

# Valor estético, valor cognitivo e o conceito de ‘forma’ na arte

Vitor Guerreiro

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

## Introdução

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

---

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

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

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

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

---

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

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

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

## 1 Algumas distinções conceituais

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

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

---

<sup>3</sup> Para uma discussão crítica interessante do expressivism em estética, ver Zemach (1997, pp. 1-22).

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

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

---

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

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

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

---

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

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

<sup>7</sup> Os juízos 'cognitivos' em qualquer área do conhecimento, empírica ou a priori.

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

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

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

---

<sup>9</sup> A fonte de inspiração para este tipo de concepções é Dewey (1934).

<sup>10</sup> Um exemplo importante é Stolnitz (1960, pp. 29-83).

<sup>11</sup> Um exemplo importante é Carroll (2010; 2015)

<sup>12</sup> Sobre este assunto, ver Lopes (2011) e Stecker (2012<sup>a</sup>).

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

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

---

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

<sup>14</sup> Sobre Kivy e Carroll acerca de qualidades estéticas, ver Goldman (2013).

<sup>15</sup> É muito frequente esquecer-se a arquitectura quando se enumera os itens desta lista.

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

## 2 Propriedades relevantes

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

---

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

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

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

---

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

<sup>18</sup> Precisamente quando os *formalismos* começam a emergir como alternativa à concepção da arte como mimese: primeiro na música, com a valorização da música puramente instrumental e o tipo de teoria formalista da música adoptado por Eduard Hanslick (1886); depois com o chamado *movimento estético*, *esteticismo* ou '*l'art pour l'art*'.

<sup>19</sup> Ver Carroll (1999, pp. 58-106).

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

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

---

<sup>20</sup> Carroll (1999, pp. 108-154). Para uma defesa paradigmática recente de uma teoria estética da arte, Zangwill (2007).

<sup>21</sup> Ver Carroll (1999, pp. 224-249); Almeida (2019).

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

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

---

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

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

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

---

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

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

<sup>25</sup> Por exemplo, uma sucessão de acordes na música e uma sucessão de episódios mentais na experiência de uma emoção.

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

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

E ainda:

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

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

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

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

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

---

<sup>26</sup> O exemplo é real: Antonio de Pereda (1611-1678), *Natureza morta com nozes* (1635).

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

### 3 Formalismo e anti-formalismo

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

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

---

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

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

---

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

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

<sup>32</sup> Um exemplo contemporâneo de anti-formalismo aplicado à música é Young (2014).

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

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

---

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

<sup>34</sup> Ver a nota 4, acima.

<sup>35</sup> Tradução minha a partir do inglês.

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

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

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

---

<sup>36</sup> Também um livro. Ver Berger (2008).

<sup>37</sup> Esta pergunta tornar-se-á muito mais clara um pouco mais adiante.

abstrairmos dos elementos em relação nesse todo, considerando apenas um certo padrão de relações (a forma de um argumento, a forma-sonata em música, etc., são exemplos deste género) ou podemos entender a forma como a totalidade *daqueles* elementos, *naquelas* relações entre si. Trata-se de uma forma mais ‘densa’ mas igualmente uma forma. Usando um idioma partilhado de maneira bastante independente por Eddy Zemach (1990) e por Nemesio Puy (2019),<sup>38</sup> podemos dizer que há uma relação de ‘encaixamento’ (no termo inglês, *nesting*, que significa ‘aninhamento’) entre formas (no seu idioma: *tipos*). Eis uma aplicação desta ideia em filosofia da música: para um soncionista ‘puro’,<sup>39</sup> a identidade de uma obra musical é fixa única e exclusivamente pela ‘estrutura sonora’ (relações tonais) que qualquer execução da partitura realiza (porque, supostamente, só esta ‘estrutura’ determina como a obra ‘soa’); para um soncionista tímbrico (DODD, 2007, pp. 201-239), as qualidades tímbricas para que a obra foi pensada fazem parte da identidade, mas não têm de ser produzidas pelos mesmos meios sonoros (e.g. uma peça escrita para piano pode ser executada num sintetizador (tímbricamente perfeito), desde que soe como deve soar; para um instrumentalista (LEVINSON, 2011<sup>a</sup>) os meios instrumentais para que a peça foi escrita fazem parte da identidade da obra também. O instrumentalista, neste caso, é um tipo de contextualista e diferentes contextualismos podem considerar outros elementos como relevantes,<sup>40</sup>

---

<sup>38</sup> Nemesio Puy faz uma aplicação original desta ideia de *nested types* à ontologia das obras musicais, ao passo que o texto de Eddy Zemach, onde este faz uso do mesmo conceito, se aplica à *interpretação* de obras de arte.

<sup>39</sup> Um ‘soncionista’ é alguém que pensa que a identidade de uma obra musical depende apenas de ‘como soa’ (aparências versus significados) e não de factores contextuais. O instrumentalista é alguém que entende que várias propriedades estéticas da música só nos são acessíveis quando pensamos na música enquanto produzida por certos meios performativos. Por exemplo, o nosso conhecimento intuitivo dos limites físicos de um certo instrumento pode ter um papel na audição, sendo que o esforço e tensão de tocar *perto desses limites* (e.g. um *fortissimo* que ameaça partir cordas) confere à peça algumas qualidades estéticas (o esforço e tensão talvez desapareçam se pensarmos nos timbres como puras qualidades acústicas produzidas por um sintetizador tímbricamente perfeito).

<sup>40</sup> Em Guerreiro (2021) considerei um exemplo de canto de trabalho, gravado na década de 1940 por John Lomax e pelo seu filho, Alan Lomax, num campo de trabalhos forçados do Mississippi (Parchman Farm), em que os sons de percussão que escutamos a pontuar cada frase do canto, em estilo responsorial, são produzidos pelas próprias ferramentas de trabalho, naquele caso, machados. Queremos dizer que este conhecimento não tem qualquer impacto estético na nossa compreensão do que escutamos? Outro exemplo ainda é o da canção *Shoals of Herring*, cujo

