

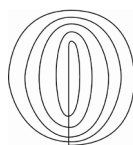
Versão PDF da entrada

O VALOR DA ARTE

da EDIÇÃO DE 2014 do

COMPÊNDIO EM LINHA DE PROBLEMAS DE FILOSOFIA ANALÍTICA

2012-2015 FCT Project PTDC/FIL-FIL/121209/2010



Editado por
João Branquinho e Ricardo Santos

ISBN: 978-989-8553-22-5

Compêndio em Linha de Problemas de Filosofia Analítica
Copyright © 2014 do editor
Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa
Alameda da Universidade, Campo Grande, 1600-214 Lisboa

O Valor da Arte
Copyright © 2014 do autor
António Lopes

Todos os direitos reservados

Resumo

O artigo parte do consenso sobre a facto de que a arte tem valor para a exploração dos vários problemas sobre esse valor cujas soluções dividem os filósofos da arte. O enfoque é especialmente sobre a dimensão mais actual do debate em torno do tema, que se debruça não tanto sobre questões como o realismo quanto aos valores estéticos e a objectividade e justificação dos juízos de valor estético, mas acima de tudo sobre a natureza do valor artístico – que tipo de valor é e em que propriedades da arte (se nalguma) reside.

Palavras-chave

Valor artístico, essencialismo estético, valor intrínseco, valor estético, valor cognitivo (da arte)

O Valor da Arte

1 O que é o valor artístico? Introdução

São várias as questões levantadas pelos filósofos a propósito do valor da arte, e são igualmente variados os níveis de investigação aos quais se colocam essas questões. Para além disso, trata-se de um tópico que com frequência é reputado como simultaneamente o mais importante e o mais difícil da filosofia da arte. Provavelmente pela última destas razões, durante muito tempo a tradição analítica descurou o tema, facto a que poderá também não ter sido alheia a herança céptica do positivismo lógico e de formas de emotivismo relativamente à estética, herança que perdurou bastante para além do que foi o caso na ética. Este estado de coisas foi felizmente superado por um crescimento do interesse pelo tema sobretudo a partir dos anos 80. E mesmo assim, não deixa de ser verdade que ele é ainda tratado com as doses acrescidas de circunspecção e sentido de risco características de áreas filosoficamente mais pantanosas.

Para contextualizar o tópico, será útil identificar os factos consensuais no seu âmbito, por poucos que sejam. Aparentemente, o mais seguro e elementar será este: há algo que é o valor da arte, ou, dito de uma maneira mais corrente e ontologicamente neutra, alguma arte tem valor. Se quisermos assegurar o grau máximo de neutralidade, podemos também formular o seguinte: é um facto que pelo menos algumas pessoas valorizam pelo menos alguma arte, e provavelmente isso tem sido um facto em todas as sociedades humanas.

É também evidente que, como se passa com muitas das coisas a que damos valor, a arte é valorizada de pontos de vista diferentes e por mais do que uma razão. Em primeiro lugar, podemos valorizar a arte como o conjunto das obras de arte (ou uma parte dele) ou como a prática de produzir e apreciar tais obras. Em segundo lugar, uma pintura pode ter valor por ser um bom investimento financeiro, uma canção pode ter valor sentimental pela sua associação com um momento de felicidade, um romance histórico pode ter valor por nos informar acerca de hábitos de sociedades do passado e uma escultura cúbica de boas dimensões e solidez pode ajudar-nos a alcançar a prateleira mais alta da despensa.

Publicado pela primeira vez em 2014

Mas não são estes os tipos de valor que costumam ocupar os filósofos da arte, pois não parecem ser especificamente artísticos. Se um empresário de origens humildes e subitamente enriquecido decide coleccionar pintura expressionista abstracta quando a sua cultura artística não lhe permite sequer compreender as conquistas da perspectiva nos alvares do Renascimento, o valor dessas obras que muito provavelmente está em realce – o económico – poderia ser no essencial mantido se em vez delas se tratasse de um conjunto generoso de barras de ouro – embora esta troca não mantivesse um outro valor também provavelmente em relevo para o dono, o de demonstração de estatuto social. Algo mais ou menos análogo poderia ser dito de outras fontes de valor como as acima enunciadas, embora eventualmente com mais certeza de umas do que de outras.

Por agora, digamos que interessa aos filósofos da arte o *valor artístico* da arte, ou *valor da arte enquanto arte*. A própria expressão requer algum cuidado. Para já, ela tem algo de provisório, pois exprime um conceito definido de certo modo negativamente: o valor da arte que resta se eliminarmos o seu valor (puramente) económico, terapêutico, utilitário, histórico, etc. Por outro lado, a expressão pode ser entendida como comprometendo-nos já com a tese de que há uma comunhão de certas propriedades entre todas as obras de arte que garante a estas valor. Ora, não devemos começar por pressupor compromissos quanto a tratar-se uma só propriedade ou várias, conjuntiva ou disjuntivamente necessárias ou suficientes, etc. Isso é o que vai ser discutido.

De qualquer forma, parece possível confiar que todos temos pelo menos um entendimento intuitivo suficiente do que é apreciar a arte em termos especificamente artísticos. Mesmo para as pessoas menos sensíveis à arte, esses termos podem no mínimo ser identificados como aqueles que críticos e apreciadores de arte consideram relevantes para a qualidade das obras, o que dará, em princípio, uma medida do valor destas enquanto arte. Assim, e apesar do nome do presente artigo, a expressão ‘valor artístico’ será aqui tomada como designando este tipo específico de valor de entre os que a arte tem ou pode ter (e não, como se poderia supor, um sinónimo de ‘valor da arte’).¹

¹ Note-se que não introduzimos ainda uma terceira noção, a de *valor estético*, que é frequentemente aglutinada ou confundida com as duas mencionadas, sendo,

Em geral, a expressão será também tomada como referindo-se principalmente – mas não exclusivamente – às obras como as entidades portadoras de tal valor.

