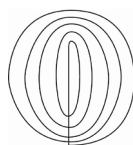


# ONTOLOGIA DA ARTE

EDIÇÃO DE 2013 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 © 2013 pelo editor  
Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa  
Alameda da Universidade, Campo Grande, 1600-214 Lisboa

Ontologia da Arte  
Copyright © 2013 pelo autor  
António Lopes

DOI: <https://doi.org/10.51427/cfi.2021.0058>

Todos os direitos reservados

# Ontologia da Arte

DOI: <https://doi.org/10.51427/cfi.2021.0058>

Apesar de ser habitualmente listada entre as áreas da estética, a ontologia da arte é mais corretamente classificada como uma área na intersecção da filosofia da arte com a metafísica. Ela estuda o estatuto metafísico daquelas entidades envolvidas na arte que são geralmente consideradas os focos principais de interesse estético e artístico, bem como as relações metafisicamente relevantes que existem entre tais entidades.

## 1 Ontologia, obras e focos artísticos

Geralmente, o papel de foco principal da arte corresponde à obra de arte. No contexto tradicional das artes, esta correspondência é quase perfeita. Na literatura, como na pintura ou na música, os artistas produzem obras, e são estas que merecem a atenção estética do público. De entre as várias entidades, geralmente físicas, que os artistas produzem paralelamente ao processo de criação da obra, em virtude do caráter físico de tal processo, algumas (por exemplo, estudos preliminares) são por vezes elevadas ao estatuto de obras, quando parecem merecer e recompensar um interesse análogo ao que é dedicado a estas últimas.

A correspondência entre foco principal de interesse e obra nas artes tradicionalmente concebidas só não é perfeita porque há pelo menos uma delas, a dança, acerca da qual pode haver dúvidas sobre se artistas, críticos e público operavam em termos de um conceito de obra de arte da dança (coreografia?), mesmo em contextos históricos mais tardios, acerca dos quais é consensual entre os filósofos da arte que as restantes artes performativas (música, teatro) já operavam sob a égide desse conceito.

Com o advento da arte contemporânea, a hegemonia do conceito de obra de arte é posta em causa, apesar de uma forte tendência para generalizar esse conceito e os seus papéis às novas formas artísticas. Que essa generalização não é pacífica pode ser observado considerando a *performance art*, os *happenings*, as várias formas artísticas recentes baseadas parcial ou integralmente na computação, e mesmo, menos recentemente, alguma arte conceptual. No entanto, dada a

*Publicado pela primeira vez em 2013*

persistência da centralidade do conceito de obra, mesmo que não a sua hegemonia total, é na elucidação do estatuto metafísico das obras de arte que os filósofos têm concentrado esforços.

## 2 Eliminativismo

A primeira tarefa da ontologia da arte consiste em procurar saber se a expressão ‘obra de arte’ refere de todo, ou seja, se há obras de arte. Uma teoria eliminativista, que responde negativamente à questão, foi proposta por Rudner (1950), sem grande acolhimento posterior.

Mais recentemente, Cameron (2008) segue uma estratégia eliminativista acerca de obras musicais, sendo que alguns dos seus argumentos se aplicam também às restantes artes. Segundo ele, a verdade de frases da nossa linguagem comum acerca de obras musicais não nos compromete, ao nível da ontologia fundamental, cuja linguagem é o “ontologuês”, com a tese de que há tais obras *para além* das estruturas sonoras abstratas que lhes correspondem (e que a quase totalidade dos metafísicos aceita). Embora a linguagem comum seja um bom guia acerca de que frases são verdadeiras, para Cameron, ela não o é quanto à existência, pelo que conjugar os dois planos significa complicar desnecessariamente a ontologia. A sua estratégia permite, assim, dissolver a maioria dos problemas ontológicos acerca da arte, aceitando as verdades do discurso de senso-comum sobre a arte e fazendo correr, paralelamente a elas, uma ontologia filosoficamente parcimoniosa e respeitável, sem necessidade de apelo, neste plano, a categorias problemáticas, nem à introdução de novas.

## Críticas

Preocupações recentemente crescentes com a meta-ontologia, a que regressaremos, salientam que evitar os problemas suscitados pelas tensões ou contradições entre a linguagem da prática artística e a dos metafísicos se arrisca a simplesmente consagrar o divórcio entre os dois campos e, desse modo, não nos dar qualquer análise filosófica, ainda que reflexiva, dessa mesma prática.

Stecker (2009) observa que preservar o senso-comum acerca da arte é um valor importante, mas que ele não é preservado se nos limitarmos a assegurar a verdade de certas frases subscritas por esse

senso-comum, esquecendo os compromissos ontológicos que elas revelam de modo igualmente transparente.

Se os factos ontológicos fundamentais que tornam verdadeiras as frases do senso-comum que parecem envolver a existência de obras são radicalmente diferentes daqueles que tais frases parecem implicar, então o senso-comum está a ser desmentido e não respeitado. Por exemplo, as crenças do senso-comum de que há gatos e que estes são animais não são preservadas se dissermos que tudo o que elas implicam é a verdade das frases ‘há gatos’ e ‘os gatos são animais’, e que esta é garantida, embora o seja por verofatores diferentes do que é suposto, pois, na realidade, os gatos são hologramas projetados por extraterrestres. Aceitar ao mesmo tempo a verdade da frase portuguesa ‘a sonata *Hammerklavier* de Beethoven existe’ e a verdade da crença de que não existe entidade alguma que seja a *Hammerklavier*, mesmo que não constitua em si uma contradição, contradiz o senso-comum, uma vez que, segundo este, as afirmações existenciais comprometem-nos com a existência das coisas que nelas se diz existirem.

Além disso, se a frase ‘aprecio a *Hammerklavier*’ é verdadeira sem que haja a *Hammerklavier*, (porque só exige que haja uma estrutura sonora abstracta, uma indicação desta pelo compositor e uma execução que presencio, e nenhuma destas é a obra), e se, além disso, não aprecio mais nada quando aprecio a sonata, segue-se que não há nada apreciado por mim quando aprecio a *Hammerklavier*. Finalmente, será necessária uma explicação muito divergente do senso-comum para o facto de, não existindo tal objeto da minha apreciação, ser adequado, como o é, referir propriedades desse objeto para justificar juízos de valor sobre a *Hammerklavier*.

Outras consequências problemáticas deste eliminativismo em termos de tensão com o discurso comum sobre a arte não são específicas dessa teoria, colocando-se igualmente a teorias cujo revisionismo não passa por afirmar a inexistência de obras ao nível metafísico fundamental, como veremos.

### 3 Monismo e pluralismo

Supondo que há obras de arte, uma segunda tarefa que a ontologia deve enfrentar é determinar se há uma categoria metafísica única

em que todas as obras das diferentes artes podem ser subsumidas — posição conhecida como “monismo” —, e qual é ela. A resposta negativa — pluralismo — parece estar implicitamente comprometida com a tese de que cada forma de arte gera sempre obras da mesma categoria metafísica, geralmente distinta da de obras geradas por outras artes (por exemplo, as artes plásticas gerariam sempre particulares concretos). No entanto, certas formas artísticas recentes podem levar-nos a equacionar as vantagens relativas de admitir que uma mesma forma possa produzir obras ontologicamente diversas ou considerar que, se esse for o caso, tais obras devem pertencer a (ou constituir) diferentes formas de arte.

