

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

FERNANDA AZEVEDO SILVA

É POSSÍVEL DEFINIR ARTE? -
AS ABORDAGENS DE WEITZ E DANTO AO PROJETO DEFINITÓRIO

GOIÂNIA

2019

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR
VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES
NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: **Dissertação** **Tese**

2. Identificação da Tese ou Dissertação:

Nome completo do autor: Fernanda Azevedo Silva

Título do trabalho: É Possível Definir Arte? - As Abordagens de Weitz e Danto ao Projeto Definitório

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento **SIM** **NÃO**¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.



Assinatura do(a) autor(a)²

Ciente e de acordo:


Assinatura do(a) orientador(a)²

Data: 29 / 05 / 2019

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

² A assinatura deve ser escaneada.

FERNANDA AZEVEDO SILVA

É POSSÍVEL DEFINIR ARTE? -
AS ABORDAGENS DE WEITZ E DANTO AO PROJETO DEFINITÓRIO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Filosofia da Universidade Federal de Goiás, como requisito parcial para obtenção de título de Mestra em Filosofia com área de concentração em Lógica e Filosofia da Linguagem.

Orientação: Prof. Guilherme Ghisoni da Silva

GOIÂNIA

2019

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Azevedo Silva, Fernanda

É Possível Definir Arte? [manuscrito] : As Abordagens de Weitz e Danto ao Projeto Definitório / Fernanda Azevedo Silva. - 2019. cxxxv, 135 f.

Orientador: Prof. Dr. Guilherme Ghisoni da Silva.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Filosofia (Fafil), Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Goiânia, 2019.

Bibliografia.

1. arte. 2. definição real. 3. antiessencialismo semântico. 4. antideficionalismo. 5. semelhança de família. I. Ghisoni da Silva, Guilherme, orient. II. Título.

CDU 1



**Ata da defesa pública da Dissertação de Mestrado da discente
FERNANDA AZEVEDO SILVA**

Aos 16 dias do mês de maio de 2019, às 15:00 h, foi aberta a sessão pública na Sala de Defesas do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Faculdade de Filosofia da Universidade Federal de Goiás, para a defesa da dissertação de mestrado elaborada pela discente FERNANDA AZEVEDO SILVA, com o título "É possível definir arte? - As abordagens de Weitz e Danto ao projeto definitório". Após a abertura da sessão, o Prof. Guilherme Ghisoni da Silva (UFG), orientador e presidente da banca julgadora, deu seguimento aos trabalhos, apresentando os demais examinadores, os professores doutores Filipe Lazzeri Vieira (UFG) e Debora Pazetto Ferreira (UDESC). Foi dada a palavra à mestranda, que expôs brevemente seu trabalho, e em seguida ouviram-se os respectivos pareceres dos integrantes da banca, procedendo-se às arguições e às respostas da mestranda. Ao final, a banca reuniu-se em separado para a avaliação do trabalho. Discutido o trabalho e o desempenho da aluna, foi ela considerada APROVADA por UNANIMIDADE pela banca examinadora. Nada mais havendo a tratar, foi encerrada a sessão e lavrada a presente ata, que será assinada por todos e entregue à Secretaria do Programa de Pós-Graduação em Filosofia, para os fins necessários.


Prof. Guilherme Ghisoni da Silva/UFG


Prof. Filipe Lazzeri Vieira/UFG


Profa. Debora Pazetto Ferreira/UDESC

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, professor Guilherme Ghisoni da Silva, cuja dedicação, conhecimento e profissionalismo me proporcionaram um estímulo e uma base de apoio sem os quais esta pesquisa jamais teria sido possível.

A Igor Souza Saraiva, que esteve comigo afetuosamente em cada etapa da elaboração deste trabalho.

A Claudio, Cássia, Cecília, Paula, Henrique e Luísa, por, mesmo de longe, sempre estarem velando pelo meu sucesso.

A todos aqueles que, em aulas, nos corredores e eventos, me proporcionaram conversas estimulantes e ideias frescas que serviram à elaboração desta investigação e ao meu crescimento enquanto pesquisadora.

Aos alunos, professores e servidores da Universidade Federal de Goiás, que têm me abrigado e propiciado o desenvolvimento intelectual e humano que experienciei nos últimos seis anos.

A todos que, direta ou indiretamente, contribuíram para a realização deste trabalho.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

I am inclined to think that the far greater, if not all, of those difficulties which have hitherto amused philosophers, and blocked up the way to knowledge, are entirely owing to ourselves. That we have first raised a dust, and then complain we cannot see.

(George Berkeley)

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo tratar do problema da possibilidade de fornecer uma definição real para “arte”. Abordaremos tal problema a partir de duas perspectivas concorrentes, a saber, as de Morris Weitz e Arthur Danto. Primeiramente, mostraremos os pressupostos que baseiam o interesse pela questão da definição real de “arte” no século XX, intentando dar uma caracterização geral desse tipo de definição. Em seguida, apresentaremos o antidefinicionalismo de Weitz, mostrando que esse autor advoga pela impossibilidade de definir “arte” a partir da ideia de que tal conceito não teria condições necessárias e suficientes de aplicação, mas seria um conceito determinado por semelhanças de família, semelhanças não transitivas que estabelecemos entre certas entidades que caem sob o conceito em questão e o objeto a ser classificado. Exporemos as principais críticas feitas às suas teses, analisando se elas partem de uma leitura adequada de seus escritos, bem como indicaremos as similaridades e divergências de seu pensamento em relação ao pensamento de Ludwig Wittgenstein nas *Investigações Filosóficas*. Ademais, passaremos à análise das teses definicionalistas de Danto, indicando que as críticas desse autor às perspectivas wittgensteinianas partem de uma leitura equivocada de tal perspectiva como baseando-se numa intuição recognitiva dos objetos de arte. Veremos ainda os pressupostos a partir dos quais Danto advoga pelo essencialismo do conceito e o papel que atribui à sua definição, traçando relações para com sua filosofia da história da arte. Por fim, elucidaremos as condições da definição concebida pelo autor, mostrando se ela é exitosa em nos fornecer as condições necessárias e suficientes do conceito, e propondo que certas teses que defende tendem a aproximá-lo, involuntariamente, da perspectiva antidefinicionalista que rechaça.

Palavras-chave: arte, definição real, antiessencialismo semântico, antidefinicionalismo, semelhança de família.

ABSTRACT

This thesis aims to address the problem of the possibility of a real definition for the concept "art". We approach such problem from two opposite perspectives, namely those of Morris Weitz and Arthur Danto. First, we show the assumptions that base the interest in the question of the real definition of "art" in the twentieth century, trying to give a general characterization of this type of definition. Next, we present Weitz's antidefinitionism, showing that this author advocates the impossibility of defining "art" based on the idea that such concept does not have necessary and sufficient conditions of application, but is a concept determined by family resemblances, by intransitive relations that we establish between certain entities that fall under the concept in question and the object we are classifying. We also present the main criticisms that have been addressed to Weitz's theses, analyzing whether they are grounded on a proper interpretation of his writings. Then, we indicate the similarities and differences between his thought and the one of Ludwig Wittgenstein in the *Philosophical Investigations*. Moreover, we turn to the analysis of Danto's definitional theses, indicating that the author's criticism of the Wittgensteinian perspectives departs from a misreading of such perspectives as grounded on recognitional skills of artworks. In addition, we elucidate the assumptions from which Danto advocates for "art" being an essentialist concept and indicate which role he attributes to his own definition, establishing relations to his philosophy of art history. Finally, we explore the conditions drawn by the author as the real definition of "art", showing if it is successful at providing us with the necessary and sufficient conditions of the concept. At the end, this work suggests that certain theses sustained by Danto tend to approach him, maybe unwittingly, to the antidefinitional perspective he rejects.

Keywords: art, real definition, semantical antiessentialism, antidefinitionism, family resemblance.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	11
1.1. Colocação do Problema.....	11
1.2. Estrutura do trabalho.....	22
2. DEFINIÇÕES.....	24
2.1. Classificação.....	27
2.1.1. Classificação quanto ao propósito.....	28
2.1.1.1. Definições lexicais e estipulativas.....	28
2.1.1.2. Definições nominais e reais.....	30
3. O ANTIDEFINICIONALISMO DE MORRIS WEITZ.....	35
3.1. As definições tradicionais e a indefinibilidade de “arte”.....	36
3.2. Abertura conceitual e semelhança de família.....	37
3.3. O papel das definições na Estética.....	43
3.4. “Arte”: alguns pontos adicionais.....	45
3.4.1. “Wittgenstein’s Aesthetics”.....	46
3.5. Objeções e críticas.....	48
3.5.1. A semelhança enquanto critério de classificação.....	48
3.5.2. O problema da primeira obra de arte.....	50
3.5.3. Fechamento conceitual e criatividade.....	52
3.5.4. Semelhança de família: apenas entre propriedades aparentes de objetos?.....	54
3.5.5. Conceitos de agregados: uma alternativa?.....	57
3.5.6. Semelhança de família e novidade intermitente.....	58
3.6. Weitz e Wittgenstein: aproximações e dessemelhanças.....	62
4. O DEFINICIONALISMO DE ARTHUR DANTO.....	70
4.1. Críticas de Danto ao antidefinicionalismo.....	71
4.1.1. Recurso à intuição?.....	75
4.2. Alguns pressupostos.....	78
4.3. O fim da arte e o papel da definição.....	83
4.4. A definição de arte de Danto.....	87
4.4.1. Ter um assunto.....	90
4.4.2. Ser passível de interpretação.....	92
4.4.3. Expressar um ponto de vista através de elipses metafóricas.....	95
4.4.4. Estar no contexto de uma teoria.....	98
4.5. Objeções e críticas.....	103
4.5.1. Da necessidade de ter um assunto.....	104
4.5.2. Da necessidade de metáforas e pontos de vista.....	108

4.5.3. Da necessidade de teorias.....	111
4.5.4. Da conjunção de todas as condições.....	114
4.6. (Re)Avaliando o projeto de Danto.....	115
4.6.1. O discurso de razões e a definição essencialista.....	116
4.6.2. Algumas objeções.....	123
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	127
BIBLIOGRAFIA.....	131

1. INTRODUÇÃO

Mesmo sem contato com a tradição filosófica, acredito que a maioria das pessoas que tem alguma familiaridade com arte contemporânea já deve ter se feito a pergunta “O que é arte?” ao menos uma vez na vida. O atual estado do mundo da arte¹ muitas vezes a impõe a seu espectador, e não me parece acidental que o século XX tenha tratado a questão da definição como central na filosofia da arte, principalmente em sua tradição analítica. Segundo Noël Carroll, no referido século, “artigos sobre esse tema estavam entre os mais abundantes na literatura da filosofia da arte” (CARROLL, 2000, p. 3; tradução nossa²). As discussões acerca da questão “o que é arte?” se avolumaram, não se concentrando apenas no *como* poderíamos definir arte, mas sobretudo no *se* poderíamos defini-la. Este trabalho gravitará em torno dessas discussões, e nosso problema principal pode ser, grosso modo, formulado da seguinte maneira: é possível dar uma definição do conceito de arte?

Entretanto, antes de tentar dar qualquer resposta, é evidentemente importante que se compreenda a questão a que se pretende responder – e, embora trivial, essa afirmação nos parece, em algum sentido, mais fundamental em filosofia do que em outros ramos do conhecimento humano. Por esse motivo, dispenderemos as próximas páginas tentando dar uma formulação inicial ao problema que nos guiará durante todo o percurso deste texto, visando demonstrar como a questão pela definição do conceito de arte se coloca na bibliografia e como ela adquiriu importância como projeto filosófico.

1.1. Colocação do Problema

Ainda que no século passado busca por uma definição de “arte” tenha se colocado, para muitos, como tarefa urgente e incontornável, graças às revoluções sofridas nas fronteiras da arte, a questão se coloca para a filosofia desde Platão. Na *República*, Sócrates e Glauco

- 1 O termo “mundo da arte” [*artworld*], que aparecerá daqui para frente, vem de Arthur C. Danto (1964). No presente trabalho, ele designa o conjunto formado pelos objetos considerados arte num determinado período, bem como uma certa gama de papéis sociais, instituições e teorias que mantém certas relações para com tais objetos. Assim, *ready-mades*, museus públicos e *marchands*, por exemplo, não faziam parte do mundo da arte do século XVI, mas fazem parte do mundo da arte do século XXI. Essa formulação talvez não seja a mais precisa, mas é suficiente para nossos propósitos iniciais. Sempre que ocorrer “mundo da arte” no texto, entenda-se que me refiro aos objetos de arte e a tudo que, em certo sentido, sustenta a prática social de experiência desses objetos em um determinado período: museus, galerias, manifestos, teorias, artistas, curadores, críticos, leilões, bienais, espectadores, etc.
- 2 Todas as citações em português da bibliografia em língua inglesa neste texto são traduções de nossa autoria, e deixaremos de mencionar essa informação (“tradução nossa”) daqui pra frente, para evitar repetições desnecessárias. Quando o trecho for especialmente problemático, em termos de tradução, colocaremos o original como nota de rodapé.

discutem acerca da *mimésis* e do papel de pintores e poetas na sociedade que idealizavam. Sócrates, mais ao fim da discussão, diz que: “a pintura e, em geral, toda arte imitativa, [...] dista muito da verdade em tudo que tem por seu objeto” (PLATÃO, 1994, p. 396). A pintura, para ele, é caracterizada pela imitação da realidade, não como ela realmente é, mas apenas em sua “aparência”. Assim também “todos os poetas, a começar por Homero, quando tratam da virtude ou de qualquer outra matéria em suas ficções, não passam de imitadores de fantasmas, e jamais chegam à realidade” (PLATÃO, 1994, p. 392). Essa tese da arte como *mimésis* permaneceu bastante influente no ocidente, se não hegemônica. Tanto que, mais de dois mil anos depois dos escritos platônicos, o abade francês Charles Batteux, numa das primeiras tentativas modernas de definição de “arte”, reiterou basicamente as mesmas teses acerca da natureza do objeto³ artístico, se bem que sem o tom reprobatório que Platão lhes conferiu. No livro *As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio* (1747), ele defendeu que “as artes, naquilo que é propriamente arte, são apenas imitações, semelhantes que não são a natureza, mas parecem sê-lo” (BATTEUX, 2000, p. 27). Não é nosso intuito apresentar argumentos contra essas já muito desacreditadas teses⁴, mas as introduzimos somente para mostrar que a discussão sobre arte e o que a caracteriza pode ser retraçada aos primórdios da filosofia. Parece-nos também particularmente interessante que a tese da *mimésis* tenha resistido tanto tempo, o que poderia indicar, em certa medida, uma relativa estabilidade no mundo da arte desde Platão e Aristóteles⁵.

Essa estabilidade, entretanto, vem sendo abalada nos últimos séculos por uma série de fatores: a revolução industrial, o surgimento da fotografia e do cinema, o contato europeu com manifestações artísticas não europeias (como a gravura japonesa e as máscaras africanas), as duas guerras mundiais, etc⁶. Não pretendemos reconstruir aqui a história, já

3 Quando falarmos de “objeto artístico” neste trabalho, entenda-se que estamos utilizando “objeto” num sentido amplo, para abarcar tanto obras que se encarnam em objetos no sentido ordinário do termo – pinturas, esculturas, instalações, livros de poesia, obras de arquitetura – quanto eventos ou manifestações efêmeras que não parecem encarnar-se num objeto físico nesse sentido – espetáculos de dança, peças musicais, *happenings*, performances, peças teatrais, etc.

4 Para argumentos contra a ideia da arte como *mimésis*, cf. Hegel, 2001, pp. 62-65 e Danto, 1981, pp. 69-78.

5 O conceito de *mimésis* ocupa um papel central também no pensamento de Aristóteles (Batteux, aliás, é mais influenciado por esse último do que por Platão). Entretanto, explorar o modo como o conceito de *mimésis* é concebido por Aristóteles e suas distinções em relação a Platão nos levaria demasiadamente longe dos objetivos desta dissertação.

6 Em relação aos fatores a serem considerados no estudo do surgimento das vanguardas e da arte contemporânea, ver Danto (1964; 2013b), Gombrich (1999) e Janson (2001). Os autores, naturalmente, discordam quanto ao peso a se atribuir a cada um dos diferentes fatores, embora na bibliografia estudada grande parte dos autores tenda a enfatizar o papel do surgimento da fotografia e do cinema como motores de mudança nas artes. Essa ênfase aparece, por exemplo, em Gombrich: “A fotografia no século XIX estava prestes a assumir essa função [utilitária] da arte pictórica. Foi um golpe na posição dos artistas, tão sério quanto a abolição das imagens religiosas pelo Protestantismo. [...] Assim sendo, os artistas viram-se cada vez mais compelidos a explorar regiões onde a fotografia não podia acompanhá-los. De fato a arte moderna

canônica em certa medida, de como certas obras vêm chacoalhando as crenças que tínhamos acerca dos requisitos necessários para que algo seja considerado um objeto artístico. Queremos tomar apenas um exemplo paradigmático, a título de ilustração: a célebre *Fonte* (1917), de Marcel Duchamp. Tal obra⁷ é um mictório de porcelana virado de cabeça para baixo e assinado com o nome “R. Mutt” e o ano “1917”, comprado por Duchamp numa loja nova-iorquina de equipamentos sanitários. A obra é quase indiscernível de quem sabe quantas centenas de mictórios vendidos nos Estados Unidos na mesma época. Mesmo que se alegue que há pequenas diferenças – a assinatura, por exemplo – virar e assinar um mictório parecido, digamos, de um banheiro de museu, não o tornaria uma obra de arte. Aliás, nos parece mais provável que essa ação seja vista como vandalismo do que propriamente como uma transfiguração daquela peça em arte. Então, dadas as suas semelhanças físicas, o que diferencia os dois mictórios? O que nos faz predicar “arte” de um, mas não do outro?⁸

Assim, no nosso exemplo, temos dois objetos, idênticos em aparência: um mictório comum, que não é considerado uma obra de arte, e a *Fonte*, o mictório duchampiano que é considerado uma obra de arte. Esse tipo de exemplo ou experimento mental, que contrasta dois ou mais estados de coisas fenomenalmente indistinguíveis, mas que caem sob diferentes categorias lógico-sintáticas, é o que, para Arthur Danto (autor que será muito importante na sequência dessa trabalho), gera a filosofia:

[Segundo Danto,] o problema da realidade emerge quando estamos aptos a imaginar dois estados fenomenalmente indistinguíveis: um sonho perfeitamente coerente e o dito mundo externo (Descartes). O problema da natureza da causalidade aparece quando concebemos dois cursos de eventos perceptualmente indiscerníveis: um composto de estados de coisas constantemente conjuntados versus um onde estados antecedentes necessitam os subsequentes (Hume). Um problema central em teoria moral concerne a demarcação de atos de prudência de atos de moralidade, onde as ações observáveis em questão [...] parecem exatamente iguais (Kant) (CARROLL, 2012b, p. 120).

Esses exemplos ficaram conhecidos na literatura secundária como “problema dos indiscerníveis” ou “método dos indiscerníveis”. Esse método é um expediente teórico muito utilizado por Danto como ponto de partida para uma série de conclusões filosóficas, algumas das quais serão abordadas mais tarde neste estudo. O que nos interessa por ora é apresentar o problema como ele se configura na filosofia da arte: há o contraste, na maioria dos casos, de

dificilmente se converteria no que é sem o impacto dessa invenção” (GOMBRICH, 1999, p. 415).

7 Embora haja autores que neguem o estatuto de arte para a *Fonte*, como Cohen (1988), nesta dissertação partimos do pressuposto de que os *ready-mades* duchampianos são obras de arte.

8 Boa parte da argumentação que se segue nos próximos parágrafos tentando demonstrar a insuficiência de se recorrer às “emoções estéticas” para discernir arte de objetos ordinários deriva de Danto, 1981, pp. 92-95.

dois ou mais objetos muito semelhantes ou indistinguíveis do ponto de vista material – a *Fonte* e o mictório comum, no nosso exemplo – dos quais ao menos um é considerado arte e ao menos um não o é⁹. O problema dos indiscerníveis levanta a questão, assim, do que diferencia esses dois artefatos e do porquê considera-se um dos objetos arte, mas não o outro.

Durante muito tempo se defendeu – e talvez muitos ainda defendam – que há uma certa atitude ou emoção suscitada pelos objetos artísticos, e exclusivamente por eles, que caracterizaria a experiência da arte: algo como “emoção estética”, “atitude estética”, “prazer desinteressado”, entre outros nomes. Esse é o caso, por exemplo, de Clive Bell, um dos expoentes do formalismo do início do século XX. Bell afirma que “o ponto de partida de todos os sistemas de estética tem de ser a *experiência pessoal de uma emoção peculiar*” (2007, p. 29, grifo nosso), que ele chama de “emoção estética”. Tal emoção seria provocada “por todos os gêneros de arte visual” e testemunhada por “todas as pessoas sensíveis” (idem).

Para fins argumentativos, sigamos Bell e suponhamos que tal emoção exista de fato. Se esse fosse o caso, teríamos de explicar então por que objetos que são quase indiscerníveis quanto à aparência, como o mictório do banheiro do museu e a *Fonte*, suscitam diferentes reações estéticas¹⁰. Muitas pessoas que visitam o *Centre George Pompidou* ficam bastante tempo observando o mictório duchampiano, mas é risível imaginar que façam isso diante de todos os mictórios visualmente semelhantes que encontram por aí. Além disso, a *Fonte* é por vezes descrita como irônica, sarcástica ou jocosa, mas não parece fazer sentido predicar nenhuma dessas coisas do mictório do banheiro.

Esses exemplos nos mostram que a questão do porquê um objeto é arte – e do porquê sua contraparte material¹¹ não o é – não pode ser resolvida em termos de nossas reações

9 O método é por vezes também utilizado pelo autor para contrastar duas obras de arte idênticas em aparência, mas com interpretações distintas, como em Danto, 1981, pp. 1-3 e pp. 120-125.

10 Para fins de clareza, reservaremos “reação estética” para falar de modo geral da percepção e experiência de objetos, quer estejamos num contexto artístico, quer não. Quando nos referirmos à suposta experiência proporcionada exclusivamente por obras de arte, utilizaremos “experiência artística” ou, quando estivermos apresentando e discutindo as teses de Bell, “emoção estética”.

11 “Contraparte material” [*material counterpart*] é uma terminologia que vem de Danto, que ele apresenta como o mero objeto “do qual certas partes e propriedades serão partes e propriedades das obras de arte que compõe as demais entidades de uma dada série de exemplos” (2005, p. 163). Em suma, “contraparte material” se refere aos objetos materialmente indiscerníveis de obras de arte (e que não são obras de arte), que Danto apresentará ao longo do livro e dos quais também nos serviremos aqui. Utilizaremos esse termo durante todo o trabalho, e deve-se notar algo sobre ele: a saber, que ele parece ter como plano de fundo ontológico que uma obra de arte é “mais” do que material, digamos, ou que tem uma dimensão imaterial. Isso fica explícito em várias partes do trabalho de Danto, como nas várias vezes em que utiliza a metáfora da relação corpo e alma para falar da relação entre os objetos artísticos e suas contrapartes materiais (cf., por exemplo, 2013b, pp. 66 e 163). Não é necessário que nos comprometamos com esse plano de fundo ontológico aqui, e utilizaremos o termo pela sua conveniência: ficar escrevendo “objeto não-obra de arte”, “objeto ordinário”, ou qualquer expressão sinônima nem sempre é o melhor para o texto em termos da inteligibilidade ou concisão das frases.

estéticas aos objetos, como muitos pretenderam. Utilizar a experiência artística para diferenciar a arte da não-arte não consegue explicar como temos reações estéticas diferentes a artefatos que à primeira vista parecem se diferenciar apenas por suas respectivas posições espaciais. E nem mesmo recorrer a tais posições poderia servir para diferenciá-los: ainda que se argumente que a diferença é que um mictório se encontra na sala expositiva do museu e o outro não, levar o mictório comum para a sala expositiva não o transformaria automaticamente em arte – e levar a *Fonte* para o banheiro (e utilizá-la como normalmente se utilizam mictórios!) não só não retiraria seu status de arte, como seria visto como um verdadeiro crime perante a comunidade artística.

Alguns poderiam pensar que tal fenômeno – de que objetos visualmente semelhantes possam causar reações diferentes no espectador – acontece exclusivamente na arte contemporânea, devido à importação indevida, digamos, de objetos comuns inalterados para os espaços expositivos. Mas um fenômeno análogo é descrito já por Aristóteles. Para o autor, “[...] nós contemplamos com prazer as imagens mais exatas daquelas mesmas coisas que olhamos com repugnância, por exemplo, [as representações de] animais ferozes e [de] cadáveres” (ARISTÓTELES, 2013, p. 35). Assim, Aristóteles parece afirmar que podemos ter diferentes reações estéticas diante de dois objetos fenomenicamente iguais: reagimos de forma diferente se vemos uma pintura imitativa ou o próprio imitado, por mais “exata” que a pintura possa ser. E esse prazer que advém da imitação está ligado ao fato de identificarmos o que experienciamos como imitação e de conhecermos o imitado: “[...] se suceder que alguém não tenha visto o original, nenhum prazer lhe advirá da imagem, como imitada, mas tão-somente da execução, da cor ou qualquer causa da mesma espécie” (idem).

Por esse viés, a experiência artística implicaria alguns pressupostos que determinam nossas reações ao objeto experienciado. Chamar a polícia, por exemplo, não seria uma reação adequada diante de um assassinato numa peça de teatro – mas sentir prazer ou extasiar-se diante de um assassinato real são reações que chocariam nossos contemporâneos, por mais belamente executados que fossem os movimentos do assassino. Assim, as reações pertinentes à arte parecem ser dadas, em alguma medida, *meta-artisticamente* – elas não são consequência direta do objeto *x* ou *y* ser experienciado, mas, antes, de certas crenças anteriores que estruturam a recepção de arte em seus vários subgêneros¹². Deste modo, para

12 O “em seus vários subgêneros” vem aqui para indicar que os pressupostos talvez mudem de um gênero para outro. Ao experienciar uma fotografia, temos a crença de que há (ou houve) uma entidade que esteve diante da câmera no ato da tomada da imagem. Mas o mesmo não vale, por exemplo, para uma pintura: não cremos de imediato na existência da entidade retratada, muito menos que ela tem de ter estado diante do pintor no momento da formação da imagem, por mais “realista” que a pintura seja.

desenvolvermos “emoções estéticas” é necessário que, analogamente ao exemplo aristotélico, reconhecamos o objeto experienciado *como obra de arte*. Ainda que todos os espectadores concordassem na afirmação de que obras de arte lhes suscitam uma emoção peculiar, tal emoção não pode servir como o ponto de partida dos sistemas de estética, como queria Bell, pois tal experiência já pressupõe a identificação artística. Nesse sentido, fundar um critério de reconhecimento a partir das reações que os objetos provocam no espectador incorre numa circularidade, pois em grande parte do tempo é por *saber* que algo é arte que desenvolvemos as reações estéticas correspondentes.

O raciocínio que estou desenvolvendo aqui parece se dar da seguinte maneira:

- (i) É possível que eu tenha reações diferentes diante de dois objetos idênticos em aparência, digamos, x_1 e x_2 ;
- (ii) Na experiência imediata, não é possível diferenciar x_1 e x_2 , a não ser em relação (ii') à posição espacial dos objetos e (ii'') através da aplicação de um predicado distinto a x_1 e x_2 (“Arte” e “não-arte”, Ax_1 e $\neg Ax_2$).
- (iii) A diferença de atitude não pode ser explicada pelas diferentes posições espaciais de x_1 e x_2 ;
- (iv) Então, a diferença de atitude tem de ser explicada pela aplicação dos diferentes predicados.

Assim, quem pretender falar da experiência artística tem que lidar, em alguma medida, com a aplicação do predicado “arte”, com o modo como tal aplicação segrega o domínio da arte do domínio dos objetos ordinários. As definições de “arte” que se fundamentam na “emoção estética” falharam em notar que a experiência artística não fundamenta a aplicação do predicado, mas a pressupõe. Assim, não são as reações estéticas que determinam o que é ou não arte, é a aplicação prévia do conceito (segregando os domínios referidos) que torna possível a pergunta pelas reações estéticas adequadas às obras de arte. Uma das maneiras de entender a segregação estabelecida por essa aplicação é especificar as propriedades que diferenciam o objeto classificado como arte dos objetos ordinários: é dar uma *definição* de “arte”. É tendo em vista obter essa definição – que nos permitiria descobrir quais propriedades diferenciam o objeto artístico de sua contraparte material – que o debate filosófico se constitui na tradição analítica. De posse de tal definição,

as teorias poderiam explicitar os pressupostos cognitivos que temos acerca de obras de arte¹³, e que permitem a experiência artística.

Para a sequência do texto, acreditamos ser importante tomar a caracterização de “teoria estética” feita por Morris Weitz. A “teoria”, de acordo com o autor, tem sido central na estética e na filosofia da arte, e “seu principal interesse declarado continua a ser a determinação da natureza da arte, passível de ser formulada numa definição de arte” (WEITZ, 2007, p. 61). Para tal, ela se basearia em alguns pressupostos, a saber:

A teoria interpreta a definição como uma asserção acerca das propriedades necessárias e suficientes do que está a ser definido, asserção essa que pretende ser uma afirmação verdadeira ou falsa acerca da essência da arte, daquilo que a caracteriza e a distingue de tudo o mais. [...] Muitos teóricos argumentam que o seu empreendimento não é um mero exercício intelectual, mas uma necessidade absoluta de qualquer compreensão da arte e da nossa própria avaliação dela. A menos que saibamos o que é arte, dizem, quais são suas propriedades necessárias e suficientes, não podemos pensar em reagir adequadamente a ela, nem dizer por que motivo uma obra é boa ou melhor do que outra. Por conseguinte, a teoria estética é importante não apenas em si, mas para fundamentar a apreciação e a crítica (WEITZ, 2007, p. 61-62).

Por esse viés, podemos dizer que os autores que têm como principal interesse a determinação da natureza da arte (ao menos os autores aos quais Weitz teve acesso) se baseiam em quatro pressupostos:

- (P1) A definição é uma asserção verdadeira ou falsa acerca de uma suposta essência;
- (P2) Essa asserção é dada em termos de propriedades necessárias e suficientes¹⁴;
- (P3) A definição é absolutamente necessária para qualquer compreensão de arte;
- (P4) A definição é absolutamente necessária para a apreciação e a crítica de arte.

13 Não estamos defendendo aqui, claro, que tais pressupostos devam ser dados *exclusivamente* por uma definição de arte. Eles podem ser explicitados, por exemplo, socio-historicamente, recorrendo a nossas práticas cotidianas e acordos linguísticos para entender de que modo uma determinada sociedade escolhe e se relaciona com tais objetos.

14 Condição (ou propriedade) necessária para ser F garante que tudo que é F satisfaz essa condição, mas não garante que tudo que satisfaz tal condição é F. Uma condição suficiente para ser F garante que o que satisfaz essa condição é F, mas nem tudo o que é F satisfaz essa condição (BRANQUINHO; MURCHO; GOMES (Org.). *Enciclopédia de Termos Lógico-Filosóficos*. 1ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 305). A título de exemplo, a definição “ser humano é animal racional” tem duas condições: (1) ser animal e (2) ser racional. Ser animal é uma condição necessária para “ser humano”, embora não seja suficiente, já que há outros seres que igualmente pertencem ao conjunto dos animais mas não ao dos humanos (galinhas, tubarões, tamanduás, e todos os outros animais não-humanos). Ser humano é uma condição suficiente para ser animal, já que pertencer à humanidade me faz também pertencer à animalidade, mas não é necessária – pertencer ao conjunto dos “gatos”, por exemplo, igualmente me faria pertencer ao conjunto dos animais. Mas, se nossa definição fosse verdadeira, ser animal e racional seriam condições necessárias e, conjuntamente, suficientes para “ser humano” (já que todos os seres que são humanos e apenas eles satisfariam essas duas condições).

Acreditamos ser importante nos determos momentaneamente nessas afirmações, principalmente em (P3) e (P4), pois, se Weitz estiver certo, elas fundamentam todo o esforço e interesse filosófico pela definição de “arte”. Nesse sentido, alguns dos pressupostos elencados por Weitz se encontram, por exemplo, no já mencionado Clive Bell:

Pois ou todas as obras de arte têm uma qualidade comum, ou, quando falamos de “obras de arte” estamos a divagar sem nexos. Toda a gente fala da “arte”, operando uma classificação mental pela qual distingue a classe das “obras de arte” de todas as outras classes. Qual é a justificação? Qual é a qualidade comum e peculiar de todos os membros dessa classe? Seja ela qual for, não há dúvida de que se encontra frequentemente em companhia de outras qualidades; mas estas são adventícias – aquela é essencial. Tem de haver uma qualidade sem a qual não pode haver obra de arte. Possuindo-a, ainda que em grau mínimo, nenhuma obra é completamente desprovida de valor (BELL, 2007, p. 30).

Há aqui a ideia, bastante comum, de que ou há uma essência partilhada por todos os objetos artísticos ou “arte” é um conceito vazio, que nos poria “a divagar sem nexos”. Um conceito sem uma qualidade comum que une todos os seus membros, nesse sentido, não é apenas um conceito “inexato” ou “vago”, mas, em última instância, não é propriamente um conceito. Essa doutrina, que perpassa vários sistemas filosóficos ao longo da história, parece remontar a Platão e Aristóteles. Esse último afirma, por exemplo, que “não ter um significado determinado equivale a não ter nenhum significado” (ARISTÓTELES, 2014, p. 149). Vários séculos depois, também Frege escreverá que “[...] deverá se determinar, para qualquer objeto, se ele cai sob o conceito ou não. Em outras palavras: em relação a conceitos nós temos um requisito de completa delimitação. Se isso não for satisfeito seria impossível estabelecer leis lógicas acerca deles” (FREGE, 1984, p. 148). Em outra passagem ainda, esse autor diz que, caso o conceito ξ não cumprisse certas exigências em relação à denotação, “ ξ não seria um conceito que tem limites precisos, portanto, em nosso sentido, não seria de modo algum um conceito” (FREGE, 1964, p. 38).

Por esse viés, a definição se torna imprescindível, pois nos permite desvelar os parâmetros pelos quais operamos a “classificação mental” que segrega a classe das obras de arte de todas as outras classes – nos permite desvelar quais são as propriedades que todos os objetos de arte necessariamente possuem. Por conseguinte, a definição se presta a exhibir o que propriamente entendemos por “arte”: ela é, como afirma (P3), absolutamente necessária para qualquer compreensão da arte, pois evidencia a “natureza” dessa classe de objetos – revela a essência sem a qual “divagamos sem nexos”, sem a qual nada seria efetivamente dito ao se dizer “arte” –, e permite-nos traçar precisamente as fronteiras daquele espaço em que, a

princípio, não víamos fronteiras. Além disso, numa visão como a de Bell, a definição se torna necessária também para a crítica (P4), visto que, ao possuir a propriedade definidora, ainda que em grau mínimo, “nenhuma obra é completamente desprovida de valor”. O valor de uma obra está intrinsecamente associado ao que a torna arte e, portanto, uma vez que desvelemos qual é essa qualidade comum, damos ao crítico preceitos e ferramentas para avaliar os méritos e deméritos dos variados objetos de arte¹⁵.

É importante ressaltar que não pretendemos nos comprometer com tais teses aqui. Nosso intuito é apenas indicar que a partir dessas premissas (e tendo como pano de fundo o cenário artístico contemporâneo, que parece aguçar a dificuldade de compreender as obras a partir de uma abordagem estética) a busca por uma definição do conceito adquiriu proeminência no debate sobre arte. Que a questão pela definição deva ser primária numa filosofia da arte está longe de ser um ponto assente. Não pretendemos aqui defender essa ideia como tese central desta dissertação, mas antes tratá-la como um ponto de partida metodológico.

Contudo, na contemporaneidade há uma tensão dentro da arena na qual esse debate se desenrola: se, por um lado, nos últimos tempos floresceram inúmeras tentativas de definição, por outro, diversos autores tentaram defender que tal definição não era possível – tentaram defender que a pergunta “o que é arte?” não era apenas irrespondível em termos essencialistas, como era a pergunta errada a se fazer. Para abordar essa tensão, ao longo deste trabalho nos concentraremos nas teses de dois autores – Morris Weitz e Arthur Danto – que se posicionam em deferentes campos em relação ao debate. Weitz é o que se costuma chamar de antiessencialista, ao menos no que diz respeito ao conceito de arte, e Danto é o que poderíamos chamar de definicionalista essencialista.

Essencialismo geralmente é caracterizado como a doutrina que diz que (ao menos alguns) objetos têm (ao menos algumas) propriedades essenciais¹⁶. A distinção entre propriedades essenciais e acidentais é mais comumente caracterizada em termos modais: uma propriedade essencial de um objeto é a propriedade que ele tem de modo necessário, já uma propriedade acidental de um objeto é aquela que ele de fato tem, embora fosse possível que

15 Nem todos os autores unirão deste modo o empreendimento definitório e a crítica de arte. Dickie (2000), por exemplo, não parecem fazê-lo, embora se comprometa com o projeto de definição em alguma medida.

16 Há outras caracterizações de essencialismo que, entretanto, não devem ser confundidas com a acepção do conceito que estamos buscando neste trabalho. Entre essas outras caracterizações está o que é chamado por Robertson e Atkins de *essencialismo máximo*, que diz que todas as propriedades de qualquer particular dado lhe são essenciais, e o *essencialismo mínimo*, que aceita como propriedades essenciais de um particular apenas aquelas que poderíamos chamar de triviais, como a propriedade de ser ou *F* ou *não-F* (para qualquer propriedade *F*) e de ser idêntico a si mesmo (ROBERTSON; ATKINS, 2018).

ele não a tivesse (ROBERTSON; ATKINS, 2018). Como neste trabalho estamos lidando com propriedades necessárias de conceitos gerais, podemos dizer que as propriedades essenciais de um conceito A podem ser caracterizadas como um grupo de propriedades P que uma entidade x tem que possuir para cair sob esse conceito, de modo que $\forall x(Ax \leftrightarrow Px)$.

Estamos cientes, entretanto, dos problemas que a abordagem modal pode trazer para a noção de essencialismo. Kit Fine (1994) apresenta alguns contraexemplos bastante perturbadores: se tanto Sócrates quanto o conjunto unitário cujo membro é Sócrates existirem, então é necessário que Sócrates pertença ao conjunto unitário cujo membro é Sócrates. Logo, pela formulação modal, pertencer a tal conjunto faz parte da essência de Sócrates, o que nos parece bastante contraintuitivo. Igualmente, é uma propriedade necessária de Sócrates que ele e a torre Eiffel, digamos, sejam distintos, mas dificilmente diríamos que “ser distinto da torre Eiffel” faz parte da essência de Sócrates. O problema para Fine não é que uma propriedade essencial não seja uma propriedade que o objeto tem de modo necessário – o problema é que a inversa não é verdadeira: não diríamos que toda propriedade necessária de x faz parte de sua essência, como esses exemplos nos mostram.

Contudo, infelizmente a resposta de Fine, de que “a assimilação da essência à definição é mais adequada na tarefa de explicar o que a essência é” (1994, p. 3), não nos é de muita valia, visto que nosso objetivo neste trabalho é justamente explicar o que é essência dentro do contexto da definição. Há maneiras de modificar a formulação modal de modo a responder aos desafios impostos por Fine (ROBERTSON; ATKINS, 2018), mas explorá-los nos levaria demasiadamente longe dos objetivos desse trabalho. A distinção entre propriedades essenciais, necessárias e acidentais é um tema de grande envergadura que, se fôssemos explorar a fundo, se estenderia para muito além dos limites desta dissertação. Todavia, as dificuldades e as disputas entre os autores preocupados com a definição de “arte” se dão justamente na defesa ou negação de haver alguma propriedade comum necessária a todos os objetos que caem sob o conceito. Por isso, apesar das críticas que lhe podem ser feitas, para os propósitos aqui mobilizados e levando em conta os autores a serem abordados, a caracterização modal é uma caracterização adequada, ainda que rudimentar.

É ainda importante frisar que nem todos os autores da bibliografia que defendem a viabilidade de uma definição de “arte” a defenderão tendo em vista alcançar uma essência metafísica que todos os objetos que caem sob esse conceito partilhariam¹⁷. Como a concebemos, a defesa da existência de essências nesse sentido diz respeito a teses ontológicas,

¹⁷ Exemplos desses autores são Dickie (2000) e Stecker (2000).

e não necessariamente a teses semânticas, que são as que majoritariamente nos interessam nesse trabalho.

Feitas essas distinções e ressalvas, deve-se frisar o que a disputa em relação ao conceito de arte *não* é: ela não é nem epistemológica – questão não é se uma definição de arte é possível levando em conta nossas capacidades de análise – nem pretende apontar uma dificuldade empírica – não se trata do fato de que o enorme volume de objetos que se acumulam em nossos museus levaria anos e anos para ser analisado na busca por um traço comum. Como se encontra na bibliografia, o problema da definição de arte pode ser abordado de duas formas distintas: ou ontologicamente, ou semanticamente.

Na abordagem ontológica, a disputa gira em torno da questão de se há tal núcleo comum de propriedades a todas as obras de arte e apenas a elas. Neste trabalho, chamaremos a abordagem ontológica de *essencialismo* ou *antiessencialismo*, a depender a posição que adotará o autor. Essencialista é aquele que acredita na existência desse núcleo de propriedades comuns necessárias a todas as obras de arte, e antiessencialista é aquele que nega que tal núcleo exista. Já a partir da abordagem semântica, a questão que se coloca é se, diante do *uso* que tem o termo “arte”, faz sentido esperar que em algum momento encontremos uma definição que nos desvele as propriedades necessárias e conjuntamente suficientes para que algo caia sob esse conceito. Nos referiremos à abordagem semântica como *definicionalismo* ou *antidefinicionalismo*. Definicionalista é aquele que, em relação ao conceito de arte, aceita, em alguma medida, o princípio de completa determinação do sentido e acredita na possibilidade de um dia encontrarmos uma definição que singularize os objetos de arte. O antidefinicionalista, assim, é aquele que rejeita tanto o princípio de completa determinação quanto nega que encontrar tal definição seja possível. No lugar de “essencialismo” e “definicionalismo”, podemos falar, respectivamente, em “essencialismo metafísico” e “essencialismo semântico”, que é como se expressa Machado [2018].

Essas abordagens estão constantemente imbricadas, de modo que vários autores defenderão ou negarão ambas ao mesmo tempo. Contudo, por vezes pode-se assumir posições apenas em relação a uma delas: por exemplo, é possível sustentar, como veremos, um antidefinicionalismo sem se pronunciar acerca da existência ou não existência de uma essência que perpassasse todos os objetos subsumidos pelo termo em questão. No entanto, é importante ressaltar que, apesar de distinguirmos essas duas abordagens, muitas vezes os

textos são ambíguos acerca do tipo de posição que está sendo tomada, de modo que é quase impossível diferenciá-las: a tese ontológica desemboca na tese semântica e vice-versa.

1.2. Estrutura do trabalho

Dadas essas reflexões e classificações introdutórias, resta-nos dizer de que modo procederemos em nossa investigação. Este trabalho tem três momentos: primeiramente, para que possamos explorar o problema da definição de arte no século XX, será necessário tentar entender o conceito que está no centro do debate: *definição*. Mais propriamente, diríamos que uma espécie de investigação conceitual-catalográfica deve ser realizada de antemão, a fim de que possamos entender o que significa definir, e avaliar as diversas propostas de definição a partir de uma linguagem comum, unificada. Por conseguinte, nosso primeiro plano será o de estabelecer tal linguagem, tentando delimitar o que o(a) leitor(a) deve entender por certos termos quando os utilizarmos: esses termos são, a saber, “definição” e suas várias subespécies (“definição nominal”, “definição real”, “definição estipulativa”, “definição legislativa”, etc.), além de outros termos relacionados à teoria das definições. Deste modo, dispenderemos o próximo capítulo buscando estabelecer um sentido determinado para esses termos e expressões, bem como introduzir o leitor nos problemas que podem advir dessas classificações.