O facto de que a arte tem valor enquanto arte, ou de que lhe reconhecemos esse valor, será incontestável? Assim parece. Milhões de pessoas e praticamente todos os governos do planeta despendem tempo, esforços e dinheiro para poderem permitir a fruição de obras de arte, o que envolve igualmente os enormes recursos necessários para a produção ou apresentação das obras e espectáculos artísticos, com relevo para a formação artística de criadores, executantes e públicos. E tudo isto é feito pelo menos em parte – mas talvez a maior parte – tendo precisamente essa fruição ou experiência da arte como objectivo, isto é, para além de outros efeitos que habitualmente o cultivo das artes traz consigo – dos quais os benefícios da educação artística no desenvolvimento dos jovens serão o exemplo provavelmente mais conhecido (e a glorificação de líderes e ideologias ditatoriais, o mais famigerado). Para além disso, os maiores génios criadores da arte são considerados símbolos nacionais ou mundiais e citados lado a lado com as grandes personalidades da história da Humanidade.

Se isso não prova o aspecto da afirmação de que *a arte tem* valor (enquanto arte) que vai mais longe do que a tese mais conservadora e pacífica de que *damos valor* à arte – pois podemos, em princípio, ter estado todos permanentemente enganados, e a arte pode nunca ter verdadeiro valor enquanto arte, apesar de nos parecer que sim –, é pelo menos a evidência mais sólida que é possível obter a favor de que ela tem esse valor.

Uma vez assente este facto, porventura o único indesmentível neste âmbito, segue-se uma panóplia de enigmas filosóficos sobre o valor artístico. Abordaremos aqui aqueles que procuram responder ao seguinte problema geral: *Em que é que consiste o valor artístico – que tipo de valor é, em que propriedades da arte (se nalguma) reside?*

2 Essencialismo e não-essencialismo acerca do valor artístico

Frequentemente, a exposição dos problemas da teoria do valor em arte inicia-se com a apresentação da oposição entre concepções desse

das três, a menos rigorosa e consensualmente definida.

valor como intrínseco ou instrumental. No entanto, grande parte do que está em jogo nessa polémica importante decorre de posições acerca de um outro problema, um dos mais gerais neste âmbito, nomeadamente, se há ou não algo comum, essencial e talvez único na arte, que lhe confere valor artístico. É por aí que começaremos.²

Uma posição **essencialista** acerca do valor artístico caracteriza-se pelas seguintes teses (versões menos extremas da posição poderão omitir algumas delas):

1. O valor artístico é unitário, sendo o único parâmetro que avaliamos numa obra quando a avaliamos enquanto arte.
2. É um valor intrínseco e transmite esse seu aspecto às obras de arte.
3. É um valor exclusivo da arte.
4. É universal, partilhado por todas as obras com valor enquanto arte.

Trata-se de uma posição geralmente assumida *a priori*, no sentido em que quem domina o conceito de arte deverá concluir sem mais que existe este tipo de valor e que ele satisfaz as condições acima enunciadas.

Por oposição, a concepção não essencialista de valor artístico, geralmente associada a perspectivas histórico-funcionalistas da arte, segundo as quais a arte é uma prática com propósitos que se desenvolvem e modificam ao longo da sua história, nega as quatro teses essencialistas. Assim:

1. O valor artístico é irreduzivelmente múltiplo – algumas obras e/ou formas de arte exibem algumas propriedades artisticamente valiosas, mas outras obras ou formas exibem outras propriedades também artisticamente valiosas.
2. O valor artístico é extrínseco ou instrumental (ou, mais fortemente, apenas o pode ser);
3. Há diversos valores artísticos singulares, nenhum dos quais é exclusivo da arte (e, admitindo que algumas obras de arte

² Sigo aqui em boa parte a exposição em Stecker 2010.

possam exibir a conjunção de todos esses valores, talvez nem mesmo isso seja uma possibilidade exclusiva de tais obras);

4. Nenhum desses valores tem de ser (em todas as épocas) comum a todas as obras de arte.

Esta perspectiva é *a posteriori* no sentido em que resultados particulares do tipo acima enunciado sobre o valor da arte só podem ser derivados da investigação sobre a prática artística historicamente situada e mutável, e em particular, sobre os objectivos relevantes dos artistas e dos apreciadores, e sobre as obras em que os primeiros tentam plasmar esses objectivos e os segundo os procuram. Alegadamente, o que conta como arte modifica-se, pelo que o que conta como valor artístico deve também alterar-se.

Note-se, no entanto, que o não essencialismo não está obrigado a defender que todo o valor da arte seja, ou possa ser ou ter sido, artístico. O exemplo do valor económico bastaria para ilustrar esse ponto.³

Confrontemos e analisemos então cada par de teses antagónicas destas duas concepções.

3 A unicidade do valor artístico

Segundo Malcom Budd, um dos expoentes da concepção essencialista, uma obra poder ser avaliada de vários pontos de vista (histórico, sentimental, económico, religioso, terapêutico, etc.). Mas há um ponto de vista que, apesar de, como aqueles, conferir um valor específico, tem a particularidade de ser aquele que o autor tem em mente ao criar a obra, que ele tenta dotar do máximo desse valor, e que é o ponto de vista que tipicamente constitui a expectativa do público que a vai apreciar. Esse valor é o valor artístico.

³ A questão problemática neste ponto é a resposta do não-essencialismo à possibilidade de, no futuro, o conceito de arte poder evoluir no sentido de o valor económico da arte poder funcionar como valor artístico. Indutivamente, e intuitivamente, estas não seriam possibilidades, mas isso parece comprometer o não-essencialismo funcionalista com um limite às funções desempenháveis pela arte sem que ela se descaracterize como arte, e isso, por seu turno, aproxima-se de uma concepção, ainda que muito moderada e difusa, de uma essência da arte.

Outro dos pontos que reforça esta posição é a constatação de que o valor artístico se comporta de modo mais consistente e duradouro do que os restantes (p. ex., o valor de mercado varia facilmente, o sentimental e o utilitário podem ser quebrados ou neutralizados).

Assim, o essencialismo propõe um critério que explica por que razão excluímos do domínio do valor artístico não apenas valores obviamente irrelevantes ou só indirectamente relacionados com ele (caso do económico), mas igualmente valores cuja estranheza ao artístico não é tão evidente (caso do histórico), mas que, ainda assim, não correspondem a um ponto de vista artístico, que, só ele, pode gerar uma avaliação genuinamente artística.

