

Ana Carolina de Melo Coan

**SOBRE O VALOR DA ARTE E A CONSTRUÇÃO DE MUNDOS
EM NELSON GOODMAN**

Dissertação submetida ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal de Santa Catarina para a obtenção do Grau de mestra em filosofia, sob orientação do Prof. Dr. Alexandre Meyer Luz coorientação da Prof.^a Dr.^a Noeli Ramme

Florianópolis
2018

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária
da UFSC.

Coan, Ana Carolina de Melo Coan
SOBRE O VALOR DA ARTE E A CONSTRUÇÃO DE MUNDOS
EM NELSON GOODMAN / Ana Carolina de Melo Coan Coan
; orientador, Alexandre Meyer Luz, coorientador,
Noeli Ramme, 2018.
p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de
Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências
Humanas, Programa de Pós-Graduação em Filosofia,
Florianópolis, 2018.

Inclui referências.

1. Filosofia. 2. Nelson Goodman. 3.
Construtivismo. 4. Valor da Arte. 5. Entendimento.
I. Luz, Alexandre Meyer. II. Ramme, Noeli. III.
Universidade Federal de Santa Catarina. Programa de
Pós-Graduação em Filosofia. IV. Título.

Ana Carolina de Melo Coan

**SOBRE O VALOR DA ARTE E A CONSTRUÇÃO DE MUNDOS
EM NELSON GOODMAN**

Esta Dissertação foi julgada adequada para obtenção do Título de
“mestre em filosofia” e aprovada em sua forma final pelo Programa de
Pós Graduação em Filosofia

Florianópolis, 05 de março de 2018.

Prof. Roberto Wu, Dr.
Coordenador do Curso

Banca Examinadora:

Prof. Alexandre Meyer Luz, Dr.
Orientador
Universidade Federal de Santa Catarina

Prof.^a Noéli Ramme, Dr.^a
Orientadora
Universidade Estadual do Rio de Janeiro

Prof. Walter Romero Menon Junior, Dr.
Universidade Federal do Paraná

Prof. Celso Reni Braidá, Dr.
Universidade Federal de Santa Catarina

Dedico este trabalho a todos(as)
aqueles(as) engajados na luta pela
valorização da arte.

AGRADECIMENTOS

À minha família Clóvis, Isabel, Isadora, Andrei e Felipe pelo apoio, críticas e amor incondicional.

Ao meu orientador Alexandre Meyer Luz e à minha co-orientadora Noeli Ramme por todo zelo, auxílio e incentivo durante minha caminhada no mestrado.

Aos professores Celso Braida, Walter Menon, Nazareno de Almeida, Ulisses Vaccari e Sassá Moreti pela leitura da dissertação.

Aos professores do PPGFIL/UFSC pelas aulas e conversas estimulantes.

Às secretárias Ângela Gasparini, Irma Iaczinski e Jacinta Gomes por toda paciência e dedicação na execução de seus trabalhos que são essenciais para o pleno funcionamento do PPGFIL.

Aos amigos Fabio Paulo Belli e Edson de Bortoli pela leitura, sugestões e auxílio na formatação da presente dissertação.

A todos meus colegas e amigos da universidade e também de fora pelas conversas, risadas, puxadas de orelha e apoio, esta caminhada foi mais leve com a presença de vocês.

À CAPES pelo financiamento desta pesquisa.

“Ao contrário do ceticismo radical e do relativismo irresponsável, o construtivismo sempre tem muito a fazer.” (GOODMAN; ELGIN 1988)

RESUMO

No campo da estética diversas teorias foram e vem sendo elaboradas com intuito de responder a pergunta “qual é o valor da arte?”: as chamadas Teorias Normativas da Arte. A presente dissertação apresentará uma destas teorias, a teoria dos símbolos desenvolvida por Nelson Goodman, a qual sustenta que o valor da arte reside em sua capacidade de aprimorar nosso entendimento ao nos auxiliar na construção de versões de mundos. A pesquisa se divide em três capítulos. No primeiro fazemos uma contextualização histórico-filosófica acerca de dois problemas clássicos em filosofia da arte: a) a natureza da arte e b) o valor da arte, com o objetivo de introduzir o lugar da teoria dos símbolos no debate mais amplo da estética. No segundo capítulo nós apresentamos a teoria dos símbolos goodmaniana evidenciando a base construtivista de seus argumentos. Finalmente, no terceiro capítulo, recuperamos críticas à teoria de Goodman apontando possíveis respostas.

Palavras-chave: Nelson Goodman; construtivismo; valor da arte; entendimento; construção de mundos.

ABSTRACT

In the field of aesthetics, several theories have been elaborated with the purpose of answering the question “what is the value of art?”: the so called Normative Theories of Art. This dissertation will present one of those theories, the theory of symbols developed by Nelson Goodman, which states that the value of art lies in its ability to enhance our understanding by helping us in the worldmaking. This research is divided into three chapters. In the first one we make a historical-philosophical contextualization on two classic issues in philosophy of art: a) the nature of art and b) the value of the art, in order to introduce the place of the theory of symbols in the aesthetic field’s broader debate. In the second chapter we present the Goodmanian theory of symbols explaining the constructivist basis of its arguments. And finally, in the third chapter, we resume some critiques received by Goodman’s theory, indicating some possible answers.

Keywords: Nelson Goodman; constructionalism; value of art; understanding; worldmaking.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	11
2	TEORIAS DA ARTE.....	16
2.1	ARTE: UM CONCEITO ABERTO.....	18
2.2	QUAL O VALOR DA ARTE?.....	20
2.3	CONSTRUTIVISMO: UM PROBLEMA EPISTÊMICO E UM PROBLEMA ESTÉTICO.....	24
2.4	NELSON GOODMAN E UMA POSSÍVEL RESPOSTA ...	37
3	A TEORIA DOS SÍMBOLOS.....	41
3.1	FORMAS DE SIMBOLIZAÇÃO NA ARTE.....	43
3.1.1	Representação e Descrição	43
3.1.2	Expressão e Exemplificação	47
3.2	FALSIFICAÇÃO DAS OBRAS DE ARTE.....	55
3.3	NOTAÇÃO E TEORIA GERAL DOS SÍMBOLOS.....	60
3.4	ATIVIDADE ESTÉTICA E INVESTIGAÇÃO CIENTÍFICA.....	64
3.5	ARTE: UM MODO DE FAZER MUNDOS	68
4	CRÍTICAS E RESPOSTAS	70
4.1	ARTE NÃO PRODUZ CONHECIMENTO: CRÍTICAS DE DOUGLAS MORGAN AO CONSTRUTIVISMO.....	71
4.1.1	Arte e Conhecimento.....	71
4.1.2	Arte e Compreensão.....	76
4.2	INSTRUMENTALISMO DE GOODMAN: CRÍTICAS DE GEORGE DICKIE.....	79
4.2.1	Guia da experiência estética como meio.....	80
4.2.2	Guia da experiência estética como fim	82
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	87
	REFERÊNCIAS.....	91

1 INTRODUÇÃO

Durante a história da reflexão filosófica acerca da arte, teorias foram elaboradas com a tentativa de responder de um lado o que é arte e de outro qual é o valor da arte. Desse modo podemos dividir boa parte das teorias estéticas em dois grupos: a) teorias classificativas, comprometidas em fornecer um aparato técnico para isolar características necessárias e suficientes que algo deve conter para ser considerado arte; b) teorias avaliativas, comprometidas em explicar o valor e a importância desses objetos que são considerados arte.

Podemos dizer que, em filosofia da arte, um dos problemas que mais ocupou filósofos desde Platão está relacionado com a natureza da arte, isto é, teorias classificativas. Contudo, em meados do século XX, filósofos e críticos influenciados pela teoria do segundo Wittgenstein e também pela gama de manifestações e movimentos artísticos da década de 60, passaram a defender a impossibilidade de uma definição essencialista da arte.

Morris Weitz é responsável por marcar definitivamente a discussão acerca da natureza da arte ao defender que essa é um conceito aberto que está em constante mudança. Contudo, mesmo sem uma definição inequívoca (da arte) podemos nos dedicar a um outro tipo de questão: se consideramos algo como uma obra de arte, que tipo de valor podemos associar a esta obra. Esta é a questão central do presente trabalho.

Para nos auxiliar na busca de uma resposta para a questão normativa da arte nos basearemos na teoria de Nelson Goodman, filósofo estadunidense, que dedicou boa parte dos seus trabalhos ao estudo desse problema. Goodman inicia suas investigações tomando arte como algo *prima facie* dado, para então responder qual é seu valor e, por fim, retomar o problema da natureza da arte sugerindo uma solução a este.

Assim como Goodman, entendemos que investir primeiramente numa investigação acerca do problema da natureza da arte é algo muito mais complexo do que iniciar uma pesquisa em busca de uma possível solução à questão normativa. À vista disso, parece ser mais profícuo, filosoficamente falando, iniciar uma investigação a respeito do problema normativo da arte antes de falar propriamente de sua natureza.

Seguindo esta proposta, a presente dissertação tem como objetivo apontar uma possível solução a esta questão, apresentando a teoria dos símbolos proposta por Nelson Goodman. Pois essa não só aparenta ser

uma teoria que responde razoavelmente a questão, como também não perde de vista e sugere uma solução ao problema da definição da arte.

No primeiro capítulo, faremos uma breve contextualização histórica a respeito da mudança de perspectiva das teorias que investigam a natureza da arte proposta por Morris Weitz, para só então entrarmos propriamente nas questões normativas da arte. Como veremos, dentro das teorias normativas também podemos separá-las em dois grupos. De um lado, temos teorias mais tradicionais, preocupadas em definir ou negar que é possível elencar termos básicos para avaliar uma obra de arte. Do outro lado, temos teorias que não estão preocupadas em definir os termos valorativos de uma obra, mas que estão dispostas a defender que uma avaliação da arte deve ser pautada na sua capacidade de produzir experiências de valor. Nesta dissertação falaremos sobre teorias avaliativas desse segundo grupo.

Apresentaremos rapidamente a proposta de dois autores que seguiram esse modo de fazer teoria avaliativa – Monroe Beardsley e Nelson Goodman. Embora ambos concordem que a avaliação da arte deve ser pautada na sua capacidade de produzir experiências de valor, estes diferem na concepção do modo como isso é proporcionado. Beardsley defende que a experiência estética, isto é, a experiência obtida através do contato com uma obra de arte, é exclusiva e totalmente independente de referências. Dito de outro modo, embora uma obra possa remeter a algo externo à ela, a experiência no ato de interação entre obra e espectador só leva em consideração as propriedades que a obra tem em si. Nelson Goodman, por sua vez, defende que a arte é uma espécie de símbolo e que por isso está o tempo todo se referindo a elementos externos. Para o autor, então, uma obra deve ser avaliada através da capacidade que tem de melhor ou pior de referir.

Teorias como a de Nelson Goodman são frequentemente chamadas de cognitivistas ou construtivistas. Em linhas gerais, apresentaremos que uma proposta construtivista defende que o valor da arte está na possibilidade que temos, de certo modo, de aprender com ela. Ora, aprender é uma ação frequentemente associada à obtenção e difusão de conhecimento e este geralmente, em filosofia, está relacionado ao chamado conhecimento proposicional. Por conseguinte, temos agora dois problemas: a) um epistêmico; b) um estético. O primeiro problema refere-se a identificar se arte é uma forma de obtenção de conhecimento. E o segundo problema reside em responder se é verdadeiro que a arte pode proporcionar conhecimento, isto acrescenta algo ou explica o seu valor.

Uma resposta ao primeiro problema será elaborada inicialmente a partir da retomada de uma disputa terminológica a respeito das teorias construtivistas, pois há quem as chame de teorias cognitivistas. Porém, como veremos, chamar teorias como a de Goodman de Cognitivistas pode confundir e ofuscar sua proposta inicial de resolução ao problema normativo da arte. O que demonstrar-se-á na seção 2.3 é que se podemos, de certa maneira, aprender com a arte, este aprendizado pouco ou nada tem a ver com o conhecimento proposicional.

Uma vez esclarecido que a proposta de teorias construtivistas em geral não assume o compromisso de que a arte proporciona conhecimento do tipo proposicional, mas aceita que a arte envolve certos processos cognitivos, podemos passar a responder a questão acerca de seu valor. Para adeptos de uma teoria construtivista, o valor da arte reside na sua capacidade de aprimorar nosso entendimento ou compreensão das coisas. À primeira vista este parece ser um bom argumento, mas não é tão simples de sustentá-lo.

Alguém poderia dizer que um pianista, ao ensaiar e compor, melhora cada vez mais sua compreensão e técnica de tocar piano. Mas, dizer que o espectador tem seu entendimento aprimorado durante um concerto musical parece ser algo muito mais difícil de defender e é por este caminho que o raciocínio de Nelson Goodman presente no livro *Linguaguens da Artes* se desdobra.

Segundo Nelson Goodman, não existe cognição sem referência. Portanto, se queremos defender que o valor da arte reside em sua capacidade de melhorar nosso entendimento, é necessário apontarmos como é que as obras de arte referenciam. Na tentativa de mostrar como é que as obras referenciam, o autor propõe que estas só o podem fazer por serem símbolos que fazem parte de um sistema simbólico que possui suas próprias regras.

No segundo capítulo nos debruçaremos na reconstituição da teoria dos símbolos de Goodman. Como ele mesmo afirma, boa parte do que é dito, em certa medida, já foi mencionado por autores com Charles Peirce, Ernst Cassirer, Charles Morris e Susanne Langer.

Ao buscar responder como é que as obras de arte referenciam, o filósofo percebe que estas podem fazê-lo através da representação, descrição, expressão, exemplificação ou uma combinação destas quatro. Num segundo momento, como mostraremos, ele desvia, não desinteressadamente, o foco, passando a analisar os problemas que envolvem uma falsificação de uma obra de arte. Conforme Goodman aventa, esta é uma questão importante, pois é preciso que consideremos se há ou não diferença estética entre obras originais e obras falsificadas.

Durante sua explanação, o autor indica que embora muitas obras possam sofrer com o problema da falsificação, como a pintura e a escultura, existem obras de arte que simplesmente não podem ser falsificadas, como é o caso da música. Para resolver este impasse ele indica que há obras de arte autográficas e obras de arte alográficas. Uma obra de arte é autográfica se e somente se houver uma distinção entre a original e a falsificação que seja significativa, isto é, mesmo a cópia mais exata não conta como genuína. Agora, uma obra de arte é alográfica se não houver diferenças significantes entre uma cópia e a original.

Ao analisar as obras de arte alográficas, Goodman percebe que sua independência se dá justamente por causa da notação, ou seja, um sistema que permite sua avaliação e reprodução. Investigando a respeito da notação, o autor inicia, então, a formulação de uma teoria geral dos símbolos, baseando-se na observação do funcionamento desta em diagramas, mapas e modelos, para então poder aplicá-la à arte. Em suma, sua defesa é a de que as artes, assim como as ciências, são modos de construir versões de mundos, que operam com sistemas simbólicos distintos e por isso mesmo uma não pode ser hierarquicamente inferior à outra.

No terceiro capítulo, apresentaremos algumas críticas que teorias construtivistas, como a de Goodman, normalmente recebem e tentaremos respondê-las. Apresentaremos primeiramente a crítica de Douglas Morgan de que fazer progredir o nosso entendimento é justamente o que a arte não deve fazer e afirma que admitir esse ponto de vista é de certa forma alimentar um preconceito contra a própria arte. Segundo o autor, impor que a arte seja meio para aprimorar o entendimento das coisas resulta no menosprezo da obra e das qualidades que esta tem em si mesma.

Como tentaremos mostrar, a grande confusão de Morgan parece resultar da suposição de que, quando teorias construtivistas defendem que o valor da arte está na possibilidade de fazer progredir nosso entendimento, estas estariam defendendo que a arte é capaz de transmitir conhecimento proposicional. Ou ainda, que a arte deveria ser avaliada em termos de verdade e falsidade. Mas, não é isto que teorias deste tipo parecem defender como pretendemos sustentar.

Após respondermos as críticas de Morgan, apresentaremos também a crítica de George Dickie, que classifica a teoria de Nelson Goodman como uma teoria Instrumentalista. Para o filósofo, a teoria de Goodman pretende funcionar como um guia da experiência estética, ou seja, a experiência proporcionada pela arte seria, de certa forma, um

instrumento que serviria como guia da apreciação e a obra seria avaliada pelo sucesso dessa ação.

Contudo, como tentaremos mostrar, a teoria dos símbolos de Goodman não pode ser vista como mera instrução para uma prática. O ato de operar com símbolos na arte parece nos ajudar, de algum modo, a melhorar nossa aptidão prática de apreciar arte ou, de certo modo, fazer arte. Mas a prática deve estar aqui como subalterna da compreensão.

Goodman, como apontaremos, não pretende, com sua teoria, prescrever uma lista ou criar uma ferramenta para que possamos avaliar se algo é boa ou má obra de arte, ou ainda se algo é ou não obra de arte. Sua motivação é apresentar que a cognição que obtemos, com a arte ou com as ciências, é em si e para si, isto é, que o caráter prático, o prazer, a utilidade comunicativa da arte depende desse fator primeiro.

Dada sua trajetória filosófica, Goodman ora se assume como nominalista, ora abre mão de algumas premissas e se autodenomina irrealista. Gostaríamos de propor, por fim, tal como fizeram algumas comentadoras como Carmo d'Orey (1999), Catherin Z. Elgin (1997), que Nelson Goodman é, de certa maneira, um construtivista.

2 TEORIAS DA ARTE

Neste capítulo faremos uma breve contextualização histórico-filosófica acerca de dois problemas clássicos no debate da filosofia da arte, a saber, o problema da natureza e do valor da arte. Nosso objetivo aqui é tratar sobre o segundo problema, apresentando a teoria dos símbolos de Nelson Goodman e os motivos pelos quais sua teoria parece contribuir filosoficamente com este debate.

Conforme apontado por George Dickie (2008), grande parte das teorias da arte desde Platão parecem se remeter às obras de arte de dois modos: a) o classificativo; b) o valorativo. Teorias comprometidas em explorar as obras de arte no sentido classificativo debruçam-se na busca de condições necessárias e suficientes que algo deve satisfazer para receber o status de arte. Isto é, estão preocupadas com a natureza do objeto artístico. Mas dizer que algo é ou não obra de arte não traz em si ferramentas para distinguirmos entre os tipos e qualidades das obras, muito menos nos dá indícios de porque a arte deve ser valorizada. Assim, teorias empenhadas em falar sobre arte do modo valorativo se dedicam a estas últimas questões.

A presente dissertação está comprometida com a questão do valor da arte como veremos adiante. Contudo, para melhor recortar o problema se faz necessário apresentar brevemente o cenário das discussões classificativas.

Por muito tempo teorias essencialistas dominaram as discussões acerca da natureza da arte. Entre as teorias essencialistas mais difundidas estão o formalismo, a teoria da representação e o emocionalismo. George Dickie (2008) destaca como representantes de cada uma dessas teorias Clive Bell numa posição formalista defendendo que a obra de arte é um tipo de forma significante; Susan Langer como defensora de uma teoria da representação que concebe a arte como um objeto que imita a realidade; e Robin G. Collingwood como pertencente a corrente emocionalista que defende que a arte é resultado e/ou expressão de uma emoção do artista. Cada qual a seu modo, reivindicaram ter desvelado as condições necessárias e suficientes que legitimariam algo ser arte.

Contudo, segundo Noéli Ramme (2009) e Débora Pazetto (2015), em meados do século XX muitos autores e teorias da arte passaram a ser influenciados pelos escritos de Ludwig Wittgenstein. O que o filósofo austríaco propõe é a impossibilidade de definições essencialistas de conceitos, que aparece, principalmente, nos parágrafos 66 e 67 das *Investigações Filosóficas* (WITTGENSTEIN, 1979, p. 38 e 39). A

proposta wittgensteiniana é estabelecida através do exemplo da noção de jogo.

De acordo com Wittgenstein, se olharmos com atenção os mais variados tipos de jogos, por exemplo: jogo de cartas, futebol, torneios esportivos, é razoável inferir que são todos muito diferentes no que diz respeito às regras, formato, espaço físico, etc. Contudo, esses parecem partilhar alguma propriedade comum, do contrário não poderíamos chamar coisas tão distintas de jogo. Mas, como o autor propõe, a única coisa que podemos encontrar são semelhanças entre os jogos e não propriedades estáticas e definidas. Assim como se dá com os jogos, os significados das palavras de uma linguagem se dão por meio dessas semelhanças no uso delas. (WITTGENSTEIN, 1979, p. 38-39)

Ora, se nem a linguagem possui uma estrutura essencial, então os conceitos não passam de uma espécie de jogos de linguagem. Isto é, o significado de um conceito se dá no uso e funcionamento da linguagem sendo, deste modo, bastante volátil. A teoria wittgensteiniana influencia, portanto, não só os filósofos da linguagem, mas também teóricos de outros ramos da filosofia e teoria da arte. Pazetto afirma que na medida em que

[...] a existência de uma estrutura essencial da linguagem era negada em favor da multiplicidade de jogos de linguagem que apenas adquirem sentido ao serem integrados a formas de vida, a épica busca filosófica pelas definições essencialistas dos conceitos aparecia como destinada ao fracasso. (PAZETTO, 2015, p.71)

Outro fator decisivo para enfraquecer as teorias essencialistas e romper os limites daquilo que era chamado de arte, estabelecido dentro da prática modernista, se deu com o movimento artístico da década de 1960. Por exemplo,

o *Fluxus* com sua ênfase na produção coletiva rompe com a ideia de autoria; o *Minimalismo*, por sua vez, coloca em xeque a ideia de experiência estética como mera contemplação e a *Pop* ultrapassa definitivamente todos os limites da arte ao instaurar a possibilidade de apresentar como arte quaisquer objetos tirados do mundo comum. (RAMME, 2009, p. 197)

Essas mudanças e influências na discussão acerca da natureza da arte foram fundamentais para um novo modo de teorizá-la. Morris Weitz escreveu o artigo intitulado *O Papel da Teoria na Estética*, que marca essa época, no qual defende, influenciado pela teoria de Wittgenstein, que arte é um conceito que não pode ser definido e que, portanto, é um conceito aberto.

