamente visual. Já sem falar de muita arte de vanguarda contemporânea que recorre extensivamente ao acaso à cópia e ao gesto gratuito e provocatório. Algumas destas obras podem ter valor cognitivo precisamente pelo choque que provocam e por nos levarem a rever certos conceitos e ideias-feitas, mas a produção maciça de objectos de arte oferece-nos quantidades enormes de obras praticamente iguais que acabam por produzir apenas «ruído» em vez de conhecimento, seja em que sentido for. São obras que circulam no que Dickie chama «mundo da arte» e são como tal reconhecidas por aqueles que actuam no interior desse mundo.

Isto leva-nos à segunda pergunta: será que se houver obras de arte que não têm valor cognitivo, essas obras são erradamente classificadas como arte? Mais uma vez a resposta é negativa. Negar às obras anteriores o estatuto de obras de arte é algo que está condenado ao insucesso, pois obrigaria a rever drasticamente a noção de arte implicitamente usada desde o início e amplamente partilhada. Noção essa de que habitualmente nos servimos para falar de arte. Ficariamos, assim, com uma teoria imune a contra-exemplos, uma vez que estaríamos perante uma teoria normativa e não descritiva da arte. Mas, na perspectiva aqui defendida, o critério valorativo da arte e o critério classificativo são independentes, pelo que não há qualquer relação de implicação entre o valor e a definição da arte. A teoria cognitivista do valor é compatível com qualquer teoria da definição de arte – partindo do pressuposto que uma teoria da definição é sempre uma teoria descritiva e não normativa. Começa, pois, a ficar cada vez mais claro que a teoria cognitivista do valor não só não está comprometida com a

ideia de que todas as obras de arte têm valor cognitivo, como também não sugere que as obras de arte que não têm valor cognitivo – ou cujo valor cognitivo é escasso – não devam ser consideradas arte.

E assim chegamos à terceira pergunta: será que as obras de arte que não têm valor cognitivo, não têm valor artístico? De novo, a resposta é negativa. Há muitos valores que as obras de arte podem ter – além do valor cognitivo – e que também podem contribuir para o seu valor estético. A arte pode ter uma função lúdica, social, terapêutica, religiosa, moral, etc. O prazer proporcionado por muitas obras de arte é um óbvio exemplo de outros valores que a arte pode ter. Mas nada disto mostra que a teoria cognitivista do valor é falsa, uma vez que a teoria cognitivista não defende que todo o valor se reduz ao conhecimento que podemos adquirir através da arte. Diz simplesmente que o elevado estatuto de que a arte goza e a enorme importância que sempre se lhe reconheceu não seriam o que são se a arte não tivesse valor cognitivo, mesmo que a arte tenha outros méritos além da sua capacidade para nos ensinar algo.

O elevado estatuto cultural da arte é indissociável das grandes obras de arte, as quais se distinguem das obras de arte menores pela sua profundidade. A ideia de que algumas obras de arte são mais profundas do que outras é uma ideia consensual. A grande diferença de estatuto entre a música de Madonna e Mahler reside no facto de a primeira ser superficial e a de Mahler ser profunda. Isto não significa que a música de Madonna não seja arte nem que seja completamente destituída de valor estético. Mas é música como a de Mahler, e não como a de Madonna, que justifica o enorme valor reconhecido à arte. E a música de Mahler, como a de Beethoven, ou as obras de Shakespeare, Kafka, Pessoa, Miguel Ângelo, Rembrandt, Picasso, Van Gogh, Welles, Kubric são profundas, na medida em que são expressivas, facultando-nos um tipo de compreensão único e insubstituível. É, pois, o grau de compreensão proporcionado que distingue as obras de arte profundas das superficiais – ou as obras-primas das obras de arte menores – e que permite justificar o valor da arte em geral com o seu valor cognitivo.

Se, por um lado, toda a música tivesse um valor semelhante ao da música de Madonna e se toda a literatura tivesse tanto interesse literário como os romances de Paulo Coelho, dificilmente a música e a literatura teriam o elevado valor que têm. Por outro lado, o valor de muitas das obras de arte menores é como que herdado indirectamente das obras de arte paradigmáticas. O estatuto,

em termos artísticos, de que também as obras de arte menores gozam é, pois, um valor parasitário das obras de arte paradigmáticas¹⁰⁷.