O modo de dar um conteúdo mais concreto e positivo ao critério de valor artístico do essencialismo é, na senda de uma tradição que remonta a Kant, identificar esse valor da arte enquanto arte com o valor estético. A versão de essencialismo de Budd é paradigmática na definição desse valor: o valor estético de uma obra corresponde ao valor intrínseco da experiência dessa obra por alguém que a compreende (Budd (1995: 4)). É importante notar que, se exceptuarmos a referência ao carácter intrínseco do valor da experiência, esta caracterização de valor estético é actualmente corrente e pode mesmo ser subscrita pelo não essencialista. Repare-se que se trata da definição de valor estético, e não da totalidade do valor artístico, sendo que a identificação entre um e o outro é que é exclusiva do essencialismo. Inclusivamente, para a concepção oposta, o valor estético é reconhecido como muito provavelmente o mais abundante e central dos valores artísticos. Simplesmente, ele não o esgota necessariamente (para além da admissão, pelo não-essencialista, de que certas obras com valor artístico não exibam valor estético de todo).

A identificação essencialista do que há de específico na arte, em termos valorativos, com a dimensão estética condiz com a motivação desta concepção para isolar um só valor como o relevante na avaliação da arte enquanto arte, ou seja, a satisfação do critério da unicidade. No entanto, ao contrário de teorias formalistas do passado (Kant, Bell), o essencialismo de Budd subscreve uma versão muito enriquecida e generosa de experiência estética que está na base da de valor estético. Assim, admite que essa experiência deriva da focagem da nossa atenção nas propriedades formais das obras, mas também nas representativas, e mesmo que inclua dimensões cognitivas – p.

ex., a de acréscimo de compreensão de algo – e morais – como a empatia para com personagens no teatro ou na literatura. Isto poderia parecer descaracterizar o essencialismo com a admissão de valores não estéticos, mas na verdade, não é disso que se trata, mas apenas de aspectos contingentes de certas experiência estéticas, que são (ou pelo menos, podem ser) independentes do facto das obras terem ou não qualquer valor cognitivo ou moral. Se obras que *não têm* estes valores podem mesmo assim desencadear esses aspectos na experiência de algumas pessoas, não serão então valores cognitivos ou morais que rivalizariam com o valor estético e fariam com que este não fosse o único *valor* propriamente artístico.

Um ponto fraco da justificação do essencialismo na versão de Budd consiste em passar da premissa consensual de que a arte pode ser avaliada de pontos de vista diferentes para a conclusão de que só um deles pode merecer o nome de artístico, porque definível em termos de valor artístico. Ora, parece admissível que outro ou outros pontos de vista, alternativos ou simplesmente complementares, sejam considerados relevantes para o valor artístico, caso em que o argumento essencialista estará perigosamente perto de uma petição de princípio, por estipulação do significado de ‘artístico’. Se pensarmos na arte como uma prática com finalidades diversas, será fácil supor que ela origina valores também diversos enquanto arte, o que mina a posição essencialista (Stecker 2010).

Por exemplo, o valor histórico de uma obra pode derivar da sua originalidade, do facto de inspirar outros autores, de mostrar as potencialidades de um estilo no seu auge e de lançar uma luz favorável sobre as relações com outras obras contemporâneas. Estes factores poderão ser instâncias de valor simultaneamente histórico e legitimamente artístico.

Outro exemplo, defendido por Lamarque (1995), é o das diferentes dimensões que devemos ter em conta na apreciação da tragédia: a “fictiva”, que diz respeito ao envolvimento imaginativo no enredo, a literária, próxima daquela, e correspondente à apreciação de um tema esteticamente unificado revelando-se em acções, e a moral, pela clarificação da moralidade de cada espectador ou pela apresentação de exemplos positivos ou negativos desse tipo, ou de uma perspectiva metafísica mais geral. A primeira e especialmente a última destas dimensões seriam excluídas pelo essencialismo como

não artísticas. Mas tal poderá ser ilegítimo se os dramaturgos procuram dotar as suas peças de propriedades relevantes a esse nível e se o público informado as procura e encontra nelas, sob interpretações que revelam compreensão das obras, e especialmente porque valoriza essa dimensões.

3.1 *A exclusividade do valor artístico*

A ideia de que o valor artístico é algo de exclusivo da arte parece fazer parte do senso-comum do mundo da arte. No entanto, ela é mais especificamente subscrita pelo essencialismo, dado este defender a tese que acabámos de abordar, a da unicidade desse valor. Isto porque, se há um único valor artístico, e se outras entidades que não as obras de arte puderem ser fontes alternativas das experiências valiosas proporcionadas por essas obras, experiências essas cuja obtenção subjaz ao valor artístico, está aberto o caminho para que o uso de um tipo de tais entidades, ou de um conjunto de tais tipos, possa substituir a arte. Esta é uma conclusão de tal modo repugnante a apreciadores de arte e estetas que estes a tomam frequentemente como prova por *reductio* da exclusividade do valor artístico.

E no entanto, muitas das propriedades e experiências valiosas da arte podem ser proporcionadas por outras coisas. A arte não é a única a providenciar, entre outros:

- beleza (a Natureza e a cultura humana não artística estão cheias de exemplos);
- expressão de sentimentos humanos de relevo, incluindo os políticos e religiosos;
- cenários que mobilizam e refinam a nossa sensibilidade moral;
- desenvolvimento da inteligência;
- melhor compreensão da psicologia humana;
- fuga do mundo quotidiano prosaico para mundos alternativos em que nos podemos perder.

Para além do carácter exclusivo, insubstituível, da experiência da arte e do valor desta, é também comum a crença de que pelo menos

as melhores obras de arte são fontes praticamente inesgotáveis de experiências estéticas (e provavelmente, também de valor artístico). Isto é observado em contraste com objectos utilitários, que cumprem integralmente sua missão gastando o que têm para dar, e têm de ser substituídos. As obras de arte, pelo contrário, sustentam repetidas experiências pelo mesmo sujeito, geralmente oferecendo experiências não apenas de novo gratificantes, mas relevantemente diferentes, o que mantém no sujeito o desejo de regressar a elas. O essencialismo parece condizer bastante com esta postura sobre a arte.

Em síntese, temos duas crenças que, segundo um critério essencialista, devem ser preservadas por uma boa teoria do valor artístico: a de que a arte (a experiência dela/o seu valor) é insubstituível e a de que ela é indispensável, no sentido de inesgotável.

