

O debate Beardsley-Dickie sobre a natureza da experiência estética

The Beardsley-Dickie Debate on the Nature of Aesthetic Experience

Rosi Leny Morokawa¹

Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

RESUMO

O debate entre Monroe Beardsley e George Dickie, durante a segunda metade do século XX, foi seminal para as discussões contemporâneas acerca da natureza da experiência estética. Dickie alega que Beardsley, ao apresentar as características de *intensidade*, *complexidade* e *unidade* como traços distintivos da experiência estética, confunde as propriedades do objeto da experiência com as características da própria experiência. Beardsley inicialmente defende uma abordagem fenomenológica da experiência estética. Mas, ao responder às críticas de Dickie, passa a adotar uma concepção epistêmica dessa experiência, de acordo com Gary Iseminger. Neste artigo, apresento o debate Beardsley-Dickie e, em seguida, analiso a suposta passagem da concepção fenomenológica para a concepção epistêmica da experiência estética. Por fim, defendo que essa classificação apresenta problemas, fazendo breves considerações sobre o caráter fenomenal da experiência e a relação entre valor estético e experiência estética.

Palavras-chave: estética. experiência estética. debate Beardsley-Dickie. caráter fenomenal.

ABSTRACT

The debate between Monroe Beardsley and George Dickie in the latter half of the 20th century significantly influenced contemporary discussions on the nature of aesthetic experience. Dickie claims that Beardsley, by attributing characteristics such as *intensity*, *complexity*, and *unity* to aesthetic experience, confuses the properties of the object being experienced with those of the experience itself. Initially, Beardsley advocated a phenomenological approach to aesthetic experience. However, in response to Dickie's criticisms, he shifted toward an epistemic approach, according to Gary Iseminger. In this paper, I present the Beardsley-Dickie debate and then analyze the purported transition from a phenomenological to an epistemic conception of aesthetic experience. Finally, I maintain that this classification presents problems, based on brief considerations about the phenomenal character

¹ E-mail: rosimorokawa@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2115-4100>.

of experience and the relationship between aesthetic value and aesthetic experience.

Keywords: aesthetics. aesthetic experience. Beardsley-Dickie debate. phenomenal character.

INTRODUÇÃO

A expressão “experiência estética” passou a ser empregada com maior frequência, tanto na linguagem comum quanto na literatura filosófica, a partir do século XX.² Antes disso, falava-se comumente da experiência do belo ou da arte, ainda que, como é sabido, o termo “estética” tenha sido cunhado por Alexander Gottlieb Baumgarten em *Aesthetica* (1750-1758). Desde o século XVIII, a maioria dos filósofos que refletiram sobre a experiência que temos com a arte a considerou como um tipo especial, distinta das comuns. Para aqueles que defendem a existência de algo que pode ser denominado “experiência estética”, impõe-se a tarefa de explicar em que consiste essa diferença em relação às demais experiências. Essa diferença está no objeto e em suas propriedades, ou nas características da própria experiência estética?³⁴

O debate entre Monroe Beardsley e George Dickie, durante a segunda metade do século XX, foi seminal para as discussões contemporâneas acerca da natureza da experiência estética.⁵ Em linhas gerais, Dickie (1965) alega que Beardsley (1958), ao apresentar as características *intensidade*, *unidade* (que é *completa e coerente*) e *complexidade* como características da experiência estética, confunde as características do objeto percebido com as características da própria experiência. Segundo Dickie (1965), “intensidade”, “unidade” e “complexidade” são características de uma obra de arte experienciadas por alguém. E, caso exista uma experiência distinta, que possamos chamar de “estética”, ela será o resultado

² Beardsley (1969, p. 4) considera que a adoção extensiva da expressão pelos estetas deve-se à John Dewey em *Art as Experience* (1934), obra que influencia Beardsley (1958), especialmente em sua elaboração sobre a *unidade* da experiência estética.

³ Agradeço aos(às) pareceristas anônimos(as) pelas correções e exigências que contribuíram para a melhoria deste artigo.

⁴ Este artigo foi escrito a partir de um capítulo de uma parte de minha tese de doutorado (ver Morokawa, 2025). Pesquisa financiada pela FAPERJ - Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro - Bolsa Doutorado nota 10.

⁵ Embora a experiência estética seja frequentemente associada não apenas à arte, mas também a paisagens (naturais ou urbanas) e a outros tipos de objetos, a tradição em estética concentrou-se majoritariamente na arte. Por essa razão, o debate neste artigo será centrado na experiência de obras artísticas.

da experiência das propriedades do objeto percebido. Beardsley (1958) não nega que uma experiência estética seja o resultado da experiência de propriedades do objeto, mas ele alega que ela não se reduz a isso. Ele defende que a própria experiência possui as três características – intensidade, complexidade e unidade –, das quais resultam a sua magnitude e valor estético. A partir de respostas à Dickie, Beardsley (1969, 1982a, 1982b) reelabora sua caracterização da noção de experiência estética.

Retomando a discussão sobre a natureza da experiência estética a partir do debate Beardsley-Dickie, Gary Iseminger (2005) distingue duas concepções de experiência, uma fenomenológica e outra epistêmica, que, segundo ele, estariam presentes no debate entre os dois filósofos. A concepção fenomenológica é caracterizada por Iseminger (2005, p. 100) pela noção “como é” (*what it is like*) para um sujeito estar tendo uma experiência, noção advinda do célebre artigo de Thomas Nagel “What is it like to be a bat?” (1974). Versões dessa concepção seriam encontradas nas elaborações canônicas de Clive Bell (1914), Edward Bullough (1912), John Dewey (1934) e nas primeiras elaborações de Beardsley (1958). Por outro lado, a concepção epistêmica da experiência estética é caracterizada por um modo direto ou não-inferencial de se conhecer algo, que pode ser pensado como estético, e estaria presente em Beardsley (1979, 1982a), Malcolm Budd (1995), Jerrold Levinson (1996), Kendall Walton (1993) e Roger Scruton (1974). Segundo Iseminger (2005), Beardsley inicialmente defende uma noção de experiência estética fenomenalmente distinta de outras experiências. Mas, ao responder às críticas de Dickie contra essa noção, passa a defender uma noção epistêmica da experiência estética.