Assim, o defensor da teoria cognitivista do valor apenas precisa de argumentar que as grandes obras de arte têm tipicamente valor cognitivo e que o valor da arte em geral, incluindo as más obras de arte e as obras de arte falhadas, é parasitário das anteriores. Não precisa de mostrar que todas as obras têm valor cognitivo. Nem sequer precisa de mostrar que todas as obras de arte têm valor. Pode mesmo haver objectos que são geralmente classificados como arte, mas que não têm qualquer valor. Classificar como arte um dado objecto não é, como se disse acima, uma questão de valor, mas de definição. E assim como a história da ciência contém muitas teorias científicas falhadas e hipóteses científicas abandonadas, também a história da arte inclui muitas obras de arte falhadas ou de valor duvidoso. Daí não se segue que essas teorias deixem de ser consideradas científicas nem que essas obras deixem de ser consideradas arte. Apesar de o valor cognitivo da teoria do flogisto ser nulo por não conseguir – ao contrário do que devia – explicar o processo de combustão, não deixa de ser uma teoria científica e de fazer parte da história da ciência. O mesmo se passa com algumas obras de arte que, apesar do seu pouco ou nenhum valor cognitivo, continuam a fazer parte da história da arte. Muitas acabam por cair no esquecimento, o que talvez não acontecesse se tivessem algo para nos ensinar.

¹⁰⁷ As obras paradigmáticas são aquelas que são reconhecidas como inquestionavelmente grandes obras de arte, sejam quais forem os critérios classificativos e as perspectivas acerca do valor da arte.

BIBLIOGRAFIA

- ALPERSON, Philip (ed.) (1998) *Musical Worlds: New Directions in the Philosophy of Music*, University Park, PA: Penn State University Press.
- BEARDSLEY, Monroe (1958) *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*, 2nd Edition (1981), Indianapolis, IN: Hackett.
- BUDD, Malcolm (1995) *Values of Art*, London: Allen Lane, The Penguin Press.
- BUDD, Malcolm (1985) *Music and the Emotions*, London: Routledge.
- CARROLL, Noël (2002) «The Wheel of Virtue: Art, Literature and Moral Knowledge» *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 60: 1, pp. 3-26.
- CARROLL, Noël (1999) *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction*, New York, Routledge.
- COLLINGWOOD, R. G. (1938) *The Principles of Art*, Oxford: Oxford University Press.
- CRAIG, E. (ed.) (2005) *Routledge Encyclopaedia of Philosophy*, London: Routledge. <http://www.rep.routledge.com/article/M017SECT6>
- CURRIE, Gregory (1998) «Realism of Character and the value of Fiction» in LEVINSON, Jerrold (ed.) (1998) *Aesthetics and Ethics*, Cambridge; Cambridge University Press.
- DAMÁSIO, António (1999) *O Sentimento de Si*, trad. M. F. M. (2000), Mem-Martins: Europa-América.
- D'OREY, Carmo (1999) *A Exemplificação na Arte: Um Estudo Sobre Nelson Goodman*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian / Fundação para a Ciência e a Tecnologia.
- DAVIES, Stephen (2003) *Themes in the Philosophy of Music*, Oxford: Oxford University Press.
- DAVIES, Stephen, (ed.) (1997) *Art and its Messages: Meaning, Morality and Society*, University Park, PA: Penn State University Press.
- DAVIES, Stephen (1994) *Musical Meaning and Expression*, Ithaca, NY: Cornell University Press.
- DAVIES, Stephen (1991) *Definitions of Art*, Ithaca: NY, Cornell University Press.
- DE SOUSA, Ronald (1989) «From the Rationality of Emotion» in SOLOMON, Robert (ed.) (2003) *What is an Emotion? Classic and Contemporary Readings*, New York and Oxford: Oxford University Press.
- DICKIE, George (1997) *The Art Circle: A Theory of Art*, Evanston, IL: Chicago Spectrum Press.

