

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL**  
**INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA**

**DESCREDENCIAMENTO ESTÉTICO E HABILITAÇÃO NARRATIVA:  
A CONSTRUÇÃO DE UM NOVO MODELO PARA A FILOSOFIA DA  
ARTE EM NOËL CARROLL**

**Guilherme Mautone**

Dissertação de Mestrado

Porto Alegre | 2016

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL**  
**INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA**

**DESCRENCIAMENTO ESTÉTICO E HABILITAÇÃO NARRATIVA:  
A CONSTRUÇÃO DE UM NOVO MODELO PARA A FILOSOFIA DA  
ARTE EM NOËL CARROLL**

**Guilherme Mautone**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Filosofia.

Orientador Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Kathrin Holzermayr Rosenfield.

Porto Alegre | 2016

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL**  
**INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA**

**DESCRENCIAMENTO ESTÉTICO E HABILITAÇÃO NARRATIVA:  
A CONSTRUÇÃO DE UM NOVO MODELO PARA A FILOSOFIA DA  
ARTE EM NOËL CARROLL**

**Guilherme Mautone**

**Orientador**

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup> Kathrin Holzermayr Rosenfield (UFRGS)

**Comissão Examinadora**

Prof. Dr. Paulo Francisco Estrella Faria (UFRGS)

Prof. Dr. Jônadas Techio (UFRGS)

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Noéli Ramme (UERJ)

Porto Alegre | 2016

## CIP - Catalogação na Publicação

Mautone, Guilherme  
Descredenciamento Estético e Habilitação  
Narrativa: A construção de um novo modelo para a  
Filosofia da Arte em Noël Carroll / Guilherme  
Mautone. -- 2016.  
180 f.

Orientadora: Kathrin Rosenfield.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do  
Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências  
Humanas, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, Porto  
Alegre, BR-RS, 2016.

1. Filosofia da Arte. 2. Estética. 3. definições  
de arte. 4. narrativismo. 5. filosofia analítica. I.  
Rosenfield, Kathrin, orient. II. Título.



Bruce Nauman, *House Divided*, 1983

Que a arte não se torne para ti a compensação daquilo que não  
[soubestes ser  
Que não seja transferência nem refúgio  
Nem deixes que o poema te adie ou divida: mas que seja  
A verdade do teu inteiro estar terrestre

Então construirás a tua casa na planície costeira  
A meia distância entre montanha e mar  
Construirás – como se diz – a casa térrea –  
Construirás a partir do fundamento.

Sophia de Mello Breyner Andresen, *O nome das coisas*, 2010.

*Para Ana e Bruno,  
que construíram a partir do fundamento.*

## AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer ao Departamento de Filosofia da UFRGS e ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia pela importante acolhida no ambiente acadêmico desde 2007 e pela confiança que depositaram em mim e em minha formação. A todos que se empenham diariamente na manutenção e no aperfeiçoamento destes espaços e seus respectivos processos, presto meus agradecimentos. É imprescindível agradecer também a CAPES pelo apoio prestado a esta pesquisa.

Meus agradecimentos também ao Instituto de Artes da UFRGS e à Aldeia da Fraternidade. Ao primeiro, agradeço pela acolhida em meu processo de Estágio em Docência; ao segundo, meu reconhecimento (talvez extemporâneo) pelo trabalho essencial no setor social e educativo, atendendo crianças e famílias em situação de vulnerabilidade social; trabalho que tive a oportunidade de conhecer e com o qual contribuí – dele trago inestimáveis aprendizados e a certeza de que eles moldaram decisivamente meu modo de pensar. Por fim, aos amigos que fiz nestes espaços tão diferentes.

Meu agradecimento especial para Kathrin Rosenfield. Orientadora e amiga, pelas preciosas orientações, aulas, seminários e horas de conversa. Pela consideração delicada e generosa sobre o conceito de experiência e sobre o sentido profundo de olhar, de escutar, de estar presente – por tê-los me sugerido a pensar e também a compreender. Por Gombrich, Robert Musil, Béla-Balasz, Jacques Le Rider, Hermann Broch, Barbey D'Aurevilly, T.S. Eliot, Rosenzweig, Canetti e tantos outros que hoje habitam minha biblioteca e densificam minhas reflexões, eu lhe sou grato. Também por toda a arte. Pelos projetos. Pela graça. Pela paciência. Pela correria! Pelo *senso de possibilidade*. Pelas cerejas de Tonka. Pelo *strudel*. Pela permissão para fumar.

Agradeço imensamente os professores do Programa de Pós-Graduação da UFRGS. Para Paulo Faria, meu reconhecimento e minha gratidão pelos cafés, pela música, pela filosofia contemporânea, pela breve militância, pela paciência e pela atenção. Meu muito obrigado a Lia Levy, por uma orientação prestimosa numa manhã escaldante de dezembro, pela generosidade intelectual, pelas risadas. Para Sílvia Altmann pela consideração, cuidado e pela atenciosa



primeira matrícula na graduação em 2007. Para José Pertille, pelas leituras, orientações, conversas de café e pelo apoio sempre prestado. Para Gisele Secco que, entre mil e uma coisas, pode encontrar um tempo para mim. Para Jônadas Techio, Inara Zanuzzi, Raphael Zillig e todos os demais. Todos foram, e ainda são, modelos importantes em minha formação. Meu agradecimento para Sandra Ledesma, secretária do Programa de Pós-Graduação, pela atenção, cuidado e pelo auxílio nos infintos e inesperados trâmites institucionais.

Meu agradecimento a Noël Carroll que gentilmente auxiliou esta pesquisa desde seu início, concedendo entrevistas, respondendo perguntas e se colocando sempre à disposição. É quase desnecessário dizer que este trabalho evidencia por si mesmo o meu reconhecimento à sua valiosa contribuição para a filosofia da arte e para a estética, bem como minha aposta em sua distintiva (e humildemente tácita) compreensão do papel fundamental da arte em nossa sociedade contemporânea. Meu agradecimento também a Ted Nannicelli pela disponibilidade em ajudar e em enriquecer as *e-discussões* que, do outro lado do mundo, poderiam tê-lo incomodado. Agradeço também a Noéli Ramme pela disponibilidade, pela atenção e por aceitar compor a comissão examinadora; mas especialmente pelo café num fim de tarde calorento em Copacabana. Agradeço também a Britto Velho, Ricardo Timm, Rommulo Conceição, Mônica Zielinsky, Élda Tessler, Paulina Nólivos, Virgínia Aita, Joana Bosak e tantas outras pessoas pelas conversas, oportunidades e pela atenção. Também presto meu agradecimento a toda equipe de *Investigação nº11* que, apesar de brevíssima, foi decisiva para refinar a compreensão do papel que o pensamento desempenha na arte. Meu agradecimento para Juliano Ventura, Eduardo Montelli, Isabel Ramil e Letícia Bertagna. Aprendi muito com cada um; principalmente a ser generoso e aberto ao mundo. Meu muito obrigado também a Peter Karlhuber a Johannes Stockinger pelo aprendizado táctil, pela sabedoria prática, pelo *schnapps* e pela generosa oportunidade de acessar parte do espólio itinerante de Thomas Bernhard.

Aos amigos todos, pois sem eles tenho certeza de que tudo teria sido menos feliz e bem mais penoso. Meu agradecimento especial para Paula Trusz pela mais importante interlocução sobre a arte, pelas mais deliciosas risadas, pela confiança, pelos anos todos, pelo carinho, proximidade e cumplicidade. Para

Rejane Almeida, pelo amor, pela presença, pela disponibilidade, pela simpatia humeana e pela dedicação familiar. Meu muito obrigado para Mariano Araújo, o roxo, por compartilhar comigo tanto e de maneira doce e generosa, pela cumplicidade na dor e pela celebração da alegria. Um agradecimento ao Zezo por sua coragem, desprendimento e estilo que tanto imprimiram em mim o reconhecimento da necessidade de ser fiel a si mesmo. Agradeço igualmente a Daiane Faust por sua perseverança, dedicação, apoio e, principalmente, por seu imenso respeito a tudo que vivemos desde 2007. Meu obrigado para Ana Laura Malmaceda, pelo que se repete e pelo que sempre muda, sobretudo pelo afeto! Agradeço também a *todos* os amigos da família pelo interesse, pela presença sempre renovada e pelo reconhecimento: Marina Camargo, Gabriela Seben, Katiane Silva, Isabel Pacheco. Um agradecimento especial para Kátia Ferraz e Marla Costa especialmente pela confiança e por acreditarem em um encontro inesperado do Rio de Janeiro com o Rio Grande do Sul. É bastante provável que sem elas as coisas teriam tomado um rumo distinto, bem menos doce.

Um agradecimento ao meu irmão Henrique, por sua leveza e simplicidade, por ter me ensinado a beleza de compartilhar e por ter me mostrado que não estou sozinho naquilo que sinto e vivencio. Um profundo agradecimento para meus pais, pela compreensão dos ritmos e das especificidades de um percurso como o que escolhi. Pelo apoio constante, pela teimosia, pelas lembranças e pela memória, por Marcel Proust e por Vinícius de Moraes, pela psicanálise e pela arte – que surpreendeu a todos ao brotar em meio ao barulhar do rádio, às caixas esquecidas, às ferramentas e em meio a tudo o mais que se amontoa no anexo da cozinha, em um distante quarto de serviço. Obrigado por encenarem despretensiosamente, entre a poeira dos infinitos livros, a confusão dos álbuns de fotografia e a bagunça das gavetas uma novela de Georges Perec. Obrigado por me ensinarem a amar e a ser diferente. Obrigado pelo desejo, por me permitirem conhecê-lo. Obrigado por saberem como transmiti-lo. Por terem o marcado tão distintivamente em mim.

Meu agradecimento final para Vinicius, moreno, que por mim trocou sem pestanejar a orla luminosa de Copacabana pela orla não tão luzidia do Guaíba. Minha gratidão pelo amor, por toda a intimidade, pelo compromisso diuturnamente renovado e pelos sonhos ainda a serem sonhados.

## RESUMO

O objetivo principal desta dissertação consiste na apresentação da contribuição filosófica de Noël Carroll, pensador contemporâneo norte-americano, ao debate sobre o conceito de arte. Seu trabalho principal dentro do tema é duplo. De um lado, Carroll elabora um empreendimento *crítico* às teorias estéticas da arte que são para ele uma tradição filosófica capaz de fornecer as condições de possibilidade para o surgimento de uma definição estética da arte. E, de outro lado, Carroll elabora um empreendimento *propositivo* a partir do qual sua posição no debate definicional sobre o termo 'arte' pode ser evidenciada. Em sua etapa *crítica*, o pensamento de Carroll: (1) desenvolve uma genealogia das teorias estéticas, apresentando assim o arcabouço histórico para elas; (2) indica o que é comum a elas, a saber, a definição estética da arte; (3) procede a uma análise lógica dessa definição, apresentando as suas implicações e justificando o seu descredenciamento. Já em sua etapa *propositiva*, o pensamento de Carroll: (1) realiza um balanço das contribuições filosóficas ao debate definicional, apresentando pensadores importantes como Weitz, Dickie e Danto; (2) desenvolve um método de identificação de arte que dispensa a via definicional, chamado de *narrativas identificadoras*; (3) apresenta uma série de respostas às objeções desenvolvidas por outros autores ao seu método.

**Palavras-chave:** Carroll, arte, definição, experiência estética, narrativismo.

## **ABSTRACT**

The main purpose of this work consists in an exposition of Noël Carroll's philosophical contribution. Carroll is a contemporary North American philosopher whose work focuses on the debate concerning the concept of art. Our view is that his work consists in a twofold undertaking. On one side, Carroll elaborates a *critical* enterprise to the aesthetic theories of art that, for him, can foster the conditions and the possibilities to the outbreak of an aesthetic definition of art. On the other side, Carroll elaborates a *purposeful* enterprise through which his position on the definitional debate of the term 'art' can be easily understood. On his *critical* stage, Carroll: (1) makes a genealogy of aesthetic theories, giving them a historical outline; (2) indicates their common core, namely, the aesthetic definition; (3) proceeds analyzing this definition, showing its implications and justifying its disenfranchisement. In addition, on his *purposeful* stage, Carroll: (1) analyses relevant philosophical contributions to the definitional debate, presenting authors like Weitz, Dickie and Danto; (2) develops a method for art identification that exonerates the traditional definitional approach, called *identifying narratives*; (3) presents a series of replies to objections to his method made by others philosophers.

**Key words:** Carroll, art, definition, aesthetic experience, narrativism.

## SUMÁRIO

### Introdução

<b>1. Novos delineamentos para uma filosofia da arte</b> .....	25
1.1. O conjunto da obra de Noël Carroll.....	28
1.2. Inserção teórica, motivações e referências.....	31
1.3. A estrutura de <i>Beyond Aesthetics</i> .....	40
1.4. Encerramento.....	43
<b>2. Descredenciamento da experiência estética</b> .....	46
2.1. Uma genealogia do 'estético'.....	47
2.2. Comentários à genealogia de Carroll.....	72
2.3. Recusa e descredenciamento.....	77
2.4. Encerramento.....	81
<b>3. A vida da arte</b> .....	83
3.1. Discussão meta-historiográfica.....	84
3.2. O conceito de <i>prática</i> .....	96
3.3. O conceito de <i>forma de vida</i> .....	104
3.4. Encerramento.....	112
<b>4. A abordagem <i>narrativista</i></b> .....	116
4.1. Cenário atual da filosofia analítica da arte.....	116
4.1.1. A abordagem <i>essencialista</i> .....	117
4.1.2. A abordagem <i>weitziana</i> .....	119
4.1.3. A abordagem <i>institucional-procedimentalista</i> .....	129
4.2. A abordagem <i>narrativista</i> .....	133
4.3. Natureza e estrutura das <i>narrativas identificadoras</i> .....	134
4.4. Algumas objeções e respostas.....	150
4.5. Encerramento.....	160

<b>5. Dois exemplos de <i>narrativas identificadoras</i></b> .....	161
5.1. Narrativa 1.....	161
5.2. Narrativa 2.....	162
<b>Considerações Finais</b> .....	166
<b>Referências Bibliográficas</b> .....	174
<b>Lista de imagens</b> .....	180

## Introdução

A reflexão sobre a arte certamente se constitui como um dos traços marcantes da filosofia desde, pelo menos, os diálogos platônicos. Com eles, inaugura-se um espaço discursivo a partir do qual o artístico poderá ser pensado sob diferentes inflexões filosóficas. Esse momento inaugural, entre os gregos, desenvolve-se na dimensão de uma investigação específica de artes particulares – a tragédia, a pintura e eventualmente a escultura – e de uma posterior avaliação de seus efeitos na vida daquela cultura.<sup>1</sup> Em Aristóteles, por exemplo, a investigação sobre a arte se dá em outra dimensão, recebendo um tratado específico e se inserindo no contexto mais geral de sua filosofia, levando-o a analisar a arte (poética) através dos métodos e dos conceitos de sua filosofia do ser e através dos critérios intrínsecos à natureza do objeto investigado.<sup>2</sup> Tal menção aos filósofos responsáveis por essa inauguração teórica suscita um aspecto que nos interessa aqui e que diz respeito ao referente do termo ‘arte’. Eles chamavam ‘arte’ de *techne*, enfatizando com isso em primeiro lugar o domínio da artesanaria e seu objetivo produtivo; e, em segundo lugar, o emprego de um método consistente, dotado de um conjunto de técnicas.<sup>3</sup> Assim, a arte (*techne*) poética que produz e direciona a imitação na tragédia deverá ser entendida como próxima de outras artes (*technai*), por exemplo, a ‘arte’ da medicina (cujo fim é a saúde), a ‘arte’ da construção naval (cujo fim é o navio) e a ‘arte’ da economia (cujo fim é a riqueza).

Passado esse instante inaugural, questionar-se atualmente sobre o que é a arte, sobre qual é o seu valor, a sua função na sociedade, sobre quais serão as suas relações com outros conceitos como, por exemplo, o belo, o bom e o verdadeiro, ou ainda sobre qual será a sua relação mais fundamental com a filosofia, exigirá de quem questiona o reconhecimento de que tais perguntas tiveram uma história e que ela (pelo menos assim se estima) continuará a se desenrolar por tanto tempo quanto dure a nossa perplexidade filosófica diante do artístico. Nesse sentido, as ideias de Anne Cauquelin de que uma teoria (aqui

---

<sup>1</sup> Daniel Herwitz, *Estética*, 2010, p. 23.

<sup>2</sup> Cf. André Susin, *Mimesis e tragédia em Platão e Aristóteles*, 2010, p. 53.

<sup>3</sup> Cf. Stephen Halliwell, *Aristotle's Poetics*, 1998, p. 47 a 48.

entendida mais frouxamente) é “uma atividade contínua” e de que a arte a “invoca”, parecem-nos bastante adequadas, senão evidentes.<sup>4</sup>

É igualmente importante reconhecer que ao longo da história da filosofia essas considerações teóricas foram sucessivamente moduladas e suas questões se diversificaram em diferentes direções. As especulações modernas sobre a ‘estética’ como uma experiência seminal diante da arte e sua vinculação à noção de ‘belo’ fazem parte destas inflexões. E é interessante pensar como filósofos relevantes, como Kant e Hegel, desenvolveram suas próprias considerações sobre o tema. Enquanto que para Kant a arte exigia um tipo de taxonomia<sup>5</sup> muito específica e inteiramente dependente do tratamento dos juízos, sentimentos e prazeres que ela suscita nos sujeitos; para Hegel a arte jamais poderia ser pensada dentro de uma circunscrição demasiadamente formal<sup>6</sup> como o fizera Kant, exigindo um cotejamento à ideia da progressão histórica e concreta do espírito, a partir da qual ela pode eclodir sistematicamente feito um sintoma do pensamento humano e de seu desenvolvimento histórico. Onde Kant analisa o sujeito para então analisar a arte, Hegel analisará – diferentemente – a história para analisar a arte. O legado desses filósofos no que diz respeito à reflexão filosófica sobre o artístico é, sem dúvida, imenso e é sentido ainda hoje. Não há dúvida de que nas reflexões de Monroe Beardsley, filósofo americano contemporâneo, ecoa ainda algo do empreendimento kantiano da *Crítica da Faculdade do Juízo*, especialmente no que diz respeito à noção de conformidade a fins. Por outro lado, Arthur Danto, ao refletir sobre a era pós-histórica da arte inaugurada pelas *Brillo Box Soap Pads* (1964) de Andy Warhol fará total deferência aos cursos de estética hegelianos e a sua polêmica tese sobre o fim da arte. O que Danto recupera de Hegel é, *grosso modo*, a profundidade daquela intuição que, em pleno século XVII, já avaliava a possibilidade real de uma transformação distintiva do que se reconhecia tradicionalmente por arte. O célebre debate sobre os indiscerníveis em arte que Danto colocará em cena deve, assim, muito a sua leitura de Hegel.

---

<sup>4</sup> Anne Cauquelin, *Teorias da Arte*, 2005, p. 10.

<sup>5</sup> Refiro-me particularmente à reflexão de Kant ao longo dos parágrafos 43, 44, 45, 46 da terceira crítica. Cf. Immanuel Kant, *Crítica da Faculdade do Juízo*, 2008, p. 149, 150, 151, 152, 153.

<sup>6</sup> Em especial, a acusação de Hegel ao formalismo kantiano nas lições de estética. Cf. G. W. F. Hegel, *Cursos de Estética*, Volume I, 2001, p. 31 e 32.





Andy Warhol, *Brillo Box Soap Pads*, 1964

Nas artes visuais, o surgimento das primeiras vanguardas a partir da plethora de elementos motivadores – o advento das tintas em tubo e da pintura de cavalete que promoveram a saída do artista do atelier e dispensaram-no de boa parte da exaustiva preparação ao ato de pintar, as sucessivas experimentações na autoreferência do suporte, o advento da fotografia e das primeiras experimentações autônomas e criativas desse novo meio, o surgimento dos mercados, etc. – exigiu que a reflexão filosófica sobre a arte promovesse uma reavaliação radical daquilo mesmo que servira, até então, para fazer, identificar, avaliar e descrever a arte. Antigas noções consensuais e paradigmas<sup>7</sup>, como a definição de arte enquanto imitação e também o modelo linear para uma história da arte (cujas bases clássicas foram assentadas por Vasari e por Winckelmann), precisaram ser repensados com premência, diminuindo assim um hiato crescente entre a prática artística e a reflexão teórica sobre a arte.

Ao longo do modernismo e seu constante processo de ajuste entre estas duas instâncias (prática e teórica), vemos surgir também uma proliferação de narrativas sobre a arte e uma multiplicação dos discursos que procuram oferecer a ela uma reflexão inovadora e mais adequada. O reflexo disso na filosofia contemporânea se apresenta como uma herança de discursos plurais, às vezes contraditórios, que, por um lado, fazem deslizar as condições lógicas de uma possível definição e também as condições ontológicas de identificação da arte. E que, por outro lado, insere no debate sobre a arte a relevância das investigações estéticas. Daniel Herwitz comentará sobre esse legado, afirmando que o “século XVIII caracterizou-se pela definição do belo e do sublime; e o século XIX, pela definição da arte. No [século] presente, nós herdamos ambos”<sup>8</sup>. Não é de surpreender que, dado tal cenário, surjam personagens relevantes identificados com a filosofia analítica e que passarão a se interessar profundamente pela filosofia da arte e também pela estética, oferecendo tratamentos para estes campos capazes de abordar, também, as considerações da ordem definicional. Weitz, Beardsley, Danto, Goodman, Wollheim, Davies e Carroll são alguns desses filósofos profundamente interessados pelo tema da

---

<sup>7</sup> Cf. Thomas Kuhn, *A estrutura das revoluções científicas*, 1991.

<sup>8</sup> Daniel Herwitz, *Estética*, 2010, p. 15.

definição de arte. Nesse sentido, a sugestão de mapeamento das filosofias analíticas da arte avançada por Aires Almeida é interessante. Para ele, a própria pergunta pela arte carrega uma ambiguidade relevante de ser pensada; e, ao ser desambiguada, assenta o caminho para duas alternativas distintas de resposta – uma que investiga a realidade (de teor metafísico) e outra que investiga a linguagem (de teor semântico).<sup>9</sup> Assim, para ele a pergunta tomou no contexto da filosofia analítica os contornos de uma investigação de cunho metafísico ou de cunho semântico, modulando diferentemente as propostas filosóficas. Perguntar-se “O que é a arte?”, marcaria uma investigação da realidade, uma vez que a presença do artigo definido na própria pergunta parece supor a existência de uma categoria unificada de coisas que se denomina ‘arte’. De outro modo, perguntar “O que é arte?”, marcaria uma investigação semântica que meramente supõe a existência da arte, mas que concentra seu interesse nos modos pelos quais podemos identificá-la. Para responder a primeira pergunta, seria necessário um esclarecimento ontológico, capaz de trazer informações decisivas sobre a natureza da arte. E para responder a segunda pergunta, seria necessário estabelecer simplesmente os critérios de identificação. Assim, os empreendimentos analíticos diversos se encaixariam, na visão de Almeida, em um ou em outro enquadramento. Weitz, Dickie, Danto e Carroll, por exemplo, estariam interessados nas investigações semânticas; já Beardsley, em uma investigação metafísica.

Por outro lado, a transposição da arte de seus espaços convencionais, bem como a proliferação de manifestos e discursos artísticos do modernismo em diante, suscitarão questionamentos igualmente relevantes de tradições filosóficas complementares. Estas, em vez de circunscreverem seu campo de reflexão em torno de noções exclusivamente formais, concentrarão atenção em toda uma tradição filosófica precedente, de Hegel a Platão. Assim, pensadores como Adorno, Baudrillard, Derrida, Ricoeur, Gadamer enxergarão na arte um momento crucial, capaz de articular os empreendimentos teóricos tradicionais aos novos sintomas de um mundo contemporâneo. À teorização puramente especulativa sobre a arte e às invectivas de manipulação cultural das sociedades totalitárias que marcam fortemente o modernismo em arte dos dois últimos

---

<sup>9</sup> Cf. Aires Almeida, *Definição de Arte*, 2014, p. 3 e 4.

séculos, pensadores como Adorno fazem avançar verdadeiras recalibrações teórico-práticas ao sugerir, por exemplo, que qualquer definição de arte deverá levar em conta para a sua construção filosófica a arte do passado, do presente e do que se pode prognosticar para o futuro.

Esta dissertação encontra seu objeto na filosofia de Noël Carroll, entendendo-a como uma relevante investigação contemporânea sobre o tema da definição de arte. A obra de Carroll atesta uma alternância bastante interessante entre uma postura exegética (que se debruça sobre empreendimentos filosóficos tradicionais, analisa-os e os critica filosoficamente) e uma postura propositiva (que se concentra em oferecer uma espécie de resposta aos impasses definicionais gerados pelas teorias precedentes). Embora sua faceta propositiva apresente uma tentativa de resposta ao problema, encontramos ao mesmo tempo em sua obra a desenvolvida capacidade de apresentá-lo, de fato, sob os contornos de um problema filosófico, marcado por aspectos multifatoriais e decisivamente enraizado em uma demanda de ordem prática, uma espécie de *disputatio* entre alegações contraditórias.

O inquérito sobre a natureza da arte, ademais se realizado contemporaneamente, é algo que obseda qualquer pesquisador do campo, seja em função da verdadeira diversidade que parece medrar no contexto da arte contemporânea, seja em função do que referiu-se anteriormente e que diz respeito à uma história de empreendimentos filosóficos que encararam frontalmente esse tema. Essa espécie de assombro ou de mania (*hobby-horse*) recebe, por exemplo, o destaque da abertura do célebre livro de Richard Wollheim *A arte e seus objetos* e que inicia, num dos melhores estilos filosóficos, feito um diálogo interno de um sujeito consigo mesmo:

“O que é a arte?”

“A arte é a soma ou a totalidade das obras de arte.”

“O que é uma obra de arte?”

“Uma obra de arte é um poema, uma pintura, uma peça musical, uma escultura, um romance. ...”

“O que é um poema? Uma pintura? Uma peça musical? Uma escultura? Um romance? ...”

“Um poema é..., uma pintura é..., uma peça musical é..., uma escultura é..., um romance é...”

Seria natural supor que, se pudéssemos preencher o que falta à última linha desse diálogo, obteríamos uma resposta a um dos mais evasivos problemas tradicionais da cultura humana: a natureza da arte. A suposição é, evidentemente, a de que o diálogo, tal como o temos acima, possa chegar a um fim. Isso é algo que, por enquanto, continuarei a supor<sup>10</sup>.

Essa suposição sobre a possibilidade de definir aquilo que é, e que Carroll denunciará como excessivamente acadêmica<sup>11</sup> precisará ser contrastada com outra suposição, a saber, a da possibilidade em identificar com legitimidade o que é arte por uma via alternativa à da definição e que consiste, em seu pensamento, na construção de um modelo filosófico cuja porção nuclear é essencialmente *metodológica*. A demonstração desse segundo tipo de suposição é algo que sua obra, em nossa opinião, teimará por fazer.

Alguns comentários sobre a estrutura deste trabalho nos parecem relevantes. O primeiro aspecto para o qual gostaríamos de chamar atenção diz respeito a uma sugestão nossa e que, em larga medida, foi decisiva para a estruturação dessa dissertação. Ela diz respeito ao que consideramos como o empreendimento duplo da filosofia de Noël Carroll e que consiste, respectivamente, numa etapa *crítica* e numa etapa *propositiva*. Nossa sugestão em enxergar no trabalho de Carroll duas etapas não é somente didática. Diferentemente, vemos nela uma correspondência com aquela distinção entre estética e filosofia da arte que o autor tanto se esforçará por delinear e que, quando não observada, poderá engendrar um comprometimento implícito com teses filosóficas fortes, como é o caso da definição estética da arte. Dessa forma, reservamos o capítulo 2 para a discussão da etapa *crítica* do pensamento de Carroll e o capítulo 4 para a discussão do cerne de sua etapa *propositiva*.

O capítulo 1 procura, *grosso modo*, apresentar o autor, sua trajetória intelectual, suas referências filosóficas e, por fim, a sua obra. Nessa apresentação, conferimos prioridade aos elementos que evidenciassem com maior nitidez a sua contribuição ao debate sobre o conceito de arte – admitindo assim certa seletividade que, esperamos, não venha em detrimento do autor. Nesse sentido, a inclusão de um subcapítulo com uma discussão da estrutura

---

<sup>10</sup> Richard Wollheim, *A arte e seus objetos*, 2015, p. 09

<sup>11</sup> Noël Carroll, *Beyond Aesthetics*, 2001, p. 83.

do livro *Beyond Aesthetics* (2001) e de um subcapítulo com a nossa leitura das explicações fornecidas por Carroll sobre sua adesão a uma *filosofia analítica da arte* em *Filosofia da Arte* (2010), pareceram-nos elementos bastante relevantes de serem apresentados. Este último, em particular, ecoa ao longo de sua obra e, sem dúvida, ecoará ao longo da dissertação. O fato de Carroll ainda ser um filósofo pouco conhecido no ambiente acadêmico brasileiro, especialmente quando se trata de sua contribuição ao tema em questão, pareceu-nos motivo suficiente para a justificar a necessidade do capítulo.

O capítulo 2 apresenta a etapa *crítica* do pensamento carrolliano e se desdobra em três subcapítulos. O primeiro procura reproduzir a sua genealogia do 'estético', apresentando quatro concepções paradigmáticas da história da filosofia que, para Carroll, fornecem as condições de possibilidade para uma teoria estética da arte amadurecida e dotada de uma inflexão definicional, na qual a arte é sempre compreendida de forma *funcional* como algo que promove *necessariamente* a experiência estética. Fazemos alguns comentários a sua genealogia no segundo subcapítulo e, no terceiro, procuramos reproduzir seu argumento para o que nos parece ser claramente uma espécie de descredenciamento filosófico da definição estética como pretensão legítima para explicar a natureza do artístico.

Os capítulos 3 e 4 marcam a nossa entrada na etapa *propositiva* do pensamento de Carroll. Na redação original da dissertação o capítulo 3 (A vida da arte) encontrava-se incluído no capítulo 4 (A abordagem *narrativista*); contudo, por questões de organização e clareza decidimos separá-los, na esperança de que isso não gere uma inconveniência para o leitor. A separação se deve, principalmente, à riqueza suscitada pela abordagem *narrativista* de Carroll e que exigiu, a nosso ver, a ponderação de aspectos importantes e não diretamente analisados pelo autor como, por exemplo, as noções de história da arte, o conceito de *prática* e o conceito, proposto por Wittgenstein, de *forma de vida* (*Lebensform*). Dessa maneira, reservamos o capítulo 3 para uma discussão desses conceitos e noções e o capítulo 4 para uma discussão mais estrita sobre a abordagem *narrativista*.

O capítulo 3 foi, portanto, subdividido em uma discussão meta-histórica sobre a história da arte, sobre o conceito de *prática* (o único analisado com maior demora e atenção pelo próprio Carroll) e sobre o conceito de *forma de vida*.

E o capítulo 4 procura reproduzir o cenário atual da filosofia analítica da arte através da apresentação de três abordagens ao problema da definição de arte (o *essencialismo*, a abordagem *weitziana* e a abordagem *institucional-procedimentalista*), seguido de uma apresentação da nova abordagem de Carroll, de uma consideração sobre a sua natureza e sobre a sua estrutura geral. Essas considerações são seguidas, por fim, da apresentação de algumas objeções e de tentativas de respostas a elas.

O capítulo 5 procura apresentar brevemente dois exemplos de uso da abordagem *narrativista* através da criação de *narrativas identificadoras*. Uma elaborada por Carroll, seguida de uma análise nossa. E outra elaborada por nós. Ao separar dois exemplos de *narrativas identificadoras* em um capítulo específico quisemos dar um maior destaque para elas, colocando em teste a abordagem de Carroll.

Em todos os capítulos da dissertação incluímos um subcapítulo de encerramento no qual procuramos refletir sobre a discussão realizada e no qual tentamos nos posicionar em relação a ela. A pesquisa e o processo final de composição da dissertação dependeram de uma quantidade considerável de obras em língua estrangeira, especialmente a inglesa, que em sua maioria não foram publicadas em contextos lusófonos em idioma português. É o caso, por exemplo, de *Beyond Aesthetics* de Carroll. Pensando nestes casos, decidimos traduzir todas as citações das obras em língua estrangeira sem publicação em português. Nesse sentido, responsabilizamo-nos inteiramente pela competência da tradução e pela adequação das mesmas ao seu idioma original. Assim, toda obra cuja citação se encontra em português, mas é referenciada no seu idioma de publicação original, foi portanto traduzida por nós. Também é relevante mencionar que decidimos remeter todas as referências bibliográficas dessa dissertação em notas de rodapé (formato nota ao pé da página). Essa decisão se deve exclusivamente a uma preocupação com o estilo do texto. E, por fim,

julgamos necessário – especialmente em função do tema da dissertação – fazer uso de imagens das obras mencionadas ou citadas. Estas não integram um anexo ou apêndice ao final da dissertação como de costume, mas foram costuradas ao texto principalmente por uma questão de conveniência, uma vez que julgamos que seria inoportuno ao leitor remetê-lo ao apêndice ou ao anexo ao final do trabalho sempre que houvessem imagens.



## 1. Novos delineamentos para uma filosofia da arte

Embora a trajetória filosófica de Noël Carroll seja marcada, de um lado, por uma inserção acadêmica de mais de quarenta anos em universidades e em outras instituições proeminentes dos Estados Unidos e, de outro lado, por uma contribuição de peso na área da pesquisa filosófica que, decisivamente, ampliou o interesse pela filosofia da arte, o escopo de seu trabalho ainda nos parece ser pouco conhecido e conseqüentemente pouco discutido pelo público brasileiro.

Nesse sentido, ressaltamos a disponibilidade de seus trabalhos traduzidos para o português. A tradução portuguesa de *Philosophy of Art* (1999), encabeçada pela lisboeta Texto & Grafia em 2010 torna acessível ao público lusófono um trabalho relativamente velho de Carroll e que já contava com 11 anos de recepção e, possivelmente, de debate dentro dos contextos de língua inglesa. Eu, por exemplo, conheci o trabalho de Carroll por acaso e em seu idioma original. Encontrei seu *Beyond Aesthetics*, de 2001, meio escondido nas prateleiras mais baixas da seção de Arte em uma livraria de Porto Alegre. O livro, na hora, me chamou atenção. Foi lido selvagememente, sem muito cuidado e acabou ficando escondido, dessa vez no empoeirado das minhas prateleiras. Redescobri-o no final da graduação, quando a oportunidade de elaborar meu trabalho de conclusão se dava e meu interesse pela filosofia analítica aumentava. Na segunda leitura de *Beyond Aesthetics*, minha impressão final foi de clareza e de certo amadurecimento. E vim a conhecer a tradução portuguesa de *Philosophy of Art* só depois disso, quando os problemas para mim eram mais bem conhecidos e sua contribuição filosófica estava, em mim, mais bem dimensionada. Nesse sentido, *Filosofia da Arte* (2010) me pareceu demasiadamente sistemático (senão esquemático) e o seu procedimento de apresentação dos problemas muito panorâmico. Para se ter uma ideia, nele Carroll consegue vencer cinco definições diferentes de arte, mais uma longa introdução e um igualmente longo capítulo de encerramento, em menos de 300 páginas, sem oferecer ao leitor maiores análises históricas, contextualizações ou desenvolvimentos exegéticos para cada um dos conceitos (complexos) que analisa, quase sempre, através de um procedimento inteiramente formal. Além destes, outros aspectos me pareciam carecer de maiores desenvolvimento. Sua proposta *narrativista* para a identificação de arte (e que encerrava o livro) não

fornecia uma explicação detalhada para a natureza das *narrativas identificadoras*, de seu funcionamento ou de sua inspiração original; e, por outro lado, sua atribuição, por exemplo, de um neo-representacionalismo (e, portanto, de um essencialismo) às teorias de Danto e de Goodman pareciam quase que gratuitas, sem uma apresentação adequada dos textos desses autores. Só posso atribuir, hoje, a minha implicância ao seu *Filosofia da Arte* por ter conhecido primeiramente a sua contribuição filosófica via *Beyond Aesthetics*, livro bem mais detalhado e cuidadoso.

Com isso, quis chamar atenção para o fato de que o leitor português que porventura vier a conhecer Noël Carroll unicamente pela sua tradução de 2010 (e que não tenha acesso aos outros trabalhos ou que não domine o idioma inglês) certamente não terá como dimensionar a relevância e o impacto de sua obra no ambiente norte-americano. É importante, apesar da minha implicância inicial, ser de algum modo generoso com *Filosofia da Arte* de Carroll e compreender que seu texto é, no limite, uma obra introdutória aos problemas que ela pretende apresentar. Nesse sentido, o livro se desenvolve numa linguagem bem mais acessível, sua introdução presta contas da adesão do autor a uma orientação filosófica específica (a filosofia analítica) e, por fim, é repleto de exemplos, resumos e indicações de futuras leituras. Ainda que não esgote os assuntos tratados, ele dá ao leitor um empurrão inicial para que se aprofunde amiúde em sua obra (que é vasta) e nos tópicos que ela discute.

Portanto, o *time-lapse* de 11 anos (e de mais cinco, contando-se a data de hoje) da tradução lusófona de *Philosophy of Art* (1999) e o fato de consistir basicamente um livro introdutório, apresentam ao crivo do leitor português um autor bastante limitado, majoritariamente por contingências editoriais. Nosso interesse pela sua obra se dá fundamentalmente no sentido de uma busca pelo esclarecimento e pela ampliação daquilo que, no escopo de sua introdução à filosofia da arte de 1999, ficara confuso, carente de maior exploração. Nesse sentido, um aspecto que pouco se ressalta (e menos ainda se estuda) é a sua contribuição *propositiva* para a identificação de arte no horizonte do problema das definições de arte. Sua abordagem *narrativista*, e que introduz o método das *narrativas identificadoras*, oferece para a apreciação filosófica uma alternativa à abordagem padrão que, por sua vez, persegue a via da definição ou da defesa

de um *essencialismo* artístico em sentido forte. O *narrativismo*, por uma exigência interna de seu funcionamento, exige que se faça um retorno atencioso às particularidades das obras de arte, um retorno aos casos concretos e uma análise aprofundada do sentido da própria história da arte. Considerar um método de identificação significa, no âmbito da filosofia de Carroll, conferir centralidade a uma situação pragmática na qual uma dúvida de ordem cética questiona a atribuição do estatuto artístico a um objeto ou processo particular. A possibilidade de enfrentamento desse ceticismo sempre fica, no *narrativismo* carrolliniano, sob a responsabilidade de quem reconhece que este particular detém um estatuto artístico e participa do escopo do conceito 'arte'. Enfrenta-se o cético, portanto, através de um tipo de explicação – narrada – de como este particular *participa* de contextos artísticos historicamente assentados e amplamente reconhecidos. Estes aspectos talvez mais secundários de sua proposta *narrativista* suscitam para nós a premência de uma maneira nova de falar conceitualmente sobre a arte e que por incidir sobre uma tradição filosófica, histórica e crítica de séculos, obrigam-na a se reinventar.

Tomando estes aspectos como fundamentais para a compreensão de sua contribuição à filosofia e, especialmente, para a compreensão da sua recepção no contexto lusófono, dedicamos inteiramente o primeiro capítulo da dissertação para apresentar o autor norte-americano. No primeiro subcapítulo, discutiremos o conjunto da sua obra e um pouco da sua trajetória intelectual, apontando a existência de um grupo de comentadores contemporâneos e a existência de um diálogo estabelecido no ambiente acadêmico sobre a sua obra.<sup>12</sup> No segundo, comentaremos um pouco sobre a natureza de sua inserção teórica e sua orientação filosófica dentro da filosofia dita analítica. E, por fim, no terceiro subcapítulo procuraremos apresentar ao leitor o *Beyond Aesthetics* de Carroll, publicado em 2001 (portanto, dois anos depois de *Philosophy of Art*), comentando sobre a sua introdução e sobre a sua estrutura geral. Dito isso,

---

<sup>12</sup> Nesse sentido, os trabalhos de Richard Eldridge, *An Introduction to the Philosophy of Art* (2014); de Ted Nannicelli, *A Philosophy of the Screenplay* (2013); e Claire Detel, *History and the Philosophy of the Arts* (1993), são particularmente importantes por evidenciarem o desdobramento de um debate sobre o *narrativismo* na forma de objeções e respostas.

*Beyond Aesthetics* será tomada, no horizonte dessa dissertação, como a principal porta de entrada ao pensamento do autor norte-americano.

### 1.1. O conjunto da obra de Noël Carroll

A obra de Noël Carroll é bastante vasta e ramificada. Constitui-se por mais de cinco livros publicados nos Estados Unidos, alguns deles com traduções para outras línguas, por uma infinidade de artigos e monografias, por uma inserção acadêmica de mais de quarenta anos desde seu bacharelado, em 1969, na Hofstra University no estado de Nova Iorque e por uma dedicação exemplar à pesquisa em filosofia, mais especificamente em filosofia da arte. Sua contribuição filosófica se ramifica, estendendo-se às exegeses de outros pensadores e filósofos, às considerações sobre os vínculos entre a filosofia e as diversas formas de arte (com especial atenção ao cinema), às investigações das relações possíveis entre arte e moralidade, estética e ética, e, por fim, às análises da sociedade contemporânea e sua predileção às narrativas ficcionais (filmicas ou não) de humor e de horror.

Seus principais livros são *Beyond Aesthetics – Philosophical Essays* (2001), *Philosophy of Art* (1999), *Theories of Art Today* (2000) e *Art in Three Dimensions* (2010), *The Philosophy of Horror* (1990) e *Engaging the Movie Image* (2003).

*Philosophy of Art*, como já foi comentado, é o único trabalho de Carroll com tradução para o português que trata frontalmente da questão do conceito de arte. É um livro que apresenta de maneira sistemática as cinco principais definições de arte ao longo da história da filosofia (arte como representação, arte como expressão, arte como forma significativa, arte como experiência estética e arte como conceito de textura aberta), fornece para as mesmas análises conceituais e a natureza das suas limitações frente à produção artística contemporânea. Carroll encerra o livro com uma apresentação de sua teoria *narrativista* e em que sentido ele pensa os seus pontos fortes.

*Beyond Aesthetics* é um livro bem mais extenso e que se debruça sobre todos os aspectos da contribuição do autor (das definições de arte, às relações

entre arte e moralidade e sua filosofia do cinema). O aspecto mais relevante do livro para nós é, em especial, a sua generosidade com muitos dos problemas deixados em aberto por *Philosophy of Art*, em especial com uma formulação bem mais precisa sobre a natureza, funcionamento e origem filosófica de sua abordagem *narrativista*. Outros problemas que recebem atenção em *Beyond Aesthetics* dizem respeito a sua crítica às teorias estéticas da arte e que motiva o título da obra, sugerindo que é preciso ir além da estética no que diz respeito à busca por uma definição da arte.

*Theories of Art Today* (2000) é uma coletânea de artigos de diferentes autores organizada por Carroll. O livro pretende oferecer uma contribuição extensiva às discussões sobre filosofia da arte e estética, cobrindo uma variedade de temas e de pontos de intersecção com outros campos da filosofia. E *Art in Three Dimensions* (2010) é uma continuação dos temas tratados já em *Beyond Aesthetics* (2001), com uma atenção especial ao papel do artista enquanto agente racional.

A formação de Carroll é basicamente voltada à filosofia e aos estudos em cinema. Atualmente, leciona na CUNY (Universidade da Cidade de Nova Iorque - NY) e contribui com a Temple University (na Filadélfia - PA). Noël Carroll ocupa cátedras de distinção, como a *Monroe Beardsley Professor of Philosophy at the University of Wisconsin-Madison*, *Andrew Mellon Professor of the Humanities at Temple University* e *Distinguished Professor of Philosophy at the CUNY Graduate Center*. Também desempenhou o papel de presidente na Sociedade Americana de Estética (American Society for Aesthetics).

