

A ARTE EM UM CAMPO EXPANDIDO:
WITTGENSTEIN E A ESTÉTICA¹

Art in an Expanded Field: Wittgenstein and Aesthetics

Noël Carroll²

Tradução, Introdução e Notas por
Guilherme Mautone³

RESUMO

Este artigo retoma os variados modos pelos quais os escritos tardios de Ludwig Wittgenstein foram empregados para abordar a questão “O que é a arte?”. Entre eles, está o modelo das semelhanças de família, o modelo cluster concept e o modelo das formas de vida. O artigo defende uma versão do modelo das formas de vida. Ademais, aborda a suposição de que teria sido muito mais frutífero se os pensadores da estética tivessem explorado o que Wittgenstein disse de fato, em vez de fazer extrapolações a partir de seus escritos para responder àquilo que Nigel Warburton chamou de a questão da arte.

Palavras-chave: A Questão da Arte. Cluster Conceito. Formas de Vida. Semelhanças de Família. Wittgenstein.

ABSTRACT

This article reviews the various ways in which the later writings of Ludwig Wittgenstein have been employed to address the question “What is Art?”. These include the family resemblance model, the cluster concept model and the form of life model. The article defends a version of the form of life approach. Also, addressed the charge that it would have been more profitable had aestheticians explored what Wittgenstein actually said about art instead of trying to extrapolate from his writings an approach to what Nigel Warburton calls the art question.

Key-words: Cluster Concept. Family Resemblance. Form of Life. The Art Question. Wittgenstein.

¹ DOI: <https://doi.org/10.51359/2357-9986.2022.256193>.

² City University of New York (EUA). E-mail: knollcaroll@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8344-1220>.

³ Estágio Pós-Doutoral na UFRGS com bolsa CNPq. Casamundi Cultura. E-mail: guimautone@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8623-6230>. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0165601986545187>.

INTRODUÇÃO POR GUILHERME MAUTONE

A distinção empregada por Isaiah Berlin e livremente inspirada no *bon mot* de Arquíloco sobre a raposa e o porco-espinho se aplicaria, conforme sugeriu Peter Kivy, a Noël Carroll.⁴ Por um lado, o *pensador porco-espinho* seria aquele cuja obra e vida intelectual estiveram dedicadas à exploração de um tema principal, por meio do qual organizam sua reflexão. E, por outro lado, o *pensador raposa*, na secular alegoria da astúcia, seria aquele interessado por um grande número de temas e experiências por meio das quais organizaria seu pensamento. Para além dos estereótipos que a tipologia de inspiração historiográfica de Berlin avançou no século XX, é preciso dimensionar o que significa, para um pensador ou filósofo, a dedicação temática e como ela supostamente organizaria seu próprio pensamento.

A partir de Berlin e sua distinção, poder-se-ia afirmar genericamente que Carroll é o perfeito *pensador raposa*. Sua obra, consolidada ao longo de mais de 30 anos de atividade intelectual, recobre os mais diversos assuntos como, por exemplo, o problema das definições de arte, a *narratologia*⁵, a questão das emoções, a relação entre arte e moralidade, o fenômeno literário e cinematográfico e, mais especificamente, o tema do gênero do horror nas diversas formas artísticas. Sobre cada um desses tópicos, Carroll escreveu artigos, ensaios e livros fascinantes; todos marcados – dada sua formação filosófica e sua inclinação intelectual pela tradição filosófica de língua inglesa do século XX – pelo esclarecimento argumentativo por meio da análise conceitual. Método filosófico rigoroso, capaz de evidenciar, por trás das opacidades da linguagem natural e seu uso cotidiano, as próprias condições de possibilidade para a aplicação de termos, conceitos, definições.

No entanto, a distinção de Berlin nos permite afirmar que Carroll é também um pensador *porco-espinho*, uma vez que todos esses tópicos estão reunidos a partir de um interesse peculiar pelo *inquérito filosófico* sobre a natureza mesma da arte. Ademais, são tópicos que parecem avançar ao longo dessas diferentes investigações e empreendimentos pelo menos uma po-

⁴ Cf. Peter Kivy, *Foreword to Beyond Aesthetics*, in Noël Carroll, *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays*, 2001, p. ix-xiv.

⁵ Cf. Guilherme Mautone, *Descredenciamento estético e habilitação narrativa: a construção de um novo modelo para a filosofia da arte em Noël Carroll*, 2016.

sição claramente arregimentada sobre o artístico em nosso contexto contemporâneo. A saber, a de que existem outras modalidades de relacionamento humano com a arte e com a produção cultural em geral que não se limitam mais à contemplação ou apreciação passiva como, tradicionalmente, pensaram as estéticas filosóficas tradicionais, em especial as da modernidade filosófica. Para Carroll, existe, portanto, um outro tipo possível de interação humana com a arte que é pautada pela *interpretação*, pela *conversação*, pela *crítica* e pela busca intersubjetiva de sentidos para os fenômenos artísticos.⁶ Em sua perspectiva – a qual se poderá objetar por avançar um certo *intelectualismo estético* – a marca característica da relação humana com a arte é a da *mediação discursiva* pela via interpretativa, tese que em seu pensamento aparece lastreada por um retorno às práticas sociais artísticas e pelos usos cotidianos da arte para além da “chiqueria” dos espaços de distinção sociais, galerias, museus e as paredes das casas abastadas. Não é o caso, contudo, que as emoções e os sentimentos (i.e., o de *prazer*, característica quiçá essencial da concepção estética moderna) sejam colocadas em um lugar de subalternidade dentro de um encadeamento epistemológico capaz de explicar nossa experiência com a arte; mas sim o de que as emoções e os sentimentos participam do próprio processo intelectual que conduz à interpretação, na dimensão de sua finalidade ou consumação estética.

