

Criação de materiais didáticos | 2025/2026**Filosofia da Arte**

Dossier de apoio às aulas

Pedro Gaspar Amaral

1 Introdução à Filosofia da Arte

*O sabor do sol e da resina
E uma consciência múltipla e divina.*

Sophia de Mello Breyner Andresen

A Filosofia da Arte consiste numa área filosófica que corresponde a uma parte da Estética. O pensamento estético é aquele que se dedica ao estudo da sensibilidade da nossa percepção, tendo como centro construir uma ciência do belo. A Filosofia da Arte ocupa-se da experiência estética sobre artefactos que são tidos como tendo por finalidade essa experiência - pensemos nos artefactos das galerias e museus de arte, na literatura, na música, no cinema,...

2 O problema da definição de arte

Cherry blossoms made for haikai poets to exploit

Kobayashi Issa

Os filósofos da arte têm como maior desafio o de definir a própria arte: o que faz de algo uma obra de arte? Trata-se de um esforço semelhante a definir o belo em Estética ou o justo em Política: as suas tentativas enriquecem o conhecimento que temos sobre estes conceitos tão densos.

Uma distinção que podemos fazer à partida sobre as tentativas de definir arte são seguirem uma lógica classificativa ou avaliativa. A visão classificativa pretende uma definição de arte que permita delimitar as obras de arte, enquanto que aquela avaliativa visa distinguir o que pode ser considerado a "boa arte". Esta será uma distinção será pertinente para pensar as obje-

ções às teorias.

Não obstante, a exposição que se segue sobre teorias da arte segue uma outra divisão: a das teorias essencialistas e das teorias não essencialistas. As teorias essencialistas procuram propriedades intrínsecas e manifestas no objeto que definam o que pode ser entendido como a sua essência. Já as teorias não essencialistas defendem que a definição de arte não reside numa propriedade interna, mas em algo que lhe é exterior, a saber, o contexto.

*Teorias
essencialistas e não
essencialistas*

Uma organização muito sucinta destas teorias pode ser encontrada no esquema no fim deste dossier, na Figura 11.

2.1 Teorias essencialistas

2.1.1 A arte como representação

*E se vires a Física dilecta,
vais dentro em poucas folhas encontrar-te
onde se diz que vossa arte projecta
essa seguir, como ao mestre o discente;
assim, de Deus, vossa arte é quase neta*

Dante Alighieri

Vários autores consideram que o elemento que define arte reside na representação evidenciada por uma obra de arte. Vejamos como isto é desenvolvido por alguns pensadores.

Começemos por Platão (428/427 a.C-348/347 a.C.). As questões da arte não se cruzam com o belo, sendo a arte reduzida a uma imitação. *Platão*

O belo é o objeto elevado da Filosofia, sendo pensado em diálogos como *O Banquete*, *Fedro* e *Timeu*. A beleza pode ser entendida enquanto amor, ou enquanto harmonia cosmológica. De facto, a experiência da beleza pode levar a vários tipos de loucuras, justamente pela sua intensidade residir na proximidade, via recordação, do mundo inteligível.

Já a arte é considerada ontologicamente degradada, ou seja, como estando no sopé da hierarquia dos seres, algo defendido em diálogos como *Repú-*

blica e Íon. A arte é a cópia da cópia, no sentido em que copia algo do mundo sensível, o que por sua vez é uma cópia do mundo inteligível. Desta forma, a actividade do artesão é superior à do artista (uma cama é superior a uma pintura de uma cama).

O artista, segundo Platão, não desenvolve nenhuma procura pela verdade, sendo que as partes sensíveis e irracionais da alma desgovernam-na, tornando-a injusta.

Já para Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.) a arte continua a ser tido como imitação, contudo numa perspetiva enaltecedora, como se pode ler na *Poética*. *Aristóteles*

Tal como Platão, Aristóteles referia-se à imitação como *mimesis*. A *mimesis* segundo a lente aristotélica consistia numa faculdade humana natural, afinal as próprias crianças progredem no seu crescimento através do exemplo e sua reprodução.