dependendo de como classificam categorialmente as obras musicais (como entendem o tipo de coisa que se trata). O meu propósito não é discutir ontologia musical, pelo que não vou entrar nessa discussão, mas ela é bastante útil para introduzir a noção de ‘tipos encaixados’ (*nested types*). A ideia é muito semelhante à das *matrioskas* russas, uma série de bonecas de madeira em que cada elemento no conjunto contém uma boneca mais pequena, que por sua vez contém outra mais pequena, e assim sucessivamente. Com essa imagem em mente, comparemos agora o acto de abrir uma boneca para dela retirar outra com uma operação mental de especificação ulterior de variáveis (decisões artísticas) deixadas em aberto, e o acto de fechar uma boneca dentro de outra com uma operação mental de abstracção, em que a boneca maior corresponde a um tipo mais ‘ténue’ (com mais variáveis ou possibilidades em aberto) e a boneca menor a um tipo mais ‘denso’ (com mais variáveis ‘fechadas’).<sup>41</sup> Esta é a relação de ‘encaixamento’ entre tipos, que nos permite ver toda a discussão sobre condições de identidade de uma obra musical como uma disputa acerca de qual a ‘boneca’ na série que fixaria ‘realmente’ a ‘identidade da obra’. Todos os filósofos nesta discussão defendem um certo *tipo*<sup>42</sup> (uma certa concatenação de elementos/propriedades) como o *verdadeiro foco de atenção* para o que é ‘ontologicamente relevante’ (o que fixa a identidade da obra). Mudando para a discussão entre formalistas e anti-formalistas (outro nome para ‘contextualistas’, na verdade), o foco de atenção almejado é o da *relevância estética*. Não há uma posição que seja a posição contextualista por defeito: uma vez superada a dicotomia entre aparência e significado, *todos* os intervenientes nesta discussão podem ser vistos como alguém que defende a introdução *deste tanto* de contexto, *mas não mais!* E de cada vez

---

texto foi ‘montado’ por Ewan MacColl a partir de entrevistas gravadas a membros de comunidades de pescadores de diversas áreas no Reino Unido em 1960. O resultado foi tal que a canção foi absorvida pelas comunidades (já em extinção) que, na altura, mantinham viva a tradição destes cantos: os *travelers* ou gente nómada, que vivia em caravanas. Era comum encontrar pessoas que juravam ter escutado essa canção desde sempre, como se tivesse brotado do repertório popular. Se tais elementos são esteticamente irrelevantes, tenho uma incrível dificuldade (embora possa ser um problema inteiramente meu), uma vez superada a dicotomia entre aparência e significado, em determinar o que *poderá* ser ‘esteticamente relevante’.

<sup>41</sup> Ou seja, com um maior número de decisões específicas sobre como implementar um propósito. Por exemplo, a decisão de dar *esta* linha melódica a um obóe e não a outro instrumento.

<sup>42</sup> Independentemente de qualquer discussão ontológica acerca da natureza dos tipos. Um nominalista pode usar o idioma dos tipos tal como Nelson Goodman usava, de modo puramente heurístico, o idioma das ‘propriedades’, quando na verdade pensava na relação entre ‘etiquetas’ ou predicados e a extensão dos mesmos.

que introduzimos um pouco mais de contexto, determinamos um outro tipo, uma nova 'boneca' na série. (O mais austero 'purista' no grupo será alguém que não aceita senão *a pura aparência*, o 'estritamente formal', como elemento constituinte do 'tipo' relevante.) Qual o argumento para fazer parar a série *nesta* 'boneca' mas não noutra? *O que* determina que tipo é 'esteticamente relevante' mas não outro? Poderia a resposta ser a de que só propriedades 'intrínsecas' contam e, portanto, temos de privilegiar 'aparências' sobre 'significados' (reincidir na dicotomia, portanto)? Se a dicotomia entre aparência e significado é, como creio, falsa, então este raciocínio é arbitrário. Além disso, o que deveria importar é que propriedades uma obra de arte *realmente tem* - que importa a divisão (categorialmente confusa) entre 'intrínsecas' e 'relacionais'?<sup>43</sup> Para *ver* o 'ritmo' de *Broadway Boogie-Woogie* (Piet Mondrian) tenho de pensar *noutras coisas* (ainda que não o faça explícita ou conscientemente), isto é, na 'austeridade' de outras pinturas do mesmo autor e no contraste entre elas e a exuberância de outros estilos de pintura (futurismo).<sup>44</sup> Devo concluir daqui que o 'ritmo' de *Broadway Boogie-Woogie* não é 'estritamente falando' uma propriedade *da* pintura? Se este raciocínio vale para o 'ritmo' e outros predicados 'sibleyanos', o que impede de o estendermos *além* dos tipos delimitados pelas duas primeiras classes de 'propriedades relevantes' (formais e expressivas), incluindo elementos representacionais? O que nos impede de considerar a origem dos sons ou das palavras (nas canções dadas como exemplo na nota 40, acima) como elementos *bona fide* da 'forma estética' (ou 'artística' ou seja o que for)? *O que* impede tal coisa, *uma vez* superada a dicotomia entre aparências e significados? A discussão entre sonicistas e contextualistas é só um exemplo da aplicação heurística desta ideia de 'tipos encaixados' (*nested types* ou 'matrioskas'). Os benefícios teóricos

---

<sup>43</sup> Digo 'categorialmente confusa' porque não vejo um obstáculo a que propriedades relacionais sejam intrínsecas a uma coisa *sob uma certa categoria*. Um exemplo: esta rodela de metal que tenho no bolso é uma moeda. Enquanto *rodela de metal*, o ser usada como meio de troca é uma propriedade *relacional e extrínseca* sua (nada contribui para ser ou deixar de ser uma rodela de metal). Porém, *como moeda* (como exemplo de outra categoria), a propriedade relacional de ser usável como meio de troca é-lhe intrínseca. O mesmo objecto físico pode pertencer a categorias diferentes e, portanto, diferentes propriedades relacionais ser-lhe-ão intrínsecas ou extrínsecas consoante a categoria sob a qual é pensado. A oposição entre 'intrínseca' e 'relacional' é categorialmente confusa. O propósito de desafiar a dicotomia entre aparências e significados foi precisamente o de sugerir que a ideia de 'puras aparências' independentes de significados é como a tentativa de pensar algo enquanto moeda, considerando apenas propriedades 'não-relacionais'. O intrínseco opõe-se *contextualmente* ao extrínseco, e não ao relacional.