3.1.1 Insubstituibilidade

É relativamente fácil conceder a exclusividade do valor artístico das obras de arte, pelo menos em geral. Serão raros e excepcionais os exemplos que se possam dar, se algum existe de todo, de uma obra de arte e de uma entidade de outra espécie que proporcionem experiências relevantes idênticas, e isso será assim até mesmo com pares de obras de arte (no entanto, esta última possibilidade é defendida em Levinson 1990). Para além disso, se o valor estético de uma obra é o da experiência que proporciona quando correctamente compreendida, será altamente provável que pelo menos parte dessa experiência esteja de tal modo ligada à obra específica que isso bastaria para qualificar essa experiência como única ou exclusiva.

O problema para a tese da exclusividade não está, contudo, aí, mas sim no facto de esta propriedade não ser idêntica à insubstituibilidade, e de que não parece seguro que aquela seja suficiente para assegurar esta. Do facto de uma fonte de experiência com valor ser a única que providencia exactamente essa experiência e o seu valor não se segue que essa experiência seja a mais valiosa *do seu tipo*, nem, evidentemente, que esse *tipo* de experiência seja significativamente mais valioso que outros tipos próximos.

Por exemplo, suponha-se que obtenho experiências muito agradáveis sentando-me na minha cadeira de balouço. Essas experiências têm para mim um valor positivo, mas também único, derivado da

interacção entre o material, formato e dimensões específicos da cadeira, a forma e peso do meu corpo, o tipo de pavimento em que a cadeira assenta, o facto de se tratar de uma cadeira de balouço tradicional e não de um modelo duplo (em que a cadeira balança dentro de uma estrutura exterior estável com pernas), etc. Se substituísse essa cadeira por uma ligeiramente diferente, obteria experiências provavelmente valiosas, mas também ligeiramente diferentes. Se a diferença fosse um pouco maior, talvez as experiências fossem consideravelmente melhores ou piores. Mas o que parece certo é que é a minha cadeira actual a fonte única – exclusiva – das experiências que actualmente tenho e valorizo. No entanto, isso não me leva a atribuir a essas experiências ou à cadeira um valor rigorosamente insubstituível. Tenho à minha disposição uma gama de fontes de valor similar e talvez até superior dentro de um mesmo *tipo* de experiência (e talvez de cadeira).

Quer isto dizer, em analogia com as obras de arte, que o facto de o valor das experiências proporcionadas por elas ser único não tem qualquer relevo para a questão da sua substituibilidade, uma vez que há entidades não artísticas que podem oferecer as experiências agradáveis e valiosas que a arte proporciona? Não, dizer isso seria simplista e exagerado. A exclusividade da arte torna-se relevante no caso das melhores obras de arte, na medida em que, mesmo que haja combinações de outras entidades que ofereçam experiências igualmente agradáveis e valiosas (a um nível de certo modo “quantitativo”), o mundo ficaria mais pobre se essas obras desaparecessem. Mas este argumento não se aplica à maioria das obras, que não são as excelentes. Essas, como as cadeiras de balouço, são produzidas e desaparecem (ou são esquecidas ou substituídas) sem grande impacto no valor artístico global à nossa disposição no mundo.

3.1.2 Dispensabilidade

Esta segunda ideia associada à defesa essencialista de que só o valor estético da arte conta como valor artístico, lembremos, sublinha que, se valores correspondentes a experiências de obras de arte também podem ser obtidas de fontes não artísticas – por exemplo, o aspecto cognitivo que um romance nos proporciona por nos informar sobre perspectivas individuais possíveis sobre certos factos históricos, que

poderia ser alternativamente derivado da leitura de uma biografia não literária –, então, para além da questão da substituibilidade, essas obras de arte ficariam esgotadas uma vez absorvido tal aspecto cognitivo (a sua experiência e o seu valor), deixando de haver essa razão para voltarmos à experiência da obra. Ora, como não é isso que se passa, mas antes revisitamos pelo menos as melhores obras de arte inúmeras vezes e, alegadamente, sempre com experiências valiosas renovadas, conclui-se que os valores exauríveis não fazem parte do núcleo de valor artístico (estético, segundo o essencialismo), que é inesgotável.

Contudo, esta conclusão pode ser demasiado forte. O que o argumento acima parece provar é, no máximo, que um certo tipo de valor (no nosso exemplo, um valor do tipo cognitivo) não esgota o valor da obra enquanto arte. Mas não prova que esse tipo de valor de não possa fazer parte do valor artístico global, apenas por não ser estético (num sentido independente do essencialismo, caso contrário, endossar o raciocínio seria circular). E queremos saber se o essencialismo, ao excluir do valor artístico valores que outras entidades que não a arte podem proporcionar, e ao incluir apenas valores que se manifestam na experiência puramente estética das obras, está de facto a prestar um bom serviço enquanto teoria do valor da arte ao afastar o perigo da dispensabilidade por estas duas vias.

É argumentável que nenhuma destas ideias seja correcta. Para ver isso, e mantendo o exemplo anterior, podemos começar por assinalar quais são as razões relacionadas com os valores subscritos pelo essencialismo, por estarem intimamente ligados à experiência do romance, que podemos apresentar para justificar a indispensabilidade deste, i.e., o facto de, uma vez cumprida a sua missão de proporcionar (correctamente, com compreensão) a experiência em que, segundo a teoria, residem o seu valor e propósito, não considerarmos esgotada a obra e a ela retornarmos. Stecker (2010: 231-232) assinala três destas razões:

1. A suposição comum de que uma só leitura não esgotou as experiências que a obra pode proporcionar.
2. Se as nossas preferências pessoais assim o determinarem, que-remos simplesmente repetir a mesma experiência.

3. Podemos ter dúvidas sobre a correcção da nossa interpretação e compreensão do romance. Se, ao relê-lo, verificarmos que não são correctas, ou não totalmente, a nova e superior interpretação/compreensão será responsável por uma experiência diferente do romance, provavelmente mais valiosa (segundo os ditames do próprio essencialismo).

Ora, estas são sensivelmente as mesmas razões que nos levam a revisitarmos o romance se o valorizarmos não exclusivamente por aspectos centrados na experiência, ou seja, se atendermos a valores não-essencialistas, como o cognitivo, centrado nos pensamentos contidos no romance e nas perspectivas das personagens sobre os acontecimentos nele contidos. A primeira leitura pode ter deixado passar elementos deste tipo que podemos identificar em leituras posteriores (1); podemos dar-nos por satisfeitos com os elementos inicialmente identificados e, agradando-nos eles, desejamos lembrar-nos deles (2); e algo nos deu razão para supor que a nossa interpretação e compreensão desses elementos pode não ser correcta ou satisfatória, e queremos ver se interpretações melhores nesse sentido originarão uma percepção diferente e mais correcta e satisfatória dos elementos, ou, pura e simplesmente, pensamentos diferentes.