2.1 ARTE: UM CONCEITO ABERTO

Proveniente deste e influenciado por este contexto brevemente citado, o filósofo estadunidense Morris Weitz afirma que o grande problema das teorias da arte reside numa má compreensão fundamental acerca da mesma. Para ele, a arte, “[...] tal como a lógica do conceito mostra, não tem nenhum conjunto de propriedades necessárias e suficientes; logo, uma teoria acerca dela é logicamente impossível e não apenas factualmente impossível.” (WEITZ, 1956, p.28)

Para fornecer apoio à sua intuição acerca da impossibilidade de definir a natureza da arte, Weitz recorre à noção de jogo dada por Wittgenstein, dizendo que o que acontece na tentativa de definir arte é o mesmo que se dá ao tentarmos definir o que é um jogo. A maneira filosófica tradicional de definir algo, segundo Wittgenstein, se dá através de uma descrição exaustiva de propriedades. Por exemplo, na tentativa de definir o que é um jogo, descrever-se-ia um conjunto de propriedades comuns a todos os jogos. Todavia, é razoável aceitar que, embora tenhamos uma série de propriedades comuns aos jogos, como ter regras, participantes, tabuleiro ou espaço para jogar, etc., isso não nos dá uma ferramenta factível para definir o que é ou não um jogo.

Mas, ainda assim, parece ser necessária a existência de algo que convirja todos os jogos, do contrário, como seria possível chamarmos a tantas atividades distintas de jogo? Para Wittgenstein, se é possível perceber, então, que existem entre os mais variados tipos de jogos semelhanças que ora surgem e ora desaparecem, a melhor forma de caracterizá-las se dá por meio da noção “semelhanças de família”, “pois assim se envolvem e se cruzam as diferentes semelhanças que existem entre os membros de uma família: estatura, traços fisionômicos, cor dos olhos, o andar, o temperamento, etc.” (WITTGENSTEIN, 1979, p.39, §67)

A partir disso, Weitz propõe que algo similar acontece com a noção de arte. Pois, não é possível, numa relação exaustiva de

propriedades, isolar a essência comum da arte, pois o que existe são cadeias de similaridades. “Saber o que é arte não é apreender uma essência manifesta ou latente, mas ser capaz de reconhecer, descrever e explicar aquelas coisas a que chamamos "arte" em virtude de certas similaridades.” (WEITZ, 1956, p.30) Ao aceitar a posição wittgensteiniana acerca da impossibilidade de definições essencialistas de conceitos, Weitz passa a conceber que *arte* é um conceito aberto.

Seguindo a estratégia wittgensteiniana, temos então que um conceito é aberto quando suas condições de aplicação podem ser reajustadas ou corrigidas. Um exemplo disso, como parece razoável indicar, é a performance. Conforme nos aponta Renato Cohen (2002), o surgimento da performance surgiu a partir de inovações no campo das artes plásticas em meados da década de 1950, da *bodyart*, e também da mistura de categorias com o teatro, dança, música e poesia. Embora frequentemente inserida na categoria de teatro ou dança, a partir da década de 1960/1970 se configura uma nova categoria, a de performance.

Neste caso, durante um período foi possível alargar os conceitos de *teatro* e *dança* e incluir esta nova manifestação, a performance, nestas. No entanto, chegou-se ao limite que não mais permitiu alargamento, posto que as produções subsequentes se distanciaram dessas noções, gerando, desse modo, a premência de uma nova categoria ou conceito. Quando, por exemplo, nos deparamos com a performance *Rest Energy*¹ de Marina Abramovic e Ulay, podemos encontrar ações que estão tipicamente presentes na dança ou teatro, como movimentos corporais, figurino, objeto cênico e etc. Contudo, ali há algo que não é explicado mesmo se tentarmos alargar os usos destas categorias.

Para Weitz, é justamente quando uma nova manifestação surge e não mais se adéqua as categorias existentes que podemos entender a importância da filosofia da arte. Isto é, o papel do filósofo da arte ou da estética

não é a de procurar uma teoria mas a de elucidar o conceito "arte". Especificamente, a sua primeira função é descrever sob que condições empregamos correctamente o conceito de arte. Definições, reconstruções e padrões de análise estão fora de questão uma vez que distorcem e nada acrescentam à nossa compreensão da arte. (WEITZ, 1956, p. 32)

¹Assista a performance em: <https://www.youtube.com/watch?v=QcaaVZrUC44>

Portanto, se não existem, segundo Weitz, condições necessárias, tampouco suficientes, para uma definição unívoca da arte, o que nos resta são propriedades que formam redes de semelhanças e permitem-nos descrever algo como sendo obra de arte. Ao analisarmos cuidadosamente, é aceitável inferir que essas propriedades, ora presentes, ora ausentes, formadoras de redes de semelhanças, têm servido ao longo da história da arte na tarefa de definir as artes tradicionais e, por isto, em muitos casos, não temos dificuldade ao definir algo como *obra de arte*.

Na maioria das vezes que descrevemos algo como obra de arte, fazemo-lo sob a condição de estarmos perante uma espécie de artefacto, feito por seres humanos, com engenho e imaginação, que inclui no seu meio público sensual – pode ser feita de pedra, madeira, sons, palavras, etc. – certos elementos e relações distinguíveis. (WEITZ, 1956, p.33)

Para Weitz, nenhum desses critérios de reconhecimento são critérios definidores, ou seja, critérios necessários ou suficientes, a nos auxiliarem na resolução do problema da natureza da arte. Contudo, este campo de disputas ainda se mostra deveras problemático e confuso, mas não é suficiente para paralisar nossos interesses teóricos sobre a arte. Mediante esse cenário, investigar a respeito da questão normativa da arte aparenta possibilitar um campo de discussão mais consistente, uma vez que é possível fugir das definições problemáticas a respeito da arte e tomá-la como algo *prima facie* dado por meio da noção de semelhanças de família.

Dito de outro modo, podemos analisar uma música ou uma peça teatral sem precisar definir os motivos pelos quais essas são consideradas arte, tentando identificar onde reside seu valor, ou ainda, buscando ferramentas para avaliar distintas obras de arte. E faremos isso no decorrer desta dissertação.

2.2 QUAL O VALOR DA ARTE?

Segundo Dickie, as teorias de avaliação da arte do século XX poderiam ser divididas de dois modos. De um lado, temos teorias mais tradicionais, preocupadas em definir ou negar a possibilidade da definição de termos básicos para a avaliação da arte que, em geral,

orientariam a crítica. E do outro temos teorias que julgam desnecessária a busca por termos básicos para uma avaliação. (DICKIE, 2008, p.194) Este trabalho está interessado nas teorias do segundo grupo, pois, aparentemente as questões avaliativas do primeiro grupo parecem estar ligadas a um caráter mais técnico de avaliação das obras e da arte em geral. Isto é, o interesse aqui está nas teorias que procuram mostrar como as obras de arte devem ser avaliadas em termos de sua capacidade de produzir consequências de valor.

Dickie destaca propostas de teorias normativas como a de Monroe Beardsley e Nelson Goodman². Segundo ele, a teoria de Beardsley promove uma ruptura com o formato das outras teorias avaliativas, uma vez que não se organiza em torno da questão de definir os termos valorativos. Teorias como a de Beardsley e Goodman, por mais que sejam bastante discrepantes entre si, estão preocupadas em defender que as obras de arte devem ser avaliadas em termos da sua capacidade de produzir experiência de valor. (DICKIE, 2008, p.195)

Beardsley, segundo Dickie, está preocupado em afirmar que a experiência estética é destacada, isto é, “afirma que a experiência apropriada das obras de arte se dá no interior de uma experiência destacada e que as referências que a arte contém a coisas exteriores são anuladas durante essa experiência estética.” (DICKIE, 2008, p. 230) Ou seja, para Beardsley a experiência que o espectador tem ao entrar em contato com uma obra de arte é totalmente única e sem referências a coisas externas a ela.

Para o autor por mais que uma obra referencie algo, por exemplo, uma peça que elucide ou represente acontecimentos históricos e verídicos, esta em sua realização ou o espectador ao entrar em contato com ela tem uma espécie de experiência que não requer e até anula tudo que for exterior à obra. No caso do exemplo da peça, este teria um tipo de experiência que envolve só as ações e objetos que estão ali presentes. Assim sendo, se as referências da obra são anuladas e não funcionam durante a experiência estética, a avaliação das obras deverá ser baseada nos seus aspectos não referenciais.

Conforme destaca Dickie, para Beardsley

[...] qualquer aspecto moral ou cognitivo que uma obra possa ter é irrelevante para sua avaliação

² George Dickie também formulou uma teoria acerca do valor da arte, contudo, não a apresentaremos nessa dissertação. Para ler a respeito vide DICKIE, 2008, p.237-248.

como arte. Afirma que apenas as propriedades estéticas de unidade, intensidade e complexidade contribuem para o valor da arte enquanto arte. (DICKIE, 2008, p.217)

Goodman, em contrapartida, “defende que as obras de arte são símbolos, que a arte é essencialmente cognitiva e que deve ser percebida como algo que se encontra em relação cognitiva com as coisas que lhe são exteriores.” (DICKIE, 2008, p 230) Assim, a avaliação da arte se daria por um tipo de sucesso cognitivo, ou seja, uma obra deve ser avaliada pelo modo como significa o que pretende significar.

Dickie ressalta que Beardsley inicia sua teoria a partir da descrição da experiência estética como uma experiência destacada das referências e a partir disso concebe uma explicação da avaliação da arte. Enquanto Goodman começa por uma teoria da arte como símbolo e faz uso desta para conceber uma explicação da avaliação da arte. (DICKIE, 2008, p. 230)

A defesa de Beardsley³ de que são irrelevantes, para avaliação de uma obra, os aspectos cognitivos ou morais que esta por ventura possua, é um tanto audaciosa. Mesmo sem investigar minuciosamente sua teoria da avaliação é possível encontrar na sua premissa fundamental, conforme aponta Dickie, uma inconsistência.

Há três princípios para a crítica ou avaliação da arte na teoria beardsleyana: a unidade, a intensidade e a complexidade. A presença destas três na obra são as únicas capazes de contribuir com o valor da arte enquanto arte. “Na perspectiva de Beardsley, para que um aspecto da arte seja relevante para o valor artístico, tem de ter a capacidade de contribuir para a produção de experiência estética.” (DICKIE, 2008, p.217)

Parece ser razoável aceitar que alguém pode ter uma experiência estética destacada de referências tal qual proposta por Beardsley e que, deste modo, só precise de elementos presentes na obra para julgar seu valor. Mas, *prima facie*, parece absurdo dizer que este é o caso de todas as obras e todas as experiências estéticas, pois aspectos referenciais não só podem como têm, em muitos casos, papel importante na experiência

³ Para uma análise mais detalhada da teoria de Beardsley, vide DICKIE, 2008 p. 215-219; e Beardsley (1981) *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*.

apropriada na avaliação de uma obra. Dickie apresenta o seguinte exemplo:

Considere-se a experiência de leitura *As Aventuras de Huckleberry Finn*. Terá esta experiência a natureza destacada que Beardsley atribui à experiência estética? No romance há referência a Illinois, ao Missouri, ao Rio Mississípi e ao rio Ohio. O romance tem um ponto de vista moral evidente na sua descrição da escravidão institucional nos Estados Unidos. Claro que Beardsley não negaria que as referências e o ponto de vista moral estão lá, mas a sua teoria exige que não tenham qualquer contributo a dar à experiência na qual se baseia a avaliação do romance porque se afirma que o destacamento dessa experiência (a experiência estética) anula as referências do mundo real. Contudo, se reflectirmos na experiência de leitura de *As Aventuras de Huckleberry Finn*, veremos que nada há na experiência que anule as referências. Acresce que as referências do romance a lugares históricos e práticas nos Estados Unidos desempenham um papel importante e necessário na nossa experiência da obra. (DICKIE, 2008, p.227)

O que esse exemplo destaca é que os aspectos referenciais de uma obra desempenham função importante na experiência estética. Evidentemente que alguém pode ler um romance ou assistir uma peça, desconhecendo os aspectos referenciais e ter uma experiência estética que o auxilie na tarefa avaliativa. Mas dizer que tais aspectos são irrelevantes e sem valor em todos os casos é uma falácia. Pois, “as características referenciais são também por vezes responsáveis pelas propriedades estéticas, que não são referenciais, das obras.” (DICKIE, 2008, p.228) Assim, a generalização feita por Beardsley a respeito da experiência apropriada da arte ou a dita experiência destacada, conforme apresentada por Dickie, parece ser insuficiente.

A teoria de Goodman, por sua vez, aparenta trilhar um caminho mais consistente ao fazer o inverso de Beardsley. Goodman não nega que o valor na arte poderia provir de um tipo de beleza estética da obra, ou da capacidade que determinada obra tem de suscitar emoções em seu espectador. Porém, apenas isso não responde satisfatoriamente à

questão normativa da arte, pois se assim o fosse a arte poderia ser substituída, por exemplo, por algum objeto decorativo ou um jogo qualquer, por exemplo. O que podemos perceber é que a experiência estética em geral parece englobar algo a mais, algo realmente responsável por proporcionar experiências de valor.

A tese de Goodman é de que o valor da arte está justamente na capacidade de melhorar nosso entendimento das coisas, isto é, que a arte nos proporciona uma espécie de aprendizado. Teorias que defendem essa perspectiva são conhecidas como teorias construtivistas ou cognitivistas. Não obstante, atividades que estimulam e aprimoram nossa compreensão das coisas são frequentemente associadas com a obtenção e difusão de conhecimento.

Tradicionalmente, conhecimento foi definido por epistemólogos como crença verdadeira e justificada. Mas será que Goodman está defendendo que o valor da arte reside na sua capacidade de produzir conhecimento do tipo proposicional? Se porventura a arte for uma forma de obtenção de conhecimento isso altera, acrescenta ou responde a questão normativa da arte?

Para respondermos a essas questões precisamos identificar como Goodman concebe este suposto entendimento que a arte poderia nos proporcionar, para depois analisarmos as implicações disso na sua tentativa de responder qual é o valor da arte.

2.3 CONSTRUTIVISMO: UM PROBLEMA EPISTÊMICO E UM PROBLEMA ESTÉTICO

Teorias normativas da arte do tipo construtivista ou cognitivista defendem que o valor da arte reside em sua capacidade de melhorar nosso entendimento das coisas. Comumente é aceito que a arte parece, em várias circunstâncias, comunicar algo. Se aceitarmos que a arte comunica ou quer passar alguma mensagem, é razoável inferir que, de certo modo, devemos aprender com ela. Mas de que maneira, se é que isso é possível, podemos aprender com a arte?

Sabemos que muitos artistas pretendem transmitir mensagens através de suas obras. Mas é necessário fazermos uma distinção aqui entre obras que apenas exibem ou afirmam e aquelas que nos levam a um entendimento melhor. Dessa forma, se queremos sustentar que aprendemos com a arte, devemos entender que os mais variados tipos de obra não devem nos dar meras informações e sim que devem fazer progredir o nosso conhecimento.

Mediante isso surge um problema epistêmico e um problema estético. O problema epistêmico é verificar se podemos obter conhecimento do tipo proposicional com a arte. O problema estético é identificar se a arte, podendo ser fonte de conhecimento, tem seu valor justificado ou alterado. Para iniciar a resposta do primeiro problema gostaríamos de explicar porque acreditamos ser melhor nomear teorias como a de Goodman de construtivistas e não cognitivistas.

O cognitivismo é um tipo de teoria mais frequentemente presente em áreas como psicologia e educação. Este tipo de teoria estuda, nesses casos, os mecanismos pelos quais nós elaboramos o conhecimento. Para defensores do cognitivismo, o ato de conhecer implica várias ações complexas, como reconhecer, compreender, organizar, armazenar e utilizar a informação que se recebe através dos sentidos.

O termo deriva da palavra latina *cognoscere* que significa conhecer. Entretanto, como mostraremos adiante, tradicionalmente, conhecimento é um termo com carga semântica muito forte para a epistemologia. Quando Goodman fala de entendimento ele não pretende se comprometer com a noção de conhecimento proposicional. Assim, chamar sua teoria de cognitivista parece contribuir com interpretações errôneas como a de Douglas Morgan, que veremos no último capítulo. Ou seja, inferir que teorias como estas defendem que se deve falar de arte em termos de verdade e falsidade.

Além disso, a definição usual de cognitivismo parece atribuir aos sentidos um caráter de primário, ou seja, que nossas formas mais básicas de apreender o mundo são neutras. Contudo, como apresentaremos, até os sentidos mais básicos são aprendidos e, portanto, não são neutros, mas construídos.

Podendo ser usado como sinônimo de cognitivismo temos o termo *construtivismo*. Ao defender que o indivíduo constrói, a partir de suas experiências, as estruturas cognitivas que serão usadas para o entendimento e também para o conhecimento, temos uma distinção que sutilmente parece ser mais precisa. Ora, tratar a experiência estética como uma construção parece ser mais elucidativo. Uma vez que a teoria goodmaniana defende que ao desenvolvemos sistemas simbólico estes podem ser reconstruídos diversas vezes e de diferentes modos, sempre tendo como norte a cognição em si e para si.

Chamar a teoria dos símbolos de Nelson Goodman de construtivista não só aparenta ser uma nomenclatura mais precisa como parece evitar os ataques mais comuns que esta recebe. Doravante, nos remeteremos a ela usando apenas o termo *construtivismo*.

Embora não seja impossível obter algum tipo de conhecimento proposicional através da arte, o que teorias construtivistas defendem é que a experiência estética nos traz ganhos cognitivos e nos auxilia na compreensão das coisas. Para deixar claro nosso ponto, é fundamental que apresentemos a distinção feita por Nelson Goodman e Catherin Elgin dos termos ‘*knowlodge*’ e ‘*understanding*’ presente no livro *Reconceptions in philosophy and others arts and sciences*. Este livro, escrito conjuntamente com a filósofa Catherin Elgin⁴, foi a última obra escrita de Nelson Goodman. Portanto, faz referência a todo seu trabalho na epistemologia, bem como a sua filosofia da arte.

A proposta central dos autores é esboçar um novo modelo de teoria do conhecimento. “A teoria do conhecimento a ser esboçada aqui rejeita tanto o absolutismo quanto o nihilismo, tanto a verdade única e a indistinguibilidade da verdade quanto a indistinguibilidade entre verdade e falsidade.”⁵ (ELGIN, 1988, Cap.1, p.3) Conforme Elgin destaca, a epistemologia tradicionalmente, parece buscar a certeza através da derivação de declarações básicas incontestáveis, onde conhecimento seria somente aquilo que poderia ser assim derivado. Resultando assim que

[...] as únicas declarações que constituem conhecimento são aquelas dedutivamente ou indutivamente deriváveis de proposições literais básicas; então a compreensão e a percepção obtidas a partir de declarações metafóricas ou outros símbolos figurativos também são excluídas.⁶ (ELGIN, 1988, Cap.1, p.4)

Parece que o estreitamento da epistemologia se deu pela busca da certeza e este fator é o responsável por nos causar desconforto ao falarmos de conhecimento. “Como resultado, afinidades cognitivamente

⁴ Atualmente professora no departamento de filosofia da Universidade de Harvard. Epistemóloga com interesse em filosofia da arte e da ciência.

⁵ No original: “The theory of knowledge to be sketched here rejects both absolutism and nihilism, both unique truth and the indistinguishability of truth and the indistinguishability of truth from falsity.”

⁶ No original: the only statements that constitute knowledge are those deductively or inductively derivable from literal basic sentences; so the understanding and insight gained from metaphorical statements or other figurative symbols is likewise excluded.

significantes entre símbolos verbais e não verbais, entre símbolos verbais e não verbais literais e metafóricos, entre proposições descritivas e normativas passaram frequentemente despercebidas.”⁷ (ELGIN, 1988, Cap.1, p.4)

A proposta do livro, então, é a de uma nova epistemologia livre dessas restrições.

Epistemologia, tal como a concebemos, abrange compreensão ou cognição em todos as suas formas – incluindo percepção, representação e emoção, tanto quanto descrição. E ela investiga os modos como cada uma dessas informa e é informada pelas outras.⁸ (ELGIN, 1988, Cap.1, p.4-5)

Para Elgin, a tese de que nosso conhecimento depende da experiência perceptual é verdadeiro, isto é, conhecemos a partir dos sentidos. Porém, é uma falha comum esquecer que assim como o conhecimento depende da experiência, a experiência depende do conhecimento, pois “Nossas expectativas e crenças sobre uma situação afetam o caráter de nossas experiências acerca dela. Eles guiam nossas investigações e estruturam nosso campo perceptivo.”⁹ (ELGIN, 1988, Cap.1, p 5) As crenças e expectativas possuem sistemas de categorias e essas estruturas são múltiplas. Para entendermos melhor como nossos sentidos não são neutros, a autora propõe o exemplo do trompete. Conforme apresentado por ela, para identificar que o som ouvido é o do trompete ou a primeira nota da fanfarra é necessário que o ouvinte possua uma espécie de um conhecimento do campo.

⁷ No Original: “As a result, cognitively significant affinities between verbal and nonverbal symbols, between literal and metaphorical verbal and nonverbal symbols, between descriptive and normative sentences have often been overlooked.”

⁸ No original: Epistemology, as we, conceive it, comprehends understanding or cognition in all of it modes – including perception, depiction, and emotion, as well as description. And it investigates the ways each of these informs and is informed by others.

⁹ No original: “Our expectations and beliefs about a situation affect the character of our experiences concerning it. They guide our investigations and structure our perceptual field.”