Sua posição enquanto ocupante da cátedra *Monroe Beardsley Professor of Philosophy at the University of Wisconsin-Madison* nos fornece um indício relevante sobre sua atuação acadêmica e, além disso, sobre a natureza de sua contribuição filosófica. O fato de ocupar esta vaga assinala em certo sentido a inserção de Carroll dentro de um debate específico da filosofia da arte voltado, como o próprio autor parece assumir<sup>13</sup>, às contribuições da filosofia analítica. Carroll foi aluno de George Dickie que, por sua vez, foi aluno de Monroe Beardsley. E o trabalho de Beardsley, além das contribuições à estética e à

---

<sup>13</sup> Cf. Noël Carroll, *Filosofia da Arte*, 2010, p. 15 a 30.

filosofia da arte, foi marcado por leituras de Russell, Moore e Wittgenstein – o que nos permite sugerir a posição do próprio Carroll nesta espécie de linhagem de pensadores que procuraram pensar a arte e aquilo que ela suscita aos filósofos a partir da inscrição da filosofia dita analítica.

De fato, Carroll herdará dessa linhagem formativa uma preocupação com a questão da definição do termo ‘arte’, que aparece nos pensadores precedentes instanciada e (hipostasiada) em discussões sobre a identificação de particulares, sobre a natureza da definição e sobre o estatuto da linguagem. E de alguns dos leitores e comentadores de *Investigações Filosóficas* de Ludwig Wittgenstein, que procuraram desdobrar as concepções do pensador austríaco à questão da identificação da arte e de sua definição, como Morris Weitz e Richard Wollheim, Carroll herdará um comprometimento não-definicional para a identificação da arte. Em nossa visão, Carroll parece herdar de Weitz a aposta na possibilidade de identificar a arte sem recorrer à definição, mas a partir da elaboração de um método de identificação. E de Wollheim, Carroll herdará a leitura atenciosa do conceito de wittgensteiniano de ‘forma de vida’ e a sugestão de que é legítimo pensar a arte como uma.

Há um contingente de filósofos e comentadores que, em nossa perspectiva, influenciaram decisivamente o pensamento de Carroll. Muitos deles foram mencionados e, alguns deles, foram discutidos ao longo deste trabalho: a recuperação da estética e suas noções como condições para a definição de arte em Monroe Beardsley; a Teoria Institucional de George Dickie e sua transformação tardia na ideia de Círculo da Arte (Art Circle) e a dimensão procedimentalista de sua definição; Arthur Danto e sua elaboração da noção de mundo da arte (Artworld); o reconhecimento de uma dimensão histórica na discussão sobre a arte em Levinson e em Wollheim; e, por fim, o abandono da via definicional em Weitz. Todos estes autores serviram de modelos provisórios ao pensamento de Carroll e, certamente, influenciaram a maturidade de sua proposta filosófica.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Cf. Noël Carroll, *Art in a Expanded Field*, 2012.

## 1.2. Inserção teórica, motivações e referências

Ao longo desta seção procuramos reproduzir a argumentação de Carroll em sua longa introdução do *Filosofia da Arte* (2010). Ela é particularmente relevante para compreendermos o interesse de Carroll pelas definições de arte que pontuaram a história da filosofia e para compreendermos o sentido da sua proposta metodológica. Carroll apresentará com bastante clareza nesta introdução, por exemplo, os contornos de sua adesão à filosofia analítica, oferecendo para ela uma consideração sobre a sua natureza e os seus métodos. Embora a interpretação de Carroll não seja canônica (fato que ele mesmo parece admitir), ela parece funcionar dentro do panorama geral do livro e explicar suficientemente a postura adotada pelo autor ao longo do texto.

Assim, a porção introdutória de *Filosofia da Arte* (2010) é utilizada por Carroll não só como uma introdução aos conteúdos que serão abordados, mas especialmente como uma oportunidade de apresentação, ainda que esquemática, da sua caracterização de uma “escola de pensamento”<sup>15</sup> específica e da sua adesão a ela. Esta introdução se encontra dividida em seis seções. As que nos interessam são particularmente as quatro primeiras, por apresentarem uma consideração sobre a filosofia analítica, seu entendimento sobre em que consiste uma filosofia analítica da arte, sobre o processo de análise de conceitos e, por fim, sobre as particularidades da investigação filosófica.<sup>16</sup>

Na primeira seção (*O que é a filosofia?*), Carroll procede a duas reduções. Primeiro, parte do uso abrangente do termo ‘filosofia’ na linguagem cotidiana e sugere que, para os efeitos do livro, o sentido que será dado ao termo ao longo dele é um sentido bem mais restrito e que faz referência a uma disciplina acadêmica concreta.<sup>17</sup> Para realizar a segunda redução, Carroll afirma que existem, dentro dessa disciplina acadêmica, diferentes maneiras de desenvolvê-la, ou seja, diferentes abordagens. Uma delas será, portanto, a filosofia

---

<sup>15</sup> Noël Carroll, *Filosofia da Arte*, 2010, p. 15.

<sup>16</sup> Ibidem, p. 15 a 30. As seções são, respectivamente, as seguintes: O que é a filosofia? (p. 15 a 18); A filosofia analítica da arte (p. 18 a 20); Analisar conceitos (p. 20 a 23); Algumas particularidades da investigação filosófica (p. 24 a 26). E as duas seções finais que não abordaremos aqui são: A estrutura do livro (p. 26 a 28); Os propósitos deste livro (p. 28 a 30).

<sup>17</sup> Ibidem, p. 15.

analítica.<sup>18</sup> Desse modo, a filosofia que este livro oferece se encontra, para o autor, incluída neste tipo mais específico de trabalho filosófico e é, portanto, uma filosofia analítica da arte. E o que caracteriza a sua especificidade, para Carroll, é o fato de que ela analisa conceitos.

Uma maneira um tanto tosca, mas eficaz, de caracterizar a filosofia analítica é dizer que ela respeita à análise de conceitos fundamentais às práticas e às actividades humanas, incluindo não só as de exame, como a ciência, mas também as de cariz pragmático, como a governação. Neste sentido, os filósofos analíticos podem fazer remontar a sua herança a Sócrates, que percorreu as ruas da antiga Atenas perguntando “Que é o conhecimento?” e “Que é a justiça?”, de uma forma que punha em causa lugares comuns e respostas pretensiosas a estas questões, abrindo assim caminho ao que o filósofo analítico pode chamar (num tom ligeiramente auto-satisfeito) de análises mais rigorosas.<sup>19</sup>

Para efeitos de um livro introdutório, será suficiente para Carroll considerar a filosofia analítica como um tipo de filosofia que empreende, *grosso modo*, uma forma rigorosa de análise daqueles conceitos que organizam o campo de ação (ou a prática) de certas actividades humanas. A inclusão das noções de ‘campo de ação’ e de ‘práticas’ permitirá, assim, que o autor desdobre a caracterização oferecida para a filosofia analítica, apontando-a como um tipo de empreendimento de segunda ordem:

Ao longo de grande parte do século XX, a filosofia analítica foi-se tornando, cada vez mais, uma forma de investigação “de segunda ordem”. É a filosofia disto ou daquilo – filosofia da física, da economia ou da arte. Os filósofos analíticos tomam como domínio formas importantes da prática humana, mas, ao contrário do investigador das ciências sociais, o filósofo analítico não procura padrões recorrentes no comportamento social dentro das ditas práticas. Em vez disso, esforça-se por clarificar os conceitos que tornam possíveis as actividades dentro dos domínios pertinentes.<sup>20</sup>

A introdução de figuras específicas na explicação de Carroll (o filósofo analítico e o cientista social) permite-o proceder a uma comparação entre procedimentos diferentes, proposta logo em seguida. De um lado, explica Carroll, teríamos o

---

<sup>18</sup> Ibidem.

<sup>19</sup> Ibidem, p. 16.

<sup>20</sup> Ibidem, p. 17.



procedimento empírico do cientista social e que o leva a se perguntar pela quantidade, por exemplo, de pessoas que cumprem as leis. De outro, teríamos o procedimento teórico e analítico do filósofo que o leva a se perguntar pela natureza da lei ou pelos critérios que fazem com que alguma coisa seja efetivamente considerada uma lei. Dessa maneira, Carroll pretende dar conta de uma explicação minimamente adequada do que é a filosofia analítica ao especificá-la, primeiro, como uma disciplina acadêmica e, segundo, como uma escola ou como uma abordagem dentro dessa disciplina; também pretende ter explicado de que se trata essa abordagem através da introdução da noção de análise de conceitos e de investigação de segunda ordem.

Na segunda seção (*A filosofia analítica da arte*), já tendo efetuado uma consideração sobre investigação de segunda ordem, Carroll passa a tratar da arte enquanto “uma forma habitual de prática humana”<sup>21</sup>, sugerindo que a atividade artística consiste em algo natural à, em tese, todas as sociedades humanas.<sup>22</sup> Isso permite que Carroll, então, compreenda a filosofia analítica da arte como um processo de exploração daqueles conceitos que viabilizam a criação artística e a teorização sobre a arte.<sup>23</sup> O conceito ‘arte’, admite Carroll, insere-se perfeitamente nesse debate de segunda ordem, junto de outros conceitos igualmente relevantes, como o de ‘representação’, ‘expressão’, ‘forma artística’ e o conceito de ‘estética’. A pertinência de uma exploração teórica sobre a arte, encabeçada por uma filosofia da arte, revela-se na medida em que a arte é vista como uma contribuição importante à vida humana. Assim, para Carroll sem

termos, pelo menos, uma ideia de como classificar certos objectos e acções como obras de arte, o Museum of Modern Art não saberia o que colecionar, nem o National Endowment for the Arts saberia a quem dar dinheiro, nem o Governo dos Estados Unidos saberia que instituições merecem benefícios fiscais para a preservação do património artístico. Sem uma ideia do conceito de arte, os economistas também não saberiam avaliar afirmações empíricas como “A arte é um fator decisivo na saúde financeira de Nova Iorque”. Mas muito mais importante do que estes usos

---

<sup>21</sup> Ibidem, p. 18.

<sup>22</sup> É só em *Beyond Aesthetics* que a noção de *prática* será analisada frontalmente. Tal discussão foi contemplada ao longo do capítulo 3 desta dissertação.

<sup>23</sup> Noël Carroll, *Filosofia da Arte*, 2010, p. 18.

oficiais do conceito de arte é o papel que o conceito desempenha na nossa permanente relação pessoal com as obras de arte, uma vez que o modo de reagirmos a um objecto – interpretativa, apreciativa, valorativa e emocionalmente – depende do facto de o classificarmos ou não como obra de arte.<sup>24</sup>

Nosso comportamento diante de um objeto, portanto, depende para Carroll de uma avaliação prévia e da aplicação de um conceito a ele. Nossa reação, nesse sentido, molda-se de modo adequado ou inadequado a partir de um procedimento intelectual, individualmente realizado frente a um objeto específico. O exemplo empregado por Carroll neste ponto é ilustrativo, mas parece problemático. Imagine que você se depara com a seguinte cena: um homem e uma mulher reais, de “carne e osso”<sup>25</sup>, sentados um em frente ao outro, em lados opostos de uma mesa, olhando-se diretamente. Para Carroll “em condições normais poderíamos não lhes prestar atenção, ou desviar o olhar por uma questão de cortesia”. Contudo, se classificarmos a cena como uma obra de arte, a nossa relação será bastante diferente. Poderemos examiná-la, observá-la sem reservas, interpretá-la, poderemos inclusive nos emocionar diante dela. Mas, “em todo caso, torna-se evidente que, ao categorizarmos a situação como (...) arte, a nossa resposta a ela diferirá radicalmente do modo como vemos casais parecidos na ‘vida real’”<sup>26</sup>. Carroll introduz, com isso, o exemplo da performance *Nightsea Crossing / Conjunction* (1981 – 1987) de Abramovic e Ulay e que, dentro do contexto da experiência de pensamento introduzida por ele, é à primeira vista *indiscernível* dela. *Nightsea Crossing / Conjunction* é uma série de mais de vinte performances realizadas entre 1981 e 1987 em localidades diferentes ao redor do mundo. Além da diversidade de lugares e períodos, as performances tinham ambientações diversas: a maioria foi realizada em museus, algumas ao ar livre; a cor das roupas de Abramovic e de Ulay variavam, a mesa e as cadeiras também variaram. Apesar dessa variação, todas as performances respeitaram algumas regras específicas como, por exemplo, ser realizada em sete horas, não envolver nenhuma movimentação e exigir dos participantes a manutenção da mesma postura.

---

<sup>24</sup> Ibidem, p. 18 a 19.

<sup>25</sup> Ibidem, p. 19.

<sup>26</sup> Ibidem.



Marina Abramovic e Ulay, *Nightsea Crossing / Conjunction*, 1981 -1987

Embora a menção à performance de Abramovic e Ulay seja ilustrativa para as pretensões de Carroll na introdução, ela parece perder de vista diversos aspectos relevantes da série de performances ao tratá-las pelo viés da discussão sobre a indiscernibilidade entre obra de arte e meras coisas reais. Essa discussão, que Danto dimensiona com maior competência, dá-se a partir da análise que ele faz das já mencionadas *Brillo Box Soap Pads* (1964) de Andy Warholl e que, de fato, suscitam via poética um debate sobre as supostas diferenças morfológicas (ou de suporte) entre as obras de arte da produção contemporânea e as coisas que mobilham o mundo da vida ordinária (*Lebenswelt*).<sup>27</sup> Diferentemente disto, *Nightsea Crossing / Conjunction* é pensada e realizada por Abramovic e Ulay pelo viés de uma busca profunda – e não seria equivocado dizer, quase *meditativa* – por aquilo que possibilita a um sujeito destacar-se, ainda que temporariamente, da própria *Lebenswelt*.<sup>28</sup>

Carroll inicia a terceira seção da introdução (*Analisar conceitos*) reconhecendo que a noção de ‘análise conceitual’ carece de uma especificação mais adequada. Para ele, o procedimento de análise de conceitos se dá prioritariamente através do *método das condições necessárias e suficientes* (MCNS), embora, admite Carroll, não haja consenso na literatura filosófica sobre a exclusividade dele para a análise conceitual. Carroll, contudo, o toma como a abordagem padrão para a caracterização de filosofia analítica que foi introduzida anteriormente. Dentro do MCNS, o conceito deverá ser pensado como uma categoria, como um conjunto capaz de unificar itens dentro de um escopo (ou extensão). Dessa forma, aplicar um conceito a um objeto significa sempre classificá-lo como membro de uma categoria. Ao chamar a arte de ‘conceito’, pretende-se com isso salientar que ela é uma categoria e, portanto, que existem critérios específicos que devem ser observados para a inclusão de um objeto dentro de categoria específica, como ‘arte’, e não em quaisquer outras. Assim, a noção de critério, dentro do MCNS, será compreendida como *condição*. E a

---

<sup>27</sup> Cf. Arthur Danto, *The Artworld*, 1964, p. 580.

<sup>28</sup> A reconstrução do contexto dessa performance e das intenções dos artistas pode ser encontrada num artigo de Charles Green, de 2000, no qual seu autor aborda o trabalho de Abramovic e Ulay pelo viés de uma procura pela separação (via transe, meditação, concentração, etc.) dos modos habituais de se estar no mundo. Cf. Charles Green, *Doppelgangers and the Third Force: The Artistic Collaborations of Gilbert & George and Marina Abramovic/Ulay*, 2000, p. 37 a 45.

análise de um conceito significa, desse modo, a decomposição desse conceito em suas muitas *condições de aplicação*. Por analogia, Carroll emprega o exemplo do conceito de 'solteiro'. O conceito de solteiro consiste em 'homem não casado'. Isso significa que este conceito introduz na análise duas condições distintas. A primeira delas é uma condição atributiva, a saber, 'ser homem'. E a segunda delas é uma função, uma condição relacional, a saber, 'ser não-casado'. Dessa forma, para que algo seja efetivamente solteiro, ou melhor, para que esteja incluído no escopo desse conjunto, esse algo deverá reunir portanto a condição 1, 'ser homem', e a condição 2, 'ser não-casado'. Individualmente, as condições 1 e 2 são o que chamamos de condições necessárias. E juntas, elas são condições suficientes. Esse processo de decomposição de um conceito e de explicitação de suas condições de aplicação é que se chama de MCNS. Portanto, analisar um conceito, dentro da abordagem da filosofia analítica, será sempre um processo de desdobramento conceitual e de explicitação dos critérios que permitem incluir coisas dentro de um conjunto. Diz Carroll:

Este método de analisar conceitos seria, aparentemente, do senso comum. Quando se quer saber o que é uma coisa, como um solteiro, quer-se saber (1) a característica ou características em questão que todos os membros da categoria possuem e (2) que característica ou características diferenciam os membros desta categoria dos membros de outras categorias. Por exemplo, se se quiser saber o que é um solteiro – como aplicar o conceito (...) – então pretende-se saber o que têm em comum todos os solteiros e também o que distingue os solteiros de outros tipos de coisas, como maridos ou solteironas. Ou seja, quer-se saber que característica ou características têm necessariamente de possuir todos os devidos membros da categoria, uma vez que a ausência da característica em questão impede a pertença à categoria (se o vizinho do lado fosse casado, não seria solteiro), e também que característica ou características são suficientes para diferenciar os membros de determinada categoria dos membros de outras categorias (se o vizinho do lado fosse um homem solteiro, não poderia ser marido ou solteirona). Não ser casado e ser do sexo masculino são condições individualmente necessárias para se ser solteiro; em conjunto, estes critérios representam uma condição suficiente para se ser solteiro (para a *solteiridade*).<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> Noël Carroll, *Filosofia da Arte*, 2010, p. 21.

Logo em seguida, Carroll introduz a noção de bi-implicação e como ela aparece no MCNS:

A expressão “se e só se” assinala que esta análise propõe condições necessárias (as condições “só se”) e condições suficientes (as condições “se”) (...). Do mesmo modo, y é solteiro se e só se (1) y for do sexo masculino e (2) y não for casado. Aqui, as condições (1) e (2) são, separadamente, condições necessárias para se ser considerado solteiro e, em conjunto, são suficientes para se ser considerado solteiro. A este tipo de análise chama-se frequentemente definição real ou essencial. Real, porque se trata de uma definição do conceito em causa; essencial, porque procura chegar às características essenciais do conceito.<sup>30</sup>

A aplicação do MCNS evidencia também a sua relevância naquilo que Carroll chama de *valor heurístico*<sup>31</sup>. Ele consiste, *grosso modo*, na capacidade de um método de simplificação e análise – como é o caso do MCNS – em evidenciar informações que, ao cabo, contribuem imensamente para análise em curso.

Por exemplo, quando um filósofo da arte, como Aristóteles, propõe que a representação é uma condição necessária da arte, examinamos essa hipótese perguntando se tudo que classificamos como arte é, realmente, representacional. Se pensarmos no expressionismo abstracto, rejeitaremos a sua teoria como demasiado exclusiva. Mas ficaremos a saber algo ao refutar essa conjectura. Não só concluímos que a teoria da arte como representação é falsa, mas também ficamos a saber que o domínio da arte abarca mais tipos de coisas do que imaginou a filosofia de Aristóteles e a dos seus sucessores; e isto tornar-nos-á sensíveis à necessidade de levar em conta a arte não representacional noutras teorizações.<sup>32</sup>

Dessa maneira, o MCNS quando aplicado aos conceitos, consegue evidenciar os componentes envolvidos numa definição e pretende, portanto, orientar aquilo que adequadamente deve ser inserido no escopo da definição a partir dos critérios. Esse procedimento permite que se compara aquilo que é proposto pelas condições definicionais e aquilo que a realidade apresenta, verificando se a definição é adequada, se é demasiado exclusiva (deixa itens relevantes de

---

<sup>30</sup> Ibidem, p. 22.

<sup>31</sup> Ibidem, p. 23.

<sup>32</sup> Ibidem.

fora), se é demasiado inclusiva (insere no conjunto itens não relevantes) ou, por fim, se é ao mesmo tempo demasiado exclusiva e inclusiva (deixa de fora itens relevantes e insere no conjunto outros itens não relevantes).

Por fim, na última seção (*Algumas particularidades da investigação filosófica*), Carroll pretenderá marcar as diferenças entre uma investigação filosófica e uma investigação empírica, desdobrando as figuras (filósofo e cientista social) que foram apresentadas na primeira seção da Introdução.

Consideremos a afirmação empírica: há mais arte em Paris do que em Spokane. O sociólogo avalia esta afirmação, computando as obras de arte existentes em Paris e as obras de arte existentes em Spokane. Trata-se de um problema empírico, de um assunto de observação e estatística. Mas toda esta investigação empírica assenta na suposição de que o sociólogo sabe aplicar o conceito de arte. De outro modo, como contará ele as obras de arte? Todavia, determinar a aplicação correcta das nossas categorias de classificação – analisando o conceito de arte – não é uma questão empírica. Não se chega à resposta por meio de votações, fazendo experiências ou observações. A questão resolve-se conceptualmente, reflectindo sobre a ideia de arte. Este é o trabalho do filósofo analítico, ou do cientista social com disposição filosófica. Implica clarificar as categorias classificatórias que usaremos para organizar as nossas observações empíricas, mas isto é diferente de reunir dados e requer outras técnicas.<sup>33</sup>

Neste sentido, tornam-se bastante evidentes as diferenças entre essas figuras. De um lado, o procedimento que Carroll chama de *empírico* se realiza mediante a disponibilidade prévia de um conceito e mediante a suposição de que se sabe, de fato, aplicá-lo corretamente. E de outro lado, o procedimento *filosófico* se efetua através de um questionamento sobre os próprios conceitos empregados nas demais práticas e sobre as suas condições de aplicação, submetendo-os à análises rigorosas cuja metodologia é própria, específica. Assim, os importantes trabalhos de Pierre Bourdieu em *A Distinção* (2008) e de Arnold Hauser em *História Social da Arte e da Literatura* (2010) dependem, por exemplo, de uma noção – ainda a ser determinada – do que é ou pode ser a arte. Ademais, poderíamos imaginar que se algum dia houvessem ajustes muito peculiares numa definição de arte e que gerassem um quase inacreditável consenso entre

---

<sup>33</sup> Ibidem, p. 24.

filósofos, teóricos, artistas e demais pesquisadores, exigindo que a partir de então fossem incluídos dentro do escopo do conceito 'arte' os mais variados tipos de pedras (por exemplo, os seixos, os pedregulhos, os quartzos, os basaltos e, até mesmo, as pedrinhas dos sapatos), então será bastante provável que tanto *A Distinção*, quanto a *História Social da Arte e da Literatura*, se tornem livros decisivamente limitados, uma vez que sequer discutem, quiçá mencionam, essa nova modalidade de arte geológica. Isso não significa que o filósofo legisla imperativamente sobre o conceito e suas condições, mas somente que ele é muito mais sensível a perceber as minúcias de um debate conceitual e a perceber as suas implicações, inclusive as de ordem empírica.

### 1.3. A estrutura de *Beyond Aesthetics* (2001)

O livro *Beyond Aesthetics* será utilizado como a nossa principal referência nos capítulos subsequentes. E isso porque é no decorrer desse livro que Carroll procurará elaborar tanto o seu projeto crítico em relação à definição estética da arte e suas respectivas teorias, quanto o seu projeto metodológico de identificação de arte. Dessa forma, é em *Beyond Aesthetics* que as etapas *crítica* e *propositiva* de seu pensamento aparecem adequadamente desenvolvidas.

Em relação à etapa *crítica*, Carroll desenvolverá uma genealogia das teorias estéticas da arte e, a partir delas, fará uma análise das condições de uma definição estética, pretendendo com isso descartar as suas credenciais filosóficas enquanto pretensões legítimas para expressar a natureza do artístico. Ao revisar alguns destes ensaios, Carroll conclui:

Quando eu olho novamente para esses ensaios, por mais diversos que pareçam ao leitor, eles me chamam atenção por estarem unidos por uma série de tramas recorrentes. A mais pronunciada delas é uma trama reativa: uma oposição às teorias estéticas da arte.<sup>34</sup>

E, em seguida, procede a uma explicação quanto a primeira parte do livro, admitindo que ela

---

<sup>34</sup> Noël Carroll, *Beyond Aesthetics*, 2001, p. 1.



inicia com argumentos contra as teorias estéticas da arte, ao mesmo tempo em que propõe uma genealogia para as formas através das quais essa disposição teórica moldou e distorceu a evolução da filosofia da arte.<sup>35</sup>

Nesse sentido, fica bastante claro para o leitor que uma das propostas é crítica porque, na avaliação do autor, ela molda e distorce a filosofia da arte. A natureza dessa distorção, será abordada no próximo capítulo.

Quanto à etapa *propositiva*, Carroll desenvolverá na segunda parte a sua proposta metodológica de identificação, representada pela “minha primeira tentativa de engendrar uma abordagem histórica para a classificação de obras de arte como obras de arte”<sup>36</sup>. Nesse sentido, o projeto que se desdobra na segunda parte do livro procura incidir sobre aquele problema mais primordial de uma filosofia analítica da arte (conforme apresentada pelo autor) e que consiste na busca pela natureza do seu objeto de investigação. Diz Carroll:

Minha solução a esse problema é sugerir que nós atingimos esse resultado [classificar algo como ‘arte’] através de narrativas históricas. Da mesma maneira que o conceito biológico de espécie é um conceito histórico, advogo que o conceito de arte também o é. Isso quer dizer que nós podemos determinar a participação na categoria da arte ao prover narrativas ou genealogias da descendência ou da linhagem de candidatos presentes [à análise] a partir de seus antepassados.<sup>37</sup>

Dessa forma, as partes iniciais de *Beyond Aesthetics* apresentarão dois projetos bastante característicos. Um deles, conforme mencionado, será majoritariamente *crítico*, empreendendo análises conceituais de teorias estéticas específicas e o outro majoritariamente *propositivo*, incidindo sobre uma discussão clássica de dentro da filosofia da arte ao endereçá-la construtivamente. Isso nos indica, portanto, a necessidade de apresentar ainda que sumariamente a estrutura geral a partir da qual *Beyond Aesthetics* evolui; ela é apresentada – como de costume – no sumário da obra. E consiste no seguinte:

---

<sup>35</sup> Ibidem.

<sup>36</sup> Ibidem, p. 3

<sup>37</sup> Ibidem.

## CONTENTS

<i>Foreword by Peter Kivy</i>	page ix
Introduction	1
<i>PART I: BEYOND AESTHETICS</i>	
Art and Interaction	5
Beauty and the Genealogy of Art Theory	20
Four Concepts of Aesthetic Experience	41
<i>PART II: ART, HISTORY, AND NARRATIVE</i>	
Art, Practice, and Narrative	63
Identifying Art	75
Historical Narratives and the Philosophy of Art	100
On the Narrative Connection	118
Interpretation, History, and Narrative	133
<i>PART III: INTERPRETATION AND INTENTION</i>	
Art, Intention, and Conversation	157
Anglo-American Aesthetics and Contemporary Criticism: Intention and the Hermeneutics of Suspicion	180
The Intentional Fallacy: Defending Myself	190
Interpretation and Intention: The Debate between Hypothetical and Actual Intentionalism	197
<i>PART IV: ART, EMOTION, AND MORALITY</i>	
Art, Narrative, and Emotion	215
Horror and Humor	235
The Paradox of Suspense	254
Art, Narrative, and Moral Understanding	270

Os capítulos que se seguem endereçarão, portanto, as Partes I (Beyond Aesthetics: Art and Interaction; Beauty and the Genealogy of Art Theory; Four Concepts of Aesthetics Experience) e II (Art, History, and Narrative: Art, Practice, and Narrative; Identifying Art; Historical Narratives and the Philosophy of Art; On the Narrative Connection; Interpretation, History, and Narrative), deixando de lado as demais discussões que, apenas indiretamente, suscitam as etapas *crítica* e *propositiva* do pensamento de Carroll.

#### 1.4. Encerramento

Neste capítulo, oferecemos informações e elementos mais gerais sobre a biografia, a formação e a filosofia de Carroll. Esperamos fornecer com isso mais subsídios ao leitor e, com sorte, ajudar a minimizar o desconhecimento da obra de Carroll no horizonte acadêmico da filosofia brasileira ou lusófona. Entre os trabalhos publicados em língua portuguesa que pudemos encontrar durante nossa pesquisa, salientam-se poucos exemplos. Os estudos sobre Carroll publicados em português abordam, em sua grande maioria, as contribuições do autor ao cinema. A dissertação de mestrado de Paula Gabellieri<sup>38</sup>, da Universidade de Lisboa, que em 2010 se propôs a pesquisar sobre as relações entre arte e moralidade, tangenciando eventualmente as propostas *narrativistas* de Carroll. Encontra-se disponível também a dissertação de mestrado de Pedro Gomes<sup>39</sup>, também da Universidade de Lisboa, de 2014, na qual a etapa *propositiva* do pensamento de Carroll é abordada, mas com vistas à verificação e identificação de novos tipos de arte. Diferentemente, encontramos uma consideração (embora breve) sobre a abordagem de Carroll feita por Aires Almeida na entrada *Definição de Arte* do *Compêndio em Linha de Problemas da Filosofia Analítica*<sup>40</sup>, também de 2014. Encontra-se disponível também um trabalho de tradução, empreendido por Desidério Murcho, publicado virtualmente, chamado *A poética, estética e filosofia da narrativa*<sup>41</sup>, de 2009.

---

<sup>38</sup> Cf. Paula Gabellieri, *A relação entre arte e moral: o moralismo moderado de Noël Carroll*, 2010.

<sup>39</sup> Cf. Pedro Gomes, *Uma abordagem filosófica e histórica da arte cognitiva e informacional*, 2014.

<sup>40</sup> Cf. Aires Almeida, *Definição de Arte*, 2014, p. 2 a 34.

<sup>41</sup> Cf. Noël Carroll, *A poética, estética e filosofia da narrativa*, in Desidério Murcho (trad.), *Crítica na Rede*, 2009.

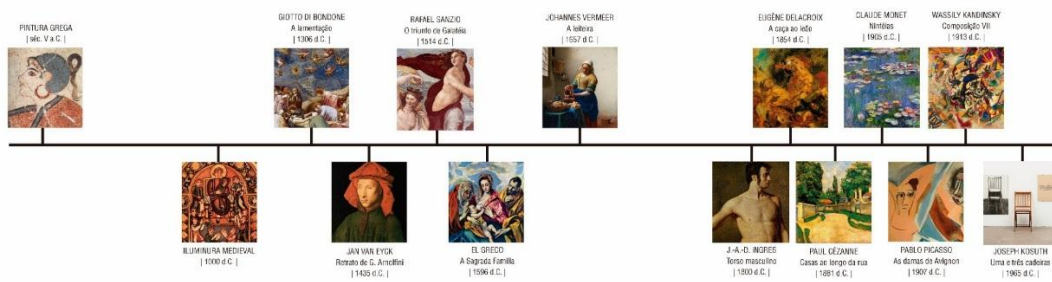
Ao longo do capítulo também procuramos oferecer um contorno mais adequado da perspectiva de Carroll em relação à filosofia da arte. Poderíamos indicá-lo como um autor das filosofias analíticas da arte e da acentuação efetuada por ela sobre as questões de cunho semântico, interessando-se principalmente nos métodos avançados por ela, como a análise de conceitos através do MCNS, das experiências de pensamento, os contra-exemplos e os argumentos dedutivos.<sup>42</sup> É interessante pensar que, em certo sentido, sua abordagem ao longo de *Filosofia da Arte* suscita, ao final do livro, a impressão de uma revisão sistemática de uma série de teorias importantes sobre a natureza do artístico, seguida de demonstrações de em quais sentidos elas são deficitárias do ponto de vista da produção artística contemporânea. O procedimento de Carroll nos parece delimitar, com isso, as fronteiras dessas teorias, procurando entrincheirá-las com cuidado.

Um dos resultados que parecem se seguir consiste na suposição da tese de que, paralelamente à história da arte (entendida aqui ainda de modo abrangente, como sucessão de artefatos, processos e práticas), encontramos também desenhada uma história das definições de arte (ou de teorias da arte) que procuraram oferecer condições e critérios para a inclusão de objetos dentro de um arcabouço teórico. Nesse sentido, é interessante chamar atenção para aquilo que Hans Belting tende a assinalar em termos de enquadramento (teórico, crítico e, sobretudo, histórico) e de coisa enquadrada (objeto artístico).<sup>43</sup> A presença da produção artística inovadora, cada vez mais sentida a partir da segunda metade do século XIX, e que apresenta problemas aos enquadramentos canônicos – exigindo por vezes um grau insustentável de adequação extensional das definições tradicionais – motiva por seu turno o aparecimento de novos enquadramentos. Estes, mais abrangentes, conseguem então acomodar conjuntamente os objetos novos aos tradicionalmente reconhecidos como arte. Os empreendimentos teóricos de Clive Bell podem ser entendidos à luz desse processo de ajuste, já que teoria da *forma significativa* procura acomodar dentro de um mesmo enquadramento toda a tradição artística marcada pelo paradigma clássico, além da produção de, por exemplo, Cézanne.

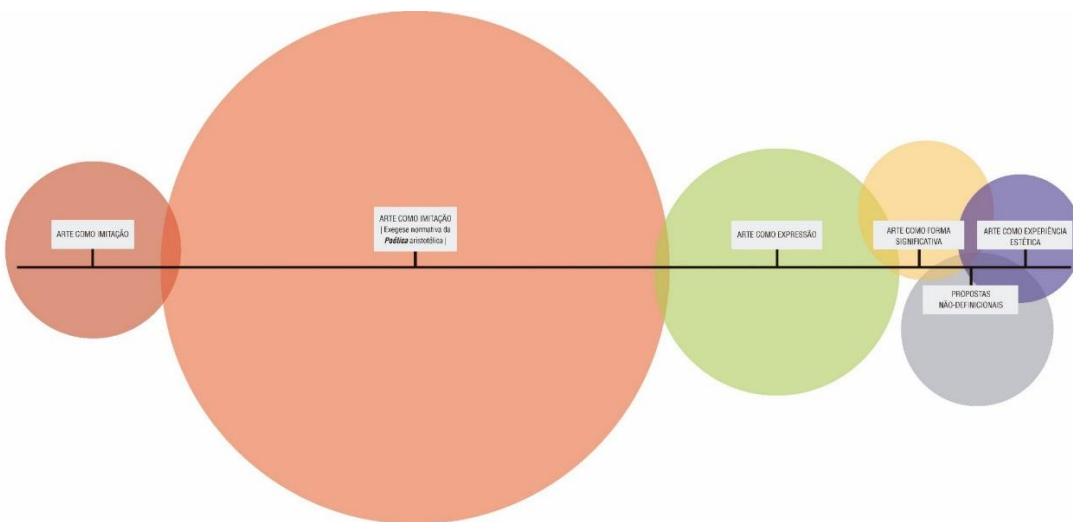
---

<sup>42</sup> Noël Carroll, *Filosofia da Arte*, 2011, p. 24 a 25.

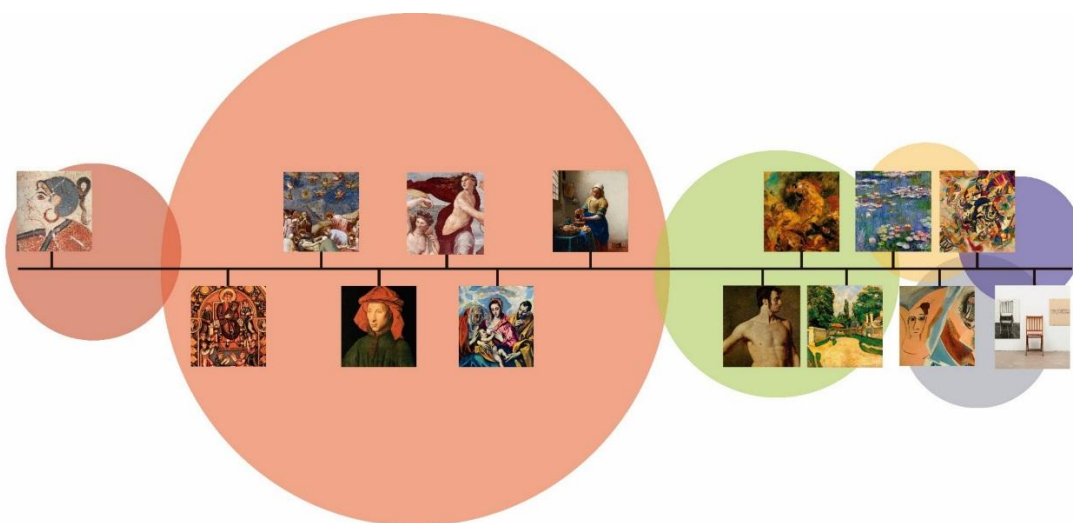
<sup>43</sup> Hans Belting, *O fim da história da arte*, 2012, p. 35.



Autor, *Linha temporal aproximativa da História da Arte, 2015*



Autor, *Diagrama dos conceitos de arte, 2015*



Autor, *Sobreposição (linha temporal e diagrama), 2015*

## 2. O descredenciamento da experiência estética

Ao longo deste capítulo apresentaremos a etapa *crítica* do pensamento de Carroll, através de sua análise das *teorias estéticas da arte* (TEA). Essa noção é introduzida pelo autor na Parte I de *Beyond Aesthetics* e, sugerimos, que seja compreendida como uma constelação de empreendimentos teóricos distintos, seja pela sua localização na história da filosofia ou pela maneira pela qual abordam a questão de interesse para Carroll, a saber, o debate definicional sobre o termo 'arte'.

O empreendimento carrolliano em relação às TEA é majoritariamente *crítico* e comporta dois movimentos distintos, mas complementares. Inicialmente Carroll procura reconstruir parte do campo da estética, ao conferir ênfase àqueles pensadores que influenciaram decisivamente a emergência de uma definição estética da arte. Desse modo, faz uma genealogia da estética. E, em seguida, tendo assentado o nascedouro histórico desse conjunto de teorias, bem como o núcleo definicional que lhes é compartilhado, Carroll analisa em que consiste essa definição e quais são as suas maiores implicações.

Procuramos subdividir este capítulo preservando, de certo modo, essa configuração mais geral do projeto *crítico* de Carroll. Trataremos primeiro da leitura que ele faz de quatro teorias estéticas que, em sua perspectiva, assentam contemporaneamente as coordenadas mais fundamentais de uma definição estética da arte. Em seguida, teceremos alguns comentários sobre a sua leitura. E, por fim, reproduziremos em detalhe a análise que ele faz das implicações dessas teorias à luz do debate definicional.

É, portanto, através dessa *genealogia* da estética e dessa posterior análise de seus resultados, que Carroll pretende mostrar a necessidade de descartarmos as TEA, de excluirmos suas *credenciais* filosóficas enquanto pretensões legítimas para expressar a natureza da arte. Encerraremos este capítulo procurando explicitar em que sentido a análise de Carroll nos parece bastante adequada, especialmente ao considerarmos a produção artística contemporânea.

## 2.1. Uma genealogia da estética

A ideia central por trás de uma genealogia da estética não consiste na mera oportunidade de celebrar doutrinas clássicas ou de demonstrar erudição filosófica. Ainda que estes aspectos possam ser apontados, a agenda de Carroll no que diz respeito ao âmbito da estética é inicialmente negativa, de caráter fortemente crítico e motivada por uma reação filosófica ao que ele entende como restrições (ou proibições) originárias desse campo da filosofia ao debate definicional. A maior delas, e que será endereçada em detalhe no próximo subcapítulo, diz respeito à uma transformação significativa do conjunto do *artístico* em um subconjunto do *estético*. No entanto, essa perspectiva reativa e crítica precisa, para Carroll, ser considerada como o resultado de uma condensação filosófica de teorias clássicas, uma vez que isso evidencia também que uma definição estética da arte não surge *ex nihilo*; pelo contrário, é dotada de uma trajetória histórica.

Em um dos ensaios de abertura de *Beyond Aesthetics*, esse ponto ganha maior clareza:

O que desejo fazer neste ensaio é oferecer uma linha argumentativa contra a redução da arte à estética que (ao mesmo tempo em que rejeite tal redução), também consiga evidenciar *como* essa tendência surgiu, porque pareceu e continua a parecer para algumas pessoas como sendo algo plausível e, por fim, quais são algumas das consequências que ela supostamente faz reforçar.<sup>44</sup>

Ao oferecer ao leitor uma série de razões que tentam evidenciar a necessidade de abandono das TEA, Carroll se mostra necessariamente comprometido com um procedimento da ordem da análise histórica que seja capaz de se debruçar – ainda que panoramicamente – sobre a própria história da filosofia, mostrando em que sentido uma tendência filosófica surge contemporaneamente a partir de subsequentes revisões e apropriações do vocabulário filosófico e dos esquemas (*frameworks*) conceituais de doutrinas passadas. Assim, sua genealogia da estética pretende evidenciar que a tendência teórica em fixar a referência do termo 'arte' em termos estéticos é basicamente herdada de empreendimentos

---

<sup>44</sup> Noël Carroll, *Beyond Aesthetics*, 2001, p. 22 a 23, itálico meu.

clássicos e não necessariamente calcada em um procedimento de consideração atenta da arte, dos casos concretos e das práticas que deles se irradiam. A menção aos problemas do anacronismo que esse tipo de perspectiva acarreta fica, nesse sentido, quase que dispensada.

Essa sutileza filosófica em pensar em termos de tendências, heranças teóricas e transmissões de esquemas conceituais ganha um verniz ainda mais interessante ao considerarmos as atribuições, às vezes bastante dogmáticas, de caracteres diferenciais à arte, supostamente capazes de referendar decisivamente a natureza do artístico como algo que sempre (deve) proporcionar um prazer desinteressado ou que sempre (deve) provocar nos sujeitos um tipo de experiência totalizante e consumatória – a saber, a famigerada experiência estética<sup>45</sup>. Essa tendência encerra em si mesma as reverberações rarefeitas de discursos quase laudatórios como, por exemplo, o de Clive Bell em seu homônimo *Art* de 1914. Para Bell, ao

apreciar uma obra de arte não precisamos trazer conosco absolutamente nada da vida, nenhum conhecimento sobre suas ideias e estados, nenhuma familiaridade com as suas emoções. A arte nos transporta do mundo dos fazeres do homem para o mundo da exaltação estética. Por um momento somos apartados dos interesses humanos; nossas antecipações e nossas memórias são detidas; somos suspensos do fluxo da vida.<sup>46</sup>

Embora solene e de um encanto bastante peculiar, o estilo do texto de Bell não consegue ofuscar o que parece ser, muito claramente, uma inclinação em compreender a arte necessariamente nos termos de um arrebatamento estético (*rapture*). O recolhimento radical do sujeito em sua própria exaltação e prazer, o desinteresse ou a indiferença a tudo o que diz respeito aos interesses humanos e a suspensão de sua ligação – ainda que compreendida mundanamente – com a própria vida, suscitam, no mínimo, uma reinvenção de heranças da filosofia moderna (Hume, Hutcheson, Kant) acrescidas de um *détour* particularmente interessante e direcionado ao debate sobre a natureza da arte em geral. A

---

<sup>45</sup> Essa tendência que Carroll atribui ao pensamento filosófico é discutida em inúmeros trabalhos. Um, especialmente interessante em função da agudeza das análises, encontra-se num artigo sobre arte e moralidade que consta em Jerrold Levinson (Ed.), *Aesthetics and Ethics - Essays at the Intersection*, 2001, p. 126.

<sup>46</sup> Clive Bell, *Art*, 1958, p. 27, apud Noël Carroll, *Beyond Aesthetics*, 2001, p. 31.



densificação dessas heranças filosóficas em completas reinvenções teóricas ou em sutis tendências de pensamento – de onde surgem, como surgem e por que são, ainda hoje, tão presentes – é o que Carroll tentará perseguir em seu ensaio de abertura:

Para fazer isso, eu contarei uma narrativa, ou genealogia, sobre a evolução do campo (da estética) que seja capaz de demonstrar como a teoria estética veio a ser confundida com uma teoria da arte. Será uma narrativa altamente seletiva, mas, espero, não uma narrativa distorcida. Pois as figuras que se destacam como seminais – Hutcheson, Kant, Bell e Beardsley – já são personagens centrais nas narrativas desse campo e, portanto, é possível concluir, são influências relevantes para a forma que a conversação filosófica tomou nos últimos anos.<sup>47</sup>

O ponto aqui se delinea com maior clareza. Falar em termos de uma *teoria da arte* e de uma *teoria estética* e, em seguida, procurar na própria história da filosofia o momento de intersecção desses dois empreendimentos teóricos significa, para Carroll, encontrar um modo de explicação (uma genealogia) que explicitamente as condições de possibilidade para o desdobramento de um processo contínuo – histórico – de formalização da definição estética da arte.