A busca por uma *refundação da estética* sob pressupostos interpretativos é o que costuraria, portanto, do cinema às definições de arte, pelo menos um aspecto particular da contribuição carrolliniana. Talvez o livro mais representativo dessa revisitação das estéticas filosóficas tradicionais sob a chave do conceito de ‘arte’ seja *Beyond Aesthetics*. Embora ali encontremos, sobretudo na segunda parte, ensaios dedicados ao cinema, ao gênero do horror e à questão das relações entre arte e moralidade, a primeira parte é quase que exclusivamente dedicada ao que chamei anteriormente de *narrativismo*⁷; ou seja, a abordagem oferecida por Carroll ao problema da *identificação da arte*.

⁶ Cf. Noël Carroll, *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays*, 2001, p. 179.

⁷ Cf. Guilherme Mautone, *Descrédenciamento estético e habilitação narrativa: a construção de um novo modelo para a filosofia da arte em Noël Carroll*, 2016.

Em *Beyond Aesthetics* (2001), o pensamento de Carroll opera um duplo empreendimento, apresentando sua *pars destruens* e sua *pars construens*. Primeiramente, o filósofo realiza uma genealogia das estéticas tradicionais, sobretudo as da modernidade filosófica, para analisar a partir dos argumentos de Hutcheson, Hume e Kant como surgiu um certo *esteticismo* (necessariamente vinculado a um *formalismo*) capaz de oferecer para a filosofia contemporânea um tratamento da experiência estética contundentemente marcado pelo *desinteresse*, pelo *prazer* e pela *passividade epistêmica*. É por meio dessa recuperação genealógica, um exercício em história da filosofia, que chega ao cerne do que chama de *teorias estéticas da arte*, ou seja, uma constelação de empreendimentos teóricos singularmente marcados mas, no entanto, dotados de uma concepção comum sobre a arte: o funcionalismo de cepa estética. Ou seja, *toda obra de arte proporciona uma experiência estética*. Seu argumento principal – e extremamente sagaz – é de que essa herança peculiar da filosofia moderna será retomada, *anacronicamente*, nos trabalhos teóricos e críticos de expoentes contemporâneos como Clive Bell, Monroe Beardsley e Clement Greenberg; intelectuais que, por um lado, simplesmente conservaram as mesmas restrições conceituais para o estético e que, por outro lado, ampliam essas restrições para o novo problema da definição da arte ao longo do século XX originado no contexto das primeiras experiências vanguardistas, estetizando o artístico e suas mais diferentes práticas nos termos tradicionais justamente a partir das noções de desinteresse, prazer, passividade e formalismo. Desautorizar, portanto, esse enquadramento contemporâneo que tanto limita os âmbitos da produção e da discussão da arte é algo que, para Carroll, realiza-se por meio de um *retorno aos fundamentos*; retorno motivado, sobretudo, pela implosão desses alicerces teóricos. Daí uma *pars destruens* em seu pensamento.

Como, então, construir sobre os escombros dessa tradição estética um novo projeto de compreensão do artístico que não o limite a partir de uma *abordagem funcionalista da arte*? Como conceber as propostas contemporâneas de Monroe Beardsley e de Clement Greenberg que rejeitam a artisticidade a objetos relevantes – os *ready mades* de Duchamp, por exemplo – por meio de uma reatualização canhestra das teorias estéticas tradicionais? Como, portanto, identificar a arte sem que esse processo de

identificação esteja fundamentado por uma definição estética da arte (i.e., *x é arte se, e somente se, x proporciona experiência estética*)?

É daí que se origina a *pars construens* do pensamento de Carroll, na qual o filósofo – evidentemente inspirado no projeto de Morris Weitz consolidado no célebre *O papel da teoria na estética* (1956) – estipula um método de identificação de particulares *qua* obras de arte mediante a formulação de narrativas históricas. Nasce, por assim dizer, a *abordagem narrativista* de Carroll, para a qual um particular poderá ser legitimamente identificado como uma obra de arte na medida em que uma narrativa histórica capaz de indicar de que modo esse particular é fruto de um conjunto de escolhas intencionais for, para ele, oferecida. O método das *narrativas identificadoras* de Carroll se apresenta como a parte central de seu *narrativismo*, facultando a identificação sem a necessidade de uma definição essencial ou real. No entanto, cumpre mencionar dois pressupostos de crucial relevância para que o *narrativismo* de Carroll alce voo. Por um lado, ele pressupõe que *narrativas históricas* sejam diferentes de *narrativas literárias*. Para Carroll, as primeiras estariam comprometidas com a apresentação fiel de eventos históricos, sendo, portanto, descrições de fatos e, justamente por essa razão, verdadeiras. Por outro lado, seu *narrativismo* pressupõe que a arte seja compreendida antes de qualquer definição como um produto intencional, algo produzido por sujeitos capazes de conceber *intenções* (estados mentais que, para Carroll, são formados basicamente de crenças e desejos⁸). Isso coloca Carroll na esteira da filosofia da ação, recuperando o trabalho homônimo de pensadores como Anscombe (1957/2000), Davidson (1963/2001), Searle (1983/2002), Bratman (1987) e Livingston (2005).⁹

Na medida em que uma obra de arte é compreendida como um objeto fruto de intenções e, sobretudo, como um objeto que não poderia existir caso não tivesse sido concebido intencionalmente pelo seu produtor/autor, então uma gama muito ampla de elementos passa a comparecer na própria ocasião produtiva ou poética da arte. Embora as intenções sejam estados

⁸ “An intention is made up of beliefs and desires / Uma intenção é formada por crenças e desejos” (Cf. Noël Carroll, *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays*, 2001, p. 176, tradução minha).