Este tópico pode ser relacionado com a ideia, só recentemente explorada, de que os artistas contemporâneos estão particularmente conscientes, e logo, bem posicionados, para assumir escolhas quanto às categorias ontológicas em que as suas obras se enquadram (Thomasson 2010, Irvin 2008). De facto, a questão da categorização das obras de arte parece exemplificar o caso em que um quebra-cabeças filosófico é apropriado como uma nova variável artística e meio de manipulação criativa para alguns artistas atuais, que podem inclusivamente explorar as ambiguidades derivadas da dificuldade em caracterizar ontologicamente as suas obras.

Num contexto não eliminativista, são possíveis várias formas de desenhar um mapa da ontologia contemporânea da arte, com diferentes estruturas decorrentes da combinação de diferentes eixos em termos dos quais as diversas opções teóricas são tomadas. Para além da dicotomia monismo/pluralismo, temos ainda teorias da obra como tipo ou estrutura de diversas espécies ou como particular; teorias formalistas/empiristas ou contextualistas; artes múltiplas e singulares; etc. Vamos seguir aqui a primeira delas.

### 3.1 Teorias monistas

Dada a diversidade das artes acima referida, seria talvez expectável que as ontologias monistas não fossem muito populares. Tal não é, contudo, o caso. Duas teorias importantes retomaram recentemente, sob formas distintas e inovadoras, uma ideia que remonta ao idealismo de Croce e Colingwood, mas também a Dewey, ideia essa segundo a qual (todas) as obras de arte devem ser identificadas, não

com os produtos das atividades dos artistas, mas com estas atividades elas mesmas. Com efeito, ambas as teorias partem da concessão de grande relevância ontológica ao facto de que a apreciação da arte é apreciação dessas atividades por parte do artista. Para Currie (1989), as obras são entidades abstractas, ações-tipo. Para David Davies (2004), são *concreta*: ações-instância (*token*).

Uma terceira teoria monista defende a necessidade de inaugurar uma categoria ontológica, a dos individuais históricos, para englobar as obras de arte. (Do ponto de vista do eixo universal/particular, contudo, esta teoria opõe-se à de Currie e aproxima-se da de D. Davies.)

### 3.1.1 Currie e a hipótese da ação-tipo

Segundo esta teoria, uma obra de arte corresponde à ação-tipo instanciada pela descoberta, por parte do artista, de uma estrutura abstracta através de um processo a que Currie, inspirando-se na perspectiva de Lakatos sobre o modo como o cientista chega a uma teoria científica, chama *percurso heurístico*. A obra é, então, o tipo abstracto cuja instância é a ação concreta do artista pela qual este chega a uma dada estrutura de um determinado modo. Seguindo a teoria dos eventos de Jaegwon Kim, e tratando as ações como uma subclasse de eventos, Currie esquematiza o evento particular ou instância que corresponde à ação mediante a qual Beethoven compõe a sonata *Hammerklavier* como composto por:

B: Beethoven

S: a estrutura sonora abstracta da *Hammerklavier*;

H: o percurso heurístico seguido por Beethoven até S;

D: a relação *x descobre y através do percurso heurístico z*;

T: o tempo da composição da sonata.

Embora irrepitível em sentido estrito, há um sentido em que “este” evento, enquanto tipo, se pode repetir. Esse sentido é dado, segundo Currie, pela ideia de que a identidade do artista e o tempo da concepção não são constitutivos de uma obra de arte. Assim, abstraído destes (no caso vertente, B e T), chegamos ao aspeto repetível da ação composicional de Beethoven, ou seja, o evento-tipo, ou ação-

-tipo *descobrir S através do percurso heurístico H*. Generalizando, uma obra é uma ação-tipo com os seguintes constituintes:

- x: um autor;
- S: certa estrutura abstrata (de formas, texturas, sons, palavras, etc.);
- H: um dado percurso heurístico até S;
- D: a relação *x descobre y através do percurso heurístico z*;
- t: um tempo.

Sendo D constante para qualquer obra, a identidade de duas obras exige a identidade das suas estruturas e dos percursos heurísticos que levam a elas. A segunda exigência cumpre objetivos contextualistas. Uma teoria contextualista opõe-se a teorias empiristas (ou formalistas), para as quais os aspetos percetualmente manifestos da obra são suficientes para a sua correta apreciação. De acordo com o ponto de vista contextualista, aspetos relevantes do contexto, como a localização da obra na história da arte e da cultura, o estilo, o género e a função da obra, determinam propriedades cruciais desta. A ontologia de Currie, como muitas outras, decorre então do favorecimento de uma teoria da apreciação artística.

São originadas obras diferentes quando a mesma estrutura abstrata é descoberta por percursos heurísticos diferentes, uma vez que esse facto tipicamente confere às obras diferentes propriedades estéticas e artísticas. Assim, a *Hammerklavier* como obra tardia de Liszt (e não de Beethoven) seria conservadora, e como obra de um compositor dadaísta ao lado da original, repetindo-a intencionalmente, seria irónica. Mas a sonata como obra de Beethoven não é nem irónica nem conservadora (um exemplo famoso de problematização da identidade estrutural entre obras de diferentes contextos é apresentado no conto de Borges, “Pierre Ménard, autor de D. Quixote”). Paralelamente aos fatores contextuais, fazem parte também do percurso heurístico vários fatores internos ao artista, relacionados com os seus pensamentos e intenções acerca da estrutura da obra.

Um pouco na tradição idealista, os suportes físicos concretos das artes (telas, mármore, papel impresso, execuções musicais, representações teatrais) são aquilo que permite fixar uma estrutura e, ao público, apreciar, ainda que parcialmente, a verdadeira obra, que é a

ação do artista.

As estruturas abstratas são eternas, exemplificáveis em diferentes tempos por diferentes pessoas. Logo, os artistas não criam, literalmente, as suas obras. Todas as obras são, em princípio, repetíveis, na medida em que as estruturas abstratas de sons, formas, palavras, etc. que lhes correspondem podem, ainda em princípio, ser atingidas ponto por ponto e mediante exatamente os mesmos percursos heurísticos, pelo mesmo autor, de novo, ou por outros. Isto significa que mesmo a pintura e a escultura não auxiliada por molde, artes cujas obras são habitualmente consideradas particulares concretos, singulares e irrepetíveis, são afinal artes múltiplas, ainda que não o sejam presentemente, por falta da tecnologia necessária à replicação perfeita das estruturas de formas e cores que esses particulares exibem.

A teoria torna literalmente verdadeira a expressão segundo a qual, numa obra, apreciamos o desempenho do seu autor, uma vez que a obra é idêntica a esse desempenho, e não ao produto do mesmo. O mérito do artista não está em ter *criado* uma estrutura ou um percurso heurístico para ela, pois tais entidades são abstratas, não criáveis. Está, sim, em ter chegado a essa estrutura, em tê-la selecionado entre as várias possibilidades, em tê-lo feito mediante esse percurso e em tê-lo feito em primeiro, ou único, lugar (ou, pelo menos, independentemente de outros o fazerem).

Apesar de surpreendente, esta proposta ontológica tem, segundo Currie, entre outras vantagens, a de recorrer às categorias ontológicas naturais e pouco problemáticas de evento e ação-tipo.

## Críticas

A teoria da obra como ação-tipo tem sido criticada por razões comuns a outras teorias da obra como tipo estrutural, razões que reencontraremos. Por exemplo, é problemática a defesa de que pinturas e esculturas não produzidas mediante molde são tipos estruturais, pois isso choca com a prática para esse género de artes aparentemente singulares. O facto de a replicação perfeita poder vir a ser tecnologicamente viável não é decisivo. Se e quando o vier a ser, a prática artística decidirá sobre se acolhe essa possibilidade, transformando-se, ou a rejeita (Shields 1995). Acresce que algumas entidades artísticas, putativas obras, que não são objetos físicos, como *happenings*



e improvisações, também não são enquadráveis em tipos repetíveis, em virtude do papel vital que a mesma noção de irrepetibilidade desempenha na natureza de tais entidades (Stecker 2006).