Neste artigo, apresento o debate Beardsley-Dickie, considerado um debate clássico na estética de tradição analítica, em especial sobre o tema da experiência estética. Em seguida, analiso a suposta passagem da concepção fenomenológica para a concepção epistêmica da experiência, feita por Iseminger. Por fim, defendo que essa classificação apresenta problemas, fazendo breves considerações sobre o caráter fenomenal da experiência e a relação entre valor estético e experiência estética.

A INTENSIDADE, A UNIDADE E A COMPLEXIDADE DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

Em *Aesthetics* (1958), Monroe Beardsley formula sua primeira tentativa de elucidar, ainda que brevemente, a noção de experiência estética usada para definir valor estético. A questão investigada por ele é se podemos “isolar e descrever certas características que são características peculiares de nossa relação com o objeto estético” (Beardsley, 1958, p. 527).⁶ Se sim, teríamos uma resposta ao que distingue experiências estéticas das não estéticas.

Temos distintas experiências quando ouvimos uma música de quando lemos um livro ou de quando vemos uma pintura. O que interessa para Beardsley é saber se há algo em comum entre elas, que as possa distinguir de outras e marcá-las como estéticas. Cabe notar que ele não defende que a experiência estética seja restrita aos objetos estéticos, podendo ser expandida para outros objetos ou paisagens da natureza. Mas, ele sustenta que os objetos estéticos (entendidos como obras de arte) são feitos com a função de proporcionar experiências estéticas, e são os que as proporcionam em grau mais elevado.

As três características comuns da experiência estética são: a *intensidade*, a *unidade* — que é *coerente e completa* — e a *complexidade*, de acordo com a proposta de Beardsley (1958, p. 527-528).⁷ Elas serão apresentadas a seguir.

A característica da *intensidade*. Na tradição filosófica em estética, e também no senso comum, normalmente associamos as experiências que temos com obras de arte com sentimentos e emoções, o que pode ser considerado a “intensidade da experiência em si mesma” (Beardsley, 1958, p. 527). Beardsley defende que as emoções que sentimos em uma experiência com arte estão ligadas ao seu objeto estético, ou seja, são engendradas por ele. Por exemplo, quando nos sentimos tristes ao assistirmos a uma peça de teatro isso se deve aos personagens e acontecimentos do enredo da peça. Os objetos estéticos centram nossa atenção na experiência deles e nos afastam do que está ao nosso redor. Por exemplo, a pintura e a música nos fazem prestar atenção somente ao que vemos ou ouvimos quando as experienciamos. Desse modo, os objetos estéticos “invocam nossa energia para um

⁶ Beardsley (1958) usa a expressão “objetos estéticos” para se referir a obras de arte.

⁷ Beardsley (1958, p. 527) apresenta a *atenção* “firmemente fixada sobre componentes heterogêneos, mas interrelacionados do campo fenomenalmente objetivo” como a primeira característica da experiência estética. Ele retoma o critério da *atenção direcionada ao objeto* em Beardsley (1982b), como a condição necessária dentre uma lista disjuntiva de critérios. Aqui considerarei três as características - a intensidade, unidade e complexidade -, porque elas são próprias da experiência estética, o grau e intensidade delas é o que marca o caráter estético da experiência, além de serem as mais discutidas na literatura sobre Beardsley (1958).

campo estreito de interesses” (Beardsley, 1958, p. 527-528) e proporcionam experiências intensas. Isso acontece, de acordo com Beardsley, porque experiências estéticas são aquelas em que o prazer obtido não é comparável em intensidade ao prazer de satisfação das experiências comuns.

A característica da *unidade*, sob a qual a *coerência* e a *completude* estão subsumidas. Segundo Beardsley (1958, p. 528), uma experiência estética é coerente em um grau frequentemente alto. Mesmo quando ela é temporariamente interrompida, por exemplo, quando paramos a leitura de um romance para jantar ou paramos de ouvir uma música por algum problema técnico, ao retomarmos a leitura ou a audição é quase como se não as tivéssemos interrompido. Beardsley explica a coerência como uma

[...] continuidade de desenvolvimento, sem lacunas ou espaços vazios [*dead Spaces*], um sentido geral de um padrão de orientação inevitável, uma acumulação ordenada de energia rumo a um clímax, [que] estão presentes em um grau incomum. (Beardsley, 1958, p. 528)⁸

Além disso, a experiência estética pode ser caracterizada como uma que é completa em si mesma. De acordo com Beardsley,

[o]s impulsos e expectativas despertados por elementos da experiência são sentidos como contrabalanceados e resolvidos por outros elementos da experiência, de modo que algum grau de equilíbrio ou finalidade seja alcançado e desfrutado. A experiência se destaca em si mesma, e até mesmo se isola, da intrusão de elementos externos. (Beardsley, 1958, p. 528)

As experiências estéticas, por possuírem alto grau de unidade, concentra nossa atenção e se destacam das demais, elas “permanece[m] na memória como uma experiência única.” (Beardsley, 1958, p. 528).

A característica da *complexidade*. Beardsley (1958, p. 529) considera os objetos estéticos como complexos porque eles possuem o aspecto peculiar de não serem totalmente reais, isto é, há algo faltando neles para que atinjam o estatuto completo de coisas reais. Há uma complexidade de qualidades no objeto estético. Ele não explica muito esse aspecto, mas oferece os seguintes exemplos: “[a] música é movimento sem qualquer coisa sólida que se mova; o objeto [representado figurativamente] em uma pintura não é um objeto material, mas somente a

⁸ Tradução minha, assim como todas as demais citações deste artigo.

aparência de um” (Beardsley, 1958, p. 529). Para Beardsley, há uma característica de “faz de conta” (*make-believe*) dos objetos estéticos, que suscita em nós um tipo de contemplação, sem fins práticos, característico da experiência estética.