Num segundo momento, abordaremos detidamente a posição de Morris Weitz, autor que em relação ao conceito de arte, a nosso ver, é tanto antidefinicionalista quanto antiessencialista. Nosso objetivo é mostrar como Weitz advoga pela indefinibilidade de “arte”: recorrendo à noção de “semelhança de família”, o autor afirma que não aplicamos o conceito a partir de condições necessárias e conjuntamente suficientes, mas a partir de semelhanças que estabelecemos entre o caso a ser avaliado e as entidades que já consideramos obras de arte. Nos concentraremos na exposição de seus argumentos e dos argumentos contrários às suas teses, bem como na relação entre esse autor e o pensamento de Ludwig Wittgenstein nas *Investigações Filosóficas*.

Posteriormente, nosso objetivo será abordar a posição de Arthur Danto, autor que se opõe a Weitz ao defender veementemente a possibilidade de uma definição essencialista de “arte”. Exporemos as posições de Danto em relação a esse conceito e suas objeções aos autores que atuam a partir das perspectivas wittgensteinianas. Apresentaremos também algumas críticas que lhe podem ser feitas, nos indagando se tais objeções podem fornecer uma

resposta contundente aos desafios propostos pelos antidefinicionalistas. Intentamos também esmiuçar a definição de arte que o autor fornece, de modo a indicar se tal definição é bem-sucedida em nos dar as condições necessárias e conjuntamente suficientes para que um objeto caia sob o conceito de arte. Por fim, arriscaremos avaliar o projeto de Danto como um todo, demonstrando as consequências inesperadas que podem advir de algumas de suas teses.

2. DEFINIÇÕES

O termo ‘definição’, embora frequentemente usado, foi raramente¹⁸ definido na história da filosofia (GREIMANN, 2015). E, quando definido, não é infrequente que essa definição acabe tendo um caráter explanatório insatisfatório ou nos seja de pouca valia se nosso objetivo é aprimorar nossos usos futuros: como afirmam ironicamente Dewey e Bentley, “se as definições ‘clarificam’, as definições filosóficas de definição estão longe de serem elas mesmas definições” (1947, p. 288). O hábito histórico de filósofos e filósofos de definir e redefinir não parece ter levado a um consenso do que seja uma definição. Ao contrário, as atividades a que nos referimos sob tal nome são de uma variedade inquietante. Abbagnano, em seu *Dicionário de Filosofia*, diz que a definição é a “declaração da essência”¹⁹. Mora declara que ela “equivale à [...] indicação dos fins ou dos limites conceituais de um ente com referência ao demais”²⁰. Comte-Sponville afirma que definir é “estabelecer a compreensão de um conceito (muitas vezes, indicando seu gênero próximo e suas diferenças específicas) e possibilitar, assim, seu entendimento”²¹. Já segundo Greimann:

No sentido genérico, [o termo definição] refere-se a vários tipos de explicação conceitual, como a decomposição de um conceito complexo nos seus constituintes, a explicação das condições de aplicabilidade do conceito, a construção de uma descrição definida para a extensão de um conceito, a transformação de um conceito vago num conceito mais exato, a redução de um conceito a conceitos de outro tipo, etc (GREIMANN, 2015, p. 1).

Para esse autor, há ainda uma outra ambiguidade no modo como o termo é utilizado na literatura: utiliza-se “definição” tanto para fazer referência ao ato de definir quanto ao produto desse ato, ou seja, à definição enquanto fórmula. Robinson também parece ter sido sensível a essa ambiguidade quando elenca os sete sentidos que “definição” assume na literatura filosófica: (1) uma certa atividade humana, de caráter intelectual; (2) A sentença que media ou expressa essa atividade; (3) O significado dessa sentença; (4) A parte predicativa da sentença; (5) O significado da parte predicativa da sentença; (6) o sentido de uma palavra; (7) uma afirmação concisa e direta da forma “x é ____” (ROBINSON, 1962, p. 12).

18 Esperamos que a escassez de bibliografia nos redima, em parte, da menção frequente à Robinson (1962) no texto, visto que seu livro é um dos poucos que se dedica exclusivamente à questão.

19 ABBAGNANO, N. *Dicionário de Filosofia*. 5ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2007, p. 272.

20 MORA, F. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: Loyola, 2000, p. 651

21 COMTE-SPONVILLE. *Dicionário Filosófico*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011, p. 141.

Segundo o autor, o uso de (6) deve ser evitado, pois já é suficientemente expresso pela palavra “sentido”. Assim também deve-se evitar (7), se estamos nos referindo meramente a certos tipos de afirmações concisas, “como quando se diz que Bismark ‘definiu’ política como a arte do possível, e Sandburg ‘definiu’ gíria como a linguagem que tira seu casaco, cospe na mão, e vai trabalhar” (ROBINSON, 1962, p. 13). Além disso, (4) e (5) podem ser mais precisamente expressos por “*definiens*”, e seria vantajoso que utilizássemos esse termo em detrimento de “definição”. Assim, restariam (1), (2) e (3) como usos “recomendáveis” do termo em questão.

Essas breves observações são simplesmente para tentar mostrar a profusão de atividades diferentes que já foram alcunhadas “definição”. A variedade das situações em que o termo é empregado é evidente – e, confessamos, um tanto desanimadora. Pois, como investigar definições se nem ao menos podemos entrar em consenso com o(a) leitor(a) acerca do tipo de coisa a que estamos nos referindo?

A certa altura de seu livro, Robinson define “definição” como “qualquer ensinar de certa palavra como o nome para certa coisa” (1962, p. 48). Esse pode parecer um uso demasiado inespecífico e de pouca valia num contexto filosófico, mas o autor não é o único a adotar um sentido amplo da palavra quando o que se procura é uma investigação geral acerca da questão. Dewey e Bentley, em seu artigo “Definition”, afirmam que, por mais que no passado houvessem restringido o uso de “definição” para os contextos da lógica formal e da matemática (e proposto o uso de “designação” para procedimentos de nomeação, e “especificação” para esses procedimentos em suas formas mais avançadas, na ciência moderna), voltariam a adotar, no artigo, o sentido ordinário e vago do termo:

Fomos forçados a esse passo [...] pela dificuldade extrema que encontramos em levar a cabo o exame de tudo que há de ser examinado sob “definição”, enquanto comprometidos em endossar um uso altamente especializado da palavra. É muito melhor abandonar nossa preferência sugerida do que mantê-la onde há alguma chance de que ela possa distorcer o inquérito mais amplo (DEWEY; BENTLEY, 1947, p. 281).

Deste modo, seguindo tais autores e estando abertos ao que encontrarmos sob o nome “definição” na bibliografia analisada, pretendemos aqui manter um sentido inespecífico do termo, especificando-o em seus subconceitos, quando isso nos parecer necessário. Podemos estabelecer aqui, retornando aos sete sentidos elencados por Robinson, definição como “uma certa atividade humana, de caráter intelectual”, que é o uso recomendado pelo autor (1962, p. 13). Claro que dizer que definição é uma atividade

intelectual humana é tanto patentemente verdadeiro como patentemente pouco informativo. Faz-se necessária a indicação de certas características gerais das definições com as quais lidaremos nesse trabalho.

A primeira característica é que a palavra definição parece não descrever uma atividade primária do uso de símbolos, mas certo processo subsequente que reflete acerca do uso feito nessa instância primária (ROBINSON, 1962). Se encontramos no verbete “cadeira” do dicionário: “Peça de mobiliário que consiste num assento com costas, e, às vezes, com braços, dobrável ou não, para uma pessoa”²², essa é uma afirmação que tenta encapsular o uso que cadeira tem na linguagem ordinária e que talvez a maioria dos falantes teria dificuldade de formular, embora entenda perfeitamente o sentido de “essa cadeira está quebrada” ou “há quinze cadeiras nesta sala”. Assim, diríamos que a definição, nesse caso, tenta reconstruir racionalmente o modo como utilizamos “cadeira” na linguagem ordinária, o modo como utilizamos o vocábulo no que Robinson está chamando de “instância primária”.

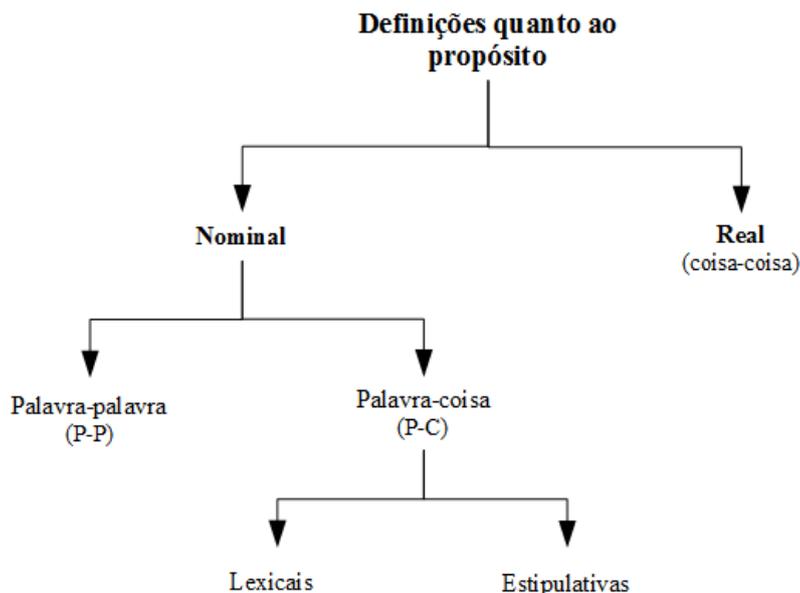
Ademais, as definições que abordaremos não são, em sua maioria, tratadas pelos autores simplesmente como definições, mas como definições de um tipo específico – *definições reais*. O sentido de “definição real” pode ser tão difícil de precisar quanto o sentido de definição em geral – mas um dos nossos objetivos principais neste capítulo é tentar esclarecer o que podemos entender por “definição real”. Deste modo, a última característica que vale a pena ressaltar – e uma das que nos parece mais pertinente – é que a definição é geralmente tratada pelos autores que abordaremos como uma resposta informativa à pergunta de forma platônica “O que é x ?” – no nosso caso, como uma resposta à questão “o que é *arte*?”.

Assim, não é de nosso interesse aqui nos embrenhar nos meandros de teoria das definições, nem discorrer acerca das variadas definições de “definição” que já foram propostas ao longo da história da filosofia – a explicitação da essência da coisa, de sua natureza, o critério de possibilidade de um conceito, uma regra de tradução, etc. Sobretudo, nos interessa estabelecer uma terminologia que sirva de base para nossa investigação principal, como já indicamos. À vista disso, a próxima seção será dedicada à categorização dos tipos de definição que nos serão úteis no resto do trabalho.

22 FERREIRA, Aurélio B. de H. *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. 3ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999, p. 359.

2.1. Classificação

Robinson (1962) classifica definições a partir de dois parâmetros – ou quanto ao *propósito*, ou quanto ao *método* pelo qual atingem seu propósito²³. Quanto ao propósito, definições podem ser de dois tipos: *real* e *nominal*. A definição nominal é subdividida ainda em mais dois tipos: *palavra-palavra* [doravante *P-P*] ou *palavra-coisa* [doravante *P-C*]. A *definição nominal P-P* é aquela que conecta duas palavras numa relação de sinonímia: é aquela que expressa “o símbolo A é equivalente ao símbolo B” (1962, p. 20). Já a *definição nominal P-C* é a que “conecta a palavra a algum objeto não-simbólico” (idem). A *definição real*, ou *definição coisa-coisa*, por sua vez, “nunca está na esfera dos símbolos” (idem).



[Figura 1] Diagrama esquematizando a classificação de definições de Robinson (1962)

Apesar de bastante intuitivas, essas distinções trazem algumas dificuldades. A primeira é que por *definição P-C* Robinson não se refere simplesmente a casos como o de definições ostensivas, mas à correlação de uma palavra e uma coisa, “*não importa como você a faça*, e se você introduz a coisa por meio de outras palavras” (1962, p. 17, grifo do autor). Isso significa que “toda definição palavra-palavra necessariamente implica uma definição palavra-coisa para os ouvintes que conhecem o significado de uma das palavras” (idem). Se

23 Essa não é, evidentemente, a única classificação possível. Greimmann (2015), por exemplo, tem quatro parâmetros para a classificação de definições: quanto ao tipo de *definiendum*, quanto à forma sintática, quanto ao método e quanto ao objetivo. A distinção entre definições nominais e reais se dá, para ele, como uma distinção entre diferentes tipos de *definiendum*. A preferência por tratar unicamente da classificação de Robinson aqui não é por acreditarmos na superioridade das suas teses, mas simplesmente por elas servirem melhor aos nossos propósitos.

digo: “a palavra *Rot*, em alemão, significa o mesmo que *rouge*, em francês”, isso é uma *definição P-P* para as pessoas que não sabem o significado das duas palavras, mas é uma *definição P-C* para as que sabem o que qualquer uma das duas significa, a saber, o mesmo que “vermelho”. É no mínimo estranho que uma classificação que se diz quanto ao *propósito* varie de acordo com um critério epistêmico – o conhecimento que o sujeito tem dos termos envolvidos. É de se perguntar mesmo se uma *definição P-P* pode ser corretamente chamada de “definição”, já que para que ela ocorra é necessário que o indivíduo não saiba o significado dos termos em questão, e que a sentença, portanto, seja muito pouco informativa para ele.

Entretanto, não pretendemos nos aprofundar nas possíveis inconsistências quanto às distinções entre as definições *P-P* e *P-C*. Queremos desde já deixar claro que faremos um uso instrumental das classificações de Robinson, não nos comprometendo com todas as suas teses, nem tentando salvá-lo das possíveis incongruências de sua argumentação. Nos utilizaremos dele quando for necessário, por vezes mesmo alterando a semântica de certos conceitos para que se encaixem em nossos objetivos (embora sempre indicando essa alteração e nunca a atribuindo ao autor, evidentemente).

2.1.1. Classificação quanto ao propósito

2.1.1.1. Definições lexicais e estipulativas

Essa seção é dedicada à subdivisão de Robinson das definições *P-C*: tais definições podem ser ou *lexicais* ou *estipulativas*. A *definição nominal P-C lexical* é aquela em que apresentamos o modo como determinado termo é usado por certo conjunto de falantes em determinado contexto – ela trata de usos efetivos feitos por pessoas reais. Esse tipo de definição é bastante comum em nosso cotidiano: em todas as sociedades os falantes competentes provavelmente já se engajaram pelo menos uma vez na atividade de relatar a outro o modo como um sinal é utilizado. Tal definição é a que vemos em dicionários²⁴, por exemplo. Como se reporta a usos passados, a definição lexical é uma forma de história.

Como forma de história, tal definição tem suas particularidades: uma definição lexical é uma proposição empírica, e, como tal, bipolar, podendo ser verdadeira ou falsa de acordo com a adequação dessa proposição ao fato a que ela se reporta – ao uso do termo por determinado conjunto de pessoas. Assim, a sentença “‘Círculo’ é o nome pelo qual os falantes

24 De acordo com Robinson, as definições de dicionários geralmente não são definições lexicais puras, já que muitas vezes os autores de dicionário não se veem tanto como historiadores, mas como legisladores de um suposto uso “correto” da linguagem. Dicionários, “no melhor dos casos, [...] tendem majoritariamente apenas a nos dar definições lexicais verdadeiras do vocabulário de uma classe respeitada” (ROBINSON, 1962, p. 38).

de português do Brasil designam uma figura geométrica com quatro lados de mesmo comprimento” é uma definição lexical falsa.

Além disso, não existiriam termos “indefiníveis” para esse tipo de definição (ROBINSON, 1962, p. 42). Isso não significa que qualquer sinal seja definível para qualquer pessoa – talvez seja impossível definir determinados conceitos matemáticos para uma criança de cinco anos. Mas, se um sinal é lexicalmente indefinível para qualquer pessoa, em qualquer contexto, ele é inútil para comunicação. Portanto, todo sinal satisfatoriamente utilizado na comunicação é lexicalmente definível.

Já a *definição nominal P-C estipulativa* (ou *legislativa*) trata do estabelecimento, geralmente consciente e explícito, de uma relação entre uma palavra e um objeto não-linguístico, sem necessariamente se comprometer com o modo pelo qual essa palavra já foi usada por outros falantes. Portanto, tais definições estabelecem arbitrariamente uma regra para usos futuros em determinados contextos – seja para atribuir um sentido novo a um sinal, seja para escolher, no caso de um sinal ambíguo, um sentido unívoco a ser utilizado na comunicação futura. Tal tipo de definição é bastante recorrente em contextos filosóficos – em nossos *papers* constantemente escrevemos frases do tipo “por x eu entendo yz ”. Como instauração de uma regra, definições estipulativas, diferentemente das lexicais, não possuem valor de verdade. Se apontamos para uma superfície de determinada cor e dizemos “chamemos essa cor de ‘rozul’”, isso não é verdadeiro nem falso (no máximo, podemos ser bem ou mal sucedido na tentativa de fazer com que outros adotem nosso novo sinal).

Definições estipulativas têm o mérito de serem responsáveis pela desambiguação de conceitos já utilizados e pela criação de novos conceitos, atividades que são “a chave de uma das duas ou três fechaduras na porta da ciência bem-sucedida” (ROBINSON, 1962, p. 68). Ela nos aproxima da realidade com um novo grupo de termos que talvez nos permita uma melhor organização de determinados fatos do mundo. Contudo, como na estipulação não precisamos fazer o mesmo uso que os outros falantes fazem de certo vocábulo, uma das desvantagens de se utilizá-la é a possível falha na interlocução futura. Ademais, como aponta Robinson, o hábito de adotar tais definições pode levar ao hábito de evadir a análise de conceitos obscuros e clarificação de seus usos reais (1962, p. 78).

Resumindo, “definição nominal *P-C*” pode se referir a dois tipos de atividade: ou à exposição de como um sinal é utilizado por certo grupo de falantes, caso em que é chamada *lexical*, ou ela pode se referir à atividade de estabelecer uma relação de representação entre

uma palavra e um objeto não-linguístico, caso em que é chamada *estipulativa*. A primeira, mas não a segunda, tem um valor de verdade, e ambas são atividades igualmente válidas e têm o seu papel na comunicação humana.

2.1.1.2. Definições nominais e reais

Pretendemos agora, já explicadas as distinções entre os subtipos de definição palavra-coisa, nos concentrar nesta seção na diferença entre esse tipo de definição e a *definição real*, coisa-coisa. Podemos, em relação a esse problema, discutir uma passagem bastante interessante de Danto:

Em certa medida, a definição da arte sempre foi uma preocupação filosófica (embora não em consequência de um especial interesse filosófico em dar definições, pois a filosofia não se reduz à lexicografia [*is not just lexicography*], e a pergunta que nos interessa pode ser enunciada da seguinte maneira: por que a arte é uma das coisas que os filósofos se preocuparam em definir?) (DANTO, 2005, p. 102).

A lexicografia não faz parte da filosofia²⁵. Então por que vários filósofos fizeram da definição de “arte” o objetivo de seus escritos? Melhor dizendo, o que há de propriamente filosófico na definição como eles a concebem? Dizer, como coloca Robinson, que a definição real “nunca está na esfera dos símbolos” talvez não seja a formulação mais adequada. Afinal, *definição* por princípio já parece ser uma atividade que se dá por símbolos e visa refletir sobre nossos usos simbólicos. O exemplo aristotélico “humano é animal racional”, embora vise nos informar acerca de fatos extralinguísticos, utiliza símbolos e, por conseguinte, se situa na esfera dos símbolos em alguma medida.

Entretanto, há uma distinção que merece ser mencionada. Num caso como “A palavra *Rot*, em alemão, significa o mesmo que *rouge*, em francês”, utilizamos a linguagem para descrever linguagens. O português, num caso como esse, funciona como *metalinguagem*, e o alemão e o francês são chamados *linguagens-objeto*, que são as linguagens sob análise. O

25 Confessamos que há uma ambiguidade na frase de Danto. Dizer que “philosophy is not just lexicography” é uma frase um tanto problemática, pois pode querer dizer tanto (1) que lexicografia não faz parte da filosofia, não é uma disciplina filosófica, interpretando o “just” como implicando, de algum modo, uma depreciação da disciplina de lexicografia (afinal, Danto poderia ter dito apenas “philosophy is not lexicography”). A frase poderia ser interpretada também como dizendo (2) que a lexicografia é uma parte da filosofia, embora não o todo dela (philosophy is not *just* lexicography, but also metaphysics, epistemology, etc.). Preferimos adotar a primeira interpretação porque, levando em conta parte da metafilosofia de Danto (a sua defesa de que a filosofia aspira à necessidade, a verdade em todos os mundos possíveis, e não lida com dados empíricos, por exemplo (DANTO, 1986)), achamos difícil argumentar que ele defenda que lexicografia é uma disciplina filosófica. Além disso, essa parece ser a interpretação adotada também pela tradutora, ao empregar “não se reduz à” como tradução de “is not just”, o “reduz” aqui como tentando expressar esse sentido depreciativo que pode estar contido na frase original como a interpretamos.

que gostaríamos de advogar, como hipótese interpretativa, é que entendamos a afirmação de que a definição real nunca está na esfera dos símbolos como afirmando que, numa definição real, a sentença não é formulada na metalinguagem, como no caso das definições nominais, mas *na linguagem-objeto*. A definição real não pretende refletir sobre nossos usos simbólicos, mas pretende dizer algo sobre a constituição do mundo.

Assim, a proposição (P) “Arte é imitação da natureza” não é intercambiável por “‘Arte’ é imitação da natureza” ou “‘Arte’ é ‘imitação da natureza’” – (P) não diz que a palavra “arte” é uma imitação da natureza (o que parece ser sem sentido mesmo numa interpretação metafórica caridosa) ou que a palavra “arte” é sinônima da expressão “imitação da natureza”²⁶. Ela pretende dizer que todos as obras de arte têm em comum o fato de serem imitações de objetos naturais – o que é uma tese sobre objetos extralinguísticos, não sobre palavras. Deste modo, a definição real (como se apresenta na bibliografia analisada) não pretende, como a definição nominal, explicitar a conexão arbitrária, convencional, que há entre dois fatos no mundo – o fato que chamamos de sinal e fato o que chamamos de referente. Há, na verdade, a tentativa de explicitar precisamente as propriedades que constituem o referente do sinal em questão.

Até agora demos uma definição “formal” de definição real – que ela é formulada na linguagem objeto –, e afirmamos que tal definição se dá por que há um objetivo específico em mente: falar *do* mundo. Colocar as coisas desse modo pode dar uma ideia por demasiado empírica do trabalho do filósofo: entretanto, de fato, já se argumentou que se queremos descobrir o significado de “ouro”, o químico nos dará a definição real e o lexicógrafo a definição nominal (GUPTA, 2015). No entanto, o intuito dos autores que analisaremos não é, evidentemente, fazer algo como pegar uma obra de arte e verificar como são constituídas as suas moléculas – mesmo porque, como podemos ver pelo problema dos indiscerníveis, nenhuma análise química ou física do objeto poderia nos dar nenhuma pista do que compõe um objeto artístico mas não sua contraparte material.

26 Isto a princípio parece ir contra a ideia que temos das regras inferenciais da definição. Grosseiramente, essas regras estabelecem que (i) qualquer ocorrência do *definiendum* pode ser substituída por uma ocorrência do *definiens* e, conversivamente, (ii) qualquer ocorrência do *definiens* pode ser substituída por uma ocorrência do *definiendum* (GUPTA, 2015). Quando dizemos que a definição real não diz que as expressões são sinônimas, apenas pretendemos dizer que não é a sinonímia que está em questão numa definição real, ou que o objetivo primário não é estabelecer tal relação. Entretanto, estando em posse de uma definição real de *x* até poderíamos, num momento posterior, substituir o *definiens* pelo *definiendum* e vice-e-versa, preservando o valor de verdade da proposição. Ou seja, mesmo que a sinonímia não esteja em questão, o princípio continua válido.

Se a análise feita pelo filósofo não é empírica, então, o que ela é? Talvez a resposta mais recorrente a essa pergunta seja que tal análise é conceitual, dada pela decomposição de um conceito complexo em conceitos mais simples, ou em suas partes constituintes. O paradigma de análise na bibliografia dos autores de filosofia da arte contemporânea é o desmembramento do conceito nas condições individualmente necessárias e conjuntamente suficientes para que um objeto caia sob o seu domínio.

Assim, como formulação provisória, podemos adotar que “definição real” é a definição de um conceito geral²⁷ que visa apresentar as características que todos os objetos que caem sob aquele conceito (e apenas eles) possuem. Entretanto, não é qualquer característica comum que conta para a definição real, como deve ter ficado claro de nossa exposição das objeções de Fine à formulação modal. Há como pano de fundo da ideia de “definição real” que certas propriedades são, em algum sentido, mais “primárias” do que outras. Embora tais propriedades sejam por vezes denominadas como “natureza” ou “essência” da coisa, nem todos os autores da bibliografia analisada estarão comprometidos com essa terminologia.

A ideia que certas propriedades têm primazia em relação a outras é uma tese que remonta a Platão e Aristóteles e nos leva a uma outra característica que é frequentemente exigida de uma definição real: a definição deve ter um caráter *explicativo*. Em Aristóteles, a essência de um conceito *X* é aquilo que *explica* porque *X* tem as propriedades que o caracterizam enquanto *X* (ANGIONI, 2008, p. 391). Poderíamos dizer que os autores comprometidos com o projeto definitório tomarão as propriedades de sua definição como tendo uma primazia ontológica sobre as outras propriedades dos objetos definidos, de modo que *F* não seria *F* se não tivesse as propriedades que são expressas numa definição real verdadeira. Por esse viés, através da explicitação das condições necessárias e suficientes de um conceito cumpriríamos o intento da definição real, pois aprenderíamos alguma coisa não apenas sobre palavras, mas sobre a constituição do mundo.

Desse modo, o que deve ficar estabelecido é o que se segue, para boa compreensão das etapas futuras desse estudo: a definição real é a definição que (α) visa nos fornecer *certas*

27 Que haja uma definição real de entidades particulares não é algo defendido por qualquer autor que tenhamos tido contato. Isso parece se dar por que o paradigma de método da definição é a análise, e entidades particulares não seriam analisáveis no sentido requerido. Esse seria o caso porque toda análise de entidades desse tipo em suas características específicas “dá um complexo que poderia logicamente pertencer também a algum outro particular” (ROBINSON, 1962, pp. 97-98). Assim, se quisermos analisar “Clarice Lispector” num complexo de outros conceitos (animal, racional, fêmea, pele branca, etc.) talvez nunca cheguemos a singularizar a entidade pretendida.

propriedades dos objetos ou eventos que são designados por um mesmo conceito, propriedades que *eles e apenas eles* compartilhariam – que gostaríamos de chamar de “propriedades distinguidoras”; (β) essas “propriedades distinguidoras” gozam de um status especial para os autores que as tomam por *definiens*, sendo que (γ) muitas vezes tais propriedades são vistas como tendo um poder explicativo acerca da coisa definida.

Falamos antes em “essência”, “natureza” e em “primazia ontológica”, mas nessa formulação geral preferimos falar simplesmente em “status especial”, tendo com isso em mente um sentido amplo e formal. Quaisquer que sejam as propriedades tomadas como distinguidoras, elas por princípio gozam desse status relativamente às outras propriedades, simplesmente por terem sido as escolhidas em detrimento das outras, não nos importando, por ora, a natureza desse status relativo que estou apresentando. Weitz argumenta num sentido semelhante em “Analysis and Real Definition” (1950):

Qualquer complexo provavelmente contém um número infinito de propriedades. Nenhuma análise pode enumerar todas elas. Ademais, toda análise é relativa a uma interpretação específica do complexo em questão; i. e., os fatos que compõe o complexo que chamamos “a presente situação política do mundo” podem ser classificados de inúmeras maneiras diferentes. Mas, uma vez que decidimos nossa classificação, então propriedades “importantes” são aquelas mais relevantes para a nossa classificação (WEITZ, 1950, p. 8)

Assim, mesmo que um definicionalista em arte não se comprometa com algo como uma essência metafísica dos objetos artísticos, uma vez que se compromete com o projeto definatório e com um determinado sistema de classificação, ele aceita que, dentro daquele sistema, nem todo conjunto de propriedades é igualmente válido como *definiens* de uma definição real, ainda que a formulação resultante desse conjunto seja coextensiva à formulação que ele aceita como definição – ou seja, nem todas as propriedades que singularizam um determinado conceito serão sempre aceitas como propriedades distinguidoras.

Por fim, é importante destacar que o que estamos fazendo aqui é tentar apresentar características gerais que as definições reais da bibliografia compartilham, não dar uma definição unívoca de “definição real”. Robinson advoga que essa última tarefa seria mesmo impossível:

Minha resposta é que a busca por definições reais, como iniciada por Sócrates e continuada até hoje, não tem sido um único tipo [*kind*] de atividade; Ela têm incluído muitos gêneros [*sorts*] diferentes de atividade;

seus praticantes não distinguiram essas diferenças, mas tomaram todas elas como uma coisa una, definição (ROBINSON, 1962, p. 152).

Assim, de acordo com o autor, “definição real” designaria um conjunto muito heterogêneo de atividades que foram erroneamente referidas por um mesmo conceito. Por conseguinte, a busca por dar um sentido unívoco de “definição real” que elencaria características comuns essenciais que me permitiriam distinguir todas as propostas de definição real em relação a outras atividades humanas seria um empreendimento, ao fim e ao cabo, fadado ao fracasso. Essa ideia terá seu devido destaque no momento oportuno.

Resumidamente, neste capítulo nossa intenção foi levar o(a) leitor(a) a estabelecer uma terminologia básica para que possamos discutir o projeto de definição de arte nos próximos capítulos. Dessa terminologia, é importante que ele(a) retenha alguns pontos: podemos classificar as definições, quanto ao propósito, em nominais e reais. As definições nominais podem ser divididas em *palavra-palavra* ou *palavra-coisa* (essas últimas podem ser, por sua vez, ou lexicais ou estipulativas). Entretanto, a definição sobre a qual nos concentraremos é a *definição real*, palavra-coisa, que é formulada na linguagem objeto e visa nos fornecer as propriedades distinguidoras do conjunto de objetos ou eventos que estamos definindo – no caso aqui analisado, dos objetos de arte.

3. O ANTIDEFINICIONALISMO DE MORRIS WEITZ

Acerca do problema da definição de “arte”, a primeira posição que gostaríamos de discutir é a posição de Morris Weitz, que aparece em sua formulação mais famosa no artigo “O Papel da Teoria na Estética”, de 1956. Esse artigo será central no percurso deste trabalho, dada a sua influência no debate no século XX. Com efeito, depois dos escritos de Weitz e outros autores antiessencialistas, uma “moratória *de facto* em definições predominou por quase uma década” (CARROLL, 2000, p. 3) e sua influência, ainda que atenuada, dura até nossos dias. Para iniciar nossa investigação, acredito que valha a pena citar um dos trechos mais replicados de “O Papel da Teoria na Estética”:

O problema com o qual devemos começar não é “O que é a arte?”, mas “Que tipo de conceito é ‘arte?’”. De facto, o problema fundamental da própria filosofia é explicar a relação entre o emprego de determinados tipos de conceitos e as condições em que podem ser correctamente aplicados. Se me é permitido parafrasear Wittgenstein, não devemos perguntar “Qual é a natureza de um qualquer x filosófico?”, nem mesmo, de acordo com o semanticista, “O que significa ‘x?’”, uma transformação que conduz à interpretação desastrosa de “arte” como nome de uma classe especificável de objectos, mas sim “Qual é o uso ou emprego de ‘x?’”, “O que é que ‘x’ faz na linguagem?”. Esta é, segundo creio, a questão inicial, a origem, se não o fim, de todos os problemas e soluções filosóficos (WEITZ, 2007, pp. 67-68).

O que significa dizer que a origem ou o fim de todos os problemas filosóficos é elucidar “o que ‘x’ faz na linguagem”? Pretenderemos, nesse capítulo, responder a essa pergunta, de modo a caracterizar a mudança de perspectiva que Weitz espera introduzir, e que deriva de Ludwig Wittgenstein, como fica patente na própria citação. Além disso, evidentemente, nosso objetivo é explicitar as teses de Weitz em relação ao conceito de arte: para esse autor, “arte” é um conceito aberto determinado por semelhança de família e, portanto, seria infrutífero e absurdo almejar qualquer definição para tal conceito. Tencionamos ainda discutir como tais teses podem estar relacionadas com a concepção wittgensteiniana do papel da filosofia nas *Investigações Filosóficas*. Por fim, nosso intento é mostrar que, apesar das falhas lógicas possivelmente cometidas pelas definições de arte que discute, Weitz não as rechaça como totalmente desprovidas de valor, mas as reabilita na medida em que as vê como recomendações sérias para voltarmos nosso olhar a certos traços das obras de arte, por vezes ignorados.

3.1. As definições tradicionais e a indefinibilidade de “arte”

O autor inicia “O Papel da Teoria na Estética” se voltando às teorias estéticas tradicionais²⁸, principalmente às que foram centrais na filosofia da arte na primeira metade do século XX. Entre as teorias apresentadas estão a versão Bell-Fry da teoria formalista, uma acepção geral da teoria emocionalista (da qual fazem parte, segundo ele, Tostoi e Ducasse), a definição de Croce e o Organicismo defendido por A. C. Bradley. Essas teorias são geralmente baseadas em propriedades representacionais, expressivas ou formais, e quase todas enumeram apenas uma condição a ser satisfeita pelo objeto artístico, motivo pelo qual são chamadas pelo autor de definições simplistas [*simple-minded*]. A exceção é a versão Voluntarista de Parker, que ainda seria uma definição tradicional, embora não baseada em apenas uma condição.

Todas essas definições são falhas, de acordo com Weitz, quer porque sejam circulares, quer porque sejam demasiado inclusivas ou excludentes, quer porque sejam pseudofactuais ou quer porque se assentem em princípios duvidosos, como o de que há conhecimento não-conceitual ou de que a arte encarna satisfações imaginárias, em vez de reais. Entretanto, a proposta do autor não é criticar cada teoria individualmente, mas sim:

[...] efectuar uma crítica muito mais fundamental, a saber, que a teoria estética é uma tentativa logicamente vã de definir o que não pode ser definido, de indicar as propriedades necessárias e suficientes daquilo que não tem propriedades necessárias e suficientes, de supor que o conceito de arte é fechado, quando o seu uso revela e exige a sua abertura (WEITZ, 2007, p. 67).

Por esse viés, essas teorias não foram bem-sucedidas em nos fornecer as propriedades necessárias e conjuntamente suficientes de “arte” não por que seja factualmente difícil fornecê-las, mas porque “arte”, como a lógica do conceito evidencia, é um conceito *aberto* e, conseqüentemente, não tem um conjunto de propriedades necessárias e suficientes a serem fornecidas ou explicitadas numa definição. O empreendimento é “logicamente impossível” ou “logicamente vão”, já que tenta definir o que, por princípio, não pode ser definido na acepção exigida (WEITZ, 2007, p. 63).

Em filosofia, a discussão acerca da definibilidade ou indefinibilidade de um conceito por vezes está associada à exigência de que certos termos sejam apreendidos sem recurso a uma definição, para evitar o problema do regresso ao infinito em nossas análises. Nesse sentido, as definições são concebidas como a decomposição de um conceito complexo nos

28 Utilizaremos aqui também, como sinônimo de “teoria estética tradicional”, “definições tradicionais” ou “projetos definitórios tradicionais”. “Teorias estéticas tradicionais” correspondem, como as concebemos, às tentativas de definição a que Weitz teve acesso até a redação do artigo.

seus constituintes, e a discussão costuma versar acerca de quando esse processo deve parar, de quando chegamos no absolutamente simples, indefinível, que constituiria a base de nossa linguagem. “Não definível”, nesse contexto, é intercambiável por “não analisável”.

Entretanto, não é nesse sentido que arte é “indefinível” para Weitz. “Arte” é “não-analisável” não no sentido de que seja “absolutamente simples”. Aliás, o mais intuitivo é que digamos o contrário: a arte é indefinível justamente por ser demasiado complexa, demasiado variegada para que o intelecto humano possa apreender as características que determinam quais membros podem pertencer-lhe. Mas não é também nesse sentido que Weitz diz que “arte” é indefinível. “Arte” é indefinível, simplesmente, porque não há nenhum conjunto de propriedades necessárias e suficientes guiando a aplicação do termo. Quando aplicamos o termo “arte”, não há uma “essência” oculta que nos guia e que poderia ser desvelada pela análise adequada.

Ao discutir a posição de Weitz, Davies (1991) afirma que há dois tipos de abertura conceitual. No primeiro tipo, o conceito de fato tem fronteiras, mas há uma dificuldade epistêmica em dizer onde elas se encontram. Para todo caso, está previamente determinado se ele cai ou não sob determinado conceito, mas podem haver disputas ou dúvidas acerca de certos casos. O segundo tipo é ontológico: é característico do modo como o conceito é instanciado no mundo que ele não seja de todo determinado, e não encontrarmos uma definição não decorre de nossa falta de conhecimento. Por esse viés, a caracterização weitziana de “arte” a torna um conceito aberto do segundo tipo.

3.2. Abertura conceitual e semelhança de família

Mas então como se dá, em Weitz, a defesa da tese de que “arte” é indefinível? O autor recorre à Wittgenstein e sua discussão do conceito de “jogo” como analogia para o caso do conceito “arte”. “Observe, por exemplo, os processos a que chamamos ‘jogos’”, nos convida Wittgenstein nas *Investigações*:

Tenho em mente os jogos de tabuleiro, os jogos de cartas, o jogo de bola, os jogos de combate etc. O que é comum a todos esses jogos? “Não diga: *Tem que* haver algo que lhes seja comum, do contrário não se chamariam ‘jogos’” - mas *olhe* se há algo que seja comum a todos. Porque, quando olhá-los, você não verá algo que seria comum a *todos*, mas verá semelhanças, parentescos, aliás, uma boa quantidade deles. Como foi dito: não pense, mas olhe! (WITTGENSTEIN, 2012, p. 51; §66).

Deste modo, segundo Wittgenstein, ao olharmos todas as coisas a que chamamos “jogos” não encontraremos um traço comum. O jogo *a* pode se parecer com *b* em

determinados aspectos, mas não ter nada em comum com *c*, embora *c* compartilhe alguns traços com *b*. Os jogos de tabuleiro têm bastante em comum, por exemplo, com os jogos de cartas. Ao passo que os jogos de cartas têm certos traços em comum com jogos de bola, mas, ao mesmo tempo, vários traços desapareceram entre esses últimos e os jogos de tabuleiro. E quanto aos jogos de cartas e os jogos olímpicos, por exemplo, ou os jogos de videogame? Eles sempre se prestam ao entretenimento? Mas há jogos que se fazem com crianças como ferramenta educativa nas escolas, por exemplo. E um jogador profissional de futebol, joga para se entreter? Há sempre ganhar e perder? Mas e uma criança que atira a bola na parede e a apanha de volta? Mas e os jogos de roda? E, assim, podemos percorrer muitos tipos de jogo e “ver as semelhanças aparecerem e desaparecerem” (WITTGENSTEIN, 2012, p. 52; §66). Essas semelhanças não poderiam ser melhor caracterizadas do que por meio das palavras “semelhanças de família”, nos diz Wittgenstein.

Esse estado de coisas é também o caso da “arte”, de acordo com Weitz – são esses “nexos de similaridades” que ligam as manifestações artísticas entre si, não uma suposta essência comum. Weitz ilustra²⁹ sua posição no artigo recorrendo a um sub-conceito de “arte”, a saber, o de “romance”. Pense em questões do tipo: “*Rumo ao Farol*, de Virgínia Woolf, é um romance?”, ou “*O despertar de Finnegan*, de James Joyce, é um romance?”, ou, para abrigar o exemplo, “*Os sertões*, de Euclides da Cunha, é um romance?”. “Na visão tradicional, esses são interpretados como problemas factuais a serem respondidos com ‘sim’ ou ‘não’, de acordo com a presença ou ausência de propriedades definidoras” (WEITZ, 1956, p. 31). Mas o que efetivamente se faz não é a análise a partir de certo conjunto de propriedades definidoras, mas avalia-se se o trabalho é ou não similar em certos aspectos a outros casos aos quais já aplicamos “romance”, e toma-se uma decisão acerca de se devemos estender o conceito para cobrir esse novo caso:

A nova obra é narrativa, ficcional, contém caracterização de personagens e diálogo, mas (digamos) o enredo não tem uma sequência temporal regular, ou é interpolado com relatos jornalísticos reais. É similar aos romances A, B, C, etc., reconhecidos como tais, em alguns aspectos, mas é diferente deles noutros. Mas a verdade é que B e C também não eram similares a A em certos aspectos quando se decidiu alargar a B e C o conceito aplicado a A. É porque a obra N+1 (o novo tipo de obra) é como A, B, C, ... N em

29 Há discussões na bibliografia secundária acerca do que pode contar como exemplo num conceito por semelhança de família. Wittgenstein dá exemplos baseados em tipos, em grupos de coisas: “jogos de carta”, “jogos de bola”, “jogos de tabuleiro”, etc. Já Weitz utiliza como exemplos obras de arte particulares: *E.U.A.*, de dos Passos, *A Escola de Mulheres*, de André Gide, etc. É evidente que pode haver diferentes modos de exemplificar e não vemos o porquê deveríamos nos comprometer com apenas uma prática: “[...] na ausência de um propósito especial, não há razão em traçar uma fronteira precisa entre [os tipos de exemplificação], e Wittgenstein certamente o não o faz” (HACKER, 2005, p. 219).

determinados aspectos – tem nexos de similaridade com elas – que o conceito é alargado e se gera uma nova fase do romance (WEITZ, 2007, p. 70).

Assim também procederíamos com todos os subconceitos de arte: “tragédia”, “comédia”, “pintura”, “ópera” – e “arte” ela mesma. Se condições necessárias e suficientes para a aplicação de um conceito podem ser estabelecidas, então o conceito é fechado. Mas isso só pode acontecer na lógica e na matemática, segundo Weitz, em que os conceitos são construídos e completamente definidos. Não podemos estabelecer tais condições para a aplicação de conceitos empírico-descritivos e normativos, a não ser que os fechemos arbitrariamente.

Deste modo, na atribuição do conceito “arte” a determinado caso, procederíamos tomando certos trabalhos como paradigmáticos e avaliando as semelhanças que o objeto submetido à avaliação mantém com eles. Perguntas de tipo “o *Merzbau*, de Kurt Schwitters, é uma obra de arquitetura?” não são respondidas recorrendo a uma lista de propriedades necessárias e suficientes. Elas são respondidas pela decisão, baseada em certas semelhanças entre ela e outras obras de arquitetura, de alargar “arquitetura” para cobrir esse caso, ou de negar alargar o conceito e inventar um conceito novo para abarcá-lo – como efetivamente fizemos: não é arquitetura, é “instalação”! Por conseguinte, uma definição real não seria apenas impossível, mas também desnecessária: para estabelecer o que é arte não precisamos de uma lista de propriedades necessárias e conjuntamente suficientes, já que recorreremos às semelhanças entre o caso em questão e casos paradigmáticos de obras de arte e tudo funciona como está.

Evidentemente, podemos escolher fechar o conceito de arte e seus sub-conceitos tendo em vista algum fim específico³⁰, mas isso não corresponde a uma definição real e é importante que os teóricos e críticos tenham isso em mente. Além disso, para Weitz, a iniciativa de fechar o conceito é não apenas arbitrária, mas é também indesejável, já que “exclui as próprias condições de criatividade nas artes” (WEITZ, 2007, p. 71). Se quiséssemos estabelecer uma lista finita de condições a serem satisfeitas para que algo seja arte, limitaríamos as possibilidades de ação dos artistas em seu ofício, de modo que vetaríamos as revoluções artísticas que contrariassem as condições estabelecidas. Esse é um importante argumento da teoria weitziana e será analisado de modo mais detido no momento oportuno.