A narrativa (genealogia) das TEA oferecida por Carroll inicia com uma análise de certas passagens do *Inquiry Into the Original of Our Ideas of Beauty and Virtue*, mais especificamente do segundo tratado *Concerning Beauty, Order, Harmony, Design* (1725) de Francis Hutcheson, filósofo irlandês do século XVIII. A análise oferecida, como o próprio Carroll menciona, é bastante sumária e enfoca principalmente: (1) uma tentativa de definição do belo que evidencie as suas particularidades e (2) uma investigação da sua causa.

Na leitura de Carroll, o belo de Hutcheson será essencialmente uma *sensação*, ou uma experiência, de prazer marcada pela imediatidade e pelo desinteresse. Em sua leitura, a imediatidade diz respeito à independência da sensação do belo de quaisquer conteúdos ou operações do conhecimento ou, dito de outro modo, à ausência de mediações cognitivas. E o desinteresse diz respeito à independência da sensação do belo de quaisquer considerações

---

<sup>47</sup> Noël Carroll, *Beyond Aesthetics*, 2001, p. 23.

sobre a utilidade do objeto, ou seja, à ausência de considerações sobre suas possíveis vantagens. Já a causa para a sensação do belo no sujeito diz respeito à existência de uma propriedade objetiva, que será chamada de *uniformidade na variedade*. Assim, para Carroll a

noção norteadora (...) é a de que o belo é um sentimento no sujeito, como uma percepção, que é sentido como prazeroso e que é imediato porque não é mediado pelo conhecimento – nem o conhecimento do que no objeto causa a sensação de prazer, nem o conhecimento dos usos potenciais para os quais o objeto possa ser empregado, muito menos o conhecimento sobre a natureza da coisa. Isto é, a sensação de beleza advinda da observação de um bosque na época da floração não é uma função do conhecimento da estrutura ecológica do bosque, dos usos econômicos que dele possamos fazer, ou mesmo um conhecimento explícito das variáveis que causam a sensação do belo em nós. Nós olhamos o bosque e experimentamos o belo da mesma maneira pela qual provamos o açúcar e experimentamos a doçura.<sup>48</sup>

A leitura oferecida por Carroll para o texto de Hutcheson conferirá destaque para esses dois aspectos (imediatidade e desinteresse), fornecendo para cada um deles breves desdobramentos e uma série de exemplificações. Assim, Carroll analisará o aspecto da imediatidade como um indício de que o sentimento de beleza se encontra mais “próximo da superfície da experiência”<sup>49</sup>, já que não recebe nenhuma mediação de raciocínios inferenciais. Carroll exemplifica esse ponto ao discorrer sobre a observação de um ornamento tribal. A apreciação de suas formas, dos padrões recorrentes, de seus desenhos e detalhes poderá desdobrar no sujeito que o observa a experiência do belo se essa observação não for marcada – mediada – pelo conhecimento ou pelo interesse. Saber que esse ornamento tribal é de fato uma peça de vestimenta, um manto xamânico por exemplo, saber que ele é composto de penas, miçangas e ossos afixados manualmente em um ritual religioso ou saber que ele simboliza alguma coisa de suma importância dentro do contexto desse ritual ou, ainda, saber que ele é na verdade um artigo extremamente valioso e cobiçado por etnógrafos e colecionadores do mundo inteiro, em nada altera ou modifica a experiência do belo provocada por sua observação. A enumeração de Carroll para os diferentes

---

<sup>48</sup> Ibidem, p. 25.

<sup>49</sup> Ibidem, p. 26.

tipos de 'conhecimentos' possíveis sobre esse ornamento tribal também faz desdobrar um leque de mediações possíveis que serviriam como critérios de exclusão da sensação de beleza. Não só considerações sobre a natureza do objeto, mas também considerações sobre a sua utilidade ou valor passam a ser endereçadas. Considerar o valor como algo que nos traria vantagem, permite que Carroll introduza em sua leitura o aspecto do desinteresse. Para ele, Hutcheson compreende o desinteresse em termos de vantagem/desvantagem, indicando com isso que o sentimento do belo não depende, e não é alterado, pelo reconhecimento de qualquer interesse que se possa ter em relação ao objeto. Para realçar o aspecto do desinteresse como consideração de vantagem ou desvantagem, Carroll lançará mão de outro exemplo, o da observação de um campo de milho. Colocar-se diante do milharal atentando para os sulcos recorrentes entre as fileiras de pés de milho, notar a repetição de tonalidades ao longo do campo (um verde mais vivo e denso mesclado a um verde amarelado e rarefeito) e observar que essas formas e cores compõem uma certa configuração é algo que certamente suscitará uma sensação de beleza independentemente da consideração sobre a sua utilidade ou das vantagens que esse milharal apresenta para nós. Nessa experiência, podemos ser arrebatados (*raptured*) simplesmente pela observação, de modo que não seríamos mais, ou menos, arrebatados se, de repente, soubéssemos que somos os sortudos proprietários desse campo de milho ou que ele, em toda a sua fertilidade, virá a desempenhar um importante papel na agricultura e na alimentação da nossa comunidade. Analogamente, uma consideração sobre a desvantagem seguirá o mesmo princípio. O exemplo introduzido por Carroll neste caso é o da observação da pele de uma serpente venenosa. O arrebatamento possível ao atentarmos para a repetição dos padrões coloridos das escamas não será menor ou maior se soubermos que se trata de um animal muito peçonhento e que, portanto, representa um perigo para nós.

Assim, o que os três exemplos introduzidos por Carroll ao longo de sua leitura de Hutcheson parecem autorizar é, por fim, o apontamento de uma causa para a experiência do belo. À parte de considerações sobre a imediatidade e desinteresse dessa sensação particular, todos os exemplos dependem necessariamente de que se recorte com cuidado o estatuto da interação do

sujeito observador com o objeto observado, evidenciando com isso um tipo de contato com o mundo que é exclusivamente marcado pela total atenção do sujeito a uma certa configuração (*pattern*), composição ou padrão. De fato, diz Carroll, o que podemos concluir é que a

beleza dessas coisas todas tem a ver com o prazer derivado da observação delas à parte de suas vantagens e desvantagens para os seres humanos ou para um sujeito particular. Enfatizar a natureza desinteressada desse prazer é uma maneira de assinalar que o prazer deriva da aparência ou do som ou do padrão (*pattern*) do objeto à parte de qualquer outra coisa.<sup>50</sup>

Dessa maneira, a leitura de Carroll parece salientar que o conceito de beleza em Hutcheson deve ser entendido como algo que nomeia um prazer derivado, oriundo da atenção total do sujeito àquilo que ele observa. Chamar a atenção para o desinteresse e para a imediatidade, entendendo-os enquanto caracteres diferenciais da experiência do belo, só é significativo na medida em que esses aspectos forem empregados como parâmetros de uma interação específica com o mundo e que, por exclusão das mediações cognitivas, deverá receber um rótulo filosófico específico – o *estético*, *aísthesis*, algo relativo à sensação. É nesse sentido que a consideração de uma possível causa para a experiência do belo poderá então ser apontada na análise oferecida. Ela diz respeito a uma certa composição de propriedades objetivas *em* uma configuração (*pattern*) específica.

Tendo dado conta de uma categorização para a experiência do belo capaz de evidenciar suas particularidades (prazer, imediatidade e desinteresse), bem como uma investigação da sua causa (configuração objetiva específica, isto é, a propriedade de *uniformidade na variedade*), a leitura oferecida por Carroll para o texto de Hutcheson parece ter entregado aquilo que prometeu. O que chama nossa atenção é, em especial, a porção final de sua análise; precedente ao próximo ponto da genealogia. Pouco antes de encerrar a leitura de Hutcheson, Carroll comenta o seguinte:

Contudo, embora a sugestão de Hutcheson de que as considerações de conhecimento e de interesse estejam, de alguma forma, suspensas da

---

<sup>50</sup> Ibidem, p. 27.

experiência de prazer associada com o belo possa ter alguma plausibilidade enquanto a marca de um tipo de experiência, deveria ser evidente que se a sua concepção do belo é tomada como um modelo para uma definição de arte e como um parâmetro para aquilo que pode ser apropriadamente contemplado com respeito às obras de arte, então é muito evidente que diversos aspectos característicos das obras de arte e seus modos de apreciação e avaliação correspondentes irão por água abaixo. Se a origem de um objeto é irrelevante para a sua identificação enquanto uma coisa bela, e o conhecimento dessa origem não é capaz de realçar de nenhuma maneira a sua apreciabilidade *qua* beleza, então, por extensão, o conhecimento da história da arte será irrelevante para a identificação e apreciação de obras de arte.<sup>51</sup>

Poder-se-ia tentar resumir o ponto de Carroll nesta passagem da seguinte forma:

- (1) O conceito de belo de Hutcheson consiste em um prazer específico;
- (2) Esse prazer é uma função exclusiva da observação da aparência ou da forma de uma coisa;
- (3) A observação da aparência ou da forma de uma coisa deve, para derivar o prazer que receberá o nome de belo, ser marcada pela imediatidade e pelo desinteresse;
- (4) A imediatidade, ou a não mediação cognitiva, e o desinteresse, entendido como vantagem/desvantagem, podem ser pensados enquanto parâmetros para um tipo muito específico de interação com os objetos;
- (5) Assim, o conceito de belo em Hutcheson precisa ser entendido como algo dissociado do conhecimento e dos interesses humanos;
- (6) Se esse conceito for tomado como um modelo para a definição de arte e como uma medida para o que pode ser apropriadamente atribuído às obras de arte, então qualquer conhecimento sobre arte é irrelevante para a sua identificação, apreciação ou discussão.

Dessa maneira, a análise de Carroll, que segue mais ou menos como um argumento, tenciona a consideração daquilo que nos parece ser o mais essencial de sua discussão sobre as TEA. Embora não tenha concluído sua genealogia, Carroll já parece adiantar uma espécie de proto-crítica à quaisquer tentativas contemporâneas de tomar a concepção de Hutcheson sobre o belo como um

---

<sup>51</sup> Ibidem.

parâmetro para a definição e a apreciação de arte. Em sua avaliação, o resultado desse tipo de procedimento, além de imiscuir uma teoria da arte a uma teoria estética, afastaria por completo qualquer conhecimento (por exemplo, o conhecimento da história da arte) da apreciação artística, uma vez que a apreciação de uma obra de arte consistirá na pura observação de padrões, configurações e formas e na sensação de prazer que isso deriva.<sup>52</sup> Outro resultado da leitura que Carroll faz de Hutcheson consiste na total irrelevância de qualquer conhecimento de história da arte para identificação de um objeto específico enquanto arte, já que nesses casos o parâmetro utilizado para a atribuição do termo 'arte' seria exclusivamente o prazer da experiência do belo.

Ainda que a análise de Carroll leve em consideração a teoria da beleza hutchesoniana, ela também reconhece frontalmente a extrapolação dos limites da filosofia moderna desse pensador; mas, ainda assim, pretende atribuir a ele um *divórcio* entre o âmbito cognitivo e o âmbito estético que será subsequentemente perseguido pela tradição filosófica posterior.

Mais uma vez, eu me apresso em afirmar que Hutcheson não realiza esses procedimentos. Ele está analisando o belo e não a arte em geral e ele não parece pensar que esses conceitos são coextensivos, não só porque a classe de coisas belas inclui os objetos naturais e os teoremas geométricos, mas, além disso, porque ele não parece se comprometer com a tese de que o belo é a única característica essencial da arte. No entanto, ao introduzir uma caracterização do belo como algo divorciado do interesse e da cognição, ele, talvez inadvertidamente, tenha assentado as sementes para uma teoria estética da arte.<sup>53</sup>

Com isso, Carroll também pretende ver na teoria do belo de Hutcheson os contornos distintos não só de um funcionalismo estético, mas também de um formalismo e de um empirismo, pois a experiência do belo está sendo compreendida como uma *função* da *forma* específica que o objeto *imprime* no

---

<sup>52</sup> Interessante pensar como a noção de experiência estética e sua contrapartida ontológica (forma significativa, uniformidade na variedade ou conformidade a fins) sendo discutida é recuperada contemporaneamente, ingressando no domínio da crítica de arte. Nesse sentido, a crítica formalista de Clement Greenberg recupera muitos dos elementos das estéticas tradicionais. Chamo atenção do leitor para, por exemplo, seu desenvolvimento da noção de 'efeito refletido' em Repin e Picasso. Cf. Clement Greenberg, *Vanguarda e Kitsch*, 1939, in Glória Ferreira & Cecília Cotrim (org.), *Clement Greenberg e o debate crítico*, 2001, p. 36 e 37.

<sup>53</sup> Noël Carroll, *Beyond Aesthetics*, 2001, p. 28.

aparelho sensório dos sujeitos.

Ao retomar a ideia de genealogia da estética, o segundo filósofo abordado por Carroll é Kant. As primeiras considerações procuram salientar para aquelas diferenças de vocabulário entre Hutcheson e Kant. Uma delas diz respeito ao uso dos termos 'estético' e 'estética'. O termo, que não aparece em Hutcheson, já aparece na filosofia de Kant desde a *Crítica da Razão Pura* e, na *Crítica da Faculdade do Juízo*, recebe um tratamento bem mais circunscrito. Kant herdará de Baumgarten o termo e o emprega na terceira crítica como uma espécie de rótulo, diz Carroll, para os juízos de gosto, especialmente o juízo do belo (beleza livre e beleza aderente) e do sublime.<sup>54</sup> Carroll selecionará o juízo de beleza livre<sup>55</sup> para conduzir a sua análise, oferecendo para ele uma sumária categorização:

Com respeito ao belo, o foco de Kant na *Crítica da Faculdade do Juízo* são aqueles juízos do tipo “x é belo”. Sobre esses juízos de beleza livre, Kant deseja explicar como eles podem ser universais e necessários – exigem o assentimento de todos – apesar do fato de que são baseados na mera sensação particular de prazer que nós, respondendo enquanto indivíduos singulares a um estado subjetivo, sentimos em resposta a um objeto. Sumarizando drasticamente, a visão de Kant no que diz respeito à beleza livre consiste *grosso modo* na defesa de que “x é belo” é um autêntico juízo de gosto (ou um juízo estético) se, e somente se, é um juízo: (1) subjetivo, (2) desinteressado, (3) universal, (4) necessário e (5) singular, que diz respeito (6) ao prazer contemplativo que todos nós derivamos de (7) um jogo livre de entendimento e imaginação em relação (8) a formas de finalidade.<sup>56</sup>

A partir desse resumo da teoria kantiana do belo, Carroll procura enfatizar o fato de que está sendo oferecida uma consideração dos juízos estéticos (de gosto) que leva em conta os aspectos do desinteresse, da contemplação, de um enraizamento em um jogo cognitivo e imaginativo que é livre e, por fim, de um

---

<sup>54</sup> Ibidem, p. 28.

<sup>55</sup> A seleção do juízo de beleza livre por parte de Carroll não nos parece arbitrária. Ao contrário, tomando o interesse de Carroll pela discussão entre 'arte' e 'estética', é compreensível que ele selecione aquele juízo que, para Kant, mais tem a ver com a apreciação da arte. A taxonomia da arte em Kant corre no seguinte sentido: A 'arte' é 'remunerada' ou 'livre'; a 'arte livre' se divide em 'arte mecânica' e 'arte estética'; a 'arte estética', por sua vez, divide-se em 'arte agradável' e, finalmente, a 'arte bela'. Cf. Immanuel Kant, *Crítica da Faculdade do Juízo*, 2008, p. 149 a 151.

<sup>56</sup> Noël Carroll, *Beyond Aesthetics*, 2001, p. 29.

direcionamento à formas de finalidade. São, *grosso modo*, estes aspectos que orientarão para Carroll um procedimento exegético que, em relação à forma, é praticamente idêntico ao que foi realizado com a teoria do belo de Hutcheson: leitura de passagens específicas, explicação de texto, análise de alguns aspectos com exemplificações e, por fim, desdobramento de possíveis implicações ou resultados.

O aspecto do desinteresse é o primeiro analisado por Carroll e, para ele, é oferecida uma análise similar àquela conferida ao texto de Hutcheson. O desinteresse é considerado por Kant enquanto uma espécie de teste para a avaliação de se as respostas diante de um objeto tem a ver com o belo ou não – ou seja, se essa resposta for “autenticamente estética”<sup>57</sup>, então ela diz respeito *unicamente* ao prazer suscitado, como uma reação, à aparência de uma coisa. E nesse sentido, para Carroll, o desinteresse em Kant também pode ser considerado enquanto *radical indiferença à existência* do objeto. O exemplo que Carroll lança mão para dar conta da noção introduzida aqui é o da alucinação. Assim, o sentimento de beleza suscitado pela observação de um palácio suntuoso não seria menos belo se o palácio fosse uma mera alucinação, não existindo efetivamente. Carroll pretende com isso reproduzir os passos dados por Kant ao longo do §2 da *Analítica do Belo* e que assentam, ao final, a prevalência da representação, uma vez que o ajuizamento da beleza se dá “na simples contemplação”<sup>58</sup>. De fato, a diferença que Kant pretende estabelecer entre o juízo de gosto desinteressado (do *belo*) e os juízos de gosto interessados (do *agradável* e do *bom*) dependerá de uma consideração sobre a indiferença. No caso dos juízos interessados, o prazer suscitado pela observação é interessado porque não é puro, mas uma mistura de prazer puro advindo da representação e de prazer interessado advindo da existência do objeto.

A reprodução, ainda que sumária, dos passos dados por Kant no início da terceira crítica aparecem para Carroll como a possibilidade para que se conclua, portanto, que a “noção de indiferença à existência do objeto parece ser uma maneira de chegar finalmente a ideia de que a beleza, estreitamente construída,

---

<sup>57</sup> Ibidem, p. 29.

<sup>58</sup> Immanuel Kant, *Crítica da Faculdade do Juízo*, 2008, p. 49.



é um prazer sentido pela mera aparência ou configuração do objeto”<sup>59</sup>. Ademais, a categorização da beleza enquanto juízo de gosto desinteressado pretende, na leitura que Carroll faz de Kant, vincular de forma definitiva a emergência do belo para um sujeito a uma experiência compreendida necessariamente em termos *fenomenológicos* – o juízo do belo consiste, assim, na comunicação da experiência de um prazer que emerge simplesmente da contemplação de uma representação que chega ao sujeito.

A análise do aspecto do desinteresse do juízo do belo em Kant desdobra, assim, a oportunidade para uma consideração sobre o aspecto das formas de finalidade que, na leitura de Carroll, será compreendido como o objeto (fenomenológico) dos juízos de gosto desinteressados.

Os objetos dos ajuizamentos estéticos são *formas* de finalidade. Ou seja, a sensação do belo é suscitada por um sentimento de *finalidade* ou desígnio (*design*) de uma configuração em vez de uma compreensão dos propósitos que o objeto possa apresentar. Se alguém é impactado pela beleza das ameias do torreão de um castelo medieval, isso se dá em função da percepção da sua ordenação, desenho e, neste caso, na finalidade do padrão e não em função do reconhecimento dos propósitos práticos de fortificação que essa estrutura arquitetônica apresenta. Alguém poderá, é claro, apreciar o engenho e a utilidade dessa estrutura de um ponto de vista militar; mas esse juízo não será estético. O juízo estético foca na configuração – e no sentimento de finalidade e de configuração que ele oferece – sem considerar aos propósitos ou utilidades efetivas do objeto.<sup>60</sup>

O prazer envolvido no ajuizamento do belo é um prazer da observação da forma e difere, como esperado, do prazer envolvido nos demais ajuizamentos estéticos (do agradável e do bom), ponto que é elaborado por Kant ao longo do §5 da *Analítica do Belo*. Interessante notar que Kant ao fazer essa comparação dos modos distintos de prazer dos juízos estéticos, oferece também uma consideração sobre as expressões empregadas pelo homem para designar o escopo dos prazeres, e uma outra sobre a referência dos modos de complacência. Assim, agradável é o que *deleita*, belo é o que meramente *apraz* e, por fim, bom é aquilo que se *estima* e *aprova*; ademais, a referência do juízo

---

<sup>59</sup> Noël Carroll, *Beyond Aesthetics*, 2001, p. 29.

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 30.

do agradável é a *inclinação*, a do juízo do belo é o *favor* (*Gunst*) e a do juízo do bom é o *respeito*.<sup>61</sup> Carroll, entretanto, não explora essas distinções oferecidas pelo filósofo alemão, permanecendo numa análise bem mais esquemática da terceira crítica.

O terceiro e último aspecto da teoria do belo kantiana analisado por Carroll é o do livre jogo da imaginação e do entendimento. Para ele, a compreensão do prazer como uma sensação que emerge no sujeito mediante a contemplação pura de formas de finalidade (configuração, desenho, finalidade, etc.) à parte de considerações sobre a existência do objeto, coadunaria-se com a atribuição de Kant para diferentes funções, ou operações, das faculdades humanas, conferindo a elas um papel determinante também na experiência do belo e no ajuizamento estético. Nesse sentido, o projeto kantiano se distancia em muito do hutchesoniano, já que para o segundo não há participação alguma do conhecimento na sensação do belo; e para o primeiro o entendimento, embora não disponha conceitos que possam ser subsumidos em representações específicas e não realize operações lógicas, atua especificamente na experiência do belo ao engajar-se em um jogo livre e harmonioso com a faculdade da imaginação. Carroll, contudo, não explica no que consiste esse jogo, preferindo não explorar uma exegese kantiana mais minuciosa e que exigiria uma atenção às outras *Críticas* para dar conta da operação das faculdades humanas (percepção, imaginação e entendimento). O que Carroll pretende enfatizar em sua análise do aspecto do livre jogo é tão somente o fato de que na contemplação desinteressada de formas de finalidade (configuração, desenhos, padrões, etc.) a faculdade de entendimento não estaria ocupada em compreender a existência do objeto mediante conceitos ou mediante considerações sobre sua possível utilidade. É preciso conceder que, no arcabouço kantiano, a função do entendimento no que diz respeito ao ajuizamento do belo é outra: ele atua, mas não da mesma maneira que atuaria se estivéssemos considerando um ajuizamento lógico, ou seja, dispondo conceitos às representações.

A análise que Carroll oferece da terceira crítica kantiana é ainda mais

---

<sup>61</sup> Immanuel Kant, *Crítica da Faculdade do Juízo*, 2008, p. 55.

econômica se comparada à análise da teoria do belo hutchesoniana. Muitas das especificações realizadas ao longo dos últimos parágrafos ficaram por nossa conta e Carroll parece realmente interessado em derivar da *Crítica da Faculdade do Juízo* as coordenadas básicas para uma concepção funcionalista e formalista do estético que, desde Hutcheson, vem se desenvolvendo ao longo da história da filosofia. Como ele mesmo menciona, sua leitura faz uma “sumarização drástica”<sup>62</sup> de Kant que pretende, no máximo, inseri-lo satisfatoriamente numa tradição estética que, contemporaneamente, é recebida e revisitada em busca de respostas à pergunta pela natureza da arte.

Esse será, como esperado, o próximo passo da narrativa de Carroll para uma genealogia do estético, cuja terceira personagem é o importante crítico de arte inglês, Clive Bell. A inserção de Bell na história das teorias da arte e sua adesão a um programa essencialista, marcado por componentes empiristas e por um formalismo robusto, é significativa e bastante conhecida. Bell foi um dos mais célebres integrantes do Bloomsbury Group, um coletivo informal de intelectuais, artistas, escritores e filósofos ingleses do século XIX, que incluiu Roger Fry, E. M. Forster, Duncan Grant e Virginia Woolf (cunhada de Bell).

[Bell] considerava que o problema central de uma filosofia da arte – especificamente da pintura, mas com ramificações para os outros meios – consistia na identificação de traços comuns ou de um conjunto de características para o objeto de estudo desse campo. Ele aborda essa tarefa com uma predisposição ao empirismo e ao funcionalismo. Ou seja, procura a resposta ao problema ao considerar certo estado de experiência ou certo sentimento invariante que sempre acompanha a arte (o componente empirista) como a maneira de isolar a característica [também] invariante das obras de arte que, por sua vez, funcionam suscitando respostas [igualmente] invariantes só causadas pelos trabalhos artísticos (o componente funcionalista). Como é amplamente reconhecido, Bell chama a nossa experiência característica diante da arte de *emoção estética* e considera a *forma significante* como seu disparador causal.<sup>63</sup>

A análise de Carroll incidirá, então, de um lado em uma tentativa de evidenciação de como o projeto de Bell é inteiramente debitário dos arcabouços hutchesoniano e kantiano, especialmente no que diz respeito às noções de *emoção estética* e

---

<sup>62</sup> Noël Carroll, *Beyond Aesthetics*, 2001, p. 29.

<sup>63</sup> *Ibidem*, p. 31.

*forma significativa*; e, de outro lado, em uma apresentação de como essa herança da tradição estética engendra no projeto de Bell um comprometimento forte com a ideia de uma natureza da arte intrinsecamente vinculada à noção de experiência estética. Para Carroll, Bell tirará da noção de *uniformidade na variedade* de Hutcheson e da noção de *formas de finalidade* de Kant a inspiração teórica para a forma significativa. E do *sentido de beleza* de Hutcheson, tira a inspiração para sua noção de *emoção estética*. Entretanto, as heranças de Bell aqui, reitera Carroll, são muito mais esquemáticas e não indicam um comprometimento exegético minucioso com os filósofos modernos. O que evidencia isso com bastante clareza é, por exemplo, o abandono terminológico de palavras como ‘belo’ e ‘beleza’. Bell, na visão de Carroll, as abandona por reconhecer que elas são excessivamente pontuadas por conotações enganadoras na linguagem ordinária.<sup>64</sup> Embora Bell ofereça uma consideração da emoção estética em termos de prazer – como fizeram Hutcheson e Kant – esse vocabulário da beleza desaparece quase por completo de seu projeto contemporâneo.<sup>65</sup> Parece-nos adequado compreender que o abandono de toda a constelação terminológica vinculada à noção moderna de ‘belo’, deva-se em função da própria adesão de Bell ao programa modernista do Bloomsbury Group e, especialmente, em função de uma tentativa de validação das experimentações vanguardistas na pintura e na literatura que acompanham o advento do século XIX e que parecem paulatinamente deslocar o paradigma Classicista da arte como imitação bela. O progressivo enfraquecimento dessa perspectiva tradicional, cujos princípios basilares se encontram assentados em Charles Batteux<sup>66</sup> e dentro dos quais certamente se situavam tanto Hutcheson como Kant, dá-se majoritariamente na dimensão do fazer artístico, preocupado em dissolver a supremacia do belo e sua canônica vinculação genética à arte. Esses primeiros empreendimentos artísticos modernistas só receberam mais tarde os tratamentos teóricos, como o de Bell, capazes de oferecer outros modelos de apreciação e valorização da arte que não o da beleza ou o da imitação da natureza.

Retomando a leitura de Carroll do programa de Bell, os aspectos de

---

<sup>64</sup> Ibidem, p. 32.

<sup>65</sup> Ibidem, p. 32.

<sup>66</sup> Cf. Charles Batteux, *As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio*, 2009.

*emoção estética* e *forma significativa* serão abordados quase que concomitantemente e a principal passagem estudada é aquela, já citada no início do capítulo, de *Art*, de 1914:

apreciar uma obra de arte não precisamos trazer conosco absolutamente nada da vida, nenhum conhecimento sobre suas ideias e estados, nenhuma familiaridade com as suas emoções. A arte nos transporta do mundo dos fazeres do homem para o mundo da exaltação estética. Por um momento somos apartados dos interesses humanos; nossas antecipações e nossas memórias são detidas; somos suspensos do fluxo da vida.<sup>67</sup>

Para Carroll, Bell compreende a noção de *emoção estética* como uma espécie de arrebatamento totalizante e necessariamente divorciado de qualquer consideração da vida prática ou da importação de qualquer conteúdo cognitivo. Esse *estado* diferenciado emerge nos sujeitos enquanto uma função da nossa atenção a uma *forma significativa* referida a uma combinação específica de linhas, cores, formas e espaços. Essa forma deve, então, ser compreendida como uma configuração dotada de uma finalidade (*design*) que é capaz de suscitar a *emoção estética*. Assim, para Carroll, Bell efetua uma evidente exploração

da tradição das teorias da beleza que enfatizam a aparência das coisas, bem como realiza uma exploração da noção de desinteresse para expor a sua própria concepção. Isso o leva a asseverar a irrelevância de um grande número de coisas para a apreciação da arte. Obras de arte não devem, assim, ser apreciadas por sua utilidade prática, muito menos por serem fontes de conhecimento, seja ele moral, político, social ou qualquer outro. Essas coisas são todas irrelevantes quando se trata de ter uma *emoção estética* que, por definição, não tomam essas coisas por seus objetos. O espectador ideal permanece firmemente atento à superfície do objeto de arte que é, nesse caso, o objeto apropriado para o surgimento da *emoção* em questão. Entre outras coisas, considerar isto desta maneira implicará afirmar que as considerações sobre a história da arte e sobre a intenção do autor são aspectos fora dos limites quando se fala das respostas genuínas à arte.<sup>68</sup>

---

<sup>67</sup> Clive Bell, *Art*, 1958, p. 27, apud Noël Carroll, *Beyond Aesthetics*, 2001, p. 31.

<sup>68</sup> Noël Carroll, *Beyond Aesthetics*, 2001, p. 32.

Dessa maneira, a leitura de Carroll pretende enfatizar que a filosofia da arte desenvolvida por Bell confere um lugar de destaque para a dimensão da recepção ao reduzir drasticamente o escopo variado das interações possíveis com a arte. A arte, no programa de Bell, desembaraça-se da criação artística e das práticas que dela se irradiam, da história da arte, do contato com outras regiões do interesse e conhecimento humanos e conquista, pela primeira vez, uma autonomia radical garantida unicamente pelo contato do sujeito com a natureza artística (que é, por sua vez, igualmente limitada através do conceito de forma significativa). Nesse sentido, já se prenunciam com maior nitidez as dificuldades que a teorização de Bell acarreta. Ao defender que a única interação legítima com a arte consiste na experiência estética – definida, aí, como a vivência de um arrebatamento radical do sujeito (especificado pela noção de emoção estética) diante da percepção de um arranjo de propriedades (especificado pela noção de forma significativa) – Bell defende igualmente um comprometimento duplo. Por um lado, reduz o leque da recepção da arte à vivência da emoção estética, necessariamente desinteressada e desarvorada de qualquer consideração de conhecimento ou utilidade; e, por outro lado, reduz em muito o escopo do conjunto 'arte' ao condicioná-lo ao domínio daquilo que 'causa emoção estética', isto é, 'causa experiência estética'. Seu esteticismo, dessa maneira, encontra-se engendrado por um formalismo.

Dado o papel que a forma significativa desempenha na teoria de Bell, ele é comumente dito como um formalista. A emoção estética é disparada pela forma que, desprovida de qualquer referência à vida, suspende-nos das questões cotidianas. Da mesma maneira, se o essencialismo de Bell se encontra atado a sua caracterização da emoção estética – isto é, uma vez que ela é algo separado de qualquer outra coisa, a arte ou a sua única característica relevante é essencialmente distinta de qualquer outro empreendimento – então o formalismo de Bell se encontra atado a uma consideração da emoção estética. O objeto precisa ter a sua origem dada na aparência ou na forma desconectada do conhecimento, da utilidade e assim por diante, a não ser que a emoção tenha um conteúdo de variedade não-suspensiva.<sup>69</sup>

O último pensador analisado por Carroll em sua genealogia da estética é

---

<sup>69</sup> Ibidem, p. 35.

Monroe Beardsley. O projeto de Beardsley trará semelhanças e diferenças, assim como o de Bell, às teorias estéticas clássicas. Ainda assim, Carroll o indica como estando formalmente comprometido com uma definição estética da arte – '*x* é arte se, e somente se, *x* proporcionar experiência estética' – aparecendo, nesse sentido, como um herdeiro direto de Bell, Kant e Hutcheson.

Os trabalhos mais conhecidos de Monroe Beardsley são *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism* (1ª edição em 1958 e 2ª edição em 1981)<sup>70</sup>, *The Possibility of Criticism* (1970) e *The Aesthetic Point of View* (1982). Uma das questões mais relevantes de seu trabalho consiste em seu tratamento da noção de experiência que, mais tarde, na edição de 1981, inflexionará uma sugestão sobre a natureza do artístico. Assim, a leitura de Carroll procura dar proeminência ao tratamento beardsleyiano da experiência estética sempre com vistas à sua articulação à definição de arte. Os principais trabalhos citados por Carroll são a primeira e a segunda edições de *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism*.

Esse livro surge no horizonte acadêmico pela primeira vez em 1958, nos Estados Unidos, como uma reação filosófica à crítica artística (especialmente a literária) que a partir da década de 40 havia sido fortemente influenciada por uma variedade de correntes críticas. Neste cenário acadêmico da reflexão sobre a arte preponderavam as correntes críticas marxista, psicanalítica, sócio-cultural e, por fim, a formalista. Enquanto que as três primeiras se caracterizavam por uma análise *de fora pra dentro*, pela qual as chaves de interpretação (o procedimento hermenêutico) dos objetos artísticos incidiam *sobre* eles, abrindo-os à compreensão; a última diferenciava-se pela ênfase numa análise *de dentro para fora*, através da qual eram priorizados as propriedades intrínsecas e polissêmicas destes objetos que facultavam, portanto, reconhecê-los em sua total autonomia textual.<sup>71</sup> O livro de Beardsley pretendeu oferecer um novo

---

<sup>70</sup> Chamo a atenção do leitor para a presença de duas edições do livro de Beardsley principalmente porque a segunda edição, de 1981, adquire um eminente tom de retratação filosófica. Beardsley será acusado de ter tratado, em 1958, da questão definicional de um modo demasiadamente obscuro. Esse ponto será retomado mais adiante.

<sup>71</sup> Essa nova perspectiva crítica que, na verdade, já havia medrado no cenário acadêmico e intelectual norte-americano dos anos 50 fica conhecida como Novo Criticismo (New Criticism) ou Neocrítica. Sua principal pretensão filosófico-crítica consistiu numa crença sobre a possibilidade

modelo crítico para a investigação sobre a literatura e, conseqüentemente, para as demais formas de arte ao recusar tanto uma filiação excessivamente atrelada às críticas marxista, psicanalítica e sócio-cultural, quanto um comprometimento demasiadamente formalista que em sua opinião acabava por abstrair demasiadamente o objeto, perdendo de vista sua relevância e valor enquanto atividade inerentemente humana e criativa. Além de oferecer, como mencionado, essa alternativa às perspectivas críticas tradicionais, o trabalho de Beardsley foi diretamente influenciado pela tradição da filosofia analítica e seu interesse pronunciado pela linguagem e pelas discussões sobre filosofia da mente.

A segunda edição de *Aesthetics* será aberta por um comentário bastante longo por parte de Beardsley e que fica conhecido como *Postscript 1980: Some old problems in new perspectives*. Nele o autor pretende justificar com mais cuidado uma série de questões que a primeira publicação de 1958 havia deixado em aberto. Uma delas consiste, precisamente, na questão da definição de arte. No *Postscript 1980*, Beardsley também procura retratar o cenário de surgimento da primeira publicação de *Aesthetics*, oferecendo ao leitor subsídios mais exatos das principais preocupações filosóficas que o motivaram a escrever o livro. Assim, Beardsley reconhece que seus esforços na primeira edição haviam se concentrado na tentativa de oferecer uma consideração filosófica sobre a arte que não fosse em nenhum sentido devedora ou derivativa de outros campos do conhecimento, mas que se fundasse em bases inteiramente autônomas para a compreensão da arte, esforço que consistia numa reação às correntes críticas vigentes.<sup>72</sup> Tampouco, revela Beardsley, o livro oferecia uma posição cética em relação à arte, marcada pelo reconhecimento da impossibilidade de se falar dela a partir de bases filosóficas; ao contrário, procurou oferecer uma consideração pertinente e capaz de desenvolver fundamentos epistemológicos seguros para a compreensão da obra de arte enquanto um produto relevante e dotado de um *valor* específico em relação as demais atividades humanas. A preocupação de Beardsley com o oferecimento de uma posição epistemologicamente segura consistiu, parece-nos, numa negação frontal dos argumentos formulados por

---

de analisar e revelar aquelas estruturas, ou aqueles princípios formais de composição e ordenamento aos quais uma obra de arte deve sua própria natureza. Cf. Ernst Gombrich, *Norm and Form: Studies in the Art of Renaissance*, 1966, p. 73.

<sup>72</sup> Monroe Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism* (2ª edição), 1981, *Postscript 1980*, p. xvii e xviii.



Morris Weitz em seu trabalho *The Role of Theory in Aesthetics*<sup>73</sup>, publicado só dois anos antes do *Aesthetics* de Beardsley. A tese seminal de Weitz, de que não é possível definir a arte através de condições conjuntamente necessárias e suficientes, junto de sua tentativa de demonstração dessa impossibilidade através do *argumento do conceito aberto*, parecia demasiadamente cética para Beardsley e incapaz de reconhecer na arte a dimensão valiosa de uma experiência humana completamente distinta de qualquer outra interação ordinária dos sujeitos com o mundo. O que a arte tem para oferecer ao homem que a distingue de todo e qualquer objeto? O que faz com que ela seja responsável por uma experiência específica? O que confere à arte o seu *valor*? A resposta de Beardsley a essas perguntas dependeu, portanto, da elaboração contemporânea de uma noção de experiência estética. Assim, oferecer um tratamento para a obra de arte que conseguisse expressar o seu caráter específico e que conseguisse evidenciar o seu valor intrínseco, figurou para Beardsley como o seu maior compromisso em *Aesthetics*.

No pós-escrito, Beardsley também reconhece que dois aspectos importantes foram pouco desenvolvidos. Primeiro, ele reconhece a limitação do repertório artístico discutido em seu trabalho de 1958, alegando que acabara deixando de lado uma variedade importante de modalidades artísticas como, por exemplo, o cinema e a dança.<sup>74</sup> Essa desconsideração de exemplos artisticamente relevantes poderia ter, admite o autor, fornecido uma base mais clara às teses e aos argumentos elencados no livro, de modo que a ausência deles provocou em seus leitores uma ideia equivocada sobre o repertório artístico do autor e seu suposto desconhecimento de formas de arte capazes de suscitar discussões incisivas tanto sobre a noção de experiência estética, quanto sobre a questão da natureza da arte. E, segundo, Beardsley também reconhece que deveria ter dedicado bem mais atenção ao conceito de arte, explicitando com mais cuidado seu compromisso filosófico com uma definição para esse

---

<sup>73</sup> Cf. Morris Weitz, *The Role of Theory in Aesthetics*, 1957. Weitz sugere que abandonemos a via definicional para a identificação da arte. Ele pretende justificar esse abandono pelo *argumento do conceito aberto*, uma *reductio ad absurdum*. O argumento, como demonstrado por Carroll e outros, não é válido porque o uso do termo 'arte' ao longo das premissas é equívoco; ora diz respeito à prática e à produção da arte, ora diz à obras de arte específicas. Trataremos em detalhe dos argumentos de Weitz no capítulo 4 deste trabalho.

<sup>74</sup> Monroe Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism* (2ª edição), 1981, *Postscript 1980*, p. xviii.

termo que fosse capaz de expressar com legitimidade a natureza de toda obra de arte.<sup>75</sup>

Esse elenco de justificativas do *Postscript 1980* parece dar conta, em certo sentido, do fato de que toda uma tradição de leitores e comentadores da primeira edição de *Aesthetics* tendeu a atribuir a Beardsley certa vagueza argumentativa, certa incongruência com as formas artísticas mais vanguardistas e, por fim, certa opacidade em relação ao contexto do livro e em relação as motivações do autor para escrevê-lo. É evidente que, embora o problema da definição de arte tenha tomado um contorno bastante peculiar com Weitz, exortando seus contemporâneos a enfrentarem mais frontalmente a questão, as motivações de Beardsley podem ter sido diferentes. Em vez de responder de maneira direta à provocação weitziana, Beardsley escolheu endereçar essa questão em 1958 de maneira bem menos explícita, talvez indiretamente. As justificativas oferecidas por ele no pós-escrito realmente fazem o que prometem: desembaçam as opacidades da primeira edição de *Aesthetics* e oferecem ao leitor e a toda a tradição de comentadores razões suficientemente boas para o esclarecimento delas.

Contudo, por mais que Beardsley tenha desviado<sup>76</sup> de um enfrentamento frontal ao empreendimento de Weitz, seu trabalho se compromete inegavelmente com uma definição, em termos necessários e suficientes, para o termo 'arte'. Pois defender que o valor específico da arte só se revela na medida em que assentamos sua dimensão estética (que é, desde sempre, *relacional*, vinculando sujeito e objeto) e defender que há uma forma de criticismo artístico que precisa enxergar seu objeto de estudo objetivamente ao evidenciar seu valor exclusivo é, conseqüentemente, defender que a noção de arte (por mais frouxa que seja) depende inteiramente da noção de experiência estética.

O conceito de experiência estética em Beardsley é construído de maneira bastante interessante, pois recebe nuances diferentes ao longo de sua obra, revela-nos Carroll.<sup>77</sup> Nos trabalhos mais recentes, Beardsley procurará explicar a consumação da experiência estética através de uma posição *fenomenológica*,

---

<sup>75</sup> Ibidem, p. xviii e xix.

<sup>76</sup> Ibidem, p. xviii.

<sup>77</sup> Noël Carroll, *Beyond Aesthetics*, 2001, p. 35.

na qual a experiência é gerada em função da apresentação de dados sensoriais (*sense data*) que se encontram, no objeto, organizados de uma maneira específica. É um argumento inteiramente dependente da noção de propriedades dos objetos e consiste na afirmação de que nossa resposta a esse arranjo qualitativo de propriedades se dá necessariamente na forma de uma experiência estética. Estas propriedades se encontram arranjadas nos objetos de uma maneira bastante específica e, juntas, conseguem *consumar* a experiência. Assim, a dimensão estética se origina da nossa apreensão de segmentos qualitativos do meu campo fenomênico ou da minha percepção<sup>78</sup>. E estes segmentos, como já mencionamos, detêm uma série de propriedades específicas arranjadas e encadeadas de maneira igualmente específica. Por exemplo, encontram-se arranjados numa relação de *parte vs. todo*, na qual ‘partes’ discerníveis se encontram unificadas em um ‘todo’ e isso, conseqüentemente, confere ao objeto um caráter único. Beardsley se afastará dessa explicação fenomenológica da experiência estética em seu trabalho mais tardio. Afastamento que se deve, penso, a uma preocupação de reintroduzir em sua teoria (que pleiteia lugar de destaque no Novo Criticismo) os subsídios mais fundamentais das concepções formalistas de Clive Bell e Roger Fry que, por sua vez, defendem um isolamento radical do objeto artístico e uma análise minuciosa de suas muitas partes composicionais.<sup>79</sup> Embora as posições assumidas por Beardsley em seus primeiros trabalhos e as posições da crítica formalista sejam distintas e empreguem, conseqüentemente, conceitos diferentes de experiência estética; ainda assim ambas dependem de um compromisso filosófico com o postulado de propriedades qualitativas inerentes aos objetos. Nesse sentido, falar em ‘propriedades do objeto’ ou em ‘forma significativa’, implica falar em qualidades intrínsecas aos objetos responsáveis pela consumação da experiência estética. É muito provavelmente por essa razão que Beardsley tenha se afastado de um desenvolvimento mais extensivo da experiência estética a partir da noção de propriedades de objetos para, mais tarde, reelabora-la sob bases epistêmicas, cuja ênfase será então o sujeito.<sup>80</sup>

---

<sup>78</sup> Ibidem.