Rohrbaugh (2003) chamou a atenção para o perfil modal das obras de arte ser, de acordo com a prática, flexível, pois consideramos geralmente que uma obra poderia ter sido um pouco diferente do que é (uma forma mais arredondada, o emprego de um sinónimo, um compasso a menos, etc.). O problema é que os tipos não possuem tal flexibilidade, uma vez que o que é predicável deles o é necessariamente. Não faz sentido, aparentemente, afirmar que um tipo é tal que exige que as suas instâncias tenham uma dada estrutura, mas poderia exigir que tivessem outra. Se fosse esse o caso, essas instâncias só poderiam ser instâncias de um outro tipo (no caso vertente, o problema aplica-se aos constituintes fundamentais do tipo S e H, pois a flexibilidade de autor e tempo é assumida).

Há ainda o problema da causalidade, reconhecido pelo próprio Currie. Se as obras são tipos, os artistas não podem ser seus criadores. Tais entidades, se existem, existem eternamente (ou intemporalmente). Os teóricos da obra como tipo respondem apelando à analogia com a ciência, alegando que a verdadeira questão é a da criatividade nas artes, e que a descoberta pode ser tão criativa quanto a criação literal.

Foram também tecidas várias objeções específicas à hipótese da ação-tipo. A mais natural é a que alega que, sendo verdade que apreciamos o desempenho do artista na conceção da obra, a teoria erra ao reduzir a apreciação a esse foco. Na verdade, dir-se-ia antes o contrário: na arte, *também* apreciamos o desempenho de quem criou a obra, mas apreciamos, acima de tudo, a obra em si (Levinson 1996).

Outro problema é que a teoria tem como corolário que a única via para termos contacto direto com uma instância da obra seria estarmos presentes durante o processo da sua descoberta, o que, obviamente, implica que quase ninguém teria um tal contacto, que é, no entanto, imprescindível à apreciação da arte. Por exemplo, não é possível ler uma obra literária (Wolterstorff 1992, Levinson 1992) nem escutar, ou mesmo executar, uma obra musical.

Este último ponto denota ainda uma desvantagem da teoria face às suas congéneres na ontologia tipo-espécime. Ao passo que estas acomodam facilmente a noção de execução de obras musicais ou re-

apresentação de peças, enquanto produção de instâncias do tipo estrutural, Currie tem de afirmar que uma instância da obra é uma ação-instância — uma descoberta —, não uma execução da obra. Por exemplo, um pianista que instancia toda a estrutura sonora da *Hammerklavier*, à luz da teoria, instancia apenas um dos elementos da obra, e não toda a obra, e o “resto” da obra serão elementos não audíveis, como percursos heurísticos.

Será também estranho que, apesar de todas as obras serem, segundo a teoria, repetíveis, ou múltiplas, muitas delas, as das artes plásticas, têm consistentemente apenas uma instanciação (S. Davies 2003).

Por outro lado, a assimilação do processo artístico com a descoberta científica, na ideia de percurso heurístico, tem sido denunciada como pouco fiel à prática. Beethoven não estava envolvido numa investigação, e é por isso que não faria sentido dizer, por exemplo, que ele se enganou na *Hammerklavier* (Dodd 2007).

Para além disso, e dado que a teoria depende em grande parte da verdade do contextualismo, ela não será aceite por um defensor do empirismo estético, que contestará a conclusão das experiências mentais do tipo Terra Gémea que Currie extrai, a de que a instanciação da mesma estrutura em diferentes contextos origina obras diferentes porque estas terão propriedades estéticas diferentes, como ser original ou derivativa, ousada ou conservadora, influenciada por outra obra ou representar o apogeu de um género ou estilo. O empirista dirá simplesmente que essas propriedades não são estéticas, mas sim propriedades histórico-artísticas e de sucesso artístico, não tendo implicações ao nível da identidade das obras.

Dodd (2007) critica ainda a ideia de que os tipos podem ter os constituintes que Currie afirma que as obras têm, uma vez que os tipos, de acordo com Dodd, não podem ter estrutura, pois, sendo entidades abstratas, não têm partes espaciais nem temporais.

### 3.1.2 David Davies e a teoria da performance

Inspirando-se em vários pontos no trabalho de Currie, e partilhando as suas orientações contextualistas e anti-empiristas, D. Davies (2004) opta por considerar a obra de arte como um evento particular, a ação-instância correspondente à criação efetiva da obra pelo seu

autor. Outra motivação da teoria é a de dar o devido reconhecimento à unicidade das obras enquanto criação dos artistas, assegurando que, enquanto particular, cada obra é irrepetível.

Segundo D. Davies, a obra consiste numa “performance generativa” em que um artista manipula um meio/veículo de modo a especificar um certo *foco de apreciação*. Aquilo a que estamos habituados a chamar “obra” é, afinal, apenas esse foco, a entidade que nos permite contactar e apreciar a verdadeira obra, que consiste no desempenho do artista na produção do foco. Estes focos de apreciação podem ser objetos físicos, moldes ou instruções a serem cumpridas e suplementadas até se alcançar um nível em que se torne possível a apreciação. Desta forma, as diferenças ontológicas aparentes entre artes singulares e múltiplas, performativas e não performativas, correspondem apenas a diferenças nos focos de apreciação.

Um elemento importante da teoria é, para D. Davies, o facto de ela obedecer àquilo a que chama *Condição Pragmática*: “As obras de arte devem ser ontologicamente concebidas de um modo que concorde com os aspetos da nossa prática crítica e apreciativa sustentados pela reflexão racional” (2004, 24).

## Críticas

Identificando as obras com particulares concretos, a teoria evita as objeções que se colocam às ontologias da obra como tipo. Uma exceção é a questão da flexibilidade modal das obras, que se põe ainda, sob uma forma distinta. D. Davies reconhece essa flexibilidade. Contudo, se as ações em que consistem as obras são eventos, surge o problema de que estes parecem ser modalmente inflexíveis: um evento-criação por um artista que tivesse sido um pouco diferente do que foi teria sido outro evento, ao passo que a obra poderia ter sido a mesma (Dilworth 2005).

Por outro lado, esta teoria, sendo, como a anterior, consideravelmente revisionista do senso-comum artístico, está exposta a vários dos corolários contra-intuitivos de que aquela padece. Isso é tanto mais problemático quanto D. Davies reclama para ela o cumprimento da *Condição Pragmática*. Por exemplo, não poderemos dizer que a *Gioconda* está no Louvre e pode ser vista aí, e criam-se tensões analogamente problemáticas com crenças básicas como a de que a *Ham-*

*merklavier* é uma entidade executável, audível e repetível. A aceitação deste grau de revisionismo está, segundo alguns, insuficientemente justificada pelos ganhos teóricos proporcionados pela teoria (Kania 2005, Stecker 2005).

### 3.1.3 Obras como particulares históricos

Uma terceira teoria monista é defendida por Guy Rohrbaugh (2003). De acordo com ele, uma ontologia da arte deve ter como resultado que, à sua luz, toda e qualquer obra cumpra três requisitos: a) ser temporal, no sentido de ser criável e destrutível; b) ser temporalmente flexível, isto é, ser passível de alteração com o tempo; c) ser modalmente flexível. Estas exigências conduzem a uma crítica às concepções da obra como tipo, visto estas não as cumprirem. Rohrbaugh sugere que as obras pertencem a uma categoria metafísica até agora desconhecida, formada por particulares não-físicos de ordem elevada (não abstratos), a que chama *particulares históricos*.