- DICKIE, George (1988) *Evaluating Art*, Philadelphia: Temple University Press.
- DIFFEY, Terry (1995) «What Can We Learn From Art?» in DAVIES, Stephen, (ed.) (1997) *Art and its Messages: Meaning, Morality and Society*, University Park, PA: Penn State University Press.
- FEAGIN, Susan (1997) «Imagining Emotions and Appreciating Fiction» in HJORT, Mette, LAVER, Sue (eds.) (1997) *Emotions and the Arts*, Oxford: Oxford University Press.
- GAUT, Berys (2003) «Art and Knowledge» in LEVINSON, Jerrold (2003) *The Oxford Handbook to Aesthetics*, Oxford: Oxford University Press.
- GAUT, Berys, LOPES, Dominic McIver (eds.) (2001) *The Routledge Companion to Aesthetics*, London: Routledge.
- GOLDIE, Peter (2000) *The Emotions: A Philosophical Exploration*, Oxford: Oxford University Press.
- GOLDMAN, Alan (1995) *Aesthetic Value*, Boulder, CO: Westview Press.
- GOODMAN, Nelson (1977) *Modos de Fazer Mundos*, trad. A. Duarte (1995), Porto: Asa.
- GOODMAN, Nelson (1968) *Languages of Art*, 2nd. Edition (1976), Indianapolis, IN: Hackett.
- GRAHAM, Gordon (1997) *Filosofia das Artes*, trad. C. Leone (2001) Lisboa: Ed. 70.
- HANSLICK, Eduard (1891) *Do Belo Musical*, trad. A. Morão (1994), Lisboa: Edições 70.
- HJORT, Mette, LAVER, Sue (eds.) (1997) *Emotions and the Arts*, Oxford: Oxford University Press.
- HOPKINS, R. D. (1998) «Depiction» in CRAIG, E. (ed.) *Routledge Encyclopaedia of Philosophy*, London: Routledge. Retrieved May, 2005, from <http://www.rep.routledge.com/article/M017SECT6>
- JOHN, Eileen (2001) «Art and Knowledge» in GAUT, Berys, LOPES, Dominic McIver (eds.) (2001) *The Routledge Companion to Aesthetics*, London: Routledge.
- KELLY, Michael (ed.) (1998) *Encyclopedia of Aesthetics*, Oxford: Oxford University Press.
- KENNY, Anthony (1964) *Action, Emotion and Will*, New York: Humanities Press.
- KIERAN, Matthew (ed.) (2005) *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*, Oxford: Blackwell.
- KIM, Jaegwon (1993) *Supervenience and Mind: Selected Philosophical Essays*, Cambridge: Cambridge University Press.
- KIVY, Peter (ed.) (2004) *The Blackwell Guide to Aesthetics*, Oxford: Blackwell.

- KIVY, Peter (2002) *Introduction to a Philosophy of Music*, Oxford: Oxford University Press.
- KIVY, Peter (1990) *Music Alone*, Ithaca, NY: Cornell University Press.
- KIVY, Peter (1989) *Sound Sentiment*, Philadelphia, PA: Temple University Press.
- LAMARQUE, Peter, OLSEN, Stein Haugom (eds.) (2004) *Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition*, Oxford: Blackwell.
- LANGER, Suzanne (1953) *Feeling and Form*, New York: Charles Scribner's Sons.
- LANGER, Suzanne (1942) *Philosophy in a New Key*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- LAZARUS, Richard (1994) «Appraisal: The Minimal Cognitive Prerequisites of Emotion» in SOLOMON, Robert (ed.) (2003) *What is an Emotion? Classic and Contemporary Readings*, New York and Oxford: Oxford University Press.
- LEVINSON, Jerrold (2005) «Musical Expressiveness as Hearability-as-expression» in KIERAN, Matthew (ed.) (2005) *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*, Oxford: Blackwell.
- LEVINSON, Jerrold (2004) «Intrinsic Value and the Notion of a Life» *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 62: 4, pp. 319-329.
- LEVINSON, Jerrold (ed.) (2003) *The Oxford Handbook to Aesthetics*, Oxford: Oxford University Press.
- LEVINSON, Jerrold (ed.) (1998) *Aesthetics and Ethics*, Cambridge: Cambridge University Press.
- LEVINSON, Jerrold (1997) «Emotion in Response to Art: A Survey to the Terrain» in HJORT, Mette, LAVER, Sue (eds.) (1997) *Emotions and the Arts*, Oxford: Oxford University Press.
- LEVINSON, Jerrold (1996) *The Pleasures of Aesthetics*, Ithaca, NY: Cornell University Press.
- LEVINSON, Jerrold (1990) *Music, Art, and Metaphysics*, Ithaca, NY: Cornell University Press.
- MacKINNON, John (2001) «Aesthetic Supervenience: For and Against» *British Journal of Aesthetics*, 41: 1, pp. 59-75.
- MATRAVERS, Derek (1998) *Art and Emotion*, Oxford: Oxford University Press.
- MEYER, Leonard (1956) *Emotion and Meaning in Music*, Chicago, IL: University of Chicago Press.
- MILL, John Stuart (1871) *Utilitarismo*, trad. F. A. Gonçalves, Lisboa: Gradiva.
- NOVITZ, David (1998) «Aesthetics and Epistemology» in KELLY, Michael (ed.) (1998) *Encyclopedia of Aesthetics*, Oxford: Oxford University Press.