A arte é discutida essencialmente através do exemplo da tragédia. Este formato imitava problemas éticos, aproximando-se, aliás, da atividade do próprio filósofo. De facto, o espanto filosófico pela contemplação do mundo também está presente no contemplado estético. Assim, tem-se que a arte tem a possibilidade de purificar paixões: através do confronto com as consequências de paixões exacerbadas, aprende-se que se deve privilegiar a sua moderação.

É certo que os autores abordados até agora correspondem a pensadores da antiguidade clássica, contudo ainda hoje há quem defenda esta teoria. Exploreemos um filósofo contemporâneo, Nelson Goodman (1906-1998). Este sustenta que a arte tem valor cognitivo, uma vez que se trata de uma forma de conhecimento sobre o mundo. Tal como a ciência, a arte utiliza um sistema de símbolos para ver o mundo. Este sistema de símbolos empreendido no trabalho estético resulta, portanto em representações do mundo. *Goodman*

Esta representação não pode ser entendida como uma imitação, porque isso implicaria a reprodução completa, nem a semelhança, porque isso implicaria uma relação simétrica. A definição de arte como representação não se resume ao realismo, sendo este entendido como um movimento artístico particular que revela uma forma de inculturação.

Nelson Goodman *Languages of Art*

I have argued that the world is as many ways as it can be truly described, seen, pictured, etc., and that there is no such thing as the way the world is.

A representação deve ser entendida através das variedades da referência: denotação, exemplificação, expressão e referência mediata. A denotação é uma referência direta, como acontece no caso da relação entre as pessoas pintadas e os filósofos presente na Figura 2. A exemplificação utiliza propriedades literais para estabelecer a relação (como a amostra do tecido em relação ao tecido). A composição *Midnight Stirring* de Nancy Galbraith será um exemplo pela forma como se cria a partir de um excerto musical. A expressão utiliza propriedades metafóricas, veja-se como a forma e postura do cão na Figura 6 expressam, por exemplo, fragilidade. Por fim, a referência mediata, ou indireta, estabelece a representação com cadeias de elos, como acontece na Figura 2 em que a denotação de filósofos alude à sabedoria - não se confundam alusões com sentimentos despertados.

Formas de representar

Algumas das objeções que podem ser formuladas consistem nas seguintes: *Objeções*

- A dificuldade de enquadrar a representação na arte abstrata, principalmente obras elaboradas parcialmente ou totalmente através do acaso.



Figura 1: Arte rupestre em Foz Côa (25.000 a.C.-10.000 a.C).
 Figura 2: *Scuola di Atene*, Raffaello Sanzio (1509-1511).

O essencial - A arte como representação

A ideia central é que a arte funciona como um sistema de símbolos que nos permite conhecer o mundo, sendo a representação uma forma de denotação ou referência.

Esta teoria é acusada de ser demasiado exclusiva, pois tem dificuldade em enquadrar a arte abstrata (especialmente a aleatória).

Platão, *A República*; Aristóteles, *Poética*; Nelson Goodman, *Languages of Art*.

2.1.2 A arte como expressão

*Oh insect! - think you that
Karma can be exhausted by song?*

Kawai Otokuni

A tentativa de definir a arte a partir da componente emotiva encontra em Robin George Collingwood (1889-1943) um dos seus mais relevantes proponentes. Em *The Principles of Art* (1938), o autor defende que a obra de arte é, fundamentalmente, a expressão de emoções, focando no trabalho do artista, apesar de se afastar de uma visão puramente técnica ou instrumental. Collingwood estabelece uma bifurcação rigorosa entre a "arte autêntica" e o "ofício" (*craft*).

Collingwood

R. G. Collingwood A arte autêntica como expressão

A expressão da emoção, simplesmente como expressão, não se dirige a nenhum público em particular. Dirige-se, em primeiro lugar, ao próprio locutor e, em segundo lugar, a todo aquele que o puder compreender.

Por um lado, ao se tratar de arte autêntica não existe um programa anterior à execução. O artista é surpreendido pelo próprio processo, uma vez que a obra é sempre mais do que ele pode, à priori, enunciar sobre ela. A obra presente na Figura 4 certamente evidencia esta ideia pelo seu caráter aleatório. Já em relação ao ofício, ou entretenimento, existem atividades utilitárias onde o autor calcula antecipadamente os meios para atingir um efeito emocional específico no público, como no cinema ou em algum teatro

Arte autêntica

- obedecendo a um plano de intenções.