Mas cada caracterização depende do conhecimento de fundo de um tipo ou outro. Mesmo reconhecer algo como um som requer saber diferenciar sons de outras fontes de estimulação sensorial e como segmentar a entrada auditiva em eventos separados.¹⁰ (ELGIN, 1988, Cap.1, p.5)

Embora frequentemente os sentidos sejam tomados como primários, eles são também aprendidos e lapidados. Nossas sensações, assim como as coisas que supostamente sabemos, estão sujeitas a uma variedade de caracterizações e mudanças. O conjunto de alternativas disponíveis é uma função dos sistemas conceituais que construímos e dominamos. Se temos algum problema, podemos resolver. “Mas nenhuma das suas caracterizações é tão básica, ou neutra, ou “natural” para ser informativa, útil e controversa em todos os contextos.”¹¹ (ELGIN, 1988, Cap.1, p.6)

A habilidade de descrever, representar ou reconhecer requer comandar um sistema de categorias pelo qual um domínio é organizado. Assim, quando ouvimos um trompete não temos simplesmente um som que chega ao ouvido e é processado. “Isto envolve ter e exercer a capacidade de discriminar sons com base na sua fonte e com base no seu tom.”¹² (ELGIN, 1988, Cap.1, p.6) Desta forma, os processos cognitivos estão tão ativamente envolvidos na percepção como em outros modos de cognição. A escolha entre os distintos processos cognitivos exige, portanto, saber como vários sistemas funcionam.

Cada coisa ao ser descrita recebe uma espécie de etiqueta. Esta etiqueta, por sua vez, pertence a uma família de alternativas que classificam coletivamente os objetos em um domínio. Uma família de alternativas pode ser chamada de esquema e os objetos que classifica seu reino. Por fim, um sistema é um esquema aplicado a um reino, isto é, o sistema é responsável por integrar uma expressão a uma rede de etiquetas que organiza e classifica-as. (ELGIN, 1988, Cap.1, p.7-8)

¹⁰ No original: But every characterization relies on background knowledge of one sort or other. Even to recognize something as a sound requires knowing how to differentiate sounds from other sources of sensory stimulation, and how to segment auditory input into separate events.

¹¹ No original: “But none of its characterizations is so basic, or neutral, or ‘natural’ as to be informative, useful, and controversial in every context.”

¹² No original: “It involves having and exercising the ability to discriminate sounds on the basis of their source and on the basis of their pitch.”

“Assim, um ‘si natural’ pertence a um esquema que ordena o reino dos tons musicais; e “elefante” a um que ordena o reino dos animais.”¹³
(ELGIN, 1988, Cap.1, p.7)

Todavia, à medida que refinamos as caracterizações de um domínio, se torna mais difícil determinar quando uma caracterização particular é correta. O modo de superar esta dificuldade é ter bem claro que, como Elgin propõe, os sistemas simbólicos são artefatos e suas características sintáticas e semânticas não são ditadas pelo domínio, mas resultados de decisões que fazemos acerca de como o domínio deve ser organizado. (ELGIN, 1988, Cap.1, p.11)

Visando que a função de um sistema seja consistente nós empregamos apenas sistemas consistentes. Mas como isso é possível? Como sabemos que um sistema é consistente? A recomendação é que devemos constantemente reexaminá-lo em busca de possíveis inconsistências. Por sua vez, um exame minucioso depende da finalidade que um sistema serve, ou seja, se ele é verbal ou não verbal, por exemplo.

No caso de um sistema não verbal como o simbólico temos que

Como os símbolos em questão não são proposições, isso não pode envolver a verdade, a predicação ou a indução. Mesmo assim, símbolos pictóricos, musicais e gestuais, e os sistemas a que pertencem, estão sujeitos a padrões de correção - padrões que não são tão diferentes dos padrões apropriados aos sistemas verbais.¹⁴ (ELGIN, 1988, Cap.1, p.14)

Padrões de correção relevantes dependem do que queremos que um sistema faça.

Pois podemos aprender a ver e a desenhar em termos de novas categorias representativas, assim como podemos aprender a compreender e

¹³ No original: “Thus ‘B-flat’ belongs to a scheme that orders the realm of musical tones; and ‘elephant’ to one that orders the realm of animals.”

¹⁴ No original: Since the symbols in question are not sentences, this cannot involve truth, predication, ou induction. Still, pictorical, musical, and gestural symbols, and the systems to which they belong, are subject to Standards of rightness- standards that are not all that different from standards appropriate to verbal systems.

descrever em termos de novos predicados. E a medida em que o sistema é dominado, as dificuldades de interpretação diminuem. Ao dominar um sistema de símbolos, adquirimos a capacidade de interpretar obras específicas como símbolos do sistema e a capacidade de interpretar e reinterpretar outras coisas em termos das categorias que o sistema fornece.¹⁵ (ELGIN, 1988, Cap.1, p.17)

Como veremos adiante, ao explicitar a teoria de Nelson Goodman, simbolizar não é sempre uma questão de descrever ou representar. Algumas coisas são simbolizadas ao se referirem a certos propósitos próprios, isto é, exemplificam. E exemplificar é um modo central de simbolizar não só presente na arte como também nas ciências. Entender um símbolo frequentemente exige saber o que este exemplifica metaforicamente e literalmente. (ELGIN, 1988, Cap.1, p.20)

Mediante ao brevemente exposto, podemos nos perguntar de que modo a arte ou demais sistemas simbólicos podem fazer progredir a nossa compreensão se não o fazem por meio de crenças, verdadeiras e justificadas. Elgin afirma que

Uma obra está certa na medida em que os traços que ela exemplifica podem ser projetados para aprimorar nossa compreensão da obra em si e de outros aspectos de nossa experiência. Trabalhos bem-sucedidos transformam a percepção e transfiguram seus objetos, levando-nos a reconhecer aspectos, objetos e ordens que tínhamos anteriormente subestimado ou negligenciado.¹⁶ (ELGIN, 1988, Cap.1, p.22)

¹⁵ No original: For we can learn to see and draw in terms of novel representational categories Just as we can learn to comprehend and describe in terms of novel predicates. An as the system is mastered, difficulties in interpretation diminish. In mastering a symbol system, we acquire the capacity to interpret particular works as symbols of the system and the capacity to interpret and reinterpret other things in terms of the categories the system provides.

¹⁶ No original: A work is right to the extent that the features it exemplifies can be projected to enhance our understanding of the work itself and of other aspects of our experience. Successful works transform perception and transfigure its

Não obstante, a construção de um sistema é efetuada de um modo que preze pela adequação e precisão, visando alcançar um equilíbrio aceitável entre as reivindicações concorrentes. Em outras palavras, das mais distintas coisas existem distintas maneiras de fazer ou referir. Escolher por um sistema ou outro depende da nossa demanda e/ou intenção, mas nosso conhecimento de um assunto só é aprimorado

[...] quando entendemos as formas em que ele [o conhecimento] é caracterizado pelos vários sistemas a que pertence. Em certo sentido, então, os vários sistemas complementam-se - produzindo uma compreensão mais profunda do assunto do que qualquer sistema sozinho pudesse fornecer. Normalmente, no entanto, não podemos construir um único sistema global que abarque as contribuições dos vários sistemas para nossa compreensão sobre o assunto.¹⁷ (ELGIN, 1988, Cap.1, p.25-26)

Não podemos, portanto, ter um sistema global que compreenda todas as contribuições de todos os sistemas do mesmo modo que um sistema não é estático e inalterável. Como dissemos antes, sistemas simbólicos são artefatos e sua construção e aplicação está sujeita a restrições. Mas como defende Elgin, as questões interconectadas sobre quais restrições são legítimas, quais sistemas de símbolos são construtivos, quais mundos eles definem e quais tipos de compreensão eles produzem são fundamentais para epistemologia. (ELGIN, 1988, Cap.1, p.26-27)

Para Elgin e Goodman, as disputas tradicionais entre externalistas e internalistas acerca da natureza do conhecimento continuam com a convicção de que nosso ganho epistêmico é aceitar ou crer numa sentença se ela é verdadeira e rejeitar se ela for falsa.

objects by bringing us to recognize aspects, objects and orders which we had previously underrated or overlooked.

¹⁷ No original: [...] as we come to understand the ways it is characterized by the various systems to which it belongs. In some sense, then, the several systems complement one another – yielding a deeper understanding of the subject than any single system alone provides. Typically, however, we cannot construct a single global system that comprehends the contributions of the several systems to our understanding of the subject.

Epistemólogos contemporâneos concordam ao menos com isto: por melhores que sejam as razões para p , ainda assim, se p é falso, não se pode saber que p ; conhecimento então exige a verdade. Além disso, não se pode saber que p sem se comprometer cognitivamente com p ; conhecimento também exige crença ou aceitação. E não se pode saber que p se a verdadeira crença p é acidental; então o conhecimento requer uma ligação.¹⁸ (ELGIN, 1988, cap. IX, p.135)

Contudo, Elgin e Goodman consideram essa busca pela certeza como sendo fundamental para a noção de *conhecimento* um modo obtuso de limitar a epistemologia e conseqüentemente desvalorizar outras excelências cognitivas.

[...]que o conhecimento, como as teorias contemporâneas o concebem, não é e não deveria ser o nosso objetivo cognitivo primordial. Pois, tratá-lo como tal é desvalorizar excelências cognitivas, como a sensibilidade conceitual e perceptiva, a perspicácia lógica, a amplitude e a profundidade do entendimento e a capacidade de distinguir verdades importantes das triviais.¹⁹ (ELGIN, 1988, cap. IX, p.152)

Desse modo,

Isso sugere que é imprudente restringir a epistemologia ao estudo do que as teorias contemporâneas tomam como conhecimento. O que se deseja é um estudo abrangente de

¹⁸ No original: Contemporary epistemologists agree on this much at least: however good one's grounds for p , still, if p is false, one cannot know that p ; knowledge then requires truth. Moreover, one cannot know that p without being cognitively committed to p ; knowledge also requires belief or acceptance. And one cannot know that p if one's true belief that p is accidental; so knowledge requires a tether.

¹⁹ No original: [...] that knowledge, as contemporary theories conceive it, is not and ought not be our overriding cognitive objective. For to treat it as such is to devalue cognitive excellences such as conceptual and perceptual sensitivity, logical acumen, breadth and depth of understanding, and the capacity to distinguish important from trivial truths.

excelências cognitivas de todos os tipos e das formas como eles contribuem para ou interferem na percepção uns dos outros.²⁰ (ELGIN, 1988, cap. IX, p.152)

Há, segundo os autores, muitas confusões criadas dentro das noções de verdade, certeza e justificação. Portanto, Uma reconcepção da epistemologia é necessária. De modo geral, *verdade* é um conceito muito restrito. “Seu alcance é limitado ao verbal e, dentro do verbal, às declarações. Não se aplica a predicados ou cláusulas ou a proposições como perguntas ou instruções.”²¹ (GOODMAN; ELGIN, 1988, cap. X, p.154) A respeito da certeza, temos que nenhuma prova é claramente uma condição necessária, tampouco suficiente para garanti-la, uma vez que “[...]a certeza de premissas não comprovadas é necessária para a certeza da conclusão.”²² (GOODMAN; ELGIN, 1988, cap. X, p.154). E, por fim, o conhecimento, tradicionalmente, envolvendo certeza e verdade, é prejudicado pelas dificuldades de ambas noções.

Goodman e Elgin defendem que correção é mais abrangente que verdade; adoção mais abrangente que certeza, e entendimento é mais abrangente que conhecimento. (GOODMAN; ELGIN, 1988, cap. X, p.161) Entendimento é

[...]um termo versátil para uma habilidade, um processo, uma realização. Primeiro, o entendimento é o que pode ser chamado de “faculdade” cognitiva num sentido inclusivo: a coleção de habilidades para investigar e inventar, discriminar e descobrir, conectar e esclarecer, ordenar e organizar, adotar, testar, rejeitar. Segundo, o entendimento é o processo de usar essas habilidades para a construção e reconstrução cognitiva de um mundo, mundos ou um mundo de mundos. O processo continua sem parar, pois o

²⁰ No original: This suggests that it is unwise to restrict epistemology to the study of what contemporary theories count as knowledge. What is wanted is a wide-ranging study of cognitive excellences of all sorts, and of the ways they contribute to or interfere with one another's realization.

²¹ No original: “Its range is limited to the verbal and, within the verbal, to statements. It does not apply to predicates or clauses or to such sentences as questions or instructions.”

²² No original: “[...] certainty of unproved premisses is required for certainty of conclusion.”

entendimento é sempre parcial; ajustar símbolos ou maneiras de simbolizar e fazê-los funcionar é uma tarefa tão variada quanto o são sistemas de símbolos, relacionamentos referenciais e situações e objetivos. O avanço do entendimento consiste na melhoria das habilidades relevantes ou na sua aplicação para expandir ou refinar o que é entendido. Terceiro, o entendimento é *o que* o processo cognitivo alcança, algo como o conhecimento em certo sentido consiste no que é conhecido, embora o que é entendido nem sempre seja acreditado ou estabelecido como verdadeiro.²³ (GOODMAN; ELGIN, 1988, cap. X, p.161-162)

Ao assumir uma posição pluralista, Catherin Elgin e Nelson Goodman propõem *uma* reconcepção da epistemologia e não *a* reconcepção. “Nós concordamos cordialmente com a conclusão cética de que a verdade transcendente, bem como a certeza e o conhecimento são inatingíveis”²⁴ (GOODMAN; ELGIN, 1988, cap. X, p. 162) A conclusão deles não está baseada no fato de que haveria algum tipo de deficiência na capacidade cognitiva humana, mas sim numa série de complicações provenientes das noções de verdade, certeza e conhecimento.

O grande ganho em optarmos por entendimento em detrimento da noção tradicional de conhecimento é de que

²³ No original: [...]a versatile term for a skill, a process, an accomplishment. First, the understanding is what might be called the cognitive ‘faculty’ in an inclusive sense: the collection of abilities to inquire and invent, discriminate and discover, connect and clarify, order and organize, adopt, test, reject. Second, understanding is the process of using such skills for the cognitive making and remaking of a world, worlds, or a world of worlds. The process goes on and on, for understanding is always partial; fitting symbols or ways of symbolizing in and making them work is a task as varied as are symbol systems, referential relationships, and situations and objectives. Advance of the understanding consists in improvement of the relevant skills or in applying them to expand or refine what is *what* the cognitive process achieves, somewhat as knowledge in one sense consists of what is known, though what is understood is not always believed or established as true.

²⁴ No original: “We heartily concur with the skeptical conclusion that transcendent truth as well as certainty and knowledge are unattainable.”

[...]o avanço da compreensão, o esforço cognitivo começa com o que está sendo adotado no momento e prossegue para integrar e organizar, eliminar e complementar, não com o intuito de chegar à verdade sobre algo já feito, mas com o intuito de fazer algo certo - construir algo que funciona cognitivamente, que se encaixa e consegue lidar com novos casos, que pode implementar investigação e invenção adicionais.²⁵ (GOODMAN; ELGIN, 1988, cap. X, p. 163)

Alguém poderia perguntar se não estaríamos preocupados pelo menos em saber se o que dizemos é verdade. Ou, ainda, se essa tal progressão do entendimento supostamente nos auxiliaria a distinguir o certo e o errado não envolveria saber o que é certo.

A resposta à primeira questão de Goodman e Elgin é dizer que se alguém pretende dizer algo, então precisa que o conteúdo do que é dito seja certo ou, pelo menos, próximo ao certo. Não precisa que seja verdadeiro, exceto algum caso em que a verdade é necessária para correção. Onde a verdade e a correção estão em desacordo, então, como o cientista que procura formular leis efetivas, nós escolhemos a correção. (GOODMAN; ELGIN, 1988, cap. X, p. 164)

Ou seja, importa é que estejamos sempre atentos às mudanças, possíveis correções e revisões dos sistemas com os quais operamos cognitivamente. Sobre a segunda questão a resposta é que o

[...] avanço do entendimento envolve progresso em distinguir o que é certo, mas *não em saber o que é certo*. Determinar com habilidade e inteligência, mas falivelmente, se algo está certo (ou é vermelho, ou é perigoso) não é ter uma crença verdadeira, certa e justificada de que é certo (ou é vermelho ou é perigos), o que quer que isso possa significar. Para a pergunta "como você sabe o que é certo?" Nossa resposta é que não sabemos isso ou qualquer outra coisa. O que é

²⁵ No original: [...]the advancement of understanding, the cognitive endeavor starts from what happens to be currently adopted and proceeds to integrate and organize, weed out and supplement, not in order to arrive at truth about something already made but in order to make something right - to construct something that works cognitively, that fits together and handles new cases, that may implement further inquiry and invention

conhecido é desconhecido.²⁶ (GOODMAN; ELGIN, 1988, cap. X, p. 164)

Para Goodman e Elgin, as artes, as ciências, a filosofia, a percepção e todos os modos que usamos para construir sistemas e, conseqüentemente, mundos, fazem progredir nossa compreensão à medida que estão sempre em constante correção. “Ao contrário do ceticismo radical e do relativismo irresponsável, o construtivismo sempre tem muito a fazer.”²⁷ (GOODMAN; ELGIN, 1988, cap. X, p. 166)

Tendo um panorama geral da proposta de Goodman e Elgin, voltamos agora às questões que elencamos anteriormente, a saber, se arte é capaz de proporcionar conhecimento e se isso altera seu valor.

Em primeiro lugar, Goodman rejeita a noção tradicional de conhecimento, uma vez que essa carrega uma série de dificuldades que mais atrapalham e restringem o trabalho dos epistemólogos. Em contrapartida ele, juntamente com Elgin, sugere a noção de entendimento como substituta mais profícua para se dirigir aos feitos cognitivos que os agentes epistêmicos podem construir e corrigir a partir de suas experiências.

Então, o que está em jogo quando ele diz que a arte ajuda na progressão do nosso entendimento ou compreensão não é o conhecimento proposicional, mas um tipo mais amplo de atividade cognitiva. Esse tipo de atividade, que aceita sistemas verbais e não verbais, não busca uma verdade transcendental apoiada numa certeza infalível. Mas está comprometida com um desempenho que está em constante construção e correção.

Assim sendo, a arte é um desses modos de atividade cognitiva que aprimora nosso entendimento. Para Goodman, isso não só explica seu valor como também eleva, de certo modo, o *status* da arte ao colocá-la no mesmo patamar que outros modos de construir mundos, como é o caso da ciência.

²⁶ No original: [...] advancement of understanding does involve progress in distinguishing what is right but *not in knowing* what is right. To determine skillfully and intelligently but fallibly, whether something is right (or is red, or is dangerous) is not to have a true, certain and justified belief that is right (or is red, or is dangerous), whatever that might mean. To the question “how do you know what is right? Our answer is that we don’t know that or anything else. The known is unknown.

²⁷ No original: “Unlike terminal skepticism and irresponsible relativism, constructionalism always has plenty to do.”

Prima facie, a proposta de Goodman parece razoavelmente auxiliar na resposta da questão normativa da arte. Contudo, precisaremos retomar alguns pontos de seu trabalho para melhor entendermos o funcionamento de sua teoria no próximo capítulo.

2.4 NELSON GOODMAN E UMA POSSÍVEL RESPOSTA

Nelson Goodman dedicou grande parte de seu trabalho às questões de epistemologia, se interessando por problemas da filosofia da arte em uma fase mais madura de seu trabalho. Para ele, o valor da arte reside em nos dar um melhor entendimento das coisas e isso só ocorre porque as obras de arte remetem a algo. Isto é, todo processo cognitivo só pode ser realizado através de uma cadeia de referências. Para defender sua posição Goodman precisa mostrar como as obras de arte referenciam. Deste modo, desenvolve um sistema onde defenderá que as obras de arte são uma espécie de símbolos que pertencem a um sistema simbólico e possuem suas próprias regras de funcionamento.

A proposta de Goodman não exclui a possibilidade de desfrutarmos ou de nos emocionarmos com a arte até porque essas também são formas de melhorar nosso entendimento e possibilitam ganhos cognitivos de um tipo que só podem ser alcançado dentro do sistema da arte. Assim como nada parece poder substituir a ciência em sua tarefa de melhorar nosso entendimento, nada também pode substituir a arte em sua tarefa. Isso ocorre, pois tanto a ciência como a arte são, para Goodman, modos de construir versões de mundos por meio de sistemas simbólicos diferentes.

O valor de ambas depende da correção das construções realizadas, na medida em que podem produzir versões corretas e incorretas. No domínio de aplicação da arte, assim como no domínio de aplicação da ciência, por exemplo, existem alguns critérios de aceitabilidade, testes e experiências a que estes podem ser submetidos. Admite-se para todo caso que não há garantias definitivas e que podem ser constantemente revisados e mudados.

Nosso objetivo ao apresentar a teoria de Goodman é o de defender que esta, aparentemente, oferece bons argumentos para a resposta da questão normativa da arte. Sua teoria, contudo, sofreu críticas e as apresentaremos no último capítulo desta dissertação. Todavia, críticas como as de Dickie e Morgan parecem ser fruto de uma má interpretação das premissas fundamentais de teorias como a de Goodman.

A parte mais substancial da teoria dos símbolos de Nelson Goodman foi apresentada no livro *Linguagens da Arte*, que conta com um complemento anos depois na publicação do livro *Modos de Fazer Mundos*. Além de apontar como as artes auxiliam na progressão do nosso entendimento, Goodman acaba auxiliando a discussão acerca da natureza da arte.

Apelando para a noção de exemplificação, que apresentaremos no próximo capítulo, o filósofo sustenta o argumento de que todas as obras de arte são símbolos e referem, mesmo quando aparentemente não denotam nada. Ao defender que não é possível arte sem exemplificação, descrição, expressão ou denotação, Goodman também auxilia na tarefa de explicar como as metáforas que aparentemente são erros categoriais e as ficções que não denotam nada podem ter função cognitiva.

Ao aceitar que a arte é realizada dentro de um sistema simbólico, é preciso fazer, analisar e descrever esses sistemas. Como todos os sistemas contêm uma sintaxe e uma semântica, as técnicas analíticas desenvolvidas para explicar os sistemas linguísticos parecem poder ser aplicadas aos sistemas pictóricos, musicais, gestuais, entre outros. Neste sentido, a tarefa ou o papel de uma crítica de arte não é mais como outrora de avaliar as obras de arte como sendo belas ou expressivas de certos sentimentos de seu autor. O papel do crítico deve ser baseado na ação de decompor um símbolo cujas propriedades sintáticas e semânticas estão longe de serem claras, mesmo quando comparadas.