30 Weitz dá os exemplos de “tragédia” (aberto) e “tragédia grega” (fechado), o segundo tendo um número finito de membros e sendo útil para o trabalho de estudiosos e críticos.

Por ora, é importante salientar o que está na base da concepção de Weitz do que seja um “conceito aberto”. Segundo o autor, conceito aberto é aquele em que “se pode imaginar ou alcançar uma situação ou um caso que requeira algum tipo de *decisão* da nossa parte para alargar o uso do conceito, de modo a abrangê-lo, ou para fechar o conceito e inventar um conceito novo, que permita lidar com o novo caso e sua propriedade” (WEITZ, 2007, p. 69). Assim, Weitz toma a possibilidade de decisão do falante como centro de sua explicação do que seja um conceito aberto.

Falar em “decisão” aqui é admitir um certo nível, se não de arbitrariedade e subjetividade, ao menos de uma deliberação comunitária histórica e socialmente determinada. Não faria sentido falar em “decisão” se quem decidisse não fosse um sujeito – Maria, João, Vanessa – ou uma comunidade linguística num determinado tempo. Se a decisão fosse fruto de um processo puramente algorítmico, nos aproximaríamos novamente de algum tipo de essencialismo, já que as obras de arte paradigmáticas e as semelhanças relevantes já estariam dadas de antemão. De uma perspectiva mais essencialista, como na aplicação através de condições necessárias e suficientes, não faz diferença quem julga, já que, quando um conceito tem fronteiras bem delimitadas e condições finitas, todos, em princípio, chegariam à mesma conclusão. Por esse viés, se Weitz repetidamente fala em “decisão”, é por que admite certa dose de arbitrariedade na aplicação do conceito.

Além disso, é de suma importância destacar que o autor condiciona a abertura conceitual à possibilidade de disputa ou mudança na aplicação futura:

A semelhança básica entre [“arte” e “jogo”] é a sua textura aberta. Ao elucidá-los, podem-se apresentar certos casos (paradigmáticos) acerca dos quais não pode haver dúvidas que são corretamente descritos como “arte” ou “jogo”, mas não se pode apresentar um conjunto exaustivo de casos. Posso elaborar uma lista de casos, bem como de certas condições em que posso aplicar correctamente o conceito, mas não posso listar todas as condições, pela importantíssima razão de que *estão constantemente a surgir, ou são imagináveis, condições novas e imprevisíveis* (WEITZ, 2007, p. 69; grifo nosso).

Destarte, mesmo que pudéssemos hoje estabelecer uma lista finita de condições em que se pode “corretamente” aplicar o conceito, de acordo com Weitz, não há como listar todas essas condições ou como garantir que elas continuarão válidas, pois “surgem constantemente, e continuarão sem dúvida a surgir, novas condições ou casos; emergirão novas formas de arte e novos movimentos, que irão exigir decisões da parte dos interessados[...].” (WEITZ, 2007, p. 71). Todd (1983) chama essa concepção de “teoria da novidade intermitente” [*theory of*

intermittent novelty], a visão de que de tempos em tempos, em arte, fatalmente emergirão traços inovadores a tal ponto que despertarão problemas e disputas conceituais.

Todavia, devemos nos perguntar: se um conceito é um conceito por semelhança de família, como mantém sua unidade? Num paradigma que vê conceitos como possuindo finitas condições necessárias de aplicação, todos os objetos que caem sob esse conceito estão conectados pela posse de certas propriedades. Mas, se a aplicação se dá por semelhança de família, ao aplicar “arte” ao *Pártenon* ou aos *Parangolés* de Oiticica, por que dizemos que se trata de um e mesmo conceito? Dizer que um conceito é um conceito por “semelhança de família” não quer dizer simplesmente que o conceito é ambíguo? Não seria arte, não uma família única, mas um conjunto de várias famílias, para as quais posso estabelecer, individualmente, condições necessárias e suficientes? Se esse fosse o caso, não bastaria desambiguar os diversos sentidos de “arte” e então poderíamos definir o termo disjuntivamente, como a soma lógica de todos os sentidos em que pode ser adequadamente utilizado?

Devemos, seguindo a exortação wittgensteiniana, olhar para nossa prática e para os casos a que chamamos “arte”. Ao fazê-lo, não nos parece que aplicamos “arte” como um mesmo sinal que, na verdade, poderia ser analisado em diversos conceitos distintos, como pode ser o caso de “manga”, sinal que designa tanto uma fruta quanto uma parte de peças de vestuário. Em casos de polissemia como esse, geralmente não é difícil eliminar a ambiguidade se recorrermos a outras palavras ou explicações suplementares (poderíamos convencionar, por exemplo, que daqui em diante pararemos de usar o sinal “manga” e utilizaremos apenas os sinais “manga-fruto” ou “manga-vestuário”). Mas o mesmo não pode ser dito de “arte”: se há uma polissemia, é bastante difícil e passível de controvérsias dizer quantos sentidos têm o conceito, como tais sentidos devem ser demarcados, como poderíamos desambiguiá-los, etc.

Além disso, conceitos por semelhança de família estão associados, em Weitz, a dois traços característicos: à possibilidade de decisão do falante e ao constante aparecimento de casos inovadores, que forcem mutações conceituais. Isso não é imediatamente válido para “manga” ou qualquer outro conceito simplesmente ambíguo. Assim, o que teríamos em “arte” não é uma polissemia com um conjunto de condições necessárias e suficientes para cada diferente aplicação, mas, para usar a metáfora de Wittgenstein, uma corda ou fio, cuja robustez “não consiste em que uma fibra qualquer perpassse toda a sua extensão, mas em que muitas fibras se sobreponham umas às outras” (WITTGENSTEIN, 2012, p. 52; §67).

Mas, segundo Wittgenstein, se alguém disser: “há, portanto, algo comum a essas construções todas, – a saber: a disjunção de todas essas propriedades comuns”, pode-se responder “aqui você joga com uma palavra apenas. Poder-se-ia dizer, igualmente: algo perpassa o fio todo, – a saber, a sobreposição sem falhas dessas fibras” (2012, pp. 52-53; §67). Querer dar uma definição a partir da disjunção de certas propriedades, afirmando que a disjunção é o que há de comum entre todas as instâncias, é, em certo sentido, justamente adular o sentido de “propriedade comum”. Qual a vantagem explicativa de uma solução como essa? O que faz-se é apenas “jogar com uma palavra”, nos diz Wittgenstein.

Simon (1969) propõe uma resposta para o problema da unidade entre os conceitos por semelhança de família. Ele advoga que “duas ou mais coisas podem ser ditas como caindo sob o escopo de um termo por semelhança de família se e somente se eles podem ser conectados por similaridades relevantes a um mesmo paradigma” (1969, p. 412). Isso significa que, para que X conte como um único termo geral, entre duas instâncias quaisquer B e C que sejam chamadas X , mas que não partilhem semelhanças relevantes comuns, “existe, existiu, ou é concebível, alguma entidade A que possui aquelas características de B e C [...] que justificaria elas serem chamadas X ” (idem). No caso dos jogos, essa entidade pode ser talvez o tênis, que possuiria todas as características que podem ser citadas como justificativa para a extensão do conceito de jogo a um novo caso. Por esse viés, o ponto central é que, diferentemente de “triângulo”, por exemplo, nem todas as coisas que são chamadas jogos são exemplos paradigmáticos de “jogo”. Essas seriam, segundo Simon, as características distintivas dos termos por semelhança de família. Assim, obras de arte formariam uma família (ao invés de vários conjuntos de famílias vagamente relacionadas) “apenas se essa família tem ao menos um membro que possui todas aquelas características que podem ser citadas como justificativa para chamar qualquer objeto individual uma obra de arte” (SIMON, 1969, p. 415).

Essa explicação talvez não esteja muito de acordo com a noção de semelhança de família como a encontramos em Wittgenstein, mas acreditamos que ela talvez possa iluminar em alguns aspectos a argumentação de Weitz. O último também enfoca o papel dos paradigmas na aplicação do conceito, embora não determine como esses paradigmas seriam estabelecidos ou se eles seriam as entidades que trazem em si todas as características a partir das quais estabeleceríamos as semelhanças relevantes na aplicação do conceito requerido. Não iremos nos comprometer aqui com a leitura que Simon faz dos termos por semelhança de

família – nosso desejo é apenas apresentá-la aos que nos leem como uma chave de leitura possível, embora não de todo incontroversa.

Dado o caminho de nossa argumentação, parece-nos acertado resumir o raciocínio de Weitz na seguinte estrutura:

- (I) Um conceito é aberto quando as condições de sua aplicação são corrigíveis, ou seja, quando certos casos requerem decisões acerca da expansão ou não do conceito;
- (II) Sempre surgirão, ou podem surgir, casos inovadores em arte [novidade intermitente];
- (III) Os casos inovadores requerem decisões acerca da expansão ou não do conceito;
- (IV) Logo, “arte” é um conceito aberto³¹.

3.3. O papel das definições na Estética

Mas e quanto às definições de arte feitas até aquele momento? Já dissemos que, para Weitz, nenhuma foi bem-sucedida em nos dar as condições necessárias e suficientes da arte, e nem poderia ter sido, dado o caráter aberto do conceito. Segundo o autor, elas não seriam definições reais, mas seriam o que ele chama de “definições honoríficas”, nas quais “‘Arte’ foi redefinido em termos de critérios escolhidos” (2007, p. 76). Traduzindo para a terminologia que buscamos estabelecer no capítulo anterior, podemos dizer que todas as definições tradicionais seriam definições estipulativas. Os projetos definitórios tradicionais não são a descoberta de uma natureza oculta da arte, mas a redefinição do conceito a partir de critérios arbitrariamente escolhidos pelas autoras ou autores, que se confundiram ao achar que estavam fornecendo uma definição real.

Entretanto, as falhas lógicas dessas definições não lhes retiram completamente o valor. Estudá-las ainda nos é valioso, pois nos permite observar os debates acerca da mudança dos critérios em arte, os argumentos a favor da rejeição das teorias anteriores e da adoção de novos critérios de apreciação. De acordo com Weitz, “é esse debate perene acerca destes critérios de avaliação que torna a história da teoria estética um estudo tão importante” (2007, p. 76). William Kennick, que partilha do antidefinicionalismo do último, argumenta num tom semelhante. Ao dar como exemplo a definição de Bell de arte como forma significativa,

31 Em Gomes encontramos uma estruturação parecida: “1. É inerente à arte a possibilidade de mudança e expansão; 2. Os conceitos fechados não podem mudar e expandir; 3. Os conceitos abertos podem mudar e expandir; 4. Logo, arte é um conceito em aberto” (GOMES, 2012, p. 38).

Kennick menciona que a discussão desenvolvida por esse autor tem como pano de fundo o gosto inglês do começo do século XX, que era identificado com o que hoje chamamos pejorativamente de “acadêmico”. Bell escreveu em um tempo em o que era figurado nas obras de arte, o tema, tinha importância fundamental para os críticos e o público, importância que atrapalhava a assimilação e a experiência de um Cézanne, Picasso ou Matisse, por exemplo. Bell, então, ao escrever que arte era forma significativa, “*tinha* descoberto algo por si mesmo. Não a essência da Arte, como queriam os filósofos, [...] mas *uma nova maneira de ver imagens*” (KENNICK, 1958, p. 325, grifos do autor). Por esse viés, as teorias têm a função de nos fornecer um modo de compreender e vivenciar a arte, ao nos dar certas chaves de leitura para experienciar certos grupos de obras:

Quando soprarmos a poeira do jargão filosófico das teorias estéticas e as olhamos dessa forma, elas assumem uma importância que de outro modo lhes parece faltar. Leia a *Poética* de Aristóteles, não como um exercício filosófico de definição, mas como uma instrução de um modo de ler poesia trágica, e ela assume uma vida nova. Muitos dos outros *dicta* dos estetas podem também ser examinados sob essa luz. Sabemos que como definição eles não servem; mas como instrumentos de instrução e reforma, sim (KENNICK, 1958, p. 325).

Deste modo, Weitz e Kennick não rejeitam as teorias como completamente desprovidas de valor, como material textual a ser simplesmente descartado. O papel da teoria na estética, que dá nome ao artigo que temos discutido, não é o de fornecer uma definição real, mas de nos prover “recomendações sérias e argumentadas para nos concentrarmos em determinados critérios de excelência na arte” (WEITZ, 2007, p. 77). A teoria nos *ensina* a ver obras de arte, e isso é de suma importância.

Por conseguinte, podemos resumir as teses de Weitz em alguns pontos: (T1) arte é um conceito por semelhança de família e, portanto, não tem nem condições necessárias nem condições suficientes de aplicação. (T2) Aplicamos o termo arte recorrendo a certos casos paradigmáticos do que consideramos arte e avaliando as semelhanças que o caso que estamos julgando mantém com eles. Portanto, (T3) é uma concepção errônea da natureza do conceito o que leva os filósofos a proporem definições reais, e esse projeto deveria ser abandonado. Contudo, (T4) o estudo das definições propostas ao longo da história tem valor na medida em que tais definições são analisadas como recomendações argumentadas, dentro de determinado contexto artístico e histórico, de um modo de conceber e valorizar os objetos de arte.

Em resumo, mais do que uma nova resposta ao problema da definição de arte, os escritos de Weitz advogam por uma dissolução do problema. Perguntar-se pela natureza da arte é se fazer, desde o início, a pergunta errada. Não há uma natureza no sentido de um

conjunto de propriedades comuns que todos os objetos de arte compartilham. Como bem coloca Kennick, “onde não há mistério, não há nenhuma necessidade de remover um mistério e certamente nenhuma de inventar um” (1958, p. 322).

3.4. “Arte”: alguns pontos adicionais

À exposição feita até aqui vale acrescentar alguns aspectos e comentários quanto à análise weitziana do conceito de arte. A parte mais “positiva” dessa análise é frequentemente ignorada – talvez por ser a mais intuitiva e menos passível de polêmicas do artigo inteiro –, mas é, a nosso ver, bastante elucidativa.

Em relação ao uso de “arte”, afirma Weitz que “tal como realmente utilizamos o conceito, ‘arte’ é simultaneamente descritivo (como ‘cadeira’), e avaliativo (como ‘bom’). [...] Nenhum dos usos surpreende ninguém” (2007, p. 73). De fato, parece uma tese bastante plausível: algumas vezes utilizamos “arte” para descrever, para incluir uma entidade numa classe específica e segregá-la de outras classes de entidades. Outras vezes, utilizamos “arte” para elogiar, para enunciar nossa estima por determinado objeto ou para reconhecer que certos critérios que consideramos pertinentes estão presentes ou são excedidos em tal objeto³².

Num contexto descritivo, como utilizamos a expressão “x é uma obra de arte”? Tal expressão não seria utilizada baseando-se em condições necessárias e suficientes, mas em nexos de condições de similaridade, como já foi dito – “conjuntos de propriedades, nenhuma das quais necessita estar presente, embora a maioria esteja, quando descrevemos uma coisa como ‘obra de arte’” (WEITZ, 2007, p. 73). Weitz chama essas propriedades de “critérios de reconhecimento” [*criteria of recognition*]. Tais critérios já foram utilizados como critérios definidores em diversas teorias tradicionais. Entretanto, nenhum deve ser tomado como necessário ou suficiente³³, já que “é sempre possível afirmar que uma coisa é uma obra de arte e continuar a negar cada uma dessas condições [...]” (WEITZ, 2007, p. 74). Assim, por exemplo, a proposição “x é uma obra de arte, mas não contém expressão de emoção nem

32 Talvez a constatação desses dois usos nos ajude mesmo a elucidar certas disputas cotidianas do mundo da arte. Se um curador afirma que certo objeto é arte e o expõe numa galeria, um espectador pode abordá-lo enraivecido: “isso é arte? Mas isso é uma porcaria!”. Ainda que mesmo o curador negue que aquele objeto seja uma boa obra de arte, ou uma obra de arte interessante, talvez ele pudesse explicar ao espectador que ambos estão utilizando “arte” em sentidos distintos, por isso a discrepância entre suas asserções.

33 Numa das passagens mais contestadas de “O Papel da Teoria na Estética”, Weitz afirma que isso inclui mesmo um critério que tem sido tomado como básico para a atribuição do estatuto de arte, a saber, a artefactualidade. Afirma ele que “basta pensarmos na descrição: ‘este destroço de madeira [*driftwood*] é uma bela escultura’” (WEITZ, 2007, p. 74). Para discussões acerca do *driftwood* e da questão da artefactualidade como condição necessária para arte, cf. Davies, 1991, pp. 120-139, e Dickie, 1969, pp. 253-254.

imitação da natureza” faz perfeito sentido, embora esses por vezes possam ser utilizados como critérios de reconhecimento para certos grupos de obras de arte.

Já o uso avaliativo de “arte” seria um pouco mais difícil de precisar. Nesse uso, dizer “é uma obra de arte” não só classifica, mas também elogia ou enaltece. Num contexto avaliativo, “x é uma obra de arte” é asserido quando são identificadas determinadas propriedades preferidas pelo enunciador da expressão, propriedades que Weitz chama de “critérios de avaliação” [*criteria of evaluation*] – por exemplo, “ser uma harmonização bem-sucedida”. Em toda instância do uso avaliativo, esses critérios de avaliação são convertidos em critérios de reconhecimento, de maneira que quem emprega “arte” desse modo se recusa a chamar “obra de arte” o que não atinja seus critérios de excelência. Por esse viés, a proposição “x é uma obra de arte e não é (esteticamente) bom” é sem sentido. Não há nada de intrinsecamente mau com o sentido avaliativo de arte, mas é importante não utilizar as teorias e preceitos para o uso avaliativo como se fossem a explicação das propriedades necessárias e suficientes do conceito – é o que muitos teóricos fazem, ao elencar seus critérios de excelência como definições de “arte”.

3.4.1. “Wittgenstein’s Aesthetics”

Em “Wittgenstein’s Aesthetics”, artigo posterior ao que temos discutido aqui, Weitz volta a abordar a questão dos conceitos por semelhança de família, definindo-os como governados por um “conjunto disjuntivo de critérios que correspondem a certas semelhanças de família³⁴, mas esses critérios não são nem necessários nem suficientes” (1973, p. 12). Entretanto, o autor parece mudar ligeiramente sua abordagem em relação a “O Papel da Teoria na Estética”. Weitz fala de três tipos lógicos de conceitos que seriam importantes na estética: os “perenemente flexíveis” [*perennially flexibles*], os “perenemente debatíveis” [*perennially debatable*] e os “irredutivelmente vagos” [*irreducibly vague*]. Termos como “drama”, “romance” e “arte” seriam conceitos perenemente flexíveis. Já o conceito de “tragédia” seria perenemente debatível. São irredutivelmente vagos os conceitos que designam estilos, como “maneirismo” e “barroco”. Nenhum desses têm a aplicação governada por condições necessárias e suficientes. Entretanto, eles mantêm diferenças importantes entre si.

34 Essa mudança parece aproximá-lo das teses de Gaut (2000) de “arte” como um conceito de agregados [*cluster concept*], que abordaremos brevemente ainda neste capítulo.

Os conceitos perenemente flexíveis têm, como mostraria o seu uso, “certos critérios que, embora nem necessários nem suficientes, não são debatíveis, do modo como ‘tragédia’ é. Por exemplo, ‘X é um drama porque tem enredo’ não pode ser desafiado no sentido em que ‘X é uma tragédia porque tem *hamartia*’ pode” (WEITZ, 1973, p. 15). Ao menos como Weitz parece conceber, pelo menos alguns³⁵ dos critérios dos conceitos perenemente flexíveis são “fixos”, no sentido em que, embora não sejam necessários, parecemos não questionar seu uso enquanto possíveis critérios identificadores de certos grupos de obras de arte. Deste modo, por exemplo, “ser esteticamente agradável” ou “exibir grande habilidade técnica” já foram utilizados como critérios para certos grupos de objetos artísticos e não questionamos tais critérios enquanto critérios de reconhecimento para tais objetos.

Entretanto, isso não tornaria tais critérios “fixos” suficientes? Weitz parece acreditar que não: “O modelo de Wittgenstein de ‘jogo’ como um conceito de família, no qual todo critério, embora *não necessário ou suficiente*, não é também rejeitável, ilumina alguns conceitos de gênero, como ‘drama’, ‘romance’ e ‘arte’ [...]” (WEITZ, 1973, p. 16; grifo nosso). Como defesa possível para sua posição, poderíamos levantar a possibilidade de que tais critérios só seriam mobilizados em conjunto com outros, e não seriam, então, *individualmente* suficientes – o que até faz sentido se pensarmos que “exibir grande habilidade técnica” possa ser um desses critérios não debatíveis, digamos, mas que nem tudo que exibe grande habilidade técnica é considerado uma obra de arte: um transplante de órgãos não o é, por exemplo.

A novidade importante em “Wittgenstein’s Aesthetics” é a ramificação catalográfica que Weitz estabelece entre conceitos que ele antes dizia terem a mesma lógica, como “tragédia” e “arte”. De acordo com esse artigo, estritamente falando, apenas “arte” e outros conceitos perenemente flexíveis seriam, para Weitz, conceitos por semelhança de família no sentido wittgensteiniano. Para os conceitos perenemente debatíveis e irredutivelmente vagos precisaríamos de uma teoria mais radical de abertura conceitual do que a dada pelo modelo de

35 Há uma complicação no texto, pois Weitz fala ora que *certos* critérios não são debatíveis [“*certain criteria [...] are undebatable*”, p. 15], ora que *nenhum* critério é rejeitável [“*none of the criteria is open [...] to challenge or rejection*”, p. 13; “*every criterion [...] is not rejectable*”, p. 16]. A última formulação nos parece excessivamente forte. Ela tornaria o conceito de arte algo como uma lista em que, apesar de novos critérios serem constantemente adicionados, não se pode excluir velhos critérios que se tornarem inadequados ou obsoletos. Tenho minhas dúvidas de se essa é a caracterização correta do funcionamento do conceito: “ser uma imitação”, por exemplo, já foi utilizado enquanto critério em diversas teorias artísticas proeminentes e questionado enquanto critério em várias outras (ver nota 4). Além disso, Weitz não fornece argumentos do porquê a última formulação seria o caso. Deste modo, escolhemos caracterizar a posição de Weitz apenas em função da afirmação mais branda, de que apenas alguns critérios não seriam debatíveis, pelos problemas que a formulação de que nenhum critério é rejeitável poderia acarretar.

semelhança de família (WEITZ, 1973, p. 16). Em tais conceitos, não haveria um único critério que não possa ser ou não tenha sido questionado³⁶.

3.5. Objeções e críticas

Apesar de imensamente influente, a argumentação de Weitz não deixou de ser alvo de críticas ao longo dos anos. Muitos autores viram falhas no encadeamento de seu raciocínio, e a noção de “semelhança de família” foi tida por muitos como inadequada, pouco explicativa ou mesmo inútil. À vista disso, nesta seção abordaremos algumas das objeções que podem emergir a partir da leitura de “O Papel da Teoria na Estética”. Abordaremos também algumas possíveis réplicas a elas, mostrando que nem todas partem de uma leitura adequada da posição do autor.

3.5.1. A semelhança enquanto critério de classificação

A primeira objeção é uma das que aparece mais abundantemente nos textos de críticos. Ela é a constatação trivial de que tudo se assemelha em ao menos algum aspecto: uma vaca e uma vitrola quaisquer são ambos objetos físicos, se encontram na superfície da terra, são sujeitos daquela sentença, podem emitir sons, são designadas por conceitos que começam com a letra *v* em português, são utilizados pelos seres humanos como objetos com valor de troca (talvez indevidamente, no caso da vaca), e quantas semelhanças mais quisermos forjar. Com base nessa constatação, a noção de família geralmente recebe um dos dois tipos de crítica: (A) se procedêssemos por “semelhança de família”, tudo seria subsumido no conceito e nada poderia deixar de cair sob seu domínio e, portanto, o conceito seria vazio, não teria nenhuma valia. Ou (B) a semelhança ainda pode ser um método funcional de classificação, mas para isso teríamos de estabelecer quais semelhanças serão relevantes, e em que grau o serão, o que nos aproximaria novamente de uma definição essencial (e provavelmente disjuntiva). Teríamos algo como: obra de arte é o que se assemelhar a um

36 E qual seria a diferença entre conceitos perenemente debatíveis e irreduzivelmente vagos? Mesmo Weitz parece hesitar em separar esses dois tipos de conceitos. Ambos não têm nenhum critério que não seja debatível, mas o autor os diferencia por duas razões, segundo ele: primeiro, porque o alargamento ou fechamento, no caso de conceitos irreduzivelmente vagos como “maneirismo”, não se prestam a acomodar novos casos com suas novas propriedades, como no caso de “tragédia”, mas funcionam em direção ao passado, por assim dizer, excluindo ou incluindo casos que não faziam parte do conceito quando tomado por outros autores. Segundo, o desacordo quanto ao uso correto dos conceitos irreduzivelmente vagos se dá principalmente na troca dos critérios supostamente definidores, e não no seu alargamento para cobrir novos casos ou fechamento para eliminar certos critérios – Cf. Weitz, 1973, pp. 15-18.

paradigma de obra de arte em não menos que dezenove dos cinquenta e dois aspectos seguintes [...], e um paradigma de obra de arte é [...] (DAVIES. 1991).

Examinaremos primeiramente a objeção de primeiro tipo (A). Em certo sentido, parece difícil fugir à crítica de que a noção de “semelhança de família”, no fundo, não nos explica muita coisa. Entretanto, é necessário que nos voltemos a nossas práticas ao aplicar os termos “arte” ou “jogo”, para bem compreender o que Weitz (e Wittgenstein) almejavam a partir do conceito de “semelhança de família”. É a partir de tais práticas que a noção é forjada. As premissas da explicação wittgensteiniana parecem corretas como análise dessas práticas: (i) não aprendemos a utilizar termos como “jogo” a partir de uma lista de condições necessárias e suficientes; (ii) aprendemos a utilizá-los a partir de exemplos de casos já considerados “jogo”; (iii) justificamos chamar algo um “jogo” a partir das similaridades com tais casos. E, apesar disso, há um certo consenso na aplicação dos termos por semelhança de família, e não os aplicamos a qualquer entidade indiscriminadamente ou aceitamos qualquer semelhança arbitrária como relevante. Não classificamos “jornalismo” como um tipo de arte só porque a palavra tem a mesma quantidade de letras que “*La Gioconda*”, por exemplo. Como coloca Hacker, “não é, e não pode ser, o trabalho próprio do filósofo o de construir uma explicação do como o que é de fato o caso é logicamente possível. Ao invés disso, deve-se mostrar o que há de errado com o pensamento de que é logicamente impossível” (2005, p. 220).

Passemos ao segundo tipo de crítica (B). Primeiramente, não precisamos nos aproximar de uma definição essencial para que a semelhança possa ser um método funcional de classificação. Um conceito pode não atender ao requisito de completa determinação e ainda pode ser que algumas regras acerca deles possam ser formuladas. Quando o interlocutor contesta Wittgenstein afirmando que, em sua explicação, o emprego da palavra não está regularizado, o autor parece responder: “[o emprego] não está delimitado por regras em toda parte; mas também não há, no jogo de tênis, regras que determinem, por exemplo, a que altura ou com que força se é permitido arremessar a bola, mas o tênis é de fato um jogo, e também possui regras” (WITTGENSTEIN, 2012, p. 53; §68).

Mas, apesar de não termos de estabelecer todas as regras, ainda devemos delimitar algumas? É trabalho do filósofo estabelecer quais as semelhanças relevantes a serem levadas em conta na aplicação por semelhança de família? Já apontamos a carga de arbitrariedade que acreditamos estar contida na explicação weitziana dos conceitos por semelhança de família.

As semelhanças a serem consideradas podem muito bem ser subjetivamente determinadas, de tal modo que o único requisito necessário para a aplicação bem-sucedida do termo “arte” a um novo objeto seja o assentimento de um grupo suficientemente grande de pessoas. E tal assentimento pode não ter relação alguma com um estoque homogêneo de “semelhanças relevantes” que determinada comunidade compartilharia, mas ser dado de acordo com as capacidades retóricas do proferidor, com a sua posição de autoridade dentro daquele grupo, com o tipo de experiências e conhecimentos que têm aquela comunidade, etc. Ainda que se argumente que há um conjunto finito de semelhanças socialmente determinadas a partir das quais aplicamos o conceito, e que deve-se explicitar o modo como os diferentes grupos humanos estabelecem as semelhanças relevantes, o ônus da explicação sairia das costas do filósofo e recairia nas do sociólogo ou linguista. Nesse contexto, que aplicamos conceitos por semelhança de família é tudo que o filósofo, enquanto filósofo, pode nos dizer.

Não estamos defendendo que é desse modo que efetivamente procedemos na aplicação do termo “arte”: o que estamos defendendo é que é concebível que esse seja o caso. Assim, o ônus da prova recai sobre aqueles que querem acusar Weitz de ter nos fornecido uma explicação insuficiente. Quem o acusa nos termos de (B) tem que mostrar que na aplicação por semelhança de família procedemos sempre necessariamente a partir de um mesmo conjunto finito de semelhanças relevantes, de modo a provar que a listagem dessas semelhanças deve ser trabalho do filósofo, e não de quem lida com questões sócio-históricas ou lexicográficas.

Por fim, é importante ressaltar que, ainda que pertinentes, essas objeções só afetam a tese positiva de Weitz. É possível defender que o autor está errado e que a semelhança não é um critério útil de classificação, e ainda assim defender que o conceito de “arte” é indefinível. Os problemas apontados em relação ao uso da semelhança como critério não mostram que é possível fornecer uma definição real para “arte”, apenas que a explicação alternativa de Weitz pode não ser a mais adequada para nos mostrar como efetivamente utilizamos o conceito.

3.5.2. O problema da primeira obra de arte

A segunda objeção que abordaremos é a de que, como notou Dickie (1984), a argumentação de Weitz não consegue explicar a primeira obra de arte. Se aplicamos o termo arte com base nas semelhanças do novo caso com a arte do passado, teria de haver uma primeira obra de arte cuja classificação não se baseasse na semelhança, para evitar o problema

do regresso ao infinito. Se z é classificado como arte pois se assemelha a y , e y é classificado como arte pois se assemelha a x , e assim sucessivamente, tem de haver ao menos uma primeira obra a cuja identificação não é baseada na semelhança, a partir da qual a série se iniciou. Portanto, a explicação de Weitz seria, no mínimo, incompleta, pois não indica de que modo as primeiras obras de arte surgiram, já que, por princípio, não pode ser a similaridade com a arte do passado – pois não há nenhuma – que nos fez predicar “arte” desses objetos.

Poderíamos tentar resgatar a argumentação de Weitz dizendo que pode ter havido, no passado, outros parâmetros para a aplicação de “arte” – a representação de deuses, a possibilidade de utilização como objeto de culto, a beleza excepcional da obra, etc. Todavia, a argumentação do autor pretende desvendar o modo como hoje “jogamos o jogo” de predicar “arte”, não importando como esse mesmo jogo era jogado no passado – e nem mesmo entraremos na questão aqui de se faz ou não sentido falar em “mesmo jogo” nesse caso³⁷. A explicação de Weitz não é etimológica, mas lógica, pouco importando como se davam nossas práticas classificatórias e como o mesmo sinal era utilizado no passado.

Entretanto, como a interpretamos, a crítica de Dickie é um pouco mais forte. Ele pretende argumentar não só que deve haver uma forma complementar de aplicação do termo “obra de arte” para evitar o problema do regresso, mas que não poderia ter existido o que chama de “arte de similaridade”, cuja identificação é guiada nos moldes weitzianos, sem que antes tivesse existido “arte de não-similaridade”³⁸: arte com outros parâmetros de identificação que não a semelhança. E, deste modo, “arte de não-similaridade tem uma espécie de prioridade que a faz primária” (DICKIE, 1984, p. 34).

A argumentação de Dickie é, a nosso ver, pouco convincente. Se havia outros parâmetros de aplicação, é perfeitamente imaginável que os tipos de semelhanças estabelecidas quando a aplicação por “semelhança de família” entra em cena difiram radicalmente desses primeiros parâmetros, admitindo objetos cada vez mais exóticos e com “nexos de similaridade” cada vez mais distantes desse primeiro grupo de obras de arte. Por

37 Mesmo Dickie admite que em seu próprio projeto está preocupado apenas com o modo como *atualmente* utilizamos o conceito de arte: “[...] Não precisamos assumir que nós e os antigos egípcios (ou qualquer outro grupo) partilhamos uma concepção comum de arte. Eu já estaria feliz se pudesse especificar as condições necessárias e suficientes para o conceito de arte que nós temos (nós americanos contemporâneos, nós ocidentais contemporâneos, nós ocidentais desde a organização do sistema das artes por volta do século XVIII – não tenho certeza quanto aos limites exatos do ‘nós’)” (DICKIE, 1969, p. 254).

38 Respectivamente, no original, “*art of the similarity kind*” e “*art of nonsimilarity kind*”. Esses termos, próprios de Dickie, são de difícil tradução para o português, por isso optamos por uma tradução menos literal do que a alternativa “arte de tipo similaridade”, mais literal, mas que soa estranha aos ouvidos brasileiros. Uma outra tradução possível seria “arte de tipo similar”, mas acreditamos que “arte de similaridade” esteja mais próximo do original.

esse viés, a “prioridade” dos parâmetros de identificação dos primeiros objetos de arte não seria lógica, apenas histórica – ou seja, embora a arte de não-similaridade tenha aparecido primeiro, isso não indica que os parâmetros de identificação mobilizados nela tiveram ou ainda têm influência no modo como hoje aplicamos o conceito. Por conseguinte, a crítica de Dickie, a nosso ver, não atinge seu alvo.

Como último ponto, vale a mesma ressalva explicitada na sessão anterior: se o regresso ao infinito fosse um problema para a argumentação de Weitz, tal problema só afetaria sua tese positiva, a de que “arte” é um conceito determinado por semelhança de família. Entretanto, a tese negativa permanece intacta: o problema do regresso não mostra que é possível fornecer uma definição para “obra de arte”, ou que arte é um conceito com condições necessárias e suficientes de aplicação e não um conceito aberto.

3.5.3. Fechamento conceitual e criatividade

A terceira objeção vem do fato de Weitz ter afirmado que tornar arte um conceito fechado excluiria as próprias condições de criatividade nas artes. Muito autores se opuseram a essa conclusão, como Davies (1991), que afirma que ela se baseia em pressupostos errados acerca da natureza da criatividade, de regras, e da utilidade de definições. Há uma ideia, que vem de uma concepção europeia do século XIX, do artista como um gênio, cuja criação é tanto melhor quanto mais única e resistente a generalizações for, quanto mais for produto “livre,” “desimpedido”, das faculdades espirituais desse gênio indomável. Essa concepção não é só ingênua, como não abarca artistas como J. S. Bach, que não foi inovador, no sentido que compunha num estilo considerado ultrapassado em sua época, e trabalhava sob encomenda e sob prazos rigorosos.

Além disso, Davies levanta também, contra Weitz, as próprias *Investigações Filosóficas* e a sua discussão acerca do problema de seguir uma regra. De acordo com certa leitura de Wittgenstein, o que conta como seguir ou aplicar uma regra é determinado em relação a padrões de comportamento e julgamento comunitários (DAVIES, 1991, p. 16). Uma regra não determina todos os movimentos futuros, nem o que conta como segui-la é determinado independentemente do que um sujeito ou uma comunidade de falantes faz e julga. Por esse viés, a regra não traça uma linha inexorável em direção ao futuro, nem determina sua própria interpretação e, portanto, não é necessariamente um impedimento para que se faça algo novo. Isso é verdade até nas situações mais mundanas da vida. Digamos que

há uma placa dizendo “Não pise no gramado”, mas no gramado no qual a placa está afixada há um caminho de terra formado pelo andar das pessoas que passaram por ali. Pode-se decidir se o caminho de terra corta a área em dois gramados, e que, portanto, ao andar sobre ele não quebraríamos a regra, ou se trata-se de um único gramado e que, por conseguinte, quebra a regra quem andar sobre ele. Ao se usar a regra, a resposta não está dada de antemão: é evidente que apenas meu julgamento não determina o que vale como aplicação correta da regra, já que posso estar errada, mas minha decisão contribui para as práticas comunitárias de aplicação da regra em questão. E é essa prática, conjugada com o julgamento dos praticantes, que determina a aplicação de uma regra (DAVIES, 1991, p. 17).

Deste modo, a criatividade não é necessariamente vetada num sistema regido por regras. O que fazemos só pode ser classificado como “jogar xadrez”, por exemplo, se o fizermos sob um determinado conjunto de regras, mas ainda podemos jogar de modo original e inovador dentro delas. Assim, mesmo que um defensor de Weitz argumente que, em arte, a tendência é que os artistas trabalhem para quebrar as regras, em vez de segui-las, isso mostraria talvez que as regras podem ser mudadas, mas não que não existem. Além disso, uma mudança em regras de primeira ordem é perfeitamente consistente com a continuidade da aplicação de regras de segunda ordem, que determinam como e em que grau as regras de primeira ordem podem mudar (DAVIES, 1991, p. 18). Ao longo da história, por exemplo, os diferentes gêneros de arte foram compilados de diversas maneiras. Digamos que, em determinado momento, certo tratado dizia ser arte o que fosse ou pintura, ou escultura, ou arquitetura, ou música, ou poesia, ou teatro. Entretanto, pode haver, nesse mesmo tratado, uma outra passagem que diz que novas formas podem ser adicionadas a essa lista desde que cumpram determinados critérios estabelecidos – que sejam expressões do engenho e sensibilidade humanos ou que levem os espectadores a um certo tipo de experiência, por exemplo. Esse sistema pode, desse modo, acomodar o cinema – a sétima arte – quando ele surgir: é um sistema regido por regras que, ainda assim, consegue perfeitamente abarcar determinadas mudanças.

Ademais, se o que os artistas estão fazendo é identificado como uma nova forma de arte, deve haver alguma continuidade dessa prática em relação às práticas artísticas passadas (CARROLL, 2003). Alguma ligação com a arte do passado deve ser preservada para que aquilo seja visto como arte e não como uma nova forma de artesanato, terapia, entretenimento pessoal ou criação de lixo. Voltando à analogia com o jogo de xadrez, a questão não é apenas que é possível jogar de modo inovador *apesar* das regras: eu só posso jogar de modo original

e inovador *dentro* das regras, afinal, de outro modo o que eu faria é algo outro que não jogar xadrez.

Por essas e outras, concordamos com os opositores de Weitz com relação a essa questão. Estabelecer e explicitar as regras de determinada prática não é antagônico à criatividade. O que dizer, por exemplo, da caracterização de Stolnitz da natureza da arte como o que suscita uma “[...] atenção e contemplação desinteressadas e complacentes de qualquer objecto da consciência apenas em função de si mesmo” (2007, p. 49)? Apesar de acreditarmos que tal caracterização é inadequada enquanto definição, não vemos de que modo a criatividade e inovação estariam necessariamente vetadas num sistema como esse. Se arte tivesse condições necessárias e suficientes de aplicação, não há porque pensar que tais condições necessariamente barrariam a criatividade artística. Como Weitz não fornece, em nenhuma passagem, razões explícitas do porque esse seria o caso, gostaríamos de classificar a defesa dessa tese específica em seu texto como um *non sequitur*.

3.5.4. Semelhança de família: apenas entre propriedades aparentes de objetos?

A quarta objeção que discutiremos foi levantada pela primeira vez provavelmente por Mendelbaum (1965) em seu “Family resemblances and generalization concerning the arts”, mas se tornou tão célebre que tem sido utilizada por inúmeros autores desde então³⁹. O autor acusa Weitz e Wittgenstein de terem se restringido a “características manifestas” ou traços “exibidos diretamente” no seu veredicto de que não poderíamos oferecer uma definição em termos de propriedades necessárias e conjuntamente suficientes para os jogos e os objetos artísticos:

Não pode-se assumir que, se não há uma característica comum a todas as obras de arte, ela deve consistir em algum traço específico, exibido diretamente. Como as conexões biológicas entre aqueles que estão conectados por semelhanças de família, ou como as intenções com base nas quais distinguimos entre adivinhação do futuro e jogos de carta, tal característica poderia ser um atributo relacional (MANDELBAUM, 1965, p. 222).

Danto retoma a argumentação de Mendelbaum ao afirmar que chegaríamos à mesma conclusão de Weitz com relação à lógica do conceito de arte “somente se limitarmos os elementos da definição às propriedades perceptíveis [*properties that meet the eye*]. Ampliando a perspectiva para incluir propriedades não perceptíveis [*properties that do not*] talvez nos deparemos com uma espantosa homogeneidade dentro da classe dos objetos que pela lógica

39 Ela aparece, por exemplo, em Carroll (2012), Danto (1974; 1981), Dickie (1969) e Davies (1991).

wittgensteiniana constituem uma mera família de heterogêneos” (DANTO, 2005, p. 110). Deste modo, ambos argumentam contra as conclusões de Weitz e Wittgenstein afirmando que esses últimos teriam limitado suas análises às propriedades que são “diretamente exibidas” ou “que atingem os olhos”. Entretanto, será mesmo uma análise justa do texto de Weitz afirmar que ele, no caminho de sua argumentação, se limitou às propriedades aparentes⁴⁰ dos objetos artísticos?

Davies afirma, acerca do texto de Weitz, que a instrução *olhe e veja* (tirada de Wittgenstein) se obras de arte partilham uma propriedade comum essencial “indica que ele pensa que uma propriedade essencial [...] seria uma propriedade perceptível em toda e qualquer obra de arte – colocando grosseiramente, que todas as obras de arte e apenas elas são vermelhas, por exemplo” (DAVIES, 1991, p. 20). Essa, a nosso ver, é uma análise pouco refinada da situação, que interpreta mal a exortação wittgensteiniana. Como coloca Ramme:

Para compreender a afirmação do §66 devemos compará-la ao §123, onde [Wittgenstein] fala da visão panorâmica. “Não pense, mas veja” quer dizer: não tente descobrir a essência como um conjunto de propriedades suficientes e necessárias que estão ocultas e que devem ser trazidas à luz para a correta compreensão da coisa. Ao contrário, veja como as palavras são usadas nos contextos onde elas têm significado (2009, pp. 205).

Acusar Wittgenstein (ou Weitz) de ter se restringido às propriedades aparentes utilizando como base a instrução que nos convida a *ver* é não levar em conta boa parte da discussão wittgensteiniana nas *Investigações* e fazer uma espécie de espantinho da posição de Wittgenstein e Weitz. A instrução do §66 “não pense, mas veja!” não nos convida a voltar a atenção somente às propriedades “que atingem os olhos”, mas sim a não projetar nossas expectativas lógicas sobre a linguagem e observar seu real funcionamento.

Contudo, o argumento mais forte a favor de que Weitz tenha cometido o erro de apenas se ater às propriedades aparentes em sua análise é a relação direta que o autor estabelece entre o fechamento conceitual e o cerceamento da criatividade e da novidade em arte, discutida anteriormente. Como coloca Davies, um indício de que ele tenha cometido tal

40 Há uma variedade de maneiras que os diferentes autores utilizam para expressar a mesma conclusão e se referir às tais propriedades às quais Wittgenstein e Weitz teriam se restringido. Mendelbaum (1965) fala em “*manifest characteristics*”, Carroll (2012b) fala em “*manifest, intrinsic properties*”, Danto (1981) fala em “*properties that meet the eye*”, Davies (1991) fala em “*perceptible property*”, etc. Para manter a clareza e a coesão, optaremos pelo termo utilizado por Ramme (2009), “propriedades aparentes”, por achar que ele dá a ideia “sensória” que está contida nesses autores e pode ser melhor contrastado com “relações” ou “predicados relacionais”, que é o que eles geralmente oporão a “propriedades aparentes”. É importante ressaltar que o “aparente” aqui tem essencialmente o sentido de “aquilo que se mostra à vista” e não o de “suposto”, “enganoso” ou “fictício”. Por vezes, quando isso for necessário para evitar repetições que atrapalhariam a fluência do texto, utilizaremos também “propriedades manifestas” como sinônimo de “propriedades aparentes”.

erro é o “conflito que postula entre criatividade e definição, pois ambas colapsariam mais obviamente se a definição especificasse que a obra de arte, para qualificar como obra de arte, deve possuir uma propriedade perceptível, como um tipo particular de forma ou conteúdo” (DAVIES, 1991, p. 20). Como esperamos ter demonstrado anteriormente, dar as notas definitórias de um conceito não necessariamente veta possíveis inovações no âmbito dos objetos que caem sob aquele conceito. Entretanto, esse poderia ser o caso se a definição contivesse apenas condições baseadas nas propriedades aparentes das obras de arte. Se uma definição estabelecesse, por exemplo, as formas ou materiais de que os objetos devem ser constituídos, vetar-se-ia aqueles com atributos que contrariassem a definição estabelecida e limitar-se-ia, em algum sentido, as possibilidades de ação dos artistas. Por esse viés, o fato de Weitz ter estabelecido uma correlação direta entre fechamento conceitual e cerceamento da criatividade é um indício de que os autores aqui apresentados talvez estejam certos em suas críticas.