Em síntese, as três características da experiência estética são: a *intensidade*, a *unidade* (que é *coerente e completa*), e a *complexidade*. Beardsley propõe que o termo “magnitude” pode ser um termo geral para cobrir todas as três características. Ele defende, então, que é possível dizer que uma experiência estética tem uma magnitude maior que outra, onde magnitude é uma função de ao menos estas três variáveis:

(1) uma experiência pode ser mais *unificada*, isto é, mais coerente e/ou completa do que outra; (2) sua qualidade dominante, ou tom de sentimento difuso, pode ser mais *intensa* que a de outra; (3) a amplitude ou diversidade de elementos distintos que reúne em sua unidade, e sob sua qualidade dominante, pode ser mais *complexa* que a de outra. (Beardsley, 1958, p. 529)

Os termos “unidade”, “complexidade” e “intensidade” podem ser usados mais largamente, “não somente para a apresentação fenomenalmente objetiva da experiência, mas para toda a experiência, que inclui elementos afetivos e cognitivos também” (Beardsley, 1958, p. 529). Embora essas três características sejam as do objeto estético, elas também são as da própria experiência estética, segundo sua proposta. O alto grau dessas três características é o que nos permite diferenciá-las das demais experiências.

Por um lado, Beardsley (1958) defende a ideia de consumação e unidade da experiência, em sua completude e coerência, influenciado por Dewey (1934). Por outro, defende a noção de desinteresse e destacamento da experiência estética, por influência de Kant (1790) e outros filósofos da tradição estética desde o século XVIII.

A CRÍTICA DE DICKIE À UNIDADE DA EXPERIÊNCIA

George Dickie (1965) apresenta uma crítica à concepção de experiência estética proposta por Beardsley (1958). Ele argumenta que Beardsley concebe a experiência estética como um efeito no sujeito, causado pelo objeto estético. Essa perspectiva é denominada por Dickie (1965, p. 129) de “concepção causal da expe-

riência estética”. Segundo ele, essa visão também seria compartilhada por Dewey (1934), para o qual a unidade da experiência é um efeito causado pela unidade do objeto experienciado (Dickie, 1965, p. 135).

Nesse sentido, o foco da crítica de Dickie recai sobre a característica da *unidade*, bem como sobre as propriedades subsumidas por ela: a *coerência* e a *completude*. Para Dickie, as qualidades atribuídas, por exemplo, a uma pintura, são equivocadamente transferidas para o espectador. De modo que, Beardsley caracteriza a experiência estética como possuindo unidade, quando, na verdade, essa unidade seria uma propriedade da pintura e não da experiência em si.

De acordo com Dickie (1965, p. 130), Beardsley concebe o objeto estético como algo que causa uma experiência *coerente* e *completa*. Assim, distinguem-se duas coisas unificadas: o objeto estético unificado, que pode ser visto ou ouvido; e a experiência estética unificada, que resulta da percepção desse objeto. Considerando essa distinção, Dickie (1965, p. 131) argumenta que, quando Beardsley (1958, p. 528) busca explicar a *coerência*, nenhuma explicação é fornecida. Isso ocorre porque Beardsley se refere às características perceptuais da “apresentação fenomenalmente objetiva na experiência”, e não aos efeitos dessas características sobre o sujeito. Dessa forma, Dickie conclui que Beardsley fornece argumentos que sustentam a coerência dos objetos estéticos, mas não fundamenta a defesa de que a experiência estética é coerente.

Por outro lado, segundo Dickie (1965, p. 131), Beardsley (1958, p. 528) menciona efeitos ao explicar a característica da *completude*. No entanto, é possível entender que os elementos de uma pintura são equilibrados e, assim, dizer, que a pintura é estável e equilibrada. Mesmo que o espectador se sinta estável e equilibrado ao observar uma pintura equilibrada, nem sempre (ou raramente) a experiência gera esse sentimento. A questão que persiste para Dickie é: “Não são as características atribuídas à pintura que simplesmente são erroneamente deslocadas para o espectador?” (1965, p. 132).

Quanto à realização de expectativas para descrever a completude, Dickie concorda que elas podem ser consideradas efeitos, pois “elas são causadas pela apreensão de um conjunto incompleto de elementos na obra de arte: tons, comportamentos [...], entre outros” (Dickie, 1965, p. 132). Contudo, a realização da expectativa não seria um efeito isolado, como a própria expectativa é, já que o

reconhecimento dos elementos em um objeto de arte faz o espectador perceber a unidade na obra, ocorrendo assim a realização da expectativa na percepção desses elementos. Para Dickie (1965, p. 133), embora a realização de uma expectativa complete um processo, isso não significa que a experiência seja, por si mesma, completa e unificada.

Por fim, Beardsley (1958, p. 528) descreve a completude da experiência afirmando que ela é “desinteressada e sempre isolada, em si mesma, da intrusão de elementos externos”. Dickie (1965, p. 133) contrapõe essa visão, argumentando que é a experiência da completude da obra de arte que leva o espectador a concentrar a atenção a ponto de excluir elementos externos, e não a completude da experiência em si.

Assim, para Dickie (1965, p. 133), Beardsley oferece uma explicação evasiva para defender que os efeitos da experiência são completos e coerentes. Isso o leva a concluir que é mais plausível afirmar que a obra de arte é mais ou menos coerente e completa, e não os efeitos que ela produz.

A RESPOSTA DE BEARDSLEY E REELABORAÇÕES

Beardsley (1969) reafirma a tese já apresentada em *Aesthetics* (1958), segundo a qual a experiência estética pode ser distinguida de outras não estéticas por suas próprias características. Ele sustenta que é inteligível falar da experiência estética como dotada de coerência e completude, e não apenas das obras de arte que possuem essas propriedades, ainda que a unidade da experiência estética seja “devida a” ou “determinada pela” unidade da obra de arte percebida (Beardsley, 1969, p. 6). Além disso, Beardsley incorpora a noção de prazer ou gratificação como parte de uma definição mais formal.

Em resposta a Dickie, sobre o conceito de coerência, Beardsley (1969) defende: (1) que uma composição musical, ao ser ouvida, pode ser um objeto fenomenal altamente coerente; e (2) que a experiência resultante de uma atenção constante e centrada na música também pode ser altamente coerente, quando os elementos afetivos da experiência se encontram sob o controle dos elementos perceptivos. Para Beardsley (1969, p. 7), “[u]ma experiência coerente é algo maior do que uma ‘experiência de coerência’ – embora o que torna uma experiência [estética] coe-

rente seja, em parte, o fato de ela consistir em uma experiência de algo coerente”. As “características perceptuais da experiência estética”, contudo, não se restringem ao campo fenomenalmente objetivo. Se, em uma experiência estética, a pessoa sente um alto grau de integração, que pode ser interpretado como coerência, isso indica, segundo Beardsley, que ocorre uma integração de seus sentimentos, e não apenas das características perceptuais do objeto.