Assim, um não-essencialista concluirá que não há razão para crer que a sua concepção mais abrangente de valor artístico torna a arte mais vulnerável à dispensabilidade do que a essencialista. Na verdade, segundo Stecker (2010), o pluralismo não-essencialista sobre o valor permite, pelo contrário, adicionar uma nova razão, não disponível à teoria oposta, contra a dispensabilidade. Se são múltiplos os valores relevantes para a avaliação do romance enquanto arte, então temos a expectativa legítima de que concentrar a nossa atenção em cada uma das dimensões da obra correspondente a cada um desses valores – o cognitivo, o histórico, o ficcional, etc., incluindo, obviamente, o aspecto puramente estético – nos permitirá experiências diversas que proporcionarão valores diversos.

Para o não-essencialista, as verdadeiras razões para a (relativa) indispensabilidade da arte residem nos factos de que as obras de arte possuem uma grande pluralidade de valores artísticos, são múltiplamente interpretáveis e cumprem funções importantes através das experiências valiosas que proporcionam (sendo que os dois últimos

pontos podem até ser interpretados de modo a compatibilizá-los com o essencialismo).

4 Valor intrínseco *versus* instrumental

Tendo já tocado tangencialmente neste tema na discussão até aqui, vamos agora debruçar-nos sobre a tese essencialista de que o valor artístico, identificado por essa concepção com o valor estético, tem de ser um valor do tipo intrínseco, por oposição ao tipo instrumental, em que o valor de algo reside na sua capacidade para produzir efeitos benéficos, i.e., eles mesmos dotados de valor (intrínseco ou não).

Budd (1995: 6-8) apresenta os seguintes dois argumentos a favor da não-instrumentalidade do valor artístico:

1. É possível entender as qualidades das obras de arte que parecem ter valor instrumental como sendo, na verdade, parte do valor intrínseco da mesma, porque constituem parte da própria experiência da obra, e não meros benefícios posteriores dessa experiência. Budd cita como exemplos o aumento da compreensão, especificamente, da psicologia humana e de perspectivas morais e o reforço da consciência e da sensibilidade, entre outros.
2. Há uma assimetria entre o nosso conhecimento do valor das obras de arte e o dos efeitos das mesmas. O primeiro é aceitável, embora não universalmente consensual, mas o segundo, quando existe de todo, é extremamente variável, tendo em conta a variabilidade dos sujeitos e a extensão temporal desses efeitos.

Parece evidente a fraqueza do primeiro argumento. O que Budd faz é alargar as margens do conceito do estético até praticamente fazer coincidir valor estético com valor artístico. A razão aparente para o fazer é que os efeitos interpretados comumente como valores instrumentais se dão coincidentemente com a experiência. Mas claramente isto não basta para os incluir *na* experiência e nada mais (Sharpe (2000: 321)), tal como a dor que sofreu de um entorse durante uma semana não deixa de ser uma consequência que carregou durante esse tempo porque o seu início e causa foram um pé a escorre-

gar na neve. Por mais intimamente ligados que estejam a experiência de uma obra e os benefícios morais ou cognitivos que a experiência dela nos proporciona, a não ser que estes cessassem no momento em que a experiência cessasse, são algo de positivo que trazemos da experiência e perdura além dela, e, portanto, esta teve, nesse aspecto, valor instrumental em no-los proporcionar. Ora, se Budd admite os efeitos citados, deixa de haver razão para não incluir no valor artístico os valores morais, cognitivos ou terapêuticos da arte.

O segundo argumento é consideravelmente mais forte. No entanto, podemos contrapor que há também um conhecimento razoável de muitos dos benefícios típicos da experiência da arte em indivíduos típicos, que podemos modular levando em conta a sua psicologia e as suas preferências.

De um modo geral, a posição não-essencialista parece ter a vantagem de obrigar a posição oposta a abandonar o consenso de que o valor artístico reside na capacidade das obras para produzirem em nós experiências de certo tipo (que têm elas próprias valor). A ideia de que o valor *das obras* é intrínseco não condiz com a valorização de algo que elas proporcionam, tal como a actividade física regular, por mais benéfica em termos gerais que se diga que é, não deixa por isso de ser instrumentalmente benéfica, pois sem as consequências positivas para a saúde física e mental, ou outras, não haveria razão para se considerar uma actividade dotada de valor. Similarmente, o essencialismo, para provar que as obras têm valor intrínseco, teria de mostrar que esse valor se manteria mesmo que elas não tivessem a capacidade para gerar certas experiências benéficas (não falando já sequer de benefícios que se prolonguem no tempo após o término das experiências). Mas isso, para além de parecer simplesmente impossível, por falta de candidatos à altura, seria contradizer a noção de valor artístico partilhada pelo essencialismo.

5 A universalidade do valor artístico

Chegamos agora à quarta tese do essencialismo na sua versão forte, segundo a qual há um valor (artístico) que todas as obras de arte partilham. Pelo menos na discussão actual do tópico, os dois candidatos mais sérios a esse papel são o valor estético e o valor cognitivo.

5.1 *O valor estético como universal à arte*

Esta é sem dúvida a versão da tese da universalidade mais filosoficamente resistente a argumentos anti-essencialistas (e, num aparte, provavelmente a mais entrincheirada na intuição educada dos agentes do mundo da arte). No entanto, as razões para essa resistência devem-se em parte a factores que não abonam necessariamente a favor do essencialismo.

Um deles é o de que há diferentes interpretações do conceito do estético e diferentes perspectivas sobre se um conjunto ainda significativo de propriedades são ou não estéticas (especialmente em contexto). Segundo Stecker (2010: 233), é possível encontrar em qualquer obra uma propriedade que lhe confere valor e acerca da qual seja defensável que se trate de uma propriedade estética — e, podemos juntar, da qual se possa dizer que, não sendo estética noutras obras, o seja nessa.