Entretanto, na sua discussão do uso descritivo de “arte”, Weitz fala dos nexos de similaridades a serem estabelecidos entre os objetos artísticos como conjuntos de propriedades que ele nomeia “critérios de reconhecimento”, como já dissemos. A partir das propriedades elencadas por ele, parece fazer muito pouco sentido dizer que ele restringe sua análise às propriedades aparentes dos objetos de arte. A certa altura, o autor afirma que:

[...] em geral, quando descrevemos algo como obra de arte, fazemo-lo na condição de estarmos perante algum tipo de artefacto, feito pelo saber, o engenho e a imaginação do ser humano, que encarna determinados elementos e relações discerníveis, no seu *medium* sensorial e público[...] (WEITZ, 2007, p. 73).

Além disso, o autor cita como outros possíveis critérios de reconhecimento “a satisfação de desejos, a objetificação ou expressão de emoções, algum acto de empatia, etc” (WEITZ, 2007, p. 73). Nenhum desses critérios parece baseado em propriedades aparentes⁴¹. Do mesmo modo, várias das teorias discutidas por ele, como o emocionalismo e a teoria voluntarista, são constituídas de predicados relacionais. Assim sendo, não nos parece plausível dizer que Weitz tenha realmente limitado sua análise e restringido suas conclusões às propriedades aparentes (ou aos predicados unários, como advoga Danto em certa passagem (1974, p. 141)). Entretanto, à vista dos argumentos apresentados a favor da constatação contrária, quase queremos dizer que Weitz é, em parte, culpado de terem-lhe atribuído tal

41 Mesmo Danto afirma, na *Transfiguração do lugar-comum*, que “ser uma expressão” implica “manter uma relação com alguma outra coisa e talvez não haja maneira alguma de selecionar coisas que sejam expressões na base da intuição ou de uma simples inspeção direta” (2005, pp. 112-113). Sua crítica à Weitz, entretanto, parece ignorar essa passagem.

deslize: dizer que uma definição exclui a criatividade abre brechas para a acusação que lhe foi feita, embora tal acusação não sobreviva a um exame mais cuidadoso de seus escritos.

3.5.5. Conceitos de agregados: uma alternativa?

Antes de nos dedicarmos à última objeção às teses de Weitz que abordaremos neste capítulo, gostaríamos de indicar o que talvez possa ser uma concepção antidefinicional alternativa de “arte” que nos permitiria escapar a algumas das principais objeções postas aqui. Tal concepção é a que Gaut (2000) expõe em “‘Art’ as a Cluster Concept”. Nesse artigo, o autor advoga, como Weitz e Wittgenstein, que “arte” é um conceito aberto, mas, ao contrário desses, defende que a correta caracterização do funcionamento de “arte” não seria dada pelo modelo de semelhança-ao-paradigma, mas por um modelo de conceito de agregados [*cluster concept*].

De acordo com esse último modelo, não haveria nenhuma propriedade comum a todos os objetos que caem sob o conceito “arte” – e nesse quesito Gaut está de acordo com Weitz. Entretanto, em vez de recorrer à semelhança, o primeiro concebe a aplicação de “arte” a partir de um agregado de propriedades⁴² que utilizamos como guias para essa aplicação: se todas as propriedades desse agregado são instanciadas, então, evidentemente, o objeto cai sob o conceito. Mas o que diferencia a concepção de Gaut de uma definição em termos de propriedades individualmente necessárias e conjuntamente suficientes é que na aplicação de um conceito de agregados nem todas as propriedades precisam ser instanciadas: a instanciação de apenas algumas delas poderia ser suficiente (embora decidir quantas dessas propriedades devem se aplicar pode ser alvo de controvérsia). Além disso, embora nenhuma propriedade seja *individualmente* necessária, há o requisito de que algumas propriedades do agregado sejam disjuntivamente necessárias: ao menos algumas das propriedades elencadas por ele devem se aplicar para que o objeto caia sob o conceito. É essa cláusula da necessidade disjuntiva de certas propriedades que diferencia, segundo Gaut (2000), sua noção de conceito de agregados de conceitos que simplesmente têm condições suficientes de aplicação.

42 As propriedades elencadas por Gaut cuja presença contaria favoravelmente para a aplicação de “arte” e cuja ausência contaria desfavoravelmente para essa aplicação são as que se seguem: (1) possuir propriedades estéticas positivas; (2) ser expressão de emoção; (3) ser intelectualmente desafiador; (4) ser formalmente complexo e coerente; (5) ter a capacidade de transmitir significados complexos; (6) exibir um ponto de vista individual; (7) ser um exercício de imaginação criativa (ser original); (8) ser um artefato ou performance produto de alto grau de habilidade; (9) pertencer a uma forma artística estabelecida e (10) ser o produto da intenção de fazer uma obra de arte (GAUT, 2000, p. 28). Gaut afirma que cada uma dessas condições pode ser debatida e que outras podem ser acrescentadas, já que no artigo sua intenção é fazer uma defesa geral de “arte” como um conceito de agregados, não defender uma teoria particular acerca de quais propriedades devem compor esses agregados.

Deste modo, o que distingue o modelo de Gaut do de Weitz é que, enquanto para esse último os traços relevantes são dados em termos de semelhança a particulares, no caso do primeiro os traços relevantes são dados por propriedades gerais. Por conseguinte, a ideia de conceber “arte” como um conceito de agregados evitaria algumas das objeções que esboçamos: como não explica a aplicação do conceito pelas entidades passadas, tal modelo não cai no problema da primeira obra de arte. Igualmente, como também não apela à semelhança, ele fica livre das críticas de incompletude ou vacuidade que são feitas à Weitz. Assim, mesmo que não esteja no escopo deste trabalho avaliar a fundo as teses de Gaut, mencionamos sua posição como uma possível saída para os que desejam operar numa perspectiva antidefinicionalista⁴³ que os permitiria escapar de algumas das objeções à tese da semelhança de família levantadas pelos críticos.

3.5.6. Semelhança de família e novidade intermitente

A última objeção, e a nosso ver a mais séria para a explicação weitziana, vem da evocação da teoria da novidade intermitente. Ela é, como vimos, não apenas abundante no texto – nossa contagem lista pelo menos quatro momentos em que Weitz recorre a ela⁴⁴ – mas também estruturante de toda a argumentação do autor, como mostra a reconstrução que fizemos anteriormente. Todd (1983), Gomes (2012) e Carroll (2012b) também notaram a posição importante de tal teoria na argumentação de Weitz, assim como Mendelbaum (1965). O último retrata deste modo a posição weitziana: “o que ele afirma é que o conceito ‘arte’ deve ser tratado como um conceito aberto, visto que novas formas de arte foram desenvolvidas no passado, e visto que qualquer forma de arte [...] pode sofrer transformações radicais de geração em geração” (MENDELBAUM, 1965, p. 226).

43 Embora autores como Vieira (2015) pareçam conceber tal modelo como um modelo definicional – como uma definição disjuntiva – tendemos a concordar com Gaut de que sua perspectiva se alinha mais propriamente a uma perspectiva antidefinicionalista. Entretanto, como diz o próprio Gaut: “Se alguém quer chamar explicações disjuntivas, assim como as conjuntivas, ‘definição’, então talvez não seja de muita valia insistir que apenas as últimas são realmente definições. O ponto substancial pelo qual eu argumentei aqui permaneceria, entretanto, intocado por essa concessão: o ponto substancial é que não se podemos dar uma definição em termos de condições individualmente necessárias e conjuntamente suficientes [...]” (GAUT, 2000, p. 40).

44 Como a concebemos, a teoria da novidade intermitente se expressa nos seguintes trechos (todos com grifos de nossa autoria): “I can list some cases and some conditions under which I can apply correctly the concept of art but I cannot list all of them, for the all-important reason *that unforeseeable or novel conditions are always forthcoming or envisageable*” (1956, p. 31); “*New conditions (cases) have constantly arisen and will undoubtedly constantly arise; new art forms, new movements will emerge, which will demand decisions on the part of those interested [...]*” (1956, p. 32); “With ‘art’ its conditions of application can never be exhaustively enumerated since *new cases can always be envisaged or created by artists, or even nature [...]*” (idem); E também em: “[...] *the very expansive, adventurous character of art, its ever-present changes and novel creations, makes it logically impossible to ensure any set of defining properties*” (idem).

Contudo, é proveitoso observar que Weitz coloca a teoria da novidade intermitente a partir de duas formulações, fato não mencionado por Mendelbaum: há (a) uma formulação modal, que apela para a possibilidade ou imaginabilidade de uma revolução da arte, e outra (b) factual, empírica, que afirma que periodicamente tal revolução fatalmente ocorrerá. Assim, Weitz diz tanto que (a) “são imagináveis [*are envisageable*] [...] condições novas e imprevisíveis” (2007, p. 69), quanto que (b) “continuarão sem dúvida a surgir, novas condições ou casos; emergirão novas formas de arte e novos movimentos que irão exigir decisões da parte dos interessados [...]” (2007, p. 71).

Mas há algo de estranho com essas afirmações. Primeiramente, se levarmos em conta a formulação modal, não vejo porque a possibilidade de mutação ou disputa conceitual futura deva ser um empecilho para a constatação que um conceito deva ter condições necessárias e suficientes. “Condições novas e imprevisíveis” são concebíveis mesmo para conceitos da lógica ou da matemática, que Weitz afirmou serem fechados. O conceito de “reta”, por exemplo, viu aplicações nunca imaginadas pelos geômetras gregos depois do desenvolvimento das geometrias não-euclidianas⁴⁵. Isso significa que o conceito de “reta” era fechado na época de Euclides, mas deixou de ser quando novas condições foram imaginadas? Ou tais condições sempre foram concebíveis, ainda que ninguém as tenha efetivamente concebido, e o conceito sempre foi aberto? Isso torna a abertura conceitual uma característica relativa ao desenvolvimento científico ou às capacidades cognitivas de determinado povo? Ou, se é a concebibilidade em princípio o que conta, isso não tornaria abertos todos os conceitos?

Não pretendemos realmente levar a sério essas perguntas, fazemo-las apenas para mostrar que Weitz talvez tenha se equivocado em certas formulações do que seja um “conceito aberto”. Nesse sentido, é importante notar que há um lapso na argumentação do autor. Como coloca Mendelbaum, “[...] Weitz não mostrou que toda novidade nas instâncias às quais aplicamos um termo envolve um alargamento da conotação do termo” (1965, p. 226). Se “arte” tem condições necessárias e suficientes de aplicação, evidentemente nem toda mudança nos objetos aos quais aplicamos o conceito acarreta numa mudança dessas condições. Isso toca a discussão acerca da criatividade artística e fechamento conceitual,

45 Pode-se defender, evidentemente, o que temos não é um único conceito de “reta” nos *Elementos* de Euclides e nas formulações das geometrias não-euclidianas, mas um mesmo sinal sendo interpretado de maneiras distintas em dois sistemas diferentes, e que, portanto, seria equivocado falar em “mesmo conceito”. Espero que tenha ficado claro que nosso intuito é apenas nos contrapor ao modo como Weitz aborda a noção de “conceito aberto” – nosso objetivo aqui não é o de nos comprometer com qualquer tese acerca de conceitos da geometria ou com aplicação da noção de semelhança de família para conceitos matemáticos.

abordada anteriormente. Suponhamos um mundo em que a definição de Platão de arte como imitação fosse verdadeira: tal definição não seria tornada falsa ou inadequada se os artistas, de repente, passarem a utilizar impressão 3D em vez de mármore na confecção de suas esculturas. O exemplo de Mendelbaum é com o conceito de “pintura representacional”. Ninguém precisa definir “pintura representacional” de modo a abranger apenas pinturas de cenas mitológicas ou religiosas: pinturas históricas, de gênero, naturezas-mortas, retratos, todas poderiam contar como “representacional” de acordo com uma definição adequada. E não há razão para conceber que tal definição não pudesse ser formulada antes do surgimento de qualquer uma dessas novas formas de pintura representacional.

Se esquecermos a formulação modal e nos focarmos na formulação empírica, também podemos encontrar problemas. Se os objetos futuramente candidatos ao título “arte” irão ou não se desviar de nossas condições atualmente estabelecidas nos parece ser dependente de vicissitudes históricas, sociais e culturais. Nos é perfeitamente imaginável uma sociedade, talvez moldada desde o berço à obediência e à continuação da tradição, em que não ocorresse aos artistas desviar-se das formas artísticas que aprenderam de seus mestres. Aliás, a exortação à constante inovação é coisa relativamente nova na história da arte⁴⁶. Visto que Weitz afirma que as sempre presentes “mutações e criações inovadoras” da arte tornam “logicamente impossível assegurar qualquer conjunto de propriedades definidoras” (2007, p. 71), a pergunta que fica é: como é que um fato empírico pode tornar algo “logicamente impossível”?

Isso só é possível caso concebamos a inovação como parte do *caráter* da arte, como Weitz o faz. O problema é que o autor sustenta repetidamente que não há qualquer essência para “arte”, mas recorre à novidade intermitente em termos ontológicos – inovar faz parte do “caráter expansivo e aventureiro” da arte, de sua “natureza”, quase queremos dizer. E com isso alguém pode acusar Weitz de se contradizer, em certa medida – ele afirma repetidamente que arte não tem uma essência, mas defende seu ponto forjando uma: “arte não pode ter uma essência pois sua essência é ser expansiva”. Todd também desafia a posição de Weitz em termos semelhantes:

Qualquer que seja sua visão, quer-se perguntar como ele sabe que novas condições indubitavelmente irão constantemente surgir. Por que deve ser assim? Surpreende-me que isso seria necessário apenas se satisfazer uma nova condição (ou condições) fosse, por sua vez, uma condição para ser arte,

46 “[...] A nossa noção moderna de que um artista deve ser ‘original’ não era absolutamente compartilhada pela maioria das pessoas do passado. Um mestre egípcio, chinês ou bizantino ficaria imensamente perplexo se lhe exigissem tal coisa. Tampouco um artista medieval da Europa Ocidental teria entendido por que haveria de inventar novos métodos de planejar uma igreja, de desenhar um cálice ou de representar a História Sagrada, quando os antigos métodos serviam tão bem a esses fins” (GOMBRICH, 1999, p. 118).

sendo a última condição não materialmente a mesma que a condição (ou condições) prévia(s) (TODD, 1983, p. 257).

Deste modo, defender a novidade intermitente em termos factuais é igualmente problemático, pois, ao fazê-lo, Weitz transforma um fato contingente em traço necessário da arte enquanto classe de objetos, o que parece aproximá-lo do essencialista.

Entretanto, essa crítica é de certa forma maldosa: os objetos de arte podem não ter nada de comum entre si que os faça membros daquela classe, e ainda assim haver uma certa “tendência geral” das práticas artísticas à constante inovação. Ou podemos dizer que Weitz emprega “caráter” e todas as suas outras formulações ontológicas de modo metafórico, para indicar essa tendência histórica, mas que com isso não se compromete com a existência de uma essência da arte. Também pode-se argumentar que uma coisa é dizer qual a essência da arte enquanto classe de objetos, outra é dizer como utilizamos o conceito. Não é por que um traço geral não é atribuível aos objetos de arte que não se pode discutir a “natureza” do conceito de arte, metalinguisticamente falando: ora, é isso que Weitz está fazendo o tempo todo no artigo, ao classificá-lo como “aberto determinado por semelhança de família”. Assim, é perfeitamente possível sustentar que faz parte da natureza do conceito mudar de tempos em tempos sem se comprometer com uma essência que perpassaria todos os objetos subsumidos por esse conceito.

Além do mais, a colocação de Todd não nos parece inteiramente de acordo com a argumentação de Weitz. O último não afirma que todo objeto de arte deve apresentar uma inovação em relação aos casos passados, mas apenas que tal caso inovador aparece de tempos em tempos e, portanto, não se pode dizer que satisfazer uma nova condição é uma condição necessária para a aplicação do termo “arte” nos escritos weitzianos.

Em suma, nem todas as objeções podem ser corretamente endereçadas à Weitz, mas suas formulações ainda podem ser alvo de crítica. O grande complicador, a nosso ver, é Weitz ter atrelado o caráter aberto do conceito de arte à novidade intermitente: à possibilidade de inovação ou à inovação factual periódica. Esse movimento é problemático, pois pode dar margem para que um essencialista defenda que, num mundo da arte mais estável, o conceito seria definível. Ou que o conceito era fechado até que uma obra revolucionária *x* apareceu, como pode parecer das suas afirmações de que estarem “constantemente a surgir condições novas e imprevisíveis” é o motivo de não podermos listar todas as condições de aplicação de “arte”.

Mas não é esse absolutamente o ponto, pelo menos não como o concebemos em Wittgenstein. Não importam as transformações empíricas pelas quais os objetos admitidos

como arte passam. O que importa é o modo como o conceito de “arte” é utilizado: no modo como empregamos tal conceito, não são condições necessárias e suficientes que estão em jogo. Ainda que “arte” se aplicasse apenas a pinturas figurativas a óleo sobre tela de 1x1,50 m, digamos, isso, por si mesmo, não seria suficiente para determinar que o conceito é um conceito fechado. O conceito pode ser aberto ainda que nenhuma grande inovação periódica ocorra. Em suma, o que importa *não* são as práticas artísticas, mas as *práticas classificatórias*.

3.6. Weitz e Wittgenstein: aproximações e dessemelhanças

O diagnóstico de que Weitz interpreta erroneamente as asserções das *Investigações* em “O Papel da Teoria na Estética” não é exclusivo deste trabalho: ele foi defendido também por Ramme (2009) e Machado [2018]. No caminho de nossa exposição pretendemos levar o leitor à conclusão de que a argumentação weitziana parte de uma leitura equivocada de Wittgenstein e que tal argumentação talvez seja, de fato, acusada de muitas das falhas que lhe foram imputadas. Entretanto, não é nosso intuito jogar fora as teses do artigo de Weitz, mas mostrar em quê elas nos podem ser úteis a partir de algumas relações que estabeleceremos entre esse texto e certa leitura⁴⁷ que pode ser feita das *Investigações Filosóficas* de Wittgenstein.

Primeiramente, gostaríamos de explicitar as diferenças entre a noção de “semelhança de família” em Weitz e Wittgenstein. É importante segregar, nesse último, conceito “aberto” ou “conceito por semelhança de família” de conceito “vago”. O conceito de “número”, de acordo com o autor, também é um conceito determinado por semelhança de família, mas não é um conceito vago no sentido de haver casos fronteiros em que fiquemos em dúvida de se se trata ou não de um número. O conceito geral é aberto, mas seus membros são claramente definidos. Wittgenstein não defende que os conceitos por semelhança de família sejam necessariamente vagos ou que sua aplicação esteja essencialmente em disputa (HACKER, 2005, p. 216). Como Weitz recorre à possibilidade de disputa futura como base da sua noção de conceito “aberto”, e afirma que os conceitos lógicos e matemáticos seriam os únicos sobre os quais poder-se-ia fixar condições necessárias e suficientes de aplicação, é menos evidente que ele não tenha colapsado as duas noções – as de vagueza e abertura conceitual.

47 Queremos ressaltar que estamos cientes das disputas interpretativas que as afirmações das *Investigações* podem gerar entre os comentadores. A questão de como devemos conceber as asserções de Wittgenstein, especialmente no que tange sua metafilosofia, não é consenso entre os estudiosos – ao contrário, é um assunto que ainda suscita muito debate. A interpretação que apresentaremos aqui baseia-se largamente em Hacker (2005), Simon (1969), Ramme (2009) e Machado [2016].

Além disso, o que caracteriza um conceito aberto determinado por semelhança de família em Wittgenstein é diferente do que caracteriza tal conceito em Weitz, na medida em que, como vimos, é a possibilidade de uma revolução nas fronteiras da arte que ocupa o lugar central no modo como o último aborda tal noção. Weitz defende que “arte” é aberto com base nas mudanças constantes de nossas práticas artísticas. Entretanto, na explicação wittgensteiniana as possíveis mudanças periódicas nos tipos de objetos que passam a cair sob o conceito não parecem ter nenhuma importância. Em vez disso, é o modo como certos conceitos são aprendidos e utilizados que os torna conceitos por “semelhança de família”. Em Wittgenstein, aprendemos e utilizamos tais conceitos tendo *exemplos* como guias de aplicação. Essa ênfase na explicação através de exemplos não só aparece textualmente⁴⁸ em vários momentos do livro, como também tal interpretação é reforçada pelas discussões acerca dos padrões e amostras que aparecem do §72 ao §75. Segundo Hacker, “conceitos por semelhança de família estão associados a uma forma característica de explicação de significado: a especificação de um conjunto [*set*] de exemplos paradigmáticos (com uma cláusula de similaridade [*similarity-rider*] explícita ou implícita)” (2005, p. 219)⁴⁹.

No §69, Wittgenstein escreve: “Como explicaríamos para alguém o que é um jogo? Creio que descrevendo jogos, e poderíamos acrescentar à descrição: ‘isto *e coisas semelhantes* são chamados ‘jogos’”. E sabemos, nós próprios, mais do que isso?” (WITTGENSTEIN, 2012, p. 53; §69). Não há, no modo como explicamos o que é um jogo, a evocação de uma lista de propriedades necessárias e suficientes, mas de certos exemplos de entidades que consideramos jogos. E essa não é uma via indireta de explicação – na falta de uma melhor – a partir da qual nosso interlocutor deve abstrair o que há de comum entre todos os jogos e então, do resultado dessa abstração, aplicar o termo:

O que significa saber o que é um jogo? O que significa sabê-lo e não ser capaz de dizê-lo? E este saber um equivalente qualquer de uma definição não formulada? De tal forma que, se ela fosse formulada, eu poderia reconhecê-la como a expressão do meu saber? Não está meu saber, meu conceito de jogo, expresso inteiramente nas explicações que eu fosse capaz de dar? (WITTGENSTEIN, 2012, p. 56; §75).

48 Veja-se, por exemplo: “E é precisamente assim que se explica o que é um jogo. Dá-se exemplos e pretende-se que eles sejam entendidos num determinado sentido” (WITTGENSTEIN, 2012, p. 54-55; §71).

49 É importante que a partir dessas colocações não se confunda os termos por semelhança de família e as definições ostensivas. A exemplificação desempenha um papel distinto nos dois casos: “Algo é vermelho se é a cor da amostra (não se ele se parece com a cor da amostra; vermelho é um predicado monádico, não relacional). Uma atividade é um jogo se ela se parece, de modos apropriados, um exemplo paradigmático ou uma gama limitada de exemplos ou atividades que consideramos jogos. A amostra definidora pertence ao método de representação; os exemplos explanatórios não” (HACKER, 2005, p. 220). Por esse viés, não podemos também dizer que todos os termos cujas explicações serão dadas por amostras são termos por semelhança de família.

Saber dar exemplos do que é considerado um jogo, saber dar exemplos do que não é considerado um jogo, saber, em analogia a esses exemplos, construir um novo jogo – tudo isso é saber o que é um jogo. Não é que, no fundo, eu saiba a “natureza” que perpassa todos os casos particulares de jogo, mas se me perguntam não consigo formulá-la ou expressá-la. Por que se deve supor que haja um saber não formulado guiando nossa aplicação? Não vemos, em nossas práticas, nenhuma evidência de que esse seja o caso. Quando Wittgenstein exorta seu interlocutor a não dizer que *tem que* haver uma natureza comum, mas *olhar* se esse realmente é o caso, é porque tal “natureza” é apenas uma suposição e, enquanto tal, deve ser investigada. Ela não pode ser uma exigência de antemão.

Segundo Wittgenstein, Frege compara o conceito com uma área e afirma que uma área não delimitada com clareza não pode ser em absoluto uma área. A isso o autor parece replicar: “Mas não tem sentido dizer: ‘Detenha-se mais ou menos aqui?’” (WITTGENSTEIN, 2012, p. 54; §71). E qual seria a forma exata dessa expressão? Fazer um círculo de giz no chão? Mas o risco ainda tem uma largura. Então poderíamos definir uma mancha de cor para indicar o lugar que queremos dizer. Mas o que significaria transpassar essa mancha? Pisar com um pé para fora? Estar com mais da metade do corpo além da área delimitada? Se nos inclinamos e nosso tronco passa da área, mas nossos pés continuam dentro do círculo, estamos dentro ou fora? E como mediríamos isso? Teríamos que indicar ferramentas de medição e verificação. Assim, “não está previsto um ideal de precisão; nem sabemos que ideia fazer disso” (WITTGENSTEIN, 2012, p. 64; §88).

Deste modo, Wittgenstein nega que haja algum sentido absoluto de “exatidão” ou “precisão”. Conceitos servem a diferentes propósitos dentro dos diferentes jogos de linguagem. Por esse viés, ele defende que a completa determinação não é necessária para que utilizemos um conceito. Se a “vagueza” permite a interlocução dentro daquele jogo de linguagem, não há nada de errado ou logicamente defeituoso com ela. Se tudo está em ordem, por que devo substituir um conceito vago por um menos vago? É evidente que, num experimento químico no laboratório, talvez precisemos indicar com precisão de várias casas decimais a massa de certo elemento em determinada solução. Mas ninguém nos acusa de inexatidão se não indicamos com precisão milimétrica a largura da mesa ao carpinteiro – e provavelmente tal carpinteiro ficaria muito intrigado se pedíssemos uma mesa de jantar com 96,10003485 cm de largura.

É também importante destacar que Wittgenstein não defende que todos os termos são termos por semelhança de família. O problema com o qual o autor está lidando não é se é possível um termo cujas instâncias compartilhem uma essência comum, mas, precisamente, se há (e como pode haver) conceitos cujas instâncias *não* compartilhem uma essência comum (SIMON, 1969). O objetivo de Wittgenstein nas *Investigações* parece ser nos mostrar que, contrariando a ortodoxia, um conceito é perfeitamente utilizável ainda que não atenda ao requisito de completa determinação como colocado, entre outros, por Frege⁵⁰.

Mesmo colocando a empreitada wittgensteiniana nesses termos um tanto modestos, ainda há autores que negam que haja um único termo cuja aplicação não seja determinada por condições necessárias e suficientes⁵¹. Essa relutância mostra o desconforto que a posição de Wittgenstein pode suscitar. Nesse sentido, é importante destacar o modo como a noção de “semelhança de família” é construída nas *Investigações* e o papel que ela desempenha. Segundo Hacker, os pontos essenciais da explicação wittgensteiniana são: (a) o falante normal de nossa linguagem não está ciente de quaisquer propriedades comuns a todos os jogos que os tornam jogos; (b) conseqüentemente, não há propriedades comuns em virtude das quais sustentamos que os jogos sejam jogos; (c) não explicamos jogos através da enumeração de certos traços característicos; (d) se perguntados, justificaríamos chamar certa atividade “jogo” referindo-nos a similaridades com exemplos paradigmáticos de “jogo”, em vez de citar propriedades comuns a todos os jogos; e (e) ainda que descobrâsemos tais propriedades, elas não revelariam as marcas características do nosso conceito de jogo pois elas não pertenceriam à nossa prática presente de explicar o que é “jogo” (HACKER, 2005, pp. 214-215).

O que a maioria dos essencialistas contestará, a nosso ver, é a passagem de (a) para (b), a defesa de se um falante normal não está ciente das propriedades comuns, daí podemos concluir que tais propriedades não existem. Entretanto, contestar a argumentação nesses termos é fazer uma leitura equivocada do que estamos defendendo. De não estarmos cientes de propriedades necessárias e suficientes não se segue a afirmação de que elas não existam, assim como não podemos afirmar que seres extraterrestres não existam a partir do fato de não termos ainda os encontrado: eles podem estar por aí, em algum lugar que não olhamos. Se há

50 Escreve Wittgenstein: “Mas a explicação não é de fato inexata?” - Sim; porque não se deve chamá-la ‘inexata’? Se ao menos entendêssemos o que ‘inexata’ significa! Porque não significa ‘inutilizável’” (2012, p. 63; §88).

51 Apenas para citar alguns exemplos, Mendelbaum (1965) define “jogo” a partir da potencialidade “de absorver interesses não-práticos para participantes ou espectadores” (MANDELBAUM, 1965, p. 221). Khatchadourian define “jogo” como “a capacidade de servir a um interesse ou interesses humanos específicos, direta ou indiretamente, no que poderíamos chamar de condições (causais) padrão ou em contextos ‘normais’” (KHATCHADOURIAN apud SIMON, 1969, p. 408).

uma limitação epistêmica na determinação das propriedades necessárias e suficientes, disso não se segue nem a tese ontológica da inexistência dessas propriedades nem a afirmação de sua existência.

Assim, dizer que “arte” ou “jogo” são conceitos por semelhança de família é o mesmo que dizer que eles não têm condições *necessárias* de aplicação? Weitz, como vimos, nega mesmo que tais condições existam: “nenhum [dos critérios] – individualmente ou em conjunto – é necessário ou suficiente” (WEITZ, 2007, p. 74). Em sua ânsia por negar qualquer propriedade necessária, o autor diz mesmo que a frase “x é uma obra de arte e... não foi feita por ninguém” é razoável e pode ser verdadeira em certas circunstâncias, o que nos parece, a bem dizer, falso. Faz sentido falar de uma obra de arte que não foi feita por ninguém? Não vemos em que circunstâncias essa frase não seria um *nonsense*.

Deixando Weitz de lado, será verdade que Wittgenstein nega que haja propriedades comuns a todos os jogos? De acordo com Machado [2018], essa não é uma leitura adequada. O ponto importante de Wittgenstein não é que tais propriedades não existam, mas que não são relevantes na aplicação do conceito: não há propriedades necessárias e conjuntamente suficientes *em virtude das quais* aplicamos “jogo”. Mas, dizer isso não é negar que haja propriedades comuns a todos os jogos:

[...] quando Wittgenstein diz que não há nada comum aos jogos, o que ele está querendo dizer é que não há nada comum *que seja definitivo*, ou seja, que seja um conjunto de condições necessárias e suficientes para algo ser um jogo. Ele não está negando os óbvios fatos que todos os jogos *são atividades*, que todos *foram inventados*, que todos são jogados de acordo com regras, que todos são *jogados como diversão* (embora nem sempre apenas por isso), por exemplo [MACHADO, 2018].

Assim, é possível encontrar propriedades comuns entre todos os membros da classe “jogo” e mesmo, talvez, entre as obras de arte. Todas as obras de arte são produto de uma ação, foram concebidas por alguém, etc. Isso, claro, ainda não é dizer que essas sejam condições necessárias para aplicação do termo: propriedades comuns podem ser contingentes. O que estamos defendendo, com Machado [2018], não é que Wittgenstein seja um defensor da tese metafísica do antiessencialismo: não é que ele afirme que não há uma natureza essencial dos objetos que caem sob determinado conceito – o que poderia mesmo contradizer algumas das afirmações das *Investigações*, que estabelecem que a filosofia deve conter apenas descrições e não teses⁵². Wittgenstein não se pronuncia acerca da tese metafísica do

52 “E não nos é permitido levantar qualquer teoria. Não é permitido haver nada de hipotético em nossas reflexões. Toda *explicação* tem que sair e em seu lugar entrar apenas descrição. E esta descrição recebe sua luz, isto é, seu objetivo, dos problemas filosóficos” (WITTGENSTEIN, 2012, p. 71; § 109).

antiessencialismo – nem deve se pronunciar, se levarmos em conta a metafilosofia que pode estar expressa nas *Investigações*⁵³ –, mas defende, a nosso ver, a tese *semântica* do antiessencialismo⁵⁴. Ele é um antidefinicionista, de acordo com a terminologia que estabelecemos no início deste trabalho. O que ele parece afirmar é que, quer tal natureza exista, quer não, ela é semanticamente irrelevante – não é a partir de uma “essência” que aprendemos e aplicamos o conceito de “jogo”, essa essência não faz parte das nossas práticas linguísticas.

Isso posto, o propósito de Wittgenstein ao manufacturar a noção de semelhança de família, segundo Hacker, é primariamente negativo: o objetivo é “destronar a imagem [picture] prevalente que molda a reflexão filosófica acerca do significado de palavras-conceito” (HACKER, 2005, p. 214). Wittgenstein parece mencionar tal imagem no §115: “Uma imagem mantinha-nos prisioneiros. E não podíamos escapar, pois ela residia em nossa linguagem, e esta parecia repeti-la para nós, inexoravelmente” (2012, p. 72). Assim, essa imagem constantemente repetida parecer ser uma certa concepção acerca da linguagem fundada no pressuposto da completa determinação do sentido. Que o sentido deva ser completamente determinado não é uma tese que vêm de uma análise do real funcionamento de nossas práticas linguísticas, mas de uma *exigência* que fazemos a elas: “quanto mais precisamente consideramos a linguagem real, tanto mais forte se torna o conflito entre ela e a nossa exigência. (A pureza cristalina da lógica não se deu a mim como *resultado* –, ela era, sim, uma exigência). O conflito torna-se insustentável.” (WITTGENSTEIN, 2012, p. 70; §107). Queremos exigir que certa “pureza cristalina” esteja na base do funcionamento de nossa linguagem, sob pena de ruírem-se todos os nossos raciocínios e estarmos, como afirma Bell, “a divagar sem nexos”.

Em seu *Theories of concepts*, Weitz nos diz que a ideia de que conceitos são e devem ser fechados, “[...] é a doutrina ou pressuposto que tem servido como condição necessária de segunda ordem, predominante, totalizante, para a própria inteligibilidade do discurso filosófico e pensamento sobre o mundo” (WEITZ, 1988, p. 263). A exigência de completa determinação foi adotada inclusive pelo jovem Wittgenstein. É contra parte das ideias do *Tractatus Logico-Philosophicus*, aliás, que se dá boa parte das reflexões presentes nas

53 Como expresse, por exemplo, no §124: “A filosofia não deve, de modo algum, tocar no uso efetivo da linguagem; em último caso, pode apenas descrevê-lo. Pois também não pode fundamentá-lo. A filosofia deixa tudo como está” (WITTGENSTEIN, 2012, p. 74).

54 Essa leitura de Wittgenstein também é defendida por Weitz: “Wittgenstein rejeita a tese linguística de conceitos – que eles são e devem ser governados por critérios necessários e suficientes. Seu compromisso com a gramática lógica impede sua rejeição da tese ontológica de que conceitos são ou devem ser universais consistindo de propriedades necessárias e suficientes” (WEITZ, 1973, p. 11).

*Investigações*⁵⁵. Acreditamos que todo conceito deva ter uma essência por crermos, como o jovem Wittgenstein, que a lógica seja um espelho do mundo e que, ao encontrarmos tal essência (a tarefa suprema do trabalho filosófico!), encontraremos também a natureza essencial das coisas *no* mundo. Entretanto, como nos diz Hacker acerca da metafísica das *Investigações*:

Longe de examinar a lógica da nossa linguagem de modo a discernir a ordem *a priori* das coisas no mundo, devemos examinar a lógica de nossa linguagem de modo a desfazer a ilusão de que haja tal ordem *a priori* das coisas. Rotacionar a investigação substitui a sublimidade da investigação lógica pelo *pathos* da exposição da ilusão lógico-metafísica (HACKER, 2005, pp. 266-267).

Assim, se Weitz acredita que “o problema fundamental da própria filosofia” é o de desvendar “o que é que ‘x’ faz na linguagem?”, ele parece ter uma concepção do trabalho filosófico aparentada à do Wittgenstein das *Investigações*. Por esse viés, a filosofia não deve levantar teses metafísicas acerca dos constituintes últimos da realidade, mas expor a maneira como certos conceitos são utilizados em diferentes contextos, de modo justamente a nos livrarmos das confusões, falsas analogias e peças que nossa linguagem nos prega. Esse tipo de abordagem ficou conhecido como *análise gramatical*. No caso que estamos abordando aqui, tal análise nos legaria, não a natureza da arte, mas a compreensão de que devemos livrarmos da ideia enganosa de que haja tal natureza na aplicação de nossos conceitos: “os resultados da filosofia são a descoberta de um absurdo simples qualquer e as moedas que o intelecto arranjou ao bater contra os limites da linguagem. Elas, as moedas, fazem-nos reconhecer o valor daquela descoberta” (WITTGENSTEIN, 2012, p. 73; §119). Para utilizar uma metáfora de Hacker (2005), a investigação lógica tinha nos prometido um mapa da ilha do tesouro que nos daria conhecimento da natureza última de todas as coisas. Nós ainda precisamos de um mapa, mas o mapa *é* o tesouro – ele nos permite trilhar nosso caminho através do labirinto da linguagem.

Por esse viés, se conseguíssemos formular uma definição, ela não “melhoraria” nosso conceito – já vimos, de fato, que um conceito não é necessariamente “melhor” quanto menos vagueza ele tiver. Entretanto, Wittgenstein parece defender algo mais forte: não é que apenas

55 Não faz parte dos nossos objetivos nos aprofundar nas teses tractarianas, mas acreditamos que alguns aforismos sejam elucidativos para entender as teses contra as quais Wittgenstein está se opondo. Ideias como a de que a proposição exprime o que exprime de uma maneira determinada, claramente especificável (3.251), da lógica como uma imagem especular do mundo (6.13), de que a definição expressa a síntese do símbolo de um complexo num símbolo simples (3.24), de que o homem possui a capacidade de construir linguagens com as quais se pode exprimir todo sentido, sem fazer ideia de como e do que cada palavra significa (4.002) – é contra semelhantes ideias, impregnadas há milênios no pensamento filosófico, que Wittgenstein diz “não pense, mas olhe!”.

que o conceito não seria necessariamente melhor caso uma lista de condições necessárias e suficientes fosse estabelecida, mas que, em alguns casos, o que faríamos ao formulá-la é justamente trocar de conceito:

Se alguém quisesse traçar um limite preciso, eu não poderia reconhecê-lo então como o que também sempre quis traçar ou que tracei em espírito. Pois eu não queria traçar nenhum. Pode-se dizer então: seu conceito não é igual ao meu, mas tem parentesco com ele. [...] O parentesco é, nesse caso, tão inegável como a diferença (WITTGENSTEIN, 2012, p. 57; §76).

Nesse caso, se eu traço um “limite preciso” essa definição não é uma definição real, mas uma definição estipulativa que inventa um novo conceito – ela não desvela as condições necessárias e suficientes que secretamente determinavam a aplicação do termo, mas estabelece uma nova prática que é diversa de nossa prática atual. Evidentemente, podemos inventar um conceito novo para certas situações – podemos alterar nossas práticas. Entretanto, não confundamos esse conceito novo com o conceito antigo que lhe é homônimo – esses dois têm apenas *parentescos*, como nos diz Wittgenstein.

Deste modo, podemos dizer que, tanto em Weitz como em Wittgenstein, o que vemos é a recusa de um essencialismo semântico em relação à aplicação de nossos conceitos. Não há condições individualmente necessárias e conjuntamente suficientes em virtude das quais aplicamos o conceito “arte”⁵⁶. Por esse viés, perseguir uma definição real como fazem os filósofos é “tarefa sem esperança”: a perseguição é absurda pois não existe presa alguma sendo perseguida. Assim, os escritos desses autores não simplesmente advogam uma resposta negativa ao problema: não é que, diante de uma busca pelas condições de aplicação do conceito – diante da pergunta “O que é arte?” – disséssemos que tal resposta não pode ser dada. O que esses autores estão defendendo é uma dissolução do problema da definição de arte como um *pseudoproblema*: a pergunta por tal definição já está, em si mesma, equivocada.

56 Wittgenstein não menciona explicitamente o conceito de “arte” nas *Investigações*, mas há uma passagem bastante interessante que acreditamos merecer ser reproduzida na íntegra: “Imagine que você deva projetar para uma imagem desfocada uma imagem nítida que lhe seja ‘correspondente’. Naquela está um retângulo vermelho pouco nítido; você coloca um nítido no lugar. Sem dúvida – poder-se-iam traçar outros retângulos nítidos que corresponderem ao não nítido. - Mas se no original as cores se misturam sem o vestígio de um limite, - não será tarefa sem esperança desenhar uma imagem nítida que corresponda à desfocada? Você terá que dizer então: ‘Aqui eu poderia desenhar um círculo tão bem como um retângulo ou um coração: as cores todas se mesclam. Tudo está certo; e nada está certo’. - E nesta situação se encontra, por exemplo, *quem na Estética ou na Ética busca por definições que correspondam aos nossos conceitos*” (WITTGENSTEIN, 2012, p. 57; §77; grifo nosso).

4. O DEFINICIONALISMO DE ARTHUR DANTO

A partir das teses que expusemos no capítulo anterior, gerou-se uma espécie de moratória de mais de uma década nos projetos definitórios, como já mencionamos. Contudo, tal moratória começou a ser desfeita já nos anos sessenta, quando alguns autores passaram a contestar a ideia de que ao procurar uma definição estaríamos perseguindo um pseudoproblema. Como coloca Carroll, embora nesse período houvesse um influente consenso de que definições essencialistas de arte eram impossíveis, “as teorias de Dickie e Danto e, de modo relacionado, o trabalho de Richard Wollheim e Joseph Margolis, reabriram as perspectivas para definir arte, gerando uma grande literatura nos anos setenta e oitenta” (2000, p. 3). Lopes também é enfático quanto a essa reabertura:

A filosofia frequentemente obedece a terceira lei do movimento de Newton. Cinquenta anos atrás, Weitz tentou extinguir o projeto de definição permanentemente, mas seus esforços levaram, em vez disso, a uma explosão de novas teorias da arte, a maioria delas definições. Uma bibliografia recente⁵⁷ chega a mais de quatrocentos itens (LOPES, 2008, p. 116).

Entretanto, mesmo que muitos autores tenham voltado a propor definições de arte, que o projeto definitório deva ser abandonado ainda é uma posição muito influente no debate. Assim sendo, no cenário do fim do século XX haveria dois lados: de um lado, predominaria “uma rudimentar [...] convergência de visões, se não de nomenclatura, sobre como uma definição correta de arte deve se parecer, sobre os termos nos quais arte deveria ser definida” (STECKER, 2000, p. 45)⁵⁸. Por outro lado, observar-se-ia “um crescimento vertiginoso nos sentimentos céticos acerca da exequibilidade e valor do projeto [de definição]”, de modo que o fim do século seria marcado pela “situação paradoxal de perda de fé no projeto justamente quando um módico consenso poderia estar próximo” (idem). Desse modo, mesmo que a partir dos anos sessenta as perspectivas antidefinicionistas tenham perdido o caráter consensual de que gozavam, elas ainda têm pautado o debate na medida em que todas as definições depois da década de cinquenta tiveram de lidar, em alguma medida, com os desafios propostos pela posição de Wittgenstein e outros autores. Aliás, o grande mérito de tal posição, segundo Dickie, foi que a negação da possibilidade da definição teria forçado aqueles comprometidos

57 Ele se refere à bibliografia levantada por Jinhee Choi, em Carroll (2000), pp. 241-62.

58 Stecker justifica essa convergência de visões a partir de três traços (supostamente) comuns às definições contemporâneas (exceto às que chama de funcionalistas simples [*simple functionalists*]): o caráter disjuntivo da definição de arte, a ineliminabilidade da referência à função e à história e a importância tanto da intenção quanto da instituição (STECKER, 2000, p. 48). Entretanto, é bastante discutível que ao menos o primeiro desses traços estaria presente na definição de Danto que analisaremos. Para a defesa de Stecker de suas teses, cf. 2000, pp. 48-53.

com o projeto definitório “a olhar mais profundamente para o conceito de ‘arte’” (DICKIE, 1973, p. 24).