Em *Modos de Fazer Mundos* Goodman reserva um capítulo inteiro para propor um modo de resolução para a questão da natureza da arte. Como falamos anteriormente, para poder trabalhar a questão normativa em *Linguagens da Arte*, Goodman precisou usar uma noção provisória de arte para desenvolver sua teoria. Entretanto, definir o que é arte faz parte essencial do correto funcionamento da teoria dos símbolos. Deste modo é preciso definir o que é isso que chamamos de arte que é capaz de melhorar o nosso desempenho cognitivo.

No capítulo quatro de *Modos de Fazer Mundos*, Goodman já assume uma postura pluralista e construtivista ao propor que a grande dificuldade em se definir arte está em fazer a pergunta errada. No início do capítulo dessa dissertação apresentamos, em linhas gerais, o pensamento de Morris Weitz que influenciado pela filosofia wittgensteiniana defendeu que seria impossível definir arte em termos de isolar características necessárias e suficientes. Weitz marcou a discussão acerca da natureza da arte, assim como Goodman o fez anos mais tarde ao defender que não devemos perguntar ‘o que é arte?’, mas sim ‘quando há arte?’.

O que Goodman propõe é que colocar no centro da investigação epistemológica a discussão sobre conhecimento proposicional pode obscurecer aspectos importantes de nossa compreensão do mundo. Deste modo, o filósofo partilha a ideia weitziana a respeito da impossibilidade de isolar as propriedades necessárias e suficientes que auxiliariam alguém a distinguir entre aquilo que é e aquilo que não é arte. Para Goodman, todos esses problemas de definições essencialistas na discussão acerca da natureza da arte podem ser resolvidos se, diante de algo, perguntarmos se esse algo funciona ou não como obra de arte. Goodman defende que parte da dificuldade de definir arte

[...] reside em fazer a pergunta errada - em não ser capaz de reconhecer que uma coisa pode funcionar como uma obra em algumas situações e não em outras. Nos casos decisivos, a verdadeira questão não é "Quais objetos são (permanentemente) obras de arte?", mas "Quando um objeto é uma obra de arte?" - ou, mais brevemente, "Quando é arte?". (GOODMAN, 1995, p.113)

Embora nosso objetivo não seja tratar aqui da natureza da arte, apontar a linha de raciocínio do filósofo a respeito desse problema nos ajudará posteriormente ao falarmos do funcionamento de sua teoria dos símbolos. Para poder dizer que a arte é uma forma de melhorar nossa compreensão das coisas, Goodman explica que não há cognição sem referência e, portanto, passa a investigar os modos pelos quais a arte referencia.

Uma obra de arte simboliza ou referencia através da exemplificação e essa

[...] é uma forma de referência, tanto quanto a representação ou expressão. Uma obra de arte, embora liberta da representação e da expressão, é ainda um símbolo, mesmo que o que ela simboliza não sejam coisas, pessoas ou sentimentos mas determinados padrões de forma, cor, textura que ela exhibe. (GOODMAN, 1995, p.112)

Goodman propõe então que algo que não concebemos como arte pode passar a se tornar arte se funcionar como símbolo. Também algo

poderia deixar de ser concebido como arte se, por exemplo, parasse de simbolizar e passasse a ser visto como um mero objeto de decoração.

[...] é justamente por funcionar como um símbolo em um determinado momento que um objeto se torna, quando assim funciona, uma obra de arte. A pedra na entrada da garagem normalmente não é uma obra de arte, mas pode se tornar quando instalada para ser exibida num museu. Na entrada da garagem ela normalmente não desempenha nenhuma função simbólica. No museu, ela exemplifica algumas de suas propriedades - por exemplo, propriedades de forma, cor, textura. (GOODMAN, 1995, p.114)

Mas como identificamos que algo está a simbolizar? É o museu, uma instalação, o artista ou o crítico que irá definir quais objetos ou ações devem ser vistas como arte? Goodman explica que

O abrir e preencher um buraco funciona como uma obra na medida em que nossa atenção dirige-se para ele enquanto símbolo exemplificativo. Por outro lado, uma pintura de Reembrandt pode deixar de funcionar como uma obra de arte quando usada para substituir um vidro de janela quebrado ou como uma cortina. (GOODMAN, 1995, p.114)

Evidentemente que nem tudo que funciona como um símbolo é necessariamente obra de arte. Adiante veremos melhor isso ao falarmos das amostras e seu papel na teoria dos símbolos. Grosso modo,

Um retalho quando utilizado como uma amostra, não se torna por isso uma obra de arte. As coisas funcionam como obras de arte somente quando seu funcionamento simbólico tem certas características. Nossa pedra num museu de geologia funciona apenas como uma amostra das pedras de um determinado período, origem ou composição, mas não como uma obra de arte. (GOODMAN, 1995, p.114)

Ora, se ser símbolo e simbolizar não são características exclusivas da arte, mas sim partilhadas por outras áreas, como saberemos que certo

objeto funciona como obra de arte? Ou ainda, quais são as características que devem estar presentes que distinguirão um símbolo que é obra de arte daquele que não é? A resposta de Goodman lembra, de certa maneira, a proposta de Weitz, quando este sugeriu alguns critérios de reconhecimento da obra de arte.

Weitz, segundo Ramme (2009), ao tomar *arte* como um conceito aberto, disse que apenas poderíamos identificar algo como obra, como proposto por Wittgenstein, por meio de semelhanças de famílias. Logo não teríamos categorias fixas e permanentes, mas sempre estaríamos com abertura para mudança inclusive nas nossas concepções de arte. Como foi o caso da aceitação tardia dos movimentos de vanguarda da metade do século XX.

Goodman diz algo parecido ao afirmar que podemos resolver este problema ao adotarmos o que ele chama de sintomas do estético. Não obstante, dizer que são sintomas é uma espécie de analogia elucidativa com o ofício da medicina. Do mesmo modo que um paciente pode ter certos sintomas e não ter a doença ou ter a doença, mas não ter sintomas, algo semelhante pode acontecer com as obras de arte.

O que temos remontado até aqui, parece nos dar respaldo para dizer que algo funciona ou não como arte se está diretamente envolvido com um tipo de funcionamento simbólico. E, como já adiantamos um pouco, as características de um símbolo não são estáveis, mas estão em constante mudança²⁸.

Após termos transitado por questões da natureza e valor da arte passaremos agora a remontar a teoria dos símbolos elaborada por Goodman. Nosso objetivo é aferir se esta, de algum modo, proporciona avanços numa possível resposta à questão normativa da arte.

3 A TEORIA DOS SÍMBOLOS

No capítulo anterior, apresentamos brevemente uma mudança no cenário dos debates acerca da natureza da arte em meados do século XX a partir do artigo de Morris Weitz. Ao evidenciar a complexidade da definição do conceito de arte, Weitz propôs que esse é um conceito aberto, isto é, um conceito que está em constante reformulação. Contudo, mesmo se levarmos em consideração a impossibilidade de

²⁸ A ideia de que os símbolos são mutáveis já estava presente nos escritos de Charles Sanders Peirce. Segundo este filósofo o corpo de um símbolo é semovente, isto é, o símbolo muda aos poucos, incorporando novos elementos e abrindo mão de outros elementos. (PEIRCE, 2.222, p.360)

uma definição rígida daquilo que é arte esse não é um motivo razoável para que paremos de discutir filosoficamente a respeito dela.

Como propomos uma das maneiras de seguir teorizando proficuamente seria viabilizar mais discussões acerca do problema do valor da arte, principalmente analisando, como faz Beardsley e Goodman, a arte como fonte de proporcionar experiências de valor. Ao seguirmos os comentários de George Dickie sobre ambos os autores, a teoria Goodmaniana pareceu possuir uma estrutura mais clara e organizada para nos auxiliar a pensar o problema em questão. Desse modo passamos a analisar os motivos pelos quais a teoria dos símbolos de Nelson Goodman seria relevante para responder o problema do valor da arte.

Ao propor uma teoria que evidencia o valor da arte a partir de sua capacidade de melhorar nosso entendimento, assim como a ciência e as outras disciplinas fazem, Goodman propõe algo um tanto interessante. Como poderia a arte ser comparada com a ciência? Para entender melhor o que foi proposto pelo filósofo passaremos agora a remontar sua teoria.

O livro *Linguagens das Artes* contém a maior parte da proposta do filósofo acerca da arte e seu valor. Dividido em seis capítulos, a motivação principal do texto é mostrar que a arte é uma forma de obter compreensão das coisas e que a filosofia da arte tem como finalidade explicar como se alcança esse fim. A proposta por trás da elaboração de uma teoria dos símbolos está em mostrar que a arte, assim como a ciência, é capaz de proporcionar um melhor entendimento das coisas e, como irá propor anos mais tarde em *Modos de Fazer Mundos* (1995), um modo de fazer mundos.

Por ciência o autor concebe não apenas as ciências naturais, mas também as disciplinas como a geografia, a história etc. Para ele, é infundada a defesa de uma hierarquia entre as ciências e as artes, uma vez que a diferença entre elas

[...] não é a que existe entre sentimento e facto, intuição e inferência, deleite e deliberação, síntese e análise, sensação e cerebração, concreção e abstracção, paixão e acção, mediação e imediação ou verdade e beleza, mas antes uma diferença de dominância de certas características específicas de símbolos. (GOODMAN, 2006, p. 276)

Geralmente posições que evidenciam essa proposta de hierarquia que oferece à ciência o mais alto posto, o fazem baseadas na ideia de que o ato de conhecer está basicamente ligado à noção de um resultado a partir de crenças verdadeiras. Contudo, é razoável aceitar que a percepção, o reconhecimento e classificação de padrões também são atividades cognitivas relevantes. Nesta direção, a proposta de Goodman pretende defender que a arte é tão capaz de fornecer conteúdo cognitivo quanto a ciência.

Mas, como é que a arte fornece conteúdo cognitivo? O método clássico de fazer ciência possui um padrão que, em linhas gerais, consiste em partir de uma hipótese, criar experimentos, testar e aferir se a hipótese é ou não plausível. Ao olharmos para a variedade de formas de fazer arte, não identificamos de prontidão um método de trabalho que contemple todas. Deste modo, a tarefa do autor é, em primeira instância, mostrar como a arte, ao não possuir uma estrutura clara e organizada como a ciência, é capaz de aprimorar nosso entendimento.

Ao investigar sobre a cognição, Goodman percebe que esta não existe sem referência. Assim sendo, ele defende que a arte só pode referir a algo por ser um símbolo e fazer parte de um sistema simbólico, uma vez que um símbolo não pode funcionar isoladamente, mas possui as suas próprias regras.

A arte referencia, segundo Goodman, através da representação, descrição, expressão, exemplificação ou uma combinação destas, como veremos a seguir.

3.1 FORMAS DE SIMBOLIZAÇÃO NA ARTE

Nas subseções 3.1.1 e 3.1.2 apresentaremos brevemente como se dá simbolização na arte através da representação, descrição, expressão e exemplificação.

3.1.1 Representação e Descrição

Uma das formas da arte referenciar é através da representação, e um exemplo deste modo é percebido principalmente nas artes plásticas, como nas esculturas e pinturas. Por outro lado, não é uma forma tão frequente na música.

Há, conforme aponta Goodman, um modo ingênuo de conceber representação quando esta é expressa em termos de semelhança, ou seja, «A representa B se, e só se, A se assemelha apreciavelmente a B», ou «A representa B na medida em que A se assemelha a B». (GOODMAN,

2006, p.16) Para ele, esta é uma formulação ingênua, pois embora um objeto assemelha-se a si mesmo ao máximo grau, dificilmente poderia representar a si mesmo.

A semelhança, ao contrário da representação, é reflexiva. Do mesmo modo, ao contrário da representação, a semelhança é simétrica: *B* é tão idêntico a *A* quanto *A* é idêntico a *B*, mas enquanto um quadro pode representar o Duque de Wellington, o Duque não representa o quadro. (GOODMAN, 2006, p.36)

Assim, Goodman pensa que para uma imagem ser capaz de representar um objeto, esta precisa ser um símbolo do mesmo ou, dito de outra forma, necessita se referir a este sem perder de vista que a mera semelhança não é suficiente para estabelecer uma relação de referência. Uma saída proposta pelo autor para fugir dos problemas resultantes de uma noção ingênua de representação está em considerar outra categoria, que parece ser independente da semelhança, a denotação. Para isso é necessário entendermos se a relação entre uma obra e o objeto que essa representa é a mesma que a de um dado predicado e aquilo a que ele se aplica.

O que Goodman percebe é que, embora denotar, na maioria dos casos, seja independente da noção de semelhança, no caso de sua investigação acerca da representação na arte ela será fundamental para distinguir esta de outros tipos de denotação. Deste modo teríamos assim: se *A* denota *B*, então *A* representa *B* na exata medida em que *A* se assemelha a *B*.

Contudo, essa proposta nos dá uma concepção errada sobre a natureza da representação, pois se estivesse certa, para fazer uma imagem fiel de um objeto bastaria copiá-lo tanto quanto possível exatamente como este é. (GOODMAN, 2006, p.38) Mas a arte não pode representar também por meio de uma imitação, pois, somos incapazes de determinar o que se deve copiar.

Se um objeto que desejamos representar for um homem, não conseguimos definir aquilo que deve ser representado, ao passo que este nada mais é do que um conjunto de átomos, um complexo de células, um violinista, um amigo. E, se fosse possível copiá-lo de tal forma a colocar todos os átomos e as células, menos essa imagem seria realista. (GOODMAN, 2006, p.38)

Até poderíamos tentar, diz Goodman, copiar um dado objeto olhando-o com um olhar inocente. Mas, como sugere Ernest Gombrich, tal olhar não existe, pois sempre olhamos de acordo com o nosso passado - nossa formação - e nossos sentidos estão formatados e acostumados com determinados padrões.

Por outras palavras, nada é jamais representado quer desprovido quer na posse plena das suas propriedades. Uma imagem nunca se limita a representar x ; ao invés, representa x como um homem ou representa x como uma montanha, ou representa *o facto de x ser* um melão. Mesmo que existisse tal coisa, seria muito difícil compreender o que poderia querer dizer copiar um facto; pedir-me para copiar x como algo é um pouco como pedir-me para vender algo como um presente; e falar de copiar algo para ser um homem é um puro absurdo. (GOODMAN, 2006, p.41)

Poderíamos afirmar que um artista esforça-se para manter o olhar ingênuo, mas, como sabemos, ele tem a liberdade de escolher as cores que usa, o ângulo mais favorável de acordo com a luz, etc, ou seja, é sempre uma questão de perspectiva. Goodman explica que a adoção da perspectiva na época do renascimento foi um passo importante na busca da representação pictórica realista. As leis da perspectiva são capazes de fornecer padrões absolutos de fidelidade que minimizaram o problema dos diferentes estilos no modo de retratar e de ver estas obras. Embora muitos acreditem que a perspectiva é uma mera convenção, Goodman explica que Gombrich, por exemplo, não pensa deste jeito, dizendo que a perspectiva, de certa forma, seria responsável por dar-nos uma melhor representação do objeto que ela pretende demonstrar. Esta ideia aparentemente parece interessante e Goodman testa sua aplicabilidade sugerindo a seguinte argumentação.

Uma imagem desenhada numa perspectiva correcta irá, sob condições especificadas, fornecer ao olho um feixe de raios de luz que corresponde ao feixe fornecido pelo próprio objecto. Esta correspondência é uma questão puramente objectiva, que se pode medir com instrumentos. E tal correspondência constitui a fidelidade da representação; pois se os raios de luz são tudo o que o olhar pode captar quer da imagem quer do

objecto, a identidade dos padrões de raios de luz tem de constituir a identidade de aparência. É claro que os raios devolvidos pela imagem sob as condições especificadas não correspondem apenas aos raios transmitidos pelo objecto em questão a uma dada distância e sob um dado ângulo mas também aos raios que são transmitidos por variadíssimos outros objectos a partir de outras distâncias e de outros ângulos. (GOODMAN, 2006, p. 26)

As imagens em perspectiva precisam ser lidas e a capacidade que temos de lê-las é adquirida, ou seja, uma pessoa que jamais teve contato com este tipo de pintura não saberá prontamente entendê-las, mas, com o tempo, será possível que aprenda. Basicamente o que o argumento propõe é que os padrões de raios luminosos fossem uma condição suficiente para a representação, mas, na realidade, tais padrões da mesma forma que os tipos de semelhança não o são.

Goodman entende, ao final da investigação acerca da representação, que esta funciona, de certo modo, como imagens, da mesma forma que ocorre com as descrições, ou seja,

Tal como os objectos são classificados usando várias etiquetas verbais, também os objectos são classificados usando várias etiquetas pictóricas. E as próprias etiquetas, verbais ou pictóricas, são por sua vez classificadas usando etiquetas, verbais ou não. (GOODMAN, 2006, p. 61)

Deste modo, conforme Aires Almeida aponta, para Goodman não é a semelhança por si só que nos permite decifrar o que uma dada imagem pode representar ou denotar, mas sim o que está anterior a isto. Dito de outra forma, o que importa é a aplicação de convenções e regras que correlacionam certas configurações visuais com os objetos representados. (ALMEIDA, 2006, p.25)

A noção de representação simbólica proposta por Goodman está em apresentar, portanto, que “ x representa y se, e só se, x denota y e existe um sistema de convenções simbólicas que fazem que x denote y .” (ALMEIDA, 2006, p.25) Teríamos, então, diferentes sistemas simbólicos, cujas convenções e estruturas são responsáveis na tarefa de identificação do que é representado.

Mas representação e descrição são umas das formas possíveis de simbolizar na arte e, por isso, como dissemos no início dessa subseção, não dão conta de todos os tipos de arte. Passamos agora a apresentar outros dois modos possíveis de referenciar da arte, a saber, a expressão e a exemplificação.

3.1.2 Expressão e Exemplificação

Para explicar como a arte ou uma obra de arte faz progredir nosso entendimento de modo semelhante ao desempenhado pela ciência, Goodman percebe que é necessário explicar como a arte, sem possuir uma estrutura clara e definida, referencia. Apresentamos brevemente dois modos de referenciar, que são a representação e a descrição. Mas, como vimos, as duas não dão conta de explicar o funcionamento cognitivo de todas as artes. É necessário também que uma obra de arte esteja inserida dentro de um sistema simbólico que possua uma estrutura formada por convenções para ser compreendida e para assim realizar sua função cognitiva.

Explicitaremos agora outra forma comum de simbolizar na arte, que é a expressão. Conforme aponta Goodman, outro modo de uma obra referenciar se dá através da expressão de algo, seja de um sentimento, uma ideia ou um fato. É razoável aceitarmos que expressão é uma noção de uso de um senso comum ao se tratar das artes e, por isto mesmo, pode gerar uma série de confusões e equívocos. Por isso, o filósofo propõe que é necessário fazer alguns esclarecimentos antes de continuar propriamente na investigação de partida acerca do valor da arte.

A confusão da noção de expressão reside em, dada uma série de usos da palavra, compreender se, por exemplo, ao falar que alguém exprime tristeza pode tanto estar a remeter à expressão do sentimento ou à expressão do fato de ter esse sentimento. Isto, conforme aponta Goodman, causa confusões na medida em que uma pessoa pode, a título de exemplificação, exprimir uma tristeza sem senti-la, pode também exprimir uma tristeza que possui ou ainda ter um sentimento que não exprime. Assim o melhor a fazer é

[...] limitar «exprimir» a casos em que se faz referência a um sentimento ou outra propriedade e não à sua ocorrência. Pode-se interpretar de outra forma o que acarreta mostrar ou afirmar que uma propriedade está presente numa dada ocasião. (GOODMAN, 2006, p.74)

Assim, enquanto a representação e a descrição dizem respeito a objetos e acontecimentos, a expressão diz respeito a sentimentos e outras propriedades. A expressão, ao contrário da representação, parece ser menos literal e parece ocorrer por uma espécie de sugestão. Logo, a expressão, diferentemente da representação, parece ser mais direta e imediata.

A expressão de um rosto, por exemplo, pode ser o efeito do medo, da raiva ou da mágoa que a pessoa sente, sendo que as configurações faciais simultaneamente resultam e exibem essa emoção; ou, em termos da teoria James-Lange, a emoção pode resultar da percepção da expressão corporal. (GOODMAN, 2006, p.75)

Esta argumentação não se sustenta por muito tempo, pelo fato de que a atuação ou a expressão facial de um ator não precisam necessariamente gerar no público as emoções em questão, da mesma forma que uma obra de arte também não é capaz de sentir o que exprime, seja um sentimento ou outra coisa.

Se pensarmos no oposto, como Goodman propõe, poderíamos dizer que uma obra exprime determinada emoção na medida em que os espectadores a sintam. Por exemplo, se um ator conseguir exprimir tristeza, ou provocar em seu espectador um sentimento triste, essa será uma obra que exprime algo. Esse argumento, apesar de ser mais aceitável, também não pode ser defendido por muito tempo, já que independentemente da emoção que possa ser gerada ela não pode ter sido expressa. Por exemplo: “Um rosto que exprime agonia inspira piedade e não dor; um corpo que exprime ódio e raiva tem tendência para provocar aversão e medo.” (GOODMAN, 2006, p. 75)

Talvez, então, a diferença entre representação e expressão seja que a emoção parece ter uma relação mais próxima de ser absoluta e invariável. A representação é, de certa forma, relativa, pois, qualquer imagem pode representar qualquer objeto, mas um rosto sorridente dificilmente pode exprimir tristeza, ou um quadro com cores vivas como amarelo, laranja e vermelho dificilmente exprime ou incita repouso. Esta é outra tentativa falha. Goodman nos mostra o motivo usando como exemplo o cinema japonês

Quando os primeiros filmes de arte japoneses nos chegaram, as audiências ocidentais tinham alguma

dificuldade em determinar as emoções que os atores estavam a exprimir. Não era sempre instantaneamente evidente se um rosto estava a exprimir agonia ou ódio, ansiedade ou determinação, desespero ou desejo; pois até as expressões faciais são em certa medida moldadas pelo costume e pela cultura. (GOODMAN, 2006, p. 76)

Até aqui o que podemos dizer é que tanto a representação como a exemplificação são modos de denotação que se diferenciam apenas porque em um caso o que é denotado é concreto e no outro é abstrato. Outro exemplo dado por Goodman é fundamental e nos leva para o outro modo de referenciar, que é a exemplificação.