O artista começa num estado de opressão emocional. A expressão em matéria visa apaziguar esse sentimento, sendo o trabalho artístico um trabalho de descodificação dessa emoção. Não será, contudo, possível atingir totalmente esse estado. A Figura 3 apresenta um quadro cuja própria mutação evidencia a tentativa do artista expor uma emoção emancipadora. A elaboração do *Rondó Húngaro* de Zoltán Kodály torna evidente a procura da expressão mais adequada para a emoção.

Processo artístico

O público, não obstante também tem um papel nesta leitura. O artista tomou a iniciativa de exprimir algo que era exprimível por todos os seres humanos (apesar de que com concretizações distintas).

Algumas das objeções que podem ser formuladas consistem nas seguintes: *Objeções*

- A teoria é demasiado restritiva, uma vez que obras de arte sobre as quais não se reconhece uma emoção, como se pode atestar pela arte conceptual;
- Áreas que Collingwood considerou como entretenimento são hoje consideradas áreas artísticas;
- A obra de arte torna-se secundária, em relação à mente do artista.



Figura 3: *Flight Plan*, Rob Gonsalves (1996)

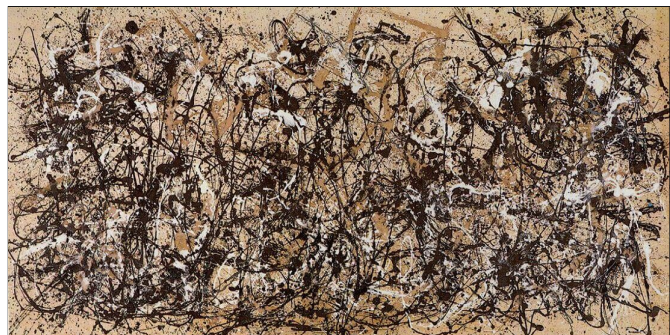


Figura 4: *Autumn Rhythm (Number 30)*, Jackson Pollock (1950)

O essencial - A arte como expressão

A arte consiste na expressão e clarificação de emoções vividas pelo artista durante o processo criativo. Distingue-se a arte autêntica do entretenimento por este ter técnica para causar um efeito emocional calculado no público.

A teoria é considerada demasiado restritiva por excluir a arte puramente intelectual ou conceptual. Além disso, corre o risco de tornar a obra física secundária em relação ao processo mental do artista.

R. G. Collingwood, *The Principles of Art*.

2.1.3 A arte como forma

*Eu não sou eu nem sou o outro,
Sou qualquer coisa de intermédio:
Pilar da ponte de tédio
Que vai de mim para o Outro*

Mário de Sá-Carneiro

O formalismo, tal como a sua nomenclatura indica, propõe uma definição de arte centrada na forma em detrimento do conteúdo ou emoção. Esta teorização, sistematizada inicialmente por Roger Fry (1866-1934) e aprofundada por Clive Bell (1881-1964), procura um denominador comum que unifique a experiência estética, indo além das contingências que vimos antes.

No seu "Um ensaio de estética"(1909), Fry estabelece uma bifurcação psicológica que recorda a distinção de Husserl, na sua carta a Hofmansthal, entre as atitudes estética e natural. Trata-se da oposição entre vida real e imaginativa. Na vida real, os objetos são percebidos através de uma lógica utilitária e instintiva. Na arte, essa lógica não se aplica, traduzindo-se numa vida imaginativa. Liberto dos esquemas do quotidiano, o espectador atinge uma clareza de percepção impossível no dia-a-dia.

Fry

Vida imaginativa

Roger Fry *Um ensaio de estética*

Um espelho no qual se encontra reflectida uma cena de rua. Se olharmos para a própria rua, é quase certo que nos iremos ajustar, de alguma maneira, à sua existência real. Reconhecemos alguém conhecido e tentamos imaginar por que se encontra com um ar tão abatido esta manhã, ou ficamos interessados na nova moda em chapéus – assim que o fazemos, o encanto é quebrado e reagimos à vida real, ainda que em grau muito pequeno. No espelho, porém, é mais fácil abstrairmo-nos completamente e olhar para a cena em evolução como um todo. A cena adquire então, de imediato, uma qualidade visionária, e nós tornamo-nos verdadeiros espectadores, sem seleccionarmos o que vamos ver, mas vendo tudo por igual, e, desse modo, acabamos por reparar numa quantidade de aparências e relações de aparências que sempre nos escaparam antes, devido àquele economizar perpétuo que consiste na selecção das impressões que iremos assimilar, que, na vida real, realizamos por um processo inconsciente.