Assim, tendo em vista a influência iconoclasta de Wittgenstein e esse cenário contemporâneo cindido, nosso objetivo neste capítulo será o de investigar quais os argumentos e alternativas que Arthur Danto nos oferece em relação ao projeto de definição de arte. As teorias da arte do autor ajudaram a preparar a pólvora dessa explosão de que nos fala Lopes, e em todo o seu percurso filosófico Danto tem buscado afastar as admoestações weitzianas de suas teses sobre os objetos artísticos. Pretendemos demonstrar quais argumentos esse autor mobiliza para refutar as perspectivas wittgensteinianas e em que medida – alerta de *spoiler* – essa refutação falha. Apesar disso, tencionamos ainda explorar sua definição de arte, de modo a indicar se ela é bem-sucedida em nos fornecer as condições necessárias e suficientes de arte. Por último, nossa intenção é avaliar o seu projeto de modo mais amplo, indicando como a definição de Danto se relaciona a outras teses presentes em sua obra e como essas teses podem afetar o seu projeto definitório.

4.1. Críticas de Danto ao antidefinicionalismo

Danto já vinha desafiando a posição dos wittgensteinianos em vários artigos publicados ao longo dos anos sessenta e setenta. Entretanto, é no livro *A Transfiguração do Lugar-comum* (1981) [doravante *Transfiguração*], uma retomada e expansão de várias das ideias abordadas no artigo homônimo de 1974, que podemos encontrar a crítica mais direta e incisiva às teses antidefinicionalistas das *Investigações* e de “O papel da teoria na Estética”. Por esse motivo, nesta seção nos concentraremos na exposição da crítica desenvolvida por Danto no livro referido.

No terceiro capítulo da *Transfiguração*, Danto se debruça detidamente sobre as teses de Wittgenstein e de autores de meados do século influenciados por elas, especialmente Weitz e Kennick. O autor começa fazendo uma reconstrução até bastante acertada, a nosso ver, da posição antidefinicionalista⁵⁹: “a tese wittgensteiniana, como a entendo, é de que uma definição de arte não pode nem precisa ser formulada.” (DANTO, 1981, pp. 57-58). De acordo com tal tese, continua o autor, a procura por uma definição em termos de condições

59 É importante ressaltar que Danto se refere nominalmente na seção da *Transfiguração* aqui abordada apenas a estes três autores: Wittgenstein, Weitz e Kennick. O autor começa se referindo exclusivamente a Wittgenstein, mas depois introduz os outros dois autores e passa a se referir às “perspectivas wittgensteinianas” (1981, p. 62) ou aos “wittgensteinianos” (1981, p. 63). É um pouco difícil saber a qual dos três especificamente Danto está se contrapondo em cada passagem, e a interpretação mais imediata é que na maior parte do tempo ele esteja se referindo aos três indistintamente. Assim, procederemos tomando por princípio que se os argumentos de Danto contra a tese antidefinicionalista não se aplicarem a qualquer um dos três autores, tomaremos tais argumentos como inadequados enquanto refutação dessa tese.

necessárias e suficientes teria sido um erro, um grande descaminho da inteligência. Os filósofos não teriam observado o suficiente e teriam suposto “a priori que o conjunto das obras de arte constituía um tipo de espécie, como as zebras, um conjunto logicamente homogêneo de objeto cujo princípio de homogeneidade deve ser encontrado” (1981, p. 58). Mas, diante de nossa ineficiência em encontrar tal princípio, poderíamos levantar a hipótese de que o conjunto das obras de arte não é estruturado da maneira como pensávamos. Em vez de ser um conjunto estruturado por um princípio curioso e difícil, não seria ele um tipo totalmente diferente de conjunto? – um conjunto logicamente aberto de coisas que não compartilham um único traço em comum? Após apresentar o exemplo do conceito de “jogo” das *Investigações*, Danto assim sintetiza a posição wittgensteiniana:

Na verdade, sempre teria sido possível que existisse um jogo – a ser inventado amanhã, talvez – que reconhecemos intuitivamente como jogo apesar de não se conformar à nossa pretensa definição. E é justamente esse *apelo à intuição* que torna ocioso qualquer esforço de definição: reconhecemos o que é um jogo e o que não é simplesmente por dominarmos a palavra e não por aplicarmos uma definição, visto que não há nenhuma. E definição alguma nos fará mais sábios, já que passamos tão bem sem ela (DANTO, 1981, p. 58; grifo do autor).

Esse diagnóstico de um “apelo à intuição” é um aspecto muito importante da argumentação de Danto contra Weitz e Wittgenstein⁶⁰. O primeiro parece entender tal apelo como uma parte essencial da argumentação dos últimos: “Passemos então à outra parte da análise wittgensteiniana, a que nos diz que nós simplesmente reconhecemos algo como um jogo – ou uma obra de arte – e que nenhuma definição é necessária ou desejada. Que *tipo* de intuição pode estar envolvida aqui?” (DANTO, 1981, p. 60; grifo do autor). Não há dúvida, nos diz Danto, que podemos encontrar situações que envolvem tais habilidades de reconhecimento intuitivas, “casos nos quais podemos reconhecer como ‘pertencentes à mesma família’ conjuntos de objetos que se parecem uns com os outros não mais do que jogos o fazem” (1981, p. 59). Ele cita em seguida alguns exemplos dessas habilidades a que estaria se referindo:

Pense no que está envolvido no reconhecimento de fotografias da mesma pessoa em diferentes estágios de sua vida [...]. E pense nas obras de um dado artista, que, apesar de incongruentes entre si, tipicamente se

60 Vale evidenciar ainda que há outro argumento contra as perspectivas wittgensteinianas na *Transfiguração*, a saber, o de que elas teriam se restringido às propriedades aparentes dos objetos artísticos, às propriedades que “vão de encontro aos olhos” (DANTO, 1981, p. 62). Contudo, essa ideia já foi discutida no capítulo anterior (seção 3.5.4) e esperamos ter demonstrado que ela não se sustenta, pois se baseia numa má compreensão dos escritos de Weitz e Wittgenstein. Assim, reiteramos, apesar de também ser importante para a argumentação do autor, o diagnóstico de Danto de que os wittgensteinianos teriam restringido sua investigação às propriedades aparentes não nos parece adequado e, por isso, não o abordaremos novamente aqui.

assemelham [...]. E pense finalmente em todos os objetos de um determinado período, como a Era de Luís XIV ou o Rococó, que têm uma similaridade estilística por mais que possam diferir um do outro em outros aspectos (idem).

Assim, Danto afirma que apenas por “olhar e ver”, como quer Wittgenstein⁶¹, podemos “aprender” a reconhecer os Habsburgos, as fotografias de Edith Warton, os retratos de Diderot, as composições de Mozart ou as obras do Rococó. Contudo, dada essa caracterização, podemos nos perguntar: os conceitos por semelhança de família teriam como base essa intuição ou habilidade de reconhecimento como esboçada por Danto – uma “intuição” aparentada da que utilizamos para identificar uma mesma pessoa em diferentes fases de sua vida ou obras como pertencentes a um mesmo período histórico? No curso de sua exposição, o autor recorrerá ao experimento mental concebido por Kennick em “Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?” como ilustração do “recurso à intuição” empregado pelos wittgensteinianos:

Imagine um depósito muito grande cheio de todos os tipos de coisa – imagens de toda sorte, partituras de sinfonias, danças e hinos, máquinas, ferramentas, barcos, casas, igrejas e templos, estátuas, vasos, livros de poesia e prosa, móveis e roupas, jornais, selos, flores, árvores, pedras, instrumentos musicais. Agora instruímos alguém a entrar no depósito e trazer todas as obras de arte que ele contém. Ele será capaz de fazer isso com razoável sucesso, apesar do fato de que, como até os estetas devem admitir, ele não possui nenhuma definição satisfatória de Arte em termos de algum denominador comum, porque nenhuma definição foi encontrada até agora (KENNICK, 1958, 321-322).

Kennick afirma então que “como Santo Agostinho com o Tempo, nós sabemos muito bem o que Arte é; é apenas quando alguém nos pergunta que não sabemos” (1958, p. 320). Ainda que, confrontados por essa pergunta, escrutinemos as obras de arte com a máxima atenção, nenhuma observação nos provê o que procuramos. Tudo que vemos é um poema, uma estátua, uma peça, uma pintura, e não há nada misterioso ou complicado acerca de obras de arte que torna a tarefa de responder a questão “o que é arte?” tão difícil. Numa solução que se alinha à de Weitz e Wittgenstein, Kennick nos diz que o problema não reside nas obras de arte elas mesmas, mas no conceito de arte: “a palavra ‘arte’, ao contrário da palavra ‘hélio’, tem uma complicada variedade de usos, o que é hoje em dia chamado de uma ‘lógica’ complexa” (KENNICK, 1958, p. 321). É essa lógica complexa, segundo ele, que torna impossível encontrar uma propriedade comum a todas as obras de arte e apenas a elas.

61 Danto faz referência à passagem do §66, cuja tradução para o inglês traz “[...] *look and see* whether there is anything common to all” (WITTGENSTEIN, 1986, p. 31).

E não é também necessário que saibamos qual a essência da arte para obter sucesso em indicar, diante da multidão de objetos do depósito, quais são as obras de arte. Aliás, observa Kennick, se a pessoa fosse instruída a identificar, não as obras de arte, mas os objetos com Forma Significante ou os que sejam expressões, ela certamente ficaria aturdida, pois, embora saiba o que é uma obra de arte, ela “tem pouca ou nenhuma ideia do que procurar quando lhe pedem que traga um objeto que possua Forma Significante” (KENNICK, 1958, p. 322). Assim, o autor parece apontar para o pouco poder explicativo ou adequação intuitiva dessas teorias, afirmando que nós separamos os objetos artísticos dos objetos ordinários, não porque possuímos secretamente uma definição, mas “porque sabemos Português, isto é, sabemos utilizar corretamente a palavra ‘arte’ e aplicar a frase ‘obra de arte’” (1958, p. 321). Adaptando uma frase de Waismann, Kennick diz que “se alguém é capaz de usar a palavra ‘arte’ ou a frase ‘obra de arte’ corretamente, em todos os tipos de contexto e nos tipos certos de ocasião, ele sabe ‘o que arte é’ e nenhuma fórmula no mundo o tornará mais sábio” (1958, p. 321)⁶². Claro, há muitas ocasiões em que não sabemos se algo é ou não uma obra de arte, admite Kennick, mas isso meramente refletiria “a vagueza sistemática dos conceitos em questão, ou o que o Dr. Waismann em outra ocasião chamou de sua ‘textura aberta’” (1958, p. 322).

Danto afirma, contudo, que é fácil forjar um experimento mental análogo ao de Kennick para rebatê-lo: digamos que haja um segundo depósito exatamente igual ao descrito por esse último, mas em que tudo que é uma obra de arte no primeiro depósito não o é no segundo e vice-versa. Assim, se mandamos a pessoa imagina por Kennick novamente a esse segundo depósito, a pilha de obras de arte tirada do depósito do autor seria indiscernível da pilha de não-obras de arte tirada do depósito concebido por Danto. Deste modo, o homem terá tido sucesso em relação ao primeiro depósito, mas fracassado miseravelmente em identificar as obras de arte do outro depósito.

Esse contraexemplo pode nos parecer pouco cogente. E talvez ele o seja, de fato. Entretanto, ele é forjado de modo a ilustrar um crescente fenômeno do mundo da arte contemporâneo: se autores como Kennick e Weitz afirmaram que sabemos reconhecer obras

62 A essas afirmações, Danto responde que se saber o que é arte equivale a saber empregar a palavra ‘arte’ corretamente, então “a filosofia da arte se torna a sociologia da linguagem na qual ‘arte’ e ‘obra de arte’ funcionam” (DANTO, 1981, p. 61). Entretanto, essa afirmação não nos parece acertada. Na sessão 3.5.1 já levantamos a hipótese de que, ao concebermos os conceitos como determinados por semelhança de família, o ônus da explicação dos parâmetros pelos quais aplicamos tais conceitos passaria a recair sobre o linguista ou o sociólogo. Mas, na perspectiva de Weitz e Kennick, ainda haveria inúmeros assuntos a serem tratados pela filosofia da arte antes que ela precisasse se reduzir a uma sociologia da linguagem, como coloca Danto. Além disso, como se coloca no texto do autor, a observação demonstra que talvez Danto tenha entendido mal a proposta de análise gramatical de Wittgenstein, que não se confunde com a análise feita na sociolinguística.

de arte sem recorrer a uma definição, a tarefa de identificar esses objetos parece estar se tornando cada vez mais difícil. Em períodos de estabilidade artística, o homem mandado ao depósito pode obter o “razoável sucesso” descrito por Kennick no reconhecimento das obras de arte. Entretanto, visto que há décadas os artistas estão apresentando obras com a assumida intenção de confundir o público e minar as fronteiras do que poderia ser considerado arte, o sucesso no experimento do depósito parece comprometido. Como aponta Danto, “em meados dos anos sessenta [...] já não era mais claro que poderíamos separar as obras de arte das não-obras de arte como toda essa facilidade, já que estava sendo feita arte que se parecia com não-obras de arte tão proximamente quanto se poderia desejar” (1998, p. 129). Assim, o autor levanta contra os antidefinicionalistas os próprios itens admitidos como arte a partir do século XX. Se fosse ilustrativo do mundo da arte desse século, o depósito de Kennick teria de incluir objetos que talvez ninguém, munido somente de sua “intuição”, apontaria como artísticos.

Deste modo, há dois elementos na argumentação de Danto a serem discutidos aqui: o primeiro é falar das teses antidefinicionalistas como se elas estivessem baseadas numa intuição de alguma espécie, numa capacidade de reconhecimento de obras de arte. É esse realmente o caso? O segundo é dizer que, ainda que tal intuição existisse e em períodos de estabilidade artística até pudéssemos dominá-la, no atual mundo da arte ela já não tem mais valia e nossa chance de sucesso diante do depósito de Kennick seria quase nula. Por conseguinte, o argumento de Danto se baseia numa acusação que é dupla: (i) ele acusa o antidefinicionalista de nos prover uma explicação inadequada do modo como utilizamos o conceito “arte” ao afirmar que tal conceito se baseia num reconhecimento intuitivo; e (ii) ele afirma que, ainda que essa fosse uma explicação adequada para a arte tradicional (ainda que houvesse um tempo em que de fato utilizássemos o reconhecimento intuitivo na aplicação do conceito), ela foi tornada inadequada pela arte contemporânea. Assim, as próximas seções serão dedicadas à discussão desses dois pontos.

4.1.1. Recurso à intuição?

Começamos pelo primeiro ponto, o que diz que os argumentos dos antidefinicionalistas se baseiam num recurso à intuição. Primeiramente, é necessário que se faça uma distinção. Esse reconhecimento de que trata Danto pode se aplicar a duas situações: primeiro, a quando o estatuto de obra de arte é reconhecido pela primeira vez, quando “batizo” o objeto como arte. A segunda situação se dá posteriormente, quando esse estatuto já foi conferido e o reconhecimento se dá, por exemplo, na identificação das obras dentro de um

museu como obras de arte e na prevenção daquelas situações risíveis em que os espectadores tomam algo que alguém esqueceu no chão do espaço expositivo com uma obra em exposição. Ambos os “reconhecimentos” estão presentes nas nossas práticas e experiências artísticas – evidentemente, deve haver tanto uma primeira identificação de algo como arte, quanto é também necessário que os espectadores reconheçam quais objetos no museu ou na galeria foram considerados arte e devem ser tratados de tal e tal maneira, de modo que nossas instituições continuem funcionando harmoniosamente. Na *Transfiguração*, o autor parece estar se referindo aos dois tipos de caso ao interpretar os argumentos antidefinicionalistas como se baseando nessa intuição de que fala.

Todavia, podem haver divergências na maneira de compreender esse batismo inicial, a depender do modo como se concebe o objeto artístico. Danto, por exemplo, afirma que “[...] conferir o status de arte para a *Caixa de Brillo* ou para a *Fonte* era não tanto uma questão de declaração, mas de *descoberta*. Os especialistas [em arte] realmente eram especialistas do mesmo modo em que astrônomos são especialistas em se algo é ou não uma estrela” (DANTO, p. 1996, p. 285; grifo nosso). Contudo, alguns autores negariam que possamos chamar essa primeira identificação de “descoberta”. De acordo com as teorias institucionais, por exemplo, um objeto é arte como resultado de ter o estatuto de arte atribuído a ele por alguém com autoridade para tal (DAVIES, 1991). Por esse viés, não faz sentido falar do “reconhecimento” ou da “descoberta” de um objeto como arte antes dessa atribuição.

Dadas essas distinções, é correto identificar um apelo à intuição nos autores que se utilizam da tese wittgensteiniana dos conceitos por semelhança de família? Weitz afirma, como já explicitamos, que não há traços comuns que perpassem todos os objetos artísticos, mas que esses são ligados entre si por similaridades não transitivas. Para ele, “saber o que é arte é saber reconhecer, descrever e explicar as coisas a que chamamos ‘arte’, em virtude destas similaridades” (WEITZ, 2007, p. 69). Entretanto, é importante notar que o objetivo do autor é explicitar principalmente a lógica da aplicação do conceito de arte a um *novo* caso, não como tal caso é identificado uma vez que essa aplicação já tenha se dado. Nesse sentido, Weitz afirma que o problema “‘N+1 é um romance?’ não é [...] um problema factual, mas de decisão, cujo veredicto depende de alargarmos ou não o nosso conjunto de condições de aplicação do conceito” (2007, p. 70), o que se aplicaria igualmente “a todos os subconceitos da arte: à ‘tragédia’, à ‘comédia’, à ‘pintura’, à ‘ópera’, à própria ‘arte’” (2007, pp. 70-71). Assim, a análise weitziana parece ter como foco principal a primeira situação, o batismo inicial de uma obra de arte, e não a segunda situação, a do reconhecimento posterior. Isso fica

claro também quando Weitz define um de seus conceitos mais importantes no artigo – a saber, “conceito aberto” – como o conceito para o qual “se pode imaginar ou alcançar uma situação ou um caso que requeira algum tipo de *decisão* da nossa parte” para alargar ou fechar o uso do conceito, de modo a “lidar com o *novo* caso e sua propriedade” (2007, p. 69; grifo nosso).

Por conseguinte, dizer que faz parte da argumentação dos wittgensteinianos a afirmação de que podemos reconhecer algo “intuitivamente como jogo apesar de não se conformar à nossa pretensa definição” (DANTO, 1981, p. 58) parece não ser muito acurado. Não se trata de uma espécie de sexto sentido artístico que nos permite reconhecer algo que foge à nossa atual definição de arte ou jogo: não é que reconhecemos o que é arte intuitivamente sem o recurso a uma definição. O ponto é que utilizamos as semelhanças com a arte do passado para *decidir*, de maneira mais ou menos arbitrária, pela classificação do que passará a ser arte. Nesse sentido, não há “artisticidade” no objeto antes dessa classificação, o que talvez contrarie a tese de Danto de que os especialistas sejam capazes de *descobrir* obras de arte. Deste modo, em Weitz, não se trata de um reconhecimento intuitivo que prescinde de uma definição, mas de uma decisão que opera sem ela.

Weitz, arriscamos dizer, concordaria com Danto: não é uma intuição o que nos faz aplicar o predicado arte a determinados objetos. Apelar para essa intuição seria identificar algum tipo de “alma” artística prévia à aplicação do conceito, ou mesmo, num registro menos metafísico, alguma propriedade que perpassaria todos os objetos de arte e que poderia ser reconhecida através dos sentidos – de fato, ao discutir seus exemplos de “reconhecimento intuitivo”, Danto levanta a hipótese da existência dessa “propriedade comum, ainda que indefinível”: o “jeito de Warton”, o “estilo de Mozart”, o “toque rococó” (1981, p. 60). Nos parece bastante improvável que Weitz defendesse qualquer uma dessas teses. Que o sucesso no experimento de Kennick seja muito difícil na arte pós-anos 60 não é um problema para a argumentação de Weitz, pois ela nunca se baseou numa habilidade de reconhecimento como Danto identifica. E nem mesmo Kennick parece defender que o sucesso de seu homem hipotético se baseie em processos intuitivos: que consigamos identificar obras de arte não se deve a um denominador comum secreto ou a uma intuição recognitiva, mas tem a ver com dominarmos as “regras que governam o uso real e comumente aceito da palavra ‘arte’” (KENNICK, 1958, p. 321). Falar nesses termos é falar do domínio de uma prática social, não de uma intuição recognitiva não-conceitual, por assim dizer.

Em relação ao segundo tipo de reconhecimento esboçado aqui, não nos parece também adequado falar, como faz Danto, que para Weitz identificar algo como arte se desse

“pela realização de induções, por emulação de alguém que saiba quais são as obras de arte, ou por algum tipo de enumeração simples” (DANTO, 1981, p. 62). Como já mencionamos, na parte do artigo em que busca identificar a lógica de “x é uma obra de arte” como uma expressão descritiva, Weitz afirma que há certas “condições de similaridade” que utilizamos como critérios de reconhecimento de obras de arte – ele cita a artefactualidade, a encarnação de determinados elementos e relações discerníveis, a expressão de emoções, a satisfação de desejos, etc. Para ele, “[...] dizer que algo é arte é asseverar a presença de *alguma* destas condições” (2007, p. 74; grifo do autor). Assim, o segundo tipo de reconhecimento de obras de arte em Weitz nada tem a ver com indução, emulação ou uma enumeração simples, como afirma Danto, mas com a identificação da presença de certas propriedades e certos critérios que, segundo ele, embora não individualmente necessários ou suficientes, podem ser por vezes utilizados como critérios identificadores de objetos artísticos. Deste modo, assim como o diagnóstico de que as semelhanças de família seriam semelhanças entre propriedades aparentes, a ideia de que as perspectivas wittgensteinianas estariam baseadas num insólito recurso à intuição também não se sustenta.

Isso posto, nos parece que a argumentação de Danto aqui analisada não é bem-sucedida em sua tentativa de expurgar as conclusões wittgensteinianas do projeto definitório. Por que ainda me restam então algumas dezenas de páginas para ler? – se pergunta o fatigado leitor. Ora, ainda que a tentativa de Danto de argumentar contra os antidefinicionalistas, a nosso ver, não seja bem-sucedida, ainda resta uma refutação possível: se qualquer um obter sucesso em formular uma definição de “arte” para a qual todos assintam, poderia ter provado que o conceito era, ao fim e ao cabo, um conceito essencialista com condições necessárias e conjuntamente suficientes⁶³. Por esse viés, se a definição de arte de Danto conseguir elencar tais condições, se ela for uma verdadeira definição real, poderíamos admitir a inadequação da posição antidefinicionalista, que erroneamente afirmara ser impossível o que acabou por se tornar presente.

4.2. Alguns pressupostos

Contudo, antes de analisarmos propriamente os elementos da definição de arte de Danto, acreditamos que seja proveitoso expor certas visões do autor em relação ao projeto definitório: a saber, o que constitui uma definição e quais os objetivos que ele espera alcançar

63 Num espírito semelhante, Gaut argumenta que o único contraexemplo possível a sua teoria de arte como um conceito de agregados é uma definição real de arte (GAUT, 2000, p. 39).

ao definir o conceito. Nesse sentido, é interessante ressaltar que Danto talvez seja o perfeito antônimo de Weitz, na medida em que ele parece aceitar todos os princípios das teorias estéticas que esse último rechaça.

Lembremos que no primeiro capítulo falamos dos quatro pressupostos que Weitz atribui aos filósofos comprometidos com o projeto definitório: (P1) A definição é uma asserção verdadeira ou falsa acerca de uma suposta essência; (P2) Essa asserção é dada em termos de propriedades necessárias e suficientes; (P3) A definição é absolutamente necessária para qualquer compreensão de arte; (P4) A definição é absolutamente necessária para a apreciação e a crítica de arte. Em relação a (P1), Danto afirmou diversas vezes ser um essencialista e estar preocupado em fornecer uma essência da arte enquanto classe de objetos. De fato, Danto diz mesmo que tomaria “todo o ônus do [seu] principal trabalho no assunto, *A Transfiguração do Lugar-comum*, como tendo sido subscrever o essencialismo na filosofia da arte” (1996, p. 284)⁶⁴. Para ele, essa essência dada pela definição real seria expressa em termos de propriedades individualmente necessárias e conjuntamente suficientes (P2): “Por essência entendo uma definição real, do tipo antiquado [*old-fashioned*], que exhibe as condições necessárias e suficientes para algo cair sob um conceito” (1998, p. 129). Danto também parece compreender seu empreendimento como mais que uma mera operação intelectual sem importância prática (P3). Em “The End of Art: A Philosophical Defense”, ele afirma que a sua busca por uma definição real não era “em nenhum sentido um mero exercício filosófico. Era, ao contrário, uma resposta a uma urgência no mundo da arte de meados dos anos 60” (1998, p. 129). Além disso, Danto parece aceitar (P4) na medida em que afirma que os componentes da definição que desenvolvera na *Transfiguração* pareceram a ele como “imperativos para a prática de crítica de arte” (1998, p. 130). Deste modo, o autor parece acatar todas as premissas que Weitz enumera e portanto é, em certo sentido, o definicionalista “clássico” ao qual o último se opunha.

Isso posto, nos parece pertinente voltar ao segundo tópico da argumentação do autor que elencamos na seção anterior, o que diz que o atual mundo da arte torna inútil qualquer definição ou explicação baseada numa habilidade recognitiva. Por não podermos mais reconhecer arte “intuitivamente” o antiessencialista está errado e a definição se faz necessária? Previamente estabelecemos que o que Weitz e Kennick mobilizam não é uma

64 Há outros momentos ainda em que Danto reforça seu compromisso com o projeto essencialista, como nesta passagem emblemática: “Weitz e seus apoiadores podem dizer que os anos sessenta e setenta meramente validam sua ideia de que arte é um conceito aberto, o que foi por vezes referido como ‘anti-essencialismo’. Eu, por outro lado, sou um essencialista. Minha visão [...] é de que Warhol nos ajuda a ver o que é provável que pertença à essência da arte desde que a arte é feita” (DANTO, 2013b, p. 35).

habilidade cognitiva e que tais autores têm estratégias para lidar com os insólitos objetos da arte contemporânea. Entretanto, a questão que eu gostaria de levantar neste momento é: uma visão essencialista seria mais adequada para lidar com esses objetos? Precisamos de uma definição para responder a essa “urgência” do mundo da arte contemporâneo, como coloca Danto?

Embora o autor, como já indicamos, responda afirmativamente a essa questão, ao nos depararmos com suas promessas em relação ao projeto definitivo queremos nos perguntar que tipo de resposta ele espera oferecer. É evidente que Danto almeja responder a essa urgência através da explicitação das condições necessárias e conjuntamente suficientes da arte, mas, como ele a concebe, a definição talvez não forneça tudo o que normalmente se espera de uma definição real. Pois, se o leitor até aqui tem esperado uma fórmula capaz de capacitá-lo a separar o que é obra de arte e o que é o mobiliário sem valor do museu – se tem esperado uma definição que o permita de uma vez por todas estabelecer o que é arte e o que não o é –, então as respostas de Danto talvez o deixem um tanto decepcionado.

Provavelmente influenciado pelas ideias de Mendelbaum⁶⁵, na *Transfiguração* Danto levanta a hipótese de que algo é arte apenas caso satisfaça determinada relação com alguma outra coisa (1981, p. 64). O último destaca que, embora seja o caso que predicados relacionais não sejam redutíveis a predicados unários⁶⁶, ainda assim, para satisfazer certas relações, determinadas entidades devem possuir certos predicados unários. Pais devem ser do sexo masculino e filhas devem ser do sexo feminino, exemplifica. Entretanto, ainda que “arte” fosse um conceito relacional e ainda que em períodos de estabilidade artística talvez houvessem predicados unários que colocassem em dúvida o estatuto de um objeto como arte, esse não é mais o nosso caso. Assim como qualquer coisa pode ser uma expressão, desde que se conheçam as convenções e causas que explicam seu uso enquanto expressão, qualquer coisa pode vir a ser uma obra de arte: “não há condições necessárias unárias” (DANTO, 1981,

65 Contrariando as perspectivas wittgensteinianas, supostamente baseadas em semelhanças entre “características manifestas”, Mendelbaum (1965) afirma que, assim como as conexões biológicas entre os membros de uma família, a característica essencial que perpassaria todos os objetos de arte poderia ser um atributo relacional. Essa ideia de que a natureza da arte deve ser encontrada num atributo relacional ganha ainda mais plausibilidade se consideramos algumas das muitas teorias tradicionais da arte, afirma o autor, como as que dizem que arte é uma forma de comunicação ou expressão, de satisfação de desejos ou apresentação da verdade no modo da configuração sensível. O que tais teorias advogariam não é que em cada peça, sonata ou pintura haja um “ingrediente específico” que as identifica como obras de arte, mas sim que o denominador comum entre todos esses objetos seria uma certa relação que se supõe ter existido entre certos traços dos objetos de arte e certas intenções dos seus criadores (MENDELBAUM, 1965, p. 223).

66 A defesa de Danto dessa tese se encontra em 1981, pp. 63-64, em que ele afirma que proposições que empregam predicados relacionais não podem ser reduzidas à proposições que empregam apenas predicados de um lugar, dando como exemplo a relação *ser casado com*.

p. 65). Evidentemente, isso não quer dizer que tudo é arte, mas que tudo pode vir a sê-lo – não há restrições quanto às características materiais ou físicas dos objetos ou acontecimentos que podem ser arte. Desse modo, embora não defenda explicitamente que o *definiens* de arte deva conter predicados relacionais, Danto é enfático quanto aos predicados que esse *definiens* não deve conter: não pode haver condições necessárias baseadas em predicados unários.

Contudo, essa posição traz consequências que poderiam ser consideradas indesejáveis. A partir dessa perspectiva, o autor conclui que, em relação ao conceito de arte, “[...] nenhum critério perceptual pode ser dado” (DANTO, 1981, p. 61). Por incrível que pareça, o autor levanta mesmo a hipótese de que talvez não faça parte de dominarmos o uso do conceito de arte que saibamos separar as instâncias que caem sob ele. Se uma coisa é uma obra de arte apenas ao satisfazer uma determinada relação com alguma outra coisa, nos diz:

[...] a habilidade de selecionar objetos certamente não evidenciaria que alguém domina o conceito de arte. A rigor, pode evidenciar que a pessoa não domina o conceito, pois as propriedades com base nas quais escolheu tais objetos seriam, no melhor dos casos, propriedades que as obras de arte *têm*, mas ser uma obra de arte não poderia *consistir* em ter essas propriedades (DANTO, 1981, p. 64; grifo do autor).

Por esse viés, a tarefa que Kennick acreditava fácil de realizar seria, na verdade, inapta como teste definitivo para identificar que alguém domina o conceito de arte. Do mesmo modo, como não há propriedades aparentes a serem listadas em nossa definição de arte, nenhuma fórmula definitiva pode servir a essa função. A partir dessas premissas, estaríamos mais habilitados a ver o que podemos esperar de uma definição de arte: “*não* se pode esperar que ela nos forneça um *critério* para reconhecer obras de arte⁶⁷” (DANTO, 1981, p. 61; grifo nosso). Deste modo, Danto conclui que não é possível encontrar uma definição que nos permita identificar obras de arte: nenhuma definição poderia ser útil ao homem que foi a qualquer um dos depósitos com a ingrata tarefa de detectar os objetos artísticos.

Embora não totalmente explicitada na *Transfiguração*, a argumentação do autor parece se dar nos seguintes termos:

- (1) No mundo da arte atual, não há mais condições baseadas em propriedades aparentes para que *x* se torne uma obra de arte.
- (2) Se (1) é verdadeiro, as condições baseadas nas propriedades aparentes não podem entrar na nossa definição de arte.
- (3) Reconhecemos obras de arte a partir de propriedades aparentes.

67 “it cannot be expected to give us a touchstone for recognizing artworks”.

(4) Logo, a definição não pode nos dar um critério de reconhecimento de obras de arte.

Ainda que esse argumento estivesse correto⁶⁸, afirmar que não se pode esperar de uma definição de arte que ela nos dê um critério de reconhecimento não é de todo incontroverso. Por motivos distintos dos que levaram Danto a propor uma tese parecida, David Novitz assevera que classificar algo como arte nada tem a ver com definir arte, já que, “embora disputas classificatórias às vezes apresentem-se como disputas acerca da natureza real e da essência da arte, elas são mais propriamente entendidas como disputas acerca de uma gama de questões normativas” (NOVITZ, 1996, p. 156). Tais disputas não poderiam ser resolvidas através da localização de uma natureza essencial da arte. Isso, nos diz ele, “não é dizer que não há uma definição de arte formalmente adequada; apenas que, ainda que tal definição exista, ela não faz muito para resolver as disputas que as definições foram historicamente designadas a resolver” (1996, p. 156). Se esse argumento estiver correto, nos diz Stecker:

[S]eria devastador para o projeto de definição de arte, pois o objetivo desse projeto tem sido há muito tempo articular as condições sob as quais classificamos itens como arte. Se a definição acontece de ser irrelevante para a classificação, então *qual o propósito* de procurar uma definição de arte? (2000, p. 56; grifo nosso).

Seguindo Stecker, podemos nos perguntar: de que serve uma definição se não nos fornece um critério para melhor utilizar um conceito? De acordo com Danto, apesar de a definição não tornar o homem do depósito mais apto a classificar obras de arte em relação aos meros objetos, “seria insensato fingir que não o tornaria mais sábio” (1981, p. 62). Todavia, ansiamos que a resolução das disputas acerca da natureza da arte faria mais do que simplesmente tornar-nos “mais sábios”: queremos dar uma solução às querelas e problemas classificatórios que surgem principalmente na arte do século XX e que muito provavelmente continuarão a surgir nos próximos anos. Na medida em que a tarefa de definir o conceito de arte deixa de ter “aplicações práticas” – deixa de ser um “refinamento” do conceito, ou um guia para classificarmos e identificarmos obras de arte –, num primeiro momento o projeto de definição parece se tornar um mero exercício para satisfação do filósofo. Mas Danto defende justamente o contrário: que sua definição não é um mero exercício filosófico, mas visa responder a uma urgência que se origina do próprio mundo da arte do século XX (DANTO,

68 Acreditamos que (3) poderia ser contestado na medida em que poderiam haver outros critérios para o reconhecimento de obras de arte que não as propriedades aparentes: ter uma determinada história causal, por exemplo, é um critério que pode, em princípio, ser verificado empiricamente e que poderia ser usado como critério de reconhecimento.

1998, p. 129). Entretanto, se a definição não pode nos fornecer um critério de classificação, qual o caráter dessa urgência a qual ele espera responder? Mais impreterivelmente ainda, podemos nos perguntar: é possível genuinamente defender que alguém domina um conceito mas não consiga separar as instâncias que caem sob ele? Estaríamos dispostos a dizer que alguém conhece a intensão de um conceito, mas que a partir disso não possa determinar a sua extensão? Que estranha ontologia de conceitos estaria envolvida aqui? Se a definição não nos fornece um critério de classificação, o que fornece? Como classificamos obras de arte?

Essas inquietantes perguntas balizarão o caminho da investigação daqui em diante. Ao tentar respondê-las, pretendemos demonstrar que adotar a perspectiva de que a definição é inútil para a classificação depõe contra o projeto definitório da maneira como Danto o concebe. Assim, tendo em vista esses problemas, nas próximas páginas exploraremos a definição de arte de Danto visando fornecer uma resposta a estas três questões:

(Q1) Como é possível defender, dentro da perspectiva essencialista adotada por Danto, que aclarar a intensão de um conceito não nos permitiria determinar sua extensão?

(Q2) Se a definição de Danto não nos permite determinar a extensão de “arte”, qual o seu papel?

(Q3) Se não é a definição que determina a extensão de “arte”, o que determina?

Começaremos primeiro com (Q2). Para responder a essa questão, acreditamos que não possamos nos furtar de comentar a mais famosa e mais controversa das teses de Danto: sua defesa de que a história da arte teria chegado a um fim. Não o fazemos por acreditarmos que o autor esteja certo quanto a esse ponto – intuimos, na verdade, que os argumentos que sustentam essas teses são fracos –, mas porque sua concepção do desenvolvimento histórico da arte está diretamente relacionada a seu projeto de definição.

4.3. O fim da arte e o papel da definição

Desenvolvendo uma visão assumidamente hegeliana, Danto concebe a história da arte de modo teleológico: primeiro, a arte se impunha a tarefa de “produção de equivalências para as experiências perceptivas” (DANTO, 2015, p. 137), e o gradual domínio de certas técnicas, sendo a perspectiva a mais emblemática, atestava que a arte era “demonstravelmente progressiva” (DANTO, 2015, p. 124). O “quociente” desse progresso poderia ser medido “pelo grau em que o olho nu nota a diferença” (idem). Segundo o autor, a pintura era o carro-chefe desse desenvolvimento, considerada, no século XIX, como a disciplina progressiva *par*

excellence, mas a busca pela equivalência perceptual se daria em todos os gêneros de arte. Entretanto, tal busca teria chegado ao fim quando a pintura e a escultura foram finalmente suplantadas pela fotografia e pelo cinema:

[...] por volta de 1905 parecia que os pintores e escultores apenas poderiam justificar suas atividades redefinindo a arte de maneiras que devem ter sido realmente chocantes para aqueles que continuavam a julgar a pintura e a escultura pelos critérios do paradigma progressivo, não se conscientizando que uma profunda transformação na tecnologia tinha tornado, então, as práticas apropriadas a esses critérios cada vez mais arcaicas (DANTO, 2015, p. 138).

E como se dá essa redefinição? Numa concepção aparentada à de Greenberg (1997) do modernismo, Danto acredita que a história da arte pode ser caracterizada através do modelo exemplificado pelo *Bildungsroman*, o “romance sobre autodidatismo cujo clímax é o autorreconhecimento do eu” (DANTO, 2015, p. 147). O autor advoga que “todo o ponto principal da arte em nosso século era acompanhar a questão de sua própria identidade” (idem). Essa questão progressivamente se espalha por todos os gêneros de arte até a *pop art* dos anos sessenta, e Andy Warhol teria feito uma importante revelação nesse sentido quando, através das *Brillo Boxes*, “[...] descobriu que uma obra de arte poderia se parecer de modo exato uma coisa real em 1964” (DANTO, 2013b, p. xii).

Para o autor, como já apontamos, os problemas da filosofia surgem a partir de problemas de indiscernibilidade perceptual. No século XX, os artistas passaram a criar obras de arte que em aparência não se diferenciavam de suas contrapartes materiais: podemos citar como exemplo não só as *Brillo Boxes*, particularmente destacadas por Danto, mas também *ready-mades* duchampianos do início do século XX, cujo exemplo mais emblemático – a *Fonte* (1917) – já foi longamente comentado aqui. Assim, as obras de Duchamp e Warhol marcariam, na filosofia da história da arte do autor, o ápice da busca da arte por sua autodefinição. Com tais obras, esses artistas teriam formulado pela primeira vez a questão da natureza da arte em termos de indiscerníveis e, conseqüentemente, numa visão que toma todos os problemas da filosofia como partindo da indiscernibilidade perceptual, na forma apropriada ao trabalho filosófico.

Entretanto, uma vez que a questão é propriamente colocada, a arte deixa de poder respondê-la: “a história termina com o advento da autoconsciência, ou melhor, do autoconhecimento” (DANTO, 2015, p. 145). A produção recente da arte mostraria que, quando a materialidade da obra perde cada vez mais importância e a teoria sobre eles ganha cada vez mais destaque, praticamente “tudo o que há no final é teoria, tendo a arte finalmente

se vaporizado num vislumbre de puro pensamento sobre si mesma [...]” (DANTO, 2015, p. 148; grifo do autor). O ônus então recai sobre as costas do filósofo, que deve tomar para si a tarefa de definição: “o estágio histórico da arte se conclui quando sabemos o que é arte e o que ela significa. Os artistas deixaram o caminho aberto para a filosofia, e chegou o momento de finalmente transferir a tarefa para as mãos dos filósofos” (DANTO, 2015, p. 148)⁶⁹. Desse modo, a história da arte chega a um fim e “o que quer que venha a seguir não importará, porque o conceito de arte está internamente exaurido” (DANTO, 2015, p. 123).

Que o leitor não fique com a ideia de que o fim da arte em Danto tem um viés eminentemente pessimista. Esse fim da arte seria, na verdade, a chegada de uma era de máximo pluralismo, um reino de pura liberdade em que “você pode ser um abstracionista de manhã, um fotorrealista à tarde, um minimalista mínimo à noite” (DANTO, 2015, p. 151). Na pós-história da arte, não há mais limites que constroem os artistas em relação às propriedades aparentes ou às afiliações estilísticas das obras a serem realizadas. Ou, melhor dizendo, nunca houve esse limite – nunca houve condições unárias necessárias, segundo Danto –, mas é apenas no período pós-histórico que o mundo da arte se dá conta desse fato e se liberta dos imperativos históricos que compeliavam os artistas a realizarem obras de determinado tipo. O fim da arte não implica o fim dos objetos artísticos, mas o fim do desenvolvimento histórico teleológico da prática de arte. Obras de arte continuarão a ser produzidas: decoração, entretenimento, autoexpressão ou deleite estético continuam a ser necessidades humanas e, por isso, “a arte sempre terá um serviço a desempenhar” (DANTO, 2015, p. 152). Esse serviço, no entanto, não será performado tendo em vista um fim último a ser alcançado, como teria sido no passado – “quando uma direção é tão boa quanto a outra, não há mais um conceito de direção a se aplicar” (idem).

Não pretendemos subscrever a essas teses controversas, que implicam um compromisso com algumas intuições metafísicas – como a de que a história se desenvolve teleologicamente – e reconstruções históricas que são passíveis de contestação. Entretanto, tecer uma abordagem crítica da filosofia da história da arte de Danto nos levaria muito além

69 Infelizmente, no entanto, Danto não desenvolve explicitamente o caminho argumentativo que o levou a conclusão de que apenas a filosofia, e não a própria arte, deveria se incumbir em última instância do projeto definitório. Ele apenas afirma que a filosofia seria “equipada” para tal empreitada (2015, p. 49). Carroll supõe que, para Danto, a arte não tenha “o aparato lógico requerido para generalizar ou para construir argumentos coerentes” (CARROLL, 2012b, p. 132). Entretanto, essa ideia nos parece pouco cogente. Dado o papel cognitivo que Danto atribui aos objetos artísticos – e dado que para ele tais objetos têm, essencialmente, um conteúdo semântico – elas não poderiam servir como veículos de uma definição de arte? Não vemos razões do porquê esse não poderia ser o caso. Várias obras de arte conceitual, por exemplo, – pensamos particularmente em trabalhos como os de Joseph Kosuth – parecem ter como objetivo justamente levar o espectador a adotar determinada teoria subscrita pelo artista.

do escopo desse trabalho. Fizemos essa reconstrução das teses do autor sobre o fim da arte apenas porque acreditamos que elas estejam diretamente conectadas à sua busca por uma definição essencialista do conceito. Se, para Danto, a definição não serve mais como guia para separar as obras de arte dos objetos ordinários, nos parece que o projeto definitório visa cumprir a tarefa que a arte, em seu fim derradeiro, delegou à filosofia: se a definição se presta a atender uma “urgência” no mundo da arte, essa urgência é a de fornecer a resposta que a arte esteve por séculos sedenta de obter em seu desenvolvimento rumo à autoconsciência. O estágio histórico da arte se conclui quando “sabemos o que é arte e o que ela significa” – então, a filosofia de Danto vem justamente para concluir esse estágio histórico, em que desvaneceram-se os limites entre arte e filosofia e “a arte já é filosofia numa forma vívida e se desincumbiu agora de sua missão histórica ao revelar a essência filosófica em seu cerne” (DANTO, 2015, p. 49). *Essa* é a importância da definição de arte para Danto – sua definição é a conclusão do processo de autoconhecimento no qual a arte teria embarcado e que marca o próprio fim de seu desenvolvimento histórico.