<sup>44</sup> Este exemplo é tirado de Carmo D'Orey (1999, pp. 482-497).

de a usarmos para enquadrar as discussões entre formalistas e anti-formalistas sugerem-se a si mesmos: não se trata de uma discussão entre um grupo, os defensores da 'forma', contra outro grupo, os defensores da 'além-forma' ou da 'não-forma'. Trata-se de uma discussão entre paladinos de diferentes *tipos de forma*, cada paladino convicto de que a sua 'matrioska' (o seu 'tipo encaixado' preferido) é a 'genuína' matrioska. Os elementos de que são formadas as matrioskas nessas sequências são provenientes dos três grupos de propriedades relevantes com que começámos: 'formais', expressivas e representacionais. Uma consequência da aplicação heurística dos 'tipos encaixados' é percebermos a arbitrariedade de considerarmos como 'formais' apenas as propriedades do primeiro grupo. Uma obra de arte não é uma mistura de 'forma' e 'conteúdo', em que 'forma' se identifica com uma classe 'austera' de propriedades visuais ou acústicas, determinadas por um conceito dúbio de 'pura aparência'. Uma obra de arte é uma *forma*: o que *não* é forma está *fora* da obra. Na obra temos elementos organizados, constituintes de uma forma que é um todo concreto e não uma abstracção dos seus elementos ou relações. Um filósofo da arte que viu isto claramente, já em 1950, foi Morris Weitz, no seu empolgante livro *Philosophy of the Arts*.<sup>45</sup> Porém, a sua epifania posterior com os 'conceitos abertos', que deu origem ao célebre argumento contra a possibilidade de definir a arte, obscureceu completamente o seu trabalho anterior (a 'teoria organicista' da obra de arte) e hoje praticamente só conhecemos Weitz pelo seu artigo de 1956. No entanto, se pensarmos na sua 'teoria organicista' da obra de arte como uma *teoria cognitivista acerca da forma artística* e não como mais uma tentativa de gerar uma definição de obra de arte, o seu interesse está muito longe de ter ficado esgotado. É irrelevante que essa concepção 'orgânica' de forma artística não se aplique a tudo o que chamamos 'arte' ou se preste a ser usada numa definição descritiva de arte *simpliciter*. O que é relevante é se dá um contributo explicativamente poderoso para esclarecer o funcionamento da forma naqueles casos em que as obras de arte têm um potencial cognitivo e de facto funcionam cognitivamente. O *fetichismo* descritivista de alguns filósofos da arte, que não deixa de afectar os anti-essencialistas (é a *razão* do seu anti-essencialismo), há-de ficar como uma das bizarras do século. O que *importa* que algumas obras de arte não pretendam ser mais do que... máquinas anti-intelectualistas de produzir espasmos visuais? Poderemos sequer levar a sério esse 'anti-intelectualismo'? Não será mais um exemplo contraditório de um artefacto feito com o

---

<sup>45</sup> Um livro que merecia ser traduzido (tanto quanto sei, não o foi), por diversas razões que não vou desenvolver aqui, além do seu valor filosófico no contexto da estética e das artes.

propósito de mostrar que não tem propósito algum? Por que então uma obra de arte em vez de... nada?

Em suma, a discussão entre todas estas pessoas, entre formalistas e anti-formalistas, é uma discussão *confusa*, precisamente porque os seus participantes tendem a não ver que é *isto* o que estão a fazer (não veem que estão envolvidos numa guerra sobre que 'tipo encaixado' é o melhor da série, isto é, o *genuinamente estético*). Quando o vemos, muita coisa se torna mais clara. Mas para deixar entrar a claridade, é preciso que compreendamos mais alguns elementos do problema.

## 4 Sintaxe

Falei há pouco no contributo de Morris Weitz para uma compreensão cognitivista da forma artística - atenção: não da forma que qualquer coisa tem de exibir para ser arte em vez de não-arte, mas a forma que explica o funcionamento daquelas obras de arte que funcionam cognitivamente. Weitz tinha um entendimento 'orgânico' da forma na arte. O que quer dizer esta descrição metafórica? Basicamente, significa que, embora a imagem heurística das *matrioskas* tenha o seu grau de plausibilidade e seja apelativa, as coisas na realidade são mais complexas. Em que sentido? Bom, no caso das *matrioskas*, que usamos metaforicamente para fazer alguma luz sobre a ideia de 'tipos encaixados', sabemos *sempre* que esta boneca (mais pequena) tem de estar dentro desta outra boneca (maior). Isto é um tipo de organização 'mecânica' (segundo a metáfora). Porém, quando tentamos compreender obras de arte, não nos é dado assim à partida o que 'está dentro do quê'. Isso é algo que temos de *descobrir* e que dependerá, variavelmente, de um contexto. Por outras palavras, a forma de uma obra de arte não nos é dada à partida, como sucede com a forma de uma *proposição*. Ao compreender proposições, não nos preocupamos com a forma nem com a diferença que faz para o 'conteúdo', porque isso é invariável, *standard*, garantido, tal como o facto de que numa sala de cinema as imagens provêm de um feixe de luz sobre as nossas cabeças, que incide numa tela à nossa frente. Nada de *significativo* pode depender desse facto garantido. Por isso mesmo podemos descontá-lo na nossa apreciação do que se está a passar.

Na arte, todavia, a forma importa precisamente desse modo. Uma obra de arte não é uma espécie de código, pictórico ou acústico, que, uma vez 'descodificado', nos deixa com uma proposição acerca da experiência humana, a ser avaliada como qualquer outra proposição: verdadeira, justificada, sustentada por tais e tais premissas, tais e tais

indícios, tais e tais testemunhos. A obra de arte não nos dá proposições, pela razão óbvia de que se isso fosse *possível* então seria completamente redundante produzir a obra de arte em vez de enumerar proposições. Supor que a actividade de fazer arte não é simplesmente *irracional* é já aceitar isto. Os seres humanos têm a necessidade de articular a sua experiência de maneiras que extravasam as formas proposicionais, pela simples razão de que *a experiência humana ela mesma* extravasa o que pode ser vertido em forma proposicional. A compreensão humana não cabe no espartilho de uma proposição (ou sequência de proposições), *ainda que* para compreender alguma coisa, num sentido mais lato do que ‘conhecer verdades’, tenhamos de *saber* (proposicionalmente) alguma coisa.