Clive Bell desenvolve este pensamento através do conceito de «forma significativa», que define como a combinação de linhas, cores e texturas capaz de despertar, por si só, a emoção estética. Segundo Bell, o que a obra representa é um resíduo ou até um obstáculo à contemplação. O olhar do contemplador deve ser puro e inocente, afastando-se da experiência empírica.

Bell

Forma significativa

Quando observamos as obras das Figuras 5 e 6, a nossa emoção estética é desencadeada pelas técnicas aplicadas na sua elaboração. Em que difere esta natureza morta das outras naturezas mortas, o que distingue este cão de outros cães? A composição *Dance Suite* de Pedro Lima coloca uma orquestra a tocar num registo *techno*, o que parece ser outro exemplo de como a forma se sobrepõe na experiência estética.

Algumas das objeções que podem ser formuladas consistem nas seguintes:

Objeções

- Existe arte no quotidiano que não é considerada nesta teoria pela acentuada clivagem entre arte e vida;
- A experiência estética também é potenciada pelo conteúdo;
- A forma significativa permite a emoção estética, mas a forma só é defendida a partir da emoção, caindo numa conceptualização circular.



Figura 5: *Nature morte au crâne*, Figura 6: *Le Chien*, Alberto Giacometti (1951)
Paul Cézanne (1895)

O essencial - A arte como forma

O formalismo defende que o valor da arte reside na sua forma significativa, a combinação de linhas, cores e formas que desperta a emoção estética. Roger Fry propõe que a arte estimula uma vida imaginativa que suspende as necessidades práticas da vida real, permitindo uma clareza de percepção puramente estética.

É criticada pela circularidade lógica (define-se forma significativa pela emoção estética e vice-versa). Sofre também por ignorar que, em muitas obras, o conteúdo e a representação são essenciais para apreciar a própria forma.

Roger Fry, *Um ensaio de estética*; Clive Bell, *Art*.

2.2 Teorias não essencialistas

2.2.1 A teoria institucional

*Encontraram alguém que fosse eu?
Se encontraram,
tragam-no para casa
que já são horas.*

Mário-Henrique Leiria

A proposta de George Dickie (1926-2020) representa uma rutura definitiva com a procura de propriedades intrínsecas nas obras de arte. Dickie defende que o que confere a um objeto comum o estatuto de obra arte é o lugar que este ocupa num enquadramento social específico, ou seja, o

Dickie

seu contexto. Este contexto, sendo este crítico de arte, deve ser entendido como o mundo da arte, sendo considerado arte aquilo que por ele for acolhido. *Mundo da arte*

Inicialmente, esta teoria via o mundo da arte como uma instituição formal, que avaliava as obras a serem acolhidas com a devida autoridade. A presença de objetos do quotidiano como obras de arte, o que pode ser exemplificado pelas Figuras 7 e 8, levou a que o aspeto formal fosse desconsiderado, em detrimento de uma visão relacional, ou seja, da arte como uma prática social. Só assim é possível entender obras como a composição 4'33 de John Cage que consistem em quatro minutos e trinta e três segundos de silêncio.

George Dickie *A teoria institucional da arte*

Devo sublinhar que adoptei o argumento de Danto sobre os “objectos-visualmente-indistinguíveis”, segundo o qual, se existirem dois objectos visualmente indistinguíveis e um for uma obra de arte e o outro não, então deverá haver algum contexto ou enquadramento no qual a obra de arte está inserida e que responde pelos diferentes estatutos dos dois objectos.

É imperativo notar que a definição de Dickie é estritamente classificativa e não avaliativa. O seu objetivo não é o mérito estético, mas sim a identificação das condições que permitem incluir um artefacto na categoria de arte, abrangendo, portanto, a “má arte”.