Estes são entidades históricas porque, ao contrário de tipos, e tal como os objetos físicos concretos, têm uma história. São criados, alterados e destruídos por ações nossas ou outros acontecimentos. Persistem através do tempo de um modo ontologicamente dependente do modo como as coisas se passam com certos objetos de nível mais básico, cujo fluxo causal sustenta a existência e as propriedades desses particulares históricos. Dependem dos objetos concretos, mas não são constituídos por eles. Entidades como governos, clubes e espécies animais partilham esta categoria com as obras de arte.

O desafio mais interessante a uma teoria deste tipo é o modo como lida com as artes múltiplas, como a literatura, a música e a fotografia, sem recorrer à estratégia habitual das teorias dos tipos, a de considerar as obras produzidas por tais artes como alguma espécie de entidade *geral*. Assim, a cadeia dos elementos particulares concretos que suportam a obra constitui as suas incorporações (*embodiments*). Por exemplo, a obra de arte fotográfica é suportada pela cadeia histórica constituída pelo seu negativo e pela fotografia ou fotografias reveladas. Esta historicidade é transmitida à obra fotográfica. O mesmo se passa com a redação e a impressão de cópias de livros, ou com as de partituras de obras e as execuções musicais dessas obras. A relação de dependência ontológica assim expressa é genérica: a exis-

tência do indivíduo, do particular histórico, depende de haver *alguma* sua incorporação, mas nenhuma incorporação sua é tal que a existência *dessa* em particular seja necessária para que o particular histórico correspondente exista.

Algumas incorporações das obras contam-se também como suas ocorrências, mas não todas. Uma execução correta de uma sonata é uma ocorrência da sonata, mas uma publicação da sua partitura ou um vestígio de memória da sonata não o são, embora façam parte do fluxo causal que a sustenta. O modo como cada arte elege um determinado predicado relacional, como ‘execução de’ e ‘cópia de’, permite destringir ocorrências de simples incorporações. Esta seleção não é arbitrária. O facto de certas incorporações espelharem suficientemente as propriedades da obra justifica que essas, e não outras, sejam focos de apreciação e crítica.

### Críticas

Dodd (2007) alega que a ideia de particulares repetíveis, essencial para a explicação da repetibilidade das obras múltiplas, é obscura, tal como o é uma relação de dependência ontológica genérica de particulares em relação a outra categoria de particulares (os exemplos paradigmáticos dessa relação são sempre de dependência por parte de entidades genéricas, como a dependência de um conjunto relativamente aos seus elementos).

Contesta ainda a noção de que uma obra depende ontologicamente da existência de pelo menos uma incorporação sua, na medida em que, ao implicar que a obra é destruída quando nenhuma incorporação existe, choca com a intuição de que as obras para execução (música, teatro) sobrevivem ao facto de não serem executadas nem lembradas.

Finalmente, Dodd sugere que uma falsa necessidade de uniformidade entre as artes leva Rohrbaugh a uma teoria que impõe incorretamente às obras performativas a temporalidade e a flexibilidade modal e temporal que caracterizam as obras singulares, quando uma conceção dessas obras como tipos, preferida por Dodd, é coerente com a prática mesmo sem essas características, para além de explicar a repetibilidade dessas obras sem apelar a categorias metafísicas inovadoras. Em resposta a este último ponto, (Magnus 2012) considera

que a categoria particular histórico não é de todo inovadora, uma vez que é usada na filosofia da biologia há muito, e de modo consensual, para o caso de espécies biológicas.

### 3.2 Pluralismo: teorias ontológicas das diferentes artes

Geralmente, o filósofo pluralista vê o carácter revisionista das teorias monistas como uma consequência negativa de se querer forçar a inclusão de todas as obras de todas as artes numa mesma categoria ontológica. Não quer isto dizer que todas as concepções ontológicas pluralistas propostas para artes específicas sejam imunes à acusação de revisionismo. No entanto, o pluralismo ontológico parece ser, pelo menos, uma perspectiva mais natural, dadas crenças tão enraizadas no discurso crítico e apreciativo da arte quanto as de que um quadro e uma escultura podem deteriorar-se com o tempo e ser transferidos para um lugar mais seguro, mas não um romance, uma sinfonia ou uma tragédia. Por outro lado, S. Davies (2003) observa que a diversidade de meios e abordagens dentro de cada forma artística contraria uma expectativa de que a divisão das artes espelhe uma organização das categorias ontológicas.

Num contexto pluralista, as artes que são relativamente menos problemáticas em termos de categorização metafísica são as artes plásticas, geradoras de obras singulares, espacial e temporalmente localizáveis. Alegadamente, estas serão particulares concretos, ainda que não completamente identificáveis com a matéria que os constitui (o problema clássico da estátua e do bronze de que é feita não é, obviamente, específico da ontologia da arte).

A obra de arquitetura, por seu turno, é plausivelmente mais bem tratada como entidade genérica fixada pela planta/matriz e materializada em instâncias físicas potencialmente múltiplas. Assimilar-se-á, assim, à escultura a partir de molde e à gravura, com a diferença de nestas haver uma matriz puramente física. Contudo, S. Davies (1994) sugeriu que há alguma ambiguidade ontológica na arquitetura, não sendo claro se esta é uma arte singular ou múltipla. As intuições singularistas derivam do facto de que quase todas as obras de arquitetura consideradas verdadeiramente arte são singulares. É claro que, em princípio, mais edifícios poderiam ser produzidos a partir dos planos dessas obras. Por outro lado, os vários casos em que

a arquitetura é específica a locais militam a favor da hipótese de S. Davies. Outra motivação singularista é o facto de que parece também haver uma vontade efetiva de uniformidade na prática artística entre arquitetura e artes plásticas, tal que a possibilidade de replicação de edifícios (e até mesmo de locais, quando possível) é de facto evitada, de modo a preservar a unicidade das obras “físicas”, pelo menos as da “grande arte”.

Obras múltiplas destas e das restantes artes podem ser divididas em obras cujas cópias são mecanicamente geráveis — fotografia, cinema, escultura a partir de molde — e obras para execução a partir de um conjunto de instruções (artes performativas) — música, teatro, dança. Finalmente, as obras de literatura e poesia são, em princípio, identificadas com sequências de palavras, talvez acrescidas de enredos e listas de personagens. Nesse sentido, formarão uma terceira família multiplista. No entanto, a identificação é discutível no caso da literatura tradicional oral, que permite bastante latitude na alteração da sequência de palavras, bem como no de algumas obras vanguardistas (Howell 2002).

S. Davies (2001) afirma que algumas obras musicais não clássicas, como a música eletrónica, não são para execução, mas para reprodução sonora através de um decodificador mecânico apropriado. Gracyk (1996) inclui o *rock* nesta categoria, defendendo que as obras consistem em faixas de álbuns, sendo só contingentemente tocadas ao vivo. Já Fisher (1998) defende que nem as cópias fiéis do filme/fita/faixa nem o próprio original podem ser exemplares da obra, uma vez que não é a eles que o público assiste quando presencia as obras correspondentes. O estatuto de exemplar deve antes ser concedido a cada reprodução mediante o equipamento apropriado a cada meio.

A arte que tem merecido a maior atenção dos metafísicos é, de longe, a música. Uma razão natural para isso é a de que as artes performativas oferecem sem dúvida os desafios metafisicamente mais estimulantes. Menos compreensível é a comparativa negligência das congéneres da música, em especial, do teatro (uma possível explicação jaz no facto de a filosofia da música em geral ter sido também bastante mais desenvolvida, em virtude de muitos outros problemas filosóficos). Seja como for, a história da investigação em ontologia da arte da última década assemelha-se em boa parte a uma história da ontologia musical. Por esse motivo, e sendo impossível aqui resumir

os avanços na ontologia de cada uma das artes, focaremos na música a exposição dos debates contemporâneos num contexto pluralista.