O que apresento aqui como hipótese é que esta mesma razão subjaz às principais tentativas de articular o *significado artístico* precisamente nesses termos: como *uma forma de significado que não o mero significado proposicional*. A forma proposicional deve ser vista em *continuidade* com todas as formas cognitivamente relevantes, mas é um *caso especial* de forma cognitivamente relevante, não o *único*. É difícil *ver* isto quando a forma proposicional é, na prática, o nosso *paradigma* de forma cognitivamente relevante. A epistemóloga americana Linda Zagzebski (2019) propôs algo potencialmente iluminante, acerca deste tópico, quando avançou a proposta de que aquilo a que temos chamado ‘conhecimento’, na epistemologia tradicional, pode ser visto como um *caso especial* de compreensão (*understanding*): chamamos ‘conhecimento’ à compreensão de estruturas proposicionais, mas o fenómeno cognitivo humano da compreensão é mais vasto do que esses casos específicos. Pensar que o todo da nossa ‘vida cognitiva’ pode caber apenas em proposições verdadeiras justificadas (mais o tal elemento que resolve ou dissolve os quebra-cabeças de Gettier)<sup>46</sup> é uma visão enviesada das coisas, que, por razões contingentes, é muito apelativa no meio cultural que respiramos hoje em dia. É também ingénuo pensar na arte como um remédio milagroso para esta condição: por vezes a arte dá-nos formas inteligentes de superar tais perspectivas limitadas; e por vezes limita-se a colaborar, de forma mercenária, com o meio cultural envolvente. A boa arte liberta-nos, até mesmo do poder *embrutecedor*

---

<sup>46</sup> Um conjunto de experiências mentais apresentadas pelo epistemólogo norte-americano Edmund Gettier (1927-2021) no artigo de 1963, ‘Is Justified True Belief Knowledge?’, com o fim de mostrar que é possível ter uma justificação para uma crença verdadeira e mesmo assim não ter conhecimento. A expressão ‘resolve ou dissolve’ alude ao facto de que a estratégia não tem de ser *aditiva*. Há teorias que não veem o conhecimento como o resultado de *adicionar* algo a *crenças*. Mas tais questões específicas não têm de preocupar o leitor deste artigo.

que uma sequência de verdades proposicionais pode ter sobre nós. Não é apenas com a promessa poética de que 'o amor redime do mundo' e coisas semelhantes que se pode manipular mentes: o mesmo efeito é facilmente alcançado com um bombardeamento entorpecedor de verdades irrelevantes. A boa arte dá-nos uma *perspectiva* sobre o que é relevante, mais do que fazer-nos descobrir novas verdades surpreendentes.

Seguindo Zagzebski, conjecturamos que diferentes tipos de estrutura ou forma (organização de elementos num todo) requerem diferentes tipos de *compreensão*. Compreender uma obra de arte *não* é como compreender uma proposição. Compreender a perspectiva que uma obra de arte nos oferece sobre as coisas *não* é como compreender um argumento. Muita discussão sobre o valor cognitivo da arte padece desta nossa propensão para entender todo o valor cognitivo sob o modelo do conhecimento proposicional. Um crítico de arte, quando nos tenta convencer do valor de uma certa obra de arte, dá-nos *razões*, razões que podem, em princípio, ser rebatidas por outras razões, contrárias, como em qualquer debate racional. Mas essas razões *não* são como proposições que se agregam num argumento dedutivo. Na medida em que há um 'argumento', a conclusão desse argumento, como bem apontou Scruton, *não* é uma proposição mas uma *experiência*: a 'conclusão' consiste em vermos as coisas (neste caso, a obra de arte em causa) de outra maneira. Talvez o que antes nos parecia nobre e heroico agora nos pareça pomposo e fútil. Mas o 'caminho heurístico' entre uma coisa e outra *não* é como o caminho epistémico assegurado entre premissas e conclusão, pelas propriedades lógicas das proposições constituintes de um argumento. A forma da arte é mais complexa porque a *experiência humana* é mais complexa. Portanto, a *sintaxe* da forma artística tem de *fazer jus* a essa complexidade, uma vez que aquilo que a arte faz, quando funciona cognitivamente, é *articular aspectos da experiência humana* - outra das teses centrais de Weitz no livro que comentei acima.

A minha proposta para entender a forma artística *como veículo de valor cognitivo*, sem cair no interminável fosso de petições de princípio em que o debate entre formalistas e anti-formalistas tende, a meu ver, a degenerar, inspira-se em algumas ideias que podemos encontrar na bibliografia filosófica recente e que, combinadas, resultam num instrumento de análise filosófica das artes mais luminoso do que até à data nos tem sido dado.

A primeira ideia importante nesta proposta foi já apresentada na secção anterior: o conceito de 'tipo encaixado', que encontramos, com aplicações diferentes, em Eddy Zemach e Nemesio Puy. Através dessa ideia, podemos ver uma *continuidade* entre coisas que, na perspectiva habitual das discussões em estética, parecem opostas ou até

mesmo incomensuráveis. Podemos ver essas coisas como diferentes especificações de uma *forma*, numa sequência de ‘tipos encaixados’. Eis um exemplo: a oposição paradigmática entre o conceito (formalista) de ‘forma significante’ (BELL, 1914) e o conceito (anti-formalista) de ‘significado corporizado’ (DANTO, 2013). A oposição é paradigmática na medida em que cada um destes conceitos representa a exaltação de um dos termos da dicotomia entre aparências e significados, em que vários filósofos, conforme a sua sensibilidade, tendem a cair. Por um lado, a exaltação dos valores ‘puramente plásticos’, por outro a exaltação do significado e do que ‘o olho não pode discriminar’ (DANTO, 1964, p. 580). Da falsidade da dicotomia resulta, como já vimos, que nem os valores ‘puramente plásticos’ são imunes ao contexto - ou seja, não há experiência de ‘formas significantes’ (aglomerados de propriedades estéticas ‘sibleyanas’) independentemente de um enquadramento contextual, dado pelas ‘categorias artísticas’ waltonianas (ver nota 29); nem, como o próprio Danto acabou por teorizar (2004, p. 35), há impedimento algum a que os valores ‘puramente plásticos’ integrem o ‘significado’ que pode estar ‘corporizado’ mesmo na mais tradicional das obras de arte dita ‘mimética’.<sup>47</sup> Por outras palavras, nada impede que a beleza ‘tradicional’ dependa de combinações inteligentes de significados, nem que a articulação de valores ‘formais’ e ‘expressivos’ determine um significado que não coincide estritamente com o que nos é dado ver ou escutar, em termos literais. É mais fácil tornar esta ideia manejável se, em vez de falarmos em combinações de propriedades ‘formais’, expressivas e representacionais, falarmos simplesmente em combinações de *partes sintáticas de um todo*. Esta é a segunda ideia importante. A ideia de ‘parte sintática’ que aplico aqui é usada por John Kulvicki (2020) para analisar o significado das imagens: uma parte sintática de uma imagem é qualquer elemento da mesma que contribua para o significado. Nem todas as propriedades que uma imagem *possui* são relevantes sintacticamente. Por exemplo, numa fotografia a preto e branco, a cor da imagem não tem valor sintático porque essa fotografia não tem o propósito de nos informar como o mundo é em termos de cor. Porém, a inserção de imagens a preto e branco numa sequência a cores, ou vice-versa, tem muito provavelmente valor sintático, ainda que o propósito não resida em dar-nos uma descrição convincente do mundo em termos cromáticos. Os filtros de cor comumente usados no cinema mudo tinham um valor sintático que não estava ligado à descrição do mundo em termos de cor, mas à