<sup>79</sup> Monroe Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism* (2ª edição), 1981, *Postscript 1980*, p. xvii.

<sup>80</sup> Cf. Noël Carroll, *Beyond Aesthetics*, 2001, p. 35.

A concepção mais tardia proposta por Beardsley é desenvolvida a partir do que ficará conhecido entre os comentadores como *argumento dos atributos da experiência*<sup>81</sup>. Ele será construído em bases condicionais a partir das quais a experiência estética pode ser consumada. Beardsley postula cinco condições epistêmicas, referentes às faculdades do sujeito, que, quando cumpridas, consomem um tipo de experiência marcadamente distinta de qualquer experiência ordinária. As cinco condições são: (1) Direcionalidade da experiência ao objeto, ou seja, o sujeito deve concentrar sua experiência ao objeto, direcionando suas faculdades para a contemplação dele; (2) sensação de liberdade, ou seja, esse processo deve ser marcado por um traço de autonomia, no qual o sujeito volta sua atenção livremente ao objeto; (3) afetos desinteressados, ou seja, a experiência não pode ser marcada por uma expectativa quanto aos seus resultados, desenvolvendo-se na dimensão do desinteresse hutchesoniano e kantiano; (4) inteireza, ou seja, a experiência deve resultar de uma vivência marcada pela totalidade do direcionamento; e (5) descoberta ativa, ou seja, a experiência deve ser marcada por uma sensação de desvelamento, de acontecimento aberto, no qual o sujeito figura como parte central da descoberta.<sup>82</sup>

A reelaboração tardia do conceito de experiência estética por Beardsley<sup>83</sup> leva em conta, é importante mencionar, uma noção de completude e de afastamento. De completude porque a experiência estética é dotada de um caráter fortemente *consumatório*, através do qual sente-se que algo foi consumado ou concluído, que algo foi carregado – *direcionado* – até seu fim. E de afastamento porque a experiência estética, ainda que dependa inteiramente do contato com o objeto, não depende mais dele em sua consumação, afastando o sujeito da sua *objetividade* ao englobar o sujeito por completo em sua própria experiência.

Os desenvolvimentos para o conceito de experiência estética em Beardsley, o recente e o tardio, motivaram (e continuam motivando) comentários bastante relevantes, tanto na forma de objeções, como na forma de ampliações,

---

<sup>81</sup> Ibidem, p. 36.

<sup>82</sup> Cf. Monroe Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism* (2ª edição), 1981.

<sup>83</sup> Noël Carroll, *Beyond Aesthetics*, 2001, p. 37.

que procuram determinar a natureza do estético e sua dimensão na vida humana. É inegável que o trabalho de Beardsley seja marcado, de um lado, por um arrojamento conceitual muito característico e, de outro, por uma complexidade única que, ainda hoje, germina os mais diversos debates. A dimensão *funcionalista* que Carroll, por exemplo, atribuirá ao pensamento de Beardsley consiste, portanto, em um dimensionamento da questão da definição de arte a partir de sua função a questão da experiência estética.<sup>84</sup>

É possível reconhecer em Beardsley um esforço significativo em fornecer as condições e em explicitar as distinções – primeiro *fenomenológicas* e, depois, *epistêmicas* – de um tipo muito específico de experiência humana. Ainda que esse esforço nos pareça extremamente relevante da perspectiva da reflexão filosófica dentro do domínio da estética, nota-se certa opacidade por parte do autor ao explorar as intersecções desse arrojado desenvolvimento da experiência estética com as reflexões sobre a arte. É curioso, nesse sentido, que o primeiro capítulo de *Aesthetics* seja dedicado a uma ‘ontologia da arte’ e que Beardsley se esquive tão cuidadosamente da necessidade, que nos parece se impor a qualquer ontologia, de fornecer uma consideração minimamente adequada sobre a natureza das próprias coisas que pretende estudar. É somente mais tarde que Beardsley justificará sua escolha em esquivar-se dessa consideração, alegando que não gostaria de ter-se “enredado” na questão de uma definição de arte, já que tal questão não o “convencia de sua importância ou prometia qualquer resolução satisfatória e adequada”.<sup>85</sup> É irônico, no entanto, que este capítulo em questão anuncie em seu título uma ‘ontologia da arte’ e desenvolva, ao longo de suas páginas, algo bastante diferente – a saber, uma investigação filosófica sobre a natureza da experiência estética. Ler seus trabalhos recentes sem levar em consideração o *Postscript 1980* sugere, portanto, que Beardsley efetivamente partira de uma concepção *conjuntiva* das noções de ‘experiência estética’ e de ‘obra de arte’. Isso, ainda que não explicita o comprometimento com uma definição de arte, sugere fortemente que Beardsley de fato mantivera implícita a premissa de que ‘toda obra de arte promove a experiência estética’. O termo ‘arte’, empregado no título, é logo

---

<sup>84</sup> Ibidem, p. 6, 7, 35, 36.

<sup>85</sup> Monroe Beardsley, *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism* (2ª edição), 1981, *Postscript 1980*, p. xviii.

substituído pelo autor pelo termo ‘objeto estético’ ao longo do texto, fornecendo a Beardsley a oportunidade de desenvolver uma ontologia sobre o ‘objeto estético’ e não sobre o ‘objeto artístico’.

Contudo, o *Postscript 1980* já anuncia, com muito mais clareza, o comprometimento de Beardsley com uma definição de arte necessariamente atrelada à noção de experiência estética. É só um ano depois da publicação da segunda edição de *Aesthetics* (que traz o pós-escrito) que Beardsley finalmente expõe sem ressalvas a questão. Assim, em *The Aesthetics Point of View*, torna-se de uma vez por todas evidente o que até então teimara em permanecer implícito. Uma definição de arte deverá, para ele, “conectar conceitualmente arte e estética”.<sup>86</sup> Ainda que os interesses, as motivações e o contexto histórico que tenham suscitado a primeira edição de *Aesthetics* em 1958 não tenham mostrado a Beardsley a necessidade da evidência clara e distinta de uma definição estética da arte, seu comprometimento com ela pode ser assegurado.

Do fato que Beardsley identifique as obras de arte com [a capacidade de] causar experiências estéticas, onde essas experiências são retratadas através da linguagem das teorias do belo, implicam-se inúmeras – até agora – repercussões previsíveis para sua teoria da arte como um todo. Uma vez que proporcionar a experiência estética é uma função da obra de arte, o estímulo artístico precisa ser manipulado de uma forma tal que gere um afeto desinteressado. A formidável energia de Beardsley em manipular a [noção de] obra de arte é algo evidente ao longo de sua carreira. Obras de arte são ditas como objetos *fenomenológicos* que fornecem prazer em virtude de sua forma (...). Beardsley também consolidou e consistentemente defendeu a noção de falácia genética e, mais particularmente, de falácia intencional. De fato, essas coisas podem ser lidas como argumentos que nos informam sobre aquilo que não faz parte do objeto de arte e, portanto, sobre aquilo que não é *apropriado* considerar ao tratar das obras de arte – pois tratar dessas coisas, como colocaram os Novos Críticos, é ir *para fora* do texto, chamando atenção aos elementos que irão interferir com uma experiência estética adequada. Isto é, para o modelo funcionalista de arte, considerações genéticas como, por exemplo, a do conteúdo autoral, são *estímulos [inputs]* equivocados onde a *resposta [output]* esperada é a experiência estética.<sup>87</sup>

---

<sup>86</sup> Monroe Beardsley, *The Aesthetical Point of View*, 1982, p. 312.

<sup>87</sup> Noël Carroll, *Beyond Aesthetics*, 2001, p. 36.

Ainda que a condenação de Carroll seja legítima, é preciso reconhecer que o empreendimento beardslaysiano é interessante e fornece para a crítica de arte (especialmente a literária) uma entrada excepcionalmente relevante para a compreensão dessa forma artística. A experiência específica de consumação da atenção e de inteireza do sentimento diante da literatura parece, de fato, corresponder à conceituação filosófica oferecida por ele. Nesse sentido, ela é excepcional. Entretanto, o arranjo conceitual fornecido por Beardsley para as condições de definição da experiência estética e da arte padecem, infelizmente, de anacronismo – porque jamais levaram em conta que a experimentação artística e a vanguarda pudessem oferecer trabalhos artísticos, altamente relevantes do ponto de vista da história da arte, cujas funções (quando existem, se é que existem...) extrapolam as condicionalidades de seus argumentos. Além disso, as definições de Beardsley e de Bell para experiência estética dão margens para objeções formais sobre uma suposta circularidade:

A forma significante, a propriedade comum a todas as obras de arte, define-a Bell como quaisquer formas em arte, “organizadas e combinadas de acordo com certas leis, desconhecidas e misteriosas”, que causem em nós uma emoção estética. E define emoção estética como a emoção causada pela qualidade comum a todas as obras de arte, nomeadamente a forma significante (...). Para que duas definições sejam definidas de forma rigorosamente circular, o *definiendum* da primeira definição tem de ocorrer no *definiens* da segunda, e o *definiendum* da segunda no *definiens* da primeira.<sup>88</sup>

O último passo dado por Carroll em sua genealogia da estética pretende, portanto, sugerir que a contribuição filosófica do trabalho de Beardsley consiste numa espécie de corolário histórico de uma tradição estética que assume, ainda que tardiamente, o comprometimento formal e explícito com uma definição de arte calcada nos termos da experiência estética. Isso, na perspectiva carrolliniana, representa uma transformação radical da teoria da arte em uma teoria estética, cujas implicações, embora não tenham sido evidenciadas com toda a clareza, suscitam uma má compreensão profunda do artístico e, principalmente, uma dificuldade prática (de ordem pragmática, envolvida com a identificação e, talvez, com a educação) em sustentar a maleabilidade da

---

<sup>88</sup> Douglas Dempster, *A experiência estética e as definições psicológicas da arte*, 2006, seção III.

aplicação do conceito 'arte' na contemporaneidade.

## 2.2. Comentários à genealogia de Carroll

Contudo, parece-nos que a leitura e as análises fornecidas por Carroll, ainda que tenham evidenciado com sucesso o contraste que ele deseja enfatizar – entre o estético e o cognitivo em Hutcheson, que é posteriormente apropriado pela tradição<sup>89</sup> – acabam por esquematizar demasiadamente a contribuição hutchesoniana para a discussão estética. Por um lado, esse contraste efetivamente se evidencia, mas, por outro, ele borra uma categorização mais apurada do que é afinal o belo em Hutcheson; pois as marcas distintivas do belo analisadas por Carroll em sua leitura não conseguem diferenciar, por exemplo, a especificidade dessa sensação frente a diversa gama de sensações humanas na epistemologia hutchesoniana. A participação das noções de imediatidade, desinteresse e mesmo a de prazer na explicação proposta não conseguem, parece-nos, explicar com clareza o que distingue o belo dessas outras sensações. Outro ponto que nos parece merecer destaque é a ênfase de Carroll no fato de que a teoria do belo de Hutcheson não lograria uma definição de arte ou não estaria comprometida com uma investigação sobre a natureza da arte. Isso, de fato, não é pronunciado com clareza pelo filósofo moderno em seu tratado; mas pensamos que suas teorias implicam, talvez inadvertidamente, uma consideração incipiente sobre a natureza da arte. Trataremos desses diversos pontos a seguir.

As passagens do texto de Carroll citadas acima procuraram explicar um trecho específico do segundo tratado do *Inquiry* de Hutcheson, no qual o filósofo apresenta razões para chamarmos a capacidade de percepção do belo (que é um poder superior da percepção) de um *sentido*. Hutcheson afirma:

Esse poder superior da percepção é justamente chamado de um *sentido* em função da sua afinidade com os outros sentidos nisso, que o prazer não advenha de nenhum *conhecimento* de princípios, proporções, causas ou de nenhuma utilidade do objeto, mas o impacta primeiro com a ideia do belo. Muito menos o conhecimento mais preciso aumenta esse prazer do

---

<sup>89</sup> Noël Carroll, *Beyond Aesthetics*, 2001, p. 26.



belo, ainda que possa sobrepor-lhe um distinto prazer racional das perspectivas da vantagem ou do aumento do conhecimento.<sup>90</sup>

Hutcheson, em outra obra, oferece de fato uma espécie de definição geral para o termo 'sentido'. No seu *Essay on the Nature and Conduct of Passions and Affections with Illustrations on the Moral Sense* (1728), o sentido é “qualquer determinação das nossas mentes em receber ideias independentemente da nossa vontade e em ter percepções de prazer e de dor”<sup>91</sup>. No restante dessa passagem, Hutcheson enumera diversos tipos de sentidos, dividindo-os em cinco *sentidos externos* amplamente conhecidos (visão, audição, tato, olfato e paladar) e diversos *sentidos internos* (sentido do belo, *sensus communis*, sentido moral, sentido de honra).

No entanto, a análise de Carroll da teoria do belo de Hutcheson segue sem explicitar devidamente uma série de detalhamentos ainda mais importantes, deixando o leitor com a impressão de que os aspectos decisivos para a compreensão da teoria hutchesoniana são a imediatidade e o desinteresse quando, na verdade, são secundários. Retomando a passagem do filósofo moderno, podemos perceber que ele claramente pretende fornecer as razões que justifiquem o fato de que o sentido do belo seja, em *Inquiry*, classificado como *sentido*. Ele é um *sentido* porque não se origina de nenhum conhecimento de princípios ou de causas (*mediação* do conhecimento), muito menos porque não se origina de uma consideração sobre a utilidade do objeto (o que já envolveria introduzir igualmente uma noção, ainda que vaga, de *mediação*). A experiência do belo em Hutcheson se dá como um sentido porque não envolve nenhuma mediação ou interesse, isto é, ela se comporta da mesma maneira como qualquer outro tipo de percepção, por exemplo. Ora, que a marca distintiva da experiência do belo não consiste na imediatidade, muito menos no desinteresse, isso fica ainda mais evidente ao considerarmos a definição oferecida por Hutcheson para *sentido* – “qualquer determinação das nossas mentes em receber ideias independentemente da nossa vontade e em ter percepções de prazer e de dor”. Sua definição contorna com bastante clareza o

---

<sup>90</sup> Francis Hutcheson, *Inquiry Into the Original of Our Ideas of Beauty and Virtue*, 2004, tratado 1, seção 1, p. 25.

<sup>91</sup> Francis Hutcheson, *Essay on the Nature and Conduct of Passions with Illustrations on the Moral Sense*, 2002, tratado 1, seção 1, p. 17.

fato de que qualquer sentido (seja ele externo ou interno) é independente de mediações ou deliberações; os sentidos, para Hutcheson, são *determinações*. Resta-nos, assim, considerar que o sentido do belo é distinto dos demais sentidos por outras razões e que tem as suas particularidades expressas por outras características que não a imediatidade e o desinteresse. O prazer, por exemplo, seria um candidato à característica distintiva do sentido do belo; no entanto, seguindo o mesmo exemplo de Carroll, experimentar o açúcar também traria um prazer imediato e desinteressado, uma vez que a experiência prazerosa de experimentar algo açucarado independe de meu conhecimento sobre as propriedades ou sobre a natureza do açúcar e independe da possível vantagem que dele poderia ser tirada.

O esclarecimento sobre este ponto talvez não se encontre no texto de Carroll, mas sim no de Hutcheson. É nele que podemos encontrar uma consideração para o sentido do belo, que sempre é aquilo que permite com que os sujeitos tenham uma *ideia* de beleza, como um sentido especial – “poder superior da percepção”<sup>92</sup> – que permite perceber a beleza. O que, portanto, distingue o sentido da beleza dos demais sentidos externos consiste no fato de o sentido do belo ser um sentido *reflexivo*: ele depende tanto do *input* dos sentidos externos (visão, audição), como do seu posterior acolhimento no mobiliário interno dos sujeitos através de um sentido interno específico (do belo). Ser impactado, como diz Hutcheson, pela ideia de beleza<sup>93</sup> significa, portanto, receber uma percepção (sentido externo) que encontra no *bric-à-brac* epistemológico do sujeito um sentido específico (interno) de acomodação. Isso, parece-nos, obriga que a consideração sobre a natureza do sentido do belo e as suas causas se reporte necessariamente a uma investigação de outra ordem que a epistemológica.

A consideração da associação de Hutcheson ao arcabouço teórico lockeano e às suas prerrogativas empiristas terá, a partir disso, muito mais importância, já que o que há de distintivo nessa investigação sobre a natureza do belo não foi suficientemente elaborado ao nível de uma psicologia. É por essa

---

<sup>92</sup> Francis Hutcheson, *Inquiry Into the Original of Our Ideas of Beauty and Virtue*, 2004, tratado 1, seção 1, p. 25.

<sup>93</sup> *Ibidem*.

razão que, muito provavelmente, Hutcheson considerará a causa da ideia de beleza como algo calcado no objeto e não exclusivamente no sujeito, onde “nos aparece claramente que alguns objetos são *imediatamente* as ocasiões desse prazer do belo e que tenhamos sentidos apropriados para percebê-los”<sup>94</sup>. Ou, ainda, onde a percepção do belo é “anterior a todo costume, educação ou exemplo”<sup>95</sup>, uma vez que o seu desdobramento prazeroso para o sujeito independe de qualquer mediação, sendo algo involuntariamente recebido como *ideia* pelo contato com uma coisa. Hutcheson é assertivo no que diz respeito a esse ponto, afirmando que a causa para a experiência do belo é sempre a observação da aparência de um objeto específico<sup>96</sup>. Esse objeto difere dos demais em sua aparência porque apresenta uma propriedade que o especifica. Para Hutcheson essa propriedade particularizante dos objetos que causam a experiência do belo nos sujeitos consiste na apresentação de uma certa configuração objetiva e visualmente inspecionável da *uniformidade na variedade*. Assim, se o objeto comportar essa estruturação específica, ele será uma causa necessária da sensação do belo nos sujeitos.

A concepção hutchesiana sobre o belo lança, portanto, as bases de uma teoria estética que procura mostrar a existência de um tipo de experiência muito específica, que se distingue das demais por características particulares, e cuja causa é primordialmente a aparência de um objeto também específico, dotado de uma configuração igualmente particular. Esses resultados assentam, em certo sentido, a viabilidade para a consideração teórica de um pequeno recorte do largo leque das experiências humanas que é inteiramente dependente da apresentação de propriedades objetivas ao aparelho sensorial dos sujeitos. Dito de outro modo, a teoria do belo de Hutcheson implica que se considere a existência de uma experiência muito específica causada exclusivamente pela observação da aparência de um objeto (seja ele natural ou criado pelo homem)<sup>97</sup>.

As considerações de Hutcheson não pretendem discutir os problemas ou sugerir soluções para a questão da definição da arte. Esse debate, embora presente desde a antiguidade, ainda não havia ganhado no século XVIII todos

---

<sup>94</sup> *Ibidem*.

<sup>95</sup> *Ibidem*, p. 66.

<sup>96</sup> *Ibidem*, p. 67.

<sup>97</sup> Noël Carroll, *Beyond Aesthetics*, 2001, p. 27.

os contornos e as complexidades que acabam nele se plasmando a partir do século XIX com o irrompimento das vanguardas artísticas e com as primeiras experimentações modernistas. Ainda assim, é lícito pensar – talvez um tanto anacronicamente – que a teoria do belo hutchesiana envolve certas noções sobre a natureza da arte ou gera certas implicações para essa discussão. É possível considerar, por exemplo, que ao circunscrever as fronteiras de um tipo muito específico de experiência humana causada necessariamente pela aparência de objetos, Hutcheson indicaria com isso a plausibilidade de que essa experiência fosse causada tanto por um objeto natural (digamos, a observação de um campo de centeio), quanto por um objeto criado pelo homem.

Os sentidos externos de Visão e Audição, nós os temos em comum com os Brutos: mas existe outro, sobreposto ao Olho e ao Ouvido Humanos, maravilhoso e engenhoso Sentido, com o qual nós recebemos prazeres ainda mais sutis; nas formas materiais, *graça, beleza e proporção*; nos sons, *consonância e harmonia*; e eles são altamente encantados pela observação da exata *imitação* nas obras mais inventivas, na Pintura, na Estatuária e Escultura, e no movimento e na Ação.<sup>98</sup>

Se for realmente adequado pensar que as experiências do belo, dentro do arcabouço teórico hutchesoniano, possuem como causas também os objetos criados pelo homem (como as obras de arte), e que a causa dessas experiências é sempre a posse de certas propriedades (a saber, a *uniformidade na variedade*), então é igualmente adequado sugerir que Hutcheson estaria de fato comprometido com alguma noção, ainda que vaga, para a natureza da arte; restando, portanto, saber o que é que particulariza cada uma dessas experiências. Os objetos artísticos, como alguns objetos naturais, teriam propriedades específicas de uniformidade na variedade, capazes de proporcionar experiências muito particulares nos homens, marcadas pela imediatidade, pelo desinteresse, pelo prazer, a saber, experiências do belo. Embora, reitero, Hutcheson não vá tão longe em sua investigação sobre o belo, é possível compreender que esses resultados, implicações ou comprometimentos de sua teoria podem ter sido igualmente considerados pela tradição filosófica que recebeu e transmitiu a sua obra. Nesse sentido, mesmo

---

<sup>98</sup> Francis Hutcheson, *Short Introduction to a Moral Philosophy*, 1747, p. 13, apud Peter Kivy, *The Seventh Sense – Francis Hutcheson and Eighteenth-Century British Aesthetics*, 2003, p. 35.

que tácitas, tais implicações legaram para a tradição aquilo que Carroll sinaliza como *esquemas conceituais* ou bases teóricas para futuras definições de arte.

Ainda que Kant e Hutcheson tenham muito a dizer sobre a arte, suas teorias não são teorias da arte propriamente ditas. Elas são teorias do belo – e, no caso de Kant, também do sublime. Suas observações podem ser ampliadas para a arte bela, a arte sublime, e para o papel, daquilo que Kant chama de ideias estéticas, na arte. Mas elas não propõem nada remotamente parecido a uma definição de arte. Ainda assim – e aqui o nosso enredo se densifica – muitas de suas alegações, especialmente sobre o belo, tornam-se o fundamento para tentativas de definição da arte; e essa importação do vocabulário e dos esquemas (*frameworks*) conceituais das teorias do belo de Hutcheson e de Kant para dentro de uma teoria da arte gera inúmeras repercussões, especialmente [ao darem margem] para a introdução de uma teoria da arte enquanto uma ramificação da estética.<sup>99</sup>

Embora, como diz Carroll, esses filósofos modernos não houvessem reservado um lugar para as discussões definicionais ou desenvolvido uma literal metafísica da obra de arte, suas teorias foram apropriadas com bastante relevância pela tradição filosófica posterior.

### 2.3. Recusa e descredenciamento

Carroll afirma em *Beyond Aesthetics* que é preciso ir “além das teorias estéticas da arte e suas diversas proibições (...) não identificando a essência da arte com aquela pretensa capacidade das obras de arte de fornecerem experiências estéticas”<sup>100</sup>. Gostaria de analisar, ainda que brevemente, estas proibições e em que sentido elas geram profundas restrições conceituais que impossibilitam que identifiquemos produções altamente relevantes para a arte e para a filosofia como, por exemplo, os *readymades* ou os *objets trouvés* de Duchamp, grande parte da Arte Conceitual, John Cage e sua música silenciosa e assim por diante.

O grande problema da definição estética da arte consiste numa dupla

---

<sup>99</sup> Noël Carroll, *Beyond Aesthetics*, 2001, p. 31.

<sup>100</sup> *Ibidem*, p. 1.

inconsistência. Por um lado, essa definição é demasiadamente restrita, deixando de lado pretendentes importantes ao estatuto da arte. E, por outro lado, ela é demasiadamente abrangente, incluindo no conceito 'arte' entidades e fenômenos que não o são efetivamente. O arranjo condicional tramado pelas credenciais lógicas dessa definição, frente à inovação ontológica da produção artística moderna e contemporânea, acaba, portanto, implicando estas duas consequências. O arranjo deixa de fora do escopo do conceito 'arte' itens altamente relevantes ao estabelecer condições que nem toda obra de arte efetivamente preenche; e o arranjo também inclui no escopo do conceito itens sabidamente não-artísticos ao estabelecer condições que não são exclusivas à arte. Assim, o emprego da noção de experiência estética na definição de arte gera uma definição que é, ao mesmo tempo, inclusiva (para itens não relevantes) e exclusiva (para itens relevantes). Aceitar a definição estética da arte nos obriga a aceitar que *Roda de Bicicleta* (1913) de Duchamp e *Brillo Soap Pads Box* (1964) de Warhol não são obras de arte já que não são objetos comprometidos com a produção da experiência estética, e sim com outros objetivos (por exemplo, problematizar o suporte tradicional e a própria definição de arte enquanto 'objeto estético' e/ou em estabelecer mecanismos intrincados de autorreferência)<sup>101</sup>. Outra consequência da definição estética seria a obrigatoriedade em aceitarmos que a experiência que eu tive mais cedo em meu desjejum, por exemplo, ao comer biscoitos e tomar chá (em referência à famosa experiência consumatória de *Em Busca do Tempo Perdido* de Proust) e que foi marcada por um caráter consumatório, de inteireza, de direcionalidade da minha atenção, de liberdade e envolveu 'afetos' é – *de direito* – uma obra de arte.

Beardsley acredita poder negar o estatuto de arte para coisas como (...) o *Poème Symphonique* – uma composição que envolve cem metrônimos parando – e a *Fonte* de Duchamp. (...) É preciso dizer que a abordagem comum da teoria estética da arte é muito atrativa. Ela concebe a arte como objeto realizado com uma função; função que se encontra conectada com o que um espectador pode obter de uma obra de arte por ela facilitar ou promover certas respostas ou interações.<sup>102</sup>

---

<sup>101</sup> Cf. Moira Roth, *Difference and Indifference – Musings in postmodernism, Marcel Duchamp and John Cage (Critical Voices in Art, Theory and Culture)*, 1998.

<sup>102</sup> Noël Carroll, *Beyond Aesthetics*, 2001, p. 7.



György Ligeti, *Poème Symphonique*, 1962



Marcel Duchamp, *Fonte*, 1917, replica do artista (1964)

E ainda:

Além disso, esse tipo de teoria coloca seus proponentes em uma posição forte, através da qual podem sistematicamente atacar questões da filosofia da arte como, por exemplo, qual é o valor da arte e por que estamos interessados em procurar por obras de arte? Claramente, a teoria estética da arte pode responder que o valor da arte e o nosso interesse ao buscar obras de arte residem em qualquer benefício positivo que se supõe existir naqueles tipos de experiências e respostas que os objetos artísticos foram realizados para promover.<sup>103</sup>

A dupla inconsistência da definição estética da arte que acabei de apontar só se dá em função de um abrupto deslocamento lógico, que faz amalgamar e imiscuir categorias diametralmente distintas, já que a defesa de que ‘só é arte aquilo que promove experiência estética’ implica que o conjunto ‘arte’ se converta, instantaneamente, em um subconjunto do ‘estético’. Isso sem maiores digressões sobre a *outra* possibilidade (de serem conjuntos iguais, sobrepostos), o que excluiria completamente a apreciação estética de coisas naturais (não-criadas pelo homem) e o tão importante ‘belo natural’ kantiano. Esse fato, o da exclusão da apreciação estética das coisas naturais e que tem um importante espaço nas teorias estéticas modernas de Hutcheson e de Kant, já serviria como um indício de que as leituras (demasiadamente digressivas e *distorcivas*) desses autores acarretam sérios problemas de atualização. O ponto aqui, talvez, consista em indicar mais uma vez o risco de anacronismo que as (re)leituras de Bell e de Beardsley suscitaram.

Essa explicitação bastante breve das consequências lógicas e ontológicas acarretadas pela definição estética da arte suscita a necessidade (senão a urgência) de um descredenciamento filosófico desse tipo de definição enquanto tentativa de exprimir com exatidão a natureza da arte, ponto que Carroll procurou evidenciar nos ensaios iniciais de *Beyond Aesthetics*. É importante reiterar que um dos seus objetivos principais ao longo do livro é oferecer ao leitor uma consideração minimamente imparcial de diversas teorias (envolvidas com uma certa compreensão da natureza da arte) que consiga mostrar em que sentido o comprometimento definicional é, atualmente problemático.

---

<sup>103</sup> Ibidem.



## 2. 4. Encerramento

Não pretendemos esgotar a discussão sobre as contribuições do pensamento de Hutcheson, Kant, Bell ou Beardsley à estética ou à filosofia da arte. Tentamos, por um lado, evidenciar alguns dos detalhes da leitura de Carroll que nos parecem os mais relevantes para uma compreensão adequada de seu objetivo principal ao longo dos primeiros ensaios de *Beyond Aesthetics*, a saber, oferecer uma consideração sobre as TEA capaz de evidenciar em que sentido elas legaram para a tradição filosófica uma certa compreensão da natureza da arte envolvida com a noção de experiência estética. E, por outro lado, procuramos mostrar em que sentido Carroll pretende defender a necessidade do abandono das credenciais desse tipo de comprometimento, em função das proibições que são acarretadas, especialmente no que diz respeito à arte contemporânea.

Existe uma infinidade de comentadores para esses filósofos na literatura filosófica que desenvolveram trabalhos excelentes do ponto de vista exegético e de reconstituição da história da filosofia e seus principais problemas. Em relação a Hutcheson, mencionamos o importantíssimo trabalho de Peter Kivy *The Seventh Sense – Francis Hutcheson and Eighteenth-Century British Aesthetics* (2003) que, além de oferecer um mapeamento de fôlego sobre as principais influências filosóficas de Hutcheson, realiza uma exegese bastante arrojada, sugerindo resoluções para problemas célebres de interpretação, como é o caso do sentido do belo. Recorremos a estes trabalhos eventualmente com a finalidade de esclarecer o próprio texto de Carroll.

Poder-se-ia salientar que, embora a leitura de Carroll seja bastante panorâmica e esquemática, acarretando por vezes algumas opacidades, suas análises dos filósofos clássicos (Hutcheson e Kant) e dos contemporâneos (Bell e Beardsley) são capazes de evidenciar em que sentido a herança filosófica moderna foi apropriada pela tradição de comentadores-filósofos contemporâneos que, por sua vez, compreendeu como sua a necessidade de oferecer uma consideração forte sobre a natureza da arte. Procuramos mostrar, ainda que resumidamente, a implicação (que Carroll explica quase sempre através de uma analogia com a teoria dos conjuntos) de uma definição estética

da arte, a saber, a transformação do conjunto 'arte' em um subconjunto do conjunto 'estético'. Chama-nos particularmente a atenção a sua sugestão de que essas teorias sejam transmitidas ao longo das tradições na forma de esquemas conceituais, uso de termos e importação de vocabulário; e que apareçam, ocasionalmente, nos dias de hoje plasmadas em uma certa tendência em compreender a arte que, em vez de atentar para o que ela suscita (suas práticas, experimentações, problemas atuais, sua historicidade), atribui-lhe uma norma demasiadamente abstrata.

### 3. A vida da arte

Este capítulo marca a entrada na etapa *propositiva* do empreendimento de Carroll. O capítulo anterior, dedicado à empreitada crítica do autor, tentou reproduzir os seus principais argumentos para o abandono das credenciais filosóficas das TEA, sugerindo ainda que elas condicionam um certo modo de conduzir a investigação filosófica sobre a arte que implica limitações extremas à prática artística.

Entendemos que a discussão de alguns elementos prévios, e que certamente encontram eco no texto de Carroll quando oferece uma perspectiva diferente daquela das TEA, é relevante. Nesse sentido, o que virá a compensá-la, é inteiramente dependente da sua recepção de pensadores importantes, como Weitz, Wollheim, Dickie e Danto. Estes aparecerão, de fato, no horizonte de Carroll como autores seminais à filosofia analítica da arte e que foram, cada um ao seu modo, capazes de endereçar maduramente o problema do conceito de arte através de uma perspectiva semântica. É deles que Carroll herdará, por exemplo, a necessidade de enxergar a arte sob o pano de fundo de uma discussão mais ampla e que envolve noções como a de 'prática', 'história' e 'linguagem'.<sup>104</sup> A tarefa de avaliar onde e em que sentido essa influência se deu é, e talvez sempre será, um trabalho árduo para os comentadores. Procuramos indicar, como comentários à obra de Carroll, em que lugares e em que sentidos essa cadeia de heranças filosóficas pôde ser identificada por nós. É certo que nos depararemos com pontos específicos da filosofia desses autores, bem como com pontos da filosofia analítica e da filosofia de Wittgenstein, que carecerão de maior exploração e de uma maturidade filosófica que ainda não dispomos.

Ao longo do capítulo, discutiremos algumas perspectivas da historiografia da arte, tentando evidenciar a sua complexidade atual em função de certa dissolução da unidade interna dos objetos que ela pretendia apreender. Também nos dedicaremos a uma discussão, presente em Carroll, sobre o conceito de *prática*. E, por uma escolha nossa, trazemos uma discussão sobre o conceito de *forma de vida* (*Lebensform*) por duas razões. Porque este conceito nos parece

---

<sup>104</sup> Ou ainda, conforme sugeriu Aires Almeida, a ênfase semântica da investigação das propostas analíticas. Cf. Aires Almeida, *Definição de Arte*, 2014, p. 3 e 4.

constituir uma inflexão relevante da filosofia de Wittgenstein que, além de ocupar uma série de comentadores, aponta-nos um caminho para falar da ‘história’ de uma ‘prática’. Carroll, reiteramos, fará uma discussão do conceito de *prática*; mas se refere seguidamente à noção de ‘história’ sem desdobrá-la ou, ao menos, referir a complexidade – e também a dissonância – da discussão meta-historiográfica contemporânea. Desse modo, a inclusão de uma breve discussão sobre o conceito de *forma de vida* procura subsidiar em Carroll suas menções a noção de ‘história’.

### 3.1. Discussão meta-historiográfica

Os sistemas de classificação em geral constituem um dos temas mais impressionantes da obra de Georges Perec, motivando livros como *Vida: modo de usar* (2009) e *A coleção particular* (2005). Em *Penser/Classer* (2003), obra ensaística do autor, o tema ganha uma particular inflexão filosófica, sendo considerado à luz de um processo vertiginoso que remete os sujeitos a oscilarem entre impulsos contraditórios – de um lado a ansiedade por querer tudo incluir em uma classificação e, de outro lado, o receio em deixar algo de fora ao fechar precocemente esse sistema. É nesse sentido que, para Perec, todo o empreendimento de classificação suscita inescapavelmente uma antinomia entre incluir/excluir, entre manter aberto/fechado, entre excesso/falta. E a constatação (retroativa) de Perec, consiste em reconhecer que um sistema, ao ser fechado, não demora em evidenciar a sua limitação diante da infinidade de coisas que foram excluídas:

Meu problema com as classificações é que elas não duram; assim que termino de colocar em ordem, essa ordem já se torna caduca. Como todo mundo, eu suponho, tenho às vezes um frenesi de ordenação; a abundância das coisas por ordenar, a quase-impossibilidade de as distribuir mediante critérios verdadeiramente satisfatórios, fazem com que eu nunca chegue ao fim, de modo que me conformo com ordenações provisórias e frívolas, talvez só um tanto mais eficazes que a anarquia inicial.<sup>105</sup>

---

<sup>105</sup> Georges Perec, *Penser/Classer*, 2003, p. 163.

Assim, esse *mise en abyme* do procedimento de sistematização se revela em Perec frente à constatação de que aquilo “que não está ordenado de um modo definitivamente provisório, o está de um modo provisoriamente definitivo”<sup>106</sup>. A constatação, ainda que Perec a encontre pelo viés da inspiração literária e poética, parece-nos assinalar algo muito apropriado à questão da adequação extensional de conceitos que procuraram enquadrar a produção artística dos últimos séculos.

Umberto Eco também se ocupará da natureza do procedimento de listagem e de classificação (e de suas implicações nas artes visuais e na literatura) em *A Vertigem das Listas* (2010). Ali o procedimento de listagem é mostrado com algo bastante rudimentar quando comparado aos sistemas formais e científicos de classificação e hierarquia. Igualmente, diante da filosofia, a lista apresentará a sua rudimentariedade frente às definições e às descrições. Contudo, Eco sugere que o procedimento da listagem, embora rudimentar do ponto de vista filosófico e científico, desempenha em sua avaliação um papel decisivo para a cultura:

A lista é a origem da cultura. (...) O que quer a cultura? Tornar o infinito compreensível. Ela também quer criar a ordem – nem sempre, mas com frequência. E como, enquanto ser humano, enfrenta-se a infinidade? Como alguém tenta agarrar o que é incompreensível? Através da listagem, do catálogo, através das coleções nos museus e das enciclopédias e dos dicionários. Há um fascínio em enumerar a quantidade de mulheres com as quais Don Giovanni dormiu: Foram 2.063, pelo menos é o que afirma Lorenzo da Ponte, o libretista de Mozart. Também existem listas completamente práticas – uma lista de compras, um testamento, um cardápio – que igualmente são conquistas culturais em seu sentido próprio.<sup>107</sup>

Nesse sentido, Eco nos apresenta a lista como um fenômeno mais elementar quando comparado aos sistemas de classificação; no entanto, ela também é apresentada como algo constitutivo da cultura e que faculta aos sujeitos os meios de encontrar sentido e de ordenar o que vivenciam como multiplicidade ou complexidade. Como a discussão sobre a listagem, a classificação e os

---

<sup>106</sup> Ibidem, p. 40.

<sup>107</sup> Cf. Umberto Eco, *Der Spiegel* (entrevista), 2009.

sistemas, bem como a discussão sobre completude ou incompletude, apresenta-se então no horizonte das artes?

Parece-nos adequado sugerir que, por um lado, ela se apresenta em relação às discussões sobre o conceito 'arte', suscitando que se considere em que sentido é possível discriminar alguns particulares enquanto instâncias de um predicado: o que se inclui ou se exclui e o que isso representa do ponto de vista da produção artística. Por outro lado, ela também se apresenta em relação à história da arte, sugerindo que consideremos sobre aquilo que a historiografia tendeu a incluir ou excluir a partir de certos parâmetros, modelos ou enquadramentos.

Em 2006 o Tate Modern encomenda de Sara Fanelli, uma ilustradora ítalo-inglesa, um mural de 40 metros de largura para a entrada das galerias do segundo andar do museu. Hoje, o visitante que subir a escada-rolante do Tate ao visita-lo, terá então diante de si uma gigantesca linha do tempo que pretende apresentar os momentos mais importantes da arte do século XX. O empreendimento da ilustradora não é a primeira tentativa de classificar e de esquematizar momentos importantes da história da arte. Antes dela, George Maciunas, um dos fundadores do Fluxus<sup>108</sup>, procurou oferecer as linhagens artísticas para a arte conceitual e a performance; e, ainda antes de Maciunas, Alfred Barr, um dos diretores e fundadores do MoMA, na oportunidade da retrospectiva sobre o cubismo e arte abstrata, apresentou ao público nova-iorquino de 1936 um pequeno gráfico que procurava evidenciar o surgimento da pintura moderna de uma tradição de pintores comprometidos com os princípios clássicos da imitação.

Os esquemas, diagramas e linhas temporais de Barr, Maciunas e Fanelli são estratégias relevantes para a organização de um campo específico do conhecimento, especialmente quando ele se dilata ao longo do tempo. Os três

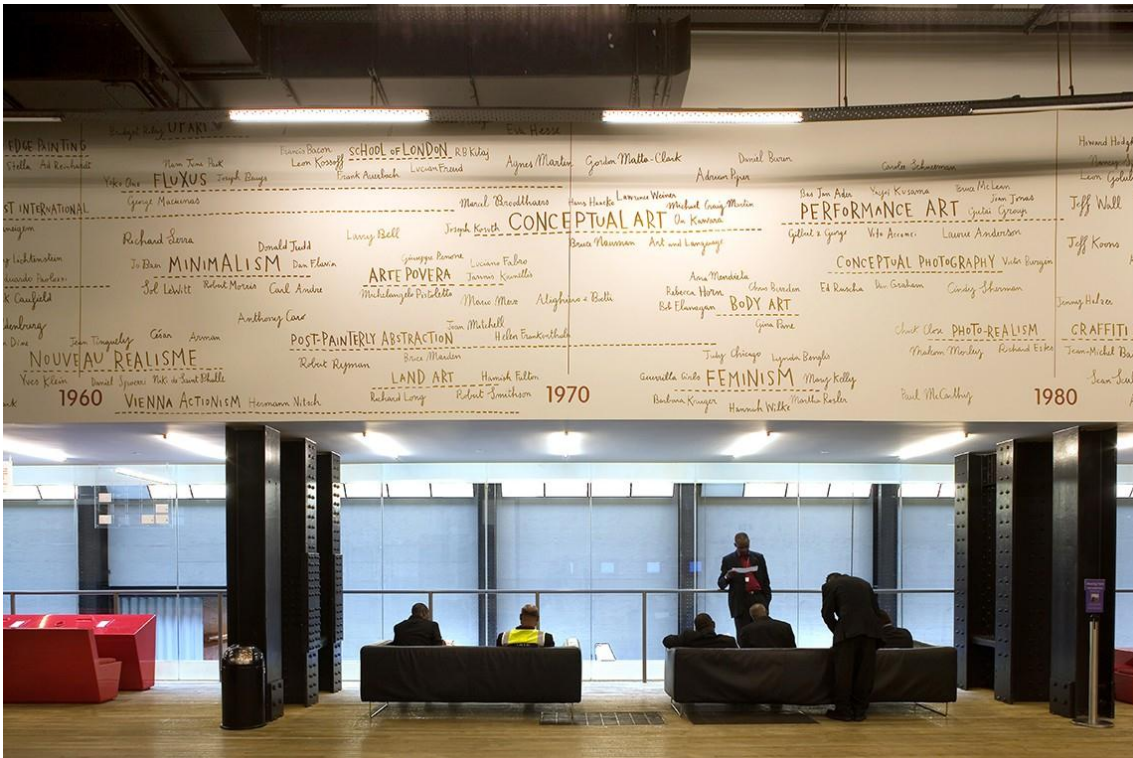
---

<sup>108</sup> O Fluxus foi um coletivo artístico criado em 1961. Maciunas desempenhou uma figura de liderança no movimento que reuniu diversos artistas (Joseph Beuys, Wolf Vostell, Nam June Paik, Ben Vautier, Yoko Ono e outros). A proximidade com John Cage e o interesse pelo legado duchampiano marcaram decisivamente no grupo o reconhecimento da necessidade de extrapolação de um enquadramento excessivamente formalista representado pela institucionalização do expressionismo abstrato em meados dos anos 60. Cf. Paul Wood, *Arte Conceitual*, 2002, p. 19, 20, 21, 22, 23.

exemplos são diferentes em certos aspectos. O esquema de Barr procura fazer com que o cubismo e o abstracionismo se tornem movimentos artísticos compreensíveis dentro de uma tradição pictórica bem assentada. Nesse sentido, ele sugere algo (embora o faça esquematicamente) das abordagens identificadoras de Weitz e de Carroll. Por outro modo, o trabalho de Maciunas procura mapear a ainda jovem arte conceitual, assinalando seus diferentes representantes em seus diferentes meios de atuação e preocupações artísticas. Já Fanelli procura oferecer uma linha temporal para, em princípio, toda a arte do século XX, arrolando seus principais movimentos, seus respectivos artistas e suas influências. Assim, cada um dos procedimentos é dotado de especificidade; mas também de aspectos comuns. Os três dependem, por exemplo, de procedimentos conceituais – eles atribuem predicados a coisas diversas, apontando-as como instâncias deles; essas coisas, assim predicadas, podem ser arroladas, listadas, sucessivamente organizadas a partir dessa atribuição ou mediante conceitos secundários, dependentes do primeiro, que poderiam suscitar novas relações ou novas funções. Mas, como predicam? A partir do que eles predicam? Embora a linha de Fanelli tenha 40 metros de largura, e o diagrama de Maciunas se estenda ao longo de 1 metro e 73 centímetros de uma longa folha de papel, eles não apresentam os critérios que motivam a inclusão de tal artista ou a exclusão daquele outro. Não há clareza quanto ao que deixam de fora, nem quanto ao que incluem. Poder-se-ia objetar, com alguma razão, que Fanelli, Maciunas e Barr apresentam meros diagramas e não definições de arte ou teorias da arte; que são esquemas, listas, classificações. No entanto, a objeção não leva em conta que, mesmo que condições de inclusão e exclusão não sejam mencionadas, isso não significa que elas não foram empregadas. Gombrich, ao propor a sua *História da Arte*, é extremamente franco em seu epílogo em relação à incisão da discussão sobre a incompletude das classificações, admitindo generosamente que existem “sempre novos fatos a serem descobertos que podem alterar nossa imagem do passado”.<sup>109</sup>

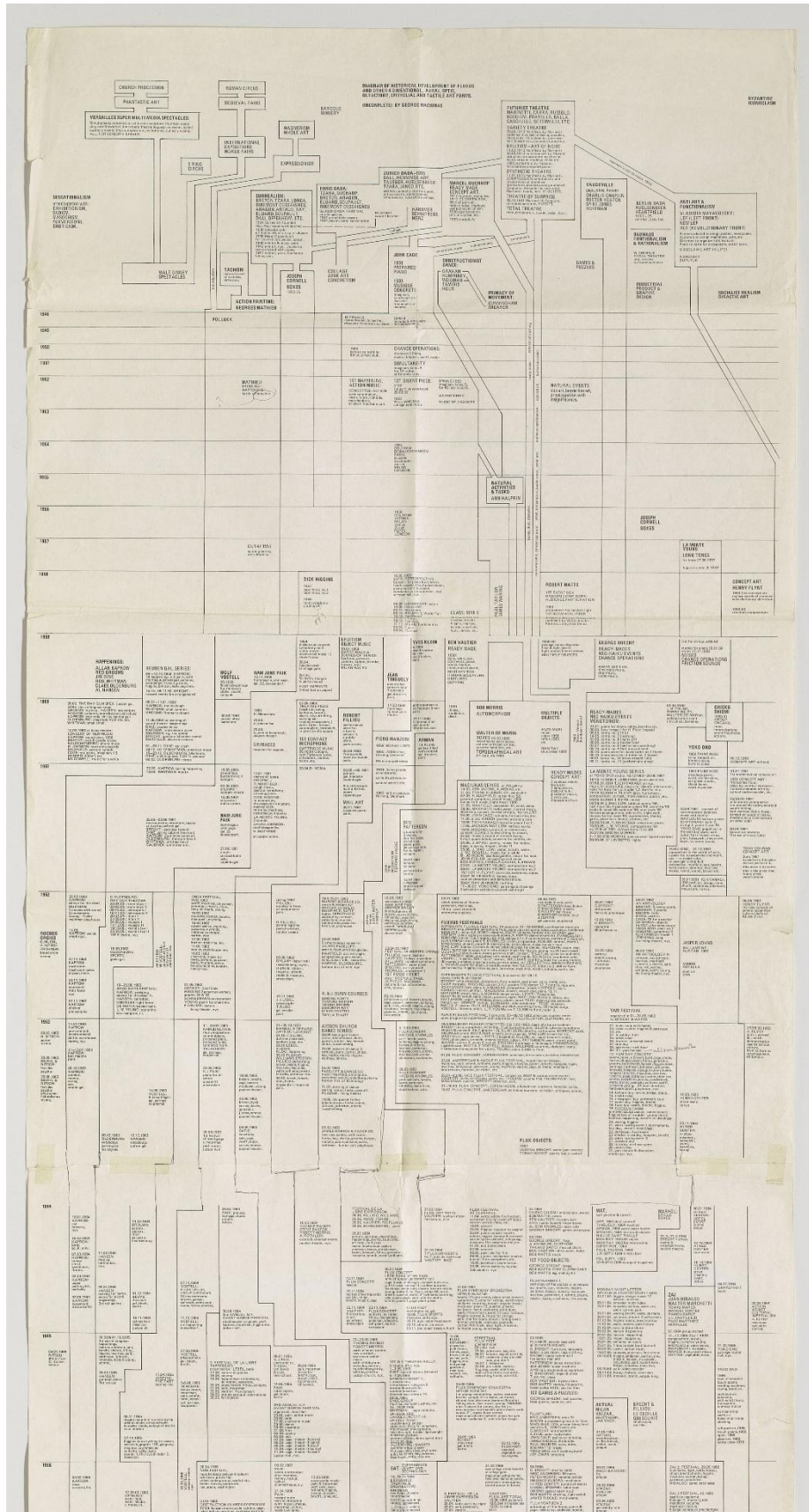
---

<sup>109</sup> Ernst Gombrich, *A História da Arte*, 1999, p. 626.