### 3.2.1 Ontologia da música — nominalismo

Um bom guia para uma ontologia da música e das restantes artes múltiplas tem sido a resposta ao problema da relação entre a obra e as suas manifestações (execuções). Goodman (1968) propôs que essa relação é a que se verifica entre uma classe e os seus elementos, uma hipótese compatível com o nominalismo e que apela apenas às categorias metafísicas menos problemáticas. Porém, muitas consequências de conceber a obra como a classe de todas as suas execuções são inconvenientes. Por exemplo, as obras cresceriam à medida que são executadas, e todas as obras nunca executadas seriam a mesma, porque idênticas ao conjunto vazio, para além de que frases como ‘a obra foi iniciada em 1834 em Paris, e só terminada no ano seguinte em Berlim’ seriam falsas ou incompreensíveis.

A defesa da identificação de obras com classes, em versões que admitem que se trata de conjuntos de execuções possíveis, e que estes podem incluir coisas que não execuções, como partituras, foi retomada por Caplan e Matheson (2006) e Tillman (2011). A versão possibilista, mais do que escapar ao nominalismo, padece do problema de não eliminar consequências como a de que muitas obras terão de ter como constituintes da sua estrutura várias notas erradas (em simultâneo com as “corretas” indicadas pelo compositor!), uma vez que muitas das suas execuções possíveis — incluindo, nalgumas obras tecnicamente muito difíceis, talvez todas as reais — contêm notas erradas.

### 3.2.2 Ontologia da música — a relação tipo-instância

A grande maioria dos ontólogos da música considera que a resposta ao problema da relação entre a obra e as suas execuções passa pelo idioma tipo-instância, que já abordámos a propósito da hipótese da ação-tipo de Currie. Trata-se de um idioma filiado em Peirce e importado para a análise do estatuto ontológico de obras literárias, teatrais e musicais, primeiro por Rudner (1950) e, mais famosamente, por Wollheim (1968, 1980).



Wollheim defendeu que a relação tipo-instância é mais apropriada ao efeito do que a que se verifica entre um universal, como uma propriedade, e os particulares que o exemplificam. Isto porque as instâncias “transmitem” ao tipo todas as características que têm em comum em virtude de serem instâncias desse tipo (todas as instâncias particulares bem formadas do tipo ‘bandeira portuguesa’ são vermelhas e verdes, pelo que a bandeira-tipo é ela própria vermelha e verde), o que não acontece com os universais (o universal ‘é vermelho’ não parece ser, ele próprio, vermelho).

Wolterstorff (1980) prefere o idioma espécie-exemplar e oferece uma variante com a ideia de que as obras são espécies normativas. Uma espécie não partilha literalmente propriedades com os seus exemplares. As águias-reais voam literalmente, mas a espécie, não. No entanto, há uma predicação natural que passa, da sua aplicação literal às águias-reais, àquilo que Wolterstorff chama “predicação analógica” da espécie. É neste sentido que dizemos que a águia-real voa. O mesmo para a predicação ‘a *Hammerklavier* tem quatro andamentos e dura cerca de três quartos de hora’, literalmente verdadeira acerca das suas execuções típicas (os exemplares da sonata). Mais especificamente, trata-se de espécies normativas, porque, também como as espécies naturais, permitem exemplares mais e menos bem formados (execuções da *Hammerklavier* com mais e menos notas erradas).

### 3.2.3 Ontologia da música — platonismo puro

Na sequência de Wolterstorff, Kivy (1983, 1987, 1988) e Dodd (2007) desenvolveram aquilo que ficou conhecido por *platonismo musical puro* ou *simples*. Numa ontologia platonista, a obra é um tipo ou espécie estrutural identificado pelo compositor, isto é, descoberto entre as muitas possibilidades de combinar elementos musicais, e registado numa partitura. O tipo é abstrato, no sentido em que o são as relações lógicas e os entes matemáticos. As execuções, entidades concretas espacial e temporalmente situadas, são as instâncias desse tipo. A existência e a identidade das instâncias dependem das do tipo, mas o inverso não é o caso, o que acomoda a intuição de que uma obra musical pode existir sem alguma vez ser executada. Para além disso, os tipos são, como já vimos, eternos, não podendo, em princípio, ser criados nem destruídos. As obras assim concebidas são

individuadas apenas em termos do modo como soam. Propriedades contextuais são consideradas irrelevantes. Se dois compositores selecionam a mesma sequência sonora (o mesmo tipo), acontece que simplesmente compõem a mesma obra, como dois matemáticos podem chegar independentemente a um mesmo resultado.

Na versão de Dodd, de longe a mais desenvolvida e sofisticada, as obras são tipos normativos de evento sonoro. Não têm estrutura, são causalmente inertes, temporal e modalmente inflexíveis, e incluem a definição dos timbres pelos compositores como constitutiva (*sonicismo tímbrico*, por oposição ao *sonicismo puro* de Kivy, para quem o timbre não é estrutural), mas não os meios efetivos para os produzir (*instrumentalismo*, que veremos a seguir). Os meios de execução definidos pelo compositor podem ser alterados mantendo-se a identidade da obra, desde que os timbres resultantes do uso dos meios alternativos sejam muito similares aos que resultam do emprego dos meios originalmente definidos.

Os problemas da intemporalidade das obras e da descoberta de obras em vez de criação são geralmente tratados por estas teorias defendendo que: 1) a descoberta em causa na composição é altamente criativa; 2) 1 é compatível com o facto de nada ser originado de novo ao nível metafísico; e 3) do ponto de vista *prático*, a quase totalidade das “descobertas” artísticas musicais só se tornam possíveis em certos contextos históricos e culturais, e, dentro destes, a certos indivíduos em certo momento das suas carreiras (p. ex., por um sem número de razões evidentes, seria na prática perfeitamente impossível a Monteverdi, no início do século XVII, descobrir criativamente a *Hammerklavier*).

### Críticas

A versão pura do platonismo é a que contém os elementos mais dificilmente conciliáveis com as intuições da prática artística, nomeadamente, a intemporalidade e a inflexibilidade das estruturas abstratas, embora Dodd (2007) tenha algum sucesso em explicar como é possível que as obras enquanto estruturas pareçam ter essas características sem as terem realmente. É, para além disso, alvo das críticas contextualistas já abordadas: obras estruturalmente idênticas originadas em diferentes contextos histórico-musicais serão a mesma obra segundo

o platonismo puro, e isso é inconsistente com o alegado facto de que terão propriedades diferentes. A resposta empirista de Dodd é, como vimos, que se tratará de propriedades não estéticas mas histórico-artísticas e de sucesso, sem implicações ao nível da identidade das obras.

Quanto à questão da não essencialidade da instrumentação segundo o platonismo simples, o sonicismo puro de Kivy é mais vulnerável a críticas do que o tímbrico de Dodd, na medida em que aquele é forçado a defender que a identidade de uma obra e todas as propriedades estéticas relevantes para essa identidade serão preservadas seja qual for a alteração dos meios de execução prescritos pelo compositor. (Para um bom resumo dos debates acima, ver S. Davies 2001). A variedade tímbrica precisa apenas da tese de que essas alterações preservam a identidade da obra se ocorrerem apenas ao nível dos meios efetivos de produção do som, desde que o resultado sonoro/tímbrico seja semelhante (p. ex., se for usado um sintetizador que replique apropriadamente os timbres dos instrumentos originalmente prescritos) (Dodd 2007).