- NUSSBAUM, Martha (1997) «Emotions as Judgements of Value and Importance» in SOLOMON, Robert (ed.) (2003) *What is an Emotion? Classic and Contemporary Readings*, New York and Oxford: Oxford University Press.
- PEACOCKE, Christopher (1987) «Depiction» *The Philosophical Review*, 96: 3, pp. 383-410.
- PETTIT, Philip (1983) «The Possibility of Aesthetic Realism» in LAMARQUE, Peter, OLSEN, Stein Haugom (eds.) (2004) *Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition*, Oxford: Blackwell.
- PUTNAM, Hilary (1978) *Meaning and the Moral Sciences*, London: Routledge.
- RADFORD, Colin (1975) «How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina?» in LAMARQUE, Peter, OLSEN, Stein Haugom (eds.) (2004) *Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition*, Oxford: Blackwell.
- RAFFMAN, Diana (1993) *Language, Music and Mind*, Cambridge, MA: MIT Press.
- RIDLEY, Aaron (1995) *Music, Value and the Passions*, Ithaca, NY: Cornell University Press.
- ROBINSON, Jenefer (2004) «The Emotions in Art» in KIVY, P. (ed.) (2004) *The Blackwell Guide to Aesthetics*, Oxford: Blackwell.
- ROBINSON, Jenefer (1995) «L'Éducation Sentimentale» in DAVIES, Stephen, (ed.) (1997) *Art and its Messages: Meaning, Morality and Society*, University Park, PA: Penn State University Press.
- ROBINSON, Jenefer (1994) «The Expression and Arousal of Emotion in Music» in ALPERSON, Philip (ed.) (1998) *Musical Worlds: New Directions in the Philosophy of Music*, University Park, PA: Penn State University Press.
- SCHIER, Flint (1986) *Deeper into Pictures*, Cambridge: Cambridge University Press.
- SCRUTON, Roger (1999) *The Aesthetics of Music*, Oxford: Oxford University Press.
- SCRUTON, Roger (1974) *Art and Imagination*, London: Methuen.
- SHARPE, R. A. (2000 a) *Music and Humanism: An Essay in the Aesthetics of Music*, Oxford: Oxford University Press.
- SHARPE, R. A. (2000 b) «The Empiricist Theory of Artistic Value» *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 58: 4, 321-332.
- SIBLEY, Frank (1978/1959) «Aesthetic Concepts» in LAMARQUE, Peter, OLSEN, Stein Haugom (eds.) (2004) *Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition*, Oxford: Blackwell.
- SLOBODA, John (1985) *The Musical Mind: The Cognitive Psychology of Music*, Oxford: Oxford University Press.