Perante mim está uma imagem de árvores e penhascos junto ao mar, pintada em cinzentos pesados, e que exprime grande tristeza. Esta descrição fornece informação de três tipos, dizendo algo sobre 1) as coisas que a imagem representa, 2) as propriedades que possui, e 3) os sentimentos que exprime. (GOODMAN, 2006, p.78)

Parecem ser lógicas as relações nos primeiros dois casos, ou seja, a imagem denota determinada cena no caso da primeira e no caso da segunda trata-se de uma exemplificação fatural de certos tons da cor cinza. Mas a relação entre a imagem e aquilo que se diz que ela parece exprimir não é algo que podemos conceber logicamente. Para Goodman, podemos traçar uma linha que separa a posse de uma propriedade da sua expressão, pois, ao invés de dizer que aquela imagem exprime tristeza, poderia ser dito que a imagem é triste. Contudo, isto seria um absurdo, já que ele aceita que apenas os seres ou os acontecimentos sencientes podem ser tristes e que, nestes termos, uma imagem só poderia o ser figurativamente.

Explicando melhor: uma imagem pertence, de fato, ao conjunto de coisas cinzentas, mas só pode participar do conjunto das coisas que podem sentir este sentimento metafóricamente. A expressão pode ser caracterizada, portanto, como algo que envolve uma posse figurativa, e isto explicaria de certa forma aquela sensação que tivemos inicialmente ao dizer que ela era, de algum modo, mais direta e menos literal do que

a representação, sendo que a posse aparenta ser anterior do que a denotação.

Isso representa um problema, pois, “dizer que a expressão envolve uma posse figurativa parece ao mesmo tempo assimilá-la à posse e contrastá-la com a posse.” (GOODMAN, 2006, p.78) Então, para que possamos ir a fundo neste problema, precisamos primeiro entender o que Goodman está querendo dizer com posse.

Um objecto é branco, ou exemplifica ou possui brancura, se, e só se, «branco» se aplica a esse objecto. Assim, ao passo que uma imagem denota o que representa, e um predicado denota o que descreve, as propriedades que a imagem ou o predicado possuem dependem, antes, dos predicados que denotam a imagem ou o predicado. Não se pode dizer que uma imagem denota essas propriedades ou predicados excepto no sentido confuso em que se diz que um jornal local «adquiriu novos proprietários». A imagem *não denota a cor branca mas é denotada pelo predicado branco*. (GOODMAN, 2006, p.79)

Com este exemplo podemos novamente confirmar que a representação é uma questão de denotação e, diferentemente do que pensávamos, a expressão é de alguma forma uma questão de posse. Entretanto, denotar é referir, mas, ser denotado não é necessariamente referir algo. A expressão é uma questão de simbolização, onde a imagem precisa estar no lugar de simbolizar e referir o que exprime. Assim, a simbolização ou a referência tem uma direção oposta à denotação, porém emerge desta ao invés de ir em direção ao que é denotado. (GOODMAN, 2006, p.79)

O que se pretende mostrar com essa explicação é que se um objeto que é denotado por um predicado e que refira este predicado ou propriedade correspondente, ele exemplifica esse predicado ou propriedade, sendo que nem toda exemplificação é expressão, mas toda a expressão é exemplificação.

Goodman aponta que tratar sobre exemplificação não estava em seus planos, mas, dado o desenrolar da investigação, onde ela surgiu, seria um erro não tratá-la com cuidado que merece, visto que este é um modo de simbolização muito importante e usado na arte como também fora dela.

Considere-se uma colecção de amostras de tecido de um alfaiate. Estamos perante amostras, símbolos que exemplificam certas propriedades. Mas uma amostra não exemplifica todas as suas propriedades; é uma amostra da cor, fibra, textura e padrão do tecido, mas não do tamanho, forma, peso ou valor absolutos. Nem exemplifica sequer todas as propriedades — como a de ter sido terminada numa terça-feira — que partilha com o lote de material a que pertence. A exemplificação é posse mais referência. (GOODMAN, 2006, p.80)

O que se deseja explicar é que a exemplificação é a relação entre uma amostra e o que a amostra refere, isto é, a amostra exemplifica ao mesmo tempo as propriedades que referencia e que possui. Devemos ter algumas precauções, pois nem todo pedaço de material funciona como uma amostra e por isso mesmo que a posse é intrínseca e a referência não, ou seja, as propriedades de um símbolo que são exemplificadas dependem do sistema particular de simbolização que está ativo. (GOODMAN, 2006, p.80)

Precisamos clarificar, entretanto, se uma questão de exemplificação sempre será uma questão de linguagem. Para Goodman, os predicados são etiquetas de um sistema linguístico, sendo que os símbolos de outros sistemas podem ser exemplificados e funcionarem como predicados de uma linguagem. Mas, como ficariam os sistemas não verbais desenvolvidos antes de conseguirmos a linguagem? A isto explicamos que a exemplificação de uma propriedade que não tenha sido nomeada equivale à exemplificação de um símbolo que não seja verbal, para o qual não temos uma descrição que lhe corresponda. Contudo, a diferença entre a exemplificação e a denotação parece derivar da organização da linguagem mesmo em casos que envolvam símbolos não verbais, como o visto acima.

Na linguagem corrente, a referência de «homem» a Churchill, e de «palavra» a «homem», é inequivocamente denotação; ao passo que se Churchill simboliza «homem», e «homem» simboliza «palavra», a referência é inequivocamente exemplificação. Com respeito às imagens, apesar de não serem verbais, a orientação das relações referenciais é fornecida por correlações estabelecidas com a linguagem. A

imagem que representa Churchill, como um predicado que se lhe aplica, denota-o. E a referência de uma imagem a uma das suas cores equivale muitas vezes à exemplificação de um predicado da linguagem corrente. Tais paralelos e pontos de contacto com a linguagem são suficientes para estabelecer a direcção. (GOODMAN, 2006, p.85)

A etiquetagem, em geral, parece ser mais livre do que a amostra, já que podemos fazer qualquer coisa denotar coisas vermelhas, por exemplo, mas não podemos fazer qualquer coisa que não seja vermelho ser uma amostra de vermelhidão.

Gostaríamos de voltar por um momento àquele exemplo anterior da imagem cinza e que exprime tristeza, pois precisamos fazer algumas considerações sobre ele. Não há dúvidas de que a imagem é claramente cinzenta e apenas metaforicamente triste. Mas a sua cor é literal ou também é metafórica? O que Goodman explica é que, neste caso, o uso desta cor é o que chamam de metáfora morta, ou como ele diz, é uma metáfora que perdeu o vigor da juventude, mas que ainda assim é uma metáfora e ao perder essa virilidade o que acontece é que ela se assemelha mais de uma verdade literal.

A posse é sempre efetiva, seja ela metafórica ou literal. Sendo assim, precisamos diferenciar as duas no interior do efetivo. O que acontece é que a aplicação de uma delas estará sempre ligada com a sua característica de novidade, apesar de que novidade não é condição necessária para ser uma metáfora. Pelo contrário, o que parece acontecer é que uma metáfora é uma maneira de aplicar uma etiqueta velha de uma maneira nova.

Mas a aplicação metafórica de uma etiqueta a um objecto desafia uma recusa prévia, explícita ou tácita, de aplicar essa etiqueta a esse objecto. Onde há metáfora, há conflito: a imagem é triste e não alegre apesar de ser inanimada e portanto nem triste nem alegre. A aplicação de um termo é metafórica só se for em certa medida contraindicada. (GOODMAN, 2006, p.96)

Há uma grande diferença entre a verdade metafórica e a simples falsidade. Dizer que a nossa imagem é vermelha não é metafórico, é apenas falso; dizer que ‘ela é alegre’ é literal e metaforicamente falso;

Agora, dizer que ‘é triste’ é metaforicamente verdade, apesar de ser literalmente falso. Ao passo que a falsidade depende de uma má aplicação de uma etiqueta, a verdade metafórica depende de uma nova aplicação. (GOODMAN, 2006, p. 97) Precisamos entender também que uma metáfora não trabalha apenas com uma etiqueta, mas sim com um conjunto delas.

Chegamos até esta discussão sobre metáforas para dizer que a expressão é metaforicamente exemplificada, ou seja, o que exprime tristeza é metaforicamente triste e o que é metaforicamente triste é efetivamente triste, mas não literalmente e, por fim, passa a estar sob uma aplicação transferida de qualquer etiqueta co-extensional com ‘triste’.

Assim, o que é expresso é possuído, e o que um rosto ou imagem exprimem não têm de ser (mas podem ser) emoções ou ideias do actor ou artista, nem as que ele quer transmitir, nem os pensamentos ou sentimentos do público ou da pessoa retratada, nem propriedades de qualquer outra coisa de algum modo relacionada com o símbolo. Claro que se diz frequentemente que um símbolo exprime uma propriedade relacionada consigo de uma destas maneiras, mas eu reservo o termo «expressão» para distinguir o caso central em que a propriedade pertence ao próprio símbolo — independentemente de causa, efeito, intenção ou tema. Que o actor estava desanimado, o artista extasiado, o espectador sombrio, nostálgico ou eufórico, o assunto morto, não determina se o rosto ou imagem é triste ou não. O rosto alegre do hipócrita exprime solicitude; e a imperturbável imagem de formações rochosas pode exprimir agitação. As propriedades que um símbolo exprime são a sua própria propriedade. (GOODMAN, 2006, p.110)

Portanto, expressão é um termo importante para diferenciar que a propriedade pertence ao próprio símbolo, mas que esta propriedade é adquirida, ou seja, são importações metafóricas. Em geral, um símbolo de um dado tipo — pictórico, musical, verbal, etc. — exprime apenas propriedades que o símbolo metaforicamente exemplifica enquanto símbolo desse tipo. (GOODMAN, 2006, p. 111) O símbolo precisa ter todas as propriedades que exprime. Por exemplo, o que conta não é

alguém achar que aquela obra cinzenta é triste, mas se a etiqueta “triste” se aplica de fato a ela.

Goodman considera que, apesar da exemplificação e a expressão serem diferentes da representação e da denotação, todas são modos de simbolização. Um símbolo fará uso de um ou de uma combinação de alguns destes modos para organizar seu universo, sendo alterado em alguns casos por eles. Por exemplo

A exemplificação relaciona o símbolo com uma etiqueta que o denota, e portanto, indirectamente, com as coisas (incluindo o próprio símbolo) no domínio dessa etiqueta. A expressão relaciona o símbolo com uma etiqueta que metaforicamente o denota e portanto, indirectamente, não apenas com o domínio metafórico mas também com o domínio literal dessa etiqueta. E várias cadeias mais longas de relações referenciais elementares entre etiquetas, coisas e outras etiquetas, e entre coisas e etiquetas, podem ter origem em qualquer símbolo. (GOODMAN, 2006, p.117)

Mas, como fica isso tudo na arte? Qual escolher? A preferência pela denotação, representacional ou descritiva, pela exemplificação, formal ou decorativa, ou pela expressão, pode variar de acordo com o artista, o tipo de arte e com a obra e em alguns casos um destes aspectos poderá ser o dominante quase excluindo os outros. Nada na análise sobre as funções simbólicas, feita por Goodman, que estamos a remontar até o momento, deu argumentos para apoiar ou condenar que a representação, expressão ou a exemplificação são ou não fundamentais na arte e se alguém pretender fazer isto terá que ser com outra base e outra argumentação.

O que tentamos fazer nesta subsecção, assim como fez o filósofo em questão, foi tentar reduzir o caos e as ambiguidades que o termo ‘expressão’ poderia trazer. Para resumir a ideia de Goodman, que apresentamos brevemente, temos que: se *a* exprime *b*, então:

- (i) *a* possui ou é denotado por *b*;
- (ii) essa posse ou denotação é metafórica;
- (iii) *a* refere-se a *b*.

Também tentamos comparar e contrastar a expressão com outros tipos de referência.

Outro problema relevante apresentado por Goodman, dentro dessa busca acerca de como a arte referencia, é o da falsificação das obras de

arte, que passaremos a remontar na próxima subseção. Embora *prima facie* este problema pareça estar desconexo com o exposto até aqui, Goodman propõe que ele é fundamental na elaboração de sua proposta apresentada no LA. É fundamental, pois se estamos a falar sobre obras de arte e seu valor precisamos averiguar se há diferença no valor da obra original e de sua cópia.

3.2 FALSIFICAÇÃO DAS OBRAS DE ARTE

Segundo Nelson Goodman, o problema acerca da falsificação das obras de arte não é uma questão exclusiva de colecionadores, conservadores e historiadores da arte, mas um problema digno da atenção de filósofos. O trabalho dos primeiros reside em dominar uma técnica e dedicar horas de esforço para identificar se determinado objeto é ou não genuíno. Já aos filósofos compete a tarefa de identificar se há alguma diferença estética entre uma obra falsificada e uma obra original.

Para elucidar a questão, Goodman propõe que imaginemos ter diante de nós dois quadros idênticos de Rembrandt, um original e o outro falso. Ora, sabemos que, baseados em documentações e história bem preservada, o da esquerda é o verdadeiro, enquanto o da direita, com base em fotografias de raio x, exames minuciosos e de análise química, se trata de uma falsificação recente. A questão emerge justamente ao percebermos que, apesar de ter uma série de diferenças entre eles, como material, autor, idade, valor de mercado, etc, estas não podem ser percebidas a olho nu. Por isso, as diferenças entre as duas não parecem ser esteticamente relevantes.

Num primeiro momento, devemos nos questionar se a diferença entre algo que vemos e não vemos a olho nu está claramente demarcada. Para Goodman, uma noção básica de olho nu é quando lançamos o olhar sobre algo sem intermédio de nenhum instrumento. Contudo, esta formulação já encontraria problemas quando aplicada por pessoas que usam óculos. Assim, para não perder de vista o foco principal da investigação, o autor diz que devemos supor que estas dificuldades tenham sido esclarecidas, dando espaço para trabalhar outra questão mais pertinente.

A questão que realmente importa aqui é saber se há alguma diferença estética, e ninguém, nem o melhor especialista, consegue diferenciar as imagens a olho nu. Se, desta forma, aparentemente, não é possível estabelecer que as duas imagens são esteticamente equivalentes, devemos admitir que algo além do alcance do olho nu

constitui uma diferença estética, tornando obscuro o fato de não admitir documentos e resultados de avaliações científicas.

Dizendo de uma forma mais clara, podemos formular a questão da seguinte forma: será que há para x alguma diferença estética entre as duas imagens se x não consegue diferenciá-las a olho nu? O que podemos inferir é que não existe *prima facie* justificacão que sustente que x nunca conseguir a olho nu provar que há diferenças estéticas entre as imagens, ou seja, é possível que x em algum momento possa identificar alguma diferença entre elas.

Assim, a questão crítica equivale, em suma, a isto: há alguma diferença estética entre as duas imagens, para x em t , sendo t um período apropriado de tempo, se x não puder distingui-las a olho nu em t ? Ou, por outras palavras, poderá algo que x não distingue a olho nu em t constituir uma diferença estética, entre duas imagens, para x em t ? (GOODMAN, 2006, p. 126)

Uma maneira de solucionar este caso precisa considerar que o olho nu de x não depende exclusivamente do fato de x possuir visão em parâmetros de normalidade, mas deve considerar que a visão de x depende de uma formação e de uma prática cotidiana. Para entender melhor, Goodman propõe que, se x nunca viu dois irmãos gêmeos idênticos, não podemos esperar que este diferencie a olho nu ambos no exato momento em que os conhece. Porém, x pode aprender a captar as diferenças, tanto no caso dos gêmeos como no caso das obras.

Também podemos dizer que x , ao saber que existe diferença entre as duas obras, que uma é a verdadeira e outra é a falsa, mesmo que este não saiba quais são à primeira vista, é um fato que privilegia a argumentação de que x pode aprender a ver estas distinções. Afinal, é razoável dizer que quando alguém nos questiona se conseguimos ver a diferença entre dois quadros automaticamente passamos a procurar algo que possa diferenciá-los.

Resta ainda saber se x , tendo uma prova de que um quadro é o original e o outro é falso, acharia que há uma diferença estética entre os quadros. Goodman sugere que, supostamente, a resposta de x continua sendo a que, mesmo tendo prova das diferenças, não há diferenças estéticas entre as obras. Neste caso, se x não consegue identificar nenhuma diferença perceptivamente, então a existência de uma

diferença estética entre elas dependerá exclusivamente do que é ou não provado por outros meios que não a olho nu.

Este exemplo de falsificação é apresentado para apontar que duas imagens podem diferir esteticamente e não que o original é necessariamente melhor que o falsificado. Goodman não pretende incentivar um juízo comparativo ou formular um modelo de avaliação estética, mas seu intuito com este exemplo é o de mostrar que mesmo que não consigamos encontrar a olho nu diferenças estéticas entre os dois quadros isto não implica que estes são esteticamente equivalentes e, portanto, nada nos obriga aceitar que a falsificação é tão boa quanto a original.

Assim, o pano de fundo desta investigação não era o de definir o que é ou não estético, mas sim o de apontar que o treinamento, que permite qualquer um se tornar capaz de diferenciar obras de arte, é um tipo de atividade estética.

Outro problema assinalado por Goodman, que reside nas questões de autenticidade, e que exige atenção, é o de entender por que na música, ao contrário da pintura, não é possível haver falsificação. Ora, é comum que possamos confundir uma obra musical como sendo de um compositor, mas que na realidade é de outro ou, ainda, termos composições que são apresentadas como sendo de alguém a quem não pertencem de fato. Mas, fora isso, não parece ser plausível conceber que uma sinfonia de Vivaldi foi falsificada do mesmo modo que falamos anteriormente dos quadros de Rembrandt. Razoavelmente, também ninguém afirmaria que uma cópia de uma partitura é menos genuína do que a partitura original de determinada música.

As cópias da partitura podem ser mais ou menos precisas, mas todas as cópias precisas, mesmo que sejam falsificações do manuscrito de Haydn, são igualmente exemplares genuínos da partitura. As execuções podem variar em termos de correcção, qualidade e até em «autenticidade» de um tipo mais esotérico; mas todas as execuções correctas são igualmente exemplares genuínos da obra. Contrastando com isto, mesmo as cópias mais exactas da pintura de Rembrandt são apenas imitações ou falsificações, e não novos exemplares, da obra. Porquê esta diferença entre as duas artes? (GOODMAN, 2006, p. 135)

O que Goodman percebe é que há diferentes tipos de obras e que, para entender porque um quadro pode ser falsificado e uma música não, devemos apresentar estas diferenças. Para ele, a grande diferença entre as obras pode ser explicitada na distinção das obras ditas autográficas e das obras ditas alográficas.

Uma obra é autográfica se, e somente se, a distinção entre o original e a falsificação for significativa, ou seja, a mais exata falsificação ou duplicação da obra não conta imediatamente como genuína. Como podemos perceber, este é o caso da pintura e da falsificação de quadros às quais nos referimos anteriormente. Por outro lado, uma obra é alográfica se a distinção entre a cópia e o original não há nada de muito significativo, como é o caso da música.

Podemos perceber também que, no caso da música, a obra musical termina quando termina a partitura. Sendo assim, o produto final reproduzível diversas vezes. Já na pintura, quando o artista a termina, esta é finalizada. Segundo Goodman, isso é um indício de que a música é uma arte difásica e a pintura uma arte monofásica. Enquanto a pintura é finalizada, não podendo ser alterada, a música é finalizada, mas pode ser executada várias vezes, por pessoas distintas. Mas, como veremos, não é uma regra que toda obra autográfica seja monofásica e toda obra alográfica seja difásica.

A literatura, por exemplo, não é autográfica, mesmo sendo monofásica, ou seja, ela é alográfica, pois mesmo fazendo várias cópias de um romance, e estas forem fieis à obra original, todas terão o mesmo conteúdo. Mas ela é monofásica, pois o escritor a finalizou e o produto final não é alterado.

Podemos tentar fazer da literatura uma arte difásica considerando as leituras silenciosas os produtos finais ou exemplares de uma obra; mas nesse caso ver uma pintura e escutar uma execução contariam igualmente como produtos finais ou exemplares, de modo que tanto a pintura como a literatura seriam difásicas e a música seria trifásica. (GOODMAN, 2006, p.136-137)

A gravura, por outro lado é difásica e autográfica.

Na gravura a água-forte, por exemplo, faz-se uma chapa da qual se tiram então impressões em papel. Estas impressões são os produtos finais; e apesar de poderem diferir bastante umas das outras, todas

são exemplares da obra original. Mas mesmo a cópia mais exacta que não seja impressa a partir daquela chapa não conta como original mas sim como imitação ou falsificação. (GOODMAN, 2006, p.137)

Todas essas diferenciações são interessantes, mas para resolver a indagação inicial acerca da música, proposta por Goodman, é necessário identificar claramente porque algumas obras são autográficas e outras não, ou seja, por que é difícil ou impossível falsificar uma composição ou romance da mesma forma que também é impossível fazer um original da pintura de Rembrandt.

No primeiro caso, da música e do romance, não importa quantas cópias serão feitas, sejam elas de diferentes tamanhos de fonte, cores ou edições, desde que haja igualdade ortográfica, ou seja, que o conteúdo permaneça o mesmo, ela vale como obra igualmente como a sua original ou primeira versão. Mas o mesmo não acontece na pintura, pois, diferentemente da música e da literatura, a pintura não consegue isolar os traços do pincel da mesma forma que se consegue com as palavras ou notas já impressas em uma partitura ou romance.

A única maneira de assegurar que um determinado quadro é o original se dá, como vimos, por intermédio de fatos históricos e documentais de que este é o original. Baseamo-nos nestes fatos de identificação histórica e identificação física do que foi produzido pelo artista, pois não temos outros modos de certificarmos quais são as propriedades que deveriam estar ou não presentes na obra, como se dá na música ou na literatura.