⁹ Para ver as distintas concepções intencionalistas em Carroll, Anscombe, Bratman e Livingston, consultar: Guilherme Mautone, *Intenção & Contexto: filosofia da arte e estética no elogio da arte contemporânea*, 2021.

mentais distintos das crenças e dos desejos, são inteiramente dependentes das nossas crenças; de modo que a concepção de uma intenção depende, necessariamente, da existência de certas crenças, de um *pano de fundo de crenças*, diante do qual as intenções produtivas ou autorais são concebidas. Nesse sentido, a ideia tardia de Wittgenstein em *Investigações Filosóficas* sobre a intencionalidade como necessariamente originada de contextos (linguísticos, culturais, sociais...) embarca, ainda que implicitamente, nas análises de Carroll sobre a intencionalidade artística.¹⁰

Nesse sentido, identificar algo como uma obra de arte para Carroll seria um procedimento discursivo por meio do qual se cria uma narrativa histórica, capaz de descrever de modo exato e acurado certos estados de coisas, na qual comparecem as intenções dos artistas que produziram a obra que se está a identificar. Ademais, nessa narrativa, as intenções artísticas ou produtivas precisam evidenciar sua necessária ancoragem aos contextos sociais, culturais e artísticos de onde emergem, condicionalmente. Por essa razão que artistas, ao produzirem obras, as concebem intencionalmente e essas intenções estão relacionadas às suas crenças sobre o estado de coisas (sobretudo artístico, mas não só) que vivenciam ou no qual estão inseridos.

A questão da identificação de arte por meio do *narrativismo* de Carroll desborda, portanto, de sua suposta concentração nas questões da filosofia da arte dedicada ao problema da definição (ou do conceito) de arte e passa a abarcar também considerações sobre *poetologia* (investigações sobre as poéticas ou modos de produzir a arte) e sobre a *ontologia social da arte* (investigações sobre as práticas sociais que estão por trás dos processos de produção, apresentação, recepção, crítica e formação artística). As abor-

¹⁰ “But didn’t I already intend the whole construction of the sentence (for example) at its beginning? So surely it already existed in my mind before I uttered it out loud! a If it was in my mind, still it would not normally be there in some different word order. But here again, we are forming a misleading picture of ‘intending’: that is, of the use of this word. An intention is embedded in a setting, in human customs and institutions. If the technique of the game of chess did not exist, I could not intend to play a game of chess. To the extent that I do intend the construction of an English sentence in advance, that is made possible by the fact that I can speak English. / [...] Mas aqui, novamente, estamos concebendo uma imagem enganadora de ‘intencionar’: a saber, do uso dessa palavra. Uma intenção é/está situada em um contexto, em costumes e instituições humanas. Se a técnica do jogo de xadrez não existisse, então eu não poderia intencionar jogar xadrez. Na medida em que eu intenciono a construção de uma frase em inglês, então isso só é possível em função do fato de que eu posso falar inglês”. Cf. Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen – Philosophical Investigations*, 2009, p. 115e, tradução minha.

dagens *intencionalista* e *contextualista* como que se desdobram, assim, do *narrativismo* de Carroll.

O artigo **A arte em um campo expandido: Wittgenstein e a estética** de Noël Carroll procura expandir algumas de suas concepções narrativistas na resposta ao problema da identificação da arte, evidenciando suas discordâncias e objeções ao projeto de Weitz e sua leitura, particularmente cuidadosa, de Wittgenstein e seu *método das semelhanças de família* em *Investigações Filosóficas*. Carroll vê em Weitz uma interpretação leviana, descuidada, da filosofia tardia de Wittgenstein e, por essa razão, uma aplicação de seus pensamentos capaz de gerar equívocos para a filosofia da arte. Em Gaut, Dickie e Danto, por outro lado, Carroll enxerga, pelo menos se o leio bem, propostas muito mais promissoras para a identificação de arte sem definição, lastreadas, respectivamente, pela dimensão historicista e pela dimensão contextual.

A presente tradução procurou prezar pela fluência do texto em português e, por essa razão, realizou ajustes sempre que se julgou necessário. A expectativa é de que a escolha não tenha gerado prejuízos aos significados do texto original de Carroll.

Registramos, por fim, nosso profundo agradecimento e confessa admiração ao pensamento de Carroll, em sua disposição em desembaraçar os nós de uma tradição peculiar, complexa e eivada de dificuldades como a nossa tradição de pensamento na estética e na filosofia da arte. Nosso muito obrigado pela autorização em publicar a tradução de seu artigo, pelo apoio desde 2016 e pelas fortuitas articulações.

1. INTRODUÇÃO

Não sou um especialista no pensamento de Wittgenstein, mas um estudioso da filosofia da arte. Dito isto, abordarei principalmente a influência das ideias de Wittgenstein para este campo filosófico. Como outros já salientaram¹¹, essa influência é mais evidente no que diz respeito às questões do modo, ou modos, pelos quais identificamos a arte. Isto é, evidentemente, um

¹¹ Terry Diffey, “Wittgenstein, Anti-Essentialism, and the Definition of Art” em Wittgenstein, Aesthetics, and Philosophy, editado por Peter Lewis (Aldershot, England: Ashgate Publishing Ltd., 2004), p. 37-51.

tanto limitador já que este não parece ser um tópico que tenha interessado Wittgenstein quando ele abordou a questão da arte. De fato, já foi observado que será bem mais proveitoso aos filósofos da arte que procurem prestar atenção àquilo que Wittgenstein disse sobre a arte em vez de inventarem uma abordagem wittgensteiniana ao problema da identificação artística. Isto, como já foi sugerido, teria trazido algo de novo, excitante e, até mesmo, inovador para o estudo desse campo¹². Mas, ao contrário, os filósofos da arte procuraram empregar o pensamento de Wittgenstein para tentar esclarecer a perene obsessão pela questão “O que é a arte?”, quando poderiam muito bem ter tido algum sucesso em direções mais promissoras.