Além disso, é imprescindível destacar também que a filosofia da história da arte de Danto é forjada de modo a torná-lo imune a contraexemplos que poderiam minar sua definição de arte. Como aponta Carroll (2012b, p. 137), a argumentação do autor pode ser sintetizada na seguinte estrutura:

- (1) Uma vez que a questão “Qual a natureza da arte?” é formulada em termos de indiscerníveis, o mundo da arte não pode mais nos oferecer nenhum avanço ou inovação teóricos⁷⁰;
- (2) Se nenhuma inovação teórica pode se dar a partir do mundo da arte, então uma teoria essencialista é possível;
- (3) Nos *ready-mades* duchampianos, nas *Brillo Boxes* de Warhol e em outros desenvolvimentos da arte no século XX, a questão “O que é a natureza da arte?” foi formulada em termos de indiscerníveis;

Logo, (4) uma teoria essencialista é (agora) possível.

⁷⁰ Essa premissa se baseia em alguns pressupostos: o primeiro é, obviamente, que a história da arte cumpra o roteiro descrito por Danto, em que as obras de arte se desenvolvem de forma progressiva tendo em vista responder a questão pela sua própria natureza. O segundo pressuposto é que a formulação em termos de indiscerníveis é a forma filosófica por excelência, última, superior a qualquer outro tipo de formulação. Já um terceiro pressuposto seria o de que, uma vez que a questão é formulada, a resposta não pode vir mais da própria arte, mas apenas da filosofia.

Assim, uma vez que a arte coloca a questão fundamental, norteadora do seu próprio desenvolvimento, na forma mais propriamente filosófica, e uma vez que não está apta ela mesma a respondê-la, a arte está internamente exaurida e não pode mais avançar em qualquer direção. Por conseguinte, não haveria contraexemplos futuros à definição de Danto, uma vez que tudo que a arte poderia fazer já está feito. Todas as evidências já estão à disposição do filósofo, por assim dizer, visto que a prática de arte teria chegado no estágio em que nos livramos dos imperativos históricos e qualquer coisa pode vir a ser um objeto artístico.

Quaisquer que sejam nossas ressalvas em relação a esse argumento de Danto⁷¹ e a sua reconstrução da história da prática artística, o objetivo final desta seção é chamar atenção para o duplo papel da sua filosofia da história da arte em relação à sua definição de arte: a primeira visa (α) investir a última de uma importância não apenas epistêmica – a definição não apenas nos informaria a natureza da arte e tornaria mais sábio o homem do depósito de Kennick –, mas essa importância é ontológica, na medida em que tal definição se torna a realização última do processo histórico da arte enquanto busca pela autoconsciência. Sua filosofia da história da arte visa também (β) imunizar sua definição contra possíveis contraexemplos futuros, uma vez que, tendo o desenvolvimento teleológico da arte chegado a um fim em que se adentra o reino do pluralismo em que tudo é possível, não haveria mais espaço para as revoluções artísticas. Para Danto, as “novas formas de arte e novos movimentos”, centrais ao antidefinicionalismo de tipo weitziano, não teriam mais lugar na prática artística.

4.4. A definição de arte de Danto

Dados todos esses preâmbulos e observações, nos parece que podemos finalmente ascender à tarefa que nos propomos muitas páginas atrás: examinar se a definição de Danto é bem-sucedida enquanto definição real de arte. Todavia, apesar de Danto afirmar que na *Transfiguração do Lugar-comum* seu esforço central foi o de “fornecer um fragmento de uma definição real para arte” (1998, p. 129) e a discussão até agora ter se focado basicamente sobre esse livro, o autor não trará na *Transfiguração* uma definição de modo explícito. Assim,

71 Carroll (2012b) nota que, diante da afirmação de que com os indiscerníveis a arte já teria dado todas as contribuições possíveis para o debate, um antiessencialista poderia argumentar que ainda há espaço para o desenvolvimento histórico em arte: a saber, pela superação do erro do essencialismo na teoria e na prática artística. Para o autor, o argumento de Danto contém uma petição de princípio, na medida em que já pressupõe a viabilidade da teoria essencialista em vez de justificá-la. Para uma análise crítica da filosofia da história da arte de Danto, cf. Carroll, 2012b, pp. 128-143.

fica a cargo dos comentadores que se debruçam sobre esse texto explicitar a definição que Danto nos promete, esforço que nem sempre é dos menos penosos.

Entretanto, o autor apresenta uma definição de modo explícito pela primeira vez em *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Nesse livro, ele afirma que “ser uma obra de arte é ser (i) sobre algo e (ii) corporificar [*embody*] seu significado” (1997, p. 195). Essas duas condições não são exatamente uma novidade para quem tiver lido os escritos anteriores de Danto. Mas, para além da satisfação dos comentadores de finalmente terem uma definição explícita sobre a qual trabalhar, o que chama a atenção é a clara insuficiência dessa definição. Ela abarca, evidentemente, muitas coisas que não são obras de arte. Carroll (2012a) observa que ela nem mesmo consegue esclarecer a diferença entre as *Caixas de Brillo* de Andy Warhol e as caixas de Brillo à venda nos supermercados norte-americanos, exemplo tão caro para a filosofia da arte de Danto. As caixas de *Brillo* no supermercado também são sobre algo – sabão Brillo – e foram concebidas pelo *designer* James Harvey para corporificar esse significado de uma maneira bem específica: suas cores vermelha, azul e branca podem evocar a “limpeza americana” e seu visual é feito para passar a ideia de limpeza, frescor, dinamismo e modernidade (CARROLL, 2012a, p. 147)⁷².

Todavia, Danto não faz nenhuma alegação de suficiência em *After the End of Art*. Ele afirma, numa passagem de notável sinceridade, que *A Transfiguração do Lugar-comum* provê essas duas condições e ele teria ficado (e ainda estaria) “insuficientemente convencido de que elas eram conjuntamente suficientes para acreditar que o trabalho estivesse terminado. Mas eu não sabia como continuar, então terminei o livro” (1997, p. 195). Isso não desmereceria o trabalho feito pelo autor de mostrar que as obras de arte têm uma essência, já que ele ao menos teria, como afirma, “capturado parte da essência da arte e, conseqüentemente, vindicado a [...] crença filosófica de que arte é um conceito essencialista” (idem).

Apesar de Danto afirmar que ser sobre algo e corporificar esse significado seriam as duas condições de sua definição – e defender essa tese até seu último livro, *What art is* (2013) –, há uma meritória tentativa de fazer uma reconstrução da *Transfiguração* em termos de condições necessárias e suficientes. Essa tentativa parte de Noël Carroll no notável artigo

72 Por incrível que pareça, diante desse fato, em vez de admitir mudar as condições ou acrescentar novas condições à sua definição de arte, posteriormente Danto vai rechaçar seu célebre exemplo como um bom exemplo para falar da distinção entre meras coisas reais e objetos artísticos: “embora valioso como exercício, meu exemplo falha em articular a diferença entre arte e realidade, visto que ambos os objetos, conquanto indiscerníveis, já são obras de arte [...]” (DANTO, 1998, p. 142). As caixas de Brillo à venda no supermercado seriam obras de arte tanto quanto as caixas de Warhol, e o autor afirma que foi um preconceito – de não tomar arte comercial como arte – o que o teria levado a considerar o exemplo (1998, p. 141).

“Essence, Expression, and History: Arthur Danto’s Philosophy of Art”. Assim, dada a insuficiência da definição explicitamente apresentada por Danto, nos voltaremos à explicitação de Carroll que, de acordo como o próprio Danto, é muito bem-sucedida ao formalizar e esquematizar as teses da *Transfiguração*⁷³.

Segundo Carroll (2012b, p. 119), o livro elencaria cinco condições individualmente necessárias e conjuntamente suficientes para que algo seja arte. Assim, de acordo com a *Transfiguração*, um objeto x é uma obra de arte se e somente se:

(C1) x tem um assunto;

(C2) sobre o qual x projeta alguma atitude (isso pode também ser descrito como x deve ter um estilo);

(C3) por meio de uma elipse retórica metafórica;

(C4) que envolve a participação do público no preenchimento do elemento faltante (operação que pode ser chamada de interpretação);

(C5) tendo o trabalho em questão e sua conseqüente interpretação de estar no contexto de uma teoria historicamente situada.

No livro Danto percorre cada uma dessas condições a partir de seu método dos indiscerníveis, contrastando dois ou mais objetos para os quais, embora assombrosamente similares em termos das propriedades aparentes, admitiríamos que ainda resta uma diferença ontológica que os aparta. O objetivo da argumentação, então, é mostrar em quais bases podemos explicar essa diferença. As condições (C1) e (C4) surgem do contraste entre objetos artísticos e objetos que, embora indiscerníveis desses, não são obras de arte nem exercem uma função representacional. As condições (C2), (C3) e (C5) vêm do contraste entre objetos artísticos e objetos ordinários que satisfariam a primeira condição – ou seja, objetos não artísticos com função representacional: diagramas, mapas, gráficos, livros de química, sinais de trânsito, etc. (C5) seria mobilizada também para mostrar diferenças entre obras de arte materialmente indiscerníveis, mas que foram feitas por diferentes artistas em diferentes contextos e, conseqüentemente, teriam diferentes interpretações – como as fotografias da série

73 Na resposta a seus críticos, Danto parabeniza Carroll pela sua reconstrução e diz que ela foi para ele “como um espelho” em que ele pôde ver “muito mais claro do que nunca a face e a forma [de sua] teoria” (DANTO, 2012, p. 300), afirmando ainda que “enviaria para o texto de Carroll qualquer um que buscasse um balanço do que eu talvez tenha conseguido” (idem).

After Walker Evans (1981), de Sherrie Levine, e as fotos de Walker Evans fotografadas por Levine⁷⁴.

Nas próximas sessões gostaríamos de nos deter sobre cada uma dessas condições. Algumas são de fácil assimilação, outras requerem um pouco mais de explanação teórica e a introdução de vocabulário específico. Na nossa exposição não seguiremos à risca a ordenação que Carroll ou Danto fazem, mas apresentaremos as condições do modo que consideramos mais adequado para manter a fluidez do texto. Depois de explicitar cada uma, faremos uma análise crítica de cada condição, examinando se Danto é bem-sucedido na tarefa a que ele se propõe: nos oferecer a essência da arte.

4.4.1. Ter um assunto

A primeira condição extraída é também a primeira condição em *After the End of Art*: o objeto de arte deve ser sobre algo, deve denotar alguma coisa, ter um sobre-o-quê [*aboutness*]. O autor ilustra essa condição a partir do seguinte par de indiscerníveis. No mundo da arte de nosso tempo é possível que uma tela que não recebeu uma única demão de tinta possa ocupar as paredes de nossos museus. Imagine que uma artista exhiba, sob o título *Sem título*, uma simples tela preparada, comprada em uma loja de artigos para pintura, sobre a qual a artista não fez nenhuma intervenção – ela simplesmente deslocou-a da loja até o espaço expositivo. Essa pintura poderia ser indiscernível de uma outra tela, já posta num chassi e preparada, aguardando um comprador na loja de pintura, mas que não é (ou ainda não é) uma obra de arte (DANTO, 1974).

Danto chama atenção para o fato de que, a despeito de suas assombrosas semelhanças físicas, aplicamos diferentes predicados para cada uma das duas telas. Tomemos, por exemplo, o predicado “vazio”. Poderíamos dizer que as duas telas são “vazias”, mas “vazio” não é aplicado a ambas da mesma maneira. Ou melhor, podemos falar que “vazio” tem usos distintos nesse caso: há um uso que é uma afirmação factual de um estado de coisas – “a tela está vazia”, indicando que nenhuma demão de tinta ainda foi adicionada a ela. Há um segundo uso que indica um juízo crítico e estético: se digo que a tela-obra-de-arte é vazia, isso

74 Desde os anos setenta, a artista Sherrie Levine (1947-) tem retomado e replicado imagens e objetos da arte moderna, dentre eles as fotografias feitas por Walker Evans para a *Farm Security Administration* (FSA) durante o período da Grande Depressão americana. Levine fotografou 22 dessas fotografias e exibiu como *After Walker Evans: 1–22* (1981), resultando numa série que é praticamente indiscernível da de Evans, embora, ao contrário desta, a série de Levine levante questões acerca de nossos conceitos de autoria, originalidade, reprodutibilidade, etc (BURTON; SPRINGER, 2011).

pode incluir um sentido depreciativo, por exemplo, indicando que quem o pronuncia acredita que a artista devesse ter realizado outras alterações na pintura – “é uma tela muito vazia, típica desses artistinhas contemporâneos que não ligam mais para as grandes questões da arte!”, alguém poderia dizer. Igualmente, poder-se-ia dizer que ela é vazia por oposição ao *O Jardim das Delícias* (c. 1500) ou *As Meninas* (1656), telas em que muitos elementos foram retratados e que ainda despertam disputas acerca da interpretação simbólica de vários desses elementos. “Nossa, mas que tela vazia!”, ou mesmo “O vazio da tela é uma metáfora da existência”, ou “O vazio nela evoca uma profunda tristeza” podem todos ser ditos com sentido no caso da tela obra de arte, ainda que a segunda frase possa ser falsa dependendo da teoria da interpretação artística que adotamos. Entretanto, o mesmo não se dá com a tela da loja de pintura. Faz sentido falar que ela é vazia se estamos no registro do uso factual, mas não nos outros usos. Se dizemos que a tela à venda na loja é vazia, isso simplesmente diz que a ela nenhum conteúdo pictórico foi acrescentado. Mas não parece fazer sentido dizer que seu vazio “é uma metáfora da existência”, “evoca tristeza” ou mesmo que a tela “é muito vazia” – muito vazia por oposição a quê?

Poderíamos também perguntar à artista o assunto de *Sem título*. Ela pode simplesmente responder que o quadro “é sobre nada”. Não sobre *o* nada, como coloca Danto, o nada não é o assunto da tela – ela quer simplesmente dizer que sua tela não tem nenhum conteúdo, que não expressa coisa alguma. Igualmente podemos dizer que a segunda tela branca, na loja aguardando um comprador, é “sobre nada”, mas a semelhança entre as duas respostas é apenas aparente. A segunda tela é sobre nada porque utensílios cotidianos não são sobre coisa alguma – eles não pertencem à categoria dos objetos que são “sobre alguma coisa”, são logicamente isentos de interpretação. A artista pode ter fugido à pergunta, mas isto não significa que a pergunta não se aplique à sua obra, como quando alguém levanta um braço e, ao ser perguntado do motivo, simplesmente responde, dando de ombros: “por nada”. Situação diferente seria se o braço tivesse sido levantado sem a iniciativa da pessoa, por um espasmo muscular, por exemplo.

Assim, no caso da tela na loja, ao dizermos “é sobre nada” não estamos analisando seu conteúdo: estamos dizendo que essa pergunta não se aplica a ela porque meros objetos não têm conteúdo semântico. Deste modo, Danto (1974) conclui que o que diferencia a tela-obra-de-arte da tela à venda na loja é que a primeira, ao contrário da segunda, “fala” de alguma coisa, ela denota algo. Essa é a base a partir da qual poderíamos diferenciar os objetos de arte dos objetos cotidianos, e todo o desenvolvimento posterior da teoria de Danto será

fundado sobre esse aspecto. Segundo Ramme, isto constitui o cerne da teoria da *Transfiguração*: “é porque se tornam símbolos artísticos que meras coisas passam para a condição de obras arte” (RAMME, 2009, p. 207).

De acordo com Danto, a filosofia se ocupa do que ele metaforicamente caracteriza como “o espaço entre a linguagem e o mundo” (1974, p. 141). A linguagem, apesar de evidentemente fazer parte do mundo, é “externa” a esse mundo na medida em que o mundo pode ser representado por meio dela. E nós utilizamos determinados termos para lidar com essas relações entre palavras e mundo: alguns indicam o tipo de relação estabelecida – “denotação”, “exemplificação”, “inferência” –, outras o sucesso dessa relação – “verdadeiro”, “falso”, etc. De acordo com o autor, essas noções poderiam ser estendidas para outros veículos de representação além da nossa linguagem natural ou das linguagens formais. Se assim fosse, pelo menos uma parte desses conceitos poderia ser aplicada à arte: faria sentido falar da denotação de uma pintura, do que uma pintura exemplifica, de classes sinônimas de obras de arte, entre outros⁷⁵. Por conseguinte, Danto afirma que as “obras de arte [...], em qualquer sentido adicional em que se possa perguntar se são linguísticas (se Arte é ou não uma Linguagem), são linguísticas na medida em que admitem análise semântica e contrastam de modo necessário e essencial com a realidade” (1974, p. 142).

4.4.2. Ser passível de interpretação

Se obras de arte têm um conteúdo semântico, esse conteúdo tem que ser interpretado de alguma forma pelo espectador. Ao contrário de outras condições, cujo estatuto enquanto condição necessária de arte requer alguma capacidade hermenêutica por parte do comentador, a condição de que uma obra de arte deva necessariamente suscitar interpretações está explicitamente declarada na *Transfiguração*⁷⁶.

Danto define interpretar uma obra como “oferecer uma teoria acerca do que ela trata, acerca de seu assunto” (1981, p. 119). Em contrapartida, não interpretar uma obra é “não ser capaz de falar sobre a estrutura do trabalho, que é o que eu quis dizer ao afirmar que ver o trabalho de modo neutro, vê-lo como o que eu me referi como a contraparte material de uma obra de arte, digamos, é não vê-lo como arte” (1981, p. 120). Assim, a interpretação é o que nos permite ver, por exemplo, as diminutas marchas de tinta branca como as pernas de Ícaro

75 Para uma teoria detalhada desses mecanismos de simbolização artística, cf. Goodman, 1968; 2006.

76 “Uma condição analítica de obra de arte é que deve haver interpretação” (DANTO, 2005, p. 189).

na pintura *A queda de Ícaro* (1569), de Pieter Bruegel, e reorganizar e analisar os elementos da pintura a partir dessa interpretação.

Contudo, dada a exigência de que obras de arte tenham um assunto, explicitar que deve haver uma interpretação pode nos parecer trivial, ainda mais levando em conta esse modo um tanto minimalista pelo qual Danto define “interpretação”⁷⁷. Se há conteúdo, tal conteúdo deve ser interpretado de alguma maneira, evidentemente. Entretanto, essa condição é explicitamente mencionada na *Transfiguração* porque o autor atribui imensa importância às interpretações na experiência artística, já que elas seriam “funções que impõe obras de arte sobre os objetos materiais [...]” (DANTO, 2015, p. 77). Para ele, a interpretação não é um mero adendo ao objeto depois da sua identificação artística, mas é constitutiva dessa identificação, pois “o objeto não é uma obra até que seja feito uma. Como um procedimento transformador, a interpretação é algo como um batismo, não no sentido de dar um nome, mas no sentido de dar uma nova identidade, uma participação na comunidade dos eleitos” (1981, p. 126). Assim, para Danto, é a interpretação, realizada no ato da identificação artística, o que constitui o objeto em obra de arte.

De acordo com o autor, essa identificação artística é dada pelo verbo “é” em certas sentenças: como quando se diz que a mancha de tinta na pintura de Bruegel é Ícaro, ou que determinado ator na peça é Hamlet. Esse “é” seria aparentado do “é” na identificação mágica, religiosa ou mítica, como quando diz-se que o pão e o vinho no ápice dos ritos católicos *são* o corpo e o sangue de Cristo, quando afirma-se que o boneco no qual a pessoa espeta alfinetes *é* o seu inimigo ou quando diz-se que o sol *é* a carruagem de Febo. Esses “é” também têm uma função transfiguradora que metamorfoseia o objeto, sem contudo modificar qualquer de suas características físicas, materiais. Uma interessante propriedade dessas identificações é que elas são falsas quando tomadas literalmente. Entretanto, na identificação religiosa, mítica ou mágica o identificador não tem interesse em crer na falsidade literal dos enunciados: só participa adequadamente do ritual católico quem crê que aquele pão é *realmente* o corpo de

77 Em escritos posteriores (1986), Danto distinguirá dois tipos de interpretação: a interpretação de superfície [*surface interpretation*] e a interpretação profunda [*deep interpretation*]. A “interpretação de superfície” é a que corresponde o mais proximamente possível às intenções do artista. Nela, ele é a autoridade última quanto a precisão e justeza da interpretação. Esse dado é importante pois, para Danto, uma interpretação é uma hipótese passível de verdade ou falsidade, e a obra é mal formada quando a interpretação sobre ela é errada (DANTO, 2015, p. 80). Não temos certeza se a interpretação de superfície pode ser colapsada com a interpretação como Danto a concebe na *Transfiguração*, mas, como o autor afirma que a primeira oferecerá os *interpretanda* para a interpretação profunda, arriscamos dizer que sim. Já a interpretação profunda é aquela que analisa a obra (a partir dos dados fornecidos pela interpretação de superfície) sob o aporte conceitual de determinada teoria, como o marxismo, o feminismo, a psicanálise, etc. O artista pode oferecer interpretações profundas para seu próprio trabalho, mas ele não tem mais o privilégio de ser o critério de correção da interpretação e está no mesmo nível de autoridade de qualquer outro interpretador. Para uma análise crítica da distinção entre esses dois tipos de interpretação, cf. BRAND; BRAND, 2012.

Cristo, não uma representação ou denotação do corpo de Cristo, como afirma Danto. Todavia, quem quiser participar do mundo da arte tem que estar pronto para assentir para a falsidade literal: dizer que a mancha no quadro é Ícaro não é dizer que Ícaro tinha um corpo feito de tinta.

Deste modo, para o autor, o ato de identificação artística é “o fulcro lógico no qual a mera coisa é elevada ao Reino da Arte” (DANTO, 1981, p. 126). Vinculadas à passagem do objeto para esse reino, as interpretações constituem as relações internas da obra na medida em que cada nova interpretação é uma reestruturação dos elementos do trabalho artístico sob uma hipótese organizadora. Assim, se observamos o nome do quadro de Bruegel e vemos certa mancha de tinta como as pernas de Ícaro, estruturamos a pintura em torno dessas pernas e podemos nos perguntar, então, porque os camponeses não usam as roupas que associamos aos habitantes da Grécia Antiga (talvez até utilizássemos a palavra “anacrônico”), ou porque eles estão tão indiferentes ao pobre homem a se afogar. Entretanto, se o título do quadro fosse *Paisagem de um dia de verão*, poderíamos tomar as pernas que saem da água como simplesmente as pernas de alguém a nadar, talvez um companheiro do homem à beira da praia, e não pensaríamos em aplicar o predicado “anacrônicas” às roupas dos camponeses nos primeiros planos. Danto compara essas mudanças de uma interpretação artística para outra com as mudanças causadas pela troca do sistema ptolomaico para o copernicano, que fez os europeus reorganizarem totalmente o universo à sua volta, a despeito de, observacionalmente falando, o céu em nada ter mudado. Assim, em arte, “cada nova interpretação é uma revolução copernicana, no sentido que cada interpretação constitui uma nova obra, ainda que o objeto interpretado diversamente permaneça, como os céus, invariante sob a transformação” (DANTO, 1981, p. 125).

Por conseguinte, a interpretação tem o duplo papel de elevar o objeto à categoria da arte e de estruturar nossa percepção sobre ele enquanto obra. Contudo, concebendo a interpretação como essa condição mínima de identificar o assunto da obra e ordenar os seus elementos internos, vários outros objetos que não aceitaríamos imediatamente como arte satisfariam (C1) e (C4): seriam sobre algo e convidariam o público à interpretação. As figuras nas portas dos banheiros que indicam se eles são destinados ao público masculino ou feminino têm um sobre-o-quê e têm de ser interpretadas no sentido esboçado por Danto, embora dificilmente admitiríamos que alguma dessas figuras seja obra de arte, quanto mais todas elas. Resta-nos, então, indicar o modo como a corporificação do significado se dá nos

objetos artísticos que os diferencia de outros objetos representacionais que não são obras de arte.

4.4.3. Expressar um ponto de vista através de elipses metafóricas

Como era de se esperar, na *Transfiguração* o autor recorre a outro par de indiscerníveis para tentar dar conta desse problema: o par é o diagrama feito pelo crítico Erle Loran a partir do quadro *O retrato de Madame Cézanne*, e a pintura de Roy Lichtenstein, *Retrato de Madame Cézanne* (1963), que, tirando certas diferenças de escala, é indistinguível do diagrama de Loran. A pergunta que Danto buscará então responder é: por que consideramos o quadro de Lichtenstein arte, mas não o diagrama no qual o quadro foi baseado e que é indiscernível desse?

Danto afirma que a diferença é que Lichtenstein, diferente de Loran, que fez um simples diagrama, fez “um uso retórico do formato diagramático” (1981, p. 165). Danto define “retórica” como aquilo que tem a função “[...] de induzir o público a tomar determinada atitude em relação ao assunto de um discurso, isto é, de fazer com que as pessoas vejam a matéria sob determinado ângulo” (2005, p. 244). Esse uso retórico feito por Lichtenstein não é característico apenas de sua obra, mas de todas as obras de arte, na medida em que, para Danto, obras de arte não meramente representam objetos, mas o representam a partir de um determinado ponto de vista, visando gerar certa reação no(a) espectador(a). Em termos imagéticos, a publicidade sempre nos fornece ótimos exemplos de persuasão retórica. Mas a arte, que muitos certificam como completamente distante das vilanias do publicitário, não empregaria meios muito distintos.

E como a persuasão retórica se expressa na arte? Através de metáforas. A metáfora, “o mais conhecido dos tropos retóricos” (DANTO, 1981, p. 168), não é, para Danto, simplesmente ocasional nas obras de arte, mas faz parte da estrutura mesma delas. O conteúdo de uma obra é sempre expresso metaforicamente e “compreender uma obra de arte significa entender a metáfora que ela *sempre* contém” (DANTO, 2005, p. 252; grifo nosso). O autor caracteriza a metáfora como toda descrição de *a* como *b*: o tempo *como* um rio, Jesus Cristo *como* o cordeiro de Deus, Gregor Samsa *como* inseto. Por esse viés, metáforas convidariam a audiência à interpretação a partir da descoberta de um termo médio *t* de modo que, se *a* corresponde metaforicamente a *b*, então *t* está para *a* assim como *t* está para *b*. As associações

que podem ser criadas entre os termos são inúmeras, e, assim como num silogismo entimemático, cabe ao observador preencher a lacuna encontrando o termo médio.

Desse modo, a metáfora tem, para Danto, uma estrutura análoga a do *entimema*, um silogismo truncado, no qual faltam uma premissa ou a conclusão, geralmente consideradas muito óbvias para serem dignas de nota. Se digo “todo animal é mortal, logo todo ser humano é mortal”, meu argumento carece de uma premissa, embora a leitora ou leitor provavelmente não tenham tido nenhum problema em ver como eu cheguei a minha conclusão, pois completaram sozinhos a premissa que faltava (“todo ser humano é animal”). O entimema envolveria então uma complexa inter-relação entre quem o pronuncia e quem o ouve e seria, para Aristóteles, a forma lógica mais eficaz do retórico, pois se baseia “na plausível hipótese psicológica de que o ouvinte completará a lacuna por si mesmo e assim [...] se convencerá com mais eficácia do que no caso de que fosse persuadido por outros [...]” (DANTO, 2005, p. 250). De modo análogo, nas metáforas há uma lacuna que deve ser preenchida pelo espectador: ele deve encontrar o que há de comum entre os termos associados que poderia tornar a metáfora verdadeira⁷⁸.

É proveitoso notar que, analogamente à estrutura da identificação artística que descrevemos, para que a metáfora funcione é preciso estar disposto a assentir para a falsidade literal: entende a metáfora quem sabe que “tempo” não é o nome de um rio e que Cristo não era o filhote de um mamífero ruminante, mas quem é capaz de fazer associações entre atributos do tempo e de rios, ou de Cristo e de cordeiros. Igualmente, se a metáfora é uma descrição de *a* como *b*, deve-se ressaltar que nem todos os atributos comuns de *a* e *b* são pertinentes na metáfora. Se George Orwell metamorfoseou os trabalhadores do mundo no cavalo Sansão em *A revolução dos Bichos*, não é porque ambos tenham glândulas mamárias, pertençam ao filo *Chordata* ou habitem o sistema solar, mas pela sua força, capacidade de trabalho ou pela analogia da situação de exploração sofrida por ambos.

Levando em conta tais características das associações metafóricas, Danto afirma, num movimento um tanto surpreendente, que o conceito de expressão, abundante no discurso sobre arte, “pode ser reduzido ao conceito de metáfora, quando a *maneira* pela qual algo é representado é relacionada ao assunto representado” (1981, p. 197). Na análise metafórica o que está em jogo não é tanto o denotado, mas a forma de denotá-lo. Se dizemos que a paixão é

78 Segundo Danto, uma metáfora tem valor de verdade, sendo “verdadeira se o objeto pode ser apresentado da maneira como ela o apresenta e pode se tornar falsa ou desinteressante se ele for apresentado de forma diferente” (2005, p. 273).

uma chama, esse erro categorial deliberado se presta a qualificar a paixão a partir de certas características da chama, de modo a denotar a primeira chamando a atenção do ouvinte para essas características. Assim, a diferença entre as sentenças metafóricas e as literais não é apenas de conteúdo, assim como a diferença entre uma representação pictórica metafórica e literal não o é: um quadro de Napoleão vestido com roupas de imperador romano é distinto de um quadro em que Napoleão serve de modelo para a figuração de um imperador romano – César, digamos – mesmo que as duas imagens sejam indiscerníveis. A primeira imagem faz um uso metafórico dos paramentos associados a um imperador romano, a segunda usa esses paramentos para denotar literalmente esse imperador. Por conseguinte, na metáfora não apenas denotamos um objeto, mas o denotamos com a esperança que nosso interlocutor o veja de uma *determinada* maneira. Por esse viés, nós não simplesmente vemos o assunto de uma representação artística, mas, sobretudo, o *vemos-como* alguma coisa, para tomar emprestada a famosa expressão de Wittgenstein das *Investigações*.

Isso posto, se toda obra de arte é uma representação metafórica, é característico da arte que ela não apenas tenha um caráter representacional, mas que essa representação exprima um determinado ponto de vista sobre o objeto representado. Esse ponto de vista é, para Danto, o que geralmente se entende por *estilo*⁷⁹. Por esse viés, parte da importância que atribuímos à arte poderia ser explicada por ela ser a corporificação de um ponto de vista, de uma concepção de mundo. Na experiência artística, o público é convidado a explorar as associações metafóricas da obra de arte de modo a vivenciar o universo à sua volta de maneiras alternativas, enriquecendo sua própria experiência de vida a partir da experiência de outros.

Em resumo, obras de arte têm um assunto sob o qual projetam, através de elipses retóricas metafóricas, um determinado ponto de vista. E essas elipses retóricas têm de ser interpretadas pelo público como condição *sine qua non* para a constituição do objeto artístico. De acordo com Carroll, o que é notável acerca dessas teses é que elas mostram que a teoria da arte de Danto é, ao fim e ao cabo, uma teoria expressionista da arte: as condições da definição lembrariam grosseiramente o expressionismo de alguém como Tolstói, por mais surpreendente que possa parecer (CARROLL, 2012b, p. 126).

79 Nas palavras de Danto, o estilo é “aquilo que resta de uma representação quando extraímos seu conteúdo” (2005, p. 283) e exclui a mediação do que ele chama de “conhecimento ou arte” (idem), já que diz respeito “às qualidades que pertencem à [...] essência” do artista (2005, p. 292). Não precisamos nos comprometer com essas intuições aqui, e podemos relacionar estilo simplesmente a esse “como” da representação, aos aspectos que nos permitem ver as crenças, emoções e percepções de um artista (ou de um contexto sociocultural, na medida em que o artista está inserido nesse contexto – não é a toa que falamos em “estilo gótico” ou “estilo barroco”, bem como do “estilo de Aleijadinho” ou do “estilo de Pedro Américo”).

Desse modo, se retomarmos a formulação de algumas páginas atrás, só nos restaria uma única condição a explicitar, que é a que versa sobre a necessidade da obra de arte ser amparada por teorias. Passemos, portanto, a esse ponto na subseção que se segue.

4.4.4. Estar no contexto de uma teoria

Danto afirma categoricamente que “a existência da arte depende de teorias” (2005, p. 202). O autor enfatiza esse elemento teórico como um fator ineliminável da nossa experiência de arte, sem o qual “a tinta preta é apenas tinta preta e nada mais” (idem; grifo do autor). É difícil, entretanto, caracterizar exatamente o que Danto entende por teoria. Ele diz que talvez pudéssemos falar do mundo independentemente de qualquer enquadramento teórico, embora ele não tenha “muita certeza de que faça mesmo algum sentido levantar tal questão, já que nossa divisão e articulação de coisas em órbitas e constelações pressupõe algum tipo de teoria” (1981, p. 135). Entretanto, ainda que se possa discutir a possibilidade de falar do mundo sem recorrer a teorias, “é óbvio que não pode haver um mundo da arte sem teoria, pois o mundo da arte é logicamente dependente da teoria” (DANTO, 2005, p. 203).

E como devemos então entender essa dependência lógica? Podemos entendê-la, primeiramente, a partir dos exemplos que Danto fornece entre pares de indiscerníveis que são ambas obras de arte, mas que foram feitos em diferentes tempos por diferentes autores, como o *Dom Quixote* de Cervantes e o *Dom Quixote* do conto *Pierre Menard, autor do Quixote*, de Jorge Luis Borges. É possível demonstrar que, ainda que essas obras de arte sejam indiscerníveis, elas suscitam diferentes interpretações⁸⁰. O que explicaria essas diferentes interpretações são certas relações dos trabalhos com a história da arte, com teorias da arte e com seu próprio tempo. São essas relações que me dão a identidade do objeto. Carroll (2012b) parece se focar apenas nesse aspecto que diz respeito ao modo de individuação das obras de arte na sua explicação do que seria essa dependência lógica que o mundo da arte tem da teoria:

[...] a consideração de trabalhos indiscerníveis, conquanto diferentes, leva a uma outra condição necessária para o estatuto de arte. Uma obra de arte requer um pano de fundo de história da arte *para ser a obra que ela é*. Esse pano de fundo é melhor conceitualizado como o de uma teoria da arte, isto é, de teorias da arte historicamente situadas (CARROLL, 2012b, p. 127; grifo nosso).

80 Em *Pierre Menard, autor do Quixote*, Borges imagina o livro *Dom Quixote*, obra espanhola do século XVII, sendo reescrita no século XX, palavra por palavra, pelo autor francês Pierre Menard. As duas obras, conquanto iguais em cada sílaba, teriam interpretações muito diversas, como aponta o próprio Borges de forma jocosa no conto: por exemplo, Cervantes opõe as ficções cavaleirescas à realidade provinciana do seu país, Menard reconstrói imaginativamente a Espanha do século XVII. O espanhol de Menard é arcaico e um pouco afetado, já Cervantes maneja agradavelmente a língua corrente de sua época, etc.

Contudo, nos parece que a afirmação de que arte seja dependente de teorias na *Transfiguração* se presta a mais do que indicar como os objetos artísticos são individualizados em relação a seus pares. A partir dos escritos de Danto, vemos que a exigência teórica é colocada a partir de várias formulações. Há momentos em que Danto formula essa exigência como uma espécie de critério epistêmico, afirmando que *ver algo como arte* depende de que se tenha assimilado certas teorias⁸¹. Outras vezes ele formula como uma exigência ontológica para os próprios objetos de arte⁸². Há momentos ainda que ele formula a exigência teórica como uma exigência para o mundo da arte⁸³.

Como podemos entender essas diferentes formulações? Ao falar da identificação artística, destacamos que uma de suas condições de possibilidade é que o identificador esteja disposto a assentir que a mancha de tinta identificada na tela como Ícaro não é *realmente* Ícaro. Por conseguinte, Danto afirma que tal identificação já implicaria “uma participação no mundo da arte, uma prontidão em consentir na falsidade literal” (1981, p. 126). Por esse viés, a identificação de objetos artísticos já pressuporia, em algum sentido, um mundo da arte, um enquadramento conceitual e cultural que muitas vezes foi negligenciado nas análises sobre o objeto artístico.

Para entender a dinâmica desse enquadramento conceitual, eu gostaria de recorrer ao conceito de “discurso de razões” [*discourse of reasons*], que Danto introduz em “The Art World Revisited: Comedies of Similarities” (1992, p. 40). Nesse texto, ele afirma que ser um membro do mundo da arte é participar do discurso de razões vigente em sua época, e que esse discurso “é o que confere o estatuto de arte ao que, caso contrário, seria uma mera coisa” (1992, p. 40). O autor retoma esse conceito duas décadas depois, afirmando que em “The Art World Revisited” ele buscou dar uma certa definição à noção de teoria, vagamente caracterizada nos ensaios anteriores: “eu falei de um discurso de razões no qual vários indivíduos participam, e então prossegui sugerindo que a habilidade de ver algo como arte pressupunha a crescente fluência no discurso das razões a partir das quais o trabalho é aceito na comunidade de obras de arte – no ‘mundo da arte’” (DANTO, 2012, p. 298). Esse discurso para uma dada cultura seria então, em certo sentido, “um tipo de jogo de linguagem, regido por regras de jogo” (1992, p. 46). Falar de um jogo de linguagem que nos permite ver algo

81 “Ver uma coisa como arte requer no mínimo isso: uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento da história da arte” (DANTO, 2005, p. 202).

82 “A existência da arte depende de teorias” (DANTO, 2005, p. 202); “Essas coisas nem mesmo seriam obras de arte sem as teorias e as histórias do mundo da arte” (DANTO, 2013a, p. 334).

83 “É óbvio que não pode haver um mundo da arte sem teoria, pois o mundo da arte é logicamente dependente da teoria” (DANTO, 2005, p. 203).

como arte é apontar para uma estrutura de justificação e apreciação que é social e historicamente determinada. Por esse viés, esse discurso das razões pertenceria:

[...] à psicologia social do fazer artístico: artista e audiência são embrenhados no discurso de razões progressivo. E é isso o que insinua a impossibilidade de expungir os fatores culturais e históricos, tão central ao conceito de arte em meus escritos. Esse discurso evolui com o tempo, e é o que torna a novidade possível e limita o tipo de novidade que pode existir⁸⁴ (DANTO, 2012, p. 299).

Assim, esse discurso de razões poderia ser tomado como as justificativas dos membros do mundo da arte (artista e público aí incluídos) para tomar como arte determinada entidade *x* ou excluir do escopo da arte um objeto *y*. Essas razões mudam de acordo com a localização geográfica e o momento histórico. Nesse sentido, quando o autor afirma que essas coisas nem mesmo seriam obras de arte sem as teorias e as histórias do mundo da arte (2013a, p. 334), ele afirma que nada é arte sem que esteja amparado nessas estruturas de justificação. Tais estruturas pressupõem a formulação, ainda que rudimentar, de algum tipo de *teoria* da arte, não no sentido estritamente filosófico, mas no sentido de uma caracterização das práticas que se considera adequadas à manufatura e apreciação dos objetos de arte.

Danto fala que o surgimento dessas teorias, que é o surgimento da arte propriamente, tem alguns pressupostos, especialmente a aquisição de um certo conceito de realidade que a opõe às representações, aos reflexos, aos sonhos, etc. A tragédia poderia ter sido evitada se Narciso tivesse adquirido esse conceito de realidade e suposto que rapazes-de-reflexo não são rapazes, mas simulacros: nesse caso, ele descobriria “um predicado (‘de-reflexo’) que, quando ligado a um sujeito não produz as inferências que os predicados normalmente ligados aos sujeitos produzem – rapazes gordos são rapazes, rapazes esguios são rapazes, mas rapazes-de-reflexo não são rapazes” (DANTO, 2005, pp. 52-53). Do mesmo modo, esse conceito de realidade deve evitar que as representações artísticas colapsem com os seus representados: uma obra de arte pressupõe alguma ideia de que aquilo seja uma representação, não uma (re)apresentação, como no caso em que se crê que o deus representado se faz literalmente presente através da obra de arte. Assim, Danto arrisca a hipótese arqueológica de que “uma cultura tem um conceito de arte apenas na medida em que tem um conceito de realidade que depende do tipo de contraste [entre realidade e representação] que eu venho delimitando” (1974, p. 142). Ele afirma ainda que esse contraste se desenvolveu pela primeira vez na Grécia Antiga, não por acaso, simultaneamente à filosofia:

84 “[...] the social psychology of artmaking: artist and audience are caught up together in the evolving discourse of reasons. And it is this which insinuates the inexpungable historical and cultural factors so central to the concept of art in my writings. That discourse evolves over time, and it is what makes novelty possible, and it limits the kinds of novelty there can be”.

[Na Grécia,] o conceito de arte estava passando por transformações ou, antes, apenas começando a se formar, pois o que o precedeu teria sido menos um conceito de arte do que um conceito de magia. [...] Pelo fato de uma distância entre arte e realidade estar finalmente começando se discernir, certas questões sobre arte podiam ser levantadas pela primeira vez, já que pela primeira vez ela estava sendo vista estando nessa nova relação com o mundo. [...] A minha visão é que arte, enquanto arte, enquanto algo que contrasta com a realidade, surgiu junto com a filosofia [...] (DANTO, 1981, p. 77).

Levando esses requisitos em conta, a identificação artística já pressuporia, em algum sentido, um mundo da arte, que é o “discurso de razões institucionalizado” (DANTO, 1992, p. 46). Uma das ideias mais recorrentes na filosofia da arte de Danto é que nem tudo pode ser arte a qualquer momento do tempo, e que o mundo da arte deve estar preparado para receber aquele objeto: “nenhuma *Brillo Box* [seria possível] na Pequim do século XVIII, nem na Amsterdã do século XVII, mas pensei que, em 1964, o mundo da arte havia se aberto suficientemente para acomodá-las” (DANTO, 2012, p. 298). Recorrer a esses discursos de razões que determinam quais objetos uma comunidade está disposta a aceitar como arte em determinado momento do tempo, de acordo com determinada “teoria da arte” subscrita por parte dos membros daquela comunidade, é um dos recursos que pode dar conta dessa indexicalidade histórica das obras de arte.

Por conseguinte, a arte pressuporia um mundo da arte, uma certa estrutura de justificação e apreciação, e a teoria é o que cria as condições para um mundo da arte. Por esse viés, a teoria – nesse sentido lato que esboçamos, de um determinado conceito de realidade e de ideias que embasam um certo discurso de razões – é uma condição necessária para a arte. Ao afirmar que “ver algo como arte pressupõe progressiva fluência no discurso de razões através dos quais o trabalho é aceito na comunidade de obras de arte”, Danto parece apontar para o contexto institucional tornado visível, entre outros, por Duchamp⁸⁵. De fato, o autor relata que muitas pessoas o tomam como o fundador da Teoria Institucional da arte (2012, p. 298), embora ele descarte esse título, na medida em que afirma que essa teoria é alheia a tudo que ele acredita (2005, p. 27). Entretanto, podemos nos perguntar: o que impede a teoria de Danto de colapsar numa teoria institucional⁸⁶?

85 Segundo Ramme, Duchamp teria mostrado que “a arte não está só nas obras, mas que ela é um sistema de produção e circulação de objetos, no qual interagem também o artista e o público. Mostrou também que, no Ocidente, essa relação é também mediada pela teoria. Ao dissociar o artístico do estético, ele nos fez ver o aspecto institucional da arte” (RAMME, 2009, p. 209).