Quanto ao conceito de completude, Beardsley (1969, p. 7-8) sustenta: (1) que uma composição musical pode ser altamente completa, no sentido de concluir o que inicia e, portanto, ser suficiente em si mesma; e (2) que uma composição musical completa pode contribuir para a produção de uma experiência igualmente completa. A experiência de completude proporcionada pela música, por exemplo, é apenas um dos elementos que constituem a integridade da experiência como um todo. Beardsley (1969, p. 8) observa que a música possui uma completude fenomenalmente objetiva, ao passo que a experiência também tem uma totalidade, gerada por essa completude. Um caso paradigmático de completude ocorre quando uma passagem musical desperta a expectativa de uma sequência de eventos sonoros e, ao se concretizarem tais eventos, cumprem a expectativa previamente estabelecida.

Dickie (1965) admite que, quando uma expectativa é satisfeita, um processo se conclui, contudo, questiona se tal processo de expectativa e satisfação pode ser considerado completo no sentido de ser unificado. Para ele, a “experiência de conclusão” ocorre apenas ao final da audição de uma obra musical – ou de uma parte bem delimitada dela – e, por isso, não fornece um conceito completo e distinto da integridade da experiência. Em resposta, Beardsley (1969, p. 6) argumenta que o caráter de uma experiência é, em parte, definido pelo seu desfecho. É no momento em que uma *gestalt* se completa que podemos compreender toda a experiência como orientada para esse fim. Não por acaso, é geralmente no final de uma apresentação de música, teatro ou dança que se dá o clímax da experiência estética.

Em resposta a Beardsley (1969), Dickie (1974) concede que a experiência estética e seus objetos podem ser unificados, na medida em que sentimentos, emoções, expectativas e reconhecimentos se articulam de modo a constituir uma unidade coerente e completa. Contudo, para Dickie (1974, p. 17), esse tipo de experiência é muito restrita, pois existem obras de arte, como certas pinturas abstra-

tas de configuração simples, que podem ser apreendidas de imediato, em um simples olhar. Casos como esse, entre muitos outros, não suscitam sentimentos ou emoções, tampouco envolvem expectativas a serem realizadas, já que não se pode falar em uma sucessão de efeitos no decorrer da experiência. Assim, embora Beardsley associe a completude da experiência estética ao jogo entre expectativas e satisfações, Dickie permanece cético quanto à generalidade dessa proposta.

Quando há afetos, como em *Hamlet* ou nas gravuras de Goya, eles podem se manifestar em uma sequência variada de sentimentos (medo, raiva, piedade, excitação, tristeza etc.), o que torna difícil compreender como poderiam constituir uma unidade afetiva (Dickie, 1974, p. 18-20). Beardsley (1969, p. 7), por sua vez, defende que os sentimentos podem unificar-se por continuidade, repetição de um mesmo tipo ou por padrões de contraste, sendo a música seu exemplo privilegiado. Ainda assim, Dickie observa que até mesmo obras musicais podem não produzir sentimentos.

Dickie (1974) segue, assim, defendendo que os efeitos provocados por uma obra de arte podem não ser unificados. Sua posição é a de que as experiências estéticas não possuem características afetivas particulares que as distingam de outras experiências. Em resposta à réplica de Dickie (1974), Beardsley (1982a, p. 293-294) defende que mesmo quando sentimentos não estão presentes entre os elementos da experiência estética, ela ainda pode ser unificada e coerente ao incluir pensamentos e outros estados mentais. Segundo ele, Dickie provavelmente identifica sentimentos apenas como emoções, que é uma concepção restrita, pois, mesmo na ausência de emoções, ainda é possível haver sentimentos.

Nas suas reelaborações, Beardsley (1969, 1982b) busca precisar a caracterização da experiência como estética, para além da *unidade*. Inicialmente, incorpora a noção de gratificação e, posteriormente, introduz a condição da percepção correta das qualidades do objeto. O conceito de gratificação foi um primeiro movimento em direção a uma concepção mais ampla de experiência estética. Na sua última formulação, Beardsley (1982b, p. 287) abre mão da noção de gratificação pelo risco de ser reducionista em considerar a característica definidora como um tipo particular de prazer. Ele considera tanto os casos de arte contemporânea, quanto os casos de obras barrocas como as esculturas de Gaetano Zumbo (1656-1701), cujas experiências não parecem estar ligadas a um tipo de prazer. Esse último exemplo, po-

rém, pode ser facilmente contestado, uma vez que alguém poderia alegar que há prazer na experiência de obras barrocas, como as esculturas de Zumbo e pinturas *vanitas*.⁹ No entanto, a crítica mais recorrente incide sobre o prazer estético associado a obras de arte contemporâneas, fortemente feita às teorias estéticas durante a segunda metade do XX, como em Danto (1964, 1981) e Binkley (1977).

Beardsley (1982b) defende sua última elaboração apresentando uma lista de critérios para caracterizarmos uma experiência como estética. Os critérios são: (1) direcionamento para o objeto (*object directedness*), “[u]ma orientação voluntariamente aceita da sucessão dos próprios estados mentais”; (2) liberdade sentida (*felt freedom*), “[u]m sentido de libertação do domínio de algumas preocupações”; (3) afeto desinteressado (*detached affect*), “[u]m sentido de que os objetos em que o interesse está concentrado são postos um pouco à distância emocionalmente”; (4) descoberta ativa (*active discovery*), “um estado de tensão que leva à alegria ao ver conexões entre percepções e significados”; (5) totalidade (*wholeness*), “[u]m sentimento de integração como pessoa” (Beardsley, 1982b, p. 288-289).