Outro factor: se nos focarmos num conceito mínimo e suficientemente consensual de estético, é claro que todas as obras de arte, incluindo as piores (com valor artístico quase nulo) terão certamente valor estético. O problema é que, de acordo com a contestação bastante convincente da tese da exclusividade, uma multiplicidade de entidades que não obras de arte pode possuir propriedades estéticas e oferecer experiências estéticas, por muito fracas que sejam algumas destas. Isto significa que as obras de arte são um caso de concentração intencional e desejavelmente elevada de tais propriedades e valores, mas não que o valor artístico global delas seja uma função apenas do seu valor estético.

Como é previsível, boa parte da discussão em torno da universalidade do valor estético tece-se a propósito da arte conceptual, de obras dadaístas e da designada “arte anti-arte”, que incluem obras especificamente selecionadas pela ausência de valor estético. Naturalmente, o essencialista pode quase arrumar a discussão em seu favor excluindo todas essas obras do campo da arte. No entanto, a bem do debate, e também para afastar alguma sensação de circularidade na definição persuasiva de valor estético, vamos conceder que cabe ao essencialismo dar uma interpretação do valor artístico de tais obras.

Uma defesa contemporânea da tese da universalidade (Anderson 2000, Zangwill 2007) consiste em afirmar que, embora a maioria

das obras de arte tenham valor estético, algumas (p. ex., algumas obras do tipo referido no parágrafo anterior) excepcionalmente não o têm, tendo antes um valor artístico parasítico em relação às propriedades estéticas daquela maioria – parasítico porque só é valor se as obras forem compreendidas à luz da sua relação, frequentemente de contraste (mas não só) com a arte que possui valor estético.

Uma objecção seria apresentar contra-exemplos de arte sem valor estético que não evoca necessariamente o contraste (etc.) com arte “estética” (p.ex., uma obra conceptual que pretenda apenas sugerir uma ideia). Contudo, não só não é fácil encontrar tais contra-exemplos, por razões que se prendem com a própria natureza da arte conceptual, como seria provável que esses contra-exemplos fossem tão estranhos à prática artística em geral que facilmente seria alegável que não têm valor artístico de todo, os que os desclassificaria como contra-exemplos à defesa aqui em causa.

Outra objecção afirma que a defesa, embora mantenha o espírito da tese universalista – é necessariamente típico da arte, ter valor estético –, não a sustém realmente, pelo simples facto de que formas de arte e estilos que no início do séc. xx eram atípicos são agora muito abundantes, pelo que essa arte não pode já ser atípica e o seu valor, por isso, parasítico. A força desta objecção mede-se, creio, pelo grau de importância que se dá à arte conceptual em termos não apenas de número de obras, mas também de autonomia: da arte conceptual, temos de excluir do âmbito da objecção as obras – que me parecem ser uma parte considerável – que mantêm a dependência de referências explícitas ou implícitas à arte tradicional, estética.

Há ainda defensores do universalismo do valor estético que vão mais longe do que a defesa anterior (Shelley 2003). Distinguem entre valor estético intrínseco e extrínseco, e alegam que mesmo a arte conceptual (anti-arte, etc.) possui propriedades estéticas do tipo “tradicional” (graciosidade, complexidade, unidade) em algum grau (ainda que pequeno), e que *podem* ser apreciadas e avaliadas em função dessas propriedades, o que assegura a universalidade. No entanto, nesse tipo de arte, elas são extrínsecas, ainda que estéticas. Isto porque apreciar essa arte enquanto arte (desse tipo) é apreciá-la por outras propriedades estéticas, as intrínsecas a esse tipo. Por exemplo, *Fonte*, de Duchamp, tem alguma elegância e unidade, mas considerá-la do ponto de vista dessas propriedades dará origem a al-

gum (provavelmente muito baixo) valor estético extrínseco à obra. Pelo contrário, apreciá-la pela sua ousadia, originalidade, irreverência, perspicácia, desinibição e impudor é aceder às propriedades estéticas que lhe são intrínsecas e responsáveis pelo seu valor estético intrínseco.

Um problema para esta defesa é que o carácter especificamente estético das qualidades citadas como intrínsecas a propósito da arte conceptual não é óbvio. Essas qualidades podem estar presentes em variadas entidades não artísticas num sentido perfeitamente não estético. E se a resposta da defesa for que no caso em discussão, se trata de acepções claramente estéticas porque estamos num contexto estético, isso parece dar como pressuposto que se estabeleceu, no caso da arte não-estética, o carácter estético desta. Mas o que pode então ser responsável por esta assunção? Certamente que não as propriedades estéticas extrínsecas, apesar de serem as únicas claramente estéticas. Não podem ser elas a definir o carácter estético de arte que se apresenta como dotada de valor que não o estético (intrínseco).

5.2 *O valor cognitivo como universal à arte*

Falar do valor de *Fonte* e da arte conceptual, Dada ou anti-arte é necessariamente entrar no domínio do candidato rival do estético ao papel de garantia de universalidade de um valor artístico à arte, o valor cognitivo. Este corresponde ao valor de proporcionar conhecimento, ou simplesmente de levar a considerar conceitos, perspectivas e posições acerca de algo, real ou imaginário, a perceber fenómenos de modos diferentes, ou ainda à auto-consciência e ao renovar da consciência de concepções ou conhecimentos que já adquirimos, mas fazendo-o de uma maneira nova.

O paradigma deste tipo de valor é a literatura, que muitas vezes nos apresenta mundos com pessoas, situações, razões e valores que, para além de os ficarmos a “conhecer ficcionalmente”, nos fazem pensar neles e na sua correspondência ou não, positiva ou negativa, e aplicação a pessoas, situações e valores reais e similares (nos antípodas está o caso da música instrumental não-programática, a mais recalcitrante à identificação de valor cognitivo, embora haja propostas na literatura (ex.: Levinson 1997)).

Os benefícios intelectuais que a arte assim nos proporciona – contacto com tipos e possibilidades, desenvolvimento da agudeza mental e sensorial – não exigem a veracidade ou a facticidade (embora não excluam, naturalmente, a utilidade destas, se forem o caso nas obras em causa), mas sim a relevância.⁴ Por outro lado, o seu carácter de valor artístico exige que os aspectos de valor cognitivo estejam intimamente relacionados com a experiência de cada obra, mas também que vão para além desta, em direcção aos elementos ou pensamentos para os quais ela aponta.