O teórico propõe, assim, que os conceitos de artista, obra de arte, público e mundo da arte se suportam mutuamente num sistema onde não é possível compreender um elemento sem convocar os outros.

Algumas das objeções que podem ser formuladas consistem nas seguintes: *Objeções*

- Existe uma definição circular de arte, através de mundo da arte;
- A própria definição da obra de arte torna-se inútil;
- Não contempla obras à margem das instituições.



Figura 7: *Fontaine*, Marcel Duchamp (1917).



Figura 8: Reconstituição de *Brillo*, Andy Warhol (1964).

O essencial - A teoria institucional

A arte define-se pelo contexto: um objeto é arte se for um artefacto ao qual o mundo da arte (agentes como artistas, críticos e curadores) conferiu esse estatuto.

A principal crítica é a circularidade viciosa entre os conceitos de obra de arte e mundo da arte. Além disso, tem dificuldade em classificar a arte criada fora do contexto institucional.

George Dickie, *A teoria institucional da arte*.

2.2.2 A teoria histórica

O progresso é a realização de Utopias.

Oscar Wilde

A proposta de Jerrold Levinson (1948-), particularmente em "Refinando historicamente a arte" (1989), configura-se como uma teoria contextual, mas não institucionalista. Em vez de recorrer a um "mundo da arte", Levinson defende que a natureza da obra de arte radica da forma como um objeto é enquadrado, através da intenção do seu criador, à história e às práticas de recepção do passado. Este História traduz-se em qualquer actividade artística anterior.

Levinson

História da arte

Jerrold Levinson *Refinando historicamente a arte*

Qual é, pois, esta perspectiva? Em resumo, ela defende que uma obra de arte é uma coisa (um item, objecto ou entidade) que foi seriamente projectada para ser-tratada-como-obra-de-arte, i.e., para ser tratada segundo uma qualquer forma pela qual as obras de arte preexistentes foram ou são correctamente tratadas.

Além do encaixe histórico, o teórico avança mais duas condições: o direito de propriedade, o artista deve possuir o direito de propriedade sobre o artefacto; e a intenção séria, o artista deve ter a intenção de que o seu objeto seja tratado da mesma forma que as obras de arte preexistentes foram tratadas.

Conscientemente ou não, o artista que criou a obra apresentada na Figura 9 esperou que a sua criação fosse considerada arte como foram aquelas que vimos nas Figuras 7 e 8. Do mesmo modo, o artista da pintura presente na Figura 10 tem a expectativa dessa obra ser considerada arte, como foi a da Figura 5, por exemplo.

Um dos elementos mais interessantes desta teoria é o carácter transgeracional que é atribuído à arte, ao facto da criação histórica estar necessariamente associado a um grande repertório artístico em constante atualização.

Algumas das objeções que podem ser formuladas consistem nas seguintes: *Objeções*

- Os graffittis não têm direito de propriedade;
- Não explica a primeira obra de arte;
- A História da arte tem desenvolvimentos abruptos;
- Há critérios do passado que não são válidos atualmente;
- Exclui pessoas que não vêem a sua obra como arte.

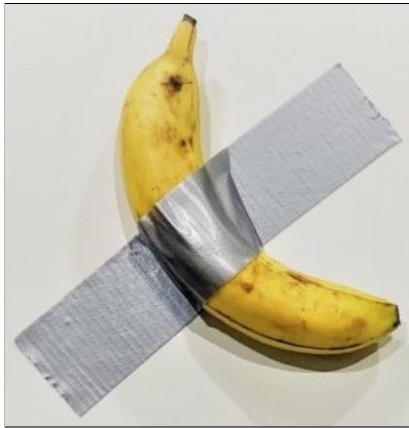


Figura 9: *Comedian*, Maurizio Cattelan (2019).



Figura 10: *Grande Riviere*, Peter Doig (2001-2002).

O essencial - A teoria histórica

Um objeto é arte se o seu autor (com direito de propriedade) tem a intenção séria de que ele seja entendido como as obras de arte do passado o foram.

A condição do direito de propriedade excluiria ilegalidades artísticas como o graffiti. Outra falha apontada é não conseguir explicar como surgiu a primeira obra de arte.