Outra objeção incide sobre o facto de os critérios para a identificação de uma obra serem, em ambas as versões do sonicismo, puramente extensionais, o que negligencia o papel das intenções na produção de instâncias das obras, i.e., execuções (Kania 2008b). Assim, como todas as combinações de sons existem eternamente e independentemente de compositores e atos de composição, qualquer som ou conjunto de sons acidentais ou naturais em qualquer região do espaço ou do tempo é uma instância de uma obra musical, a que exige exatamente esses sons para que se obtenham instâncias bem formadas de tal obra. Mais: se para Wolterstorff e Dodd as obras são tipos ou espécies *normativos*, e estes admitem instâncias mais e menos bem formadas, cada sussurrar de folhas pré-histórico e cada passeio de gato sobre o teclado de um piano instancia não só as obras que exigem exatamente esses sons, mas também todas as outras obras em relação às quais os sons produzidos apresentam um desvio aceitável.

### 3.2.4 Ontologia da música — platonismo complexo: tipos indicados

A principal alternativa ao platonismo puro deve-se a Levinson (esp. 1980, 1990) e é por vezes designada *platonismo complexo*. Ontologia musical com amplo acolhimento, esta perspectiva procura acomodar o *criacionismo* (rejeitando a intemporalidade das obras) e as intuições contextualistas que já referimos a propósito das experiências mentais do tipo Terra Gémea de Currie. A sua popularidade estende-se para além da filosofia e até à musicologia, uma vez que acolhe as preocupações em considerar os meios específicos de produção do som indicados pelos compositores como integrais às obras musicais, um aspeto desta perspectiva designado como *instrumentalismo*. O custo de acomodar o criacionismo será a introdução de uma nova categoria metafísica, o *tipo indicado*.

Levinson distingue entre tipos implícitos e tipos indicados. Os tipos implícitos são universais puros. Dado um sistema de elementos ou propriedades e modos de os combinar (p.ex., o tabuleiro, as peças e as regras do xadrez), existe automaticamente uma gama de possibilidades e configurações (p. ex., um curso de jogo possível), ou seja, todas as estruturas puramente abstratas não inconsistentes possibilitadas pelo sistema. Estas não dependem de alguém explícita e individualmente as notar, assinalar ou demonstrar. Assim, dados os números naturais e a operação de adição, podemos dizer que todas as somas de pares de tais números existem também como implícitas nesse sistema ou domínio.

No entanto, em certos contextos culturais, quando se chama a atenção para uma tal possibilidade/configuração — quando uma delas é selecionada, descoberta ou indicada —, reconhecemos que passou a existir algo de novo, não identificável com as possibilidades e configurações implícitas preexistentes, por possuir propriedades de um género e especificidade que aquelas não possuem. Em contraste, não diremos isto de pseudo-entidades não inseridas em práticas ou contextos adequados (como 244 e 245 enquanto somados por Ana).

Segundo Levinson, as obras musicais são tipos indicados, tipos iniciados através do processo de indicação de uma estrutura ou tipo implícito por um agente, que desse modo compõe uma obra. A indicação não é a mera descrição de uma estrutura de sons e meios da

sua execução, mas o ato de tornar *normativas* as propriedades dessa estrutura.

Para Levinson, a definição de obra musical deve satisfazer três condições:

*Criabilidade*: a obra não existe antes da atividade composicional do autor, sendo trazida à existência por essa atividade.

*Individuação fina*: autores que determinem estruturas sonoras idênticas em diferentes contextos histórico-musicais compõem obras distintas.

*Inclusão de meios de execução (instrumentalismo)*: os meios específicos de execução ou produção de som prescritos pelo compositor (e não apenas os seus timbres) são essenciais à obra.

Uma obra musical é, então, uma *estrutura de sons e meios de execução enquanto-indicada-por-X-em-t*, em que X é um compositor e t, o tempo da composição. Uma estrutura de som/meios é um tipo que contém a descrição de uma sequência de sons e as instruções para a realização da mesma por execuções (a noção de sequência de sons inclui todas as propriedades puramente audíveis do som, incluindo timbres, dinâmicas, acentuações e andamento).

Para Levinson, o tipo *A enquanto-indicado-por-X-em-t* não é apenas o tipo implícito A com a propriedade acidental de ter sido indicado por X em t, mas sim algo de novo que surgiu no mundo dos entes abstractos, originado pela ação de X, e cuja identidade ficará por isso sempre indexada a X e ao contexto histórico-musical que reconheceu esse ato criador.

As obras das restantes artes performativas, e mesmo as da literatura, podem ser tratadas *grosso modo* como a música. Quanto às artes visuais, a maioria das obras são, segundo Levinson (1996), *objetos físicos enquanto intencionados pelos artistas para um certo tipo de olhar* ou tratamento (numa outra perspectiva, são a entidade relacional composta pelo objeto ou estrutura e a ação do artista num contexto específico).

## Críticas

A objeção mais importante a Levinson dirige-se, previsivelmente, à introdução da categoria dos tipos indicados. A questão não se cinge às vantagens da parcimónia ontológica (um critério crescentemente relativizado na ontologia da arte, face aos resultados), incidindo antes na especificidade da categoria introduzida. Currie (1989) denuncia-a como metafisicamente obscura e avança uma *reductio* segundo a qual a teoria nos comprometeria com todo o tipo de *entidades enquanto-descobertas-por-X em t*, como a *penicilina enquanto-descoberta-por-Fleming em 1928*, algo que Fleming teria criado lado a lado com a própria penicilina, que foi aquilo que ele, aparentemente, de facto descobriu.

Concomitantemente, tem-se criticado a condição de individuação fina no que toca à identidade do artista figurar na definição da obra, na medida em que cria problemas tanto quanto resolve questões de individuação de obras com a mesma estrutura e originadas no mesmo contexto geral.

Dodd (2000) e Predelli (2001), por seu turno, objetam ao cumprimento da condição da criabilidade por parte da definição, alegando que a relação de indicação não pode ser interpretada como criação efetiva.

## 4 A viragem meta-ontológica

A última década tem assistido a uma discussão cada vez mais intensa acerca dos critérios filosóficos que tornam boa uma teoria ontológica da arte, com ocasionais ramificações mais gerais. Este debate foi impulsionado primeiramente pelo trabalho de Amie Thomasson na ontologia dos artefactos e objetos institucionais, e, no caso específico da música, pelo ceticismo de Aaron Ridley (2004, 2012) acerca da relevância para a filosofia da arte dos problemas de ontologia fundamental (os relativos à categorização metafísica das obras, ou “questão categorial” (Dodd 2007)). De modo mais radical, Young (2011) considera o problema da ontologia da música um pseudo problema filosófico à maneira do positivismo lógico.

#### 4.1 Equilíbrio entre teoria filosófica e prática crítico-artística

Atualmente, discute-se sobretudo a questão do equilíbrio reflexivo entre, por um lado, as necessidades de consistência e parcimônia da parte de uma teoria metafisicamente respeitável da natureza da obra de arte, e, por outro, as exigências de respeito para com as intuições mais basilares de uma prática que, pelo menos em grande parte, é objetivo da filosofia descrever, sob pena de, revendo-a demasiado, deixar de estar a descrever essa prática.

Este último eixo da polémica é frequentemente colocado em termos da satisfação da Condição Pragmática de D. Davies. No entanto, Stecker (2009) salienta, corretamente, que muitas teorias ontológicas são consistentes com os pontos fulcrais dessa exigência, o que mitiga bastante a sua utilidade na seleção de uma dessas teorias como a mais adequada.