Concordo, ainda assim, de que uma das maiores influências de Wittgenstein se deu na medida em que ele sugeriu maneiras alternativas para a identificação da arte. No que se segue, examinarei três abordagens para esta questão que reivindicam suas raízes no trabalho de Wittgenstein. São elas: a abordagem das *semelhanças de família*, mais frequentemente associada a Morris Weitz; a abordagem do *feixe conceitual*, recentemente defendida por Berrys Gaut; e a abordagem das *formas de vida* que, acredito, foi sugerida primeiramente por Richard Wollheim em seu livro *Arte e seus Objetos*. Das três abordagens, tendo a favorecer a última. Não somente por me parecer a mais promissora aplicação do pensamento wittgensteiniano ao problema, mas também porque ela me parece trazer uma solução mais eficaz ao problema da identificação da arte. Assim, tentarei expandir e defender uma versão modificada da posição introduzida por Wollheim.

Além disso, tentarei explorar com mais atenção aquele conselho de que os filósofos da arte estariam mais bem encaminhados se explorassem o que Wittgenstein tinha a dizer sobre a arte – de maneira que teríamos, assim, inaugurado novos e mais frutíferos caminhos na pesquisa filosófica. Sugerirei que (1) aquilo que Wittgenstein diz sobre como respondemos à arte e sobre como conduzimos os debates estéticos não é tão original como se tem alegado; (2) de que existe um ramo ainda vivo da filosofia da arte preocupado com um fenômeno que fascinava Wittgenstein, a saber, o metacriticis-

¹² Essa eu tomo como a posição de Kjell S. Johannessen em seu “Wittgenstein and the Aesthetic Domain,” em *Wittgenstein, Aesthetics, and Philosophy*, p. 11-36.

mo¹³; e (3) que a concepção wittgensteiniana sobre o que está envolvido na apreciação e no criticismo da arte, ainda que perspicaz no que desdobrou, não desdobrou o suficiente e, por essa razão, é incompleta em certo sentido.

Assim, o que se segue será feito em quatro grandes seções. Seções sobre a abordagem das *semelhanças de família*, sobre a abordagem do *feixe conceitual* e sobre as *formas de vida*. Seguidas de um comentário breve, sobretudo crítico, sobre a suposta originalidade e fecundidade das observações de Wittgenstein sobre estética.

2. A ABORDAGEM DAS SEMELHANÇAS DE FAMÍLIA

Embora tenha sido desenvolvida por uma série de pensadores, a abordagem das *semelhanças de família* para a identificação da arte é provavelmente mais associada ao pensamento de Morris Weitz, em seu antológico artigo *O Papel da Teoria para a Estética*.^{14 15} Neste artigo, Weitz procurou desdobrar da compreensão da discussão wittgensteiniana sobre os jogos¹⁶ uma proposta sobre a maneira pela qual identificamos trabalhos artísticos. Pode parecer abstruso que, ao invés de focar sua atenção naquilo que Wittgenstein tinha a dizer sobre a arte, Weitz tenha criado uma maneira de usar partes da filosofia de Wittgenstein para lidar com um tópico que o próprio Wittgenstein jamais houvera lidado. Esse tipo de comportamento, entretanto, tende a ser bastante usual na estética – Clement Greenberg, por exemplo, em seus mais famosos ensaios, voltou-se à *Crítica da Razão Pura* a fim de construir sua teoria da arte ao invés de atentar à terceira crítica kantiana.

O texto de Weitz é bastante ambicioso. Ele propôs, como se conhece bem, um argumento contra aquilo que ele acreditava ser uma maneira tradicional de fazer filosofia da arte, a saber, a tentativa de definir *arte*. Seu texto também introduziu uma alternativa para a identificação da arte distinta de uma abordagem definicional – a abordagem das *semelhanças de família*. E, por fim, Weitz ofereceu uma reconsideração para os objetivos das definições

¹³ Mais notavelmente em Wittgenstein's Lectures on Aesthetics, Psychology and Religious Belief, editado por Cyril Barrett (Oxford: Blackwell Publishers, 1966).

¹⁴ Morris Weitz, "The Role of Theory in Aesthetics," em The Journal of Aesthetics and Art Criticism, 15 (1956), p. 27-35.

¹⁵ Mais notavelmente em Wittgenstein's Lectures on Aesthetics, Psychology and Religious Belief, editado por Cyril Barrett (Oxford: Blackwell Publishers, 1966).

¹⁶ Weitz, 33.

tradicionais, procurando salvar aquilo que elas tinham, a seu ver, de valioso. E, em particular, defendeu que uma vez que as teorias da arte tradicionais poderiam ser reconsideradas do ponto de vista de um criticismo artístico – capaz de chamar atenção para aspectos negligenciados da arte emergente¹⁷ – estas supostas teorias, como é o caso do formalismo, poderiam ser compreendidas enquanto desenvolvimentos teóricos de contribuição salutar para a apreciação daquela arte inovadora, como é o caso do Neo-Impressionismo.