---

<sup>47</sup> O exemplo teorizado por Danto é o da beleza na imagem de Marat, pintada por Jacques-Louis David, ou, mais precisamente, o modo particular como essa beleza serve o propósito mais amplamente político da obra.

sugestão de uma atmosfera psicológica. De cada vez que tentamos compreender uma obra de arte, temos de fazer o exercício de *reconstruir a sua sintaxe* a partir do que é observável e inferível na superfície da obra, no contexto, e, para usar a expressão de Danto, das ‘teorias da arte’ ao nosso dispor. A sintaxe de uma obra de arte é *aberta e sensível ao contexto*, ao contrário da sintaxe fixa de uma proposição: sujeito, predicado e cópula.<sup>48</sup> Um exemplo desta sensibilidade ao contexto é dado por Kulvicki (2020, pp. 48-49): imaginemos duas fotografias visualmente indistinguíveis, de um casal frente a um monumento impressionante. Podemos tratar o casal e o monumento como duas partes sintáticas da imagem, tal como tratamos dois intervalos musicais como partes sintáticas de uma composição. Sucede que, em contextos diferentes, um intervalo acusticamente idêntico, quando tomado isoladamente, pode ter um valor sintático diferente (e.g. o mesmo intervalo é uma terceira menor num contexto tonal e uma segunda aumentada noutro contexto). Iguamente, na sala de estar de amigos ou num álbum de família, essa imagem ‘diz-nos’ algo, nomeadamente, algo *acerca do casal*, sobre a sua vida, o seu percurso, os seus valores, o que consideram importante mostrar de si aos outros ou preservar para si mesmos, etc. Pendurada na parede de uma agência de viagens ou posto de turismo (mudança de contexto), a sintaxe da imagem altera-se, sem que as suas partes sintáticas mudem visualmente: a imagem do casal passa a funcionar como as ‘pinturas de género’ (*genre paintings*), em que o casal é simplesmente um ‘casal qualquer’ e algo está a ser ‘dito’ não acerca do casal mas acerca do monumento: se for convincente, esse algo que nos é dito suscitará o desejo de acesso ao mesmo, que a agência se propõe vender, depois de nos ter bem sucedidamente ‘vendido’ a ‘ideia’ acerca do local onde o monumento está. Podemos agora notar que as imagens que observamos em agências de viagens ou postos de turismo tendem a partilhar outros aspectos da sua sintaxe, independentemente de representarem (sempre as mesmas) colunas vermelhas do palácio de Knossos ou as cúpulas azuis de Santorini ou seja o que for que desempenhe o mesmo valor sintático. Quando uma obra de arte reproduz ingenuamente esta sintaxe tendemos a designar o resultado como *kitsch*. Quando se serve dessa sintaxe para nos *revelar* algo não óbvio acerca de algum aspecto da experiência humana, não o fazemos, independentemente dos aspectos visuais que possa partilhar com exemplos de *kitsch*.<sup>49</sup> Tudo isto nos sugere que a ‘análise sintática’,

---

<sup>48</sup> Embora a mesma frase possa articular diferentes proposições em contextos diferentes, por exemplo, através do uso de palavras indexicais.

<sup>49</sup> Isto não significa que toda a arte que se apresenta como ‘acerca do *kitsch*’, por contraste com o *kitsch* seja automaticamente bem-sucedida em ‘revelar’ seja o que for.

a interpretação *simultaneamente perceptual e cognitiva* de uma forma sintaticamente aberta (que se caracteriza por não ter uma sintaxe previamente fixa), é o fundamental na compreensão de uma obra de arte cognitivamente rica. Uma vez que consigamos ver as coisas deste modo, vemos também que a ideia de uma oposição entre valor estético e valor cognitivo é arbitrária, uma vez que nos libertemos da infame dicotomia entre aparências e significados e da exaltação 'ideológica' de um ou outro termo nesta dicotomia.

Quando vemos uma obra de arte como uma concatenação 'orgânica' de partes sintáticas, um todo cuja sintaxe é precisamente aquilo que temos de reconstruir no acto apreciativo, por contraste com a aplicação automática de uma estrutura sintáctica previamente dada, a oposição entre propriedades 'formais' (plásticas), expressivas e representacionais torna-se irrelevante. Arthur Danto (2013, p. 39) formulou uma ideia muito semelhante, ao explicar que nem tudo o que faz parte do objecto que 'corporiza um significado' faz, por essa razão, parte do significado (e.g. o facto de uma imagem ter sido pintada sobre tela é parte do objecto mas não parte do significado). Porém, o facto de *nesta* imagem o material sobre que é pintada não fazer parte do significado (não ter valor sintáctico), não significa que não *possa* fazer parte do significado, noutro contexto, para outra imagem. No tipo de forma a que chamo 'sintacticamente aberta' *qualquer* elemento ou aspecto *podem* ser significativos num contexto adequado - a isto mesmo Goodman chamou a 'saturação relativa' dos símbolos estéticos. A terceira ideia importante é a de que a abordagem sintáctica à forma artística nos dá um idioma alternativo para descrever o 'funcionamento estético' de um símbolo sem qualquer resíduo de apelo a uma noção substantiva (metafísica) do 'estético'. A ideia goodmaniana de que 'o estético' é apenas um *modo de funcionamento* de certo tipo de símbolos (representações) ganha em clareza. Por exemplo, torna claro que compreender a sintaxe de um texto literário não é o mesmo que compreender a sintaxe linguística das frases que o constituem. Aquela será mais complexa do que esta. Uma decisão interpretativa segundo a qual uma certa personagem é uma *versão* de outra, introduzida com o propósito de iluminar a psicologia desta última (por exemplo), ou que um certo evento narrado como tendo lugar no mundo exterior na verdade é um modo de descrever a resolução de um processo mental na personagem que protagoniza esse evento, determinam as 'partes sintáticas' de um texto enquanto 'símbolo estético'. O mesmo sucede com os sons percussivos no canto de trabalho quando os identificamos com o som de ferramentas usadas sob certas condições (ver a nota 40): quando incluímos esse elemento como parte da sintaxe, a natureza do todo altera-se.