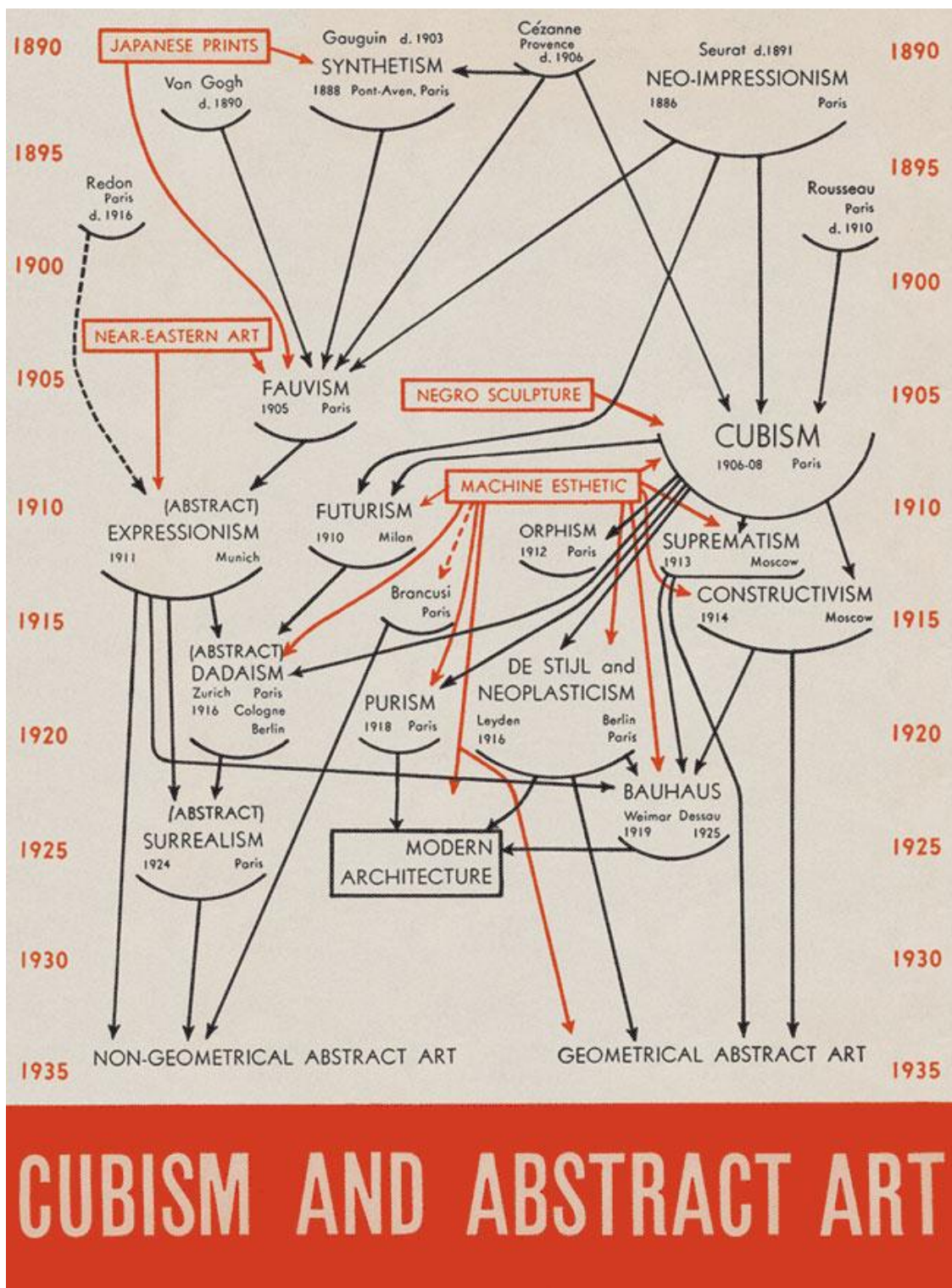


Sara Fanelli, Tate Artist Timeline, 2006





George Maciunas, *Diagram Of Historical Development of Fluxus and Other 4 Dimentional, Aural, Optic, Olfactory, Epithelial and Tactile Art Forms, 1973, detaile*



Alfred Barr, *Cubismo e Arte Abstrata*, 1936, capa de catálogo

E ainda:

A História da Arte que está nas mãos do leitor nunca pretendeu outra coisa senão ser seletiva; mas, como eu disse originalmente em minha nota sobre livros de arte, até um livro simples como este pode ser visto como um relato sobre a obra de uma numerosa equipe de historiadores, vivos e mortos, que ajudaram a esclarecer os perfis de períodos, estilos e personalidades.<sup>110</sup>

O que a maturidade intelectual de Gombrich parece apontar é o reconhecimento de que, ao tratarmos de um tema como a arte, é sempre importante considerarmos que os discursos historiográficos, teóricos e críticos não estão imunes a certa limitação, podendo ser seletivos. O não reconhecimento dessa possibilidade de limitação no horizonte dos enquadramentos sobre a arte abre espaço para a defesa de teses como a de Beardsley, que avançam as condições para a inclusão de certos itens e, com base nelas, excluem um tanto dogmaticamente outros muitos itens. Este tipo de procedimento, que suscita uma discussão sobre a normatividade de um conceito, ou melhor, sobre o entendimento de um conceito por um viés normativo, não é incomum dentro da arte e orientou contemporaneamente o reflorescimento de uma gramática do gosto vinculada ao debate sobre o estatuto da arte, por exemplo, em Clement Greenberg. A ‘boa arte’, ou a ‘grande arte’, para o crítico de arte norte-americano foi aquela que se ajustava ao enquadramento formalista da pintura não-figurativa enquanto uma conquista histórica do próprio suporte.<sup>111</sup> Não é de surpreender, nesse sentido, que o empreendimento de Greenberg seja referido atualmente como um tipo de ideologia formalista ou de norma artística.

A menção a Greenberg não é casual. Ele é um dos últimos críticos de arte que procuraram articular numa mesma narrativa teórica facetas tão diferentes do artístico como, por exemplo, a questão do valor (arte boa/ruim, arte superior/inferior, arte moderna/*kitsch*) às questões históricas (desenvolvimento gradual de práticas e cenários artísticos ao longo do tempo) e às questões formais do suporte (*planaridade*, figura, linha, gestualidade, cor, etc.). Da bem tramada articulação que Greenberg faz dessas coisas resulta a sua defesa

---

<sup>110</sup> Ibidem.

<sup>111</sup> Cf. Clement Greenberg, *Rumo a um mais novo Laocoonte*, 1940, in Glória Ferreira & Cecília Cotrim (org.), *Clement Greenberg e o debate crítico*, 2001, p. 51.

apaixonada da arte moderna e, em especial, do expressionismo abstrato como o mais alto grau de refinamento de toda tradição ocidental da pintura – não por mero virtuosismo, mas principalmente por uma conquista de consciência histórica por parte do artista que o leva, a partir da segunda metade do século XIX, a *entrincheirar* cada vez mais o seu meio de expressão (o seu suporte) até se encontrar conscientemente como dono de sua auto-referência, sua bidimensionalidade ou *planaridade (flatness)*.<sup>112</sup> O empreendimento greenberguiano consegue, desse modo, evidenciar a legitimidade da arte moderna, fornecendo para ela um *rationale* histórico bastante convincente. O que subjaz ao pensamento de Greenberg é o reconhecimento de que o expressionismo abstrato é uma radical mudança em relação ao parâmetro artístico clássico (ainda essa mudança tenha atravessado etapas sucessivas de modulação evolutiva) e, portanto, um rompimento com ele.

Hans Belting parece corroborar essa conclusão, indicando em *O fim da história da arte* (2012) que, em relação a historiografia da arte, já encontramos um cenário decisivamente cindido depois da efervescência das vanguardas no século XIX.<sup>113</sup> De um lado, a velha historiografia clássica, herdeira de Vassari e sua compreensão da história da arte como a história da repetição dos grandes modelos e que será, mais tarde, suplementada pela historiografia estilística alemã de Winckelmann, Henrich Wölfflin e Hans Sedlmayr que confere ênfase a presença de estilos específicos que veiculam conteúdos e ideias e, depois, pela iconologia de Panofsky. Por outro lado, a presença da arte de vanguarda e sua efetiva atenção por vozes menos conservadoras, motiva o surgimento de um modelo historiográfico distinto, orientado por noções de rompimento, inovação e, até mesmo, progresso.

A crise da antiga história da arte já havia iniciado quando a vanguarda, com seu próprio modelo de uma *história da arte do progresso*, declarou oposição ao modelo ultrapassado de uma *história dos grandes modelos*. Assim, chegou-se à coexistência de duas versões de história da arte que se igualavam superficialmente em suas ideias, mas guardavam pouca

---

<sup>112</sup> Ibidem.

<sup>113</sup> Nesse sentido o empreendimento de Greenberg não é o primeiro a se apoiar numa noção de rompimento. Mas é, contudo, o primeiro a fazer uso desse rompimento efetuado pelas vanguardas sugerindo-o como uma herança artística da pintura não-figurativa, mostrando-a como herdeira dignitária do suposto 'valor' suscitado pelo estatuto da arte.

relação entre si quanto tinham diante dos olhos a marcha da arte antiga ou a história da arte moderna.<sup>114</sup>

O que, no entanto, não se manifestava nesse eco historiográfico tardio da *querelle des Anciens et des Modernes* era a existência de um esteio em comum representado pela crença numa lógica interna de funcionamento para a história – fosse ela alimentada pela noção de repetição ou pela noção de repúdio e progresso. Para os antigos, ela consistia na demonstração da recuperação e repetição de grandes modelos clássicos, em especial a arte clássica dos gregos. De outro modo, para os modernos, uma historiografia ‘progressista’ consistia na evidenciação dos processos artísticos que repudiavam o passado ao inventar (ou reinventar) o novo. A ‘heresia’ do modernismo, como sugeriu Peter Gay<sup>115</sup>, consistia na vocalização mais impiedosa do título “Faça o novo!”<sup>116</sup> de Ezra Pound e do “É preciso ser absolutamente moderno!”<sup>117</sup> de Rimbaud. Neste sentido, ambas concepções de história mantiveram em comum a imagem sugestiva da linha do tempo que, *mutatis mutandis*, comporta tanto a ideia da repetição modulada, quanto a de sucessivos rompimentos. Também é preciso que se considere que o conceito de arte vigente até o período das primeiras vanguardas artísticas era, de fato, o conceito imitativo, de modo que toda a historiografia produzida no período foi necessariamente debitária de tal noção. Seu abandono ou sua transformação, com o modernismo, exigiu evidentemente um novo modelo histórico que fosse capaz de legitimar a arte modernista, fornecendo-lhe os fundamentos históricos de seu aparecimento e, assim, afastando dela quaisquer suposições de que tenha surgido *ex nihilo*. É nesse sentido que Belting aponta o advento de um segundo modelo de história da arte, um modelo moderno e que enxerga, na arte modernista, o progresso natural da arte rumo a sua nova etapa. Isso implica compreender a historiografia da arte como uma história (em seu sentido mais natural e mais ordinário), como um arrolamento do passado e, por essa razão, nunca como algo que antecede a prática.

---

<sup>114</sup> Hans Belting, *O fim da história da arte*, 2012, p. 202.

<sup>115</sup> Cf. Peter Gay, *Modernismo – o fascínio da heresia*, 2009.

<sup>116</sup> Cf. Ezra Pound, *Make it New: Essays by Ezra Pound*, 1935.

<sup>117</sup> Arthur Rimbaud, *Une saison en enfer, Illuminations et autres textes (1873-1875)*, 1998, p. 29.

No entanto, o modernismo não foi um movimento estático e imediatamente inteligível. Essa importantíssima lição que encontramos em *Modernismo – o fascínio da heresia* de Gay, precisa ser aprendida sob o risco de perdermos completamente o escopo das sucessivas transformações nas artes, desde a segunda metade do século XIX até o surgimento da arte contemporânea (em especial, a conceitual). O que o modelo historiográfico moderno ofereceu ao modernismo foi, efetivamente, a possibilidade de integração do Impressionismo, do Expressionismo, do Futurismo, do Cubismo e assim por diante num grande relato histórico, em pé de igualdade com Vermeer, Ticiano, Giotto, Van Eyck e Fídias. Contudo, enquanto esforçava-se por integrar o modernismo dentro de um relato ou enquadramento, a historiografia moderna também perdeu de vista a rápida – a demasiadamente rápida – emergência de outras tantas formas de prática artística e debate poético que efervesciam e motivaram, por sua vez, Magritte, os dadaístas, Duchamp, Manzoni, Rauschenberg e o assentamento da arte conceitual. Assim,

o modelo de uma história da arte com lógica interna, que se descrevia a partir de estilo de época e de suas transformações, não funciona mais: quanto mais se desintegrava a unidade interna (...), tanto mais ela se dissolvia em todo o campo da cultura e da sociedade em que pudesse ser incluída. A polêmica em torno do método perdeu sua intensidade e os intérpretes substituíram a história da arte única e opressora por várias histórias da arte que, como métodos, existiam uma ao lado das outras, sem conflitos, semelhante à maneira como ocorre com as tendências artísticas contemporâneas. Os artistas, por sua vez, despediram-se de uma consciência histórica linear que lhes havia constrangido a continuar escrevendo a história da arte no futuro e ao mesmo tempo a combatê-la descompromissadamente no presente. Libertavam-se tanto do exemplo como da imagem inimiga de [uma] história que encontravam na variante história da arte e abandonavam os velhos gêneros e meios nos quais as regras prescreviam incessantemente o progresso para manter o jogo em andamento.<sup>118</sup>

O que passa a mudar a partir do modernismo, e com uma rapidez assombrosa, são as regras do 'jogo'. A 'unidade interna', em sua sucessiva fragmentação, faz

---

<sup>118</sup> Hans Belting, *O fim da história da arte*, 2012, p. 34.

também fragmentar-se a linearidade do grande relato histórico, seja ele orientado pela repetição ou pelo repúdio.

Danto, que escreve na mesma época de Belting e admite ter tido intuições muito similares as dele, falará de *eras*. A *era da imitação*, a *era dos manifestos*. A primeira, marcada pela historiografia clássica e a segunda pela busca da nova historiografia moderna. Interessante notar que, na avaliação de Danto, a *era dos manifestos*, um período de intensa efervescência ideológica, acabe encontrando seu último grande narrador em Greenberg e em sua ideologia parcialmente apaixonada da pintura não-figurativa.<sup>119</sup> Como já mencionamos antes, a defesa intransigente do formalismo e das elevadas capacidades estéticas dele é necessariamente dependente de uma narrativa histórica que destaca o abstracionismo enquanto o mais refinado desenvolvimento da pintura clássica, acadêmica, tradicional. No entanto, enquanto o relato de Greenberg insiste (ideologicamente) na inescapável bidimensionalidade do suporte, admitindo-o como um limite intransponível das artes pictóricas, ele perde de vista toda a arte conceitual e sua indagação permanentemente filosófica (via prática, via uma poética) do próprio estatuto da arte que começa a entrar em cena com a Pop Art, Warhol e com o conceitualismo mais maduro (e, para os quais, Danto dará devida atenção). Para Sússekind, a tarefa de Danto caminha, na verdade, numa direção completamente contrária à de Greenberg

No auge desse processo, o “manifesto ideológico” do abstracionismo pictórico americano, construído pelo próprio Greenberg, adotaria como critério excludente ideias como a de “pureza”, que consiste na explicitação dos meios e dos limites de uma arte sem recorrer aos recursos e meios de expressão alheios. A pintura seguia, assim, o caminho da recusa seja de elementos literários, como o conteúdo alegórico, seja de elementos escultóricos, como a tridimensionalidade, em favor da elaboração à máxima potência da planaridade, da linha da cor, etc. A tarefa que Danto se impõe ao refletir sobre os rumos iniciados com a arte *pop* nos anos 1960 diz respeito, do ponto de vista da crítica de arte, a uma superação da estrutura imposta pela “era da ideologia”, a fim de caracterizar um novo

---

<sup>119</sup> Pedro Sússekind, *Greenberg, Danto e o Fim da Arte*, 2014, seção 4, p. 357.

período, no qual “não existe mais uma forma especial que determine como devam ser as obras de arte”.<sup>120</sup>

Dessa forma a presença de Danto no cenário crítico (além do filosófico) possibilita uma reavaliação contundente da estrutura greenberguiana e que, inclusive, já passava a ser considerada paradigmática no círculo artístico. É, talvez, a incidência da obra de Warhol e sua recepção que tenha levado Danto a pautar o debate sobre os indiscerníveis em arte e o necessário abandono da perspectiva de Greenberg. O aparecimento, insistimos, das *Brillo Box Soap Pads* (1964) precisa ser visto enquanto um questionamento de ordem filosófica sobre a própria arte e que se dá via poética. Pois identificar como obras de arte os fac-símiles de caixa de sabão apresentados por Warhol implica reconhecer que o estatuto artístico não é mais garantido pelo suporte ou pela presença de estereótipos canônicos da arte. E se o estatuto de arte nada tem a ver com a aparência morfológica de um objeto, então o modelo historiográfico popularizado por Greenberg sobre a evolução gradual do suporte e de suas condições materiais, também não servirá mais para explicar boa parte da arte pós-Warhol. É nesse sentido que Danto contraria Greenberg e pauta o debate sobre os indiscerníveis em arte – porque procurará buscar algo capaz de garantir o estatuto artístico a um objeto que não leve em conta os aspectos morfológicos dos objetos, mas outros aspectos, por exemplos, os fenomenologicamente não manifestos. Daí a elaboração da ideia de um *mundo da arte* (*Artworld*).

### 3.2. O conceito de *prática*

Carroll fará uma longa discussão sobre o conceito de *prática*. Ele enxergará a arte como uma tipo de prática cultural, procurando com isso marcar seu afastamento do que compreende como deslizes e erros de teorizações prévias.<sup>121</sup> Trataremos dessas teorizações no capítulo 4, ao falarmos da sua abordagem *narrativista* (e, mais especificamente, no subcapítulo 4.1., ao recriarmos o cenário dentro do qual a sua abordagem incide). A primeira

---

<sup>120</sup> Ibidem, seção 6, p. 359 e 360.

<sup>121</sup> Noël Carroll, *Beyond Aesthetics*, 2001, p. 6 a 5.



formulação de Carroll sobre o conceito de *prática* se encontra na seguinte passagem:

Espero que seja algo não controverso chamar a arte de uma prática cultural. Ao referir alguma coisa enquanto uma prática é, no seu sentido mais simples, considerá-la como uma atividade que é costumeiramente ou habitualmente realizada. Uma prática cultural, nesse sentido, aplica-se às atividades costumeiras de uma cultura. Apertar as mãos é uma prática costumeira para apresentações na nossa cultura. Mas, ainda que o costume e o hábito desempenhem um grande papel nisso que estou chamando de prática cultural, eles não são de forma alguma o todo dessa prática.<sup>122</sup>

A partir desse entendimento, podemos indicar que Carroll, à primeira vista, considera uma prática como algo que envolve algum tipo de atividade marcada pela repetição, suscitando com isso a dimensão consuetudinária, daquilo que é habitual ou costumeiro. Assim, ao se referir a uma 'prática cultural', Carroll certamente desejará fazer referência àquelas atividades costumeiramente realizadas e empreendidas no escopo de uma cultura. Essa primeira formulação receberá, logo em seguida, uma qualificação. E isso se deve, em parte, à limitação que essa consideração inicial acarreta. Embora faça sentido definir uma 'prática cultural' através das noções de 'atividade', ou de 'ação', e de 'hábito', ou de 'costume', e embora consigamos apreender o que Carroll quer dizer com isso, é preciso admitir essa primeira formulação acaba não expressando a especificidade de uma 'prática cultural' em comparação com outros tipos de práticas. Uma pessoa, ao comer, realiza de fato uma atividade e se espera que ela continue realizando esta atividade costumeiramente; do contrário, essa pessoa morre. A prática de comer – ainda que suscite questões como “o que comer?” e “de que maneira comer?” e que são, creio, culturais num sentido – não consiste efetivamente em uma prática estabelecida culturalmente; mas, *antes*, por algo que é estabelecido fisiologicamente, por uma necessidade vital. Talvez seja em função de uma razão como esta que Carroll proceda, em seguida, a uma qualificação bem mais complexa para sua formulação inicial. Diz ele:

---

<sup>122</sup> Ibidem, p. 66.

O sentido de prática cultural que tenho em mente aqui é o de um corpo complexo de atividades humanas interrelacionadas [e] governadas por razões internas à essas formas de atividade às suas coordenações. Práticas servem para conquistar os bens apropriados às formas de atividade que as abrangem; e essas razões e bens situam, em parte, o lugar dessa prática na vida de uma cultura. Essas práticas fornecem os enquadramentos (*frameworks*) dentro dos quais as capacidades humanas são desenvolvidas e expandidas.<sup>123</sup>

Aqui, a qualificação parece surtir efeito, expressando condições bem mais específicas para um tipo de prática, como as práticas culturais. Na nova formulação, aparecerão inseridos elementos bem mais complexos e que nos levam a considerar, portanto, as práticas de uma cultura como (1) uma espécie de corpo *complexo* (2) formado por *atividades humanas* (3) que estão *inter-relacionadas* (4) e que são *governadas por razões* internas a elas, (5) apresentando *coordenação* e (6) possuindo uma *função* que (7) evidencia a sua *vitalidade* para a cultura e (8) fornece aos sujeitos *delineamentos, enquadramentos*, dentro dos quais poderão desenvolver e expandir suas capacidades.<sup>124</sup> Isso faz, sem dúvida, com que a noção de 'prática cultural' se torne bem mais específica, afastando a suposição de uma identidade com outras tantas práticas. Comparando a primeira formulação com a segunda, Carroll parece ter abandonado a noção de *hábito*, ou de costume, inicialmente introduzida. E a explicação para esse abandono, ou melhor, esse abandono de ênfase na noção de hábito, será fornecida por ele logo em seguida.

Costume, tradição e precedente são componentes integrais de uma prática cultural. Ainda assim, as práticas culturais não precisam ser estáticas. Elas requerem flexibilidade ao longo do tempo para que persistam diante das modificações das circunstâncias. Elas toleram e, inclusive, fornecem meios racionais para facilitar a modificação, o

---

<sup>123</sup> Ibidem.

<sup>124</sup> Carroll não evidencia neste ponto se a formulação da noção de *prática* é sua ou não. Mas sua formulação pode ser seguramente remontada àquela fornecida por Alasdair MacIntyre em *Depois da Virtude* (1981), ponto que deixa claro somente na página 11 de *Beyond Aesthetics* ao discutir outro assunto. Compare: "prática é qualquer forma coerente e complexa de atividade humana cooperativa socialmente estabelecida, por meio da qual os bens internos a esta forma de atividade são realizados durante a tentativa de alcançar os padrões de excelência apropriados para tal forma de atividade, e parcialmente dela definidores, tendo como consequência a ampliação sistemática dos poderes humanos para alcançar tal excelência, e dos conceitos humanos dos fins e bens envolvidos". Cf. Alasdair MacIntyre, *Depois da Virtude*, 2001, p. 316.

desenvolvimento em novas áreas de interesse, o abandono de interesses prévios, a inovação e a descoberta. As práticas sustentam e instigam a mudança enquanto se mantém como a mesma prática. Elas fazem isso através de um uso criativo da tradição ou, colocando de outra maneira, elas contêm os meios – como modalidades de raciocínio e de explicação – que providenciam as possibilidades para a transformação racional de si mesmas.<sup>125</sup>

Desse modo, precisamos tomar o aspecto consuetudinário, daquilo que se repete habitualmente, que se replica no costume, como algo que ainda deve ser levado em consideração, embora ele precise ser – agora – equacionado com outras noções, especialmente, com a de dinamicidade e de *mudança*. A surpresa, que nos parece natural, surge precisamente nesse ponto. Como Carroll dá conta da introdução de noções que são, aparentemente, contraditórias? Como uma prática, por definição, pode ser algo habitual, repetitivo, se também pode ser, por definição, algo que muda, se transforma? Como se resolve, em relação ao tratamento que está sendo dado à noção de *prática*, uma questão clássica da filosofia e que diz respeito a pergunta pela *identidade* e pela *diferença*?

A arte é uma prática cultural. E uma prática cultural é uma arena de atividade que governa a si mesma, bem como reproduz a si mesma no tempo. Uma prática cultural, para falar antropomorficamente, precisa prover as condições da sua continuidade ao longo do tempo. Em um sentido, ela precisa replicar a si mesma. Contudo, essa replicação não poderá ser absolutamente rotineira. Pois a prática precisa também reajustar-se e evoluir, para que se adapte a novas circunstâncias. Assim, uma prática cultural requer os meios racionais que facilitem uma transição enquanto permanece reconhecidamente a mesma prática. Isto é, uma prática cultural deve reproduzir a si mesma enquanto também deve ser capaz de mudar sem que se torne uma prática alienada (*alien*); ela precisa possuir não só uma tradição, mas também maneiras para modificar essa tradição de forma que o passado e o presente estejam integrados.<sup>126</sup>

A resolução para o paradoxo talvez consista em afirmar que, dentro de uma prática, algumas coisas mudam, outras permanecem as mesmas. Assim, algo é

---

<sup>125</sup> Noël Carroll, *Beyond Aesthetics*, 2001, p. 66.

<sup>126</sup> *Ibidem*, p. 67.

mantido ao se replicar e algo é reinventado ao se transformar. E Carroll logo em seguida, é levado a considerar os agentes que realizam as atividades da cultura. De um lado, os criadores e, de outro, os observadores (contempladores). E o problema entre *identidade* e *diferença* é em certo sentido sucessivamente transmitido para eles, porque o criador não pode criar, através de sua prática cultural, algo que o observador não consiga reconhecer e, inteligivelmente, comparar com práticas tradicionais e costumeiras, pois isso instauraria um hiato da ordem da comunicação, como aquele entre uma pessoa que só fala grego e outra que só que escuta japonês.

A essencial publicidade da arte requer que estes modos de reprodução e de transformação da prática estejam disponíveis tanto para o criador, quanto para o observador da obra de arte reputada, não só para que haja possibilidade de que se entendam um ao outro, mas também para que a prática evolua coerentemente. Para colocar a questão mais concretamente, um artista precisa saber as restrições que se originam de uma divergência da tradição de tal forma que a sua atividade mude, e não encerre, esta tradição; e a audiência, ou pelo menos alguns de seus membros, precisa compartilhar de certo conhecimento sobre os modos pelos quais é possível expandir a tradição e assim entender o trabalho do artista, assim como – ainda mais fundamentalmente – precisa reconhecer o trabalho em questão como um desenvolvimento inscrito na própria tradição.<sup>127</sup>

Agora, tendo Carroll colocado a questão um pouco mais concretamente, falando um pouco sobre como aquelas formulações iniciais se aplicam à personagens específicas desse corpo complexo formado pelas práticas culturais da arte, é que talvez tenhamos mais condições de afastar a impressão de que suas considerações pareciam contraditórias. É possível entender que, dentro disto, Carroll talvez queira afirmar que o processo de inovação, de transformação de uma prática reconhecida, dá-se usualmente através do oferecimento de um trabalho, ou de uma obra de arte, particular. Que, nesse sentido, essa obra apresenta os traços dessa transformação de práticas já sedimentadas dentro do corpo das práticas culturais da arte. Disso, parece-nos evidente, não se segue que o todo da prática igualmente se transforme. Carroll falará inclusive de uma

---

<sup>127</sup> Ibidem.

questão de *ajuste* entre aquele que cria e aquele que observa ou contempla. A audiência que recebe o trabalho particular precisa dispor de algum tipo de *conhecimento* a respeito desse “emaranhado (*cluster*) de práticas inter-relacionadas”<sup>128</sup> que é a arte porque, do contrário, não conseguiria identificar a transformação proposta – que exige discernir entre identidade e diferença.

Esse processo – ainda um tanto opaco – de identificação de algo que transforma ativamente a tradição precedente, dá-se sempre para Carroll através de “estratégias racionais” que não são necessariamente regras que nos fariam, em sua perspectiva, escoar novamente no campo do essencialismo, ao falarmos de propriedades não-triviais da arte. Nesse ponto, o autor sugere uma analogia com a moralidade:

Talvez uma analogia com a moralidade seja útil aqui. Mesmo que a prática da moralidade não esteja fundada numa única doutrina moral da boa ação, a partir da qual todos os preceitos morais se seguem (...), nós ainda podemos dispor de estratégias racionais com as quais conduzir racionalmente o debate moral. Ao sermos confrontados com uma ação que julgemos imoral, podemos pressionar o seu perpetrador, procurando por certas linhas argumentativas bem conhecidas: por exemplo, indicando que ela não gostaria se a mesma ação recaísse sobre ela, ou que ela certamente abominaria as implicações geradas se todos passassem a se comportar da mesma maneira que ela. Essas estratégias argumentativas não constituem nelas mesmas uma teoria moral unitária; contudo, elas oferecem meios imensamente úteis com os quais os praticantes da moral poderão ajuizar sobre as disputas. Similarmente, eu sustento que com respeito ao mundo da arte, existem estratégias de raciocínio, opostas à regras, definições, primeiros princípios ou teorias unitárias, que permitem que os praticantes identifiquem um novo objeto como arte.<sup>129</sup>

A analogia aqui proposta surte efeito na medida em que compreendemos que a noção de ‘estratégia racional’, embora de natureza distinta de algo como uma ‘regra’, executa uma função similar. No caso da moralidade, a estratégia racional impulsiona no sujeito a uma espécie de avaliação sobre a particularidade de uma

---

<sup>128</sup> Ibidem, p. 66.

<sup>129</sup> Ibidem, p. 67 a 68.

ação sem que se faça, com isso, uso de uma teoria moral dependente de uma definição para uma ‘boa ação’.

Somente na porção final dessa longa digressão sobre o conceito de *prática* feita na Parte II de *Beyond Aesthetics*, que Carroll finalmente mencionará algo como uma ‘história da arte’; tirando-a, evidentemente, de dentro da discussão sobre ‘práticas culturais’.

A arte é uma prática cultural que fornece aos seus praticantes estratégias para que identifiquem novos objetos como arte. Uma vez que as práticas culturais tendem a reproduzir a si mesmas e a negociar a sua autotransformação de maneira a sustentar certa continuidade entre a tradição existente e as expansões dela, as modalidades de identificação de novos objetos como arte fazem uma referência essencial, embora de maneiras variadas, a história da prática. Novos objetos são identificados como obras de arte através de histórias da arte, antes do que através de teorias da arte.<sup>130</sup>

Assim, a noção de ‘história’ – que já vinha se esgueirando entre as formulações de Carroll – aparece finalmente delineada. Uma prática cultural, como algo complexo, dotado de coordenação, governado por razões internas e dotado de uma função vital para os sujeitos, ao atravessar sucessivamente fases ora de repetição, ora de ampliação, ora de repúdio, circunscreverá uma história da prática. O uso que Carroll faz do plural no fim de sua passagem (‘histórias da arte’), parece-nos atestar sua adesão a uma ideia já expressada de que a prática cultural da arte não é algo unitário, mas diversa, variada. Bem como nos parece se coadunar com a discussão da seção precedente sobre a historiografia da arte, pois falar de uma história da arte no singular talvez suscite a ideia de que seu objeto poderá ser apreendido sob uma só perspectiva, o que nos leva novamente à consideração de Belting sobre a “unidade interna”<sup>131</sup>.

Carroll encerra a discussão sobre o conceito de *prática* fazendo uma espécie de contabilidade interna da discussão, fornecendo mais ênfase à recém introduzida noção de ‘história’ e procurando sopesar a aparente contradição entre permanecer o mesmo (identidade) e transformar-se no novo (diferença),

---

<sup>130</sup> Ibidem, p. 71.

<sup>131</sup> Hans Belting, *O fim da história da arte*, 2012, p. 34.

falando então de, um lado, tradição e, de outro, de inovação. Por fim, procura endereçar uma suposta objeção de que sua perspectiva conduziria à abordagem weitziana. Em relação à primeira, Carroll se pronuncia no sentido de sugerir que as redes de correspondências em Weitz dependiam de uma noção morfológica e que na proposta defendida, essas correspondências não são necessariamente manifestas, mas da ordem de uma referência histórica.

Confrontado com um novo objeto, um praticante do mundo da arte considerará se esse objeto pode ser entendido como uma repetição, uma ampliação, ou como um repúdio da tradição. Essas estratégias são meios seminais para a identificação de obras de arte. Elas não são definições de arte, mas dependem (...) de uma consideração da história do mundo da arte. A sua referência histórica essencial está assentada no fato de que a arte é uma prática historicamente autotransformadora cuja tradição flexível facilita a inovação. Se isso se parece em algum sentido com a abordagem das semelhanças de família, pelo fato de que sublinha as correspondências (embora não necessariamente manifestas) entre a nova arte e a arte do passado, ainda assim evadimos da objeção esmagadora dessa concepção uma vez que a nossa assenta nos nexos genéticos entre os trabalhos. Nem [a nossa concepção] alega que a arte é uma instituição, mas antes sugere um ponto ainda mais fraco de que a arte é uma prática cultural, embora, é claro, as práticas culturais sejam tipos de coisas a partir das quais as instituições possam emergir.<sup>132</sup>

Outro aspecto que julgamos relevante de ser mencionado nesta ocasião é a menção de Carroll a uma característica 'histórica' essencial da arte. De maneira similar, em trechos anteriores, Carroll falou de uma 'publicidade' essencial da arte, referindo-se a sua expectativa por audiência. O uso do termo 'essencial' nestes casos precisa ser mais bem dimensionado. Pensamos que em ambos casos Carroll esteja chamando atenção do leitor para o fato de que a 'arte' possui *trivialmente*<sup>133</sup> estas características (ser uma prática cultural, por ser uma prática cultural, transformar-se ao longo do tempo, etc.; e ser algo produzido com expectativas de audiência). Levar em conta somente a presença dessas características não seria suficiente para explicitar em que sentido elas fazem

---

<sup>132</sup> Noël Carroll, *Beyond Aesthetics*, 2001, p. 71.

<sup>133</sup> O casamento, por exemplo, é também uma prática cultural que exige minimamente uma audiência. No entanto, essas duas propriedades não fazem do casamento 'arte'. Daí dizer que 'ser uma prática cultural' e 'exigir uma audiência' são essencialmente triviais no que diz respeito à arte.

com que a arte seja o que é de forma não-trivial, possibilitando a formulação de uma definição real para o termo.

Nesse sentido, é interessante levar em consideração uma proposta como a de Denis Dutton em *Arte e Instinto* (2010) que procura viabilizar um acesso *extensional* a arte, em oposição a um acesso *intensional*.<sup>134</sup> Este último, corresponderia à maioria das teorias da arte tradicionais e que procuraram formular com exatidão a *intensão* do conceito arte em termos essencialistas. A busca por uma abordagem extensional em Dutton corre, assim, em dois sentidos, o *natural* e o *cultural*:

Qualquer teoria extensional da arte deve buscar não só explicar a arte como fenômeno cultural, mas também como natural; e para isso deve se fundamentar em teorias científicas amplamente aceitas. Dennis Dutton parece estar ciente dessa necessidade ao expor sua teoria naturalizada da arte em *The Art Instinct*: “Nenhuma filosofia da arte pode triunfar se ignorar quer as fontes naturais, quer o caráter cultural da arte”. Dutton defende neste livro a tese de que o apreço que temos pela arte é uma característica evolutiva dos seres humanos. Uma explicação evolucionista tem como paradigma o conceito biológico de adaptação.<sup>135</sup>

É muito provável que, dentro do espírito dessa discussão sobre uma abordagem extensional, a consideração de Carroll sobre a noção de *prática* procure assentar em quais sentidos podemos compreender a arte como uma prática cultural ou como um agregado de práticas culturais.

### 3.3. O conceito de *forma de vida*

O conceito *forma de vida* (*Lebensform*) foi introduzido por Wittgenstein, na primeira parte de *Investigações Filosóficas*. O texto, que foi publicado postumamente na edição inglesa de E. M. Anscombe e Rush Rhees, consiste em um breve prefácio seguido de duas longas partes ou seções.

---

<sup>134</sup> Cf. Thiago Barros Gomes, *Definindo arte: uma análise da abordagem extensional*, 2010, p. 225.

<sup>135</sup> *Ibidem*, p. 255.



O prefácio de *Investigações Filosóficas* indica que as páginas que se seguem – e que contém as “precipitações (*Niederschlag*) de investigações filosóficas que me ocuparam ao longo dos últimos dezesseis anos”<sup>136</sup> – só poderão ser vistas sob um ângulo adequado se forem contrastadas com o pano de fundo do velho modo de pensar do *Tractatus Logico-Philosophicus*, o primeiro livro de Wittgenstein.<sup>137</sup> Nele, podemos encontrar uma consideração forte sobre a natureza da linguagem, inteiramente dependente de uma “teoria da representação que requer um isomorfismo formal e estrito entre o sistema das proposições elementares e a totalidade dos fatos possíveis”<sup>138</sup>, de modo que, na linguagem, portanto, “um nome está por uma coisa, e outro nome por outra coisa”<sup>139</sup>. O isomorfismo, formal e estrito, entre o sistema das proposições da linguagem e a totalidade dos fatos faz avançar, portanto, a ideia de que um *nome* é uma representação (um substituto discursivo) de uma *coisa*. A essência da linguagem, sua característica mais relevante, consistiria portanto em sua capacidade de nomear e de descrever factualmente a realidade. Sua função, neste sentido, é de constituir um nexos formal com o mundo que ela representa. Poder-se-ia dizer que essa teoria sobre a essência da linguagem faz referência, *grosso modo*, à natureza simbólica da linguagem. Ou seja, a linguagem emprega símbolos na forma de palavras (‘cadeira’, ‘livro’, etc.) que presentificam o objeto, ou que se encontram numa relação de substituição com ele. O empreendimento teórico do *Tractatus Logico-Philosophicus* consistirá, desse modo, no oferecimento de uma teoria da representação para a compreensão da natureza da linguagem.

A ideia central da teoria consiste na alegação de que proposições são um tipo de retrato. A proposição consiste de elementos (nomes) colocados numa relação determinada uns com os outros. A proposição representa um estado de coisas possível na medida em que os elementos da proposição (os nomes) estão por objetos e a relação entre os nomes dentro da proposição representa um possível arranjo de objetos pelos quais os nomes estão por.<sup>140</sup>

---

<sup>136</sup> Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, 2009, p. 3<sup>o</sup>.

<sup>137</sup> *Ibidem*, p. 4<sup>o</sup>.

<sup>138</sup> Marie McGinn, *Wittgenstein and the Philosophical Investigations*, 1997, p. 49.

<sup>139</sup> Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, 2004, 4.0311, p. 26.

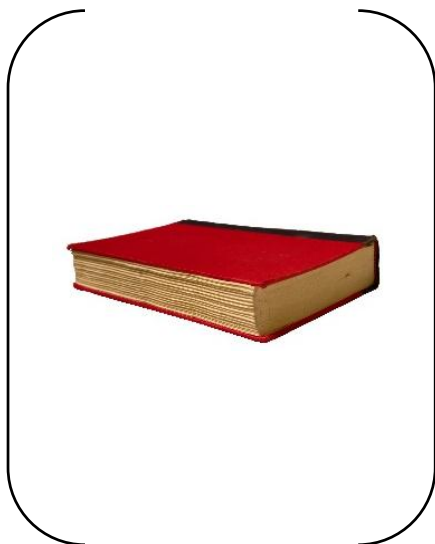
<sup>140</sup> Marie McGinn, *Wittgenstein and the Philosophical Investigations*, 1997, p. 34 e 35.