Aqui, novamente é necessário distinguir aquilo que é mérito estético daquilo que é autenticidade, pois, como dissemos anteriormente, mesmo que a diferença entre o original e sua falsificação possua alguma relevância estética, essa não é suficiente para dizer que a falsificação é tão boa quanto a original. (GOODMAN, 2006, p.141)

O que parece ser decisivo para uma resposta à questão acerca da possibilidade de falsificação de uma pintura e a impossibilidade de falsificar uma música, está em perceber como se dá a produção de cada uma e se é relevante que saibamos como estas são feitas. Goodman afirma que

Uma falsificação de uma obra de arte é um objecto que finge ter a história de produção que se requer da (ou de uma) obra de arte original. Nos

casos em que há um teste teoricamente decisivo para determinar se um objecto tem todas as propriedades constitutivas da obra em questão sem determinar como o objecto foi produzido, ou quem o produziu, não se requer uma história da produção e portanto não há falsificação de qualquer obra dada. (GOODMAN, 2006, p. 144)

Em vista disso, uma música não pode ser falsificada pelo simples fato dela possuir uma estrutura que parece ser independente do modo ou daquele que a produziu, isto é, podemos nos questionar se determinada execução ou partitura de uma música contém todos os elementos que a original continha sem nos perguntar se ela foi feita por x ou y , ou em qual contexto histórico foi produzida. De acordo com Goodman, este teste que verificaria se uma música está em conformidade com a sua primeira versão ou partitura só é possível dado que a música possui

[...] um sistema notacional adequado, com um conjunto articulado de caracteres e de posições relativas para esses caracteres. No caso dos textos, partituras e talvez planos, o teste é a correcção ortográfica na notação em causa; para construções e execuções, o teste é a conformidade com o que está ortograficamente correcto. (GOODMAN, 2006, p. 144)

Para Goodman, a grande conquista das obras de arte ditas alográficas é a emancipação por notação, uma vez que uma obra só pode ser devidamente identificada, sem apelo à sua história de produção, quando se estabelece como notação.

Os questionamentos levantados nessa última seção, propostos por Goodman, podem parecer não ter relevância na busca pela resposta de como a arte melhora nossa compreensão. Contudo, mencioná-los e reponde-los, conforme veremos adiante, faz parte de um processo para melhor entendermos a sua proposta de teoria dos símbolos. Na próxima subseção apresentaremos a fundo os problemas propostos por Goodman que, até agora, foram só descritos.

3.3 NOTAÇÃO E TEORIA GERAL DOS SÍMBOLOS

Vimos que a música e a literatura possuem um aparato que permite identificarmos se uma cópia sua é fiel ou não. Mas não

explicamos como esse aparato ou sua notação é formada ou até mesmo porque ele é necessário no processo de avaliação. Há quem pense que a música, após ser executada, não precisa mais da partitura, já que se pode tocar ‘de ouvido’, como no caso de pessoas que mal sabem ler partituras. Contudo, achar que a partitura é um mero auxílio prático para produção musical é um grande erro.

Goodman explica que a partitura tem como função primária a identificação fiel de uma dada obra de execução para execução.

Muitas vezes, as partituras e notações — e as pseudopartituras e pseudonotações — têm outras funções mais emocionantes, como facilitar a transposição, compreensão ou mesmo a composição; mas toda a partitura, enquanto tal, tem a função logicamente prévia de identificar uma obra. Daqui derivam todas as requeridas propriedades teóricas das partituras e dos sistemas notacionais em que aquelas estão escritas. (GOODMAN, 2006, p. 150)

Deste modo, o filósofo passa a investigar o campo dessa função primária de identificar uma obra. Em primeiro lugar, a partitura é responsável por diferenciar aquela execução que faz parte da obra e aquela que não faz, mas não é de responsabilidade da partitura fornecer um teste seguro para verificarmos se uma execução pertence ou não à obra. A linha entre o que é ou não obra só precisa ser teoricamente clara.

As partituras e as suas possíveis execuções precisam estar relacionadas de tal modo que todas as execuções, sem exceção, pertençam à mesma obra e todas as cópias das partituras definam a mesma classe de execuções. “Uma partitura tem não apenas de determinar a classe de execuções que pertencem à obra, mas também (enquanto classe de cópias ou inscrições que desse modo definem a obra) de ser univocamente determinada, dada uma execução e o sistema notacional.” (GOODMAN, 2006, p.150)

Apesar deste duplo requisito ser forte, precisamos considerar suas motivações e consequências e também o resultado ao enfraquecê-lo de vários modos. Começamos questionando quais são as propriedades que as partituras e os sistemas notacionais em que as partituras estão escritas têm que ter para respeitar esse duplo requisito básico. Esta investigação, entretanto, precisa fazer algumas considerações acerca da natureza das linguagens e sobre as diferenças entre linguagens e sistemas de símbolos não-linguísticos.

Goodman diz: “O esquema simbólico de todo o sistema notacional é notacional, mas nem todo o sistema de símbolos com um esquema notacional é um sistema notacional.” (GOODMAN, 2006, p.152) O que diferencia o sistema notacional de outros sistemas, são certas categorias da relação entre o esquema notacional e sua aplicação.

Um sistema notacional ou simbólico é constituído

[...] por caracteres, habitualmente com modos de os combinar para formar outros caracteres. Os caracteres são certas classes de elocuições, inscrições ou marcas. (Irei usar «inscrição» para incluir elocuições, e «marca» para incluir inscrições; uma inscrição é qualquer marca — visual, auditiva, etc. — que pertence a um carácter.) Ora bem, a característica essencial de um carácter numa notação é que os seus membros podem ser livremente substituídos entre si sem qualquer consequência sintáctica; ou, mais literalmente, dado que raramente se mudam e trocam as marcas reais, a característica essencial de um carácter numa notação é que todas as inscrições de um dado carácter são sintacticamente equivalentes. (GOODMAN, 2006, p.153)

Portanto, segue-se a isso que uma condição necessária para uma notação é a indiferença de caractere entre os exemplares de cada um deles. Um caractere numa notação é uma classe de abstração de indiferença ao caractere entre inscrições, resultando que nenhuma marca pode pertencer a mais do que um caractere. Um segundo requisito do esquema notacional é que a diferenciação entre caracteres seja finita ou que os caracteres sejam articulados. O que estes dois requisitos pretendem é traçar certas distinções críticas entre tipos de esquema simbólicos. Por fim, um sistema de símbolos consiste num esquema simbólico correlacionado com um campo de referência.

Qualquer sistema simbólico, então, consiste num conjunto de símbolos e um campo de referência a que esse esquema se aplica — ao qual dá o nome de *domínio*. É o próprio sistema que determina que elementos fazem parte do esquema e que elementos fazem parte do domínio, ou campo de referência. Isto significa que qualquer sistema tem uma estrutura sintática — que determina a natureza e regras de funcionamento dos símbolos — e uma estrutura semântica — que

determina a relação entre os símbolos e aquilo que eles simbolizam, permitindo identificar os seus referentes. Estas duas estruturas permitem-nos, pois, identificar os símbolos e os seus referentes. A denotação, a exemplificação, a representação, a descrição, a expressão, a alusão e a citação, entre outras formas de referência, são casos de uma das duas principais formas de referência: denotação e exemplificação. (ALMEIDA, 2006, p.30)

Falamos sobre como é formado um sistema simbólico, mas não deixamos claro o que é um símbolo. Símbolo pode ser uma marca, uma inscrição ou um caractere. Os símbolos podem ser chamados de etiquetas, caso denotem, e podem ser chamados de amostras, caso exemplifiquem. Ao comparar a música com a pintura, explicamos que a primeira possuía um aparato para julgar se uma determinada partitura era uma cópia real e que a segunda não possuía nenhum aparato que não fosse a confirmação de um fato histórico ou físico.

Na teoria dos símbolos elaborada por Goodman, isto significa que um sistema pode ser articulado ou não-articulado, ou seja, um sistema articulado é aquele que possui um conjunto de marcas a partir das quais todos os caracteres do sistema podem ser construídos. Já os sistemas não-articulados são os sistemas não-linguísticos ou não-notacionais, como é o caso da pintura.

Sua teoria conta, ainda, com sistemas que podem ser sintaticamente densos ou sintaticamente diferenciados e semanticamente densos ou semanticamente diferenciados. Almeida consegue pontuar de maneira muito clara a diferença entre estes dois.

Um sistema é sintacticamente denso se o esquema no qual os caracteres estão ordenados estabelece que entre quaisquer dois caracteres há sempre um terceiro (é completamente denso quando a sua densidade não pode ser destruída pela introdução de qualquer carácter). Um sistema é sintacticamente diferenciado (ou articulado) se for possível determinar que cada marca não pertence a mais do que um carácter. Analogamente, um sistema é semanticamente denso se os referentes que constituem o campo de referência estão de tal modo ordenados que entre quaisquer dois há sempre um terceiro. E é semanticamente diferenciado se os referentes que constituem o campo de referência estão de tal modo articulados que é possível determinar, ainda que teoricamente,

que cada referente não concorda com mais do que um carácter. (ALMEIDA, 2006, 32)

Goodman vai mais longe ainda, dizendo que estes tipos de sistemas podem ser classificados em três tipos.

1. Os sistemas representacionais, que são sintática e semanticamente densos: artes plásticas figurativas, mapas, diagramas, modelos, instrumentos de peso e de medida não-graduados.
2. Os sistemas linguísticos, que são sintaticamente diferenciados (ou articulados) e semanticamente densos: literatura, linguagens naturais, numeração árabe e instrumentos de peso e medida graduados.
3. Os sistemas notacionais, que são sintática e semanticamente diferenciados (ou articulados): música, código postal, instrumentos digitais. (ALMEIDA, 2006, p.33)

O que tentamos mostrar é que, para poder falar de um sistema de símbolo nas artes, Goodman precisou primeiro formular uma teoria geral de símbolos, para então tentar resolver alguns enigmas da estética e defender, afinal, porque acredita que as artes são formas de compreender melhor o mundo assim como a ciência.

3.4 ATIVIDADE ESTÉTICA E INVESTIGAÇÃO CIÊNCIA

Um problema a respeito da natureza da representação, que ficou em aberto no início do capítulo, merece novamente nossa atenção e, a partir dos aparatos que agora dispomos, talvez seja possível resolvê-lo. É razoável afirmarmos que nada é intrinsecamente uma representação, ou seja, o estatuto de representação é relativo ao sistema de símbolos.

Uma imagem num sistema pode ser uma descrição noutra sistema; e um símbolo denotativo é representacional não em função de ser semelhante ao que denota, mas em função das suas próprias relações com outros símbolos num dado sistema. Um sistema é representacional unicamente na medida em que for denso; e um símbolo é representacional só se pertencer a um sistema totalmente denso ou a uma parte densa de um sistema parcialmente denso. Um tal símbolo

pode ser uma representação ainda que nada denote. (GOODMAN, 2006, p.242)

A representação depende de certas relações sintáticas e semânticas entre símbolos. A semelhança entre símbolo e denotação depende de fato do estatuto denotativo dos seus símbolos. Estas considerações são importantes para entendermos que objetos e acontecimentos, visuais ou não visuais, podem ser representados por símbolos visuais ou não visuais. Uma imagem pode funcionar como representação em sistemas diferentes.

As cores podem representar as suas complementares ou magnitudes, a perspectiva pode ser invertida ou transformada de outra maneira qualquer, e assim por diante. Por outro lado, as imagens não funcionam como representações quando são tomadas como meros marcadores num relatório de tática militar, ou quando são usadas como símbolos noutra esquema articulado qualquer. (GOODMAN, 2006, p.247)

Goodman se pautou numa análise bem técnica durante o percurso do livro, que pode parecer afastada da experiência estética, mas é a partir disto que, para ele, surge uma concepção da natureza do estético e das artes. Ele explica que ainda persiste uma tradição que acredita que a atitude estética se dá como uma contemplação passiva de determinada obra, como se as experiências passadas do espectador não existissem. Ao contrário desta posição, Goodman acredita que a experiência estética é dinâmica e não estática. “A «atitude» estética é agitada, inquisitiva, experimentadora — é menos atitude do que acção: criação e recriação.” (GOODMAN, 2006, p. 256)

O que, então, diferencia a atividade estética de outros comportamentos como, por exemplo, a investigação científica? Uma resposta imediata, destaca Goodman, seria dizer que o estético não se dirige a qualquer fim prático, por exemplo, não se ocupando da previsão e do controle da natureza.

Por um instante podemos pensar que em oposto a isto a ciência se preocupa com o fim prático, mas, prontamente Goodman explica que isso seria confundir ciência com tecnologia, visto que a ciência procura o conhecimento ocupando-se da previsão enquanto teste de verdade e não como guia comportamental. Ele afirma que uma investigação

‘desinteressada’ compreende tanto a experiência científica como a estética.

Outra forma seria dizer que o estético deve ser compreendido em termos de prazer imediato. Contudo, para Goodman, isso é demasiadamente fraco para ser considerado. Há também a questão de que a emoção poderia, de certa forma, diferenciar a atitude estética das outras, inclusive da ciência, mas não parece ser o caso.

Que a arte se ocupa de emoções simuladas sugere, como acontece com a teoria da representação, que a arte é um pobre substituto da realidade: sugere que a arte é imitação, e que a experiência estética é um apaziguador que só parcialmente compensa a ausência de experiência e contacto directo com o Real. (GOODMAN, 2006, p. 260)

Entretanto, Goodman defende que isto nos impede de ver que na experiência estética como as emoções funcionam cognitivamente. A obra de arte é apreendida pelos sentimentos e também pelos sentidos. (GOODMAN, 2006, p.262) Precisamos ter, contudo, um cuidado bem pontual para que não interpretemos de maneira equivocada o que Goodman quer dizer.

As emoções não são estanques, ou seja, são facilmente influenciadas pelo meio. O uso cognitivo, porém, não cria novas emoções ou concede a elas algum aditivo mágico. As emoções podem funcionar cognitivamente. Não isoladas, mas em combinação com outros meios de conhecer.

Mesmo considerando o que foi dito a pouco, ainda não encontramos uma diferença relevante que distinga experiências estéticas de não estéticas. Assim sendo, é necessária uma abordagem mais elaborada. Goodman sugere que, ao invés de procurarmos um critério decisivo, deveríamos procurar aspectos ou sintomas do estético para nos auxiliar nesta situação. Sintoma não significa, neste caso, uma condição necessária nem muito menos uma condição suficiente para que algo seja considerado uma experiência estética. Sintoma é o que está de certa forma presente nela em conjunção com outros sintomas. Goodman propõe quatro sintomas do estético, sendo que

Três sintomas do estético podem ser a densidade sintáctica, a densidade semântica e a plenitude sintáctica. Como vimos, a densidade sintáctica é típica de sistemas não linguísticos, e é uma

característica que distingue esboços de partituras e guiões; a densidade semântica é típica da representação, descrição e expressão nas artes, e é uma característica que diferencia esboços e guiões de partituras; e a plenitude sintáctica relativa distingue, nos sistemas semanticamente densos, os mais representacionais dos mais diagramáticos, o menos do mais «esquemático». Estas três características exigem a máxima sensibilidade e discriminação. (GOODMAN, 2006, p. 266)

O quarto e último sintoma do estético

[...]é a característica que distingue os sistemas exemplificativos dos denotativos, e que se combina com a densidade para distinguir o mostrar do dizer. Uma experiência é exemplificativa na medida em que diz respeito a propriedades exemplificadas ou expressas — isto é, propriedades possuídas e exibidas — por um símbolo, e não apenas às coisas que o símbolo denota. (GOODMAN, 2006, p. 266)

Estes sintomas tendem a estar presentes na experiência estética. Isso não significa, no entanto, que sempre aparecerão juntos ou que não podem aparecer em algo que não seja estética. O argumento de Goodman afirma que “se os quatro sintomas apresentados não são *separadamente* suficientes nem necessários para a experiência estética, podem ser *conjuntamente* suficientes e *disjuntamente* necessários; isto é, talvez uma experiência seja estética se tiver todos os atributos referidos e só se tiver pelo menos um deles.” (GOODMAN, 2006, p. 267)

Como vimos, o objetivo principal do estético é a cognição em si e para si e o caráter prático, o prazer, a compulsão, e a utilidade comunicativa dependem todas deste objetivo. Mas, qual é então a função da simbolização?

A simbolização é, pois, avaliada fundamentalmente em função de como serve o propósito cognitivo: pela subtileza das suas distinções e pela justeza das suas alusões; pelo modo como apreende, explora e dá forma ao mundo; pelo modo como analisa, categoriza, ordena e organiza; pelo modo como participa na

produção, manipulação, retenção e transformação do conhecimento. Considerações de simplicidade e subtileza, poder e precisão, âmbito e selectividade, familiaridade e inovação são igualmente relevantes, rivalizando frequentemente entre si; o seu peso é relativo aos nossos interesses, informação e investigação. (GOODMAN, 2006, p.271)

O que podemos obter com um símbolo varia de pessoa para pessoa, pois não só descobrimos o mundo através dos nossos símbolos, como também compreendemos e reavaliamos os nossos símbolos de acordo com as nossas experiências que estão sempre se modificando. A dinâmica ou permanência do valor estético será uma consequência natural do seu carácter cognitivo. Mas, disto tudo, Goodman é muito sensato em dizer que conceber a experiência estética como uma forma de compreensão resulta simultaneamente na resolução e desvalorização da questão do valor estético.

3.5 ARTE: UM MODO DE FAZER MUNDOS

No livro *Linguagens da Arte*, Goodman possibilitou ferramentas interessantes para o debate acerca do valor da arte, ao identificar que a arte não poderia ser tratada como subalterna da ciência, uma vez que ambas operam com sistemas simbólicos distintos. Seu principal objetivo foi contribuir com um estudo sistemático de símbolos e sistemas simbólicos e identificar qual é o papel desses no processo de criação e compreensão dos nossos mundos. Mas, é num livro posterior chamado *Modos de Fazer Mundos* que Goodman tenta explicar melhor o funcionamento desses processos.

Desde o início do livro, o filósofo se compromete com uma postura pluralista ao defender que, embora ele faça uma análise dos tipos e funções dos símbolos e dos sistemas simbólicos essa é apenas uma análise e que não deve implicar um resultado único, pois as construções de mundos se dão de muitas formas. Ora, que a arte e a ciência sejam modos de construir mundos, isso é, de nos possibilitar experiências cognitivas de valor não é algo que temos dificuldade de aceitar. Contudo, o problema é saber como é que tantas versões de mundos distintas são organizadas a fim de possibilitar coerência entre as distintas experiências que temos.

Em primeiro lugar é necessário aceitar que a feitura do mundo tal qual a conhecemos parte sempre de mundos já disponíveis, isto é, fazer é refazer. (GOODMAN, 1995, p.43) Segundo o autor, só é possível lidarmos perceptivamente e cognitivamente com distintos estímulos e construções se possuímos arranjos e agrupamentos apropriados. Essa coerência e harmonia que buscamos, consciente ou inconscientemente, nos modos de organização “[...]não são ‘descobertos no mundo’ *mas construído no interior de um mundo*”. (GOODMAN, 1995, p.51) Dentro desse processo Goodman identifica que a correção, a progressão do entendimento e criação andam juntas e são fundamentais no processo de construção de mundos.

Mas, alguém poderia se perguntar, afinal ‘como que se dá, efetivamente, a construção de mundos através da arte e como isso faz progredir o nosso entendimento?’. A resposta de Goodman é dizer que

Habitualmente percebemos o estilo ou a tristeza de um quadro ou de um poema sem sermos capazes nem de analisar as propriedades e elementos nem de especificar as condições necessárias e suficientes para isso. Exatamente por esta razão, a percepção quando levada a cabo aumenta as dimensões da nossa compreensão da obra. Quanto menos acessível é um estilo à nossa abordagem e quanto mais ajustamentos somos forçados a fazer, maior discernimento ganhamos e mais a nossas capacidades de descoberta (e criação) se desenvolvem. (GOODMAN, 1995, p.82 e 83)

Deste modo, a defesa de Goodman parece ser a de que estilos e estímulos novos possibilitam o alargamento das dimensões de nossa compreensão. E quando nos deparamos com exemplares de um estilo ou estímulo que já conhecemos entra em ação nossas faculdades não só de progressão de entendimento, mas também de correção e adequação. Por exemplo, quando eu me deparo com uma ação performática e não consigo identificar que é o caso de uma proposta artística, entra em ação o processo de alargamento de compreensão causado por essa ‘obra’. Mas, se eu já estou acostumado com performances das mais variadas possíveis entra em ação a faculdade de correção e adequação, isto é, de encaixar aquela obra numa categoria já existente, corrigir uma categoria ou de criar e situá-la numa categoria nova.

Neste capítulo nos debruçamos a remontar a teoria dos símbolos de Nelson Goodman, encontrando e destacando nela elementos que parecem auxiliar na resposta do problema da valorização da arte. No próximo e último capítulo apresentaremos algumas críticas que a teoria em questão recebeu e tentaremos fornecer algumas respostas a elas. Nosso intuito com isso é defender que, apesar das críticas, a proposta de Goodman ainda se mantém consistente e coerente.

4 CRÍTICAS E RESPOSTAS

Nossa trajetória na presente dissertação foi a de expor, no primeiro capítulo, o cenário do debate acerca da questão normativa da arte e apresentamos a teoria de Nelson Goodman como pertinente na tentativa de fornecer uma resposta a esta problemática. No segundo capítulo, remontamos a teoria dos símbolos de Goodman, explicando seu modo de funcionamento. Por fim, reservamos este último capítulo para apresentar algumas críticas que teorias construtivistas frequentemente recebem. A cada subseção, elucidaremos a crítica e, em seguida, formularemos e apontaremos uma possível resposta.

Apresentaremos inicialmente a crítica de Douglas Morgan, que consiste em defender que a arte não deve ser compreendida como um meio para progressão do entendimento ou, ainda, que esta não pode produzir, na maioria dos casos, conhecimento. Morgan parece estar correto ao identificar que aceitar a arte como modo de obter conhecimento pode resultar no desprezo da obra em si, ao focarmos nela como um meio e não um fim. Contudo, como veremos, a teoria de Goodman pode nos oferecer respostas pertinentes na resolução das críticas de Morgan.