Ainda que Weitz tenha notado que todas as tentativas de definir *arte* no passado tenham falhado, ele não renuncia à possibilidade de definí-la em bases indutivas. Pelo contrário, ele acredita que é possível demonstrar a impossibilidade lógica de quaisquer tentativas por parte dos filósofos da arte em construir teorias da arte assentadas na elaboração de condições, ao mesmo tempo, necessárias e suficientes para a qualificação do estatuto da arte. O argumento de Weitz contra a possibilidade de definir *arte* fica, assim, conhecido como *argumento do conceito aberto*. Basicamente, o argumento sustentava que “o próprio caráter expansivo e dinâmico da arte, suas mudanças sempre presentes e novas criações, tornam logicamente impossível assegurar qualquer conjunto de propriedades definicionais”¹⁸. Esse argumento pode ser explicitado formalmente através de uma *redução ao absurdo* da seguinte maneira:

1. A arte é criativa e constantemente aberta à inovação.
2. Se algo é criativo e constantemente aberto à inovação, então não pode ser definido em termos necessários e suficientes.
3. Suponha que a arte possa ser definida.
4. Então, a arte não é criativa e constantemente aberta à inovação.
5. ~~Logo, a arte não é arte.~~

Supondo que o *argumento do conceito aberto* seja bem sucedido, a incumbência de produzir uma alternativa de identificação de arte que logre a via definicional recaí, portanto, sobre o próprio Weitz. Emulando a discussão sobre jogos desenvolvida por Wittgenstein, Weitz sustenta que a maneira

¹⁷ Ver Berys Gaut, “‘Art’ as Cluster Concept,” em *Theories of Art Today*, editado por Noël Carroll (Madison, WI.: University of Wisconsin Press, 2000), p. 25-44; e Berys Gaut, “The Cluster Account of Art Defended,” em *The British Journal of Aesthetics*, 45 (2005), p. 273-288.

¹⁸ Gaut, “‘Art’ as Cluster Concept,” p. 26; Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations* traduzido por G. M. Anscombe (London: Blackwell, 1978), Part I, 79.

pela qual nós identificamos artefatos específicos como arte se dá através de *semelhanças de família*. Ao tomar um conjunto de obras de arte enquanto um paradigma é possível avaliar novos candidatos com base nas semelhanças que eles travam com este paradigma. Assim, as abstrações de Mondrian são efetivamente arte porque possuem, da mesma maneira como as paradigmáticas representações feitas por Poussin, uma estrutura composicional discernível. Quanto mais semelhanças houver entre um candidato e uma obra de arte paradigmática, maiores serão os subsídios para decidir se tal candidato é efetivamente uma obra de arte. Além disto, o fato de existir uma alternativa putativamente bem sucedida à via definicional é algo que fornece fundamentos adicionais para abandoná-la, especialmente à luz das sucessivas tentativas de descobrir uma definição da arte.

Por fim, Weitz oferece em seu texto algumas palavras de conforto para os esforços essencialistas. Eles falharam naquilo que mais tentaram fazer, dado o *argumento do conceito aberto*. No entanto, as teorias da arte organizadas pelos filósofos não são completamente inúteis. Elas só não eram úteis e informativas da maneira que seus proponentes imaginaram. Assim, elas eram válidas enquanto uma espécie de criticismo artístico e não enquanto teorias da arte propriamente ditas. Por exemplo, uma teoria da arte expressionista pode muito bem educar aqueles contempladores absortos em expectativas realistas, mostrando-lhes os poderes de distorção das emoções e permitindo que apreciem o valor de uma pintura de El Greco.

Essa reconstrução do valor de filosofias da arte tradicionais talvez seja, ironicamente, o elemento do pensamento de Weitz cujo mérito é mais duradouro – visto que o *argumento do conceito aberto* e a abordagem das *semelhanças de família* enfrentam reais dificuldades.

O argumento enfrenta problemas praticamente do início ao fim. A primeira premissa – ‘a arte é criativa e constantemente aberta à inovação’ – é no mínimo dúbia. Um problema, entre muitos, consiste no fato de ser uma premissa provinciana. Ao longo do tempo, especialmente no ocidente, estimamos a arte por ser criativa e inovadora. Esse é certamente o caso, dado o começo das vanguardas no século XIX. Tendemos a *fetichizar* o que Irving Howe chamou de *arte do novo*. Existem períodos da história e lugares do mundo, contudo, nos quais a inovação jamais foi considerada como condi-

ção *sine qua non* da arte; basta pensarmos nos longos períodos da arte chinesa ou ainda na arte do nosso período medieval. De fato, em alguns momentos históricos, a inovação artística foi considerada justamente a antítese da arte vigente como foi o caso do intervalo realista no reinado de Akenáton no antigo Egito.

A segunda premissa do argumento é problemática da mesma maneira; pois não é o caso que se algo for definido em termos de condições ao mesmo tempo necessárias e suficientes, isso impedirá a inovação e a criatividade. Tanto a *teoria institucional da arte* de George Dickie e sua reencarnação tardia no *círculo da arte*, quanto a teoria da arte encontrada em *A transfiguração do lugar comum* de Arthur Danto, oferecem condições conjuntamente necessárias e suficientes para a arte sem impedir qualquer tipo de inovação artística. De fato, Danto explicitamente argumenta – e de modo, penso eu, muito bem sucedido – que a arte pode se parecer com qualquer coisa.¹⁹ E a teoria tampouco bloqueia, ou impede, a criatividade artística em qualquer sentido. Assim, existem teorias que definem *arte* em termos de condições ao mesmo tempo necessárias e suficientes e que não oferecem impedimentos à criatividade – o que torna, então, a segunda premissa também falsa.

Mas, talvez, um problema ainda mais profundo com o *argumento do conceito aberto* apareça conforme passamos da primeira e da segunda premissas para a terceira. Pois, quando se fala de arte nas duas primeiras premissas, parece que se está falando sobre a prática da arte. Por quê? Porque faz sentido dizer que a prática da arte se encontra constantemente aberta à inovação. Trabalhos artísticos específicos, entretanto, obras de arte individuais, não estão abertas à inovação – salvaguarda as formas variadas de arte processual-ambiental. *Clarissa* de Richardson não se encontra, propriamente dita, aberta à inovação. Muito menos *A Virgem e o Menino com Santa Ana* de Leonardo da Vinci.