A maneira como Beardsley (1982b) caracteriza a experiência estética depende de um desenvolvimento de sucessivos acontecimentos em um certo tempo. Algo que condiz com a forma em que frequentemente experienciamos obras de arte, quando nos atemos em frente a uma pintura em um museu, ou ficamos um período sentados ouvindo uma apresentação musical. Caso ficássemos somente alguns minutos na apresentação, ou, se passássemos pela galeria de pinturas do romantismo no Louvre rapidamente, as olhando de relance, não teríamos algo que poderíamos chamar de experiência estética e, nesse sentido, em acordo com Dickie. Por isso, a característica da atenção direcionada ao objeto é importante para Beardsley em sua última elaboração. Ela é a única característica necessária para que uma experiência estética ocorra, em conjunto com outras combinações das demais características da lista disjuntiva.

PASSAGEM DA CONCEPÇÃO FENOMENOLÓGICA PARA A CONCEPÇÃO EPISTÊMICA DA EXPERIÊNCIA ESTÉTICA

⁹ *Vanitas* é um gênero de pintura, predominante na Europa entre os séculos XV e XVII, cuja temática versa sobre a brevidade da vida, frequentemente representando naturezas mortas em decomposição, com caveiras e outras simbologias sobre a morte, a passagem do tempo e a vaidade dos bens terrenos (ver Alpers, 1999, p. 97).

De modo geral, de acordo com Iseminger (2005), a experiência estética é algo que envolve estados mentais estéticos e, de forma mais específica, esses estados estão ligados a dois conceitos de experiência:

Dois conceitos de experiência diferentes e mais específicos são o da experiência como algo caracterizado principalmente por “como é” [*what it is like*] submeter-se a ela, e a experiência como envolvendo conhecimento direto ou não inferencial: o primeiro pode ser chamado de conceito fenomenológico da experiência, o segundo de epistêmico. O primeiro é invocado quando nos perguntamos como é a experiência dos morcegos; o último, quando afirmamos que a audição, em vez de visão, é o principal modo de experiência em que os morcegos conhecem sua localização em relação aos objetos ao seu redor (Iseminger, 2005, p. 100).

Esses dois conceitos são usados por Iseminger para distinguir duas concepções da experiência estética: a fenomenológica, segundo a qual há algo que *é como* ter uma experiência estética; e a epistêmica, entendida como “uma maneira não inferencial de se conhecer algo - comparável a *ver que* algo é uma cadeira - que merece ser pensada como estética” (Iseminger, 2005, p. 100, grifo meu).

Iseminger (2005) defende que, nas reelaborações de Beardsley em resposta a Dickie, ocorre uma passagem da concepção fenomenológica para a epistêmica. O ponto inicial dessa transição pode ser identificado em Beardsley (1969), quando ele apresenta uma definição mais formal de experiência estética, como se observa a seguir:

[...] uma pessoa está tendo uma experiência estética durante um determinado período de tempo se e somente se a maior parte de sua atividade mental durante esse tempo é unida e agradável ao estar ligada à forma e às qualidades de um objeto, sensivelmente apresentado ou imaginativamente intencionado, no qual a sua atenção primária é concentrada. (Beardsley, 1969, p. 5)

De acordo com Iseminger, Beardsley (1969) parece se afastar da concepção fenomenológica, pois a “ligação essencial entre o objeto apresentado ou intencionado e suas formas e qualidades sugere que a experiência é um tipo de cognição” (Iseminger, 2005, p. 102). Por outro lado, o objeto e suas propriedades precisam ser fenomenalmente objetivos, isto é, “eles apresentam-se como qualidades de algo diferente de nós mesmos, mas eles não precisam ser propriedades de objetos reais distintos de nós mesmos” (Iseminger, 2005, p. 102-103).

Podemos entender que Beardsley (1969) considera que podemos ter experiências de propriedades não instanciadas pelos objetos da cena visual, uma vez que as características fenomenalmente objetivas são aquelas apresentadas pela experiência por objetos intencionais, reais ou imaginados. Estas diferem das características fenomenalmente subjetivas, que correspondem aos sentimentos e emoções gerados no observador por aquelas características. Ambos os elementos, fenomenalmente objetivos e subjetivos, ocorrem no fluxo da consciência do observador durante a experiência (Beardsley, 1969, p. 6).

Segundo Iseminger, essa ainda seria uma característica ligada à concepção fenomenológica, porque, embora em alguns aspectos a experiência estética possa ser conhecida sensivelmente em Beardsley (1969), é plausível que ela também seja acessível introspectivamente. É somente em “The Aesthetic Point of View” (1982a) que esses resquícios são abandonados, e Beardsley passa a defender uma concepção epistêmica da experiência estética (Iseminger, 2005, p. 104). Nesse artigo, ele sugere que um tipo de gratificação pode ser distinguido de outro apenas em termos de seu objeto intencional, isto é, por meio das propriedades a partir das quais a gratificação é obtida. Beardsley afirma que:

A gratificação é estética quando é obtida principalmente a partir da atenção para a unidade formal e/ou as qualidades regionais de um todo complexo, e quando a sua magnitude é uma função do grau de unidade formal e/ou a intensidade de qualidades regionais. (Beardsley, 1982a, p. 22)

A gratificação que obtemos da experiência de obras de arte decorre da presença, em grau intenso e/ou com unidade, de qualidades regionais. Essas qualidades podem ser compreendidas como propriedades estéticas, na terminologia de Beardsley (1958). Segundo Beardsley (1958, p. 83), as propriedades estéticas são propriedades complexas que emergem de propriedades locais (cores e formas), constituindo um tipo de propriedade regional, as perceptíveis, que ele chama de “qualidade”.

Beardsley, então, usa a noção de gratificação para definir valor estético: “o valor estético de X é o valor que X possui em virtude da sua capacidade de fornecer gratificação estética quando corretamente e completamente experienciado” (Beardsley, 1982b, p. 26).

A proposta de Beardsley (1982b) de que a experiência estética não consiste apenas em gratificação, mas em gratificação decorrente da percepção correta de

um objeto, implica, segundo Iseminger (2005, p. 105), que já não é possível determinar introspectivamente se a experiência de alguém é estética. Isso porque, em geral, não podemos estabelecer introspectivamente se uma percepção é correta (Iseminger, 2005, p. 105). Ao articular, de um lado, as qualidades regionais de um objeto e, de outro, a correção de sua percepção, Beardsley adota, conforme Iseminger, uma abordagem epistêmica. Nela, a experiência estética é concebida como algo que envolve percepção, ou seja, uma relação entre um objeto percebido e estados mentais. Assim, ele se distancia de sua concepção fenomenológica inicial, centrada na descrição de *como é* ter uma experiência estética.