Por outro lado, provavelmente nenhuma teoria conseguiria respeitar *integralmente* a condição, se isso significasse acolher todas as intuições sobre a arte perfilhadas por pelo menos *um* grupo de praticantes, apreciadores e críticos competentes, especialmente porque as crenças implícitas da prática artística parecem ser, não apenas desorganizadas, mas, inclusivamente, contraditórias. Mas esta situação não parece ter muito de específico da prática artística quando comparada com outras práticas humanas sobre as quais a filosofia reflete. A este nível, o ponto fulcral é saber que critérios devem ser aplicados na seleção das crenças e intuições estruturantes de uma prática que não podem ser contrariadas pela teoria, e quais as que são dispensáveis caso colidam com esta.

Em resposta ao ataque de Ridley (2004) contra a ontologia fundamental, Kania (2008a) alega que a questão categorial é sempre esteticamente relevante porque não podemos apreciar corretamente uma coisa se desconhecemos que tipo de coisa ela é. A título de exemplo, refere o trabalho de Kendall Walton (1970) na demonstração da importância de se saber sob que categorias devem ser perspectivadas as obras para uma correta apreciação das mesmas.

Contudo, a conclusão de Kania parece exagerada, pois a tese de Walton aplica-se a categorias artísticas (na verdade, a contextos histórico-artísticos), e não ontológicas no sentido da natureza metafísica

fundamental. Aliás, se o contrário fosse verdade, seria incompreensível que os especialistas em arte pudessem formular os juízos críticos que alimentam as discussões filosóficas sobre a arte, uma vez que é provável que muitos deles nunca se tenham deparado com uma questão do tipo categorial, quando mais optado por uma conceção acerca dela — pelo menos pondo de parte recentes formas de arte mais exóticas. Para ver isto, basta refletir no pouco, se algo, que mudaria no discurso crítico e nas questões filosóficas sobre o valor e a apreciação de uma obra se esta fosse considerada uma classe em vez de uma espécie, um particular histórico ou um tipo.

Um bom exemplo de uma ontologia independente da questão categorial é a de S. Davies (2001) no campo da música (dividindo as obras, por um lado, em obras para execução e obras que não são para execução, e, por outro, em obras ontologicamente mais e menos densas, de acordo com o grau de especificação e determinação, por parte do compositor, do que deve ser realizado pelo executante para produzir uma instância correta da obra).

Ainda no domínio da música, pode ser instrutivo verificar que continua a haver espaço para discutir se o tratamento de questões centrais da filosofia da música que se diriam ontológicas num sentido geral — temas como a autenticidade na execução e a natureza de entidades musicais de diferentes tradições numa mesma época — pode ser feito de modo independente da questão categorial, ou se esta tem prioridade, ou pelo menos, implicações, sobre esses temas.

#### 4.2 Dúvidas acerca da coerência do revisionismo ontológico

De um ângulo um pouco diferente, Thomasson (2004, 2005, 2006, 2010) sugere que muitas das questões ontológicas fundamentais são indecidíveis porque a matéria-prima com que lidamos no caso da arte, as obras, são objetos institucionais.

Ao contrário dos conceitos para espécies naturais, cujos objetos são independentes da mente e da linguagem humanas, os conceitos institucionais aplicam-se a criações humanas em sociedade e são portanto dependentes dos nossos comportamentos, geralmente em combinação com alguns factos naturais. Nestes conceitos, o modo corre-



to de aplicação é principalmente determinado pelo comportamento dos especialistas, que são os seus fundadores, participando na sua construção coletiva e no modo como as fronteiras de tais conceitos são delineadas, incluindo a sua eventual reorientação ou refundação.

Assim sendo, a correção na aplicação de um conceito deste tipo não é uma questão de *descoberta*, argumenta Thomasson, como no caso dos conceitos para espécies naturais. Os fundadores têm, em conjunto, uma posição epistemicamente privilegiada que os torna imunes à possibilidade de erro maciço sobre a natureza dos objetos que caem sob os conceitos por eles fundados e refundados.

Segundo Thomasson, a aceitação de conceções ontológicas revisionistas acerca de espécies institucionais baseia-se numa importação ilegítima, para o domínio da ontologia dos artefactos, do *modelo da descoberta* nas ciências naturais, por um lado, e, por outro, das teorias causais da referência. A possibilidade de erro maciço é sustentada pelo revisionista por analogia com o que sucede nas ciências, que frequentemente descobrem factos sobre os seus objetos de estudo que implicam a revisão de conceções muito enraizadas. De igual modo, a investigação filosófica poderia efetuar descobertas similarmente revolucionárias acerca dos nossos conceitos institucionais.

Contudo, no caso de teorias científicas, podemos confirmar empiricamente pelo menos parte do conteúdo das propostas revisionistas, ainda que indiretamente. No caso de propostas filosóficas acerca do estatuto ontológico das espécies institucionais, porém, nem sequer podemos conceber claramente o que poderiam ser factos empíricos relevantes para a confirmação de tais propostas. Thomasson pergunta que descobertas empíricas surpreendentes poderiam levar-nos a acreditar que estamos completamente errados nas nossas conceções comuns sobre objetos como esculturas ou obras musicais, e justificariam aceitar que as primeiras não são afinal entidades singulares, ou que as segundas não podem ser criadas nem destruídas.

Quanto às teorias causais da referência, elas dão suporte à ideia de que o erro maciço do senso-comum acerca da referência dos nossos termos gerais é uma possibilidade natural. De acordo com tais teorias, a referência, tanto de um nome como de um termo geral, é desencadeada e sustentada pelo contacto causal original dos fundadores do nome com os próprios objetos a que o nome se passará a aplicar, ou com amostras da espécie a que o termo geral se aplicará.

Deste modo, podemos descobrir que os objetos referidos por esses nomes ou termos gerais não satisfazem afinal as descrições que a eles associamos (por exemplo, que as baleias não são peixes).

Contudo, há dúvidas sobre se os termos gerais para espécies institucionais (governos, leis, artefactos) funcionam de modo igual a nomes e termos para espécies naturais, isto é, causalmente. É plausível que o seu funcionamento seja referencial, no sentido de não haver um contacto causal dos fundadores com referentes independentes do comportamento humano, havendo antes uma espécie de estipulação de que certos objetos portadores de certas características, com base em tradições de comportamento humano, serão entendidos como referentes desses termos.

Mais importante, as teorias causais puras da referência são afectadas pelo problema da indeterminação do referente preciso dos termos introduzidos na sequência do contacto causal, ou o chamado “problema do *qua*” (Devitt e Sterelny 1999). Observe-se que esse contacto se dá com muitas dimensões de cada objeto simultaneamente — o contacto com um ser humano pode ser visto como contacto com um todo, a parte, a pessoa, o animal, o objeto material, etc. Assim, torna-se necessário desambiguar a referência pretendida. Ora, parece que a única forma de a referência ser inaugurada de modo bem-sucedido é que os fundadores pensem previamente no objeto do seu contacto causal numa dessas dimensões em vez de nas restantes, ou seja, que o conceptualizem sob uma certa categoria geral e não outra. Este conceito de que tipo de coisa se trata corresponde à categoria ontológica do objeto a que os fundadores se irão referir mediante o termo em causa. Como tal, a categorização não é passível de revisão à luz de resultados empíricos posteriores, pois é ela própria condição de possibilidade dessa referência.

Thomasson conclui que o papel da ontologia é limitado àquilo a que chama a *perspetiva fácil*: “o único modo de descobrir a verdade acerca da ontologia da obra de arte é a análise conceptual, que identifica, nas nossas práticas e naquilo que dizemos, a conceção ontológica tácita subjacente daqueles que fixam a referência do termo, talvez tornando-a mais explícita, suavizando as suas eventuais contradições aparentes, e mostrando o seu lugar no quadro ontológico geral” (2005: 226/7).