O acto de *apreciar* uma obra de arte torna-se indistinguível do esforço de a *compreender*, um exercício que é simultaneamente perceptual, hedónico e cognitivo. Compreender uma pintura *naif*, por exemplo, como o tipo de coisa que é implica uma distinção entre o que tem valor sintáctico e o que é meramente ‘possuído’ ou instanciado pelo objecto. Num desenho infantil, as características *naif* são meramente possuídas, mas num desenho de um adulto deliberadamente feito para ser *naif*, essas características não são meramente possuídas, mas parte da sua sintaxe: o propósito de ter pintado algo dessa maneira depende de não as vermos como simplesmente possuídas. (Talvez precisemos de um outro enquadramento ainda, para apreciar a pintura de Alfred Wallis; talvez não.) Eis outro exemplo: a *Musikalischer Spass*, K522, de Mozart é uma *paródia musical* e não é difícil de todo escutá-la como paródia de técnicas composicionais ‘standardizadas’ no seu tempo (é plausível que um suficiente grau de desconhecimento ou falta de familiaridade com o género façam perder de vista o facto de que se trata de uma paródia).<sup>50</sup> Porém, se as características parodiadas fossem meramente possuídas em vez de ter valor sintáctico, então a peça não seria uma paródia mas apenas mais um exemplo do tipo de música má que o compositor parodiou, por via de uma mimese inteligentemente organizada. A paródia tem efeitos cognitivos ulteriores: pode fazer-nos reparar em aspectos da música ‘standardizada’ nos quais não repararíamos se não fôssemos confrontados com a manipulação *formal* (exagero, amplificação, etc.) introduzida pelo compositor. A *descoberta* destas características, à semelhança do que sucede numa caricatura, gratifica-nos de uma maneira que é simultaneamente hedónica e cognitiva. Cada obra de arte suporta, potencialmente, uma diversidade de ‘configurações sintáticas’ (i.e., formas alternativas) igualmente compatíveis com o que é empiricamente acessível (ou estritamente percebido) na ‘superfície’ da obra. Assim, compreender uma obra de arte é descobrir e seleccionar uma forma ou configuração sintáctica entre várias possíveis.

Não somos apenas o tipo de criaturas que ‘desejam por natureza’ saber, explorar, descobrir. Somos o tipo de criaturas para quem nada é tão *divertido*, uma inesgotável fonte de prazer, como o saber, o explorar, o descobrir. A forma artística, com a sua complexidade e abertura sintáticas, tem o poder de mobilizar a percepção, as emoções, a imaginação, a inteligência, de uma maneira integrada e unificada.

---

<sup>50</sup> Por vezes a paródia ou a ironia exigem que tomemos em consideração essa outra parte sintáctica das obras de arte, que são os *títulos*. Sobre este assunto, ver Levinson (2011<sup>b</sup>).

## 5 Conclusão: cognitivismo e arte

O percurso que fizemos foi algo heterodoxo, tendo em conta que o normal e expectável seria começar por discutir argumentos cépticos acerca do valor cognitivo da arte e formas de a arte nos dar compreensão das coisas no mundo, além da própria arte. Não fiz uma análise positiva do tipo de conhecimento ou compreensão acerca de aspectos do mundo, ou, mais precisamente, da experiência humana, que as obras de arte podem proporcionar.<sup>51</sup> Não obstante, apresentei algumas razões pelas quais o hedonismo estético é uma base insuficiente sobre a qual justificar o nosso interesse pelas obras de arte, bem como algumas razões para pensar que o tipo de valor cognitivo que justifique esse interesse não pode simplesmente coincidir com o conhecimento proposicional, ainda que, como há quem argumente, as obras de arte *também* nos possam proporcionar conhecimento desse tipo.<sup>52</sup> As propostas mais promissoras nesse sentido entendem que algumas obras de arte (sobretudo as ficções literárias) nos dão conhecimento de possibilidades (e.g. de como uma dada acção pode ser *inteligível* no contexto de interesses humanos), ou que funcionam como as *experiências mentais* em filosofia, que têm um papel auxiliar na formulação de argumentos ou que contribuem de algum modo para re-organizar o conhecimento proposicional que já temos. Outras teorias procuram situar o valor cognitivo da arte em formas de conhecimento não-proposicional, como seja o conhecimento experiencial; e outras ainda, denominadas 'neo-cognitivistas' (GIBSON, 2008, pp. 7-14), substituem outras formas de valor cognitivo ao conhecimento, proposicional ou não. Por exemplo, a ideia de que as obras de arte nos dão *compreensão*, marcando-se uma distinção entre compreensão e conhecimento (ELGIN, 2017, pp. 33-62). Um exemplo é a teoria de que as obras de arte oferecem *perspectivas* sobre a realidade (YOUNG, 2001) e que tais perspectivas, não constituindo argumentos ou indícios a favor de conclusões, permitem ainda assim fazer-nos *reconhecer* a justeza de um ponto de vista ou fazer-nos ver o mundo a partir de um ponto de vista inesperado, assim refinando a nossa experiência das coisas (e.g. distinguindo um leque mais vasto de matizes emocionais), calibrando as nossas capacidades cognitivas, ou alguma combinação de 'virtudes intelectuais' e éticas, entre outras possíveis vantagens. O grande desafio a *todas* estas teorias é mostrar que o valor cognitivo proporcionado pelas artes não é *trivial*, respondendo assim às objecções

---

<sup>51</sup> Para uma abordagem deste género, ver Almeida (2005).

<sup>52</sup> Ver, por exemplo, Stock (2006) e Stecker (2012<sup>b</sup>).

cépticas centrais de Stolnitz (1992), as quais assumem o modelo proposicional do conhecimento: se tentarmos condensar o que ‘aprendemos’ com uma obra de arte numa forma proposicional, o conhecimento resultante será algo que temos de saber previamente, para poder sequer interpretar a obra, e, portanto, trivial. As obras de arte não sustentam ou impugnam as perspectivas oferecidas por outras obras de arte; não funcionam como indícios probatórios, nem a favor da própria perspectiva que veiculam (uma narrativa ficcional não pode ser usada como indício da sua verdade); não funcionam como argumentos.

Ao invés, centrei-me no problema da compatibilidade entre o carácter estético e o carácter cognitivo de um mesmo valor numa obra de arte. Argumentei que a tentativa de responder a essa pergunta por um dos dois ‘grandes projectos’ históricos da estética filosófica - uma *teoria do estético* ou uma *teoria da arte* - é um beco sem saída: as diferentes teorias da arte não fazem mais do que dar preeminência a um tipo de propriedades de artefactos, pelas quais podemos ter algum interesse legítimo, em detrimento de outros (BARTEL & KWONG, 2021). Na verdade, as coisas a que chamamos ‘obras de arte’ interessam-nos em virtude de propriedades puramente plásticas, expressivas, e representacionais. Vimos que estas categorias são porosas e que portanto uma separação estrita entre elas acarreta dificuldades. Qualquer tentativa de privilegiar um destes tipos de propriedades como foco da relevância estética ou artística está condenada à arbitrariedade. É igualmente arbitrário afirmar que o representacional é esteticamente irrelevante, como afirmar que é esteticamente relevante. O mais plausível é que em certos contextos o seja, mas não necessariamente em todos.