**‘cadeira’**



**‘bule’**



**‘livro’**

Frente ao empreendimento teórico tractariano, encontramos em *Investigações Filosóficas* um empreendimento que dispensa o desenvolvimento de qualquer teoria e que incidirá criticamente sobre os fundamentos dessa primeira teoria da representação. Segundo a sugestão de McGuinn, Wittgenstein em *Investigações Filosóficas* não nos oferecerá nenhuma teoria, mas sim certas *imagens* da linguagem que servirão ao leitor enquanto objeto de comparação, desinvestindo nele uma tentação metafísica em enxergar a linguagem como algo completamente abstraído de seu uso em diferentes contextos.<sup>141</sup> Por essa razão, que o texto de *Investigações Filosóficas* se encontra costurado a uma miríade de exemplos e de situações imaginadas (*Gedankenexperiment*), uma vez que a consideração e a análise de contextos concretos que envolvem o uso da linguagem afasta uma tentação natural em pensar sobre ela sempre de modo abstraído de seu uso, procurando para ela uma certa essência da significação; nesse sentido, o ponto relevante será sempre considerar a linguagem em seu funcionamento uma vez que isso nos permite perceber que diferentes expressões desempenham também diferentes papéis, que o uso da linguagem encontra-se sempre vinculado à atividades não-linguísticas, e, por fim, que é no uso que as distinções mais sutis entre funções de expressões se tornam aparentes.<sup>142</sup> Por essas razões, de acordo com McGinn, é que a noção de *jogo de linguagem* será introduzida por Wittgenstein – como um modo de conferir proeminência ao fato de que a linguagem sempre funciona dentro daqueles contextos ativos e práticos nos quais os falantes vivem, contextos nos quais o uso da linguagem está sempre relacionado a uma diversidade de comportamentos (especialmente comportamentos não linguísticos).<sup>143</sup>

O conceito wittgensteiniano de *jogos de linguagem* serve claramente como um modo de sobrepor e também de contraria a ideia da linguagem como um sistema de símbolos significativos que pode ser considerada em completa abstração de seu emprego efetivo. Em vez de abordar a linguagem enquanto um sistema de signos dotados de significado, somos incitados a pensa-la *in situ*, incorporada nas vidas daquelas que a falam. A tendência em isolar a linguagem, ou em abstraí-la daqueles contextos nos quais ela ordinariamente vive, encontra-se vinculada a adoção de uma

---

<sup>141</sup> Ibidem, p. 49.

<sup>142</sup> Ibidem, p. 40.

<sup>143</sup> Ibidem, p. 43.

atitude teórica em relação a ela e, também, a nossa urgência em explicar *como* esses meros signos (essas meras marcas) podem adquirir um poder extraordinário de significar ou representar alguma coisa. O objetivo de Wittgenstein é nos mostrar que através desse ato de abstração, nós damos as costas para tudo que é essencial para o funcionamento da linguagem; é o nosso ato de abstrai-la do seu emprego dentro das nossas vidas ordinárias que acaba por transformá-la em algo morto, cuja habilidade de representar agora clama por explicação.<sup>144</sup>

O abandono por parte de Wittgenstein da ideia de uma teoria e sua adoção de uma abordagem diferente, a partir da qual são apresentadas sucessivas imagens que exigem, conforme seu aparecimento, a comparação ao pano de fundo tractariano, permite que Wittgenstein abandone também o comprometimento com a suposição de uma estrutura essencial que circunscreva limites e que esquadrinhe as fronteiras entre o que é e o que não é uma linguagem. O que suscita, igualmente, uma consideração sobre a completude de uma linguagem.

Não faz sentido falar da linguagem como algo completo ou incompleto. Pois a linguagem representa um tipo de limite àqueles que a falam; ela representa o ponto do qual nós julgamos. Nossa linguagem não é superior àquela dos jogos de linguagem que Wittgenstein descreve no sentido de estar mais próxima de um simbolismo ideal, ou completo; ela é simplesmente mais rica e mais complexa. O conceito de incompletude, assim como o de completude, pertencem à ideia falsa de um absolutamente correto ou essencial sistema de representação.<sup>145</sup>

Cavell em *Declining Decline: Wittgenstein as a Philosopher of Culture* (1988) procurará sugerir uma leitura na qual considera *Investigações Filosóficas* como uma filosofia da cultura. Para Cavell, esse tipo de leitura consegue nos colocar numa direção mais adequada para responder questões essenciais e que são suscitadas pela obra de Wittgenstein, a saber: (1) em que consiste o aspecto ordinário da linguagem? E (2) o que são as formas de vida (*Lebensform*)?<sup>146</sup>

Em relação ao aspecto ordinário da linguagem, Cavell encontrará em Wittgenstein um questionamento sobre o uso da linguagem – se a palavra é

---

<sup>144</sup> Ibidem, p. 45.

<sup>145</sup> Ibidem, p. 50.

<sup>146</sup> Stanley Cavell, *Declining decline: Wittgenstein as a philosopher of culture*, 1988, p. 254.

alguma vez usada em um jogo de linguagem que é a sua casa<sup>147</sup> (*Heimat*) original – como uma contraposição ao uso da linguagem em seu uso filosófico. Wittgenstein parece crer que no último caso, as palavras são em certo sentido retiradas do seu lugar ordinário, do lugar usual que ocupam, e são empregadas em sentidos e contextos bastante distintos. Essa consideração atesta com premência uma dimensão até então desconsiderada do ponto de vista filosófico: de que as palavras, no uso que fazemos delas para a reflexão filosófica, como que saem do seu lugar habitual, da sua casa (*Heimat*). Isso implica, parece-nos, que nesse processo de desapropriação do lugar habitual da palavra, ela acaba também abandonando todo o seu dimensionamento histórico e cultural, e que se encontra concentrado no seu uso ordinário.

Já em relação à pergunta pelo conceito de *forma de vida* – que é uma noção mais bem delineada em *Investigações Filosóficas*, mas que pode encontrar seu primeiros contornos em *O Livro Azul* – Cavell a tomará como uma espécie de expediente cuja função é “ênfatar a natureza social da linguagem e da conduta humanas”<sup>148</sup>. A dimensão social aludida por Cavell, refere-se a um sentido horizontal (ou antropológico) de uma *forma de vida* que não exclui, contudo, a possibilidade de um sentido vertical. O sentido horizontal diz respeito a certas convenções ou acordos entre os sujeitos e que se encontram instauradas no tecido de uma cultura – por exemplo, as diferenças entre o escambo e o sistema de crédito, ou entre o que significa uma posse e uma coroação dentro de sistemas políticos.<sup>149</sup> E o sentido vertical diz respeito aos graus de complexidade biológica e evolutiva – por exemplo, as diferenças entre pegar a comida com um garfo ou com um bico, ou entre seres vivos com polegares opositores e seres vivos sem eles.<sup>150</sup> Ao retomar o trecho inicial de *Investigações Filosóficas*, Cavell procura assentar que o trecho de Agostinho mencionado por Wittgenstein opera como uma verdadeira inflexão, dando-se sobre o restante do texto, uma vez que é uma cena de *herança*.

*Investigações* é uma obra que inicia com uma cena de herança, a herança da linguagem por uma criança; ela é uma imagem da cultura como

---

<sup>147</sup> Ibidem.

<sup>148</sup> Ibidem, p. 254.

<sup>149</sup> Ibidem, p. 255.

<sup>150</sup> Ibidem.

herança, uma herança que acontece, como é fundamental para Freud, no conflito entre gerações (...). A penetração e a determinação da figura da criança em *Investigações Filosóficas* é estabelecida pelo fato de que Wittgenstein decide encabeçar o seu livro com o parágrafo de Santo Agostinho, que dita a cena de herança e instrução e de testemunho ou fascinação. As palavras de Santo Agostinho determinam precisamente os tópicos do livro de Wittgenstein como um todo, de modo que a cena das suas palavras permeia o livro.<sup>151</sup>

O que Cavell procura mostrar ao leitor é que essa herança que aparece ilustrada em Santo Agostinho (e que Wittgenstein recupera) é também a nossa herança à respeito do que compreendemos como uma linguagem. Nesse sentido, são as nossas exigências e a nossa determinação em nos mantermos ferrenhamente possuidores dela que configuram o próprio núcleo daquilo que incentiva e fomenta dentro de nós uma tentativa de teorização sobre a linguagem. Nesse sentido, pensar no exemplo mais emblemático para aprendizagem da linguagem é algo elucidativo, já que ele se dá na dimensão de um ensino ostensivo – a criança aprende o emprego das palavras ‘mãe’ e ‘pai’ por uma espécie de treinamento, onde o ato de apontar para aquela pessoa que é sua mãe é naturalmente sobreposto ao proferimento da palavra ‘mãe’. Disso, parece se desdobrar com bastante clareza a dimensão histórica, *transgeracional*, salientada por Cavell em relação ao modo de compreender a linguagem. Ela não se configura como um conjunto procedimental dado desde que nascemos. Ao contrário, é algo que nos é transmitido e que, da mesma forma que nos é transmitido, também foi por sua vez transmitido àqueles que nos transmitiram. Isso atesta, em larga medida, um processo de transmissão histórica da linguagem e, dentro dela, de termos, definições, expressões e, ainda sobrepondo-se a isso, de transmissão do uso apropriado desses elementos nos seus contextos mais diversos.

Desse modo, é legítimo compreender que o conceito de *forma de vida* é empregado no horizonte de *Investigações Filosóficas* como um forma de destacar a ideia de que a linguagem, seu aprendizado e sua transmissão, estão

---

<sup>151</sup> Ibidem, p. 259.

sempre relacionados ao uso e que esse uso, por sua vez, dá-se sempre numa dimensão prática da vida humana e da ordinariedade de seus comportamentos.

A ideia de uma linguagem como uma forma de vida, como a ideia de um jogo de linguagem, é para ser sobreposta à ideia de linguagem enquanto um sistema abstrato de signos; ela serve novamente para dar proeminência ao fato de que a linguagem está incorporada no horizonte do comportamento significativo e não linguístico. Assim, exatamente como o termo 'jogo de linguagem' serve para evocar a ideia da linguagem em uso entre as atividades não linguísticas dos falantes, o termo 'forma de vida' serve para evocar a ideia de que a linguagem e a troca linguística se encontram incorporados na significativamente estruturada vida grupal de agentes humanos ativos.<sup>152</sup>

A noção de *forma de vida* é, no entanto, mais sugestiva que a de 'jogo de linguagem' no sentido de que confere a esse discussão sobre a linguagem um novo grau de complexidade. Ela sugere, em especial, que a linguagem não pode ser pensada em seu emprego nos casos particulares ou concretos; mas que esses casos possuem diferenças, algumas mais agudas, outras mais sutis; que eles podem ser pensados em termos históricos, temporais e geográficos; que eles atravessam transformações ou repetições. Nesse sentido, o sentido de 'vida' que circunscreve parte da noção amplia-se.

O conceito de vida, conforme Wittgenstein o emprega aqui, não é o de vida biológica, nem o de uma ideia a-histórica da vida de uma espécie em particular. A ideia de forma de vida se aplica, antes, aos grupos históricos de indivíduos que estão conectados juntos em uma comunidade através de um conjunto de práticas complexas e que se desenvolvem linguisticamente. Essas práticas estão assentadas em demandas biológicas e capacidades, mas enquanto estas últimas são mediadas e transformadas por um conjunto de jogos de linguagem intrincados e historicamente específicos, a nossa forma de vida humana é fundamentalmente *cultural* (em vez de biológica) em sua natureza. Vir a compartilhar, ou compreender, a forma de vida de um grupo de seres humanos individuais significa dominar, ou vir a compreender, os intrincados jogos de linguagem que são essenciais para as suas práticas características. É esta conexão vital entre linguagem e o complexo

---

<sup>152</sup> Marie McGuinn, *Wittgenstein and the Philosophical Investigations*, 1997, p. 50 a 51.

sistema de práticas e atividades que unem uma comunidade é o que Wittgenstein procura enfatizar no conceito de 'forma de vida'.<sup>153</sup>

### 3.4. Encerramento

Ao longo deste capítulo procuramos abordar alguns aspectos que, em nossa perspectiva, parecem subsidiar o pensamento de Carroll no que diz respeito a sua abordagem *narrativista*. À primeira vista nos parece problemático que essa abordagem seja apresentada sem uma consideração um pouco mais detalhada de uma das noções mais importantes que ela suscita, a saber, a noção de história.

A discussão meta-historiográfica que procuramos elaborar pretendeu dar destaque a modelos distintos de compreensão da história da arte e, ao final, apontar, a partir de Belting, a exigência de revisão desses modelos tradicionais frente ao processo de dissolução da unidade interna da arte. Danto, nesse sentido, fornece-nos alternativas importantes ao introduzir a noção de *mundo da arte* e, por essa razão, facultar a atribuição do estatuto de arte inicialmente a partir de uma perspectiva semântica e não de uma perspectiva metafísica.

A proposta de Carroll prescinde de um comprometimento essencialista, não fazendo avançar uma definição real em termos necessários e suficientes para o termo 'arte'. Ainda assim, a possibilidade de identificar algo como arte, dependerá sempre de uma consideração de contextos e de práticas capazes de explicar em que sentido isso que se deseja identificar repete, amplia ou repudia esses contextos e práticas. Desse modo, um modelo de história da arte que dependa unicamente de uma noção de replicação, através da qual a arte nova é explicada em termos de sua imitação ou sua repetição dos paradigmas artísticos do passado, não serve no horizonte da abordagem *narrativista* de Carroll. Ela não daria conta, por exemplo, da arte vanguardista. De modo análogo, um modelo de história da arte transformativo, capaz de explicar a produção nova somente enquanto repúdio da arte do passado, apresenta problemas (especialmente para uma crítica de arte) sobre como receber ou entender uma

---

<sup>153</sup> Ibidem, p. 51.



arte que não esteja num enquadramento ‘modernista’ de inovação, não servindo também para a abordagem *narrativista*.

Assim, inexistência de um modelo adequado de ‘história’ para a história da arte gera, parece-nos, um problema para o desenvolvimento da abordagem *narrativista* de Carroll. A questão, por outro lado, parece-nos ser atacada por ele, ainda que de maneira implícita, pela discussão do conceito de *prática* em *Beyond Aesthetics* e pela admissão das heranças wollheiminianas em *A arte em um campo expandido* (2012). É neste texto que Carroll endereça mais frontalmente a alegação de Wollheim, quando este último diz que a “arte é, no sentido dado por Wittgenstein, uma *forma de vida (Lebensform)*”<sup>154</sup>. A partir dessa alegação de Wollheim, Carroll considera que:

Para Wollheim, a convicção de que a arte é uma forma de vida gera uma série de consequências interessantes. Uma delas é que a arte é “essencialmente histórica”. Isto é, o modo pelo qual se pode compreender uma forma de vida em evolução – o modo pelo qual se apreende a sua unidade – é compreendendo [antes] a sua história. Pois, entre outras coisas, é ao entender a história de uma forma de vida que somos capazes de especificar um método para a identificação de obras de arte de maneira não definicional. Diferentemente disto, determinar a filiação a uma forma de vida relevante é uma questão histórica.<sup>155</sup>

Assim, Wollheim, na visão de Carroll, já haveria estabelecido inicialmente a possibilidade de identificação de particulares através de um processo de análise capaz de desdobrar as redes de referências de um particular a uma *forma de vida* específica, mostrando-o como ancorado nela. Carroll indica, ainda, que Wollheim sugeriu os primeiros delineamentos desse método:

A sugestão de Wollheim de como fazemos isto é a seguinte: “o método pode ter a seguinte forma: devemos, primeiro, tomar certos objetos como obras de arte originais ou primeiras; e depois devemos estabelecer certas

---

<sup>154</sup> Richard Wollheim, *A arte e seus objetos*, 2015, seção 45, p. 96. Importante mencionar que a tradução da edição brasileira borra um pouco o sentido do trecho de Wollheim, dando a entender que Wittgenstein pensou a arte *como* uma *forma de vida* – o que é, muito provavelmente, algo bastante objetável do ponto de vista da evidência textual. Numa tradução mais literal do texto de Wollheim, encontramos: “Arte, naquele sentido wittgensteiniano, é uma forma de vida”. O que a frase de Wollheim pretende enfatizar é a sua própria autoria em relação à cópula sugerida pelo ‘é’.

<sup>155</sup> Noël Carroll, *Art in a Expanded Field*, 2011, p. 21.

regras que, sucessivamente aplicadas às obras de arte originais, nos darão (com alguns limites) todas as obras de arte subsequentes ou derivativas”. Eu acredito que com certas modificações, incluindo ampliações, a proposta de Wollheim pode ser mostrada como um – e eu enfatizo o uso do singular aqui – método para identificar candidatos a obras de arte. Além disso, esse método deve ser especialmente atrativo para wittgensteinianos, uma vez que ele reflete a forma pela qual os habitantes dessa forma de vida – que foi batizada de *o mundo da arte* pelo colega de Wollheim na Universidade de Columbia, Arthur Danto – efetivamente podem estabelecer que alguns candidatos são obras de arte.<sup>156</sup>

É interessante notar como Carroll pensa os termos dessas modificações ou ampliações sugeridas. Ainda não apresentamos a proposta de Weitz, mas é bastante adequado indicar que o espírito desse “método” indicado por Wollheim é, dadas algumas diferenças, praticamente o mesmo.<sup>157</sup> Assim, é bastante provável que a necessidade que Carroll vê em *ampliar* ou *modificar* a proposta de Wollheim se dê como uma tentativa de salvaguardá-la das mesmas objeções que a proposta weitziana sofreu. Uma dessas modificações levará em conta a noção introduzida por Wollheim sobre ‘seguir regras’. Carroll, pelo menos nos parece, tenderá a ampliá-la:

Uma forma de vida, como eu penso que Wollheim a compreendeu, é uma estrutura de movimentos possíveis. O jogo de xadrez estipula as maneiras gerais pelas quais certas peças podem se mover; então a disposição das peças em um dado ponto de qualquer jogo como que restringem o escopo dos movimentos viáveis no futuro. Dentro da forma de vida mundo da arte, o curso do desenvolvimento artístico é tanto facilitado como restringido por condições históricas antecedentes.<sup>158</sup>

A comparação com o jogo de xadrez e seu funcionamento permite que Carroll modifique/amplie a menção wollheiminiana à ‘seguir regras’. Uma ‘regra’ no xadrez certamente diz respeito aos movimentos determinados para cada uma das peças (por exemplo, o cavalo só se movimenta em L; o bispo só em diagonal,

---

<sup>156</sup> Ibidem, p. 22.

<sup>157</sup> Por exemplo, a noção de ‘paradigma’ introduzida por Weitz é análoga ao que Wollheim está chamando de ‘obras de arte originais ou primeiras’. São muito próximas também as noções de ‘seguir regras’ (Wollheim) e de ‘estabelecer semelhanças’ (Weitz).

<sup>158</sup> Noël Carroll, *Art in a Expanded Field*, 2001, p. 23.

etc.). No entanto, Carroll está chamando atenção para outros tipos de ‘restrições’ e de ‘possibilidades’ que não são (pelo menos não diretamente) estabelecidas pelas ‘regras pré-determinadas de movimento para cada uma das peças’. Diferentemente disto, Carroll está chamando nossa atenção para as restrições e possibilidades oferecidas pelo *contexto* de um jogo particular, pela *situação* específica na qual um jogo se encontra depois de ter iniciado, pela *disposição* das peças num dado momento.<sup>159</sup> Nesse sentido, cada jogador deve avaliar a ‘mesa’ para determinar a sua própria jogada – o que movimentar, como fazê-lo, com vistas a que finalidade?

Nosso objetivo neste capítulo foi, portanto, encontrar uma maneira de falar da história de um prática, ou de um conjunto de práticas, que não fosse inteiramente dependente de modelos já existentes na historiografia da arte; e que, na sugestão de Belting (e também de Danto), não servem mais para explicar a produção contemporânea de maneira inteiramente adequada. Se pensarmos mais uma vez na sugestão avançada por Aires Almeida em seu mapeamento das filosofias analíticas da arte (abordagens de cunho metafísico e abordagens de cunho semântico)<sup>160</sup>, podemos encontrar uma alternativa de explicação para o suposto silêncio de Carroll em relação ao debate historiográfico contemporâneo. Isto, em nossa visão, é corroborado pelo interesse de Carroll em relação às propostas de Wollheim e sua tentativa de compatibilização da noção de *forma de vida* à discussão sobre a arte.

---

<sup>159</sup> Talvez, pautar o debate a partir de uma noção mais restrita de ‘seguir regras’ promovesse um retorno para a consideração *intensional*. Ampliar essa noção, como faz Carroll, e passar a considerar o contexto, a disposição da mesa no jogo de xadrez, etc., faz com que o debate novamente seja pautado pela consideração *extensional*.

<sup>160</sup> Cf. Aires Almeida, *Definição de Arte*, 2014, p. 1 e 2.

#### 4. A abordagem *narrativista*

Ao longo deste capítulo nos concentramos com mais especificidade na etapa propositiva do pensamento de Carroll. Ela corresponde à segunda parte de *Beyond Aesthetics* (Parte II: Arte, História e Narrativa), na qual Carroll apresenta e discute largamente seu projeto. De modo geral, o projeto de Carroll se constitui como a tentativa de construção de um modelo capaz de responder a uma demanda de ordem prática, instaurada pela situação real, por vezes bastante habitual, de uma certa disputa entre posições contraditórias e que procuram decidir sobre a aplicação do conceito arte a um objeto ou processo específico. Embora fortemente marcada por essa demanda de ordem prática, a construção de um modelo para a filosofia contemporânea da arte em Carroll dificilmente poderia ser chamada de uma *teoria da arte*, porque não depende (ou não emprega) um conceito ou uma definição para esse objeto. O que Carroll parece interessado em construir é um modelo, não-teorético nesse sentido, mas capaz de promover o reconhecimento de uma atividade constante, filosófica, de investigação e de análise de caso por caso.

##### 4.1. Cenário atual da filosofia analítica da arte

Para Carroll, a resposta à pergunta pela arte dentro da filosofia analítica foi respondida, *grosso modo*, através de três principais modalidades. A primeira consiste na clássica abordagem essencialista que procura oferecer uma definição real para a arte, explicitando condições necessárias e suficientes que estabeleceriam o escopo (ou a intensão) desse conceito. A segunda, consiste na abordagem do conceito aberto, introduzida pela primeira vez por Morris Weitz, filósofo norte-americano que procurou, sob a influência da filosofia de Wittgenstein, mostrar a impossibilidade de definirmos a arte através de uma definição real, uma vez que isso frustraria a criatividade dos artistas. E a terceira modalidade de resposta à pergunta, foi avançada por George Dickie com a sua teoria institucional. Faremos referência a elas ao chamá-las, respectivamente,

de abordagem *essencialista*, abordagem *weitziana* e abordagem *institucional-procedimentalista*.<sup>161</sup> Falaremos a seguir de cada uma delas em maior detalhe.

#### 4.1.1. A abordagem *essencialista*

Uma abordagem *essencialista* parte necessariamente da defesa de uma tese sobre propriedades não-triviais a determinados objetos e que são definidoras do seu próprio ser. De acordo com Murcho:

O essencialismo é a tese de que os objectos têm propriedades essenciais não triviais. Que os objetos têm propriedades essenciais é evidente; a questão é saber se têm propriedades essenciais não triviais. Por “propriedades essenciais triviais” entende-se as propriedades que um dado objecto tem de ter por razões exclusivamente lógicas. Por exemplo: Sócrates tem a propriedade essencial de ser Sócrates, e esta é uma ideia que dificilmente alguém quererá disputar, excepto por não perceber bem o que se está a afirmar. Outra coisa muito diferente é saber se Sócrates tem a propriedade essencial de ser um ser humano, que é outra maneira de perguntar se Sócrates poderia ter sido outra coisa que não um ser humano – um cão, ou um sapato, ou um planeta.<sup>162</sup>

Dessa forma, o compromisso com uma abordagem *essencialista* em relação à arte exige que, no processo de explicação e de descrição desse mobiliário ontológico, sejam efetuadas distinções entre essas propriedades, mostrando em que sentido as propriedades essenciais expressam um atributo comum àquelas coisas de um mesmo grupo, ou que se agrupam sob um mesmo escopo, no caso ‘arte’, determinando assim a *intensão* do conceito. No decorrer de uma explicação desse tipo, que sugere a existência de propriedades essenciais não-triviais à arte, surgem termos como o “se e somente se” que, conforme Carroll, assinalam que a análise propõe condições necessárias e condições suficientes<sup>163</sup>. Assim, quando Beardsley diz que a arte é

---

<sup>161</sup> Carrol chamará essas abordagens de, respectivamente, “Stage-one essentialism”, “The open concept approach” e “The Institutional Theory of Art”. Introduzimos aqui as três abordagens procurando respeitar a divisão que é oferecida por Carroll, mas indicamos ao leitor que outras ficam de fora, por exemplo, a abordagem *historicista* de Jerrold Levinson e também a proposta de Danto, ainda que tenhamos procurado mencioná-las. Cf. Noël Carroll, *Beyond Aesthetics*, 2001, p. 64 a 65.

<sup>162</sup> Desidério Murcho, *Essencialismo e designação rígida*, in *Crítica na Rede*, 2004.

<sup>163</sup> Noël Carroll, *Filosofia da Arte*, 2010, p. 22.

essencialmente uma coisa que suscita a experiência estética, ele quer com isso marcar a presença de algo essencialmente presente em toda e qualquer coisa que chamemos por 'arte'. Stephen Davies também apresenta, à luz do debate sobre o conceito de arte, uma ideia de que fazem essas explicitações de condições necessárias e suficientes através das definições essenciais (ou reais). Para ele, uma

definição real de alguma coisa, digamos X, precisa identificar uma série de propriedades de maneira que todo e qualquer X possua as propriedades que compõem essa série e de maneira que só os X as possuam. Uma definição real especifica um grupo de propriedades onde cada uma delas é *necessária* para que algo seja um X e onde, tomadas como um grupo, essas propriedades são *suficientes* para que algo seja X. Em outras palavras, uma definição de X caracteriza o que todos os X e só os X têm em comum. Por exemplo, uma viúva é uma mulher que perdeu o seu marido (que morreu) e que não se casou novamente. Nesse caso, existem três condições necessárias que, tomadas em grupo, são suficientes para que alguém seja uma viúva.<sup>164</sup>

A questão que se coloca em relação ao essencialismo em arte, portanto, será sempre da ordem daquilo que a definição essencial inclui ou exclui. A prática artística, como vimos anteriormente, movimenta-se constantemente através desse basculamento entre tradição e inovação, colocando para si mesma a literalidade do debate filosófico entre identidade e diferença. O que uma definição essencial faz é, em certo sentido, constranger esse movimento ao promover uma amarração conceitual que promova a identidade ou a unidade. E o artista, diante disso, poderá trabalhar dentro de um leque consensual que o permite fazer somente certas coisas. A ideia de uma normatividade do artístico – tão presente no Classicismo de Charles Batteux<sup>165</sup>, por exemplo – consistiu precisamente nesse impulso de manutenção do arcabouço conceitual da arte enquanto imitação. Por fim, o que o oferecimento de uma consideração essencialista para a arte oferece é, portanto, a possibilidade de sempre sabermos o que é e o que não é arte recorrendo àquilo que é fixado pelo conceito. A identificação de alguma coisa como arte dependerá, nesse caso, de um procedimento de

---

<sup>164</sup> Stephen Davies, *Definitions of Art*, 2005, p. 227.

<sup>165</sup> Cf. Charles Batteux, *As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio*, 2009.

comparação entre o que o objeto em questão apresenta e o que a definição essencial condiciona como escopo do conceito.

#### 4.1.2. A abordagem *weitziana*

A abordagem *weitziana*, que Carroll também chama de “abordagem do conceito aberto”<sup>166</sup>, consiste numa das primeiras tentativas filosóficas para a identificação de coisas como ‘arte’ sem que se recorra a uma definição essencial (ou real), explicitando condições necessárias e conjuntamente suficientes. Weitz enxergará no que chamamos de movimento bascular da prática artística (e que ele chamará de *criatividade*), um verdadeiro problema à qualquer definição essencial. Sua proposta consistirá, portanto, no oferecimento de um método de identificação que não depende, em sua função de identificar a arte, de condições necessárias e suficientes. Tirará inspiração para isso da discussão feita por Wittgenstein em *Investigações Filosóficas* sobre as semelhanças de família ao longo da consideração sobre jogos.<sup>167</sup> É importante mencionar que a proposta de Carroll deverá muito à de Weitz e a recuperação feita por ele do texto de Wittgenstein. Por essa razão, trataremos da abordagem *weitziana* com um pouco mais de atenção.

*The Role of Theory in Aesthetics*, publicado pela primeira vez em 1956 é um artigo de nove breves páginas e que, resumidamente, contém uma consideração inicial sobre a natureza de toda a teoria enquanto estrutura discursiva comprometida com certa noção de verdade e inteiramente dependente do uso de conceitos e definições; seguida de uma consideração sobre o ensino de arte e sobre a disponibilização de livros teóricos para este ensino, sugerindo-os como processos que empregam, de maneira irrefletida, conceitos específicos de ‘arte’ comprometidos posições filosóficas; seguidos de uma análise sumária de teorias específicas da arte, como o formalismo de Clive Bell e o emocionalismo de Tolstoy. E, por fim, oferece ao leitor a natureza do seu posicionamento e o que ele implica para o campo da filosofia da arte.

---

<sup>166</sup> Noël Carroll, *Beyond Aesthetics*, 2001, p. 64.

<sup>167</sup> Ludwig Wittgenstein, *Philosophical Investigations*, 2009, p. 35e, 36e e 37e.

Weitz se inspirará manifestamente no pensamento wittgensteiniano. A discussão sobre os jogos e sobre as formas pelas quais podemos identifica-los como 'jogos' travada por Wittgenstein, servirá para Weitz como certo modelo filosófico a partir do qual ele construirá a sua própria proposta. Weitz oferecerá em seu texto dois argumentos principais, um para (1) o abandono da via definicional e outro para (2) a adoção de uma abordagem não-definicional de identificação – os argumentos ficarão conhecidos como, respectivamente, argumento do conceito aberto e argumento das semelhanças de família.

O argumento do conceito aberto de Weitz pretende explicar e fundamentar as razões para o abandono da via definicional. Ele será construído nos moldes de uma redução ao absurdo (*reductio ad absurdum*), mostrando que a aceitação de certas premissas acarreta logicamente uma contradição que, do ponto de vista lógico, exigirá portanto o abandono das premissas inicialmente supostas e com isso o afastamento da contradição. Seguirei a reconstituição oferecida por Carroll<sup>168</sup> para o argumento do conceito aberto e que é a seguinte:

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

---

5. Logo, a arte não é arte.

O argumento é, à primeira vista, convincente. Sua conclusão (em 5) pretende mostrar que ao aceitarmos as premissas 1, 2, 3, 4 e 5 incorremos numa contradição que, por sua natureza lógica, precisa ser afastada. O importante do argumento é que a suposição de que a arte pode ser definida (em 3) nos obriga, em função do arranjo condicional de 'se..., então...' (em 2), a concluir que a arte

---

<sup>168</sup> Noël Carroll, *Art in a Expanded Field*, 2011, p. 16.



não é criativa e aberta à inovação (em 4). A conjunção dessa afirmação com a afirmação de que a arte é criativa e aberta à inovação (em 1) gera uma contradição, já que se afirma e se nega a mesma coisa na mesma proposição. Isso gera uma conclusão (em 5) que é contraditória. Assim, a suposição da premissa 3 (a hipótese) deverá ser abandonada. Abandonar a suposição de que a arte pode ser definida (em 3) significa adotar, pelo princípio lógico do *terceiro excluído*, a suposição de que, portanto, 'a arte não pode ser definida'. E esse é, finalmente, o ponto de Weitz. Para ele, é necessário abandonar uma posição definicional, comprometida com uma definição essencial de 'arte', porque ela acaba gerando uma contradição (nos termos de seu argumento).

Como mencionado anteriormente, o argumento de Weitz parece um argumento convincente à primeira vista. No entanto, uma análise mais detida em suas premissas e no arranjo argumentativo delas nos mostra que seu argumento não é tão convincente assim. A premissa 1 ("a arte é criativa e constantemente aberta à inovação") contém uma informação problemática se considerarmos a própria história da arte. A arte primitiva, por exemplo, é reconhecidamente um momento muito relevante para a compreensão geral da própria história da arte. No entanto, sua produção e sua gestação nas sociedades arcaicas ou nas sociedades que permaneceram alheias às demais formas de sociabilidade contemporânea, não operam necessariamente através de parâmetros de inovação e de criatividade.<sup>169</sup> Essas formas artísticas se encontram cristalizadas em modelos simbólicos, transmitidos transgeracionalmente, de estabilidade e de fixidez, isso porque esses modelos exercem um papel fundamental no ordenamento social e cultural dessas sociedades primitivas – organizam os rituais, os direitos de sucessão e de transmissão, e os afazeres diários, desempenham assim uma função adaptativa bastante relevante. Podemos encontrar essa manutenção do estatuto da estabilidade artística também em outras culturas ao longo da história, por exemplo, a cultura chinesa e a civilização egípcia.<sup>170</sup> Ou, ainda, no medievo onde se verifica geralmente um hiato estático

---

<sup>169</sup> Ibidem, p. 17.

<sup>170</sup> Ibidem.

da manutenção de formas de representação protocolares.<sup>171</sup> Isso nos leva a admitir que a premissa 1 do argumento de Weitz é, no mínimo, inverídica.

Contudo, talvez o problema mais grave do argumento de Weitz, e também o que o torna inválido, seja a confusão que ele gera quanto à contradição apontada.<sup>172</sup> Porque a contradição é uma contradição aparente. Na premissa 1 (“A arte é criativa e constantemente aberta à inovação”) o uso do termo ‘arte’ não faz referência a uma obra de arte específica, por exemplo, ao *Menino com cachimbo* (1905) de Picasso ou ao quadro *A traição das imagens* (1929) de Magritte. Isso porque não faria sentido dizer que *Menino com cachimbo* ou *A traição das imagens* são criativas e constantemente abertas à inovação. Uma vez que o uso do termo ‘arte’ com essa referência não faz sentido na premissa de Weitz, é preciso procurar outro referente para o termo. De fato, de pensarmos que Weitz, ao empregar o termo ‘arte’ em sua primeira premissa, estivesse cogitando algo como ‘a prática da arte’ ou ‘o mundo da arte’ ou ainda ‘a produção da arte’, então sua afirmação faria mais sentido – já que é perfeitamente adequado falar que a ‘a prática da arte é criativa e constantemente aberta à inovação’. Assim, devemos concluir que o emprego do termo ‘arte’ na premissa 1 de seu argumento faz referência à noção de prática da arte ou de produção artística.<sup>173</sup>

Vejam os que se passa com as premissas 3 (“Suponha que a arte possa ser definida”) e 4 (“Então, a arte não é criativa e constantemente aberta à inovação”). Nelas o uso do termo ‘arte’ por Weitz parece fazer referência a algo diferente que ‘prática da arte’ ou ‘produção artística’. Isso porque o interesse de Weitz com a premissa 3 é, lembremos, cogitar a hipótese de que possamos definir a arte, ou seja, possamos indicar num objeto qual é a sua característica essencial e não-trivial. E com a premissa 4 é gerar a negativa da premissa 1 que, por sua vez, é o que gerará a contradição. Dessa forma, o referente de ‘arte’ nas premissas 3 e 4 não pode ser ‘prática artística’ ou ‘produção da arte’, porque não faria sentido supor ser possível definir estas coisas quando o que se está querendo supor definir é uma propriedade essencial não-trivial e que precisa ser

---

<sup>171</sup> Nesse sentido consultar Ernst Gombrich, *A História da Arte*, p. 180, 181, 182, 183.

<sup>172</sup> Noël Carroll, *Art in a Expanded Field*, 2011, p. 17 e 18.

<sup>173</sup> *Ibidem*, p. 18.

investigada a partir de *uma* coisa, ou com foco numa coisa. Assim, o uso do termo ‘arte’ nas premissas 3 e 4 faz referência às obras de arte individuais e não à prática da arte ou aos processos de sua produção.<sup>174</sup>

O que essa análise do emprego que Weitz faz do termo ‘arte’ ao longo do argumento revela é que esse uso é eminentemente *equivoco*, ou seja, faz referência a coisas distintas. Na premissa 1 o referente de ‘arte’ é ‘prática da arte’. E nas premissas 3 e 4 o referente é ‘obra de arte individual’ ou ‘a obra de arte x’. Portanto, a conclusão da redução ao absurdo em 5 (“Logo, a arte não é arte”) não é verdadeiramente uma contradição, já que não é contraditório falar que a ‘arte’ *qua* produção artística não é ‘arte’ *qua* o objeto artístico x. Nada é, efetivamente, *afirmado e negado* na mesma proposição, o que não gera contradição, nem faz seguir o absurdo (já que em qualquer proposição logicamente contraditória é necessário que o referente seja invariável, ou seja, que o termo empregado seja *unívoco*; por exemplo, “João é solteiro e também é casado” ou “Chove e não chove”).

Com isso, o argumento do conceito aberto de Weitz não é válido, de modo que não serve para comprovar que a sustentação de sua hipótese gera de fato uma contradição. Assim, não fica demonstrado ao seu leitor que não se pode realmente supor a tese de que a arte possa ser definida, o que evidentemente malogra sua defesa de um posicionamento anti-essencialista.

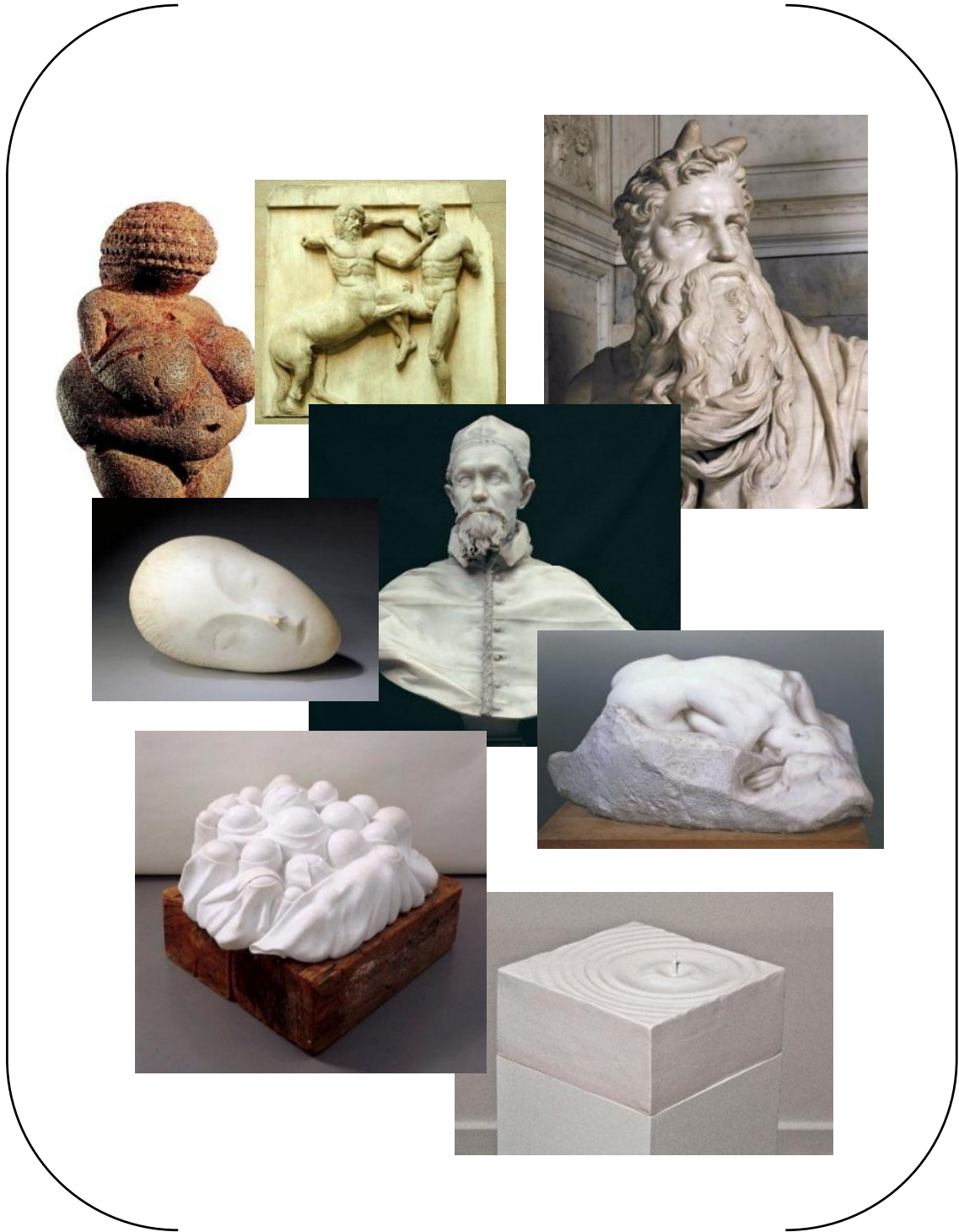
Weitz, certo da validade do argumento do conceito aberto, oferece então aquilo que viria a substituir a via definicional no processo de identificação de arte. Lembremos que Weitz não se posiciona contra a identificação de obras de arte, alegando que não podemos dizer com segurança o que é, daquilo que não é arte. Weitz só se compromete com uma posição que nega que esse processo de identificação seja realizado a partir de um conceito de arte ou, melhor, de uma definição essencial para o termo ‘arte’. A consideração que a filosofia de Wittgenstein em *Investigações Filosóficas* dedica à questão da identificação de jogos não a partir da definição, mas a partir de uma noção de semelhança (que pode ser, sucessivamente, elaborada numa espécie de método) surgirá então para Weitz como o motor teórico que o impulsiona a ampliar essa consideração

---

<sup>174</sup> Ibidem.

wittgensteiniana à questão da arte, sua identificação e seu criticismo. Dessa forma, Weitz se comprometerá com um método de identificação de individuais (obras de arte) que não seja debitário da definição, mas que seja capaz de discriminar certos *paradigmas* (modelos) a partir de certas *semelhanças* entre eles (estereótipos). Tendo à sua disposição um paradigma sob o qual se agrupam coisas semelhantes em diversos sentidos, é possível então compará-las com outras tantas coisas e verificar, finalmente, se elas se parecem ou não com esses paradigmas.

Assim, coisas muito diferentes poderiam, de acordo com a proposta de Weitz, ser agrupadas sob a égide de um paradigma específico. Existem tanto diferenças, quanto semelhanças entre os objetos que se agrupam neste paradigma, mas todos eles poderiam ser usados no futuro para sucessivamente viabilizar a inserção de novos membros. Tomemos como um exemplo o conjunto de particulares introduzido na próxima página. Dentro da sugestão weitziana, esse agregado de particulares pode ser visto como um *paradigma*. Uma semelhança mais patente entre esses particulares são, por exemplo, o suporte, o material utilizado na confecção destes objetos. Todos eles são feitos a partir de algum tipo de pedra ou rocha, como o mármore. Outra semelhança bastante inspecionável desse paradigma é que todos eles possuem certa forma ou suscitam certa imagem. A *Vênus de Willendorf* (2500 a 2000 a.C.) suscita uma forma humanoide feminina, como a *Musa adormecida* (1909 a 1911) de Brancusi sugere o rosto de uma mulher repousando e como a escultura *Danaïd* (1889) de Rodin que também suscita uma forma humanoide feminina, mas agachada, parcialmente aparente; já o *Busto de Urbano VIII* (1632) de Bernini sugere com maestria imitativa o papa, da mesma forma como o *Moisés* (1513 a 1515) de Michelangelo suscita a personagem bíblica; por outro lado, *Cúmulo I* (1969) de Louise Bourgeois suscita vagamente alguma coisa (olhos, falos, células, etc.), mas certamente é dotado de formas (redondas, cilíndricas, drapeados, etc.). Assim, esses particulares podem ser tomados como um paradigma para a noção de 'obra de arte' e, a partir dele, através de comparações de semelhanças e familiaridades, podemos atribuir o estatuto de arte para outros objetos – isto é, se for possível estabelecermos um cruzamento de semelhanças entre esses objetos novos e o nosso paradigma.