Na segunda seção, reconstruiremos e discutiremos a argumentação de George Dickie, que defende que a teoria de Nelson Goodman não passa de uma teoria instrumentalista da arte. Para Dickie, a concepção goodmaniana da arte pretende fornecer um aparato de avaliação e de apreciação da arte, tratando-a como um meio para alcançar determinados fins, similarmente ao alegado por Morgan. Entretanto, a proposta de Goodman é valorizar a arte enquanto fim em si mesmo.

4.1 ARTE NÃO PRODUZ CONHECIMENTO: CRÍTICAS DE DOUGLAS MORGAN AO CONSTRUTIVISMO.

Embora o artigo de Douglas Morgan²⁹ tenha sido publicado antes de *Linguagens da Arte*, ele parece ser útil nesta pesquisa, uma vez que ilustra a crítica mais comum que teorias que pretendem estabelecer o valor da arte fundado na sua capacidade de proporcionar entendimento recebem.

4.1.1 Arte e Conhecimento

Em *Must Art Tell The Truth*, Morgan adverte que cada vez mais temos “[...]depositando outros preciosos domínios da expressão humana, como a religião e as belas artes, à sombra da ciência, ao impor a exigência irrelevante de que produzam credenciais cognitivas”³⁰ (MORGAN, 1967, p.17). É claro, para o autor, que podemos inferir algum tipo de verdade ou aprendizado a partir de obras de arte. Até porque ninguém parece discordar que podemos, por exemplo, “[...]aprender a partir de uma natureza-morta holandesa do século XVII que os homens adoravam comer e beber e, a partir dos retratos desse dia, podemos aprender quais roupas eles usavam”³¹ (MORGAN, 1967, p.17). Contudo, há uma dificuldade em defender que este é o caso sempre.

O caso mais intrigante para ele, como veremos, é “[...]alegação de que existem algumas verdades unicamente afirmáveis através da arte: que pinturas, poemas e peças musicais podem expressar verdades inexprimíveis por qualquer outro meio.”³² (MORGAN, 1967, p.18) Para alguns críticos, conforme Morgan aponta, nessa suposta comunicação de

²⁹ Morgan foi professor de filosofia nas universidades de Illinois, de Michigan, na Northwestern e do Texas. Falecido repentinamente em 1969 seu interesse principal residia nas questões de estética. https://www.jstor.org/stable/43154801?seq=1#page_scan_tab_contents

³⁰ No original: “[...]consigning other precious realms of human expression, like religion and the fine arts, to science’s shadow, by imposing an irrelevant demand that they produce cognitive credentials”

³¹ No original: “[...] learn form a seventeenth-century Dutch still life that men then loved to eat and drink, and from portraits of that Day we can learn what clothes they wore.”

³² No original: “[...]the claim that there are some truths uniquely affirmable in art: that paintings, poems, and pieces of music can express truths inexpressible through any other medium.”

uma verdade exclusiva da arte é onde, justamente, residiria seu valor e sua essência. Entretanto, a grande dificuldade de aceitar que se fale de verdade na arte pode ser percebida se dermos atenção aos usos correntes do termo.

Primeiramente, se concebo que algo pode ser afirmado como verdadeiro, é preciso que seu oposto seja aceito como falso, fazendo valer o princípio da lógica clássica de não contradição. Ou seja, dadas duas proposições contraditórias uma deve ser rejeitada. (MORGAN, 1967, p.18) *Prima facie*, para o autor, a possibilidade de falarmos de obras de arte que se contradizem ou que se invalidam não parece ser algo muito razoável.

As verdades supostamente afirmáveis unicamente em uma obra de arte não são significativamente contraditas pelas verdades afirmadas em alguma outra obra de arte. E não sentimos nenhuma compulsão para rejeitar um dos elemento de um par de obras de arte contraditórias, o que quer que contraditório possa significar aqui. Nem qualquer obra de arte pode, em qualquer sentido estrito, ser traduzida. A sinonímia não tem uso evidente, quando falamos de obras de arte distintas.³³
(MORGAN, 1967, p.18)

Mesmo parecendo estranho afirmar que poderíamos falar da arte em termos de verdade, algo mais complicado surge quando se questiona que tipos de conhecimento são encontrados em e através de obras de arte. De um lado, teríamos a tentativa de defender que o aprendizado através da arte nos dá um tipo único de conhecimento, que só é alcançado através da mesma, o que aparentemente elevaria seu status. Mas, do outro, o grande risco que se corre ao fazermos essa pergunta é chegar à resposta de que arte simplesmente não vale o nosso tempo ou que o que por ventura aprendemos com ela é cognitivamente irrelevante. (MORGAN, 1967, p.18)

³³ No original: The truths supposed to be uniquely affirmable in a work of art are not relevantly contradicted by the truths affirmed in some other work of art. And we feel no compulsion to reject one of a pair of contradictory works of art, whatever in the world contradictory might mean here. Nor can any work of art be, in any strict sense, translated. Synonymy has no evident use, when we are speaking of distinct works of art.

Para Morgan, essa necessidade de falar da arte em termos de ganhos cognitivos não passa de um vício resultante da crescente visibilidade de atividades científicas de sua época como categorização e classificação que supostamente nos ajudariam a alcançar a verdade absoluta ou o caminho correto. “Autoconscientemente orgulhosos de nossas poucas e pobres descobertas sobre a natureza e de nossas ainda mais escassas e mais pobres descobertas sobre nós mesmos e uns sobre os outros, estamos pervertendo inconscientemente nossos talentos, cegando nossos sentidos e canalizando demais nossos corações.”³⁴ (MORGAN, 1967, p.19)

Haveria, segundo Morgan, dois motivos que explicariam essa obsessão pela verdade e a defesa do valor da arte em termos de sua capacidade cognitiva. Um deles estaria na recusa de aceitar que a arte seria puramente decoração ou diversão. E o segundo se baseia na defesa de que a única alternativa possível de não enxergar a arte como puro divertimento ou decoração é se esta prover resultados verdadeiros e seguros tal qual a ciência. Ambos os motivos colaboram para a denúncia morganiana de uma adulação desmedida da ciência e da subordinação da arte a essa.

As belas artes são aventuras que merecem ser levadas a sério. Subordinar-lhes às ciências, ao reduzir cada obra de arte ao status de um veículo de verdade, é levar cada arte menos do que a sério. Esta manobra evidencia o vício em questão: nunca ocorreria a ninguém perguntar se arte essencialmente transmite a verdade, a menos que ele já tivesse dado por certo que o importante da vida está apenas em enumerar e relacionar verdades.³⁵ (MORGAN, 1967, p.21)

³⁴ No original: Self-consciously prideful of our few poor discoveries about nature and our still fewer, poorer discoveries about ourselves and each other, we are unconsciously warping our talents, blinding our senses, and too narrowly channeling our hearts.”

³⁵ The fine arts are adventures that deserve to be taken seriously. To subordinate them to the sciences, by reducing each work of art to the status of a truth-vehicle, is to take each art less than seriously. This maneuver evidences the addiction in question: It would never occur to anyone to ask whether art essentially conveys truth, unless he had already taken it for granted that life's important business lay only in listing and relating truths.

Deste modo, Morgan não está querendo negar que a arte pode proporcionar certo tipo de informações relevantes do mundo, mas que se esse conhecimento for “[...]A chave e o limite para o amor da arte, o mundo da arte seria ainda mais pesaroso do que agora é[...]”³⁶ (MORGAN, 1967, p.21) Ele afirma que, por exemplo, por meio da letra de uma música podemos dizer algumas coisas que nos façam aprender sobre a verdade de fatos históricos, mas que

Ainda assim, certamente devemos resistir à tentação de trazer a verdade informativa do que é cantado no canto em si, sob a pena de invocar critérios irrelevantes e jogar com uma ambigüidade irrelevante. Uma voz pode muito bem cantar verdadeiramente, mesmo quando canta falsidades, e uma nota falsa é corrigida, não contradita, por uma verdadeira.³⁷ (MORGAN, 1967, p.22)

Porém, Morgan destaca que essa tentação de possibilitar espaço para a verdade informacional não é facilmente excluída.

Muitas verdades interessantes e importantes sobre a música podem ser descobertas - como a verdade de que a música é natural para o homem, uma de suas poucas expressões básicas e universais; e a verdade de que a música pode comover o homem profundamente – o que faz parecer muito fácil identificar a música com a verdade que esta ocasionalmente encarna.³⁸ (MORGAN, 1967, p.22)

³⁶ No original: “[...]the key and limit to the love of art, the world of art would be even sorer than it now is [...].”

³⁷ No original: Yet surely we must resist the temptation to bring the informational truth of what is sung into the singing itself, at pain of invoking irrelevant criteria, and playing on an irrelevant ambiguity. A voice may well sing true, even as it is singing falsehoods, and a false note is corrected, not contradicted, by a true one.

³⁸ No original: So many interesting and important truths about music can be discovered- like the truth that music is natural to man, one of his very few basic and universal expressions; and the truth that music can move man profoundly- that it appears only too easy to identify music with the truth it may occasionally embody.

Haveria, em contrapartida, casos em que a música poderia ser usada com ganhos cognitivos. Por exemplo, quando uma música motiva os soldados a irem para guerra ou os avisa que existe perigo no campo de batalha usando uma melodia como código. Mas, mesmo havendo na música uma relação mais próxima com a disseminação de mensagens, como também acontece facilmente na literatura, não parece haver, conforme apontado por Morgan,

[...] uma razão persuasiva para supor que a música não pode ser cantada e amada diretamente, sem alegar que devemos arranjar algum tipo de conhecimento e verdade estranhos na música para justificar nosso amor. Por que o amor - seja pela música, seja por um ser humano - precisa de uma justificativa afinal?³⁹ (MORGAN, 1967, p.23)

Até mesmo com as imagens e obras de artes visuais estamos fadados a buscar o que Morgan chama de pistas semânticas, ou seja, buscamos entender ou apontar aquilo que a imagem que está diante de nós deve significar ou referir.

É extremamente difícil estabelecer linhas completamente não-referenciais, não sugestivas em um pedaço de papel; imagens, por mais inoportunas que sejam, estão sempre se intrometendo. A maioria de nós é tão semântico-habitado que impomos formas de objetos sobre manchas de gorduras e borrões de tinta e nuvens vagantes, bem como sobre as famosas rachaduras de gesso de Leonardo.⁴⁰ (MORGAN, 1967, p.23)

Isto é, estamos constantemente buscando significação nas obras de arte. O que essa obra quer dizer? O que posso aprender? Qual é a

³⁹ No original: [...]a persuasive reason for supposing that music cannot be sung and loved directly, without pretending that we must scratch up some queer kind of knowledge and truth in music, in order to justify our love. Why should love-whether for music, or for a human being-need any justification, anyway?

⁴⁰ No original: It is extremely difficult to set down completely non-referential, non-suggestive lines on a piece of paper; images, however unwelcome, are forever intruding. Most of us are so semantic-habituated that we impose object-shapes upon grease spots and ink blots and vagrant clouds, as well as upon Leonardo's famous plaster cracks.

mensagem do artista? A conclusão de Morgan é então dizer que "embora o conhecimento e a verdade de todos os tipos sejam preciosos, é um erro pedante e filisteu supor que tudo que é precioso deve ser traduzido em fragmentos de conhecimento científico e verdade para ser sinceramente apreciado."⁴¹ (MORGAN, 1967, p.27)

Todavia, conforme apontamos anteriormente, quando falamos que a arte é capaz de proporcionar ganhos cognitivos isso não significa necessariamente que ela esteja exclusivamente comprometida com a difusão de conhecimento e busca da verdade.

4.1.2 Arte e Compreensão

O artigo de Morgan traz pelo menos duas contribuições relevantes para o campo dessa discussão. A primeira é alertar para a crescente adulação da ciência como se esta fosse detentora de métodos infalíveis para alcançar certeza e verdade. Deste modo, o autor pretende advertir os teóricos e amantes da arte para que esses não forcem enquadrá-la num padrão ou molde que aparentemente não lhe pertence. Segundo Morgan, essa atitude de justificar o valor da arte com base na sua capacidade de possibilitar ganhos cognitivos nada mais é do que fruto de um preconceito cultural.

Este preconceito estaria fundamentado numa tentativa razoável de livrar a arte do papel meramente decorativo ou de fonte de diversão, colocando-a como subalterna da ciência. Dizendo de outro modo, numa tentativa desesperada de evidenciar que há valor e importância na arte, justificar-se-ia seu valor apelando para sua capacidade de promover feitos cognitivos tal qual a ciência promoveria.

Atrelado a esta advertência, Morgan também parece estar correto ao recusar certo reducionismo na arte. Uma vez que, se ficarmos explicando o valor dessa como se fosse apenas um instrumento para alcançar determinados fins, acabamos dando mais importância para o resultado do que para a obra em si. Desta maneira desvalorizaríamos a obra enquanto obra, isto é, suas características, seu modo de produção, etc., em prol da evidenciação do resultado do contato entre obra e espectador.

⁴¹ No original: "While knowledge and truth of every kind are precious, it is a pedantic, philistine mistake to suppose that everything precious must be translated into bits and pieces of scientific knowledge and truth in order to be honestly enjoyed."

Contudo, o problema da proposta morganiana parece ter início quando o autor supõe que ganho cognitivo é unicamente resultado do contato com o conhecimento proposicional. Porém, como já vimos, teorias como a de Goodman pretendem defender que o ganho cognitivo possibilitado pela arte não está necessariamente ligado à noção tradicional de conhecimento. Isso porque se aceita como ganho cognitivo aquilo que deriva de um campo mais amplo, que inclui percepção, representação, emoção e descrição.

Morgan aparenta se direcionar para uma defesa da pluralidade de ganhos que podemos alcançar ao termos contato com a arte e suas obras, mas indicando que estas não promovem qualquer ganho cognitivo. O ganho possível estaria atrelado em identificar, por exemplo, que a música seria uma ação natural do ser humano ou que ela seria uma das expressões mais básicas e universais da humanidade. Porém, se retomarmos a defesa do construtivismo de Elgin e Goodman, esse tipo argumentação não parece se sustentar, já que para ambos é equivocado tratamos os sentidos como sendo neutros.

A defesa de uma concepção construtivista do valor da arte, por parte de Elgin e Goodman, se compromete com o fato de que não parece ser razoável aceitar que exista algum tipo de sensação que chegue para nós livre de referência.

Se pensarmos num músico, é claro que esse precisou ter um treinamento, teórico e prático, para distinguir se a nota que ouve ou toca é uma lá ou um fá. Em contraste, poderíamos dizer que uma pessoa que nunca teve oportunidade de estudar música teria um ouvido mais neutro, isto é, ouviria a nota sem qualquer racionalização. Mas, até mesmo esta pessoa passou por um processo para escutar do jeito que escuta. Afinal desde pequenos somos estimulados de várias maneiras, pelos pais, professores, amigos ou situações diversas, que nos habituam a ter reações que muitas vezes se tornam fixas e passamos a acreditar que são neutras. Por exemplo, somos incentivados a dançar quando escutamos determinado tipo de música e a dormir quando escutamos uma canção de ninar. Contudo o tipo de sensação que é construído varia conforme o estímulo e a situação. Ficará mais claro se questionarmos a recorrente afirmação do senso comum de que a música é universal.

Supostamente a música seria universal, pois ao ouvirmos uma melodia em tons menores, por exemplo, alguém poderia afirmar que seria unânime a aceitação de que essa exprimiria melancolia. De outro lado, se ouvíssemos músicas com um andamento mais rápido, com notas curtas, essa estaria exprimindo alegria e agitação. Isto é, por trás dessa suposição está a ideia de que se há, na música, uma mensagem

emocional a ser expressa ou ser sentida por seu espectador, ela é universal.

Entretanto, basta que nós pensemos na quantidade de culturas e usos distintos que a música desempenha. Seria um tanto difícil de aceitar que uma música que desperta algo como melancolia ou tristeza em algumas pessoas de uma cultura x, desperte de modo semelhante em pessoas de uma cultura y. Resulta disso que, embora tenhamos a capacidade de ver ou ouvir, por exemplo, não parece ser possível defender que estas são neutras ou descoladas de nossas experiências ou de nossos ganhos cognitivos acumulados.

Morgan dá um passo interessante quando diz que a arte tem um tipo de ganho exclusivo. Mas parece se complicar quando diz que esse ganho não é cognitivo. Em contrapartida, a teoria dos símbolos de Goodman como resposta ao problema normativo da arte parece superar as preocupações de Morgan com a supervalorização da ciência.

Supera, em primeiro lugar, ao conceber que ganhos cognitivos são possibilitados por vários modos de entendimento, não se limitando mais à noção tradicional de conhecimento. Isto é, o aparato do sistema pelo qual a arte se faz e opera pode nos proporcionar ganhos cognitivos de uma maneira, assim como a ciência pode. Lembrando que esses ganhos são muito mais abrangentes e amplos, não podendo ser descritos ou simplificados em sentenças proposicionais que exigiriam ser testadas como plausíveis ou implausíveis.

Em segundo lugar, livra a arte de uma avaliação análoga a avaliação do discurso científico, o que a colocaria como uma espécie de discurso mimético e inferior a este, ao estipular que ambas são modos relevantes de construir versões de mundo. Isto é, uma não deve ser compreendida como subalterna da outra, uma vez que ambas operam em sistemas distintos. Então, se a arte possui um tipo de ganho exclusivo, é porque nenhum sistema pode substituir o outro sem perdas, ou seja, não há como alguém avaliar uma teoria científica baseando-se na leitura de romances, como também não pareceria ser possível avaliar a qualidade de uma peça teatral baseando-se em fórmulas matemáticas.

Assim sendo, parece que a crítica e preocupação central de Morgan, de que a arte se tornasse um mero veículo de verdade obrigada a proporcionar conteúdos cognitivos, pode ser resolvida com a tentativa de Goodman de responder à questão normativa da arte. Goodman, assim como Elgin, concebem que ganhos cognitivos são possibilitados de vários modos. Isto é, segundo eles parece razoável inferir que nosso contato com a arte envolve um tipo de atividade cognitiva que envolve investigar e inventar; discriminar e descobrir; conectar e esclarecer;

ordenar e organizar; testar, etc. Esta constatação não pretende restringir o papel da arte, mas chamar atenção para sua capacidade ampla, variada e importante no processo de construção de mundos.

A teoria goodmaniana, ao propor uma estrutura e sistema bem organizados, acabou sendo identificada por George Dickie como uma teoria instrumentalista. Embora essa definição de Dickie não seja necessariamente pejorativa, ela não parece se encaixar com a proposta de Goodman, como veremos a seguir.

4.2 INSTRUMENTALISMO DE GOODMAN: CRÍTICAS DE GEORGE DICKIE

Segundo George Dickie, Nelson Goodman esboçou uma teoria instrumentalista que se propõe avaliar a arte com base na sua capacidade para produzir experiência estética. “Para Goodman, deve avaliar-se a arte pela sua eficácia cognitiva, isto é, pelo modo, melhor ou pior, como significa aquilo que significa.” (DICKIE, 2008, p.230)

A estratégia goodmaniana seria, então, propor uma teoria da arte como símbolo que auxiliaria na concepção de uma explicação da avaliação da arte. Dickie resume a teoria de Goodman em quatro afirmações:

- 1) Toda a obra de arte é um símbolo que simboliza através da descrição, representação, expressão, exemplificação, ou alguma combinação destas quatro.
- 2) Os símbolos servem para conhecer.
- 3) “o principal objectivo [da arte] é a cognição em si e por si; disto depende o carácter prático, o prazer, a compulsão, a utilidade comunicativa [da arte].”
- 4) A arte deve ser avaliada de acordo com o modo como serve o seu propósito cognitivo.

O esquema valorativo de Goodman exposto nessas quatro afirmações, na visão de Dickie, não é tão completo enquanto teoria instrumentalista como, por exemplo, a teoria de Monroe Beardsley. Isso porque “Goodman afirma que a arte é instrumentalmente valiosa porque pode produzir experiência cognitiva valiosa, mas não procura mostrar por que razão a experiência cognitiva é valiosa.” (DICKIE, 2008, p.231) Não explicar isso deixa a proposta de Goodman incompleta e, segundo Dickie, se torna difícil entender como seriam formulados os princípios valorativos de sua teoria.

4.2.1 Guia da experiência estética como meio

Conforme apresentamos, na teoria de Goodman a experiência da arte é cognitiva e toda obra de arte é, de certo modo, referencial. Isto é, segundo Dickie, se houver uma obra que não for referencial, esta não pode ser avaliada conforme o esquema goodmaniano. Mas, para Goodman, isso não entra em questão, uma vez que não podem existir obras que não sejam referenciais. Contudo alguém poderia se perguntar como é que pinturas abstratas ou músicas instrumentais, por exemplo, podem referir.

Há, na teoria em questão, muitos modos de referenciar, um deles é o da exemplificação. “Goodman defende que uma característica, como a cor dominante de uma pintura abstracta, é referencial porque se exemplifica a si própria.” (DICKIE, 2008, p.232) Mas, para Dickie, precisamos nos perguntar, então, se o valor estético das obras de arte sempre está atrelado a uma função de referência de suas próprias propriedades ou se há casos em que seu valor pode resultar da simples posse de propriedades que não referem.

O que Goodman faz é falar primeiro em coisas como amostras de tecidos, chamando a atenção para que estas exemplificam algumas das propriedades que têm (cor, textura, padrão, etc.) Passa então para as pinturas abstratas, chamando a atenção para que algumas das propriedades que têm são esteticamente importantes (cor, padrão, etc.) e que outras propriedades que têm não são esteticamente importantes (por exemplo, ser patrimônio de alguém). Goodman afirma que as propriedades esteticamente importantes dessas pinturas são apresentadas, exibidas, e aí por diante. (DICKIE, 2008, p.233)

A conclusão iminente é, então, dizer que as propriedades importantes que são apresentadas são exemplificadas e que as propriedades que não são importantes não são exemplificadas. Contudo, Dickie evidencia, essa conclusão de Goodman, embora seja coerente dentro do proposto por ele, não parece seguir dessas afirmações. “O que segue é que há algo que distingue as propriedades esteticamente importantes das que não são esteticamente importantes.” (DICKIE, 2008, p. 233)

É necessário mais argumentação para mostrar que isso se trata de exemplificação. Segundo Dickie, o que Goodman faz é tentar mostrar que algum tipo de contexto rodeia as obras de arte e é especificamente responsável por permitir a exemplificação. Mas isso não parece ser demonstrável, uma vez que Goodman não tentou fazê-lo. (DICKIE, 2008, p.234).