Jerrold Levinson, *Refinando historicamente a arte*.

Bibliografia secundária sobre as teorias estudadas

Coord. Vítor Moura, *Arte em teoria*

Noel Carroll, *Philosophy of Art*

Nigel Warburton, *O que é a arte?*

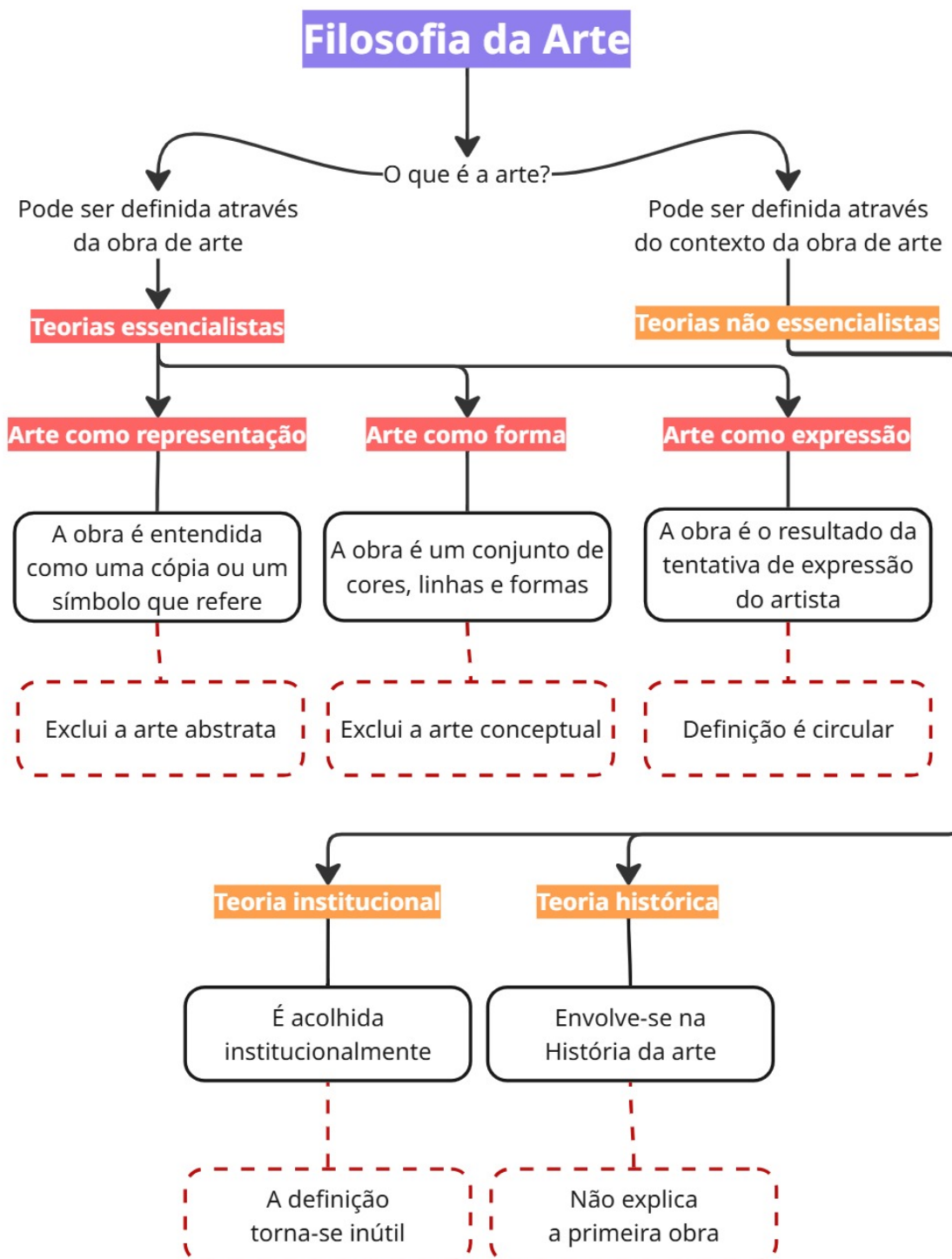


Figura 11: Esquema das teorias abordadas.