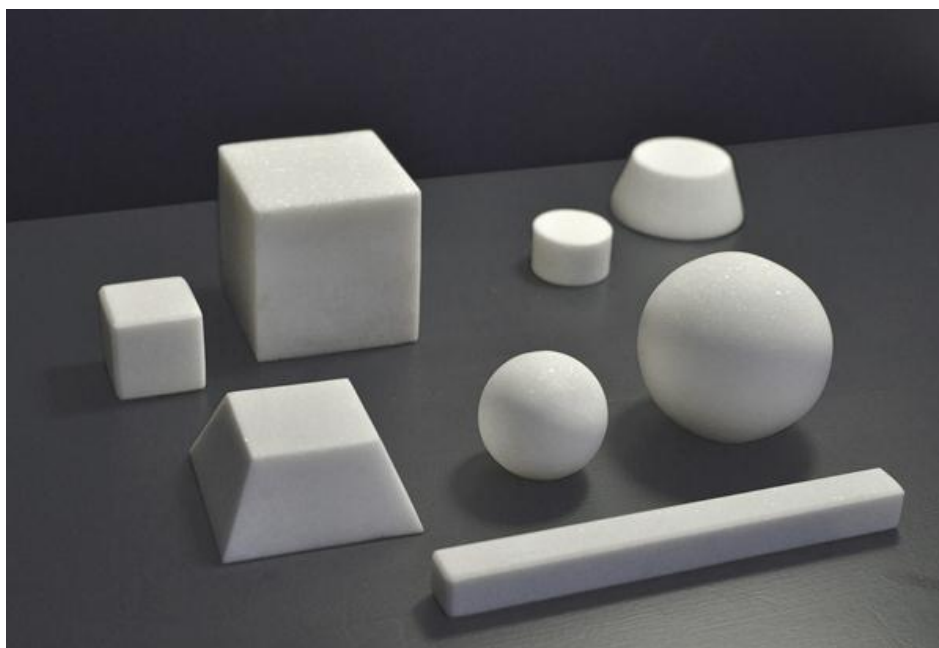
Autor, *Diagrama de paradigma weitziano*, 2015

Ao tomarmos, portanto, esse paradigma e considerarmos, por exemplo, a primeira semelhança (serem feitos de mármore), podemos tentar verificar um candidato para que participe do estatuto 'arte'. O candidato abaixo (essa formação virgem de mármore), quando comparado com o estereótipo em questão (ser *marmóreo*) que foi estipulado pelo paradigma, precisará ser verificado como uma obra de arte, já que estabelece semelhanças com o paradigma. Ela se assemelha com o paradigma porque tem o mesmo suporte ('dureza', 'rochoso', 'mármore'), dessa maneira ela é – aceitando-se a abordagem de Weitz – uma obra de arte exatamente como o são aquelas do paradigma. Esse resultado, entretanto, é inadequado. Ele nos leva de volta a uma consideração sobre características essenciais ('mármore', 'dureza', 'rocha') que não serve para expressar a natureza de toda a arte (considerem-se, por exemplo, os *Parangolés* de Hélio Oiticica, que não são rochosos, não são de mármore e não são duros, mas sim pedaços de pano; ou então a pintura; ou a música).



Google Images, '*marble formation*', 2015

Por outro lado, podemos tomar do paradigma outro estereótipo, por exemplo, a presença de forma ou de figura. A imagem abaixo traz objetos compostos do mesmo material e que, exatamente como o paradigma, suscitam 'certa forma', certa *figurabilidade*. Dessa maneira, ao terem suas semelhanças cruzadas com o paradigma, esses objetos precisariam ser identificados como obras de arte. Eles, contudo, não o são, são meros recortes de mármore, sobras de uma marmoraria, usados como 'catálogos' para diferentes cortes e texturas.



Google Images, 'marble pieces', 2015

O mesmo problema que identificamos antes, ao considerarmos a questão do estereótipo-*suporte*, aplica-se aqui. Tanto o *suporte* quanto a *forma* aparecem como semelhanças nos exemplos agrupados pelo paradigma, mas não servem enquanto estereótipos efetivos para a identificação de toda a arte porque sozinhos geram um resultado inaceitável ao verificarem como 'arte' coisas que claramente não são. Com isso em mente, seria possível tornar a abordagem das semelhanças de família algo ainda mais complexo, defendendo que para a identificação de um objeto  $x$  com o paradigma não basta uma só semelhança de

família com ele, mas *várias*, por exemplo, semelhança de suporte, semelhança em figurabilidade, semelhança na cor, semelhança no acabamento, na apresentação e assim por diante. Entretanto, esse processo de complexificação da abordagem das semelhanças de família apresentará dois problemas: por um lado, dá margem para a consideração das essências não-triviais (algo que deverá ser afastado de uma posição anti-essencialista) e, por outro, se tornará praticamente uma abordagem definicional ao elaborar uma série de condições que um objeto deverá cumprir para ser identificado como 'arte'.<sup>175</sup> Esse resultado desfavorável da aplicação do método desenvolvido por Weitz se dá em função da ênfase sobre a noção de 'semelhança' como um 'estereotipo', como uma característica 'morfológica'. Nesse sentido, há por parte de Weitz um distanciamento considerável da noção wittgensteiniana de semelhanças de família e seu dimensionamento numa discussão mais ampla sobre os jogos de linguagem e as formas de vida em *Investigações Filosóficas*. Ramme em *É possível definir "arte"?* (2009) argumenta sobre essa má compreensão das teses de Wittgenstein por Weitz, evidenciando com precisão que essa interpretação para a noção de semelhanças como propriedades de um objeto não é correta, exatamente por enfatizar (ao contrário do projeto de *Investigações Filosóficas*) o significado da palavra a partir do objeto e não a partir dos contextos práticos, concretos, de uso.<sup>176</sup>

Embora os posicionamentos de Weitz em *The Role of Theory in Aesthetics* tenham sido bastante relevantes para impulsionar o debate sobre a definição de arte e os seus limites na filosofia contemporânea, principalmente motivando o interesse pela investigação semântica sobre a arte, tanto a sua defesa da impossibilidade de definirmos 'arte' como o seu oferecimento de um método de identificação (via semelhanças de famílias) como substituição da via definicional apresentam objeções relevantes.

Seu argumento do conceito aberto falha porque emprega o termo 'arte', ao longo de suas premissas, de maneira equívoca, não demonstrando contradição alguma em supor que a arte possa ser definida. E sua interpretação das considerações wittgensteinianas em *Investigações Filosóficas* se apresenta

---

<sup>175</sup> Ibidem.

<sup>176</sup> Noéli Ramme, *É possível definir "arte"?*, 2009, p. 206.



como uma tentativa malograda de fornecer um método de identificação que efetivamente consiga desempenhar o mesmo papel que uma definição essencial conseguiria, executando portanto a verificação de itens de uma maneira não-arbitrária.

Sua proposta, como já foi mencionado, gerou no ambiente acadêmico e intelectual da filosofia contemporânea sensações ambivalentes. Alguns a receberam com entusiasmo, outros com ceticismo. Uma tradição importante de comentadores (entre eles, Beardsley, Dickie e Danto) admitirão terem sido motivados pela proposta weitziana ao elaborar suas próprias considerações sobre a possibilidade de definição e sobre a identificação de particulares.

#### 4.1.3. A abordagem *institucional-procedimentalista*

Para Carroll, o mais eminente representante dessa abordagem é George Dickie. O primeiro trabalho de Dickie, *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis* (1974), consiste numa espécie de resposta à publicação do trabalho de Weitz em 1956. A proposta de Dickie consiste, em princípio, numa tentativa de mostrar que a contribuição de Weitz foi sumamente importante ao se preocupar com restrições à criatividade dos artistas que a abordagem essencialista acarreta; mas equivocou-se quando conferiu demasiada importância aos aspectos morfológicos ao trabalhar com a noção de ‘semelhanças’. Assim, Dickie procurará mostrar que para a identificação de um objeto como ‘obra de arte’ os traços distintivos que devem ser apontados e analisados não são estereótipos, dotados de características morfológicas distintivas, mas algo que não se manifesta imediatamente aos olhos.

A teoria [de Dickie] explora aquilo que foi negligenciado pela abordagem [weitziana] do conceito aberto ao focar a sua atenção nas propriedades relacionais e não imediatamente manifestas de obras de arte putativas, isto é, na sua relação comum aos procedimentos de geração de um mundo da arte.<sup>177</sup>

---

<sup>177</sup> Noël Carroll, *Beyond Aesthetics*, 2001, p. 65.

Dessa forma, enquanto que a abordagem *weitziana* em seu método de identificação conferiu destaque aos aspectos sensorialmente distinguíveis dos suportes, a abordagem *institucional-procedimentalista* de Dickie qualificará a possibilidade de identificação ao apostar, diferentemente, em aspectos não visíveis, fenomenologicamente inacessíveis, dando ensejo para aquilo que Danto resumiu muito bem com sua alegação de que para “enxergar algo como arte, é preciso alguma coisa que o olho não consegue discernir”<sup>178</sup>. No caso da abordagem *institucional-procedimentalista*, portanto, a identificação da arte ficará sempre à critério de um procedimento – que Dickie qualificará de *institucional* – através do qual um representante das instituições artísticas identifica, batiza e introduz o objeto dentro dos contextos da arte.

A reformulação da abordagem *institucional-procedimentalista* de Dickie acontece, anos mais tarde, com a publicação de *The Art Circle: A Theory of Art*, texto no qual a dimensão *institucional* dos contextos de arte é deflacionada e positivamente substituída pela noção de *Círculo da Arte* (Art Circle).<sup>179</sup> Com a introdução dessa nova noção, a antiga concepção procedimental de uma identificação que se circunscreve aos liames de um expediente institucional, dá lugar para que o acento teórico repouse sobre a importância do contexto, do circuito e das práticas das quais as instituições são parte, não o todo. Aqui, talvez, caiba pensar nos muitos sentidos de ‘círculo’ e encontrar nessa reflexão um sentido ambiental (‘esfera’, ‘meio’, ‘elemento’) ou num sentido conceitual (‘alcance’, ‘escopo’, ‘limite’, ‘âmbito’). Assim, falar em termos de um *Círculo da Arte* implicaria, pensamos, referir sempre uma prática ou um conjunto de práticas urdidas ao tecido social. É importante mencionar que Carroll reconhece essa herança da filosofia de Dickie, ao alegar que ela “mostrou a importância do [reconhecimento de um] contexto social para as tentativas de identificação de arte”<sup>180</sup>, enfatizando sua seminal contribuição para toda a filosofia contemporânea da arte.

---

<sup>178</sup> Arthur Danto, *The Artworld*, 1964, p. 580.

<sup>179</sup> Noël Carroll, *Beyond Aesthetics*, 2001, p. 22. Também conferir: Noël Carroll, *Beyond Aesthetics*, 2001, p. 397.

<sup>180</sup> *Ibidem*, p. 75.

Ainda é interessante pensar como o trabalho de Dickie foi, para o debate filosófico contemporâneo e para a filosofia da arte, altamente pertinente. O surgimento de outras abordagens – das quais Carroll se ocupa muito pouco em *Beyond Aesthetics* –, a saber, as abordagens históricas de Jerrold Levinson e de James Carney devem muito ao modo pelo qual Dickie moldou o debate filosófico sobre a identificação depois do ceticismo de Weitz, em 1956.<sup>181</sup> O reconhecimento de que uma ancoragem social, marcada por um universo vivo de práticas, costumes e atividades, deve ser considerado para a identificação de alguma coisa enquanto ‘arte’, como que amplia o debate, promovendo-o a abranger também uma dimensão histórica, de práticas e atividades artísticas passadas e que são, em algum sentido, transmitidas. Também a formulação do importante conceito de *mundo da arte* (*Artworld*) por Arthur Danto se dá, muito provavelmente, na mesma esteira dos trabalhos de Dickie e, em especial, do processo de reformulação de seu pensamento. Isso se evidencia, acredito, no reconhecimento da importância daquilo que o olho não consegue ver/discriminar, mas que suscita uma atmosfera teórica que se *incorpora* (*embodies itself*) em qualquer obra de arte:

Para enxergar algo como arte, é preciso alguma coisa que o olho não consegue discernir – uma certa atmosfera de teoria artística, um certo conhecimento de história da arte: um mundo da arte. O Sr. Andy Warhol, o artista pop, exhibe fac-símiles de caixas de Brillo, em altas e bem arrumadas pilhas exatamente como nas prateleiras dos estoques do supermercado. Acontece que elas são de madeira, pintadas para que se pareçam com papel cartão – e por que não? Parafraseando uma das críticas do *Times*, se alguém pode fazer o fac-símile de um ser humano em bronze, por que um outro não poderá fazer o fac-símile de uma caixa de Brillo em compensado?<sup>182</sup>

Essa passagem do texto de Danto não só já sugere algumas das bases de sua concepção artística particular (a corporificação do significado, a atmosfera de teoria, a inserção no mundo da arte<sup>183</sup>) que será modulada mais maduramente em *A transfiguração do lugar-comum* (1981), mas sugere também, na leveza da

---

<sup>181</sup> Respectivamente Cf.: Jerrold Levinson, *Defining Art Historically*, 1979. James Carney, *The Style Theory of Art*, 1991.

<sup>182</sup> Arthur Danto, *The Artworld*, 1964, p. 580.

<sup>183</sup> Cf. Virginia Aita, *Arthur Danto: narratividades histórica “sub specie aeternitates” ou a arte sob o olhar do filósofo*, 2003, p. 152.

paráfrase e da analogia, que as *Brillo Box Soap Pads* (1964) de Warhol são uma expressão legítima de uma prática comum entre os homens – em imitar, em comprazer-se no imitado<sup>184</sup> – e que é tão antiga quanto Fídias e Zêuxis.

A menção à Danto aqui não é sem razão, já que Dickie assinala em *Defining Art*, publicado cinco anos depois de *The Artworld*, que a atmosfera de teoria que Danto refere é bastante útil, mas um tanto elusiva.<sup>185</sup> Assim, Dickie parte da noção introduzida por Danto, procurando ancorá-la na dimensão contextual das práticas, procedimentos e instituições:

Um artefato pendurado num museu de arte, uma peça num teatro e assim por diante são seguramente sinais de que o estatuto [de arte] *foi conferido*. Mas muitas obras de arte nunca chegam às paredes do museu e algumas nunca são vistas por ninguém exceto o artista que as produziu. O estatuto, portanto, deve ser conferível por uma pessoa que trata um artefato enquanto um candidato de apreciação, usualmente o artista ele mesmo, ainda que nem sempre, porque alguém poderá criar um artefato sem nunca considerá-lo como candidato de apreciação e ainda assim o estatuto poderá ser conferido por outra pessoa ou pessoas. Mas pode esse estatuto ser conferido tão facilmente? Nós associamos o estatuto com uma cerimônia – a cerimônia de casamento e o estatuto de estar casado, por exemplo. Contudo, a cerimônia não é a única maneira de se casar, em algumas jurisdições o casamento pela *direito comum* [*common-law*] é possível – o estatuto é adquirido sem a cerimônia. O que eu gostaria de sugerir é que, assim como duas pessoas podem adquirir o estatuto de um casamento pela *direito comum* dentro de um sistema legal, um artefato pode adquirir o estatuto de ser candidato de apreciação dentro de um sistema que Danto chamou de “mundo da arte”.<sup>186</sup>

Nesse sentido, nota-se com mais clareza que Dickie oferece para a noção de mundo da arte uma contribuição própria, atrelando-o à diferentes aspectos, por exemplo, a uma espécie de ‘batismo’ pelo seu produtor ou outra pessoa, a sua presença em instituições reconhecidas e às ‘cerimônias’ que lhe são próprias, mas, sobretudo, através de uma análise de contextos específicos e de encontro de precedentes.

---

<sup>184</sup> Aristóteles, *Poétique*, 2007, p. 82, 1449a4.

<sup>185</sup> George Dickie, *Defining Art*, 1969, p. 254.

<sup>186</sup> *Ibidem*.

#### 4.2. A abordagem *narrativista*

A abordagem *narrativista* de Carroll se insere neste debate bastante multifacetado sobre a definição de arte e sobre a possibilidade de identificação de particulares que, a partir da publicação do texto de Weitz, passa a se desenrolar no ambiente da filosofia contemporânea, especialmente a americana. É legítimo sugerir que, ao construir sua abordagem *narrativista*, cuja parte nuclear é o método das *narrativas identificadoras*, Carroll revisita grande parte dessas abordagens, analisando-as e as comentando eventualmente. Assim, uma boa parte da etapa *propositiva* de seu pensamento se encontra, de fato, voltada para uma prestação de contas das heranças que recebe dos empreendimentos contemporâneos em filosofia da arte. Chama a atenção do leitor que o procedimento exegético nesses momentos seja quase sempre o mesmo, a saber, procurando evidenciar em que sentido essas abordagens adotam (ou implicam inadvertidamente) uma posição essencialista ou, como é o caso de Weitz, não se sustentam depois da análise

Eu pretendo responder a questão “O que é arte?” – onde essa questão for tomada como algo pertencente à afirmação de que temos, de fato, um método confiável para identificar a arte – através da especificação da natureza desse método. Minha proposta é de que temos um método confiável para identificar um candidato a ‘obra de arte’ e de que esse método é o da narração histórica. Com respeito à questão de se a arte pode ser categorizada por meio de uma definição real, eu permaneço agnóstico (...). Uma vez que sustento que não precisamos na verdade de uma definição [para identificar], nosso agnosticismo não é daquela variedade de agnosticismo aflito. Pois a questão de se a arte pode ser definida, ela me parece “acadêmica” no sentido forte deste termo, já que obras de arte podem ser identificadas por outros meios.<sup>187</sup>

O que se resguarda, portanto, com maior desenvoltura em sua filosofia, na nossa opinião, é um comprometimento similar com aquele assumido pela primeira vez por Weitz, a saber, de que é possível identificar de maneira legítima o que é arte por uma via alternativa à da definição. Assim, Carroll elaborará o método das *narrativas identificadoras* como um procedimento filosófico que permite a identificação de itens ontológicos *qua* arte sem definição, mas

---

<sup>187</sup> Noël Carroll, *Beyond Aesthetics*, 2001, p. 82 e 83.

simplesmente através da elaboração criteriosa de um relato não ficcional (ou uma narrativa) que seja capaz de explicitar uma série de razões que evidenciem em quais sentidos um objeto *x* se encontra geneticamente vinculado<sup>188</sup> a contextos ou objetos amplamente reconhecidos enquanto obras de arte por uma tradição. Essa narrativa se efetua sempre, em Carroll, através da elaboração de uma espécie de linhagem artística para o objeto *x*, mostrando-o como herdeiro de uma tradição, ainda que ela tenha mudado radicalmente ao longo da história ou ainda que o objeto a repudie frontalmente.

#### 4.3. Natureza e estrutura das *narrativas identificadoras*

O método das *narrativas identificadoras* (NI) consiste na porção central da abordagem *narrativista* avançada por Carroll e representa o modo pelo qual é possível identificar algo como arte por uma via alternativa a da definição. Em sua visão, uma das questões mais emblemáticas da qual se ocupam as teorias contemporâneas da arte diz respeito à uma situação prática, na qual uma audiência (ou público) é confrontado com um objeto, performance ou processo que não se encontra em acordo com as suas expectativas quanto ao que deve ser denominado de 'arte'.<sup>189</sup> Chamar este objeto novo de arte exige, portanto, uma espécie de defesa ou de comprovação.

Como alguém aborda esse desafio? Eu penso que a maneira mais comum de fazê-lo é contando uma estória que conecte o trabalho *x* que é disputado aos contextos precedentes do fazer artístico de tal modo que a produção de *x* pode, então, ser vista como um desenlace inteligível daqueles processos reconhecíveis de pensamento e de produção dentro de uma prática.<sup>190</sup>

O desafio, ou melhor, a disputa se dá num contexto eminentemente cético, no qual alguém é incapaz de reconhecer *x* como um dos representantes do conceito, neste caso 'arte'. O problema para Carroll, parece-nos, precisa ser considerado do ponto de vista de uma discussão sobre o contexto extensional,

---

<sup>188</sup> Ibidem, p. 71.

<sup>189</sup> Ibidem, p. 84.

<sup>190</sup> Ibidem.

no qual o que está em questão é extensão (escopo) do termo ‘arte’. Aquele sujeito que desempenha o papel cético nessa disputa, duvidando do estatuto artístico de *x*, não é capaz de substituir no âmbito de sua linguagem *x* por *y*, quando *y* ocorre para ele adequadamente em “*y* é arte”; não sendo capaz, logo, de fazer com que *x* e *y* ocorram *extensionalmente*. O cético, portanto, não é capaz de fazer ocorrerem *extensionalmente*, por exemplo, *A ronda noturna* (1642) de Rembrandt e *Por que não espirras, Rose Sélavy* (1921) de Marcel Duchamp, no contexto da expressão ‘*A ronda noturna* é uma obra de arte’.

Tipicamente a questão de se *x* é ou não é arte emerge num contexto onde o cético falha em ver como o objeto disputado poderia ter sido produzido dentro da rede de práticas [artísticas] que já lhe são familiares (...). Existe um hiato bastante perceptível, por assim dizer, entre *x*, a anômala produção vanguardista, e o já existente *corpus* artístico dentro de uma tradição anteriormente reconhecida de produção e pensamento. Para que se defenda o estatuto artístico de *x*, o defensor precisa preencher esse hiato. E o modo padrão pelo qual se preenche esse hiato consiste na produção de um tipo de narrativa histórica que suplemente o conjunto de atividades de pensamento e de produção requeridas para, digamos, preencher a distância entre um Rembrandt e um *ready-made*.<sup>191</sup>

As NI surgem, então, nesta situação cética como a forma comum de provar ou de dar evidências de que *x* (*A ronda noturna*) e *y* (*Por que não espirras, Rose Sélavy?*) podem participar da mesma extensão no conceito ‘arte’.

A discrepância ontológica<sup>192</sup> que o cético considera existir entre Rembrandt e Duchamp só pode, para Carroll, ser harmonizada por uma aproximação da ordem da historicidade e da evolução racional das práticas artísticas. Assim, mostrar que o objeto *y* é efetivamente arte, participando portanto da extensão desse conceito, é algo que depende da competência em elaborar uma narrativa que o coloque numa linha sucessória com a tradição.

---

<sup>191</sup> Ibidem.

<sup>192</sup> Emprego ‘discrepância ontológica’ no sentido de não haver morfológicamente nada de similar entre *A ronda noturna* e *Por que não espirras, Rose Sélavy?*. Essa noção não é nada óbvia, especialmente se considerarmos a produção contemporânea e as novas formas de arte (performance, mídia-art, etc.). Sobre a mudança morfológica da obra de arte (que convencionou-se chamar de *transformação de suporte*), o trabalho de Lucy Lippard, *Six Years: The dematerialization of art object* (1997), representa uma referência importantíssima.



Rembrandt van Rijn, *A ronda noturna*, 1642



Marcel Duchamp, *Por que não espirras, Rose Sélavy?*, 1921



Mostrar que '*y* é arte' dependerá, então, da competência em mostrar, por exemplo, que

- *y* faz parte das experimentações vanguardistas realizadas por Duchamp no século XX;
- que Duchamp radicaliza e inverte a definição de 'arte' como 'objeto belo' ou 'objeto que proporciona beleza' ao construir *A Fonte* (1917), *Roda de Bicicleta* (1913) e *Por que não espirras, Rrose Sélavy?* (1921);
- que a 'arte' pré-Duchamp não havia conseguido, ainda, radicalizar o suporte, mas já havia conseguido explorar seu meio de expressão, em especial no Impressionismo e com Cézanne;
- que Cézanne efetuara uma virada no final do séc. XIX ao chamar atenção para a cor, o traço, a composição, ao invés de insistir no tema e na imitação;
- que os Neoclassicistas, como Ingres e Jacques-Louis David, não haviam se preocupado em abandonar a imitação, mas preocupavam-se principalmente com a sua maestria;
- que a maestria da imitação foi um dos aspectos mais importantes das práticas de produção artística ocidental (nas quais estão inseridos Ingres, Jacques-Louis David, Cézanne e também Duchamp) e que um dos exemplos mais relevantes da arte imitativa se encontra no hiperealismo holandês ou Período de Ouro da Pintura Holandesa, do qual Rembrandt van Rijn foi um dos principais representantes.

Não é preciso ir mais longe neste exemplo preliminar para chamar a atenção para o fato de que o procedimento das NI oferecido por Carroll realiza uma demonstração da inserção de *y* na própria temporalidade, contextualidade e racionalidade da história da arte através de "nexos genéticos"<sup>193</sup>, compensando dessa maneira o distanciamento histórico entre dois objetos, ainda que existam discrepâncias ontológicas entre eles. Interessante mencionar que Carroll realiza

---

<sup>193</sup> Noël Carroll, *Beyond Aesthetics*, 2001, p. 71.

uma breve consideração sobre a construção *proléptica* de narrativas como uma das atribuições mais legítimas da crítica de arte contemporânea.

A situação paradigmática que sugeri que fosse pensada para motivar a minha hipótese é uma na qual o trabalho é apresentado e desafiado e na qual o desafio é encarado pela produção de uma narrativa. Contudo, igualmente típica é aquela situação na qual a narrativa é construída prolepticamente – isto é, construída antes para prevenir o desafio. Essa estória proléptica pode ser narrada ou publicado pelo artista, talvez na forma de um manifesto ou entrevista, ou, mais provavelmente, é narrada por um crítico. De fato, boa parte da tarefa de um crítico de arte que defende um trabalho específico consiste em localizá-lo dentro de um esquema [framework] que apresenta as suas conexões com porções reconhecidas de uma tradição artística inteligível.<sup>194</sup>

Um dos aspectos mais importantes das NI a ser avaliado consiste na estrutura que Carroll elaborará para elas. Nesse sentido, a estruturação básica, a inspiração principal para a elaboração desse método, é tirada da literatura e consiste na tríade início-complicação-fim das narrativas ficcionais. Embora as NI não sejam ficcionais, Carroll encontra nesse estruturação clássica um bom modelo para as *narrativas identificadoras*. Dessa maneira, elas devem ser construídas respeitando uma tripartição básica: tendo um início (*beginning*), no qual é empreendida a descrição de um contexto conhecido do fazer artístico ou do mundo da arte, ou seja, práticas artísticas consensuais; uma complicação (*complication*), ou desenvolvimento, que se inicia quando somos capazes de reproduzir aquelas perspectivas e crenças do artista em relação ao contexto artístico vigente ao produzir uma obra determinada; e o fechamento (*closure*) no qual são apresentadas aquelas técnicas, escolhas, estratégias, etc., empregadas de forma inteligível pelos artistas para *repetir, ampliar* ou *repudiar* uma situação já dada no contexto artístico. Estes três últimos procedimentos – *repetição, ampliação* e *repúdio* – serão, para Carroll, os principais movimentos por trás das decisões artísticas que precisam ser descritas pelas NI.

Um primeiro aspecto geral das NI é que elas são históricas e não ficcionais. Elas devem se comprometer com um relato ou com uma explicação, precisa e confiável, de uma sequência de eventos e de estados de coisas. Ou

---

<sup>194</sup> Noël Carroll, *Beyond Aesthetics*, 2001, p. 85.

seja, para que a identificação de um item específico como arte seja feita de maneira adequada é, no mínimo, necessário que essa narrativa seja verdadeira. É necessário, assim, que o procedimento estabeleça uma patente conexão com momentos da história da arte, de maneira que se é “um ingrediente da narrativa o fato de que  $x$  influenciou  $y$ , então deve ser verdadeiro que  $x$  influenciou  $y$ ”<sup>195</sup>. *Mutatis mutandis*, se essa narrativa for, no melhor dos casos, uma narrativa plausível, então deve ser plausível que  $x$  influenciou  $y$ .

Outro aspecto importante das NI é que elas são idealmente precisas em relação a uma sequência de eventos ou a uma ordem de coisas. Carroll pretende estabelecer com isso que há, por trás dessa característica, um grau de comprometimento com a temporalidade.

Um terceiro aspecto das NI é que elas precisam ser claras em relação aos seus objetivos, ou seja, precisam enfatizar a produção específica que se deseja estabelecer como uma obra de arte. Assim que esse objetivo ficar suficientemente claro ao longo da construção da narrativa, então essa produção em especial deve ser apresentada como uma espécie de resultado ou consequência de uma série de decisões inteligíveis, escolhas e ações por parte dos artistas e que tais escolhas se originam de práticas já assentadas do mundo da arte. Esse passo é extremamente relevante para o sucesso de uma narrativa: relevante porque com ele o narrador é capaz de engendrar e discutir uma infinidade de razões que demonstram que aquelas ações, decisões ou escolhas não são arbitrárias, não originam-se *ex nihilo*; o passo é relevante também para o sucesso da narrativa porque, dependendo da informação inserida e concatenada na narrativa, ela poderá ser considerada forte (informativa, rica em detalhes, atenta aos fatos) ou fraca (vaga, obscura e imprecisa). Carroll alega que as NI, quando conseguem circunscrever um conjunto de razões para determinado objeto, podem

mostrar que o trabalho que está sendo disputado pode ser apresentado como o resultado de escolhas e ações racionais e apropriadas que são

---

<sup>195</sup> Ibidem, p. 88.

motivadas por avaliações inteligíveis que suportam a resolução em mudar, por exemplo, um contexto já estabelecido no mundo da arte.<sup>196</sup>

O último aspecto mais geral das NI é que, ao construí-las, deve ser realizado também um procedimento de *fechamento* (*closure*), da apresentação daquela obra ou processo que se deseja verificar como arte. Esse fechamento deve se comprometer com uma retomada das razões inicialmente expostas e com uma demonstração de como um problema ou um contexto relevante das práticas artísticas canônicas foi repetido, ampliado ou repudiado.

Carroll define esquematicamente uma NI do seguinte modo:

Uma narrativa é uma narrativa identificadora se e somente se ela é (1) um relato preciso (2) e temporalmente ordenado de uma sequência de eventos e estados de coisas a respeito de um assunto unificado (geralmente a produção da obra disputada), (3) dotado de início, complicação e fim, no qual (4) o fim é explicado como o resultado do início e da complicação, no qual (5) o início envolve a descrição de um contexto preliminar e reconhecido como um contexto da história da arte e no qual (6) a complicação envolve a demonstração da adoção de uma série de ações e alternativas, enquanto meios apropriados a um fim, por uma pessoa que foi capaz de chegar a uma avaliação inteligível dos contextos da história da arte de tal maneira que ela decide transformá-los de acordo com os objetivos reconhecíveis e vivos da prática.<sup>197</sup>

A condição (1), bem como a condição (2), procuram assegurar de forma conjunta o tipo de narrativa pretendida por Carroll. Juntas, as condições estabelecem o critério da veracidade<sup>198</sup> da narrativa, através de aspectos como precisão, ordenação temporal e sequenciamento de eventos, afastando com isso a possibilidade de uma narrativa fictícia; pois

na medida em que essas narrativas são *históricas*, em vez de narrativas ficcionais, elas se encontram *comprometidas* em relatar sequencias de eventos e estados de coisas de maneira precisa ou verdadeira. Isto é, para que elas sejam totalmente bem sucedidas em estabelecerem que um dado trabalho seja uma obra de arte pela via de uma narrativa histórica, é

---

<sup>196</sup> Ibidem, p. 91

<sup>197</sup> Ibidem, p. 92.

<sup>198</sup> Ted Nannicelli, *A Philosophy of the Screenplay*, 2013, p. 65.

necessário que tal narrativa seja, no mínimo, verdadeira.<sup>199</sup>

Nesse sentido, a distinção clássica fornecida por Aristóteles entre relato histórico e relato ficcional, ou entre o trabalho do historiador e o trabalho do poeta, faz-se sentir. No relato ficcional,

narrar as coisas como realmente aconteceram não é o ofício próprio do poeta, mas sim narrá-las como poderiam ter acontecido (...) Com efeito, o historiador e o poeta não se distinguem pelos fatos que narram, este em verso, aquele em prosa (...); mas se distinguem, ao contrário, em que um narra os eventos como aconteceram e o outro os eventos que poderiam ter acontecido.<sup>200</sup>

Desse modo, a narrativa histórica, diferentemente da poética, precisa comprometer-se com a narração dos fatos como eles efetivamente aconteceram, respeitando aquele encadeamento verídico entre acontecimentos. Dito de outro modo:

Na medida em que as histórias produzidas são narrativas históricas, elas estão comprometidas com a precisão histórica. As histórias precisam aspirar à verdade. As narrativas históricas podem ser desafiadas epistemologicamente. Elas podem ser rejeitadas, por exemplo, se forem factualmente falhas ou se os modos de pensamento e de produção que elas apresentam são anacrônicos. Contudo, se uma narrativa conecta um trabalho disputado àquilo que é anteriormente reconhecido como arte ao narrar uma explicação histórica satisfatória na qual o trabalho em questão emergiu inteligivelmente de práticas artísticas prévias, então o seu defensor terá conseguido estabelecer o seu estatuto artístico.<sup>201</sup>

A condição (2), em especial, sugere que o relato seja ordenado de uma maneira cronológica, suscitando com clareza a concatenação de eventos e suas vinculações aos estados de coisas. Além de auxiliar a fundamentar a condição (1), a condição (2) insere a noção de assunto unificado, obrigando que sejam descartadas narrativas que não consigam circunscrever com precisão temática (além de precisão temporal) os seus objetivos.

Já as condições (3) e (4) procuram estipular as condições mínimas

---

<sup>199</sup> Noël Carroll, *Beyond Aesthetics*, 2001, p. 88.

<sup>200</sup> Aristóteles, *Poétique*, 2007, p. 93 e 94, 1451b36.

<sup>201</sup> Noël Carroll, *Beyond Aesthetics*, 2001, p. 106.

requeridas para que a abordagem *narrativista* opere, de fato, através de um formato narrativo, a saber, a tríade início-complicação-fim.

E as condições (5) e (6) constituem aquilo que conferirá o poder explicativo a uma narrativa histórica, dando conta do evento mais tardio (ou seja, produção do trabalho *x*) como um resultado do que veio antes, através do que Carroll chamará de “significação retrospectiva”<sup>202</sup>.

Sozinha, a condição (6) estipula que o artista seja entendido como um agente racional, ou seja, é uma condição de racionalidade do artista.<sup>203</sup> Entretanto, ela precisa ser compreendida como estando intimamente relacionada às condições (4) e (5). As condições (4) e (5) dependem da suposição inserida pela condição (6) e que indica que o artista seja visto como um agente racional, porque (4) e (5) exigem que o fim da narrativa seja explicado como um resultado efetivo e legítimo do início e da complicação, mostrando que esse resultado não é arbitrário, mas que ele suscita sobretudo o processo de raciocínio prático de um artista. Isto é, é necessário que o modo de pensar do artista diante de uma situação que lhe é dada ou diante de um contexto no qual se insere seja reproduzido pela narrativa, evidenciado que seu modo de pensar e o objeto que resulta dele são respostas inteligíveis àquelas situações ou contextos. Dito de outro modo, o objeto *x* produzido deve figurar como o fim da narrativa, o raciocínio prático do artista deverá figurar como a complicação da narrativa; e os contextos e situações dadas pelas práticas artísticas nas quais o artista estava inserido deverão aparecer no início da narrativa. Outro aspecto que nos parece ser extremamente importante e que também é suscitado pelas condições (4), (5) e (6) consiste na questão da *intenção*. Não seria excessivo dizer que é através dessas condições que Carroll pode, então, incluir com propriedade na definição de NI a intenção do artista. Essa referência à intenção do sujeito que, em certo sentido, ocupa uma função de propriedade criativa em relação ao seu objeto, precisará ser muito construída na definição de NI por Carroll. Pois, se a intenção não for suscitada na definição de NI ou se for incluída de modo fraco/vago, a formulação de qualquer NI não conseguirá, por exemplo,

---

<sup>202</sup> Ibidem, p. 127.

<sup>203</sup> Ted Nannicelli, *A Philosophy of the Screenplay*, 2013, p. 65.

incluir em sua explicação o aspecto intencional em um sentido forte sem proceder a uma inspeção direta dos estados mentais do sujeito que produziu a obra para qual a NI se endereça. E isso seria claramente impossível. Por essa razão, Carroll persegue ao longo das últimas três condições a intenção artística e irá sugerir que ela seja pensada a partir da noção de raciocínio prático (*practical reasoning*), que veremos mais adiante.

A discussão sobre a estrutura das NI e as condições que essa estrutura exige para que uma narrativa seja assegurada enquanto NI, consideramos importante discutir dois aspectos. Primeiro, aquilo que é próprio de uma narrativa, a saber, a conexão entre aqueles acontecimentos, eventos ou estados de coisas. E, segundo, a noção de raciocínio prático que, como vimos, desempenha um papel fundamental na articulação do fim de uma narrativa.

É o aspecto da conexão narrativa que, na avaliação de Carroll, conseguirá garantir o sucesso de uma NI. Para tanto, Carroll revisitará a própria noção de narrativa, procurando aquilo que, do ponto de vista lógico, fundamenta essa noção. Nesse sentido, o procedimento adotado por ele é o da análise de diversos casos (ou exemplos) que supostamente seriam narrativas e, portanto, apresentariam o aspecto da conexão narrativa. Carroll começa com o seguinte exemplo:

- “Era uma vez uma velha senhora que morava dentro de um sapato muito pequeno.”<sup>204</sup>

Carroll justifica a exclusão desse exemplo pelo fato de que há somente um ‘evento’, ou ‘estado de coisa’, que se encontra descrito na frase acima. Uma narrativa exigiria que mais de um ‘evento’, ou ‘estado de coisa’, fosse apresentada. Logo, o seguinte exemplo pode ser considerado como candidato à narrativa:

- “Era uma vez uma velha senhora que morava dentro de um sapato muito pequeno; certo dia, no entanto, foi em busca de uma bota na qual pudesse morar com mais conforto.”<sup>205</sup>

---

<sup>204</sup> Noël Carroll, *Beyond Aesthetics*, 2001, p. 119.

<sup>205</sup> *Ibidem*.

Este candidato não padece da limitação da primeira, pois ordena mais de um ‘evento’ ou ‘estado de coisa’. Ordena, a saber, um estado de coisa (uma velha senhora que morava dentro de um sapato) e uma ação (saiu em busca de uma bota). A frase, contudo, não pode ser definida como narrativa, pois nem toda série encadeada de ‘eventos’ e/ou ‘estados de coisas’ conta como narrativa. Carroll procederá analisando outros candidatos para narrativa até chegar a uma definição que apresente condições necessárias e suficientes. Os seguintes candidatos, por exemplo, serão igualmente excluídos:

- “As hordas tartáricas varreram a Rússia; Sócrates engoliu cicuta; Noël Carroll comprou seu primeiro computador; Jackie Chan fez seu filme de maior sucesso; e dinossauros se tornaram extintos.”<sup>206</sup>
- “O presidente falou com seu conselheiro; o presidente comeu um pedaço de queijo; o presidente caminhou; o presidente acenou para repórteres.”<sup>207</sup>
- “A revolução francesa ocorreu em 1789; Napoleão se tornou imperador em 1805; Napoleão é derrotado em Waterloo em 1815, de modo que a dinastia dos Bourbon é restaurada.”<sup>208</sup>

Após o exercício de consideração de candidatos e de descarte daqueles que não se mostram adequados às condições que vão, também, sendo consideradas, Carroll oferece uma definição para o que poderia estruturar a noção de conexão narrativa. Assim, ela é obtida quando

(1) o relato discute, no mínimo, dois ‘eventos’ e/ou ‘estados de coisas’ (2) de uma maneira globalmente orientada para um fim (3) concernente ao enfoque de pelo menos um assunto unificado, (4) no qual as relações temporais entre os ‘eventos’ e/ou ‘estados de coisas’ são ordenados precisamente, e (5) no qual os eventos mais recentes da sequência são no mínimo condições causalmente necessárias para a causação dos ‘eventos’ e/ou ‘estados de coisas’ mais tardios.<sup>209</sup>

A tentativa de Carroll em fornecer uma definição para a noção de conexão

---

<sup>206</sup> É descartada por não ser sobre um assunto, ou objeto, unificado. Cf. Noël Carroll, *Beyond Aesthetics*, 2001, p. 119.

<sup>207</sup> É descartada por não possuir ordenação temporal. Cf. Noël Carroll, *Beyond Aesthetics*, 2001, p. 120.

<sup>208</sup> É descartada por não apresentar outra conexão além da ordenação temporal. Cf. Noël Carroll, *Beyond Aesthetics*, 2001, p. 121.

<sup>209</sup> Noël Carroll, *Beyond Aesthetics*, 2001, p. 126.



narrativa que opera internamente às narrativas (e, portanto, às NI) tem a finalidade de explicar o fenômeno da significação retrospectiva, no qual os eventos mais recentes de uma narrativa são encarados como, no mínimo, condições causalmente necessárias dos eventos mais tardios.<sup>210</sup> Assim, a adição de eventos cada vez mais tardios do ponto de partida da narrativa, permite que eles consigam suscitar ainda a relevância dos eventos mais recentes (ou dos pontos de partida) em função do encadeamento formal e minimamente causal que é colocado em jogo. Outro aspecto importante a ser levado em consideração é que esse procedimento também faz desdobrar uma dimensão taxonômica, permitindo que se caracterize mais precisamente o que conta como 'narrativas', 'anais' e como 'crônicas'; a questão aqui consiste, como revela o próprio Carroll, num encontro de posições teoricamente mais precisas, ou mais refinadas, que dão apoio ao próprio método das NI como um todo. É, em certo sentido, uma justificativa pela escolha de uma 'narrativa' para um método de identificação de arte e não de uma 'crônica'

Além disso, Carroll pretende justificar a escolha das narrativas e de todo o empreendimento de compreender a estrutura inscrita a elas ao considerar que a narração, no uso ordinário da linguagem, em meio às práticas conversacionais, é a forma mais básica de explicação para determinada coisa. No discurso ordinário, para Carroll, empregamos diariamente narrativas como uma forma amplamente aceitável de explicar como certas coisas aconteceram e porque certas condições anteriormente dadas eram (causalmente) relevantes de serem consideradas. As narrativas exploram, de fato, essa capacidade explicativa porque perseguem e evidenciam em algum sentido configurações causais e padrões de causalidade entre fatos, acontecimentos, eventos e ações<sup>211</sup>.

O segundo aspecto suscitado pela definição de NI que Carroll oferece é o de raciocínio prático (*practical reasoning*). Carroll, entretanto, limita-se no decorrer dos ensaios de *Beyond Aesthetics* a uma única (e bastante sumária) indicação de que as NI recuperam a noção de raciocínio prático, evidenciando numa ligeira nota de rodapé que há, na literatura, uma sugestiva discussão

---

<sup>210</sup> Ibidem, p. 127.

<sup>211</sup> Ibidem, p. 128.

acerca da relação entre narrativas em geral e o raciocínio prático, especificamente nos trabalhos de Paul Ricoeur como *Time and Narrative* (1984). Para Carroll, o

poder explicativo dessas narrativas (...) reside no fato de que elas estão subscritas à estrutura do raciocínio prático. A avaliação que o artista faz [dos contextos com os quais pretende dialogar] o leva a uma resolução que [por sua vez,] o leva à escolha de meios alternativos em relação àquele fim; escolhas que, então, resultam na ação que se deseja explicar [como produtora de uma obra de arte].<sup>212</sup>

Nesse sentido, sugerimos que a breve menção ao raciocínio prático por Carroll possa ser considerada a partir de uma discussão mais ampla sobre a intenção artística. A entrada dessa discussão no horizonte das NI parece, pelo menos em princípio, oferecer uma dificuldade bastante relevante à manutenção de um *status* não-definicional para a abordagem de Carroll, especialmente por levantar a possibilidade de que seja inserida na abordagem uma condição necessária. Trataremos essa dificuldade no próximo subcapítulo, a partir das objeções de Robert Stecker.