Contudo, quando somos convocados a supor que a arte possa ser definida, na terceira premissa do argumento, parece que estamos autorizados a supor que o termo *arte* aí empregado diz respeito a trabalhos artísticos espe-

¹⁹ Ibid. E John Searle, “Proper Names,” em *Philosophical Logic*, editado por P.F. Strawson (Oxford: Oxford University Press, 1967).

cíficos, já que isso é exatamente o que teóricos da arte tradicionais como Clive Bell estão tentando definir. Porém, se a premissa três diz respeito à definição de trabalhos artísticos específicos, então o termo *arte* nessa mesma premissa não refere a mesma coisa que o termo *arte* refere nas primeiras premissas. Além disso, o desfecho desse equívoco resulta numa falha argumentativa em assegurar a essencial contradição para o argumento, uma vez que não há absurdo algum em asseverar, na conclusão, que a arte *qua* prática artística não é a mesma coisa que a arte *qua* trabalho artístico individual.

É claro que os problemas com a abordagem das *semelhanças de família* são ainda mais reconhecíveis que os do *argumento do conceito aberto*. A abordagem recomenda que seja escolhido um conjunto de paradigmas a partir dos quais os candidatos ao estatuto *arte* poderão ser comparados em termos de afinidades compartilhadas. Nesse sentido a abordagem das *semelhanças de família* parece ser radicalmente incompleta. Ademais, os paradigmas habitualmente contêm um número muito vasto de propriedades, muitas das quais são (é viável presumir) artisticamente irrelevantes. A novela *A Marquesa de O*, de Kleist, é escrita em alemão, mas isso não fornece nenhum fundamento relevante para cogitarmos que a mais recente edição do jornal *Berliner Zeitung* seja uma obra de arte somente porque, como a obra-prima de Kleist, o jornal também foi escrito em alemão. Dessa maneira, a solução mais promissora a esta objeção pareceria consistir numa especificação exata daquilo que os candidatos devem ter de semelhante com os paradigmas; mas isto, novamente, parecerá nos levar a uma consideração de condições definicionais. Contudo, sem nenhum mecanismo conceitual de restrição para quais semelhanças são relevantes em cada caso, a abordagem das *semelhanças de família* não mais disporá de quaisquer recursos para separar obras de arte de quaisquer outras coisas. Um inusitado brinquedo erótico se assemelhará ao *David* de Michelangelo no que diz respeito a ser um objeto material e no que diz respeito a um número infinitamente grande de outras propriedades artisticamente irrelevantes. Essas, entretanto, são razões demasiadamente escassas para concluirmos que o brinquedo erótico seja arte. A mesma lógica valerá para praticamente qualquer outra coisa no universo. Dado que a abordagem das *semelhanças de família* se mostra, en-

tão, inadequada em diversos sentidos, voltemo-nos para a abordagem do *feixe conceitual*.

3. A ABORDAGEM DO FEIXE CONCEITUAL

Essa abordagem foi plenamente desenvolvida por Berys Gaut.²⁰ Gaut alega ter tirado sua inspiração da discussão realizada por Wittgenstein sobre o nome próprio ‘Moisés’, onde: “Por ‘Moisés’, entendo ser o homem que fez aquilo que a Bíblia relata de Moisés, ou, em alguma instância, boa parte disso. Mas quanto? Terei eu agora decodificado tudo quanto foi provado falso para deixar minha proposição falsa?”²¹. Seguindo o refinamento para o tratamento dos nomes próprios oferecido por Searle, Gaut caracteriza um *feixe conceitual* como aquilo para o qual existem critérios múltiplos de aplicação de um conceito, nenhum deles, contudo, sendo necessário.²² Mais precisamente: “Uma explicação através de feixes é verdadeira para um conceito somente no caso onde existem propriedades cuja instanciação de um objeto conta como uma questão de necessidade conceitual no sentido de cair sob um conceito”²³.

Na concepção gautiana do *feixe conceitual* existem diversos critérios para a aplicação de um conceito. Se todos os critérios relevantes estiverem instanciados, o objeto cairá então sob [a extensão do] conceito; isto é, a soma dos critérios que são conjuntamente suficientes para submissão conceitual. Assim como o conjunto disjuntivo de todos os critérios relevantes são disjuntivamente necessários para a aplicação do conceito, apesar de nenhum critério individual ser necessário. Ademais, ainda que alguns dos critérios pertinentes sejam obtidos, isso poderá ainda ser suficiente para a aplicação do conceito ao objeto.²⁴

Assim como Weitz, Gaut pensa a abordagem do *feixe conceitual* como não-definicional, uma vez que nega a existência de qualquer grupo de condições necessárias individuais que sejam conjuntamente suficientes para

²⁰ Gaut, “‘Art’ as Cluster Concept” p. 26.

²¹ Ver Gaut, “‘Art’ as Cluster Concept” p. 27.

²² Gaut, “‘Art’ as Cluster Concept” p. 28.

²³ Richard Wollheim, *Art and its Objects*, Second Edition (Cambridge: Cambridge University Press, 1980), p. 104-105. Esse livro foi originalmente publicado em 1970. A parte IV do meu ensaio se apoia fortemente da seção 45 a seção 65 de *Art and Its Objects*.

²⁴ Wollheim, p. 143.

a atribuição do estatuto artístico. Assim, dito de outro modo, uma abordagem por *feixe conceitual* não é uma definição real ou essencial.

Empregando essa estrutura com respeito ao conceito de arte, Gaut sustenta que o feixe de critérios pertinentes, com respeito à aplicação do conceito de arte, é: (1) que x possua propriedades estéticas positivas; (2) que x seja emocionalmente expressivo; (3) que x seja intelectualmente desafiador; (4) que x seja formalmente complexo e coerente; (5) que x tenha a capacidade de transmitir significados complexos; (6) que x tenha um ponto de vista; (7) que x seja o resultado do exercício de uma habilidade de alto nível; (8) que x seja o resultado de um exercício da imaginação; (9) que x participe de uma forma de arte reconhecível; (10) que x seja o produto de uma intenção em criar uma obra de arte.