Trata-se de um tipo de valor que é hoje reconhecido como parte integrante do valor artístico de muitas, senão todas as formas da arte pela maioria dos filósofos⁵, mas apenas uma minoria (Goodman e provavelmente Danto) parecem ter sustentado o essencialismo cognitivista. De qualquer modo, a nossa discussão deste último – ou mais rigorosamente, da perspectiva da universalidade do valor cognitivo – é em grande parte relevante para a do cognitivismo moderado, indo simplesmente mais além, para teses que este último não defenderia (mas abarcando as que de facto defende).

Começemos por considerar as objecções ao cognitivismo em geral, passando em seguida às críticas à tese da sua universalidade (e, eventualmente, essencialidade).

5.2.1 Objecções ao valor cognitivo da arte

Uma crítica ao cognitivismo invoca a impossibilidade de a arte nos apresentar provas ou evidências, no sentido de justificações da verdade das concepções que alegadamente nos dá a conhecer. Sem isso, não temos conhecimento efectivo por meio da arte.

Contudo, a objecção só tem força contra versões mais extremas de cognitivismo, mas não contra aquelas que, como afirmamos acima, não vêem os ganhos cognitivos tanto em termos de ganho de verdades mas mais de enriquecimento e agudeza intelectual e emocional, e

⁴ As versões mais extremas, mas também mais vulneráveis, de cognitivismo afirmam que a arte é capaz de nos proporcionar conhecimento novo no sentido literal e forte (ex. D. Davies, Gaut, Young).

⁵ P. ex.: Carroll 2001, Gaut 1998, Graham 1997, Jacobson 1996, Kivy 1997, Levinson 1996, Lopes 2005, Stecker 1997.

de confronto com possibilidades e concepções, não necessariamente verdadeiras, mas relevantes. Inclusivamente, o valor cognitivo pode estar em simplesmente contactar com ideias ou aparências que já conhecemos, mas apresentadas sob um novo prisma.

Outra crítica chama a atenção para o facto de que, se pegarmos nas obras de arte e isolarmos os elementos de conhecimento nelas expressos, obteremos nada mais que dois tipos de resultado: verdades triviais e falsidades evidentes.

A resposta pode confiar no contra-argumento anterior, e acrescentar que não é o caso que não haja benefícios cognitivos em tomar contacto com tais verdades e falsidades triviais se as obras não são meros veículos delas e elas são apresentadas de modos novos ou em contextos extremamente ricos e detalhados como são os característicos da boa arte.

Por outro lado, o grau de particularidade das concepções e situações com que a arte lida pode virar-se contra o cognitivismo, se considerarmos que o conhecimento se caracteriza antes por um nível elevado de generalidade, senão pela universalidade, que, estando ausente, torna essas concepções inúteis na constituição de conhecimento aplicável ao mundo em casos idênticos.

Em réplica, o cognitivista dirá que tudo o que é preciso é pensar, não em termos de mera aplicação ao mundo de algo que não tem esse objectivo imediato, mas de *extrapolação* do universo da obra para a nossa experiência mundana naquilo que ela tem de *semelhante* mas não, claro, exactamente igual (isto é fácil de notar quando pensamos por exemplo em tipos de personagem ou situações de dilema apresentados em romances, peças de teatro ou filmes).

Por último, a ênfase no valor cognitivo da arte arrisca-se a evidenciar o problema já nosso conhecido da substituíbilidade da arte, uma vez que o papel de providenciar os aspectos cognitivos presentes na arte, e em especial, as concepções dotadas de valor nela expressas, pode ou poderá algum dia ser desempenhado por algo que não a arte.

A melhor resposta aqui será admitir que, em última análise, é impossível garantir a insubstituíbilidade da arte, de um ponto de vista cognitivista mas também de outros. As experiências da arte talvez venham a poder ser igualmente substituídas com fidelidade. No entanto, como sublinha Levinson (1996), a intimidade da relação entre as concepções e outros elementos cognitivos de uma obra, a

experiência individual que ela proporciona e os meios artísticos através dos quais ela fornece aqueles e esta, milita contra a *probabilidade* de haver uma tal substituição em que nada de importante e único se perca.

5.2.2 Objecções ao valor cognitivo como universal à arte

Do que foi visto atrás, parece haver boa justificação para o relativo consenso acerca de que o valor cognitivo é parte do valor artístico em muitas formas de arte e em muitas obras. E, claro, é um tipo de valor quase concebido à medida da arte conceptual. Mas também ficou já sugerido que umas formas e obras são mais passíveis de o exibirem e outras, menos. Ora, o que o universalismo cognitivista teria de demonstrar é que todas as obras (com algum valor) têm valor cognitivo; e o essencialismo cognitivista juntar-lhe-ia que o valor artístico é idêntico ao valor estético. No entanto, deverá ser já claro que é extremamente difícil argumentar sequer que nas obras de facto dotadas de valor cognitivo, esse valor seja sempre mais fundamental e relevante para o valor artístico global, quanto mais provar que este é idêntico àquele.

De resto, lembramos, é já suficientemente árduo defender que muitas obras, tenham efectivamente algum valor cognitivo digno de nota (pense-se, por exemplo, em peças simples de música pura instrumental ou de cerâmica artística). O problema é que, para tentar evidenciar valor cognitivo nestas formas recalcitrantes, o cognitivista tem de tornar cada vez mais modesto e mesmo mais vago o conceito de benefício cognitivo, talvez ao ponto de o tornar inerte. Poderíamos dizer que, se considerarmos que afinar as nossas capacidades de discriminação sensorial auditiva ou visual é ainda uma instância de ganho em valor cognitivo, então provavelmente todas as obras terão tal valor. Mas a premissa é duvidosa – veja-se o exemplo da literatura e poesia – e teria de ser entendida disjuntivamente (todas as obras têm pelo menos um exemplo de propriedade cognitivamente valiosa), o que enfraquece a proposta. Mais relevante é que, nas obras em que o valor cognitivo é notório, há geralmente alguma consciência e intenção por parte dos seus criadores, e esse valor é parte daquilo que os públicos informados procuram e tentam assimilar e experimentar. Ora, isso não é o caso com os contra-exemplos aqui em cau-

sa, *mesmo que possa haver benefícios de âmbito cognitivo*. E este facto sobre a prática artística é de importância central.