- SOLOMON, Robert (ed.) (2003) *What is an Emotion? Classic and Contemporary Readings*, New York and Oxford: Oxford University Press.
- STANLEY, Jason, WILLIAMSON, Timothy (2001) *Knowing How*, *The Journal of Philosophy*, XCVIII: 411–44.
- STECKER, Robert (2005) *Aesthetics and the Philosophy of Art: An Introduction*, Lanham, ML: Rowman & Littlefield.
- STECKER, Robert (2003) «Value in Art» in LEVINSON, Jerrold (2003) *The Oxford Handbook to Aesthetics*, Oxford: Oxford University Press.
- STOCK, Kathleen, «Fiction and Psychological Insight» in KIERAN, Matthew, LOPES, Dominic McIver (eds.) *Knowing Art* (no prelo).
- STOLNITZ, Jerome (1992) «On the Cognitive Triviality of Art» in LAMARQUE, Peter, OLSEN, Stein Haugom (eds.) (2004) *Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition*, Oxford: Blackwell.
- TOLSTOY, Leo (1898) *What is Art?*, English transl. R. Peaver and L. Volokhonsky (1995), London: Penguin Books.
- VERMAZEN, Bruce (1986) «Expression as Expression», *Pacific Philosophical Quarterly*, 67, pp. 196-224.
- WALTON, Kendall (1994) «Listening With Imagination: Is Music Representational?» in ALPERSON, Philip (ed.) (1998) *Musical Worlds: New Directions in the Philosophy of Music*, University Park, PA: Penn State University Press.
- WALTON, Kendall (1990) *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- WOLLHEIM, Richard (1968) *Art and its Objects*, 2nd Edition (1980), Cambridge: Cambridge University Press.
- YOUNG, James (2001) *Art and Knowledge*, London & New York: Routledge.
- ZALTA, Edward N. (ed.) (2005) *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, <http://plato.stanford.edu/>
- ZANGWILL, Nick (2004) «Against Emotion: Hanslick was Right About Music» *British Journal of Aesthetics*, 44: 1, pp. 29-43.
- ZANGWILL, Nick (2003) «Beauty» in LEVINSON, Jerrold (2003) *The Oxford Handbook to Aesthetics*, Oxford: Oxford University Press.
- ZEMACH, Eddy (2002) «The Role of Meaning in Music» *British Journal of Aesthetics*, 42: 2, pp. 169-178.

ÍNDICE DE NOMES

- ALPERSON, Philip, 126
ÂNGELO, Miguel, 124
ANSCOMBE, Margaret, 55
ARISTÓTELES, 22, 45, 61
AUSTEN, Jane, 48, 49
- BACH, J. S., 16, 60, 111, 112
BEARDSLEY, Monroe, 11, 13, 26, 36, 37,
38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 58, 60,
112, 126
BEETHOVEN, Ludwig van, 15, 30, 31, 32,
33, 122, 124.
BOSCH, Hyeronimus, 75
BRITTEN, Benjamin 111, 112
BRUEGEL, Pieter (o velho), 89
BUDD, Malcolm, 21, 23, 26, 104, 112, 113,
126
- CANALETTO, 76
CARAVAGGIO, 76
CARROLL, Noël 9, 51, 52, 53, 54, 75, 126
CERVANTES, Miguel de, 54
CÉZANNE, Paul, 101, 117
COELHO, Paulo, 125
COLLINGWOOD, R. D., 27, 28, 84, 126
CRAIG, Edward, 126
CURRIE, Gregory, 51, 68, 126
- D'OREY, Carmo, 87, 102, 126
DAMÁSIO, António, 63, 126
DAVID, Jacques Louis, 59, 76
DAVIES, Stephen, 25, 26, 87, 88, 89, 94,
99, 126
DE SOUSA, Ronald, 18, 62, 65, 126
DEBUSSY, Claude, 114
DESCARTES, René, 52, 62
DICKENS, Charles, 61
DICKIE, George, 26, 43, 44, 123, 127
DIFFEY, Terry, 50, 127
DOSTOIEVSKI, Fiodor, 113
DUCHAMP, Marcel, 121
- ELLINGTON, Duke, 113
ENSOR, James, 76
- FEAGIN, Susan, 22, 108, 127
FRANK, Anne, 57
FREUD, Sigmund, 49
- GAUT, Berys, 22, 127
GERSHWIN, George, 15
GOLDIE, Peter, 63, 127
GOLDMAN, Alan, 25, 77, 80, 81, 82, 83, 91,
92, 127
- GOODMAN, Nelson, 22, 60, 71, 73, 74, 75,
76, 77, 88, 89, 90, 91, 101, 102, 103,
106, 126, 127
GRAHAM, Gordon, 29, 102, 127
- HAENDEL, G. F., 16
HANSLICK, Eduard, 14, 15, 16, 17, 18, 19,
20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 46, 58, 60,
84, 97, 127
HAYDN, Joseph, 16, 114
HIRSTEIN, W., 9
HJORT, Mette, 22, 127
HOLBEIN, Hans, 76
HOPKINS, R. D., 73, 127
HUGO, Victor, 61
HUME, David, 22, 30
- JAMES, William, 63, 65
JOHN, Eileen, 98, 103, 127
JOHNS, Jasper, 74
- KAFKA, Franz, 54, 124
KANT, Immanuel, 9, 34, 50, 111
KELLY, Michael, 127
KENNY, Anthony, 63, 127
KIERAN, mathew, 128
KIM, Jaegwon, 119, 120, 128
KIVY, Peter, 22, 69, 83, 84, 93, 94, 95, 99,
119, 120, 128
KUBRIC, Stanley, 28, 125
- LAMARQUE, Peter, 46, 68, 128
LANGE, Carl, 63
LANGER, Susanne, 86, 87, 88, 89, 107,
128
LAVER, Sue, 22, 127
LAZARUS, Richard, 64, 128
LEVINSON, Jerrold, 7, 22, 32, 34, 66, 68,
69, 84, 91, 96, 97, 104, 107, 108, 113,
114, 116, 117, 118, 119, 128
LISZT, Franz, 16
LOPES, Dominic McIver, 127
- MACKINNON, John, 120, 129
MADONNA, 33, 124, 125
MAHLER, Gustav, 16, 124
MANET, Edouard, 101
MATRAVERS, Derek, 92, 93, 129
MEYER, Leonard, 99, 105, 129
MILL, John Stuart, 29, 30, 31, 129
MONET, Claude, 76, 101
MOZART, W. A. 28, 29, 85, 96, 117
MURILLO, Bartolomé Esteban, 111
MUSSORGSKY, Modest, 16