Em contraste com as abordagens tradicionais para identificação de arte, a abordagem do *feixe conceitual* enumera um número extenso de critérios potenciais ao estatuto de arte, enquanto que teorias da arte passadas usualmente enfatizaram uma ou duas condições. Assim, essa abordagem possui um maior poder heurístico que suas predecessoras tradicionais somente porque suporta mais dimensões da criação e da apreciação artística.

Contudo, por mais conceitualmente complexa que a abordagem do *feixe conceitual* seja, penso que a versão apresentada por Gaut é ainda pouco convincente. De acordo com Gaut, se um objeto satisfaz todos os critérios que ele enumera, então isto é suficiente para que este candidato conte como uma obra de arte. Mas por quê? Considere este contraexemplo.

Um confeitiro faz um bolo para comemorar o aniversário de sua esposa. A primeira vez que eles celebraram esse evento foi em uma viagem de carro na qual visitaram inúmeras cidadezinhas. Pensando nisso, o confeitiro prepara um bolo no mesmo formato do carro daquela viagem. Sua esposa, que é uma criptógrafa amadora, nota que na lateral do bolo as cidadezinhas que eles visitaram foram representadas por seu marido através de cores alternadas, junto de menções codificadas a tudo aquilo que eles viram em cada uma das cidades. Uma vez que nosso cozinheiro, indiscutivelmente, considera a confeitaria uma arte, esse bolo atende todos os critérios formulados por Gaut para o estatuto da arte, ainda que esse não seja um resultado que a maioria dos amantes da arte e dos filósofos da arte apoiaria.

O bolo é dotado de propriedades estéticas positivas; ele agrada aos olhos. Ele também expressa emoção, sabidamente o amor. Ele é intelectualmente desafiador, uma vez que traz códigos não óbvios. Ele também é formalmente complexo e coerente – o nome das cidadezinhas e as observações sobre cada uma delas aparecem em cores alternadas. O bolo tem a capacidade de transmitir significados complexos, a saber, a estória emocionante do casamento deles. O bolo também é dotado de um ponto de vista: o do confeito apaixonado. O bolo evidencia enorme habilidade e imaginação – jamais foi feito um bolo como este antes. Ele participa de uma forma de arte reconhecível, especificamente a escultura.

E o confeito teve a intenção, ao fazer o bolo, de que ele fosse uma obra de arte – mas eu duvido que alguns *connaisseurs* aceitariam-no como uma. Assim, a versão de Gaut para a abordagem do feixe conceitual para a concessão do estatuto de arte falha em seus próprios termos.

Gaut também sustenta que os seus dez critérios são disjuntivamente necessários para o estatuto de arte. Isso também pode ser contestado. Existem interpretações dos *ready mades* duchampianos que negam que Duchamp tenha tido a intenção de fazê-los como algo além de pegadinhas do mundo da arte. Ou seja, negam que ele teve a intenção de que fossem *obras de arte*, ou de que fizessem sugestões complexas ou desafiadoras. Ao mesmo tempo, os seus pentes caninos, industrialmente produzidos, não possuem propriedades estéticas positivas e não evidenciam maestria em qualquer habilidade especial em sua produção, também não expressam emoções, não possuem uma estrutura formal de um tipo relevante, não pertencem a nenhuma forma de arte reconhecível e, sequer, possuem um ponto de vista. Suponha que tudo isso, como algumas pessoas já fizeram, seja verdadeiro. Ainda assim, a esse trabalho de Duchamp foi concedido o estatuto de arte. Logo, é ao menos possível que todo o conjunto de critérios defendidos por Gaut que constituem a abordagem do *feixe conceitual* para o conceito de arte não seja disjuntivamente necessário. E então a abordagem de Gaut, como a de Weitz, falha.

A resposta gautiana para isso, posso supor, consistiria em dizer, como ele já disse no passado, que ainda que sua versão da abordagem do *feixe conceitual* falhe, isso não implica que ela falhe também para a identifi-

cação da arte. Seu único propósito [com ela] fora mostrar que a abordagem pode ser uma linha promissora de investigação a ser explorada na busca por um caminho viável para identificar candidatos ao estatuto da arte.

No entanto, sustentar que a demonstração do fracasso de sua versão da abordagem não preclui a possibilidade de que alguma abordagem possa suceder algum dia, não é algo entusiasmante de um ponto de vista dialético; já que se pode sustentar, com equivalente propriedade lógica, que demonstrar que essa ou aquela abordagem definicional falha, não preclui necessariamente a possibilidade de que alguma versão dela algum dia terá sucesso. Ambas alegações são igualmente imprecisas. Nos dois casos, o ônus da prova se desloca para o proponente da abordagem em questão. Isto é, o definicionalista precisará oferecer uma definição convincente, enquanto que alguém como Gaut precisará oferecer uma abordagem persuasiva que opere por um *feixe conceitual*. O fracasso, em ambos os casos, compromete a abordagem em questão, sugerindo-nos procurar em outra direção uma maneira de identificar a arte. Com isso em mente, voltemo-nos para a abordagem das *formas de vida*.

4. A ABORDAGEM DAS FORMAS DE VIDA

A mais bem conhecida formulação desta abordagem aparece, penso, na seção 45 de *A arte e seus Objetos* de Richard Wollheim. É ali que Wollheim alega que “Arte, em um sentido wittgensteiniano, é uma forma de vida”. Concedo que essa seja uma interpretação controversa daquilo que Wittgenstein possa ter desejado dizer com sua noção de *forma de vida*. Newton Garver objetaria a compreensão wollheiminiana deste conceito por pensar, principalmente, que a frase [de Wittgenstein] faz referência à vida humana em geral. Outros poderão argumentar que a arte constitui, no limite, uma porção de uma forma de vida. Como não sou um erudito em Wittgenstein, não entrarei nesta seara. Em vez disso, partirei da suposição de que a perspectiva de Wollheim é (apesar de talvez não ser textualmente definitiva) uma compreensão razoável do pensamento de Wittgenstein e de que a articulação wollheiminiana dessa noção é amplamente compartilhada pelos filó-

sofos da arte; embora, talvez, por causa da defesa de Wollheim para essa interpretação.