86 Neste texto temos duas acepções de “teoria institucional”: “Teoria Institucional” (em maiúsculas) identifica simplesmente as teorias da arte cujos autores assim as denominam. Na segunda acepção, “teoria institucional” (em minúsculas) é qualquer teoria que explique a artisticidade *primariamente* em função do procedimento de atribuição de um determinado estatuto por um certo grupo ou instituição social (e não em função das razões que esse grupo fornece como justificação para essa atribuição, nem do uso que tal grupo

Ao apelar para um discurso de razões, o autor afirma que sua teoria, de fato, fica um pouco mais perto das últimas formulações da Teoria Institucional de Dickie (DANTO, 2012, p. 298). Entretanto, Danto advoga que em “O mundo da arte” estava falando de “ver algo como arte, o que é muito distante de algo ser arte. Eu não acredito que alguma teoria institucional nos dê uma definição de arte, apenas uma certa explicação de como algo passa a ser recebido como arte” (2012, pp. 298-299). Dessa maneira, Danto procura se afastar das conclusões da Teoria Institucional através da distinção entre os motivos que nos levam *a ver algo como arte* e os motivos de algo *ser arte*:

[...] uma coisa é dizer que é através do discurso prevalente das razões que alguém pode ter visto as *Brillo Boxes* como arte em 1964, e outra é dizer que algo é arte por causa desse discurso de razões. Não: a ontologia permanece como estava. Um objeto é uma obra de arte através da interpretação por meio da qual ele é um objeto interpretado e, conseqüentemente, é candidato ao status [de arte] (DANTO, 2012, p. 299).

Desse modo, Danto ainda mantém que, embora haja um discurso de razões histórico que determina o que é arte em determinado instante *t*, para ser candidato ao status de arte um objeto deve ter um conteúdo semântico retórico metafórico, dado através da interpretação. Se o autor consegue se afastar da Teoria Institucional como deseja é coisa que ainda analisaremos nas próximas páginas. O que deve ficar claro para o leitor é que a última condição para que um objeto seja arte é que ele esteja situado num mundo da arte, num pano de fundo de teorias e razões que o amparem e o justifiquem enquanto objeto artístico.

Em resumo, poderíamos dizer que a exigência de teoria em Danto tem uma dupla função: (a) fundamentar os discursos de razões para que objetos possam ser aceitos como arte e (b) fundamentar as interpretações que individualizam um objeto artístico em relação a seus pares, a partir das teorias da arte e discursos de razões vigentes no momento de manufatura desses objetos. Por esse viés, o papel das teorias da arte para o autor não é, como em Weitz, o de um criticismo disfarçado ou de um barômetro ou catalisador de certas mudanças de paradigma: para Danto, as teorias são, propriamente, o que torna a arte possível.

Assim, a partir das condições que esboçamos aqui, um objeto é uma obra de arte se e somente se tem um assunto, sob o qual projeta um ponto de vista a partir de elipses retóricas metafóricas, a serem interpretadas pelo público sob a égide de certas teorias que justificam o trabalho como obra de arte e determinam a sua interpretação. Esperamos ter esclarecido cada

faz dos objetos de arte). As teorias institucionais seriam definições *procedurais*, de acordo com Davies (1991), isto é, teorias que tomam por *definiens* uma determinada relação entre certos objetos e os procedimentos em termos dos quais eles vêm a ser criados (DAVIES, 1991, p. 38).

uma dessas condições e mostrado como elas se relacionam entre si. Resta-nos agora avaliar se a definição de arte de Danto é bem-sucedida em atingir os objetivos a que se propõe, e esse será nosso objetivo na próxima seção.

4.5. Objeções e críticas

Como já apontamos, há autores que defendem que, se queremos descobrir o significado de “ouro”, o químico nos dará a definição real e o lexicógrafo a definição nominal. Por esse viés, o cientista seria o responsável por aclarar a “natureza” de certos componentes de nosso mundo – ele diz qual a natureza do hélio, do urânio, das correntes marítimas, etc. Mas, evidentemente, o filósofo não procede como o cientista, e isso levanta a questão controversa de qual o status da definição real que buscam autores como Danto. Por vezes sentimos que uma definição de arte poderia nos fornecer a “natureza” da coisa no mesmo sentido que em que o cientista poderia nos fornecer a “natureza” do ouro ou do hélio. Kennick ilustra essa intuição de modo bastante interessante no seguinte trecho:

Agora alguém me pergunta “O que é o Espaço?”, “O que é o Homem?” ou “O que é religião?” ou “O que é Arte?”. Essas questões têm a mesma forma da questão “O que é Hélio?”, mas quão enormemente diferentes! Há algo muito desconcertante acerca delas; elas não podem ser respondidas facilmente pelo recurso a dicionários, enciclopédias ou manuais técnicos. Elas são questões filosóficas, dizemos, dando ao nosso desconcerto um nome, embora não pensaríamos em chamar “O que é hélio?” uma questão filosófica. Ainda assim, esperamos o mesmo tipo de resposta aos dois tipos de questão (KENNICK, 1958, p. 317).

Deste modo, se faz parte da metafilosofia de Danto a crença de que as questões filosóficas surgem a partir de problemas de indiscernibilidade perceptual, seria então o filósofo aquele que entra em cena quando a experiência – e consequentemente, a ciência – não pode mais nos fornecer uma resposta quanto à natureza de alguma coisa. Segundo o autor, a arte teria revelado sua natureza filosófica quando tornara-se evidente que as diferenças entre as *Brillo Box* de Warhol e os meros recipientes para barras de sabão indiscerníveis delas “não poderiam ser identificadas ou explicadas por nenhum tipo de *análise científica*. Antes, seria preciso uma *análise filosófica* [...]” (DANTO, 2015, p. 209; grifo nosso).

Há, entretanto, uma enorme diferença entre o tipo de metodologia utilizado pelo filósofo e pelo cientista. Segundo Popper (1974), por exemplo, a exigência para que determinado sistema seja dito científico é que ele deve ser passível de refutação pela experiência, o que ficou conhecido como Princípio de Falseabilidade. Contudo, em filosofia,

essa refutação pela experiência não pode desempenhar nenhum papel. Weitz parece se dar conta dessa diferença ao longo de sua discussão em “O Papel da Teoria na Estética”. Ele se pergunta, a certo momento do texto:

Enquanto definições reais, supõe-se que estas teorias são descrições factuais da arte. Se assim é, não poderemos perguntar se são empíricas e susceptíveis de verificação ou falsificação? Por exemplo, o que pode confirmar, ou não, a teoria de que a arte é a forma significativa, ou a encarnação da emoção, ou uma síntese criativa de imagens? Não parece haver o menor indício do tipo de prova passível de ser apresentado para testar estas teorias (WEITZ, 2007, p. 67).

Contudo, podemos nos valer do princípio de caridade e dizer que essas teorias são, em algum sentido, falseáveis (embora não no sentido de Popper). Um princípio que perpassa as discussões de todos os envolvidos no projeto definitivo é o de que, uma vez que se encontre um contraexemplo à definição em questão – um exemplo que a maioria de nós aceita como arte mas que não possui as propriedades listadas – a definição é falsa, ou inadequada. Além disso, todas as condições elencadas têm de abarcar as obras de arte e apenas elas – elas não podem deixar de fora objetos normalmente aceitos como arte ou se aplicar a outros objetos que não são considerados obras de arte.

Sendo assim, podemos nos perguntar, o que falsearia a definição de arte de Danto como colocada por Carroll? Em primeiro lugar, seria um contraexemplo uma obra de arte que não tivesse um sobre-o-quê ou uma obra em cujo conteúdo semântico não se desse através de metáforas. Além disso, se as condições, tomadas em conjunto, forem demasiado inclusivas ou excludentes, mostraríamos que a definição de Danto é inadequada em nos apresentar a natureza dos objetos artísticos. Deste modo, nesta seção pretendo explorar os contraexemplos e objeções à definição de Danto, para analisar se ela pode reivindicar o *status* de definição real de arte.

4.5.1. Da necessidade de ter um assunto

Isso posto, indaguemo-nos: o conteúdo semântico é, de fato, necessário? Não poderiam haver obras de arte que nada significassem? Danto, como era de se esperar, forja um outro indiscernível para responder a essa inquietação: um dos personagens da *Transfiguração*, J, um jovem artista de ideias igualitárias, indignado com o *status* superior atribuído às obras de arte em relação aos objetos comuns, resolve expor uma cama. A cama exposta não foi feita por J, mas por um carpinteiro. Ela não tem a intenção de representar ou imitar coisa alguma: é

apenas uma cama. Poderíamos dormir nela se quiséssemos. Mas, segundo Danto, a obra de J, diferentemente de uma cama não-obra de arte, fala de alguma coisa: a cama de J expõe uma tese acerca dos objetos artísticos – ela afirma que eles não se diferenciam de coisas comuns, que têm o mesmo valor dessas. Mas talvez a obra se contradiga e negue isso ao mesmo tempo, pois, como diz o autor, a tentativa de estreitar o hiato entre arte e não-arte à maneira de J “simplesmente abre um novo hiato entre as suas obras de arte e as coisas reais que lhe são perfeitamente semelhantes” (DANTO, 2005, p. 48). A cama de J não é como a cama comum: a primeira, mas não a segunda, serve como instrumento de uma comunicação intencional.

Contudo, Carroll defende que a impossibilidade de realizar uma obra de arte sem conteúdo semântico como deseja J se daria apenas na arte contemporânea, forçosamente embebida na “Era da Teoria”. Nesse sentido, ainda poderiam haver exemplos pré-contemporâneos de obras de arte que não têm conteúdo semântico e têm apenas a intenção de produzir “experiências estéticas não cognitivas”(CARROLL, 2012b, p. 139). O autor admite que talvez a maior parte das obras não tenha essa intenção, “mas parece draconiano afirmar que nenhuma obra de arte o faça” (idem). É possível que haja arte que não seja sobre coisa alguma, arte que tenha como propósito simplesmente o design, a decoração ou estampa. Kant, afirma ele, fala desse tipo de arte quando alude às fantasias musicais. Há também os padrões de vasos “arcaicos” – Carroll dá como exemplo os barris do povo Shipibo, da amazônia peruana. Igualmente, poderíamos dizer que alguns balés de George Balanchine, talvez *Concerto Barrocco*, teriam a característica de serem apenas exercícios sobre forma abstrata. Essas obras de arte podem ter sido feitas com o simples objetivo de estimular experiências sensoriais ou belas.

Não tenho certeza quanto à cogência desses contraexemplos. Porque uma saída como a de Danto parece sempre possível, e podemos afirmar que cada um desses exemplos foi gerado tendo como pano de fundo um determinado ponto de vista do artista, ainda que seja no sentido mínimo de que ele expressa sua visão do que é a arte a partir dessas obras – ele diz que arte nada mais é ou nada mais deve ser do que um exercício para alcançar formas belas ou uma experiência estética aprazível. O exemplo dos vasos “arcaicos” nos parece o mais difícil de assimilar a essa manobra, mas há uma outra saída possível: afirmar que eles não são arte. E essa medida não precisa ter nada de “draconiana”: ora, a identificação de artefatos de outras civilizações e outros períodos históricos não é de maneira alguma uma matéria incontroversa,

e há bons argumentos dos dois lados quanto à pertinência de classificar certos objetos de civilizações perdidas ou de povos indígenas como arte⁸⁷.

Entretanto, queremos ressaltar o que nos parece ser um conflito nos escritos de Danto quanto ao procedimento de atribuição de um determinado conteúdo a uma obra. O autor afirma categoricamente que as interpretações têm de ser circunscritas às intenções do artista (2015, p. 80). Contudo, Danto parece se contradizer ao negar que J poderia fazer uma cama-obra-de-arte que não fosse representacional, apesar de suas intenções de que sim (“J diria que ela era sobre nada, não tinha interpretação” (DANTO, 1981, p. 133)). Danto apelará para uma diferença na fala do artista e do “homem simplório” [*plain man*], advogando que o artista, ao dizer que sua obra é sobre nada, não diz o mesmo que o homem que não consegue ver a artisticidade de uma obra de arte. Enquanto o homem simplório faz uma afirmação literal ao dizer “isso é só tinta sobre tela”, o artista reducionista faz uma interpretação artística. O “é” do artista seria uma identificação ainda “no âmbito do idioma da arte. Ele está dizendo, com efeito, que toda uma classe de identificações está errada, relativamente a uma teoria do que a arte é” (DANTO, 1981, p. 135).

Colocada da maneira como Danto a coloca, contrastando a afirmação do homem comum com a do artista reducionista – com a do “fiscalista do pigmento”, que surge em meados do século passado com o projeto de expurgar a arte da retórica subjetivista que predominara no expressionismo abstrato⁸⁸ –, a ideia de que o artista está fazendo uma interpretação ao afirmar que a obra é apenas tinta sobre tela parece plausível. Entretanto, nem todos os artistas estão formalmente comprometidos com as teses do minimalismo americano e nos parece excessivamente especulativo considerar que nenhum poderia estar verdadeiramente empenhado em fazer uma obra que nada denote ou expresse. As declarações são, junto com determinadas atitudes que relacionamos às intenções a serem atribuídas, as únicas formas de atribuir uma intenção a um terceiro. O artista pode não estar mentindo e efetivamente fazer aquela obra com a intenção deliberada de que aquilo não expresse coisa alguma e apenas cause determinado deleite não-conceitual no espectador.

Não estamos dizendo que não poderiam haver artistas que subscrevessem veladamente ou inconscientemente certas teorias da arte quando afirmam que sua obra é “sobre nada”. Também não é nosso intuito afirmar que, se esse for o caso, tais teorias não

87 Para uma discussão de alguns desses argumentos, cf. o artigo de Denis Dutton em Carrol (2000), pp. 217-240.

88 Numa fala que se tornou emblemática desse projeto, em 1964 Frank Stella teria declarado acerca de suas pinturas “What you see is what you see” [O que você vê é o que você vê].

sejam expressas nas obras. O que estamos afirmando é que é ao menos possível conceber que o artista tenha a intenção genuína de fazer uma obra que nada expresse. E, se assim for, defender que a interpretação “correta” do objeto deve ser a que corresponde à intenção do artista parece nos colocar numa situação difícil se, ao mesmo tempo, defendemos que todo objeto de arte deve ter necessariamente um conteúdo semântico. Pois, no caso do artista que deseja genuinamente fazer uma obra sem tal conteúdo, a relação “correta” a ser estabelecida com o trabalho é que não o interpretemos, apenas nos deleitemos com suas formas sensórias aprazíveis ou interessantes.

Por conseguinte, ao afirmar que é impossível produzir uma obra sem conteúdo semântico à maneira de J, parece-nos que Danto teria que escolher: ele pode salvar a intuição de que há apenas uma interpretação correta, que corresponde às intenções do artista, e admitir então que determinadas obras não possuiriam conteúdo semântico porque o artista assim o desejou, ou ele pode abrir mão dessa intuição em favor de atribuir conteúdo a partir de outros parâmetros que não as intenções do artista. Davies (1991) advoga que recorrer às convenções vigentes no momento de manufatura da obra para atribuir determinados predicados ao trabalho artístico seria uma maneira de proceder que nos permitiria escapar a certos resultados contraintuitivos⁸⁹ de limitar as interpretações às intenções do artista, além de nos permitir lidar com os casos em que as intenções são desconhecidas ou que o artista dá declarações ambíguas.

Assim, se Danto afirma que toda obra de arte necessariamente expressa um assunto, dizer que as interpretações se restringem ao desígnio de quem a produziu parece advogar contra a sua teoria. Nesse sentido, parece-nos que o sucesso da primeira condição da definição enquanto condição necessária depende dos parâmetros que adotarmos para atribuir conteúdo para uma obra de arte. Nós, particularmente, preferimos salvar a intuição de que toda obra teria um conteúdo semântico do que a intuição de que as interpretações dos trabalhos artísticos deveriam se restringir às intenções dos que a fizeram. Deste modo, poderíamos dizer que, dadas certas convenções da arte, por mais que o artista tente, ele não pode fazer um trabalho sem que para esse objeto seja atribuído um determinado conteúdo semântico. Ou, numa

89 Um desses resultados é que limitar a interpretação à intenção do artista iria contra a intuição comum de que uma obra de arte permite múltiplas interpretações, muita delas contraditórias entre si. Além disso, por vezes sentimos que ao nos atermos às intenções do artista não atingimos o trabalho mais esteticamente gratificante possível, e não queremos invalidar interpretações plausíveis que nos permitiriam uma melhor experiência estética. Recorrer às convenções vigentes na época em que o trabalho foi feito nos permitiria lidar com esses dois problemas sem nivelar ou validar todas as interpretações já feitas, como quando se substitui, como recurso para a interpretação de um trabalho, as intenções do artista por toda e qualquer interpretação que possa ser dada pelo público – cf. Davies, 1991, p. 188-198.

versão talvez mais afim do essencialismo com o qual Danto está comprometido, poderíamos dizer que afirmar “toda obra de arte tem um assunto” é afirmar que eu só aplicarei “arte” ao que, a partir de determinadas convenções no momento de manufatura do objeto, parecer expressar esse assunto (e cumprir o resto das condições da definição). Ter um conteúdo semântico seria, por esse viés, uma “convenção imutável” da arte, por assim dizer.

4.5.2. Da necessidade de metáforas e pontos de vista

Feitas essas observações, há também o problema de se esse conteúdo expresso pelo objeto artístico é sempre apresentado metaforicamente. Carroll (2012b, p. 140) aponta que essa condição é demasiado restritiva, pois haveria trabalhos artísticos que falam de seu assunto de maneira direta, sem a mediação de elipses metafóricas. Ele cita a última gravura de *The Harlot's Progress* [O progresso da meretriz] de William Hogarth, que faz parte de uma série que retrata a progressiva decadência de Moll Hackabout, uma prostituta fictícia da Londres do século XVIII. A gravura evidentemente tem um assunto e um objetivo moral claro, mas parece apresentar esse assunto de maneira bastante literal e didática. É difícil ver qual seria seu conteúdo metafórico.

Eu acrescentaria também que talvez seja difícil estabelecer o conteúdo metafórico de uma série de retratos na história da arte. Evidentemente, há retratos que se valem de metáforas patentes: penso em obras como *Autorretrato como alegoria da pintura* (1638-1639), de Artemisia Gentileschi, ou *Auto-retrato em espelho convexo* (1523-1524) de Parmigianino. Mas devemos lembrar que durante boa parte da história europeia os pintores foram chamados para imortalizar a aparência das pessoas que podiam pagar por essa imortalização. E, embora todas essas obras tenham presumivelmente de expressar algum ponto de vista acerca do representado – geralmente, um que seja dignificante ou enobrecedor –, parece excessivo pensar que todas expressem esse ponto de vista através de metáforas. Para várias das obras da *National Portrait Gallery*, por exemplo, que tem uma imensa coleção de retratos em diferentes meios artísticos, seria preciso fazer malabarismos interpretativos que não somos capaz de antever para afirmar algum conteúdo metafórico⁹⁰.

90 Temos em mente retratos como o que Thomas Lawrence fez do Duque de Wellington (*Arthur Wellesley, 1st Duke of Wellington* (1829)), que é um sóbrio retrato de um homem de meia idade de olhos brilhantes sobre um fundo enegrecido. Apesar da notória beleza da pintura e do fato de ele se encontrar numa galeria de arte, é difícil ver nela algum conteúdo metafórico, a não ser que se façam determinadas elucubrações, como dizer que o modo quase esquemático como a vestimenta do duque é retratada é uma metáfora que afirma que a nobreza dele está em seu caráter e sagacidade, não em sua fortuna, por exemplo. Contudo, essa hipótese, bastante imaginativa, teria de ser empiricamente testada: a “esquematicidade” e o não realismo das roupas poderiam igualmente ser atribuídos à inépcia, ao descaso ou à pressa do pintor.

Carroll coloca ainda em questão a exigência de que todas as obras de arte expressem um ponto de vista acerca de seu assunto. O autor afirma que, se Danto estiver falando de um ponto de vista existencial, é ao menos debatível que todas as obras de arte o expressem (CARROLL, 2012, p. 140). Entretanto, acredito que quando Danto afirma que as obras devem expressar um ponto de vista, ele está se referindo a esse sentido inescapável que indica o “modo de uma pessoa representar o que quer que ela represente” (DANTO, 2005, p. 293). Por esse viés, qualquer obra que tenha um conteúdo semântico terá um estilo, uma forma de apresentação.

Contudo, eu concordo com Carroll (2012b) quando o autor levanta a possibilidade de que, ainda que a obra expresse um ponto de vista, esse ponto não necessita ser o ponto de vista do(a) artista propriamente, como Danto parece implicar. Carroll descreve uma habilidosa diretora hipotética de cinema que poderia ser capaz de fazer um clássico filme de suspense de persuasão paranoica sendo, contudo, desprovida de qualquer paranoia. Eu pessoalmente penso nos heterônimos de Fernando Pessoa, tão diferentes do próprio poeta, seja nas escolhas formais adotadas (na métrica, no uso de rimas, etc.), seja nos temas tratados, seja nas crenças e visões de mundo expressas. Fernando Pessoa passou boa parte da sua vida exercitando a imaginação a criar personas que escrevessem de modo bastante diferente dele mesmo. Ainda assim diríamos que é Pessoa a se expressar “por detrás” de cada uma dessas personas? Talvez sim. Mas devemos dizer que os pontos de vista “genuínos” do artista são infalivelmente detectáveis por detrás de tudo o que ele possa criar? Talvez não. Carroll duvida que uma tal afirmação possa ser demonstrada empiricamente (2012b, p. 141). E por mais que queiramos basear essas considerações em alguma proposição do tipo “cada ser humano é singular” – e ainda que isso seja verdade em algum sentido não trivial –, daí não se segue que essa singularidade tem que ser sempre expressa. Pode acontecer de ela não ser expressa caso o artista empregue dispositivos expressivos convencionais que difiram da sua própria forma de ver as coisas, caso o artista tente deliberadamente distanciar a si próprio do trabalho ou mesmo caso ele seja inepto em articular seus pontos de vista (CARROLL, 2012b).

Há ainda uma outra dificuldade para a condição de que a arte sempre expressa um ponto de vista individual, a saber, o caso de obras de arte que são trabalhos coletivos. No cinema, qual ponto de vista é expresso? O do diretor? O do roteirista? O do editor? O dos atores? Na crítica de cinema, como se sabe, tende-se a privilegiar a capacidade expressiva do diretor. Ainda que essa decisão seja justificável e, em boa parte dos casos, o melhor a se fazer para uma interpretação adequada, não parece ser factualmente verdadeiro que apenas a sua

visão é expressa em todo e qualquer filme em detrimento de outros profissionais cujo trabalho tem grande importância no produto final, como o roteirista. Danto afirma textualmente que na *Transfiguração* se restringiria ao estilo individual (2005, p. 294), embora igualmente afirme que “também se pode falar em estilo de uma época ou de uma cultura, mas isso, no fim das contas, nos remete a modos compartilhados de representação que definem o que diz respeito a uma época” (2005, p. 293). Talvez no cinema, no teatro ou na ópera se possa falar em “modos compartilhados de representação”, mas é duvidoso que se possa fazê-lo a partir da visão que Danto expressa na *Transfiguração*, afirmando que o estilo diz respeito às qualidades que pertencem à essência do artista (2005, p. 292). Partindo do princípio (controverso) de que cada indivíduo têm uma essência que em última instância o constitui e o individualiza em relação aos outros, cada pessoa do grupo responsável pelas obras de arte cinematográficas ou teatrais teria uma essência e provavelmente uma visão de mundo muito diversas. Essas visões de mundo, evidentemente, podem ser negociadas em prol de um projeto comum, mas ainda é bastante difícil dar conta dos atributos expressivos de tal projeto se concebermos a expressão pelo viés que parece ser adotado por Danto.

Assim, ainda que admitamos que, no sentido esboçado aqui, qualquer obra de arte que tenha um conteúdo semântico terá também um estilo – será a expressão de determinado ponto de vista acerca da realidade –, definir estilo simplesmente como “o modo de uma pessoa representar o que quer que ela represente” (DANTO, 2005, p. 293) não é, nem de longe, suficientemente explicativo. Nesse sentido mínimo, poderíamos dizer que mesmo representações não artísticas como as figuras de portas de banheiro e sinais de trânsito teriam um “estilo” – de fato, diz muito sobre o nosso “estilo” social, sobre nossas visões de mundo, o fato de representarmos que determinado banheiro é destinado ao público feminino através de uma figura que denota uma pessoa de saia ou vestido, bem como marcar o destinado ao público masculino com uma outra figura que também é utilizada em situações em que o gênero da pessoa denotada é indiferente (como nos semáforos de pedestre). Assim, se simplesmente apontar para esse “como” da representação nos parece insuficiente para singularizar as representações artísticas em relação a outras representações (porque, nesse sentido mínimo, todas teriam um “como”), as explicações suplementares que Danto dará nos parecem também inadequadas. Recorrer, para caracterizar o estilo em arte, a uma “alma” ou essência do artista que seria sempre expressa na obra é problemático, especialmente se levamos em conta as obras de autoria coletiva e as que parecem fugir à ideia de expressão de uma alma pessoal e inalterável, como as poesias dos heterônimos de Fernando Pessoa.

4.5.3. Da necessidade de teorias

Carroll (2012b) também defende que a exigência que toda obra seja conectada ou geradas por teorias é demasiadamente excludente. O sapateado de John Bubbles e Bill Robinson é arte, argumenta o autor, mas não há razão para pensar que uma teoria seria uma pré-condição para a existência desse sapateado, ainda que mantenhamos um sentido amplo de teoria. Mesmo que haja teorias da dança, não há porque dizer que algum dos dois artistas subscrevesse a alguma delas. Se tal exigência for colocada em termos menos fortes, como o de um conhecimento mínimo da história da arte por parte do artista, esse sentido expandido de teoria poderia até ser uma condição necessária para arte, admite Carroll. “Entretanto, colocada no jargão [*idiom*] preferido de Danto – ou seja, em termos de teorias historicamente situadas – o requerimento de historicidade é inadmissível” (CARROLL, 2012b, p. 142). Nossas conclusões talvez não corroborem as de Carroll, uma vez que fizemos aqui uma caracterização muito ampla de “teoria” – a teoria seria o que embasa o discurso de razões que justifica tomar como arte determinado objeto *x*. Nesse sentido ampliado, tudo o que é preciso para a necessidade dessa teoria em arte é que essa estrutura de justificação exista – é que exista um “mundo da arte”.

Entretanto, apelar para um mundo da arte que tem necessariamente de ser uma estrutura que permite a recepção de um objeto enquanto objeto artístico esbarra em alguns dos problemas que já foram atribuídos à Teoria Institucional. O primeiro desses problemas é o da primeira obra de arte: se o mundo da arte é um requisito para que algo seja visto como arte, como fica a questão da primeira obra de arte? Primeiro, é importante notar que a explicação de Danto do mundo da arte não é circular, como a de Dickie (2000). O mundo da arte de Danto é “o discurso de razões institucionalizado” (1992, p. 46) e, se ele é necessário para a aceitação de algo como arte, ele tem, em certo sentido, uma primazia sobre o objeto artístico na medida em que, em Danto, a noção de mundo da arte é o que define o que é arte e não o contrário. A noção do autor de “mundo da arte” não é também pouco informativa, visto que ele dá alguns requisitos para a formação desse mundo, a saber, certos conceitos de realidade e representação, como já indicamos. Assim, acreditamos que a réplica de Dickie em relação ao problema da primeira obra de arte valha também para as teses de Danto:

[...] a primeira obra de arte seria a que ocupou o nóculo da primeira obra de arte na estrutura do mundo da arte quando essa estrutura se gelificou pela primeira vez. Seria, claro, imensamente difícil datar quando essa gelificação ocorreu, embora não haja dúvidas de que ela ocorreu em vários momentos diferentes em diferentes culturas (DICKIE, 2000, p. 102).

Nesse sentido, podemos traçar uma distinção entre *ordem das razões* e *ordem cronológica*. A primazia do mundo da arte em relação ao objeto de arte é da ordem das razões, no sentido que esse mundo teve que delinear-se para tornar possível que determinados objetos fossem obras de arte. Desse modo, alguma entidade se torna a primeira obra de arte uma vez que surge esse mundo, embora, na ordem cronológica, ela pudesse ter sido criada antes desse surgimento. Assim, podemos dizer que a noção de mundo da arte tem uma primazia lógica sobre os objetos de arte, mas não precisa anteceder temporalmente a criação dos primeiros desses objetos.

O segundo problema que a noção de mundo da arte enfrenta é o problema do artista isolado. Como Danto toma “mundo da arte” num acepção menos sociológica do que Dickie e outros proponentes da Teoria Institucional⁹¹, acreditamos que ele não tenha que lidar com o problema de alguém que, uma vez inteirado das teorias e histórias do mundo da arte, cria arte em uma situação de isolamento social – o problema de se Robson Crusóe poderia criar obras de arte. Desde que ele esteja minimamente familiarizado com essas histórias e teorias, o objeto criado seria amparado por elas e, conseqüentemente, faria parte do mundo da arte e poderia ser uma obra de arte.

Contudo, um problema para a teoria de Danto seria o fato de se uma pessoa desde sempre isolada de qualquer convívio social – um solitário homem das cavernas ou as crianças lendárias criadas por lobos – poderia fazer uma obra de arte. Davies (1991, p. 102-103) fala de três linhas de defesa possíveis: (a) a primeira é dizer que o mundo da arte poderia ser constituído de um único indivíduo, e, então, defender que tal indivíduo poderia produzir arte. A segunda (b) é negar que tal pessoa poderia produzir arte sob a alegação de que ela não tem qualquer concepção dos seus trabalhos como obras de arte. Essa linha de defesa é, no fundo, negar que tal contraexemplo possa ser coerentemente formulado. Uma terceira linha de defesa (c) seria admitir que, dada a nossa perspectiva contaminada pelas noções a partir das quais operamos, tudo o que importa para o status de arte de um objeto é que ele seja visto *pela perspectiva do mundo da arte*, independente de quais fossem as intenções de seus criadores.

Acreditamos que Danto adotaria a segunda linha de defesa: ele afirma, de fato, que os objetos que consideramos obras “nem mesmo seriam obras de arte sem as teorias e as

91 Silveira (2014) ressalta que há muitas diferenças no modo como Dickie e Danto concebem a noção de “mundo da arte”. Uma delas é que, para o primeiro, tal noção é construída em torno de especialistas que agiriam em nome de “certa instituição social”, enquanto em Danto o mundo da arte é descrito “como se não houvesse um sujeito, ou sujeitos, realizando as atividades mentais implicadas naquela noção de ‘mundo da arte’, mas apenas as próprias ações: teorias artísticas sendo formuladas e uma história da arte sendo organizada” (SILVEIRA, 2014, p. 69).

histórias do mundo da arte” (2013a, p. 334). Na medida em que o autor se nega a aplicar “arte” para uma gravata pintada por uma criança (1981, p. 40) e para uma mistura aleatória de tintas, verniz e óleo que respingou numa tela e formou, por uma dessas aberrações estatísticas, uma tela indiscernível de *O cavaleiro polonês* (c. 1655), de Rembrandt (1974, p. 140), ele parece também implicar que deve haver algum movimento intencional e consciente por parte do criador para que algo seja passível de ser uma obra de arte. Por esse viés, uma pessoa não minimamente familiarizada com essas teorias e histórias do mundo da arte – uma pessoa que não dominasse minimamente o conceito de arte – não poderia ter a intenção de criar uma obra de arte e, conseqüentemente, não poderia criar uma. Assim, acreditamos que Danto adotaria a segunda linha de defesa, e essa perspectiva não nos parece inadequada ou contraintuitiva.

Dadas essas observações, é importante notar que, nessa concepção que esboçamos (e que acreditamos ser a de Danto), o requisito de uma “teoria” é, no fundo, o requisito de que tanto o artista quanto o público tenham um domínio mínimo do conceito de arte – não no sentido de saberem as condições necessárias e suficientes que permitem que um objeto caia sob o conceito, mas no sentido mais histórico e sociológico de entenderem minimamente as ideias, as teorias e as práticas que a cultura que produziu aquele objeto associa a ele. Ser um membro do mundo da arte, por esse viés, é ter aprendido o que significa participar do discurso de razões vigente em sua época:

A Brillo Box teve uma chance de se tornar uma obra de arte porque tantos aspectos, que se imaginava centrais para a identidade de alguma coisa como arte, nos anos que a precederam, haviam sido rejeitados como parte da essência da arte, de modo que a própria definição tinha se tornado atenuada até o ponto em que quase qualquer coisa poderia ser uma obra de arte. Um membro do mundo da arte seria alguém que estivesse familiarizado com essa história de atenuação (DANTO, 1992, p. 40)⁹².

Entretanto, colocar as coisas desse modo pode parecer circular: uma das condições para que algo seja arte é que o objeto caia sob tal conceito e seja interpretado de acordo com ele. Acreditamos que a circularidade nesse caso seja apenas aparente: primeiro porque o objetivo de apresentar como requisito a existência de uma teoria que ampare a recepção do objeto é apontar para a estrutura de justificação histórica e social que chamamos “mundo da arte”. Afirmar que nada é arte independentemente dessa estrutura é um ganho interpretativo – um que, de fato, tem sido o motor de muitos teóricos contemporâneos –, embora esse ganho seja amplificado ou atenuado de acordo com o conteúdo que atribuímos a “mundo da arte”.

92 A tradução desse trecho é de Silveira (2014, p. 71).

Numa teoria como a de Dickie (2000), que define esse conceito a partir da ideia de “sistemas do mundo da arte” e “sistemas do mundo da arte”, por sua vez, a partir da ideia de “obra de arte”, “artista” e “público”, a noção de “mundo da arte” é definida de forma circular e não nos leva muito longe – embora Dickie tenha argumentos para defender essa circularidade⁹³. Entretanto, a ideia de Danto de “mundo da arte” não é tão parcamente explicativa, já que o autor dá alguns requisitos para a formação desse mundo – um determinado conceito de representação e realidade que, segundo ele, apareceu pela primeira vez junto aos gregos na mesma época em que surgiu a filosofia. Por essas razões, acreditamos que a acusação de circularidade não se sustentaria, embora possa-se colocar em questão quão longe esse conceito de “mundo da arte” de fato nos leva.

4.5.4. Da conjunção de todas as condições

Agora devemos avaliar se todas as condições, tomadas conjuntamente, não seriam demasiado inclusivas ou excludentes. Acreditamos que elas, infelizmente, pequem por excesso de inclusividade. Carroll (2012b) nota que as condições da definição de Danto podem se aplicar a discursos que se utilizem de metáforas e/ou tenham uma metáfora central organizadora. Um discurso racista evidentemente tem um assunto – algum grupo étnico –, sobre o qual ele projeta alguma atitude – uma de repulsa, ódio ou medo, no caso – que é profícua em expressar os pontos de vista do seu proferidor sobre o mundo. Esses pontos de vista poderiam ser corporificados através de elipses metafóricas retóricas – de fato, a metáfora é, para Aristóteles, um dos recursos retóricos mais eficazes. Essas metáforas têm de ser interpretadas pelo público e o discurso pode ser amparado por diversas teorias, como a que afirma haver divisões raciais na espécie humana (CARROLL, 2012b, p. 142).

Todavia, um modo de banir esse tipo de contraexemplo seria dizer que, apesar de o discurso estar ancorado em teorias situadas historicamente, não são essas teorias que Danto tinha em mente na *Transfiguração*. Elas não são teorias *da arte*: teorias que embasam o mundo da arte, ou fundamentam o discurso de razões que admite determinado objeto como

93 A última versão da teoria institucional de Dickie que conhecemos é dada por cinco definições, elencadas a seguir: “(1) Um artista é uma pessoa que participa com compreensão [*with understanding*] na realização de uma obra de arte; (2) Uma obra de arte é um artefato de tipo criado para ser apresentado a um público do mundo da arte; (3) Um público é um conjunto de pessoas cujos membros estão preparados em algum grau para entender o objeto que é apresentado a eles; (4) O mundo da arte é a totalidade de todos os sistemas do mundo da arte e (5) Um sistema do mundo da arte é uma estrutura [*framework*] para a apresentação de uma obra de arte por um artista a um público do mundo da arte” (DICKIE, 2000, p. 96). A circularidade dessas definições é admitida e mesmo defendida por Dickie, na medida em que ele advoga que tal circularidade espelharia uma circularidade real, já que esses conceitos, como conceitos inflectidos [*inflected concepts*], seriam logicamente dependentes uns dos outros e aprendidos em conjunto desde a infância.

arte. Entretanto, se o discurso fosse sobre um artista negro e sua arte “degenerada”, por exemplo, isso faria com que tal discurso estivesse sob a alçada de uma teoria da arte historicamente situada? É provável que sim. O racista poderia mobilizar algumas das definições de arte disponíveis e apelar ao trabalho de artistas consagrados da história para justificar o porquê de a arte feita pelo artista alvo de sua fala não ser arte, ou ao menos não ser boa arte. Isso bastaria para que admitamos que esse discurso foi gerado a partir do mundo da arte, ou de um contexto de teoria e história da arte? Não nos parece haver boas razões para não, e nos parece muito difícil uma a defesa do contrário que não pressuporia a distinção que se quer traçar⁹⁴. Isso bastaria para admitirmos esse discurso como arte? – ou qualquer outro que expresse um ponto de vista através de elipses metafóricas amparado por teorias do mundo da arte? Cremos que não.

Mas não precisamos nos ater a exemplos tão hipotéticos e minoritários. Um manifesto artístico poderia, como ressalta Carroll (2012b, p. 142), atender todas as condições de Danto – ele poderia apresentar seu assunto a partir de um determinado ponto de vista utilizando elipses metafóricas a serem interpretadas e, inegavelmente, se situaria no contexto da história e teoria da arte. Poderíamos advogar que alguns manifestos artísticos são obras de arte – penso, por exemplo, que o *Manifesto Pau-Brasil* e o *Manifesto Antropófago* poderiam ser considerados obras literárias e, na verdade, boas obras literárias. Entretanto, mesmo que possamos defender que alguns manifestos sejam arte, parece bastante difícil defender que todos o sejam: estaríamos bem menos propensos, por exemplo, a tomar como arte o sóbrio “Art after Philosophy”, de Joseph Kosuth.

4.6. (Re)Avaliando o projeto de Danto

Em conclusão, o que sobraria da teoria de Danto? É questionável que todas as obras de arte sejam veículos de metáforas ou necessariamente expressem um ponto de vista individual. A definição também seria demasiado inclusiva por abarcar, além de objetos de arte, certos manifestos artísticos ou discursos que utilizem metáforas e sejam amparados por teorias da arte. Além disso, a ideia de que toda obra de arte tenha necessariamente um assunto depende dos parâmetros pelos quais se concebe a atribuição de conteúdo em arte. Se tal

94 Carroll (2012b) nota que esses problemas levantam a questão de como identificamos teorias da arte ou do que faz uma interpretação uma *interpretação artística*. Como decidimos que um discurso de razões é um discurso de razões *do mundo da arte*? Pois, se Danto quer se blindar contra a admissão de certos discursos em sua definição, ele teria de poder responder a essas questões sem recorrer a sua noção de obra de arte, sob pena de circularidade de suas explicações.

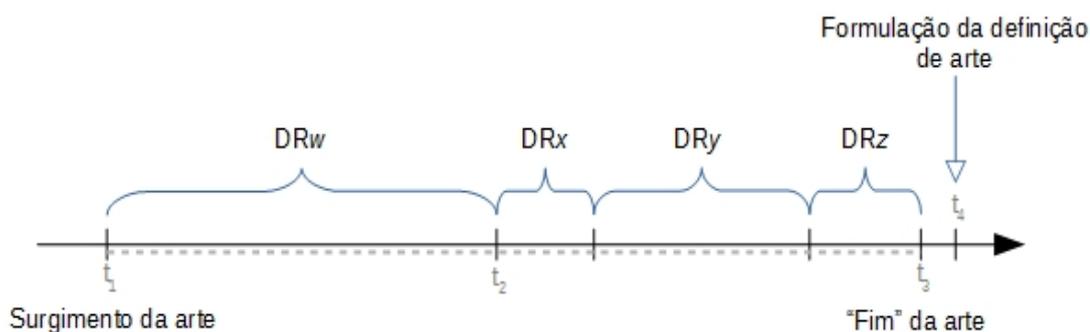
atribuição se dá a partir das intenções dos artistas, talvez haja obras que não têm conteúdo semântico. Entretanto, caso outros parâmetros sejam utilizados, como as convenções a partir das quais a obra foi feita, nos parece que essa condição realmente aparenta estar presente em todos os objetos de arte.

Neste ponto poderíamos simplesmente concluir que a tentativa de definição de Danto é um fracasso, afinal, ela falha em nos fornecer as condições necessárias e conjuntamente suficientes de arte. Entretanto, como conclusão do capítulo, eu ainda gostaria de abordar um problema que me parece pendente, a saber, o problema da relação entre o discurso de razões e a definição de arte. Ao falar da noção de “mundo da arte” em Danto, afirmamos que tal mundo seria logicamente dependente de teorias, que por sua vez gerariam certos “discursos de razões” histórica e socialmente determinados. Esses discursos estabeleceriam o que é aceito como arte em dado instante do tempo. Entretanto, a despeito desse discurso de razões, o autor defende que a ontologia dos objetos artísticos tem sido a mesma desde os primórdios da arte. Deste modo, é legítimo que nos perguntemos: como é possível compatibilizar a ideia de que o que torna um objeto arte é um “jogo de linguagem” histórica e socialmente determinado e ainda assim manter que todos os objetos de arte têm uma essência anistórica imutável? Levando em conta esses problemas, nossa argumentação nas próximas páginas vai no sentido de mostrar que o modo como Danto concebe o discurso de razões pode comprometer seu projeto definitório. Além disso, tentaremos convencer o leitor de que certas teses do autor podem nos levar a conclusões um tanto surpreendentes, que poderiam aproximar suas teses das teses dos antidefinicionalistas.

4.6.1. O discurso de razões e a definição essencialista

Na resposta a seus críticos, ao abordar a questão dos discursos de razões, Danto advoga que tais discursos nos fornecem apenas uma certa explicação de como algo passa a ser recebido como arte ou de como alguém pôde ver algo como arte em determinado momento histórico mas não em outro, e não a explicação do que *de fato* o constituiria o objeto enquanto obra de arte (DANTO, 2012, p. 298). Danto afirma que em “O mundo da arte” ele estava menos preocupado “com o que fez a *Brillo Box* uma obra de arte do que com a questão algo kantiana de como era *possível* que ela fosse uma” (1992, p. 37). Desse modo, o que importa é sob quais condições um objeto *pode* se tornar uma obra de arte, quais requisitos ele tem que cumprir, não o modo como ele *efetivamente* se tornou uma. Entretanto, devemos nos

perguntar: faz sentido traçar uma diferença entre o que faz algo ser recebido como arte num âmbito histórico e contingente, e o que faz algo *ser* arte, num âmbito ontológico e atemporal? O esquema abaixo tem a intenção de deixar o problema mais claro:



Segundo o autor há, na base da explicação de como algo é recebido como arte, um discurso de razões, que é mutável e que não necessariamente corresponde às condições levantadas pela sua definição, uma vez que tais discursos impossibilitavam que determinados objetos fossem tomados como obras de arte em certos momentos da história. O esquema acima visa ser uma linha do tempo que representa a dinâmica desses discursos de razões⁹⁵. A seta vai do passado para o futuro. A vigência desses discursos (DR_w , DR_x , ...) é representada pelos colchetes em azul. A linha tracejada marca o período histórico da arte, do seu surgimento em t_1 até seu fim em t_3 . Em t_4 temos a formulação da definição de arte de Danto.

De acordo com a exposição que fizemos, uma coisa só é arte sob a condição de possuir determinado conteúdo semântico apresentado através de metáforas a serem interpretadas pelo público sob a perspectiva de determinado enquadramento histórico e teórico. Ainda assim, o que fez com que esses objetos efetivamente se tornassem arte é um jogo de linguagem temporal e socialmente mutável. À vista disso, questionemo-nos: se no momento de aceitação desses objetos os membros do mundo da arte não necessariamente tinham as condições da definição que discutimos em mente, como explicar a feliz coincidência de que todas as obras de arte tenham justamente tais características? Se elas não foram escolhidas a partir dessas condições, mas de acordo com os parâmetros vigentes em determinado momento histórico, como defender que ainda assim todas possuem essas

95 Essa linha do tempo é apenas esquemática e não tem nenhum compromisso em apresentar as relações entre os eventos de modo “historicamente acurado”. Provavelmente, se quiséssemos ser precisos, deveríamos dizer que em determinados períodos os discursos de razões se sobrepõe ou mesmo que haveria vários discursos de razões em vigor para determinado grupo social. Entretanto, para nossos propósitos aqui, essa esquematicidade nos basta.

qualidades essenciais comuns? A pergunta importante é: o que acontece em t_4 , com a suposta formulação da definição de arte? Para a nossa exposição aqui não precisamos nem que tal definição seja a de Danto: ela pode ser qualquer definição que se pretenda uma definição real.