O exercício que levei a cabo consistiu em assumir alguma forma de valor cognitivo não trivial, uma vez que essa seria uma boa explicação para o interesse persistente que manifestamos pelo menos por algumas obras de arte, ainda que não por todas. Qualquer que seja o género particular deste valor cognitivo, dependerá forçosamente das propriedades representacionais das obras de arte. Ora, ainda que as obras de arte sejam *também* capazes de veicular conhecimento proposicional não trivial, a sua dimensão cognitiva não deveria *limitar-se* ao proposicional, porque, nesse caso, parece que qualquer veículo não artístico do mesmo conhecimento proposicional teria o mesmo valor, caso em que a pergunta seria: para quê pintar quadros, escrever contos, fazer filmes, escrever canções, poemas, etc., quando uma lista ‘árida’ de verdades proposicionais ‘serve o mesmo efeito’? Para responder a esta pergunta, precisamos de especificar uma diferença crucial entre o modo como a articulação linguística de uma

proposição representa ‘estados de coisas’ no mundo e o modo como obras de arte em *media* que diferem bastante entre si (em materiais, técnicas, convenções, etc.) podem articular um significado. Além disso, este significado articulado pelas obras de arte não deve ser conceptualmente destacável do seu veículo, do modo como um conteúdo proposicional é destacável de uma qualquer sua articulação linguística e permutável por outras, como se diz, *salva veritate*. Por fim, a ideia de valor cognitivo não proposicional é necessária se queremos abranger formas de arte como a pintura ‘abstracta’, a música instrumental ou ‘absoluta’, etc., no domínio das artes cognitivamente interessantes.<sup>53</sup>

Eis um desafio adicional: assumamos que nenhuma teoria substantiva acerca do que faz algo ser ‘estético’ consegue explicar cabalmente essa ideia; ou seja, assumamos que ‘estético’ é apenas um termo aprobatório para coisas que valorizamos por razões heterogêneas. Não podemos apelar a uma teoria do estético para incluir ou excluir valores cognitivos daquilo que é ‘interessante’ numa pintura, poema ou filme *enquanto* pintura, poema, filme, etc. Assumamos *ainda* que tampouco podemos apelar a uma teoria da arte para fazer isto: ‘arte’ é apenas um termo aprobatório com que distinguimos aquelas actividades humanas (diversas e heterogêneas) que valorizamos por razões muito diversas e heterogêneas. Algumas dessas coisas são pinturas, contos, poemas, filmes, canções, colagens, caligramas, baixos-relevos, estampas, banda desenhada, etc. O facto de lhes chamarmos ‘artes’ não é testemunho de uma essência metafísica que as unifique por característica alguma além de serem passíveis de descrição no idioma normativo da ‘precisão’ (*accuracy*), ‘destreza’ (*adroitness*), e ‘competência’ (*aptness*) (SOSA, 2021, p. 18). Por outras palavras, designar essas coisas como ‘artes’ nada acrescenta ao facto de serem pinturas, poemas, filmes, etc., e de termos certos interesses por elas, entre os quais interesses cognitivos. Não obstante, o idioma referido é suficiente para que não seja puramente arbitrário, mas conveniente e inteligível falar em ‘artes’ (que não têm de partilhar todas um mesmo propósito unificador).

Na ausência de qualquer uma destas âncoras tradicionais, como descrever o funcionamento cognitivo dessas diversas coisas, de uma maneira que justifique o seu interesse *além* do interesse suscitado por conteúdos proposicionais? Eis uma hipótese: e se a categoria mais importante da estética fosse a de *forma* e não as de *estético* ou de *arte*? Quer dizer: e se apenas precisássemos de um conceito adequado de forma para pensarmos em todos aqueles quebra-cabeças filosóficos interessantes que coisas como

---

<sup>53</sup> Para uma teoria de como a música ‘absoluta’ representa não proposicionalmente, ver Young (2001; 2014).

pinturas, poemas, filmes, etc., costumam levantar? Talvez isso permitisse, no mínimo, pensar com menos lastro metafísico a prender-nos os passos.

Os passos para chegar a essa concepção de forma foram os seguintes: i) isolar os três tipos de propriedades consistentemente tidos por relevantes na apreciação/compreensão das obras de arte como o tipo de obras que são: plásticas, expressivas, representacionais; ii) pôr em causa a dicotomia entre aparências e significados como base para a exclusão arbitrária das propriedades representacionais ao conceber os elementos que integram a forma artística; iii) apresentar o debate entre formalistas e anti-formalistas como uma disputa categorialmente confusa; iv) propor uma concepção de forma, para as diversas artes, em termos de uma concatenação 'orgânica' de partes sintáticas. A ideia de uma 'estrutura aberta', cuja sintaxe não é previamente dada mas tem de ser reconstruída a partir de um acto de apreciação/interpretação, que é simultaneamente hedónico e cognitivo, dá-nos a diferença almejada entre o modo como uma obra de arte articula um conteúdo cognitivo e o modo como uma estrutura proposicional o faz.

## Referências

- ALMEIDA, A. *O Valor Cognitivo da Arte*. Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2010.
- ALMEIDA, A. *A Definição de Arte: O Essencial*. Lisboa: Plátano Editora, 2019.
- AUSTIN, J. L. A Plea for Excuses: The Presidential Address. *Proceedings of the Aristotelian Society New Series*, v. 57, pp. 1-30, 1956-57.
- BARTEL, C. & KWONG, J., Pluralism, Eliminativism, and the Definition of Art. *Estetika: The European Journal of Aesthetics*, v. 58, n. 2, pp. 100-113, 2021.
- BELL, C. *Art*. London, Frederick A. Stokes Co, 1914.
- BERGER, J. *Ways of Seeing*. Penguin Books, 2008.
- CARROLL, N. *Philosophy of Art: A Contemporary Introduction*. Routledge, 1999.
- CARROLL, N. Four Concepts of Aesthetic Experience. In: *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays*, Cambridge University Press, pp. 41-62, 2010.
- CARROLL, N. Recent Approaches to Aesthetic Experience. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 70, n. 2, pp. 165-177, 2012.
- CARROLL, N. Defending the Content Approach to Aesthetic Experience. *Metaphilosophy*, v. 46, n. 2, pp. 171-188, 2015.