NABOKOV, Vladimir, 34, 55, 56
 NOVITZ, David, 59, 129
 NOZICK, Robert,
 52, 117
 NUSSBAUM, Martha, 64, 129

 OLSEN, Stein Haugon, 46, 128
 ORWELL, George, 54

 PEACOCKE, Christopher, 80, 82, 104, 129
 PESSOA, Fernando, 124
 PETTIT, Philip, 120, 121, 122, 129
 PICASSO, Pablo, 76, 124
 PINKER, Steven, 9
 PLATÃO, 9, 52, 61, 72
 PUTNAM, Hilary, 52, 54, 57, 129

 QUINE, Willard van Orman, 52

 RADFORD, Colin, 68, 129
 RAFFMAN, Diana, 115, 129
 RAMACHANDRAN, V. S., 9
 RAVEL, Maurice, 33
 REMBRANDT, 124
 RIDLEY, Aaron, 92, 93, 123, 129
 ROBINSON, Jenefer, 64, 67, 70, 92, 96,
 102, 129

 SATIE, Erik, 35
 SCHIER, Flint, 80, 81, 129
 SCHINDLER, Anton, 16
 SCHOENBERG, Arnold, 35
 SCHUBERT, Franz, 16, 33
 SCRUTON, Roger, 83, 85, 96, 102, 120, 130
 SEARLE, John, 52
 SHAKESPEARE, William, 61, 85, 124
 SHARPE, R. A., 13, 44, 112, 115, 116, 130
 SIBLEY, Frank, 119, 120, 130

 SLOBODA, John, 62, 130
 SMETANA, Bedrich, 16
 SÓFOCLES, 49
 SOLOMON, Robert, 18, 64, 130
 STANLEY, Jason, 101, 130
 STECKER, Robert, 26, 72, 79, 93, 114, 130
 STOCK, Kathleen, 54, 55, 56, 57, 130
 STOLNITZ, Jerome, 11, 14, 46, 47, 48, 49,
 50, 51, 53, 54, 57, 58, 60, 130
 STRAUSS, Richard, 16, 99
 STRAVINSKY, Igor, 35, 106

 TCHAIKOVSKY, Piotr Illich, 15
 TELEMANN, Georg Philip, 123
 TOLSTOI, Leão, 28, 29, 31, 60, 66, 84, 86,
 91, 93, 106
 TWAIN, Mark, 43

 VAN GOGH, Vincent, 21, 22, 24, 28, 29, 31,
 73, 74, 124
 VASARELY, Victor, 60
 VERMAZEN, Bruce, 96, 130
 VERMEER, Jan, 29

 WALTON, Kendall, 22, 51, 68, 79, 80, 91,
 92, 104, 130
 WELLES, Orson, 124
 WILLIAMSON, Timothy, 101, 130
 WITTGENSTEIN, Ludwig, 87, 88
 WOLFF, Hugo, 16
 WOLLHEIM, Richard, 78, 79, 130

 YOUNG, James, 71, 104, 108, 114, 131

 ZALTA, Edward, 65, 131
 ZANGWILL, Nick, 14, 120, 131
 ZEMACH, Eddy, 94, 99, 100, 103, 131