Isso acaba resultando num absurdo para Dickie, pois, de acordo com a teoria de Goodman, “todas as pinturas abstractas [por exemplo], uniformemente coloridas, terão exactamente o mesmo valor se o valor dessas pinturas derivar unicamente da exemplificação, mas é certo que nem todas essas pinturas têm o mesmo valor.” (DICKIE, 2008, p.235).

Dickie ressalta que Goodman está errado em defender que um aspecto de uma obra precisa referir para ter valor. Por outro lado, defende que ele está certo

[...] ao pensar que alguns aspectos de obras de arte são instrumentalmente valiosos por poderem produzir experiências valiosas nas quais se tem experiência destes aspectos na sua relação com coisas exteriores à experiência imediata da obra. Exemplos de tais aspectos são as referências a localizações geográficas precisas e a representação das relações sociais e jurídicas entre escravos e pessoas livres, no limiar da Guerra Civil nos Estados Unidos, em *As Aventuras de Huckleberry Finn*. (DICKIE, 2008, p. 235)

Então, Dickie infere que se, para Goodman, a arte é capaz de proporcionar experiências valiosas, isso significa tomar o valor artístico como instrumental, ou seja, a arte é vista como um meio para alcançar experiências valiosas. Porém há uma dificuldade na teoria goodmaniana em reconhecer o valor das propriedades que as obras têm e isso parece ser resultado de conceber essas como símbolos que referem algo. Conforme aponta Dickie não é justificável ignorar os aspectos físicos da obra, por exemplo, pois “Nada na ideia de símbolo impede, contudo, que certos aspectos de um símbolo tenham valor independentemente da sua função simbólica.” (DICKIE, 2008, p.236)

Como apresentaremos a seguir, as críticas de Dickie à teoria de Goodman expostas acima aparentam não se sustentarem se olharmos com atenção alguns detalhes desta teoria.

4.2.2 Guia da experiência estética como fim

Na seção anterior, há pelo menos três tópicos a serem reconsiderados da crítica de Dickie à proposta de Nelson Goodman. Primeiro, temos que, para Dickie, a teoria dos símbolos de Nelson Goodman é incompleta, por não conseguir explicar o motivo pelo qual uma experiência cognitiva apresentada pela arte é valiosa. Ele também critica Goodman porque esse aparentemente não dá a devida atenção ao valor que um símbolo poderia ter independente de sua função simbólica. E, por fim, Dickie identifica que a teoria de Goodman pode ser considerada uma teoria instrumentalista que almejaria avaliar a arte enquanto meio de possibilitar essas experiências valiosas. Iniciaremos nossa exposição por essa última.

George Dickie afirma que a teoria dos símbolos de Goodman pode ser identificada como instrumentalista. Dito de outro modo, para ele a teoria em questão pretende mostrar como avaliar a arte e as experiências obtidas a partir dela. Para tal intento, Goodman se propõe questionar o que faz de uma obra boa ou satisfatória.

Primeiro ele analisa o fator da beleza, pois frequentemente quando alguém diz que uma imagem é boa geralmente diz que esta é bonita ou bela. Mas, como ele mesmo conclui, muitas das imagens que são consagradas como grandes obras não são obviamente belas. Desse modo, se a beleza exclui a feiúra, ela não pode ser considerada como medida para definir o mérito de uma obra.

Dizer que uma obra é boa ou satisfatória só parece ser relevante se pudermos atribuir a esta uma função ou propósito. Como vimos, a arte possui, segundo Goodman, uma série de funções referenciais, como a exemplificação, descrição, expressão e representação. Essas funções referenciais se realizariam na obra enquanto símbolo. Mas podemos nos perguntar: como medir os resultados a partir de um símbolo? Goodman diz que

O exercício das competências de simbolização *pode* de algum modo melhorar a proficiência prática; o carácter criptográfico da invenção e interpretação de símbolos *dá* a esta actividade o fascínio de um jogo; e os símbolos *são* indispensáveis à comunicação. (GOODMAN, 2006, p. 241)

Ora, se não existe, para Goodman, obra de arte que não referencie, exemplifique, represente e/ou denote, isto é, que não seja um símbolo, então esta deve ser avaliada principalmente como significa aquilo que pretende significar. Dito de outra forma, devemos avaliar uma obra de arte a partir do sucesso cognitivo que o espectador pode ter a partir do contato com ela. Mas, a questão que fica é: qual o parâmetro para decidirmos se uma competência cognitiva é melhorada? Para Goodman,

O advogado e o almirante que melhoram as suas competências profissionais passando horas em museus, o cachorrinho às cabriolas, o neurótico a cavar um poço e a mulher ao telefone, separada ou conjuntamente, não explicam tudo o que há a explicar. O que os três ignoram é que a motivação é a curiosidade e o objectivo o esclarecimento. O uso de símbolos para além da necessidade imediata faz-se em nome da compreensão e não da prática; o que compele é a ânsia de conhecer, o que delicia é a descoberta e a comunicação é secundária relativamente à apreensão e formulação do que se comunica. O objectivo principal é a cognição em si e para si; o carácter prático, o prazer, a compulsão e a utilidade comunicativa dependem todas deste objectivo. (GOODMAN, 2006, p. 241)

Assim como Dickie já havia destacado em seu resumo da teoria goodmaniana, o objetivo principal da arte é a cognição em si e para si. Mesmo que Goodman proponha uma série de recomendações e estruturas para avaliação da arte, estas não parecem reivindicar o status de princípios avaliativos como Dickie aponta ser uma dificuldade nessa teoria. Deste modo, chamar a teoria de instrumentalista parece ofuscar a proposta de Goodman, uma vez que, como ele mesmo assiná-la, o valor da arte está nessa capacidade de proporcionar experiências cognitivas valiosas em si e para si. Ademais, se permitirmos que ela seja chamada de instrumentalista abrimos margem para que pessoas procurem nela uma espécie de manual de como deve funcionar a avaliação da arte e como podemos aferir seu sucesso. De saída, contudo, nem o autor parece ter pretendido realizar isso. Assim, se nos referirmos à teoria de símbolos goodmaniana, acabamos distorcendo que a experiência da arte

deve ser vista como fim em si e dando abertura para que esta seja entendida com mero veículo para alcançar coisas diversas.

Outra crítica de Dickie é que Goodman não parece dar a devida atenção para o valor que um símbolo pode ter independente de sua função simbólica. Ou seja, uma obra não teria valor se não fosse possível identificar sua função simbólica. Entretanto, é preciso esclarecer algumas coisas.

Resumidamente, um símbolo é aquilo que referência ou exemplifica algo. Seja um período histórico, uma pessoa ou uma cor. Goodman não parece se negar a aceitar que uma obra possa ser valiosa pura e simplesmente por agradar o olhar do espectador. Porém, até as características mais simples, como forma e cor, são identificadas como modos de simbolização. Ademais,

Dizer que uma obra de arte é boa ou dizer, até, quão boa é, não fornece, afinal de contas, muita informação, não nos diz se a obra é evocativa, robusta, vibrante ou se foi requintadamente concebida, e ainda menos nos diz quais são as suas qualidades proeminentes específicas de cor, forma ou som. Além disso, as obras de arte não são corridas de cavalos, e apostar num vencedor não é o objectivo principal. Ao invés de os juízos de características especiais serem meros meios para uma avaliação última, os juízos de valor estético são frequentemente meios para descobrir essas características. (GOODMAN, 2006, p.274)

Segundo Goodman, elaborar um critério de mérito estético não é nem deve ser o objetivo principal da estética. Até porque, “Em suma, conceber a experiência estética como uma forma de compreensão resulta simultaneamente na resolução e desvalorização da questão do valor estético.” (GOODMAN, 2006, p. 274) Isto ocorre, pois como vimos, não faz muito sentido falar de compreensão em termos de identificar e sugerir o meio correto e seguro para compreender x.

A última crítica de Dickie que precisamos nos debruçar apresenta que é insuficiente dizer que o valor da arte está na sua capacidade de produzir experiências cognitivas valiosas se não explica por que motivo isso seria valioso. De acordo com Dickie, Goodman não se preocupa em explicar porque essas experiências cognitivas possibilitadas pela arte devem ser valorizadas e isso acaba deixando sua teoria incompleta.

Contudo, essa crítica de Dickie só pode ser sustentada, em parte, se olharmos apenas para a teoria esboçada em *Linguagens da Arte*.

O objetivo de Nelson Goodman, como ele mesmo pontua, foi dar alguns passos em direção “[...]a um estudo sistemático dos símbolos e dos sistemas de símbolos, e dos modos como funcionam nas nossas percepções e ações, artes e ciências, e portanto na criação e compreensão dos nossos mundos.” (GOODMAN, 2006, p.277)

Em *Linguagens da Arte*, Goodman apenas dá indícios de porque deve ser valorizado o fato da arte, assim como a ciência de ter capacidade para produzir experiências cognitivas relevantes. Mas em *Modos de Fazer Mundos* isso fica mais evidente. Para Goodman, a importância de valorizarmos tanto a arte quanto a ciência reside no fato de que ambas são modos de construir versões de mundos.

A noção por trás de versões de mundos não pode ser confundida com a noção de mundos possíveis, nem tampouco com a ideia de que existem múltiplas alternativas possíveis a um único mundo real, mas que existem múltiplos mundos reais. Isso porque enunciados contrastantes como “o sol se move sempre” ou “o sol nunca se move” podem dizer respeito a um mesmo mundo e serem verdadeiros, uma vez que consideramos os enunciados como cadeias de palavras com referentes distintos. (GOODMAN, 1995, p 38 e 39)

Para Goodman, “Estamos confinados a modos de descrever o que quer que seja descrito. O nosso universo, por assim dizer, consiste nesses modos mais do que num mundo ou em mundos.” (GOODMAN, 1995, p. 39) Mas, se admitimos, tal como Goodman propõe, que o que temos são versões de mundos, e que a arte e a ciência, por exemplo, nos auxiliam na construção dessas versões, não parece que caímos em certo relativismo?

Uma posição pluralista como a de Goodman pode nos causar a falsa impressão de um relativismo. Embora ele defenda que existam distintas versões de mundo, nós dependemos de correções, isto é, há uma espécie de organização. Ele afirma que sua abordagem é

[...] mais através de um estudo analítico dos tipos e funções dos símbolos e dos sistemas simbólicos. Em nenhum dos casos deve ser prognosticado um resultado único; os universos de mundos tal como os próprios mundos podem ser construídos de muitos modos. (GOODMAN, 1995, p.42)

Segundo Carmo D'orey (1995), a teoria de Goodman não pode ser situada em discussões entre realismo e idealismo que propõem uma distinção sujeito-objeto. A rigor, não parece ser possível distinguir o que consideramos como mundo daquilo que consideramos discurso a respeito do mundo, isto é, a diferença entre estes é puramente convencional. O que distinguirá convenções de fatos é que, uma vez adotado um sistema de símbolos, o que uma coisa é torna-se uma questão de fato dentro deste.

Assim, Dickie parece se equivocar ao dizer que Goodman não indica motivos pelos quais é fundamental valorizar os modos de experiência cognitiva que são possibilitados pela arte. Como vimos anteriormente, a postura construtivista de Goodman, que é partilhada por Elgin (1988), possibilita a existência de um campo amplo de entendimento e de distintos mundos que não se excluem necessariamente. Dentro desse campo estão inclusas as experiências cognitivas proporcionadas por vários âmbitos como, por exemplo, as da arte e da ciência.

Dada as críticas apresentadas, parece ser razoável defender que a teoria de Nelson Goodman não só marcou como ainda é pertinente dentro da discussão acerca do valor da arte. Primeiro, porque ao driblar críticas como a de Morgan, encontramos na proposta goodmaniana um modo de defender a capacidade da arte proporcionar experiências cognitivas de valor sem precisar apelar para uma noção de arte como meio de proporcionar conhecimento proposicional.

Em segundo lugar, ao propormos uma resposta para as críticas que Dickie faz à teoria de Goodman parece ser razoável aceitar que essa não é incompleta, como propôs o autor, mas que fornece sim uma justificação para a defesa de que a experiência proporcionada por intermédio da arte é valiosa. Como vimos essa experiência é valiosa, pois nos auxilia na construção de versões de mundos, isto é, nos auxilia na melhoria e correção das versões que construímos do mundo. Este valor reside primeiramente na cognição em si e para si, sendo o caráter prático, o prazer e a utilidade comunicativa da arte derivados deste.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente dissertação teve como objetivo apresentar a teoria dos símbolos de Nelson Goodman como uma possível resposta ao problema da valorização da arte. Para tal dividimos nossa pesquisa em três etapas: a) contextualização histórico-filosófica do problema; b) remontagem da teoria dos símbolos goodmaniana; e c) críticas e respostas.

Como apresentamos, a história da filosofia da arte é permeada por pelo menos dois problemas fundadores, o problema da natureza da arte e o problema do valor da arte. *Prima facie*, parece ser impossível falar do valor da arte se não sabemos o que é ‘arte’. Contudo em meados do século XX temos uma virada nesta discussão uma vez que alguns filósofos e críticos de arte da época, influenciados principalmente pela defesa wittgensteiniana da impossibilidade de definições essencialistas de conceitos, sugerem que ‘arte’ é um conceito aberto.

Entretanto, essa incapacidade de definirmos exatamente o que é ‘arte’ não nos impede de seguir teorizando sobre a mesma, uma vez que baseados na noção de semelhanças de família proposta por Wittgenstein conseguimos identificar obras e trabalhos que podem ser considerados arte.

Desejando contribuir filosoficamente com esses debates clássicos em filosofia da arte optamos por recortar e investigar o problema normativo da arte, dado que esse debate parece auxiliar também numa resposta ao problema da natureza da arte. Ao consultarmos alguns manuais introdutórios a respeito desse problema encontramos, entre tantas tentativas, duas teorias que apresentaram razões suficientes para chamar nossa atenção. A teoria de Monroe Beardsley e a de Nelson Goodman. Porém a teoria de Goodman, parecia fornecer uma estrutura mais clara e organizada para contribuir com nossa pesquisa e, portanto, passamos a analisá-la com mais cuidado.

Por se tratar de uma teoria que explica que o valor da arte reside na sua capacidade de produzir experiências cognitivas de valor, é comumente classificada como uma teoria cognitivista ou construtivista. Propomos, com base no último livro escrito por Nelson Goodman com co-autoria de Catherin Elgin, (*Reconceptions in philosophy and others arts and sciences*), que, a fim de evitar confusões acerca de sua proposta, deveríamos nos referir a sua teoria exclusivamente como construtivista.

Ao nos embrenharmos nessa disputa terminológica nos deparamos, a partir desse livro, com a apresentação de um panorama amplo de toda teoria goodmaniana a respeito da questão do valor da arte

e também a sugestão de uma nova maneira de conceber e lidar com a epistemologia e suas questões fundamentais. Goodman, portanto, defende que o valor da arte está na sua capacidade de melhorar nosso entendimento, mas que entendimento não é usado aqui como sinônimo de conhecimento proposicional.

Ao fazer essa distinção entre entendimento e conhecimento, Goodman precisa responder como é que a arte ou uma obra de arte melhora o que ele chama de 'entendimento'. Desse modo, a argumentação goodmaniana parte da premissa que não é possível haver entendimento ou cognição sem referência e a partir daqui toda sua teoria dos símbolos é desenvolvida.

Como tentamos remontar, há, segundo Goodman, pelo menos quatro modos da arte referenciar: a) representação; b) descrição; c) expressão; e d) exemplificação. Segundo ele uma obra de arte é um símbolo que referência através de um ou mais destes modos mencionados acima, isto é, não é possível considerar como obra de arte algo que não referencie. Contudo, outro problema surge, o de explicar como diferenciamos, então, obras de arte de outros tipos de símbolo.

Goodman afirma que essa é uma dificuldade que não pode ser superada com a tentativa de isolarmos certas características rígidas e aplicá-las aos objetos e/ou ações artísticas. Por isso propõe que devemos pensar em sintomas do estético e explica esse conceito com a analogia do trabalho de um médico na investigação de uma doença. Da mesma forma que um paciente pode ter o sintoma, mas não ter a doença ou ter a doença e não ter o sintoma algo semelhante acontece na arte.

O interessante da teoria da avaliação da arte de Nelson Goodman é que esta não estagna diante da impossibilidade de definição essencialistas de categorias e conceitos, mas propõe um modo de teorizarmos sobre eles. Ao defender que a arte, assim como a ciência é um modo de construir versões de mundo e, por isso mesmo é responsável pelo aprimoramento de nosso entendimento, ele defende que devemos adotar um modo de teorizar mais abrangente.

Ao invés de nos preocuparmos com verdade e justificação devemos nos preocupar com entendimento e correção, uma vez que os conceitos vão sendo alterados conforme seus usos e aplicações modificando estruturas que outrora foram pensadas como inabaláveis. Para o filósofo isso não ocorre só na arte, mas também na ciência e noutros modos de fazer mundos.

Por fim, como afirmou Goodman (1995), largueza de espírito não é substituto para o trabalho árduo, afinal o mundo depende de correções.

Isto é, precisamos estar disponíveis e ativos num processo teórico-filosófico de constante reformulação.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, A. Goodman e as linguagens da arte. In **Linguagens da arte: uma abordagem a teoria dos símbolos**. Lisboa: Gradiva 2006.
- ARRELL, D. What Goodman should have said about representation. In: ELGIN, C. Z. (ed). **Nelson Goodman's Philosophy of Art**. New York & London: Garland-Publishing Inc, 1997.p. 153-162.
- BEARDSLEY, M. Languages of art and art criticism. *Erkenntnis*, 12, p. 95-118. 1978. In: ELGIN, C. Z. (ed). **Nelson Goodman's Philosophy of Art**. New York & London: Garland-Publishing Inc, 1997.
- _____: *Aesthetics: problems in the philosophy of criticism*. 2. ed. Indianapolis: Hackett, 1981.
- BRAIDA, C. R. “A forma e o sentido da frase ‘Isso é arte’, em BARBOZA, J.; DRUCKER, C; BRAIDA, C., 2014.
- CARROLL, Noel. **Theories of art today**. Madison: Univ Wisconsin Pr, 2000.
- CARRIER, D. **A reading of Goodman on representation**. *The Monist*, n. 58, 1974.
- CHIPP, H.B. **Teorias da arte moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1993
- COHEN, R. **Performance como linguagem**: criação de um tempo-espaço de experimentação. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002
- COHNITZ, D. ROSSBERG, M. **Nelson Goodman: philosophy now**. *Acumen*, 2006
- DANCY, Jonathan; SOSA, Ernest; STEUP, Matthias (editors). **A Companion to Epistemology** (2nd edition). Oxford: Wiley-Blackwell, 2010.
- D'OREY, C. **A exemplificação na arte**: m estudo sobre Nelson Goodman. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.

_____. Os enigmas da estética. In: **A exemplificação na filosofia da arte de Nelson Goodman**, Dissertação de Doutorado, Departamento de Filosofia da FLUL. 1992

DICKIE, G. Defining Art. **American Philosophical Quarterly**, VI , p. 253-256. 1969.

_____. **Introdução à estética**. Lisboa: Editorial Bizâncio, 2008.

ELGIN, C. Z. (ed). **Nelson Goodman's philosophy of art**. New York & London: Garland-Publishing Inc, 1997.

_____. (ed). **Nelson Goodman's theory of symbols and its applications**. New York & London: Garland-Publishing Inc, 1997.

_____. (ed). **Nominalism, construtivism, and relativism in the work of Nelson Goodman**. New York & London: Garland-Publishing Inc, 1997.

GOODMAN, N. **Linguagens da arte: uma abordagem a teoria dos símbolos**. Lisboa: Gradiva, 2006.

_____. **Modos de Fazer Mundos**. Portugal: Edições ASA, 1995. Tradução Antonio Duarte. introdução Carmo Dorey.

_____. Structure of appearance. Syntese Library/Vol. LIII Dordrecht- Holland/Boston-U.S.A: D. Reidel Publishing Company. 1997.

_____. Art in action. In: **Encyclopedia of aesthetics**. v. 2. New York: Oxford U.P, 1998.

GOODMAN, N.; ELGIN, C.Z. **Reconceptions in philosophy and others arts and sciences**. London: Routledge, 1988

MARCONDES, D. **Filosofia analítica**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004

MENON JUNIOR, W. R. A lógica da Aparência (o jogo do sensível segundo Duchamp). **Revista VIS** (UnB), v. 9, p. 23-38, 2010.

_____. A tautologia intencional: estudo sobre a natureza enunciativa da obra de arte. **Olhar** (UFSCar), v. 22, p. 227-237, 2010.

MITCHELL, W. J. T. Realism, irrationalism and ideology: a critique of Nelson Goodman. **Journal of Aesthetic Education**, v. 25, n.1, p. 23-35. 1991.

MORGAN, D. 'Must art tell the truth', **Journal of Aesthetics and Art Criticism**, 26, p.17-27, New York, The Free press, 1969.

PAZETTO, D. F. Weitz, Danto e a definição de arte. In: **Peri**, v. 7, n. 2, 2015, p. 70-85.

PEIRCE, C. S. *The Collected Papers of Charles Sanders Peirce*. Vols. I-VI ed. Charles Hartshorne and Paul Weiss (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1931-1935), Vols. VII-VIII ed. Arthur W. Burks (same publisher, 1958)

PUTNAM, H. Reflections on Goodman's ways of worldmaking. **The Journal of Philosophy**, v. 76, n.2, nov. 1979

RAMME, N. **Arte e construção de mundos**: um estudo sobre a teoria dos símbolos de Nelson Goodman. Tese de Doutorado - Departamento de Filosofia, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2004.

_____. É possível definir arte? **Analytica**, v. 3, n. 1, 2009.

ROBINSON, J. Languages of Art at the turn of the century. In: Symposium: The legacy of Nelson Goodman. **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, v. 58:3. Summer. 2000

WEITZ, M. O papel da teoria na estética: **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, XV (1956), 27-35. Trad.Célia Teixeira.