Embora Iseminger considere que uma abordagem sobre a experiência estética possa ser ao mesmo tempo fenomenológica e epistêmica, a forma como ele classifica cada uma delas apresenta problemas. A seguir, farei considerações sobre o caráter fenomenal e sobre o valor estético para tentar mostrar isso.

CONSIDERAÇÕES SOBRE O CARÁTER FENOMENAL

Em *Aesthetics* (1958), Beardsley introduz a noção de “campo fenomenal” (*phenomenal field*) para se referir a “tudo aquilo de que alguém tem consciência ou está ciente em um determinado momento” (1958, p. 37). Esse campo é composto, por um lado, de elementos fenomenalmente objetivos (cores, formas, sons) e, por outro, de elementos fenomenalmente subjetivos (pensamentos, sentimentos, expectativas).

Na resposta a Dickie, Beardsley (1969, p. 5-6) enfatiza que as qualidades e formas fenomenalmente objetivas “são as propriedades da obra de arte que aparecem na experiência”. Em contrapartida, emoções e “sentimentos fenomenalmente subjetivos” são entendidos como “evocados por” ou “respostas a” a obra de arte, sendo efeitos causados pelas características objetivas da obra. Entretanto, a experiência estética não se limita a um desses aspectos, ela integra elementos subjetivos e objetivos, pois “compõe-se de todos os elementos da consciência que ocorrem no observador (*perceiver*) durante o tempo de exposição à obra de arte” (Beardsley, 1969, p. 6).

De forma geral, a noção de caráter fenomenal como o “como é” (*what it is like*) para um sujeito ter uma experiência coincide com as preocupações iniciais de

Beardsley (1958, 1969). Beardsley está preocupado com certos aspectos da experiência consciente e tenta descrever o aspecto subjetivo de ter uma experiência estética, usando, por vezes, o termo “qualia”. Ele parece distinguir a propriedade fenomenal do “como é” ter a experiência estética ao separar propriedades fenomenalmente objetivas das subjetivas. Alguns autores, como Carruthers (2000 apud Lycan, 2023), estabelecem uma distinção: de um lado, o aspecto sensorial dos objetos no mundo, inerente à experiência, por exemplo, a vermelhidão de uma rosa; de outro, o modo como essa qualidade sensorial é experienciada por um sujeito durante a experiência visual da rosa vermelha. Neste último caso, trata-se do caráter fenomenal, expresso pela noção de “como é” ter a experiência da vermelhidão da rosa.

Muitos filósofos (Chalmers, 2004; Dretske, 2003; Nagel, 1974, entre outros) defendem que há um caráter fenomenal associado a estados mentais conscientes. Esse caráter fenomenal é mais frequentemente discutido em relação à percepção, e menos em relação a pensamentos e ações. Nessa concepção, experiências perceptuais são estados conscientes e, por isso, possuem caráter fenomenal, isto é, um aspecto qualitativo associado ao “como é” estar em tais estados. O caráter fenomenal pode ser compreendido como o aspecto sensorial consciente que acompanha a experiência do sujeito. Por exemplo, na experiência visual de uma rosa vermelha diante de mim, há algo *que é* como ver a rosa vermelha enquanto estou nesse estado perceptual.

A concepção de que experiências conscientes têm caráter fenomenal relaciona-se à ideia de que elas possuem conteúdo representacional. Uma concepção corrente sustenta que os conteúdos da experiência são dados pelas condições sob as quais a experiência é acurada (*accuracy conditions*). Essas condições são análogas às condições de verdade (*truth conditions*) de proposições, crenças e pensamentos (Siegel, 2024), e indicam o modo como o mundo é representado como sendo, de modo que a acurácia depende da correspondência entre a representação e a realidade. Por exemplo, a percepção visual de uma rosa vermelha é acurada se, e somente se, o que está sendo visto é uma rosa vermelha. Segundo Siegel,

[q]uando experiências têm conteúdo, elas representam, mesmo que inveridicamente, que tal e tal é o caso. Elas representam que certas coisas têm certas propriedades. [...] No geral [...], quando experiências representam que uma coisa *x* tem a propriedade *F*, ela

está representando a propriedade *F*. Assim, experiências visuais representam propriedades. (Siegel 2006, p. 485)

Assim, de acordo com a visão do conteúdo (*content view*), todas as experiências incluem relações com propriedades apresentadas, e são acuradas se, e somente se, essas propriedades são instanciadas pelos objetos da cena visual (Siegel, 2010, p. 45). Que algo seja percebido corretamente significa, de acordo com essa visão, que as condições de acurácia são satisfeitas. Já em uma percepção incorreta, essas condições não o são.

Iseminger alega que a percepção correta de qualidades do objeto experienciado, em Beardsley (1982a), é central para caracterizar que a concepção não é mais fenomenológica e sim epistêmica. No entanto, como vimos, o que podemos entender sobre o caráter fenomenal e as condições de acurácia da experiência mostra que a alegação de Iseminger não é justificada.

A experiência pode ser acurada ou não, de acordo com como as coisas são no mundo, ou seja, com as propriedades instanciadas no objeto ou na cena visual. Se a percepção for correta - no sentido de que um observador percebe as propriedades relevantes de uma obra de arte, como reivindica Beardsley (1982a) - a experiência terá um caráter fenomenal que acompanha a representação dessas propriedades. O caráter fenomenal de uma experiência não é incompatível com a satisfação ou não das condições de acurácia, ao contrário, ambos são frequentemente associados. Assim, a alegação de que a percepção correta das propriedades do objeto experienciado mostra que a experiência não é mais concebida como fenomenológica, mas sim como epistêmica, não se sustenta.

As críticas de Dickie (1965, 1974) também incidem sobre o aspecto fenomenal defendido por Beardsley (1958, 1969). Para Dickie (1965, p. 134), há um resquício de idealismo na concepção de experiência estética de Beardsley (1958). Nessa perspectiva, é como se Beardsley tratasse de algo inexistente - as características próprias da experiência - quando, segundo Dickie, deveria se referir apenas às propriedades do objeto experienciado. Entretanto, essa crítica parece se apoiar em uma interpretação equivocada do caráter fenomenal. O fato de as experiências possuírem caráter fenomenal não implica a postulação de entidades intermediárias (como dados dos sentidos) entre o sujeito e o mundo, tampouco nega a existência das propriedades objetivas.