Isso toca a questão da análise filosófica *versus* a análise científica que abordamos anteriormente. Dissemos que a ideia por trás de muitos projetos definitórios é que o filósofo seria chamado para explicitar a natureza de uma coisa quando a experimentação empírica não teria condição de fazê-lo: o que ele faria então é uma “análise filosófica”, desmembrando o conceito em suas partes constituintes e supostamente nos dando, então, a natureza da coisa definida. Nesse sentido, Stecker, ao falar da busca por essências, distingue dois tipos de conceito. No primeiro tipo, se algo tem uma essência, “é uma verdade necessária que algo é um F se (ou se e somente se) ele é um G , e essa verdade necessária pode ser descoberta apenas a posteriori” (STECKER, 2000, p. 59). Essa poderia ser uma explicação adequada da busca por essências para certas entidades, a saber, principalmente para tipos naturais. Há alguns séculos, por exemplo, descobrimos que a água tinha uma estrutura molecular composta por dois átomos de hidrogênio e um de oxigênio. Essa descoberta “atua” sobre o passado, por assim dizer, pois modifica o entendimento que tínhamos de certos componentes do mundo e nos faz afirmar que algumas de nossas identificações estavam erradas: a água não passou a ser H_2O depois que a sua fórmula foi descoberta, mas entendemos que ela sempre fora H_2O desde o seu surgimento e que estivemos errados por séculos ao supor, seguindo o aristotelismo, que ela era uma substância simples, não composta. Assim, pode-se dizer que algo é água se e somente se é composto de moléculas H_2O e que essa é uma verdade necessária, conquanto empiricamente descoberta. E, se o significado de “água” for simplesmente o seu referente, não apenas a água, mas “água” também poderia ter uma essência real nesse sentido.

Para o segundo tipo de conceito descrito por Stecker, “é uma verdade necessária que algo é um F se (ou se e somente se) ele é um G quando isso é conhecido a priori com base no significado das palavras que designam F s” (STECKER, 2000, p. 59). Esse seria um modo de conceber a “essência” de artefatos, que não teriam “naturezas ocultas” a serem descobertas à maneira dos tipos naturais. Entretanto, ainda poderíamos buscar uma definição para artefatos na medida em que “ao inventar o tipo [*kind*], inventamos a essência do tipo, e a preservamos no sentido das palavras que usamos para nos referir aos itens que pertencem ao tipo” (STECKER, 2000, p. 59). “Arte” estaria, evidentemente, nessa categoria de conceitos. Por esse viés, a definição de “arte” seria um tipo de definição lexical, no sentido de que o

poderíamos esperar alcançar com ela seria “uma ‘reconstrução racional’ da nossa prática classificatória [...]” (STECKER, 2000, p. 60).

Dadas essas distinções, o que desejamos defender é o seguinte: como os objetos de arte não são tipos naturais, mas “tipos culturais”, por assim dizer, ainda que nos mantenhamos numa perspectiva essencialista, a natureza da arte só pode ser dada pela intensão do conceito, pelas regras pelas quais decidimos o que é arte e o que não é – tal intensão não pode, por princípio, ser descoberta *a posteriori* à maneira dos conceitos que designam tipos naturais. Claro, ela poderia ser descoberta muito tempo depois de o conceito ter surgido, através da explicitação das regras que utilizávamos de modo inconsciente, por assim dizer, mas ela não pode ser dada na simples observação dos objetos de arte sem que nos atentemos para as práticas classificatórias a eles relacionados⁹⁶.

Assim, tomemos como exemplo “DR_w” na nossa linha do tempo. Digamos que DR_w é a ideia de arte como *mimésis* e que esse era o discurso de razões que determinava o critério para que se admitisse algo como arte do instante t_1 até t_2 – do surgimento da arte na Grécia até a contestação desse critério pelos impressionistas no século XIX, por exemplo. Se assim fosse, Platão e Aristóteles não estariam errados ao dizer que arte é *mimésis* se os gregos *efetivamente* utilizavam a *mimésis* como critério para aceitar determinado objeto como arte. Arte, repetimos, não é um tipo natural e, deste modo, a definição do conceito não pode retificar nossas aplicações passadas à maneira de uma descoberta empírica, apenas esclarecê-las.

Levando em conta essas questões, Danto não pode admitir outro critério para a aplicação do conceito que não as condições de sua definição, pois, ao fazê-lo, ele terá problemas para justificar seu empreendimento definitório. Nesse sentido, admitir um discurso de razões que informa nossa prática classificatória depõe contra o empreendimento, uma vez que é tal discurso, não as condições da definição do autor, que esteve na base de tal prática. Como coloca Eaton, “o significado [de ‘arte’], de acordo com Danto, não é determinado por propriedades manifestas de objetos ou eventos [...], mas por teorias desenvolvidas dentro do mundo da arte – a coleção vaga de práticas e instituição ao redor da arte” (2000, p. 147). Nesse sentido, uma “reconstrução racional” seria esclarecer essas teorias e práticas, não supor uma ontologia imutável que perduraria *apesar* deles.

96 O próprio Danto parece corroborar essas conclusões ao afirmar que “nada pode ser uma obra de arte fora do sistema de razões que deu a ela aquele estatuto: obras de arte não o são por natureza. Uma rosa é uma rosa qualquer que seja seu nome, mas uma obra de arte não o é” (DANTO, 1992, p. 39).

E aí é que, a nosso ver, reside a complicação: ao conceder que o que efetivamente embasa a aceitação de um determinado objeto como arte é um discurso de razões histórico, não uma lista de propriedades necessárias e suficientes, Danto não tem outra saída a não ser *pressupor* que esses objetos teriam os traços comuns listados pela sua definição de arte: pressupor que todos esses objetos necessariamente têm ou terão (no caso das obras de arte futuras) um conteúdo semântico apresentado através de elipses retóricas metafóricas a serem interpretadas sob determinado enquadramento teórico. Afinal, se o discurso de razões é o motor do mecanismo pelo qual uma coisa se torna um objeto artístico, qual papel a definição de Danto pode desempenhar, em termos empíricos?

Diante de tal pergunta, podemos imaginar que o autor argumentaria que, qualquer que tenha sido o mecanismo pelo qual os objetos considerados obras de arte ganharam esse estatuto, ele mostrou as características comuns de todas essas entidades, desvendando assim o mistério acerca da intensão do conceito que perdurara desde os primórdios da arte e que foi o motor de seu desenvolvimento histórico. Contudo, repetimos, nos parece que a intensão de arte não pode ser dada a posteriori. Ao permitir que um discurso de razões entre em suas teses, Danto causa sérios danos ao seu projeto definitório. Pois, se as condições da definição não estão na base da aceitação dos objetos como artísticos, e se arte não é um tipo natural, para os quais poderíamos, em princípio, conceber uma “essência” independente da intenção do conceito que o designa, Danto não tem como explicar porque a essência dos objetos seria dada por sua definição – não tem como justificar a necessidade de suas condições – apenas pressupor que esse seria o caso. Nem toda propriedade comum é uma propriedade necessária e nem toda propriedade necessária é uma propriedade essencial, como tentamos deixar claro ao longo das discussões deste trabalho. Levando em conta o mecanismo descrito pelo autor para aceitação de um objeto como arte, se as obras de arte efetivamente possuísem os traços elencados na sua definição, esse fato nos espantaria como uma incrível coincidência: afinal, não foram esses traços que *determinaram* em primeiro lugar quais objetos seriam arte. Se as condições da definição do autor não são a base da escolha de quais objetos ganham tal estatuto, porque supor que eles constituiriam a essência do conceito? Apenas porque eles estariam presentes em todos os seus membros? Ora, há características presentes em todas as obras de arte que não tomaríamos como essenciais: todos os trabalhos artísticos foram feitos no planeta terra, mas acredito que ninguém tomaria esse fato como necessário, muito menos essencial, dessa classe de objetos.

Desse modo, o que estamos defendendo pode ser sumarizado do seguinte modo: (i) a essência de determinados artefatos, incluídos aí os objetos de arte, é dada pelas condições de aplicação do conceito que os designa. Segundo Danto, (ii) a identificação de um objeto artístico não se dá pelas condições de sua definição⁹⁷. Essa identificação seria, em vez disso, (iii) guiada por um discurso de razões histórico, por um certo “jogo de linguagem”. (iv) Danto não oferece argumentos para justificar, nos objetos de arte, a existência de uma essência independente das condições de aplicação do conceito – ele não nos oferece uma ontologia convincente em que artefatos poderiam ter essências independentes das determinações dos conceitos que os designam. Logo (v) Danto não tem como explicar de que modo sua definição nos daria a essência do conceito, não tem como justificar a necessidade das condições elencadas por ele.

Note-se que o nosso argumento neste ponto não é acerca da inadequação das condições elencadas pelo autor. Também não estamos defendendo que a definição de Danto não poderia nos dar, sob hipótese alguma, a essência da arte. Nosso ponto é que quem quiser defender as teses do autor não tem ferramentas para justificar a necessidade das condições que ele assevera e, conseqüentemente, o porquê sua definição seria uma definição de essência *a não ser* que elabore também uma teoria correspondente do que seria essa essência da arte que não é dada pela aplicação do conceito – o que particularmente acreditamos ser muito difícil de manufaturar sem que se recorra a teses metafísicas bastantes controversas, como uma espécie de platonismo para os objetos de arte que situe suas essências num reino apartado do mundo físico.

Gostaríamos, neste ponto, de voltar às perguntas (Q1) e (Q3) que fizemos no fim da seção 4.2: Como é possível defender, dentro da perspectiva essencialista adotada por Danto, que aclarar a intensão de um conceito não nos permitiria determinar sua extensão? Se não é a definição que determina a extensão de “arte”, o que determina? Agora já sabemos as respostas: se sua definição não pode nos fornecer critérios de identificação de obras de arte, é porque tais critérios são dados pelo discurso de razões. É através desse discurso, que é histórica e socialmente determinado e que parece poder, ao contrário da definição, basear-se em propriedades aparentes, que um objeto é aceito no mundo da arte. Por isso, nem todas as coisas podem ser arte em qualquer momento histórico, ainda que o conceito, de acordo com Danto, não tenha mudado. Deste modo, ao dizer que sua definição não nos daria um critério

97 Isso se deduz da defesa de Danto de que não se pode esperar que uma definição de arte nos dê um critério de reconhecimento (1981, p. 61) e que “nenhuma fórmula possível poderia servir a essa função” (idem), teses discutidas na seção 4.2.

de reconhecimento de obras de arte, Danto não está se comprometendo com algum tipo de ontologia de conceitos muito heterodoxa em que a intensão de um conceito não determina sua extensão. O que ele está dizendo é que, em arte, essa determinação não é dada, em última instância, pelas condições de sua definição, mas por razões que variam de acordo com contingências sociais e temporais.

Entretanto, levando em conta essas teses, poderíamos chegar a uma conclusão bastante surpreendente: não estaria Danto, como Wittgenstein, defendendo que não há propriedades comuns *a partir das quais* aplicamos o conceito de arte? Por mais estranho que possa parecer, se a definição do autor não pode nos prover critérios para a aplicação do conceito e se é a partir de um “jogo de linguagem” mutável que efetivamente temos aplicado “arte” ao longo da história, é a essa conclusão que podemos chegar. Numa virada um tanto imprevista, não poderíamos então argumentar que as teses de Danto são compatíveis com um antidefinicionalismo ou antiessencialismo semântico? Nos parece que sim. Por esse viés, em algum sentido as teses do autor e de Weitz convergiriam, surpreendentemente, para um ponto comum: arte é um conceito que não tem condições necessárias e suficientes de *aplicação*.

Esse ponto controverso merece um pouco mais de esclarecimento. Ora, nossa conclusão tem as seguintes premissas: (i) Danto admite a existência de um “jogo de linguagem”, ou sucessivos “jogos de linguagem”, baseados num discurso de razões que se assenta em teorias e na história da arte. O autor também (ii) admite que é a partir desses discursos que o predicado “arte” foi aplicado ao longo da história. Além disso, ele afirma textualmente que (iii) sua definição (ou qualquer outra) não pode fundamentar o reconhecimento de objetos de arte. Igualmente, vale lembrar, o autor é bastante enfático em vários textos ao defender (iv) que nem tudo pode ser arte a todo o momento da história. Se o conceito tem sido o mesmo desde os primórdios do fazer artístico, como Danto pode defender que em certos períodos determinados objetos não poderiam ser obras de arte? Nos parece que isso é possível apenas através do mecanismo que descrevemos, de um discurso de razões histórico que informa a aplicação do conceito.

Em que isso se diferencia da postura de um antidefinicionalista? Cremos que não em muita coisa. Entretanto, a mais importante divergência do pensamento de Danto em relação a Wittgenstein ou Weitz é justamente sua metafilosofia, a sua concepção acerca do que a filosofia pode discorrer. Para o primeiro, parece haver uma essência dos objetos artísticos que devemos desvelar, para além de todas as vicissitudes e toda a negligência com que a palavra

“arte” foi usada. Danto está preocupado com um essencialismo metafísico, não semântico – quer nossa aplicação cotidiana reflita isso, quer não, ainda é preciso revelar a natureza comum, a essência de todos esses objetos. Nesse ponto, quase ficamos tentados a levantar a hipótese de que Danto seria um antiessencialista semântico defendendo um essencialismo metafísico. O conceito não teria condições necessárias e suficientes de aplicação, embora os objetos de arte tenham uma essência metafísica que cabe ao esteta desvelar a partir das diferenças entre obras de arte e suas contrapartes materiais.

4.6.2. Algumas objeções

Creemos que o leitor inclinado ao definicionalismo poderia se contrapor a nossos argumentos em duas frentes: primeiramente, ele poderia argumentar que ainda haveria uma essência do conceito de arte em Danto, no sentido de que em todas as épocas um discurso de razões é necessário para a determinação do que seja arte. Apesar das mudanças sofridas por tal discurso, seria uma condição necessária para “arte” a propriedade de que o objeto seja amparado pelo discurso de razões vigente em sua época. Assim, para além dessas vicissitudes históricas, haveria uma condição imutável de segunda ordem, por assim dizer, na medida em que cair sob certo discurso de razões é uma condição necessária para a aplicação do conceito, qualquer que seja esse discurso.

Entretanto, se a nossa reconstrução das teses do autor estiver correta, cair sob determinado discurso de razões não seria uma condição apenas necessária: seria também uma condição suficiente. E, assim, podemos nos perguntar: o que se ganha, em termos de análise, ao dizer que “ser amparado por determinado discurso de razões” é uma condição suficiente para “arte”? Essa pergunta é similar à que faz Wittgenstein no §14 das *Investigações*, em que o autor constrói o seguinte diálogo com seu interlocutor:

Imagine que alguém dissesse: “Todas as ferramentas servem para modificar alguma coisa. Assim, o martelo, a situação do prego, a serra, a forma da tábua etc.” - E o que modificam o metro, a lata de cola, os pregos? - “Nosso conhecimento do comprimento de uma coisa, da temperatura da cola e da consistência da caixa”. - Ter-se-ia ganhado alguma coisa com a assimilação da expressão? (WITTGENSTEIN, 2012, p. 21).

Assim, ainda que um defensor de Danto alegue que ele teria encontrado um traço comum entre todos os objetos de arte ao dizer que todos têm de cair sob determinado discurso de razões, o que se ganha com a assimilação dessa expressão? Tal discurso de razões, como dissemos, é composto das justificativas para tomar como arte determinado objeto x ou y em

determinado momento histórico. Defender como condição necessária e suficiente que todos os objetos de arte têm de ser amparados por esse discurso é, ao fim e ao cabo, nada mais do que defender que é uma condição necessária e suficiente para “arte” que o objeto caia sob o conceito de arte, como advoguei na seção 4.5.3. Na seção referida, eu argumentei que essa condição não é viciosamente circular, como pode parecer, pois apontaria para uma estrutura de justificação social e cultural que embasa a existência desses objetos, estrutura que por sua vez teria algumas condições prévias de existência elencadas por Danto, como um determinado conceito de realidade – o que ainda seria um ganho interpretativo. Entretanto, se a ideia de que só há arte a partir de determinadas estruturas de justificação históricas é um ganho interpretativo, nos parece um ganho bastante modesto, pelo modo excessivamente amplo como definimos esse discurso e as teorias da arte associadas a ele aqui. Além disso, o caráter explicativo da noção de um discurso de razões é atenuado pelo fato de Danto não discorrer muito acerca da dinâmica desse “jogo de linguagem” que identifica no reconhecimento de arte.

Todavia, mais urgentemente ainda, é interessante ressaltar que insistir na ideia de que só é arte o que é amparado como tal por um certo discurso de razões histórico pareceria aproximar as teorias de Danto de perspectivas antidefinicionais como as de Weitz (1956) ou Carroll (2003)⁹⁸. Se explicamos a aplicação do conceito pelo discurso de razões vigente em certa época, nos parece bastante difícil defender que estaríamos ainda no âmbito de uma definição real, que nos apresentaria a essência de algo a partir de condições individualmente necessária e conjuntamente suficientes. Se essa fosse a explicação que Danto quer nos fornecer, qual a diferença entre dizer que um objeto artístico é o que é reconhecido como tal pelo discurso de razões vigente em sua época e dizer que um objeto artístico é o que é conectado por semelhanças a certos paradigmas de obras de arte? Ou que é o que é vinculado à história da arte a partir de narrativas identificadoras? Em todos esses casos parece figurar como plano de fundo o que Carroll chama de “*insight* fundante” da perspectiva de antidefinicional de tipo wittgensteiniana: “talvez haja meios confiáveis de identificar algo como obra de arte para além das definições reais” (CARROLL, 2003, p. 103). Não acreditamos que Danto estaria disposto a assentir para tal “*insight*”, embora, como já dissemos, a anuência a ele talvez seja uma consequência inevitável do fato de o autor ter adotado a ideia de um discurso de razões que informa a aplicação de “arte”. Assim, se

98 Carroll afirma que identificamos obras de arte por meio de “narrativas históricas que conectam os candidatos ao estatuto de arte à história da arte de um modo que desvela que as mutações em questão [na arte de vanguarda] são parte das espécies da arte em evolução” (CARROLL, 2003, p. 103).

dizemos que todo objeto de arte tem de ser amparado por um discurso de razões, e tomamos isso, como parece ser o caso, como condição suficiente, nos parece que essa é uma afirmação que estaria muito mais próxima de corroborar uma perspectiva antidefinicionalista do que uma perspectiva definicionalista essencialista.

Um segundo modo de se contrapor a nossas conclusões poderia ser o de argumentar que ainda seria possível manter a pertinência da definição de Danto caso jogássemos fora a ideia desse discurso de razões que informa nossa prática artística – que, ademais, só aparece tardiamente em sua obra. Concedemos que essa poderia ser uma saída. Se adotássemos esse caminho, teríamos que defender que as condições de sua definição sempre estiveram “por detrás” de toda e qualquer aplicação do conceito. Contudo, se esse movimento fosse adotado por alguém que quisesse salvar o projeto do autor, ele teria problemas para lidar com outras teses de Danto: por exemplo, ele teria problema em justificar o fato de que certos objetos não poderiam ser arte em determinado instante do tempo, visto que o conceito não teria mudado⁹⁹. Além disso, na medida em que vimos que a definição não é exitosa em nos dar as condições necessárias e conjuntamente suficientes de arte, talvez essa fosse uma saída que, infelizmente, nos leva a outro corredor vazio.

Assim sendo, podemos sumarizar nossas conclusões neste capítulo da seguinte maneira: (1) Danto não é bem-sucedido em suas objeções à posição antidefinicionalista de Weitz e Kennick, na medida em que interpreta erroneamente as teses desses dois autores como baseando-se numa intuição recognitiva. Ele também (2) não é bem-sucedido em nos fornecer um conjunto de condições individualmente necessárias e conjuntamente suficientes de arte, pois sua definição é tanto demasiado inclusiva quanto demasiado excludente. Entretanto, ainda que sua definição nos desse propriedades comuns a todos os objetos de arte e apenas a eles, (3) Danto não tem meios para justificar a necessidade de suas condições, uma vez que nega que tais condições estejam na base da aplicação do conceito. Na base dessa aplicação estaria, ao contrário, um certo “jogo de linguagem” fundado num discurso de razões histórico, o que parece, involuntariamente, (4) aproximar suas teses das do antiessencialista semântico, pois ambos admitiriam não haver um conjunto de condições necessárias *em virtude das quais* aplicamos o termo “arte”.

99 Poder-se-ia argumentar que há um certo núcleo imutável de condições, que são as dadas pelo autor, mas que, ao longo da história, certas exigências morais, políticas, religiosas, etc., por vezes tolham a aplicação do conceito para certos objetos. Assim, em determinado instante do tempo *t*, acrescentar-se-ia às condições aqui expostas a condição de que o assunto da obra deve ser de cunho religioso, por exemplo, ou que leve a um engrandecimento moral. Entretanto, acreditamos que adotar tal manobra causaria problemas para explicar a unidade de “arte”: se novas condições foram acrescentadas ou retiradas a certos momentos, por que dizemos que se trata do *mesmo* conceito?

Como conclusão derradeira, talvez pudéssemos dizer que as discordâncias entre Danto e os wittgensteinianos não seriam, ao fim e ao cabo, disputas tão profundas quanto se imaginara: se os últimos se concentraram em negar um essencialismo semântico, o que Danto defende com veemência é um essencialismo metafísico, que, embora seja mais pressuposto que justificado em sua obra, guia sua busca pelas condições necessárias e suficientes dos objetos de arte. Embora afirmemos que ele não é bem-sucedido em seu empreendimento definitório e discordemos que faça sentido afirmar, como o autor, que haja uma diferença entre o que faz algo *ser recebido como arte* e o que faz algo *ser arte*¹⁰⁰, não queremos negar a importância de sua obra para pensar as vanguardas artísticas do século XX e o atual estado do nosso mundo da arte. Ainda que falhas, as definições não são desprovidas de valor, como afirma Weitz: se a definição de Danto constrói a experiência de arte como largamente cognitiva, como um jogo de associações e hipóteses a serem testadas, ela é o espelho desse nosso tempo em que, como nos informa Hegel (2001), a bela arte foi sobrepujada pelo pensamento e pela reflexão.

100 Aliás, há certas passagens na própria obra de Danto que poderiam colocar em cheque a distinção que ele traça entre *ser arte* e *ser visto* ou *recebido como arte* (2012, pp. 298-299). Na *Transfiguração*, Danto afirma que “sem a interpretação, essa porção [do objeto que a interpretação seleciona] escoa de volta ao objeto, ou simplesmente desaparece, pois sua existência é dada pela interpretação. Mas essa porção arbitrariamente favorecida [*gerrymandered*] do objeto *é justamente o que eu entendo por obra*, cujo esse é interpretari. Que ela *desapareceria* sem a interpretação é, por outro lado, menos chocante do que a concepção de Berkeley de que os objetos desaparecem quando não percebidos, já que seu *esse é percipi*” (1981, p. 125; grifo nosso). Nesse trecho, Danto afirmaria, bastante explicitamente, que a obra inexistente sem a interpretação: ora, se esse é o caso, que a obra seja recebida ou vista como arte é condição *sine qua non* para a existência da arte, de modo que a distinção parece ficar comprometida.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nossa proposta nesta investigação foi a de nos inquirir acerca da possibilidade de encontrar uma definição real para os objetos de arte. Nos focamos na questão pelo viés em que é colocada pelos autores de tradição analítica da segunda metade do século XX, nos concentrando em Morris Weitz e Arthur Danto como representantes de campos opostos do debate no período referido.

No capítulo inicial introduzimos o problema, indicando que tal debate atualmente se encontra cingido, grosso modo, em duas posições antagônicas: os que defendem a possibilidade de uma definição de arte e os que rechaçam tal possibilidade. Primeiramente, buscamos justificar a nossa escolha por iniciar a investigação pela questão da definição (e não por outras questões relacionadas à arte, como a da experiência estética) através da crítica ao formalismo de Clive Bell. Mostramos, tomando tal formalismo como exemplo, como as reações estéticas não podem fundamentar a aplicação do conceito, mas que, antes, é a aplicação do conceito que determina, em alguma medida, as reações estéticas adequadas à arte. A partir disso, indicamos que o campo do debate se constrói tendo como premissa que, a partir da posse da definição, poderíamos desvelar a natureza da arte e então explicitar os pressupostos cognitivos que temos acerca dos objetos artísticos, e que permitem essas reações estéticas. Ademais, afirmamos que o problema pela definição de arte tem duas abordagens possíveis, conquanto constantemente imbricadas: uma abordagem ontológica, que dissemos se dividir em essencialismo ou antiessencialismo, e uma abordagem semântica, que se dividiria, por sua vez, em definicionalismo e antidefinicionalismo. Afirmamos, igualmente, que neste trabalho nos concentraríamos na abordagem semântica.

No segundo capítulo entramos brevemente em teoria das definições, de modo a fazer uma catalogação dos tipos de definição que seriam pertinentes no decorrer da investigação. Intentamos também dar uma caracterização geral da noção de “definição real”, indicando que ela é uma definição formulada na linguagem objeto, que visa fornecer as propriedades comuns necessárias que os objetos designados pelo conceito em questão (e apenas eles) partilhariam. Dissemos igualmente que essas propriedades são geralmente tomadas como tendo um poder explicativo em relação à coisa definida – elas nos dariam a “essência” ou a “natureza” das entidades abarcadas pela definição real.

Já no terceiro capítulo, nosso objetivo foi abordar um autor representante de uma das duas posições concorrentes do debate, a saber, Morris Weitz. Mostramos que Weitz defende que “arte” seria um conceito indefinível a partir da noção wittgensteiniana de “semelhança de família”. Conceitos por semelhança de família, para Weitz, seriam conceitos que não são aplicados a partir de um conjunto de propriedades necessárias e suficientes, mas de certas semelhanças que estabelecemos entre o caso avaliado e obras de arte paradigmáticas. Em seguida, abordamos as principais críticas às teses de Weitz, indicando que algumas dessas críticas não têm fundamento em seus escritos ou se baseiam num raciocínio equivocado (o problema da primeira obra de arte, a ideia de que o autor teria restringido sua análise às propriedades aparentes), mas que outras críticas podem, de fato, colocar em questão algumas de suas teses (a relação entre fechamento conceitual e criatividade, e entre semelhança de família e novidade intermitente). Finalmente, traçamos certas conexões entre o pensamento do autor e de Wittgenstein, mostrando que ambos concebem de modo distinto a noção de “semelhança de família” e indicando de que modo a análise gramatical de Wittgenstein tem como objetivo destronar certos preconceitos e enganos que mantemos acerca da linguagem e de seu papel.

Por fim, no quarto capítulo investigamos as respostas de Arthur Danto aos desafios dos antidefinicionalistas e a definição que o autor fornece para os objetos de arte. Vimos, primeiramente, que a argumentação de Danto na *Transfiguração* não é capaz de impor sérios questionamentos às conclusões antidefinicionalistas, uma vez que interpreta mal essas conclusões como baseando-se em um reconhecimento intuitivo dos objetos de arte. Ao passar para a investigação das condições de sua definição, observamos também que Danto não é bem-sucedido em nos fornecer as propriedades individualmente necessárias e conjuntamente suficientes de arte, já que sua definição é tanto demasiado excludente (pois elenca condições que não estariam presentes em todos os objetos que consideramos arte, como ter um conteúdo expresso metaforicamente), como demasiado inclusiva (pois não barra a aceitação de determinados discursos e manifestos, que não são tradicionalmente considerados arte). Vimos também que Danto descreve o mecanismo de identificação artística como um “jogo de linguagem” baseado em teorias e práticas relativas a um povo e a um momento histórico. À vista disso, ressaltamos que admitir tal mecanismo de identificação impossibilita Danto de justificar a necessidade de suas condições e parece erodir seu projeto definitório. Ademais, levantamos a hipótese de que essas teses o alinhariam, talvez contra a vontade do autor, a uma perspectiva antidefinicionalista. Assim, este trabalho, no que diz respeito ao diálogo entre

Weitz e Danto, como o leitor deve ter percebido, tende a corroborar as conclusões dos antidefinicionalistas quanto ao conceito de arte, por acreditar tanto que essas conclusões estão baseadas em bons argumentos (que, ademais, se alinham a intuições correntes acerca do conceito em questão), quanto por entender que a perspectiva definicional que exploramos aqui não é capaz nem de justificar suas aspirações nem de cumprir suas promessas.

Finalmente, gostaríamos de fazer uma última observação quanto ao conceito de “definição real”. Ao analisarmos a definição de Danto em comparação com outras definições concorrentes, como a de Dickie (2000) ou de Eaton (2000), notamos que, ainda que os três autores estejam todos, à sua maneira, comprometidos com o projeto de definição, essas definições espantam por sua heterogeneidade. Elas não apenas escolhem diferentes propriedades distinguidoras para “arte”, mas parece-nos quase que elas se prestam a responder a *perguntas* diferentes. Assim, ao observarmos projetos diversos de definição, nos sentimos forçados a concordar com Robinson (1962) quando o autor afirma que a definição real não tem sido uma única atividade, mas abarca tipos de atividades muito diversos¹⁰¹. Diante dessa heterogeneidade, Robinson diz que:

A definição real apareceu pela primeira vez na literatura como a resposta à questões de forma “O que é *x*?” colocadas por Sócrates. E a confusão do conceito de definição real é um efeito da vagueza da fórmula “O que é *x*?”. [...] A definição real floresce justamente porque a questão de forma “O que é *x*?” floresce; e essa forma de questão floresce precisamente porque é vaga. Ela nos livra do problema de pensar cuidadosamente e dizer de modo exato o que é que queremos saber sobre *x* (ROBINSON, 1962, p. 190).

Assim, segundo o autor, é a própria vagueza da fórmula socrática que tornou popular a busca pela definição real, e essa vagueza tem permitido que muitos tipos distintos de atividade sejam referidos pelo mesmo nome. O autor então defende que seria melhor pararmos de falar em “definição real” e começarmos a refletir acerca do que realmente queremos saber sobre a coisa a ser definida (1962, p. 191). Essa é uma perspectiva que também defendemos.

101 Robinson (1962) chega a elencar pelo menos doze tipos de atividades que já foram chamadas “definição real”, a saber: (1) A busca por um significado idêntico nas aplicações de uma palavra ambígua; (2) A busca por essências; (3) A descrição de uma forma seguida de uma nomeação; (4) A definição de uma palavra, enquanto se pensa erroneamente que não se está a falar de uma palavra; (5) A apreensão de uma tautologia derivada de uma definição nominal; (6) A busca por uma causa; (7) A busca por uma chave que explicaria um conjunto de fatos; (8) A adoção e recomendação de ideais; (9) A abstração, isto é, tornar-se consciente de determinada forma ou experiência gerais e dar-lhe um nome; (10) Análise, ou seja, perceber que certa forma é formada por certo complexo de formas; (11) Síntese, isto é, perceber que certa forma é uma determinada parte de um complexo; (12) O aprimoramento de um conceito.

Ademais, no início desta investigação tínhamos a ideia de que nosso próprio trabalho propunha uma *meta-estética*: que ele deveria discorrer acerca dos limites da estética, sobre quais assuntos fariam ou não parte do escopo de questões que ela deveria perseguir. Entretanto, depois de tudo que nos foi possível investigar, como conclusão derradeira talvez seja preciso dizer que colocar a querela pela definição nesses termos é uma estratégia, no melhor dos casos, parcial. Como esperamos que o leitor tenha podido concluir por conta própria, muitas vezes a disputa entre definicionalistas e antidefinicionalistas não se trata simplesmente de uma divergência quanto à aplicação de um conceito específico - “arte”. A disputa, ao contrário, está fundada em discordâncias muito mais profundas, em visões divergentes acerca da natureza da linguagem, do que são e de como funcionam nossos conceitos e do papel das investigações que podemos empreender em filosofia. E tais discordâncias são, infelizmente, muito mais difíceis de conciliar.

BIBLIOGRAFIA

- ANGIONI, Lucas. *As noções aristotélicas de substâncias e essência: o livro VII da Metafísica de Aristoteles*. Campinas: Editora UNICAMP, 2008.
- ARISTÓTELES. *Metafísica*. 4ª edição. Tradução Marcelo Perine. São Paulo: Edições Loyola, 2014. Volume 2.
- _____. Poética. In: DUARTE, R. (Org.). *O Belo autônomo: textos clássicos de estética*. 3ª edição. Belo Horizonte: Autêntica Editora; Crisálida, 2013, pp. 29-44.
- BATTEUX, Charles. *As Belas-Artes reduzidas a um mesmo princípio*. Tradução Natalia Maruyama, Adriano Ribeiro. São Paulo: Humanitas, 2009.
- BELL, Clive. “A Hipótese Estética”. In: D'OREY, Carmo (Org.). *O que é a arte? – A perspectiva analítica*. 1ª edição. Lisboa: DinaLivro, 2007, pp. 9-26.
- BENTLEY, Arthur F; DEWEY, John. “Definitions”. In: *The Journal of Philosophy*, Nova York, Vol. 44, pp. 281-306, 1947.
- BRAND, Myles; BRAND, Peg. Surface and Deep Interpretation. In: ROLLINS, M. (Ed.). *Danto and his critics*. 2ª edição. Willey Blackwell, 2012, pp. 69-83.
- BURTON, Johanna; SPRINGER, Carrie. *Sherrie Levine: MAYHEM*. 2011. Disponível em <https://api.whitney.org/uploads/generic_file/file/193/brochure_booklet_forweb.pdf> Acesso em 4 de abril 2016.
- CARROLL, Noël. *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays*. 2ª edição. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- _____. “Danto’s new definition of Art and the problems of Art Theories”. In: ROLLINS, M. (Ed.). *Danto and his critics*. 2ª edição. Willey Blackwell, 2012a, pp. 146-152.
- _____. “Essence, Expression, and History: Arthur Danto’s Philosophy of Art”. In: ROLLINS, M. (Ed.). *Danto and his critics*. 2ª edição. Willey Blackwell, 2012b, pp. 118-145.
- _____. (Ed.). *Theories of Art Today*. 1ª edição. Madison: The University of Wisconsin Press, 2000.
- COHEN, Ted. “The Very Idea of Art”. In: *National Council on Education for the Ceramic Arts Journal*, Vol. 7, 1988.
- DANTO, Arthur C. *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*. Princeton: Princeton University Press, 1997.

- DANTO, Arthur C. "Art, Essence, History, and Beauty: A Reply to Carrier, a Response to Higgins". In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Chicago, Vol. 54, n. 3, pp. 284-287, 1996.
- _____. *A transfiguração do lugar-comum*. Tradução Vera Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- _____. *O mundo da arte*. Tradução Rodrigo Duarte. In: DUARTE, Rodrigo (Org.). *O belo autônomo: textos clássicos de estética*. 3ª edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2013a.
- _____. *O descredenciamento filosófico da arte*. Tradução Rodrigo Duarte. 1ª edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.
- _____. Replies to Essays. In: ROLLINS, M. (Ed.). *Danto and his critics*. 2ª edição. Willey Blackwell, 2012, pp. 285-312.
- _____. "The Artworld". In: *The Journal of Philosophy*, Nova York, Vol. 61, n. 19, pp. 571-584, 1964.
- _____. "The Art World Revisited: Comedies of Similarities". In: DANTO. *Beyond the Brillo Box*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1992, p. 33-53.
- _____. "The End of Art: A Philosophical Defense". In: *History and Theory*, Middletown, Vol. 37, n. 4, pp. 127-143, 1998.
- _____. *The Philosophical Disenfranchisement of Art*. Nova York: Columbia University Press, 1986.
- _____. "The Transfiguration of the Commonplace". In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Chicago, Vol. 33, n. 2, pp. 139-148, 1974.
- _____. *The Transfiguration of the Commonplace: A Philosophy of Art*. Cambridge: Harvard University Press, 1981.
- _____. *What art is*. New Haven: Yale University Press, 2013b.
- DAVIES, Stephen. *Definitions of Art*. New York: Cornell University Press, 1991.
- DICKIE, George. *The Art Circle: A Theory of Art*. Nova York: Haven Publications, 1984.
- _____. "The Institutional Conception of Art". In: TILGHMAN (Ed.). *Language and Aesthetics*. Lawrence: University Press of Kansas, 1973, pp. 21-30.
- _____. "The institutional Theory of Art". In: CARROL, Noël (Ed.). *Theories of Art Today*. 1ª edição. Madison: The University of Wisconsin Press, 2000, pp. 93-108.
- _____. "Defining Art". In: *American Philosophical Quarterly*, Vol. 6, n. 3, pp. 253-256, 1969.

- _____. “O que é a arte?”. In: D'OREY, Carmo (Org.). *O que é a arte? – A perspectiva analítica*. 1ª edição. Lisboa: DinaLivro, 2007, pp. 101-118.
- EATON, Marcia M. “A Sustainable Definition of ‘Art’”. In: CARROLL, Noël (Ed.). *Theories of Art Today*. 1ª edição. Madison: The University of Wisconsin Press, 2000, pp. 141-159.
- FINE, Kit. “Essence and Modality”. In: *Philosophical Perspectives*, Vol. 8, pp. 1-16, 1994. Disponível em <<https://www.jstor.org/stable/2214160>> Acesso em 25 set 2018.
- FREGE, Gottlob. *The Basic Laws of Arithmetic: Exposition of the System*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1964.
- _____. *Collected Papers on Mathematics, Logic, and Philosophy*. Oxford: Basil Blackwell, 1984.
- GAUT, Berys. “Art as a Cluster Concept”. In: CARROLL, Noël (Ed.). *Theories of Art Today*. 1ª edição. Madison: The University of Wisconsin Press, 2000, pp. 25-43.
- GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. 16ª edição. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e científicos, 1999.
- GOMES, Thiago B. *Significados corporificados: uma análise da definição de arte de Arthur C. Danto*. Rio de Janeiro, 2012. 106 p. Dissertação – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Rio de Janeiro, RJ. Disponível em: <http://www.bdtd.uerj.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=6383> Acesso em 12 de jun de 2016.
- GOODMAN, Nelson. *Languages of Art: an Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis, Nova York, Kansas City: The Bobbs-Merrill Company, 1968.
- _____. *Linguagens da Arte: uma abordagem a uma teoria dos símbolos*. 1ª edição. Lisboa: Gradiva, 2006.
- GREIMANN, Dirk. “Definição”. In: BRANQUINHO, João. SANTOS, Ricardo (Eds.). *Compêndio em Linha de Problemas de Filosofia Analítica*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa, 2015.
- GREENBERG, Clement. A pintura modernista. In: FERREIRA, G; DE MELLO, C. C. (Org.). *Greenberg e o debate crítico*. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Funarte, Jorge Zahar, 1997, pp. 101-110.
- GUPTA, Anil. “Definitions”. In: ZALTA (Ed.). *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2015. Disponível em <<https://plato.stanford.edu/archives/sum2015/entries/definitions/>>. Acesso em 22 março de 2018.
- HACKER, P. M. S. *Wittgenstein: Understanding and Meaning – Part I: Essays*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005. Volume 1.
- HEGEL, Georg W. F. *Cursos de Estética I*. Tradução de Marco Aurélio Werle. 2ª edição. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

- JANSON, H. W. *História geral da arte*. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2001. Volume 3.
- KENNICK, William. “Does Traditional Aesthetics Rest on a Mistake?”. In: *Mind*, Oxford, Vol. 67, n. 267, pp. 317-334, 1958.
- MACHADO, Alexandre N. *Semelhança de Família, Necessidade e Essencialismo*. [2018] Disponível em < http://www.academia.edu/35404133/Semelhan%C3%A7a_de_FamC3%ADlia_Necessidade_e_Essencialismo > Acesso em 13 jul 2018.
- MANDELBAUM, Maurice. “Family resemblances and generalization concerning the arts”. In: *American Philosophical Quarterly*, Vol. 2, n. 03, pp. 219–228, 1965.
- NOVITZ, David. “Disputes about Art.”. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Chicago, Vol. 54, n. 2, pp. 153–163, 1996.
- PLATÃO. *A República*. Tradução Albertino Pinheiro. 1ª edição. Bauru: EDIPRO, 1994.
- POPPER, Karl R. *A lógica da pesquisa científica*. Tradução Leonidas Hegenberg e Octanny Silveira da Mota. São Paulo: Editora Cultrix, 1974.
- RAMME, Noéli. “A estética na filosofia da arte de Arthur Danto”. In: *Artefilosofia*, Ouro Preto, Vol. 5, pp. 87-95, 2008. Disponível em <<https://www.periodicos.ufop.br/pp/index.php/raf/article/viewFile/719/675>> Acesso em 29 de nov de 2018.
- _____. “É possível definir arte?”. In: *Analytica*, Rio de Janeiro, Vol. 13, n. 1, pp. 197-212, 2009.
- ROBERTSON, Teresa; ATKINS, Philip. “Essential vs. Accidental Properties”. In: ZALTA (Ed.). *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2018. Disponível em <<https://plato.stanford.edu/archives/spr2018/entries/essential-accidental/>>. Acesso em 17 agosto de 2018.
- ROBINSON, Richard. *Definition*. Londres: Oxford University Press, 1962.
- SILVEIRA, Cristiane. “O mundo e os mundos da arte de Arthur C. Danto: uma teoria filosófica em dois tempos”. In: *Ars*, São Paulo, Vol. 12, n. 23, pp. 51-77, 2014.
- SIMON, Michael A. “When is a Resemblance a Family Resemblance?”. In: *Mind*, Oxford, Vol. 78, n. 311, pp. 408-416, 1969.
- STECKER, Robert. “Is It Reasonable to Attempt to Define Art?”. In: CARROL, Noël (Ed.). *Theories of Art Today*. 1ª edição. Madison: The University of Wisconsin Press, 2000, pp. 45-64.
- STOLNITZ, Jerome. “A Atitude Estética”. In: D'OREY, Carmo (Org.). *O que é a arte? – A perspectiva analítica*. 1ª edição. Lisboa: DinaLivro, 2007, pp. 45-60.

TODD, George F. “Art and the Concept of Art”. In: *Philosophy and Phenomenological Research*, Vol. 44, pp. 255-270, Dez. 1983.

VIEIRA, Filipe Lazzeri. *Categorias psicológicas ordinárias, comportamento e análise do comportamento*. 2015. Tese – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8133/tde-15072015-124136/publico/2015_FilipeLazzeriVieira_VCorr.pdf> Acesso em 03 out 2018.

WEITZ, Morris. “Analysis and Real Definition”. In: *Philosophical Studies*, Vol. 1, n. 1, pp. 1-8, 1950.

_____. “O Papel da Teoria na Estética”. In: D'OREY, Carmo (Org.). *O que é a arte? – A perspectiva analítica*. 1ª edição. Lisboa: DinaLivro, 2007, pp. 61-78.

_____. *Theories of concepts: A History of the Major Philosophical Tradition*. Londres, Nova York: Routledge, 1988.

_____. “The Role of Theory in Aesthetics”. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Chicago, Vol. 15, pp. 27-35, Set. 1956.

_____. “Wittgenstein’s Aesthetics”. In: TILGHMAN (Ed.). *Language and Aesthetics*. Lawrence: University Press of Kansas, 1973, pp. 7-20.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações filosóficas*. Tradução de Marcos G. Montagnoli. 7ª edição. Petrópolis: Vozes; Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2012.

_____. *Philosophical investigations*. 3ª edição. Tradução de Elizabeth Anscombe. Oxford: Basil Blackwell, 1986.

_____. *Tractatus Logicus Philosophicus*. Tradução Luíz Henrique Lopes dos Santos. 3ª edição. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2010.