Para ele, a convicção de que a arte constitui uma forma de vida gera uma série de consequências interessantes. Uma delas é que a arte é “essencialmente histórica”. Isto é, a maneira pela qual compreendemos uma forma de vida em evolução – a maneira pela qual apreendemos a sua unidade – é compreendendo a sua história. Pois, entre outras coisas, é através da compreensão da história de uma forma de vida que somos capazes de especificar um método para identificar obras de arte por uma via que não seja a definicional.

A sugestão de Wollheim para fazermos isto é a seguinte: “o método poderá ter esta forma: que devemos, primeiro, selecionar certos objetos como obras de arte originais ou primeiras; e que devemos então estabelecer certas regras que, sucessivamente aplicadas a essas obras de arte originais, fornecer-nos-ão (dentro de limites mais ásperos) todas as obras de arte subsequentes ou daí derivadas”. Penso que com algumas modificações, inclusive ampliações, a proposta de Wollheim pode ser mostrada como *um* – e chamo atenção para o uso do singular aqui – *método de identificação* de candidatos ao estatuto de arte. Além do mais, tal método seria especialmente atrativo aos wittgensteinianos uma vez que ele reflete a maneira pela qual os habitantes dessa forma de vida (batizada pelo colega de Wollheim em Columbia, Arthur Danto, de *mundo da arte*) estabelecem quais candidatos são obras de arte.

A menção à Danto aqui justifica um pequeno *détour* pelo propósito de distinguir o seu, e também o de Dickie, [conceito de] *mundo da arte* do de *formas de vida* wollheiminiano. Danto alegou que estabelecer candidatos como obras de arte envolvia a possibilidade de conectá-los a uma atmosfera de teoria e de história da arte. O problema com as formulações iniciais de Danto consistia numa aparente ênfase excessiva ao papel da teoria. Muitas obras de arte pareciam ter sido criadas sem o benefício da teoria e, de qualquer maneira, colocava-se também a questão a respeito do que constitui a arte. Assim como Wollheim, Danto teria se saído melhor ao destacar a importância da história e, novamente como Wollheim, ao invocar teorias da arte credenciadas enquanto elementos operativos da história interna do mun-

do da arte. No entanto, mesmo com a correção, a abordagem de Danto teria diferido da de Wollheim, já que Danto (pelo menos até a publicação de *Depois do fim da arte*) desejara chamar atenção para a atmosfera do mundo da arte como uma condição necessária em sua definição de arte, como propôs em seu *A transfiguração do lugar comum*.

Mesmo que existam correspondências entre a recente *teoria institucional da arte* de Dickie e a sua tardia reformulação no *círculo da arte* (incluindo aí a importância que ele, bem como Wollheim, assentou nas relações recíprocas entre artista e audiência), ainda assim elas diferem das perspectivas de Wollheim, principalmente porque Dickie permanece comprometido com a definição como meio de identificação de arte, enquanto Wollheim (naquilo que ele acredita corresponder ao espírito de Wittgenstein) distancia-se desse comprometimento definicional. Assim, mesmo que Wollheim, Danto e Dickie, cada um ao seu modo, tenham procurado assegurar a identificação de obras de arte em um campo expandido – incluindo o campo da história e das práticas do mundo da arte – Danto e Dickie procuraram assegurar isso em termos de definições de arte, enquanto que Wollheim procurou fazê-lo através de um método não-definicional.

Conforme vimos, esse método envolve presumir que conhecemos certas obras históricas como obras de arte e, então, delinear os possíveis candidatos ao estatuto de arte a partir destas obras de artes primeiras em virtude de certas regras. Uma modificação da abordagem wollheiminiana que eu recomendaria neste contexto consistiria em substituir a noção de regras pela noção de cenários recorrentes. Ou seja, consistiria em passar a falar das maneiras pelas quais nós conectamos o que Wollheim chama de obras de arte derivativas das obras de arte primeiras não mais através de regras, mas através de certos tipos de *narrativas* que evidenciam como as obras mais tardias emergiram daquelas mais recentes.

Uma *forma de vida*, como eu penso que Wollheim a compreendeu, consiste em uma estrutura de possíveis movimentos. O jogo de xadrez estipula as formas gerais pelas quais podemos movimentar as diversas peças; a disposição das peças em um ponto determinado do jogo de xadrez como que constrange o escopo futuro de movimentos viáveis. Dentro da forma de vida

do *mundo da arte*, o curso de desenvolvimento é tanto facilitado, como constrangido, pelo antecedente desenvolvimento histórico.

Recebido em 05/06/2022

Aprovado em 30/09/2022

REFERÊNCIAS

(Da Introdução do Tradutor)

CARROLL, Noël. **Beyond Aesthetics**. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

MAUTONE, Guilherme. **Descredenciamento estético e habilitação narrativa: a construção de um novo modelo para a filosofia da arte em Noël Carroll**. 2016. 180 f. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Filosofia), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

MAUTONE, Guilherme. **Intenção & Contexto: filosofia da arte e estética no elogio da arte contemporânea**. 2021. 323 f. Tese de Doutorado (Doutorado em Filosofia), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Philosophische Untersuchungen – Philosophical Investigations**. Tradução de G. E. Anscombe, P. Hacker & J. Schulte. Oxford: Basil-Blackwell, 2009.



Esta obra está licenciada com uma Licença
[Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).