Por fim, na última elaboração de Beardsley (1982b) sobre a experiência estética, ele a caracteriza novamente, com uma lista de critérios, pelos aspectos relacionados a como o sujeito que experiencia uma obra de arte se sente, se engaja e se envolve com esse tipo de experiência. O caráter fenomenal desempenha um papel importante na caracterização da experiência estética em Beardsley, o que está em consonância com seu uso contemporâneo associado à caracterização de qualquer experiência consciente.

CONSIDERAÇÕES SOBRE O VALOR ESTÉTICO

Iseminger (2005, p. 105) entende que, na seguinte passagem de Beardsley (1982a, p. 26): “o valor estético de X é o valor que X possui em virtude da sua capacidade de fornecer gratificação estética quando corretamente e completamente experienciado”, há uma concepção epistêmica da experiência estética. Analisando a posição de Iseminger (2005), podemos entender que a concepção seria epistêmica no sentido de caracterizar a experiência como um modo de conhecer algo, vinculada à formação de crenças ou julgamentos estéticos com base na experiência.

Embora tanto Beardsley quanto Iseminger considerem o valor estético, na proposta de Beardsley (1958; 1982a) experiência estética e valor estético permanecem distintos. A gratificação estética, obtida pela experiência de propriedades do objeto, é a responsável pelo valor estético (Beardsley, 1982a). Todavia, o valor não é empregado para caracterizar a experiência estética em si. Se distinguirmos a experiência estética de seu papel em uma teoria do valor, notamos que, quando Beardsley (1982a; 1982b) a descreve, ele a caracteriza em termos de sentidos e sentimentos suscitados no observador. O valor estético não é parte da experiência de forma direta, ou seja, não há percepção de valores nem valorização da experiência por si mesma, como alguns defendem contemporaneamente (Stecker, 2010; Iseminger, 2006).

O aspecto comum entre teorias epistêmicas, segundo Iseminger (2005), é a defesa de um estado mental estético, frequentemente considerado um estado psicológico na história da estética. A definição que Iseminger (2006) dá do estado mental estético, em artigo posterior, é o que caracteriza a apreciação: “[a]lguém está apreciando um estado de coisas apenas no caso em que ele ou ela está valori-

zando por si mesma a experiência desse estado de coisas” (Iseminger, 2006, p. 99). Nessa definição, ele deixa de lado a expressão “experiência estética”, considerando a experiência de propriedades de um objeto como parte de sua definição de apreciação.

A caracterização da experiência defendida por Iseminger (2005) indica que ela fornece conhecimento não inferencial, por isso, ele a considera epistêmica, deixando de lado seus aspectos fenomenológicos. Dessa forma, a valorização de um estado de coisas em si mesmo consiste em *ver que* esse estado de coisas possui certas propriedades e, assim, saber, por meio da experiência, que uma obra de arte possui essas propriedades.

Ao considerar a concepção epistêmica como envolvendo um estado da mente estético, Iseminger (2005, p. 107-111) analisa algumas teorias estéticas do século XX - de Malcolm Budd, Jerrold Levinson, Kendall Walton e Roger Scruton. A maioria dessas teorias trata do valor estético de obras de arte, e nem todas se concentram na experiência estética, que muitas vezes aparece subsumida a uma explicação desse valor. Uma teoria do valor estético pode ser epistêmica, no entanto, é controverso afirmar que uma experiência possa sê-lo, pois conhecer algo pela experiência não implica que a experiência seja epistêmica. O *ver que* pode ser considerado um estado cognitivo, e não perceptual.

Além disso, essas teorias não parecem propor, estritamente, concepções epistêmicas da experiência, embora a de Iseminger (2006) seja. Não é evidente que teorias sobre o valor estético sejam epistêmicas apenas por envolverem estados mentais valorativos ou estéticos, uma vez que o termo “epistêmico” normalmente se refere a modos de conhecer algo. Ademais, algumas propostas que relacionam a experiência estética ao valor que ela possui em si mesma (Levinson, 2016; Stecker, 2010; Goldman, 1995) frequentemente o fazem considerando aspectos subjetivos, afetivos ou hedônicos da experiência, ou seja, envolvendo seu caráter fenomenal.

Talvez a distinção feita por Noël Carroll (2002, 2006, 2015), entre teorias sobre a experiência estética que envolvem valor estético (concepção abrangente) e as que não envolvem (concepção minimalista), seja mais promissora que a distinção entre as abordagens fenomenológica e epistêmica. Embora o debate fomentado por Carroll, entre a concepção minimalista (Carroll 2002, 2006, 2015) e a abrangente (Levinson, 2016; Stecker, 2010; Goldman 2013; Iseminger, 2006), guarde alguma se-

melhança com o debate Beardsley-Dickie, o caráter fenomenal é defendido por ambas as partes do debate, com a exceção de Iseminger (2006).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No debate entre Beardsley (1958, 1969) e Dickie (1965), nota-se a dificuldade de Beardsley em caracterizar a experiência estética, ou seja, em formular uma explicação sobre aquilo que torna uma experiência estética e a distingue de outras não estéticas, sem recorrer ao conceito de estética. Quando ele tenta descrevê-la por suas próprias propriedades (intensidade, unidade e complexidade), o faz do ponto de vista do sujeito, pelo aspecto afetivo e fenomenológico. A crítica de Dickie (1965) recai justamente sobre esse ponto. Segundo ele, não haveria características próprias da experiência, mas apenas as do objeto, erroneamente transferidas para o observador.

Na tradição filosófica, a caracterização da experiência com a arte frequentemente se associa a algum tipo de prazer ou gratificação. Em acordo com essa tradição, Beardsley (1969) passa a defender a gratificação, obtida pela percepção correta de propriedades do objeto, como forma de definir a experiência estética, e posteriormente amplia sua definição (Beardsley, 1979). Em sua última elaboração (Beardsley, 1982b), ao apresentar uma definição disjuntiva, prevalece novamente a descrição do modo como as obras de arte afetam seus observadores.