Em resposta, Dodd (2012) procura defender o modelo da descoberta e a uniformidade com a metodologia metafísica geral, afirmando que a teoria híbrida, causal-descritiva, da referência de Thomasson não é a única possibilidade para a fixação de referência no caso de obras de arte e outros artefactos. Segundo ele, a teoria do conteúdo conceptual na fixação da referência de Garreth Evans é uma alternativa superior, compatível com o modelo da descoberta e, assim, com a possibilidade de erro e revisão justificada de crenças do senso-comum artístico. Dodd perfilha igualmente uma abordagem meta-ontológica que valoriza a tarefa de explicar tais crenças, por oposição ao descritivismo da *perspetiva fácil*.

Seja como for, é previsível que a ontologia da arte, atingido um apogeu de exuberância que não só mobiliza praticamente todo o espectro de categorias metafísicas fundamentais do panorama filosófico, como contribui com mais algumas inovações próprias, continue a atrair metafísicos que doutro modo pouco se interessariam por estética, ao mesmo tempo aprofundando a recente via de maior circunspecção meta-filosófica, no sentido do título do artigo de Thomasson (2006): *Debates about the Ontology of Art: What are we doing here?*

António Lopes

Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa

### Referências

- Cameron, Ross P. 2008. There are no things that are musical works. *The British Journal of Aesthetics* 48 (3): 295–314.
- Currie, Gregory. 1989. *An Ontology of Art*. London: Macmillan.
- Davies, David. 2004. *Art as Performance*. Malden, MA: Blackwell.
- Davies, David. 2009. The Primacy of Practice in the Ontology of Art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 67 (2): 159–171.
- Davies, Stephen. 1994. Is architecture an art? In *Philosophy and Architecture*. Edited by M. H. Mitias. Amsterdam: Rodopi.
- Davies, Stephen. 2001. *Musical Works and Performances: A Philosophical Exploration*. Oxford: Oxford University Press.
- Davies, Stephen. 2003. Ontology of Art. In *The Oxford Handbook of Aesthetics*. Edited by Jerrold Levinson. Oxford: Oxford University Press.
- Devitt, Michael and Kim Sterelny. 1999. *Language and Reality*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, Second Edition.
- Dilworth, John. 2005. Review of David Davies, *Art as Performance*. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 63 (1): 77–80.
- Dodd, Julian. 2000. Musical Works as Eternal Types. *The British Journal of Aesthetics* 40 (4): 424–440.
- Dodd, Julian. 2007. *Works of Music: An Essay in Ontology*. Oxford: Oxford University Press.

- sity Press.
- Dodd, Julian. 2012. Defending the Discovery Model in the Ontology of Art: A Reply to Amie Thomasson on the Qua Problem. *British Journal of Aesthetics* 52 (1):75-95.
- Fisher, John A. Rock 'n' Recording: The Ontological Complexity of Rock Music. In *Musical Worlds: New Directions in the Philosophy of Music*. Edited by Philip Alperston. University Park, PA: Penn State Press. 1998.
- Goodman, Nelson. 1968. *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis: Bobbs-Merrill.
- Gracyk, Theodore. 1996. *Rhythm and Noise: An Aesthetics of Rock Music*. Durham, NC: Duke University Press.
- Howell, Robert. 2002. Ontology and the Nature of the Literary Work. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 60 (1): 67–79.
- Irvin, Sherri. 2008. The Ontological Diversity of Visual Artworks. In *New Waves, Aesthetics*. Edited by Kathleen Stock and Katherine Thomson-Jones. Houndmills: Palgrave Macmillan.
- Kania, Andrew. 2005. Review of David Davies, *Art as Performance*. *Mind* 114 (453): 137–141.
- Kania, Andrew. 2008a. Piece for the End of Time: In Defence of Musical Ontology. *British Journal of Aesthetics* 48 (1):65-79.
- Kania, Andrew. 2008b. Review of J. Dodd, *Works of Music*. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 66 (2): 201–203.
- Kivy, Peter. 1983. Platonism in Music: A Kind of Defense. *Grazer Philosophische Studien* 19: 109–129.
- Kivy, Peter. 1987. Platonism in Music: Another Kind of Defense. *American Philosophical Quarterly* 24 (3): 245–252.
- Kivy, Peter. 1988. Orchestrating Platonism. In *Peter Kivy, The Fine Art of Repetition: Essays in the Philosophy of Music*. New York: Cambridge University Press.
- Levinson, Jerrold. 1980. What a Musical Work Is. *The Journal of Philosophy* 70 (1): 5–28.
- Levinson, Jerrold. 1990. What a Musical Work Is, Again. In *Music, Art, and Metaphysics*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Levinson, Jerrold. 1992. Critical Notice of Gregory Currie's *An Ontology of Art*. *Philosophy and Phenomenological Research* 52 (1): 215–222.
- Levinson, Jerrold. 1996. The Work of Visual Art. In *The Pleasures of Aesthetics: Philosophical Essays*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Magnus, P. D. 2012. Historical individuals like *Anasplatyrhynchos* and Classical gas. In *Art and Abstract Objects*. Edited by C. Mag Uidhir. Oxford University Press.
- Matheson, Carl., Ben, Caplan. 2006. Defending Musical Perdurantism. *British Journal of Aesthetics* 46 (1):59-69.
- Predelli, Stefano. 2001. Musical Ontology and the Argument from Creation. *British Journal of Aesthetics* 41 (3): 279–292.
- Rohrbaugh, Guy. 2003. Artworks as Historical Individuals. *The European Journal of Philosophy* 11 (2): 177–205.
- Rudner, Richard. 1950. The Ontological Status of the Esthetic Object. *Philosophy and Phenomenological Research* 10 (3): 380–388.
- Shields, C. 1995. Critical notice of Currie 1989. *Australasian Journal of Philosophy* 73 (2), 293–300.
- Stecker, Robert. 2005. Review of David Davies, *Art as Performance*. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 63 (1): 75–77.
- Stecker, Robert. 2006. Ontology of Art. In *The Encyclopedia of Philosophy*. Edited by Paul Edwards. Second Edition. N. I. Macmillan.
- Stecker, Robert. 2009. Methodological Questions about the Ontology of Music.

- The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 67 (4): 375–86.
- Thomasson, Amie. 2004. The Ontology of Art. In *The Blackwell Guide to Aesthetics*. Edited by Peter Kivy. Oxford: Blackwell.
- Thomasson, Amie. 2005. The Ontology of Art and Knowledge in Aesthetics. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 63 (3): 221–229.
- Thomasson, Amie. 2006. Debates about the Ontology of Art: What Are We Doing Here? *Philosophy Compass* 1 (3): 245–255.
- Thomasson, Amie. 2010. Ontological Innovation in Art. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 68 (2): 119–130.
- Walton, Kendall. 1973 (1989). Categories of Art. In *Aesthetics. A Critical Anthology*. Edited by George Dickie et al. New York: St. Martin's Press.
- Wollheim, Richard. 1968. *Art and its Objects: An Introduction to Aesthetics*. New York: Harper and Row. Second Edition. Revised.
- Wolterstorff, Nicholas. 1980. *Works and Worlds of Art*. Oxford: Clarendon Press.
- Wolterstorff, Nicholas. 1992. Ontology of artworks. In *A Companion to Aesthetics*. Edited by David Cooper. Oxford: Basil Blackwell.
- Young, James, O. 2011. The ontology of musical works: A philosophical pseudo-problem. *Frontiers of Philosophy in China* 6 (2) June: 284–297.