Comparando valor cognitivo e estético, parece legítimo pensar que, na maioria das formas artísticas, ambos estão presentes, mas o valor estético é geralmente o mais relevante. Isto poderia sugerir que uma espécie de essencialismo que combinasse, conjuntiva ou disjuntivamente, a presença de ambos, poderia ser verdadeira. Mas nem é um facto que todas as obras exibam ambos os valores, como vimos, nem que, juntos, esgotem o valor artístico de todas as obras.⁶

6 Objecções ao não-essencialismo

Após expormos as fragilidades das concepções essencialistas do valor da arte nas suas principais teses, é tempo de apresentarmos as dificuldades que se colocam à concepção contrária.

Relembremos as suas teses centrais:

- a) O valor artístico é um composto de diversos tipos de propriedades dotadas de valor (logo, diferentes obras de arte têm valor em virtude de diferentes propriedades desses tipos).
- b) Só com base na análise dos objectivos historicamente situados dos artistas, dos veredictos dos críticos e das expectativas dos públicos é que é possível determinar, para cada contexto, quais são essas propriedades.
- c) As propriedades que concedem valor artístico às obras podem estar presentes em entidades que não obras de arte (não são exclusivas desta).
- d) O valor da arte é instrumental, e não intrínseco.

Contudo, a postura menos rígida e exigente desta concepção não a torna imune a críticas, e desde logo, à insatisfação com o seu carácter informativo enquanto teoria do valor artístico. Com efeito, e é esta a primeira das duas críticas fundamentais aqui abordadas, o não-

⁶ Outros valores frequentemente vistos como de grande importância e parte do valor especificamente artístico são o valor histórico, no sentido da contribuição para o desenvolvimento de um estilo ou género, e o valor da resposta emocional à arte (Robinson 2005, Walton 1990).

-essencialismo pode, pela postura apontada (sobretudo nos pontos a) a c)), ser acusado de não permitir distinguir o valor artístico da arte de valores seus não-artísticos. Ora, mesmo o pluralismo axiológico do não-essencialista tem de traçar um limite algures, pois é inegável que há valores da arte, como o económico, que são irrelevantes para seu o valor artístico.

Uma réplica possível a esta objecção é uma definição não-essencialista de propriedade relevante para o valor artístico em termos não particularmente inovadores nem arrojados, algo na linha da concepção de valor de Budd, por exemplo: uma propriedade com valor é parte do valor artístico da obra que a exhibe se é indispensável para a compreensão da posse, pela obra, desse valor. Isto exclui, portanto, valores como o utilitário (a escultura servindo para alcançar uma prateleira alta), o económico (pinturas tratadas como investimento) ou o sentimental (as mesmas pinturas como recordações dos tempos áureos do seu proprietário).

A crítica seguinte é relacionada com a anterior, e igualmente fácil de antecipar, dada a tese da não exclusividade (c): a concepção parece ter como consequência que muitas entidades que nada têm que ver com a arte possuem propriedades artísticas, e, em virtude disso, poderiam, com base nestas, ser avaliadas de um ponto de vista artístico, ou até serem consideradas arte.

A última conclusão parece um exagero. Mas as anteriores são um desafio importante ao não-essencialismo. A defesa mais plausível (Stecker 2010) começa por salientar que não é particularmente bizarro reconhecer propriedades estéticas na forma (ou *design*) de pianos ou automóveis. Daqui a considerar essas propriedades como artísticas, é o passo problemático. O facto é que só as consideramos assim quando estamos em contextos artísticos. Mas isso só será uma admissão de arbitrariedade se não houver uma explicação para a mudança de terminologia. Segundo Stecker, a explicação reside no facto de que usamos a terminologia do valor artístico em dois tipos de situação:

1. Quando queremos identificar em que consiste o valor artístico em geral; o facto de haver coisas que não são arte e também o terem não é directamente relevante para a resposta.

2. Quando estamos perante uma obra de arte e pretendemos determinar o seu valor artístico.

A explicação para limitarmos, do modo em discussão, a terminologia do valor artístico reside, pois, no facto de que, tanto em 1. como em 2., estamos já a falar de arte. E este comportamento linguístico contrasta com a expressão ‘valor estético’, que não está geralmente sujeita a essa restrição.⁷

António Lopes
Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa

Referências

- Anderson, James. 2000. Aesthetic Concepts of Art. In *Theories of Art Today*, ed. by N. Carroll. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press.
- Carroll, Noel. 2001. *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gaut, Berys. 1998. The Ethical Criticism of Art. In *Aesthetics and Ethics*, ed. by Jerrold Levinson. Cambridge: Cambridge University Press.
- Graham, Gordon. 1997. *Philosophy of the Arts: an Introduction to Aesthetics*. London: Routledge.
- Jacobson, Daniel. 1996. Sir Philip Sidney’s Dilemma: On the Ethical Function of Narrative Art. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 54: 327-36.
- Kivy, Peter. 1997. *Philosophies of Arts*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lamarque, Peter. 1995. Tragedy and Moral Value. *Australasian Journal of Philosophy* 73: 239-49.
- Levinson, Jerrold. 1990. Aesthetic Uniqueness. In *Music, Art and Metaphysics: Essays in Philosophical Aesthetics*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Levinson, Jerrold. 1996. *The Pleasures of Aesthetics*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Lopes, Dominic. 2005. *Sight and Sensibility*. Oxford: Oxford University Press.
- Robinson, Jenefer. 2005. *Deeper than Reason: Emotion and Its Role in Literature, Music, and Art*. Oxford: Oxford University Press.
- Sharpe, R. A. 2000. The Empiricist Theory of Artistic Value. *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 58: 312-332.
- Shelley, James. 2003. The Problem of Non-perceptual Art. *British Journal of Aesthetics* 43: 363-78.
- Stecker, Robert. 1997. *Artworks: Definition, Meaning, Value*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press.
- Stecker, Robert. 2010. *Aesthetics and the Philosophy of Art: An Introduction*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, Inc.
- Walton, Kendall. 1990. *Mimesis as Make-Believe*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Zangwill, Nick. 2007. *Aesthetic Creation*, Oxford: Oxford University Press.

⁷ Em boa verdade, nada obstará a que decidíssemos empregar a mesma maleabilidade no uso de ‘valor artístico’ – mas isso não representaria nenhuma mudança nas propriedades que concedem à arte valor artístico, apenas uma extensão razoável do nosso modo de falar sobre elas (Stecker (2010: 241)).