- CARROLL, N. Art Appreciation. *The Journal of Aesthetic Education*, v. 50, n. 4, pp. 1-14, 2016.
- COHEN, T. Aesthetic/Non-aesthetic and the concept of taste: a critique of Sibley's position. *Theoria*, v. 39, n. 1-3, pp. 113-152, 1973.
- D'OREY, C. *A Exemplificação na Arte: Um Estudo sobre Nelson Goodman*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.
- DANTO, A. The Artworld. *Journal of Philosophy*. v. 61, n. 19, pp. 571-584, 1964.
- DANTO, A. Kalliphobia. In: *Contemporary Art*. *Art Journal* v. 63, n. 2, pp. 24-35, 2004.
- DANTO, A. *What Art Is*. Yale University Press, 2013.
- DEWEY, J. *Art as Experience*. New York: Capricorn Books, 1934.
- DODD, J. Works of Music: An Essay. In: *Ontology*, Oxford University Press, 2007.
- ELGIN, C. *True Enough*. Cambridge, MA; London: MIT Press, 2017.
- GAUT, B. *A Philosophy of Cinematic Art*. Cambridge University Press, 2010.
- Gibson, J. Cognitivism and the Arts. *Philosophy Compass*, v. 3, n. 4, pp. 573-589, 2008.
- GOLDMAN, A. The Broad View of Aesthetic Experience. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 71, n. 4, pp. 323-333, 2013.
- GOODMAN, N. *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Bobbs-Merrill, 1968.
- GRAHAM, G. *Philosophy of the Arts: An Introduction to Aesthetics*. Routledge, 2005.
- GUERREIRO, V. Is There an Aesthetics of Political Song? In: Cadilha, S. & Guerreiro, V. (org.). *Disputatio Special Issue: Ethics and Aesthetics - issues at their intersection*, v. 13, n. 62, 2021.
- HANSLICK, E. *On the Musically Beautiful A Contribution Towards the Revision of the Aesthetics of Music*. Geoffrey Payzant (trad.), Hackett Publishing Co, 1986.
- KIVY, P. What makes 'aesthetic' terms aesthetic? *Philosophy and Phenomenological Research*, v. 36, n. 2, pp. 197-211, 1975.
- KIVY, P. *Music alone: philosophical reflections on the purely musical experience*. Cornell University Press, 1990.
- KIVY, P. *Introduction to a Philosophy of Music*. Oxford University Press, 2002.
- KIVY, P. *De Gustibus Arguing About Taste and Why We Do It*. Oxford University Press, 2015.
- KRISTELLER, P. The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics (I). *Journal of the History of Ideas*, v. 12, n. 4, pp. 496-527, 1951.
- KRISTELLER, P. The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics (II). *Journal of the History of Ideas*, v. 13, n. 1, pp. 17-46, 1952.

- KULVICKI, J. *Modeling the Meanings of Pictures*. Oxford University Press, 2020.
- LEVINSON, J. What a Musical Work Is. In: *Music, Art and Metaphysics*. Oxford University Press, pp. 63-88, 2011a.
- LEVINSON, J. Titles. In: *Music, Art and Metaphysics*. Oxford University Press, pp. 159-178, 2011b.
- LOPES, D. M. The myth of (non-aesthetic) artistic value. *The Philosophical Quarterly*, v. 61, n. 244, 2011.
- PEIRCE, C. S. *The Writings of Charles S. Peirce: A Chronological Edition*. (M. Fisch, C. Kloesel, E. Moore, N. Houser et al. eds.), Bloomington: Indiana University Press, 1982.
- PUY, N. The Ontology of Musical Versions: Introducing the Hypothesis of Nested Types. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 77, n. 3, pp. 241–254, 2019.
- SCRUTON, R. Photography and Representation. *Critical Inquiry*, v. 7, n. 3, pp. 577-603, 1981.
- SCRUTON, R. Search of the Aesthetic. *The British Journal of Aesthetics*, v. 47, v. 3, pp. 232–250, 2007.
- SIBLEY, F. Aesthetic Concepts. *Philosophical Review*, v. 68, n. 4, pp. 421-450, 1959.
- SOSA, E. *Epistemic Explanations: A Theory of Telic Normativity and What It Explains*. Oxford University Press, 2021.
- STECKER, R. Artistic Value Defended. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 70, n. 4, 2012<sup>a</sup>.
- STECKER, R. Literature as Thought. In: Daiber et al. (orgs.) *Understanding Fiction: Knowledge and Meaning in Literature*, Münster: Mentis Verlag, pp. 11-25, 2012<sup>b</sup>.
- STOCK, K. Fiction and Psychological Insight. In: Kieran & Lopes (orgs.), *Knowing Art: Essays in Aesthetics and Epistemology*, Springer, pp. 51-66, 2006.
- STOLNITZ, J. *Aesthetics and the Philosophy of Art Criticism: A Critical Introduction*. Riverside Press, 1960.
- STOLNITZ, J. The Cognitive Triviality of Art. *The British Journal of Aesthetics*, v. 32, n. 3, pp. 191–200, 1992.
- WALTON, K. Categories of Art. *Philosophical Review*. v. 79, n. 3, pp. 334-367, 1970.
- WEITZ, M. *Philosophy of the Arts*. Harvard University Press, 1950.
- WEITZ, M. The Role of Theory. In: Aesthetics, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 15, n. 1, pp. 27-35, 1956.
- YOUNG, J. *Art and Knowledge*. Routledge, 2001.
- YOUNG, J. *Critique of Pure Music*. Oxford University Press, 2014.

- ZAGZEBSKI, L. Toward a Theory of Understanding. In: Grimm, S. (ed.) *Varieties of Understanding: New Perspectives from Philosophy, Psychology, and Theology*, Oxford: Oxford University Press, pp. 123-135, 2019.
- ZANGWILL, N. The Concept of the Aesthetic. *European Journal of Philosophy*, v. 6, n. 1, pp. 78–93, 1998.
- ZANGWILL, N. *Aesthetic Creation*. Oxford University Press, 2007.
- ZANGWILL, N. *Music and Aesthetic Reality: Formalism and the Limits of Description*. Routledge, 2015.
- ZEMACH, E. Nesting: The Theory of Interpretation. *The Monist*, v. 73, n. 2, pp. 296-311, 1990.
- ZEMACH, E. *Real Beauty*. Pennsylvania State University Press, 1997.