Iseminger (2005) classifica as posições do debate Beardsley-Dickie segundo a distinção entre abordagem fenomenológica e abordagem epistêmica. Neste artigo, tentei mostrar que essa classificação apresenta problemas. Quando consideramos como o caráter fenomenal da experiência é usado contemporaneamente, ele não se separa de uma concepção que levam em conta a percepção correta ou incorreta das propriedades do objeto experienciado. Além disso, quando se analisa a relação entre valor estético e experiência estética, não parece correto afirmar que o que Iseminger chama de “abordagem epistêmica” seja, de fato, epistêmica. Embora seja possível formular uma abordagem epistêmica da experiência estética, não parece esclarecedor classificá-la como oposta à abordagem fenomenológica. Ao menos, Iseminger não fornece justificativas convincentes para que continuemos usando essa classificação. Talvez uma distinção entre teorias que envolvem valor estético e

aquelas que não envolvem, no que se refere à caracterização da experiência estética, seja mais produtiva.

Por fim, se pensarmos na experiência tal como vem sendo discutida contemporaneamente na filosofia da mente e da percepção, podemos identificar elementos que permitam refletir sobre a experiência estética e sua caracterização. Certamente, uma teoria que explique o que é experiência ou percepção também poderia contribuir para explicar o que é a experiência estética. Mesmo sem a defesa de uma teoria da percepção, há vários aspectos que ajudam a elucidar o debate sobre a natureza da experiência estética, como: o que é uma experiência consciente; qual a relação entre experiência, propriedades e objetos da cena visual; o papel da atenção na experiência; que tipos de propriedades experienciamos; o que distingue percepção de cognição etc. Assim, talvez possamos avançar em questões que ficaram mal resolvidas no debate Beardsley-Dickie e abrir caminho para novas perspectivas.

REFERÊNCIAS

ALPERS, Svetlana. **A arte de descrever: a arte holandesa no século XVII**. São Paulo: Edusp, 1999.

BAUMGARTEN, Alexander. **Aesthetica**. Translation and introduction by Dagmar Mirbach. London; New York: Bloomsbury, 2020 [1750-1758]. 2 v.

BEARDSLEY, Monroe. **Aesthetics: problems in the philosophy of criticism**. 2. ed. Indianapolis: Hackett, 1981 [1958].

BEARDSLEY, Monroe. Aesthetic experience regained. **Journal of Aesthetics and Art Criticism**, v. 28, p. 3-11, 1969.

BEARDSLEY, Monroe. The aesthetic point of view. In: BEARDSLEY, Monroe. **The aesthetic point of view**. Ithaca: Cornell University Press, 1982a [1970]. p. 15-34.

BEARDSLEY, Monroe. In defense of aesthetic value. **Proceedings and Addresses of the American Philosophical Association**, v. 52, n. 6, p. 723-749, ago. 1979.

BEARDSLEY, Monroe. Aesthetic experience. In: BEARDSLEY, Monroe. **The aesthetic point of view**. Ithaca: Cornell University Press, 1982b. p. 285-297.

BINKLEY, Timothy. Piece: contra aesthetics. **Journal of Aesthetics and Art Criticism**, v. 35, n. 3, p. 265-277, 1977.

- CARROLL, Noël. Aesthetic experience revisited. **British Journal of Aesthetics**, v. 42, n. 2, p. 145-168, 2002.
- CARROLL, Noël. Aesthetic experience: a question of content. In: KIERAN, Matthew (ed.). **Contemporary debates in aesthetics and the philosophy of art**. Oxford: Blackwell, 2006. p. 69-97.
- CHALMERS, David J. The representational character of experience. In: LEITER, Brian (org.). **The future for philosophy**. Oxford: Oxford University Press, 2004. p. 153-181.
- DRETSKE, Fred. Experience as representation. **Philosophical Issues**, v. 13, n. 1, p. 67-82, 2003.
- GOLDMAN, Alan. **Aesthetic value**. Boulder; Oxford: Westview Press, 1995.
- GOLDMAN, Alan. The broad view of aesthetic experience. **Journal of Aesthetics and Art Criticism**, v. 71, n. 4, p. 323-333, 2013.
- ISEMINGER, Gary. Aesthetic experience. In: LEVINSON, Jerrold (ed.). **The Oxford handbook of aesthetics**. Oxford: Oxford University Press, 2005. p. 99-116.
- ISEMINGER, Gary. The aesthetic state of mind. In: KIERAN, Matthew (ed.). **Contemporary debates in aesthetics and the philosophy of art**. Oxford: Blackwell, 2006. p. 98-110.
- KANT, Immanuel. **Crítica da faculdade do juízo**. Tradução de Valerio Rohden e Antônio Marques. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2016 [1790].
- LEVINSON, Jerrold. **Aesthetic pursuits: essays in philosophy of art**. New York: Oxford University Press, 2016.
- LYCAN, William. Representational theories of consciousness. In: ZALTA, Edward N.; NODELMAN, Uri (ed.). **The Stanford encyclopedia of philosophy** (Winter 2023 Edition). Disponível em: <https://plato.stanford.edu/archives/win2023/entries/consciousness-representational/>. Acesso em: 26 fev. 2025.
- MOROKAWA, Rosi. Experiência estética: apreciação e experiência de propriedades estéticas. 2025. Não publicada. **Tese** (Doutorado em Lógica e Metafísica) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, em andamento.
- NAGEL, Thomas. What is it like to be a bat? **The Philosophical Review**, v. 83, n. 4, p. 435-450, out. 1974.

SIEGEL, Susanna. Which Properties are Represented in Perception?. In: Tamar S. Gendler & John Hawthorne (eds). **Perceptual Experience**. Oxford University Press. pp. 481-503, 2006.

SIEGEL, Susanna. **The contents of visual experience**. Oxford: Oxford University Press, 2010.

SIEGEL, Susanna. The contents of perception. In: ZALTA, Edward N.; NODELMAN, Uri (eds.). **The Stanford Encyclopedia of Philosophy** (Fall 2024 Edition). Disponível em: <https://plato.stanford.edu/archives/fall2024/entries/perception-contents/>. Acesso em: 30 ago. 2025.

STECKER, Robert. **Aesthetics and the philosophy of art: an introduction**. 2. ed. Lanham: Rowman & Littlefield, 2010.