Por outro lado, buscando em Ricoeur a compreensão do sentido da noção de raciocínio prático que Carroll afirma estar subscrito às NI, podem ser encontradas ponderações interessantes sobre a natureza de narrativas em geral e, principalmente, sobre o modo como descrevemos ou explicamos através de termos e conceitos as ações humanas e que serão, nesse caso, compreendidas como porções atômicas das narrativas em geral. O raciocínio prático aparecerá na filosofia de Ricoeur como um mecanismo importante de conhecimento e como o que possibilita que agentes ‘movam-se’, para frente e para trás na história, do particular para o geral e, por fim, da prática empírica à reflexão teórica.<sup>213</sup>

Ricoeur afirma em *Time and Narrative* que

empregar os termos de maneira significativa, dentro de uma situação de perguntas e respostas, consiste em ser capaz de conectar estes termos aos demais dentro do mesmo cenário. Neste sentido, todos os membros deste cenário se encontram numa relação de intersignificação. Compreender

---

<sup>212</sup> Ibidem, p. 114.

<sup>213</sup> Andreea Ritivoi, *Paul Ricoeur: Tradition and Innovation in Rhetorical Theory*, 2006, p. 73.

exatamente essa rede conceitual como um todo, e cada um dos termos como um membro desta configuração, é ter a competência que podemos chamar de entendimento prático.<sup>214</sup>

Posto desta maneira, o entendimento prático consiste para Ricoeur numa competência do falante, ou do narrador, em entender que o uso significativo daquelas palavras ou dos termos que viabilizam o uso da sua linguagem é invariavelmente dependente dos contextos nos quais a própria linguagem se articula. A proposta de Ricoeur, no entanto, vai além da consideração à respeito da determinação semântica do conteúdo ao nos sugerir considerar o âmbito da ação humana e as formas pelas quais pretendemos explicá-la, descrevê-la, etc. Assim, nomear uma ação, descrever uma realização (um 'fazer algo') e torná-la compreensível para os outros também requer semelhante competência. É preciso, talvez, compreender que, para Ricoeur, numa atribuição significativa de ações, a própria atribuição do termo e o significado levam em conta um contexto maior (ou o que ele chama de cenário) do qual a própria referência é sempre debitária. A narrativa aparecerá no horizonte das considerações ricouerianas como aquele relato encadeado de ações que se desenrolam ao longo do tempo e são unificadas sob o escopo de um assunto. Nesta medida, elaborar uma narrativa e compreendê-la depende inteiramente de "entender tanto a linguagem de 'fazer algo', como a tradição cultural da qual procedem estes roteiros"<sup>215</sup>. A incidência, a partir de agora, da dimensão da tradição marca uma espécie de reavaliação do que Ricoeur vinha chamando anteriormente de cenário. Ele não é só decisivamente marcado pela rede de referências que apoia um termo determinado e o conecta a outros tantos, mas é principalmente afetado por uma espécie de encadeamento diacrônico das práticas e dos hábitos que sedimentam, ao longo do tempo, o uso dos termos e, conseqüentemente, suas referências.

Evidencia-se, assim, que o processo de explicação ou de descrição de

---

<sup>214</sup> Paul Ricoeur, *Time and Narrative*, 1984, p. 55. Ricoeur não emprega a expressão *practical reasoning* como parece elusivamente indicar Carroll, mas sim *practical understanding*. Minha busca pela expressão *practical reasoning* no texto de Ricoeur se mostrou infrutífera. Concluo, daí, que ou Carroll ajustou a expressão na expectativa de que não houvessem maiores comprometimentos semânticos entre 'reasoning' e 'understanding' ou confundiu-se ou, ainda, se tratam de coisas totalmente distintas. A primeira e a segunda opções me parecem, no entanto, mais razoáveis dada a exatidão dos contextos e das referências.

<sup>215</sup> Paul Ricoeur, *Time and Narrative*, 1984, p. 57.

uma ação particular por um narrador se dá “à luz de um conjunto de motivos capazes de explicar também outras ações”<sup>216</sup>. Ricoeur chega, inclusive, a considerar a hipótese de que as narrativas são elaboradas e compreendidas unicamente porque a ação humana se encontra imersa num conjunto de práticas, sendo orientada por signos, regras e normas e, assim, já se encontrando simbolicamente mediada.<sup>217</sup> A inserção da ação humana na ordem do simbólico<sup>218</sup> viabiliza a sua compreensão através de processos similares à leitura, interpretação e análise. Defender, dessa maneira, a existência de um lastro simbólico subjacente a toda ação humana significa dizer que nela há sempre algo a ser lido, algo a ser traduzido. Um sistema simbólico, para Ricoeur,

mobilha o contexto descritivo para ações particulares. Em outras palavras, é “como uma função de” tal convenção simbólica o fato de podermos interpretar este gesto enquanto significado disto ou daquilo. O mesmo gesto de levantar o braço, dependendo do contexto, pode ser compreendido e explicado como uma forma de cumprimentar alguém, de chamar um táxi ou de ser contado num processo de votação.<sup>219</sup>

A tentativa de contemplar qualquer série de ações através do uso de termos capazes de conferir significado levando-se em consideração os já mencionados cenários (ou tradições) de uso, viabilizando a explicação possível de outras tantas séries, evidencia para Ricoeur um hábito comum que orienta o próprio processo de interpretação – seja ela de textos, discursos, ações, gestos, produções ou artefatos. É esse processo de interpretação que permite, em larga medida, um acesso inteligível às ações pretéritas e à própria história. É importante considerar que novamente se apresenta ao pensamento de Ricoeur

---

<sup>216</sup> Paul Ricoeur, *From Text to Action*, 1991, p.91.

<sup>217</sup> Paul Ricoeur, *Time and Narrative*, 1984, p. 55.

<sup>218</sup> É bem verdade, contudo, que o sentido de simbólico aqui toma um matiz diferenciado. Diz Ricoeur: “E em qualquer caso a sua enumeração segue uma progressão facilmente estabelecida. Primeiro, se é verdade que uma trama é uma imitação da ação, então certa competência preliminar é requerida: a capacidade de identificar ações em geral através dos seus aspectos estruturais. Uma semântica da ação torna explícita tal competência. Depois, se imitar é elaborar uma significação articulada de certa ação, então uma competência suplementar é requerida: uma aptitude para identificar o que chamo de mediações simbólicas da ação, no sentido da palavra “símbolo” que Cassirer tornou clássico e que a antropologia cultural, da qual tirei exemplos, adotou. Finalmente, estas articulações simbólicas da ação são como suportes de elementos temporais mais precisos, dos quais procede mais diretamente a própria possibilidade da ação em ser narrada e, talvez, a necessidade de narrá-la.” Cf. Paul Ricoeur, *Time and Narrative*, 1984, p. 54.

<sup>219</sup> Paul Ricoeur, *Time and Narrative*, 1984, p. 58.

a articulação entre linguagem e tradição, narrativa e história. Para ele “explicar uma ação é interpretá-la como o exemplo de uma dada classe de disposições (...) apresentando assim um caráter de generalidade”<sup>220</sup>. E a prática de procurar nas ações um lastro de generalidade via exercício interpretativo traz à tona, por sua vez, novamente a dimensão da tradição.<sup>221</sup> Esta deve ser entendida enquanto espaço compartilhado, enquanto comunidade de interpretação capaz de compartilhar do uso de termos e de seus significados. Igualmente capaz de pensar retrospectivamente a respeito daquilo que a antecedeu e que lhe oferece oportunidade de um engajamento ativo em processos de transferência e de tradução, de uso e de emprego da linguagem.<sup>222</sup>

Sugerimos que as noções de entendimento prático (Ricoeur) e de raciocínio prático (Carroll) sejam pensadas como sinônimas. Resumidamente, ambas consistem em certo tipo de competência dos sujeitos para atribuírem razões ou empregarem termos para ações específicas ou para conjuntos de ações (narrativas) considerando contextos de uso pretéritos e presentes. O uso dos termos na linguagem viabiliza, assim, a pretensão de descrever ou explicar (Ricoeur), bem como a de narrar (Carroll). A partir desse entendimento, é adequado sugerir também que a atribuição retrospectiva de razões consiste num processo mais geral de atribuição de significado. Em Ricoeur esse processo de atribuição de significado para uma ação ou uma narrativa, bem como para o uso de um termo, encontra-se necessariamente vinculado a um cenário que pode ser pensado em termos de uma tradição histórica de referência. Em Carroll, por outro lado, ‘cenário’ significará ‘conjunto de práticas’. Ainda que seja necessário precisar com mais cuidado os paralelismos entre Ricoeur e Carroll, ou as apropriações do primeiro pelo segundo, parece-nos legítimo afirmar que eles certamente existem.

---

<sup>220</sup> Paul Ricoeur, *From Text to Action*, 1991, p. 191.

<sup>221</sup> Ricoeur apresenta, como salienta Andreea Ritivoi, a possibilidade de que a história viabilize o conhecimento quando o fenômeno da interpretação é compartilhado por membros de uma comunidade, de modo que essa troca dependerá sempre da motivação de, no momento presente, darmos vida ao passado e o incorporarmos através dos traços textuais. Assim, a noção de *practical reasoning* assume para Ricoeur a dimensão da atividade interpretativa. Cf. Andreea Ritivoi, *Paul Ricoeur: Tradition and Innovation in Rhetorical Theory*, 2006, p. 94.

<sup>222</sup> Cf. Walter Jost & Michael Hyde, *Rhetoric and Hermeneutics: A Reader*, 1997, p. 68.

#### 4.4. Algumas objeções e respostas

A abordagem das NI de Carroll recebeu, especialmente no ambiente norte americano, contribuições relevantes na forma de objeções e de defesas. Ted Nanicelli, por exemplo, é um defensor importante da contribuição carrolliana e tem procurado em seus trabalhos recentes estender a abordagem *narrativista* aos estudos do cinema. Por outro lado, Claire Detel e Robert Stecker constituem-se como objetores relevantes.

Detel endereça suas objeções ao trabalho de Carroll principalmente a partir das tendências pós-modernistas da crítica literária e histórica, tomando a obra de Jean-François Lyotard – *The Post-modern Condition: A Report on Knowledge* (1984) – e a de Hayden White – *The Fiction of Narrative: Essays on History, Literature and Theory* (2010) – como modelos de uma concepção cética à confiança epistêmica das narrativas históricas em geral. De outro modo, Davies endereça suas objeções a Carroll pensando principalmente nas implicações filosóficas de sua contribuição *narrativista* ao presumir que ela reconduz ao essencialismo histórico da arte, ou seja, à concepção de Levinson. Trataremos, respectivamente, dessas objeções.

Detel encontra no pós-modernismo lyotardiano um modelo que lhe parece adequado para desconfiar de legitimidade epistêmica de uma narrativa histórica. Assim, quando Carroll oferece uma abordagem contemporânea para a identificação de arte que depende inteiramente de um *rapport narrativista* cujo objetivo é trazer precisão histórica para contextos, fatos e acontecimentos, ele estaria – na visão de Detel e de acordo com a concepção de Lyotard – oferecendo-nos um retorno às *grand narratives*, aos modos de explicação generalizantes e às teorias universalistas. A essas concepções, estaríamos imunizados em nossa condição pós-moderna. Dentro desse panorama, as objeções de Detel compreendem, mais ou menos, três argumentos:

- (A) Unicidade narrativa;
- (B) Perspectivismo do narrador;
- (C) Estruturação forçada.

O primeiro argumento consiste em afirmar que para um mesmo acontecimento ou evento podem ser atribuídas diferentes interpretações, de modo que uma única narrativa não consegue expressá-lo com justeza, ou melhor, com confiança epistêmica. A aplicação disso para a história da arte consistiria em dizer que uma narrativa particular desrespeita a complexidade e a relatividade de um acontecimento histórico ou de uma prática artística determinada ao narrá-la de modo geral e inespecífico.

O segundo argumento de Detel se vincula intimamente ao primeiro e afirma que toda narrativa é produzida por um sujeito, dotado de perspectiva e, em especial, de imaginação. Isso implica que a explicação histórica para um evento ou para um acontecimento poderá, por exemplo, ganhar matizes diferentes de acordo com a perspectiva de cada narrador e isso, em larga medida, impossibilita que se entenda uma única narrativa enquanto expressão legítima e fidedigna da natureza de um evento.

E o terceiro argumento de Detel consiste em afirmar que quando um narrador encadeia um evento ou um acontecimento a muitos outros, criando para ele uma cadeia histórica, ele estaria então forçando uma estrutura em uma sequência de eventos naturalmente desestruturada, controlando-o e impondo-lhe uma unidade.

Carroll não respondeu diretamente às objeções de Detel, analisando no pormenor seus três argumentos ou mesmo o panorama lyotardiano no qual se inserem. Mas Ted Nanicelli, em *The Philosophy of the Screenplay* (2013), pensou ser importante tratar das críticas de Detel mais seriamente e, saindo em defesa de Carroll, oferecer para elas respostas carrollianas.

Quanto ao primeiro argumento de Detel sobre a unicidade de uma narrativa, Nanicelli considera que Detel confere uma importância demasiada à ideia de *unicidade* e a pensa como *exclusividade*. Nesse sentido, para Detel, elaborar uma narrativa para *x* seria o mesmo que elaborar a 'única narrativa possível para *x* de maneira que qualquer outra narrativa seria excluída'. Assim, uma narrativa sempre teria a pretensão de uma explicação *unívoca* sobre aquilo que apresenta. Nanicelli rebate a objeção de Detel considerando que essa

pretensão não consta na verdade na definição dada por Carroll para narrativa identificadora e que oferecer uma narrativa correta para *x* não implica necessariamente oferecer a única narrativa correta para *x*.<sup>223</sup> Aqui, a questão parece receber contornos hermenêuticos e cabe, como Carroll de fato acaba fazendo, discutí-la à luz de noções como as de ‘interpretação verdadeira’ e de ‘interpretação absoluta’. Carroll afirmará que de acordo com a visão por trás desse tipo de objeção,

se há uma multiplicidade de interpretações disponíveis para *x*, então a questão de uma verdade literal cai por terra. Uma interpretação verdadeira deveria ter uma interpretação absoluta; uma interpretação absoluta deveria ser a palavra final sobre o assunto; mas, uma vez que não existem interpretações absolutas – pelo menos não aqui no que diz respeito às narrativas históricas – também não há a questão de verdade literal. É quase desnecessário dizer que esse argumento [o da interpretação absoluta] é um mau argumento em relação ao criticismo literário. Afirmar que uma interpretação literária é verdadeira se e somente se ela for a única e exclusiva consideração aceitável de um texto é algo absurdo; alguém não nega a verdade de uma interpretação literária mostrando que outra interpretação é possível. Pois uma outra interpretação pode ser compatível com a interpretação sendo analisada. Do fato que o texto suporta uma multiplicidade de interpretações não se segue a negação da possibilidade de que todas elas sejam literalmente verdadeiras; a questão epistemológica em relação à conjuntos de interpretações de textos só se torna viva e pertinente quando esses conjuntos são inconsistentes.<sup>224</sup>

Em relação ao argumento do perspectivismo, Nannicelli o responde em relação ao elemento da imaginação e em relação ao elemento mais geral relativo à ideia mesma de mediação. Para ele, a imaginação não se trata de um elemento distorcivo para a confiabilidade epistêmica de narrativa como crê Detel. Pelo contrário, Nannicelli vê na imaginação um elemento bastante importante e a considera epistemologicamente positiva. Nesse sentido, sugere que o elemento imaginativo de fato desempenhou um papel essencial como se sabe, por exemplo, na descoberta científica da relatividade no pensamento de Einstein.<sup>225</sup>

---

<sup>223</sup> Ted Nannicelli, *A Philosophy of the Screenplay*, 2013, p. 67.

<sup>224</sup> Noël Carroll, *Beyond Aesthetics*, 2001, p. 149 a 150.

<sup>225</sup> Ted Nannicelli, *A Philosophy of the Screenplay*, 2013, p. 66.



Será importante para esse exemplo sobre o papel da imaginação, penso, entendê-la como algo que viabiliza a execução da descoberta ou, em nosso caso, da narrativa, mas que não a sobredetermina. Tanto em relação à descoberta científica, como em relação à criação de uma narrativa para a identificação de um objeto (ou processo) específico como arte, o teste crucial para a validade epistêmica dessas coisas será sempre, para Nanicelli, a evidência empírica.<sup>226</sup> Quanto ao aspecto mais geral da mediação, a resposta de Nanicelli se reporta basicamente ao senso comum, sugerindo que não gera um problema particularmente relevante para ninguém admitir de que qualquer narrativa histórica seja de fato mediada pela perspectiva de um sujeito; a mediação ela mesma não gera, nesse sentido, um problema.<sup>227</sup> No entanto, é problemático – e muito se pensarmos nas *narrativas identificadoras* – quando um sujeito distorce intencionalmente os fatos e os acontecimentos, moldando-os a sua perspectiva ou impondo-lhes um viés particular. Ainda assim, essa consideração sobre uma possível distorção não implica que exista um problema epistemologicamente relevante (se é que implica problema algum) e inerente a qualquer tipo de narrativa. Ou seja, o problema da confiança epistêmica de uma narrativa, e que incide aqui sobre a questão da sua distorção, não é *de re*, mas é *de dicto*. Voltando a Carroll, para ele a discussão sobre o perspectivismo, mediação e, finalmente, sobre a distorção incidem sobre a questão da seletividade de uma narrativa como o “pretexto perene para suspeitarmos de sua objetividade”<sup>228</sup>. E, para ele, será algo bastante trivial que

uma narrativa selecione um subconjunto de eventos, bem como relações de eventos, do fluxo histórico; assim, se a candidatura à não-ficcionalidade dependesse da correspondência ao passado inteiro, ou ao passado inteiro com alguns parâmetros temporais específicos, uma narrativa histórica de fato precisaria ser descartada. Mas, outra vez, isso deveria nos levar a abandonar a cópia do ideal da não-ficcionalidade e não a ideia generosa de que narrativas históricas são não-ficcionais.<sup>229</sup>

E ainda:

---

<sup>226</sup> Ibidem.

<sup>227</sup> Ibidem, p. 67.

<sup>228</sup> Noël Carroll, *Beyond Aesthetics*, 2001, p. 146.

<sup>229</sup> Ibidem.

Alguns historiadores podem selecionar os eventos que eles desejam destacar de forma questionável, mas existem procedimentos para assegurar se esse processo de seleção é questionável. Isto é, historiadores podem produzir representações distorcidas do passado em função de abordagens preconceituosas, mas isso só demonstra que a atenção que é selecionada por uma narrativa específica pode vir a ser distorcida; e não que a seletividade, nela mesma, por ela mesma, é problemática. Se assim o fosse, então as descobertas científicas, que são igualmente seletivas, também seriam – por paridade de raciocínio – ficcionais.<sup>230</sup>

Quanto ao terceiro e último elemento (estruturação forçada), Nannicelli o responderá discutindo a própria ideia de estrutura que orienta a objeção de Detel. Para ele, uma estrutura narrativa, como a tríade início-complicação-fim das *narrativas identificadoras* de Carroll, não fazem com que uma sequência de eventos entrem em um molde que lhes é imposto de fora; mas, pelo contrário, a estrutura se constrói a partir daquilo que é encontrado nos próprios eventos. Nannicelli dá um exemplo muito elucidativo para seu ponto. Não vou reproduzi-lo, mas formularei um outro exemplo que acredito que corresponda ao mesmo espírito: o de um dia no qual tudo deu errado.

Imagine que eu me atrase para um compromisso muito importante, uma reunião, e para a qual preparei uma série de materiais de consulta e de discussão. No meio do caminho me dou conta que esqueci, ao sair, minha pasta com os materiais na mesa da sala, o que me obriga a voltar. Dou meia volta, pego os materiais, ponho-me a caminho outra vez e, finalmente, entro no ônibus. Quando estou prestes a chegar ao meu destino, o ônibus estraga, obrigando-me a esperar pelo próximo. Espero, pego o próximo, chego ao destino. Ao chegar, encontro a portaria do prédio fechada. Espero pelo porteiro por longos minutos, até que uma pessoa que sai do prédio avisa-me que o porteiro faltou e que eu poderia ter simplesmente tocado o interfone, mas, como não há luz no prédio, os interfones não funcionam. Sou obrigado a ligar para alguém que participará da reunião, e que já esteja dentro do prédio, para que abra a porta para mim. Abrem a porta, mas com o prédio sem luz, sou obrigado a subir seis longos andares de escada. Acabo me atrasando extraordinariamente ao meu

---

<sup>230</sup> Ibidem.

compromisso.

Essa narrativa, ainda que um pouco longa, explica com legitimidade a razão do meu atraso, fornecendo para o acontecimento um *rationale* adequado. Ela é uma versão da tríade início-complicação-fim porque é dotada de uma série de complicações (ou reviravoltas): o esquecimento, o estrago do ônibus, a ausência do porteiro, a falta de luz. Contudo, ela não distorce os acontecimentos, embora eu não tenha reproduzido *exatamente todo e qualquer* acontecimento desde a primeira vez que saí de casa. Na verdade, muitas outras coisas além das que foram narradas inicialmente se passaram enquanto isso: recebi uma ligação importante, mas não relacionada à reunião do dia; lembrei-me de comprar comida para cachorro; no trajeto, enquanto o ônibus percorria seu caminho, revisei os materiais para a reunião e descobri quatro erros ortográficos e a falta de uma página; passei por um parque e apreciei as copas das árvores que estavam bem verdes, etc. Estes outros acontecimentos, ainda que tenham decorrido desde o primeiro acontecimento (sair de casa) não são *relevantes* para explicar o acontecimento final (chegar à reunião). Caso eu decidisse incluir todo e qualquer acontecimento desde o primeiro deles em minha narrativa da explicação para o atraso, relatando-a como o borgiano Funes, o memorioso, e não submetendo-a a nenhum tipo de seleção ou de recorte, a narrativa inicial (que já nos parece tediosa, inverossímil e cansativa) seria muito menos explicativa e muito mais obscura do ponto de vista da explicação racional para o acontecimento final (a chegada). Não foi o fato de eu olhar as árvores que me atrasou, mas fato de o ônibus ter estragado, de eu ter esquecido os materiais e assim por diante. Alguns acontecimentos são relevantes, outros não. A relevância deles não é ditada, nesse caso, pela estrutura da narrativa; mas pela natureza de cada acontecimento em particular que *eu*, o narrador, precisarei, frente a todos os outros, reconhecer como gerador o atraso final. É somente assim, selecionando aqueles eventos causalmente conectados à ação final, que consigo tornar essa ação inteligível (e, nesse caso, moralmente admissível). Do contrário, a narrativa seria obscura e não explicativa. Da maneira análoga é preciso pensar as narrativas históricas para Nannicelli. A estrutura é sempre dada pelos próprios acontecimentos em relação à um acontecimento final e não imposta de fora. Além disso, é quase trivial chamar atenção para o fato de que

uma narrativa não é algo que ‘impõe unidades’ ou que gera para os sujeitos pós-modernos um ‘mito do controle’, considerando-se aquele modelo lyotardiano. Porém, as narrativas são maneiras legítimas através das quais os sujeitos conferem racionalidade aos acontecimentos; estando, nesse sentido, profundamente arraigadas em nossos hábitos explicativos e discursivos.<sup>231</sup>

Atentando às objeções avançadas por Detel e, respectivamente, às respostas de Nannicelli e ao texto de Carroll, parece-nos legítimo afirmar que elas são de fato respondidas e não apresentam para a proposta *narrativista* a necessidade de repensar seus aspectos. Fica claro, nesse sentido, que os elementos objetados por Detel são endereçados e que a acusação principal (e lyotardiana) de que o *narrativismo* ofereceria o risco de unificar e generalizar excessivamente a arte, os movimentos artísticos e as práticas do mundo da arte não se mostra efetiva. Interessante notar que, de certo ponto de vista, o empreendimento de Carroll e sua proposta *narrativista* são anti-teoréticos, no sentido de que dispensam precisamente o comprometimento definicional e a adesão a uma teoria da arte voltada à uma suposta unidade do objeto artístico ou a uma essência da arte.

Robert Stecker em *The Boundaries of Art* (1990) também faz algumas objeções importantes, concentrando-as na questão da intenção artística. Para Stecker, a abordagem de Levinson<sup>232</sup>, acaba por introduzir implicitamente a intenção do artista como condição necessária para a arte ao apresentar as condições (4), (5) e (6) em sua definição de NI. De acordo com Nannicelli:

A estratégia narrativa de Carroll identifica um trabalho como arte ao retrair a sua produção até a avaliação feita por seu produtor de algum contexto ou situação da arte, sua resolução em respondê-los (ou mudá-los) e as escolhas e ações tomadas por ele para tanto. De fato, Carroll admite que sua abordagem “ainda que não seja definicional... confere um peso decisivo para as intenções artísticas ao procurar identificar obras de

---

<sup>231</sup> Ted Nannicelli, *A Philosophy of the Screenplay*, 2013, p. 68.

<sup>232</sup> De fato, Stecker endereça suas objeções à proposta de Levinson e não a de Carroll. No entanto, a sugestão de Nannicelli é de que a abordagem de Carroll consiga se pronunciar em relação as mesmas objeções, uma vez que tanto Levinson como Carroll apresentam de forma praticamente idênticas as condições para a presença da intenção artística. Em Levinson, no entanto, essas condições aparecem em uma definição de arte. Já em Carroll, numa definição de NI que será empregada metodologicamente para identificar itens específicos como arte. Cf. Ted Nannicelli, *A Philosophy of the Screenplay*, 2013, p. 73.

arte”. Mas porque Carroll não alega que nossa habilidade de construir esse tipo de narrativa dependente da intencionalidade seja uma condição necessária para que algo seja arte, não se pode também dizer que ele alegue que a intencionalidade ela mesma é uma condição necessária. Contudo, há outra maneira pela qual a intencionalidade pode ser uma condição necessária para que algo seja arte dentro da compreensão de Carroll.<sup>233</sup>

Assim, ainda que Carroll que não admita a intencionalidade<sup>234</sup> como condição necessária, ela reaparece no contexto de sua consideração das práticas culturais na forma, indica Nannicelli, de um silogismo<sup>235</sup>:

1. Uma condição necessária para engajar-se em qualquer prática cultural é a intenção de fazê-lo, a intencionalidade.<sup>236</sup>
2. A arte é uma prática cultural ou um conjunto de práticas culturais.<sup>237</sup>
3. Logo, uma condição necessária para engajar-se na arte (prática cultural) é a intencionalidade.

Nannicelli não descartará esse tipo de objeção nos termos de estarem indicando essências não-triviais da arte em Carroll e do fato de ele, ao cabo, efetivamente não oferecer uma definição de arte em termos necessários e suficientes. Pelo

---

<sup>233</sup> Ted Nannicelli, *A Philosophy of the Screenplay*, 2013, p. 73 a 74.

<sup>234</sup> Nannicelli faz uso da palavra ‘intencionalidade’ (‘intentionality’) em referência, penso, à ‘intenção do produtor em produzir algum objeto’. Não posso afirmar com segurança se ele está ciente da própria presença desse termo na história da filosofia (na escolástica, nos trabalhos de Franz Brentano, Husserl e, mais tarde, em sua recepção pela filosofia analítica em Fodor e Dennet), devendo ser utilizado, portanto, com certo cuidado exegético, normalmente em referência e esses pensadores. Dessa maneira, chamo a atenção do leitor para o uso que se fizer do termo a partir desse ponto, enfatizando que ele será empregado na acepção que Nannicelli pretende (‘intenção do produtor em produzir de maneira x um objeto’), já que se está abordando o contexto de seu trabalho. À título de comparação, Aires Almeida aborda a questão das intenções do artista no contexto da proposta de Levinson e também de Carroll sem, uma única vez, empregar o termo ‘intencionalidade’ – o que evidencia, acredito, um cuidado que Nannicelli não observou.

<sup>235</sup> Ted Nannicelli, *A Philosophy of the Screenplay*, 2013, p. 73 a 74.

<sup>236</sup> Premissa tirada da definição de ‘prática’ fornecida por Carroll: “a marca de uma prática é que seus participantes sejam capazes de conscientemente se auto-identificarem participando dentro dela”. Cf. Noël Carroll, *Beyond Aesthetics*, 2001, p. 67.

<sup>237</sup> Cf. Noël Carroll, *Beyond Aesthetics*, 2001, p. 66.

contrário, Nannicelli deixa em suspenso essa alternativa de resposta, escolhendo portanto endereças as objeções de Stecker em relação à intencionalidade. A primeira delas, diz respeito a possibilidade de identificação de objetos como ‘arte’ naqueles casos em que os produtores de tais objetos negam a intencionalidade. Nesse caso o acento recaí mais propriamente sobre uma noção de ‘autoria’ que estaria sendo abdicada pelo próprio produtor do objeto. A segunda objeção diz respeito à atribuição do estatuto de arte a um objeto que inicialmente não foi produzido para ser arte. Neste caso, o acento recaí sobre a atribuição póstera, futura, do estatuto de arte a um objeto que foi produzido com outras finalidades. Dois exemplos vem à tona para elucidar a diferença entre as situações. Em relação à primeira, pode-se mencionar os casos tradicionais de roteiristas, em especial alguns casos hollywoodianos, que negam estarem fazendo arte ao escrever roteiros e, portanto, negam autoria artística sobre o que produzem.<sup>238</sup> Já em relação à segunda situação, pode-se mencionar todos os casos que chamamos de ‘arte primitiva’ (arte rupestre, do paleolítico, do neolítico), de ‘arte indígena’ (ou tribal), e o caso emblemático da produção de Arthur Bispo do Rosário, cujo trabalho ganhou o estatuto de arte a partir de sua inserção nas práticas artísticas (participação da Bienal de Veneza de 1995, aclamação crítica, estudos críticos e teóricos, etc.). Tendo considerado os exemplos, a resposta oferecida por Nannicelli às objeções consiste basicamente numa tentativa de mostrar que a intencionalidade (essa intencionalidade, a ‘intenção do produtor em produzir de maneira x um objeto’) pode ser atribuída ainda que o seu produtor não saiba, não tenha consciência de que a maneira pela qual o objeto foi produzida faz parte das práticas culturais da arte. Assim, Nannicelli em sua tentativa de resposta promove um divórcio entre a ‘intenção de produzir de determinada maneira uma coisa’ e a consciência de que a maneira pela qual o objeto foi produzido participa de contextos e práticas culturais da arte.

Mas essa conclusão deixa claramente aberta a possibilidade de que alguém possa estar intencionalmente engajado numa prática particular – ignorante de que essa prática é uma prática da arte ou que seu esforço específico em manter, ampliar ou repudiar alguma tendência dessa prática

---

<sup>238</sup> Ted Nannicelli, *A Philosophy of the Screenplay*, 2013, p. 74.

de uma maneira específica constitui-se como um fazer artístico. Portanto, um estudante desatento do ensino médio que (intencionalmente) escreveu um *haiku* para sua aula de poesia criou, de fato, uma obra de arte apesar da possibilidade de protestar contra isso. De forma análoga, devemos reconhecer que a negação feita pelos roteiristas de que faziam arte na maioria das vezes carrega evidência de uma intenção fazedora de arte que se encontra implícita nos aspectos formais de seus roteiros – na artezanaria cuidadosa do roteiro, no desenvolvimento nuançado das personagens, na criação da imageria através da metáfora e outros mecanismos poéticos e assim por diante. Assim, o esforço de identificar a prática de escrever roteiros como uma prática artística e identificar os roteiros como obras de artes não pode ser necessariamente frustrado pelas alegações dos roteiristas de que não estão criando arte. Em termos mais formais, para identificar a prática de escrever roteiros como arte, é suficiente mostrar que ela é uma repetição, ampliação ou repúdio de uma dada prática da arte ou do sistema de apresentação do mundo da arte. E mostrar isso não requer mostrar que um roteirista em particular teve a intenção consciente de criar arte.

No entanto, a discussão iniciada por Nannicelli para tentar compatibilizar a proposta de Carroll às objeções feitas por Stecker à definição histórica da arte de Levinson, parece-nos uma tentativa ousada. Além do mais, parece problemática por efetuar algo que não sabemos bem se encontra-se de fato em Carroll e que diz respeito ao divórcio entre a consciência (de estar participando de uma prática da arte) e a intenção de produzir um objeto de determinada maneira. Até porque a definição de prática oferecida por Carroll, traz a condição de que “seus participantes sejam capazes de conscientemente se auto-identificarem participando dentro dela”<sup>239</sup>. Talvez um caminho mais adequado seria o de reconhecer que Carroll atribui uma essência trivial à arte, como ‘ser uma prática cultural’ ou ‘ser produzida com uma intenção internamente inteligível à prática’, e ainda assim abre mão de fornecer uma definição essencial para o termo, em vez de procurar endereçar as críticas de Stecker à proposta, aí sim, definicional de Levinson. De qualquer maneira, certo é que a discussão sobre a intenção artística, precisa ser mais bem compreendida dentro da proposta de Carroll, principalmente por estar firmemente amarrada por ele à uma condição de racionalidade do artista. Isso indica, pelo menos nos parece, a necessidade

---

<sup>239</sup> Cf. Noël Carroll, *Beyond Aesthetics*, 2001, p. 67.

de atenção e pesquisa futuras.

#### 4.5. Encerramento

Procuramos ao longo do capítulo apresentar a etapa propositiva da filosofia de Carroll, caracterizada pela elaboração de uma abordagem *narrativista* cuja parte central consiste no método de identificação chamado de *narrativas identificadoras*. Para isso, tentamos contextualizar o seu surgimento dentro do cenário de uma filosofia analítica da arte e que recebeu, principalmente depois da publicação dos trabalhos de Morris Weitz, uma inflexão particular sobre a questão da definição e da identificação de arte; e, dentro deste cenário, apresentamos o básico das abordagens *essencialista*, *weitziana* e *institucional-procedimentalista*.

Com a exposição do cenário, procuramos evidenciar a incisão da abordagem *narrativista* de Carroll, quais aspectos herdou desse cenário e quais procurou contornar ou repudiar. Oferecemos também uma consideração sobre a natureza dessa abordagem, explicitando as principais características do método das *narrativas identificadoras*.

Ao final do capítulo, tentamos também mostrar a existência de um debate ainda vivo e bastante rico sobre o narrativismo e que se desenvolve no sentido de uma maturidade sobre o tema, ao encontrar o formato de um diálogo entre diferentes agentes, envolvido com objeções, respostas, etc.



## 5. Dois exemplos de *narrativas identificadoras*

Neste breve capítulo apresentamos duas *narrativas identificadoras*. A primeira, elaborada por Carroll em *Beyond Aesthetics*, procura exemplificar o seu método ao mostrar a viabilidade de conectar a dança moderna de Isadora Duncan à outros contextos tradicionais da dança. E a segunda, elaborada por nós, oferece uma narrativa identificadora para a obra de Nelson Félix, artista contemporâneo brasileiro.

### 6.1. Narrativa 1

A dança teatral da virada do século no Ocidente, exceto a Rússia, era dominada pelas formas acadêmicas do balé contemporâneo que comentadores da época, como Bernard Shaw, acreditavam que haviam se tornado cansativas e clichés. Da perspectiva de Isadora Duncan, o problema principal era que o balé havia se constituído como uma disciplina ossificada, mecânica e nada inspiradora. Como uma nascida no Novo Mundo, ela via nessa forma de arte todos os vícios que os americanos atribuíam à velha Europa. Ela era artificial, sem vida e excessivamente formal. Era a própria epítome do Velho Mundo. Duncan desejava explorar novas formas de dança que fossem espontâneas e naturais. Ela encontrou seus recursos para isso nos lugares mais disparatados, como a dança social, a educação física, a ginástica e o movimento comportamental de Delstare. De 1904 a 1914, Duncan se encontrava no auge de sua carreira. Ela havia conseguido substituir a sapatilha e o espartilho do balé tradicional pelos pés descalços e pelas túnicas leves e esvoaçantes. Os movimentos característicos que criou, como o de vai-e-vem usado em diversas peças, como as Valsas de Chopin, foram concebidos para suscitar o movimento e os ritmos naturais das ondas. Ao mesmo tempo, o emprego da corrida e da caminhada nas suas coreografias substituíram as cadências predeterminadas e bem cronometradas do balé acadêmico por gestos cada vez mais pessoais. Sem dúvidas, a sua concepção de arte como um veículo da expressão individual foi derivada de concepções da poesia romântica e da tradição do individualismo americano. Mas Duncan não se via como criadora de algo diametralmente novo. Ela via sua dança como um retorno aos princípios fundantes da dança, como a naturalidade que via claramente expressa na arte grega. Assim, com as Valsas de Chopin, Duncan foi capaz de resolver um dos problemas centrais do balé tradicional – a estagnação da dança teatral – ao repudiar algumas das suas características centrais e ao reencenar um ideal inicial da história da dança.<sup>240</sup>

---

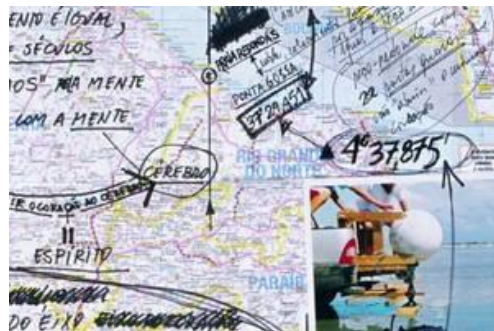
<sup>240</sup> Noël Carroll, *Beyond Aesthetics*, 2001, p. 91.

## 6.2. Narrativa 2

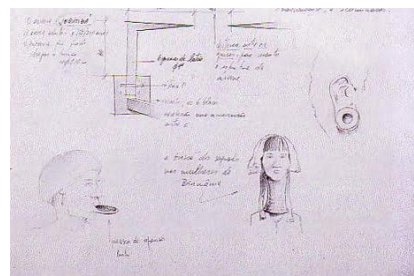
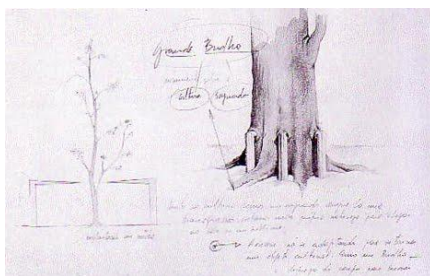
As artes visuais no fim da primeira metade do século XX, especialmente nos Estados Unidos e na Europa, encontravam-se sob a forte influência teórica e, sobretudo, crítica de Clement Greenberg. Seus trabalhos publicados na *Partisan Review* alguns anos antes, suas conferências e sua participação ativa na vida artística americana foram decisivas para o estabelecimento de uma espécie de parâmetro Modernista como a conquista do purismo dos meios artísticos, encontro de seus meios de expressão e de experimentação majoritariamente *formal* do suporte. Nas artes visuais, o expressionismo abstrato havia assim encontrado sua justificativa histórica e teórica, fazendo de pintores como Pollock e Motherwell seus mais legítimos representantes. Além disso, o trabalho de Greenberg articulou as discussões filosóficas sobre o gosto às suas sugestões sobre o purismo e sobre a autoreferencialidade do suporte no modernismo, pensando-o como capacidade necessariamente vinculada ao reconhecimento de uma conquista histórica - a ideia de progresso nas artes visuais. O parâmetro da autoreferencialidade foi logo absorvido pela população educada americana e europeia, tornando-se uma noção consensual para a produção, apreciação e discussão de arte. Sua presença nas universidades foi, por outro lado, um fator de peso para o ensino e para a pesquisa em artes visuais. No Brasil, o modelo greenberguiano é encontrado dentro dos contextos acadêmicos e poéticos como noção consensual até meados dos anos 60-70. É nesse período que, dentro e fora do Brasil, podem ser encontrados artistas relevantes produzindo e pensando fora do horizonte crítico do purismo e da autoreferencialidade, por entenderem-no como uma arte decorativa e sobretudo limitada do ponto de vista da criatividade. No exterior, por um lado, o assentamento gradual da Arte Conceitual e, por outro, o retorno à representação assinalam esse movimento. No Brasil ambos movimentos se fizeram sentir, de modo que os trabalhos tardios de Hélio Oiticica e de Lygia Clark podem ser compreendidos enquanto distensões do modelo greenberguiano, vinculados por nascença ao conceitualismo; e o trabalho da geração dos anos 80, especialmente no Rio Grande do Sul, teve representantes importantes de um retorno ao figurativo, em Mário Röhnelt, Milton Kurtz, Alfredo Nicolaewsky e Paulo Haeser. A obra de Nelson Felix é herdeira das experimentações conceitualistas dos anos 60-70, abrindo mão do modelo formalista e da sua insistência no suporte tradicional, por reconhecer suas limitações poéticas e criativas. Trabalhos recentes do artista, como *Cruz na América (Vazio Coração/Litoral e Grande Budha)*, dissolvem os limites tradicionais entre escultura/instalação/pintura/desenho, apresentando híbridos que envolvem elementos escultóricos, pictóricos e discursivos, exigindo um novo vocabulário artístico e um modelo expandido para a compreensão das artes. A sua recuperação autoral das formas já tradicionais de *Land Art* (em Smithson, Rogers e Christo e Jeanne-Claude), bem como o encontro peculiar do sentido de *site specific* (obras pensadas e realizadas para um espaço específico) também assinalam as heranças conceitualistas de Nelson Felix e a busca poética por um modelo diferente do formalista para a produção artística contemporânea.



Nelson Felix, *Cruz na América*, 1985-2004



Nelson Felix, *Cruz na América (Vazio Coração/Litoral)*, 1985-2004



Nelson Felix, *Cruz na América (Grande Budha)*, 1985-2004

## Considerações Finais

Esse trabalho é resultado de um interesse (antigo) pela arte e de um interesse (mais recente) por aquilo que a ideia generosa de uma filosofia analítica da arte pode proporcionar ao pensamento filosófico. Em nossa perspectiva, encontramos na filosofia de Noël Carroll uma maneira de falar e de compreender a arte sob um pano de fundo bem mais amplo e, acreditamos, bem menos suscetível àquelas dificuldades que sucessivamente se apresentaram às teorias da arte tradicionais. O estudo sobre a sua obra exigiu de nós não só uma reavaliação radical de posicionamentos filosóficos sobre o artístico, mas também certo reconhecimento da generosidade que a filosofia analítica desdobra através de seu pedido por clareza.

Ao longo do trabalho, procuramos apresentar as duas etapas que constituem o pensamento de Noël Carroll – uma crítica, reativa, mas surpreendentemente atual, que procura mostrar de onde surge nossa inclinação teórica de enxergar na arte a presença supostamente segura dos contornos da experiência estética; e outra, uma etapa propositiva, que só pode construir-se contemporaneamente depois de um questionamento radical dos próprios fundamentos das teorias artísticas tradicionais. Que esse questionamento, moldado por Weitz, sob a influência filosófica e criativa de Wittgenstein, abriu um novo capítulo para os discursos filosóficos e teóricos sobre a arte é certo. Ele possibilitou, em certo sentido, o amadurecimento da ideia analisada por Carroll de uma filosofia analítica da arte.

A abordagem *narrativista* que Carroll oferece como a sua contribuição a esse debate ainda jovem foi pensada por nós desde o princípio desse trabalho como um forma adequada para se falar com relevância sobre a arte. Mas não como a única, nem como a verdadeira. O método das *narrativas identificadoras*, coração da proposta *narrativista*, oferece uma alternativa de saída a um impasse cético que, a partir do modernismo, é sentido com premência. Esse método permite que, através de um tipo particular de narração, um objeto cujo estatuto é disputado, possa ser inteligivelmente pensado como herdeiro de uma linhagem bem mais antiga de outros objetos tradicionalmente reconhecidos como obras de arte. É na suposição da existência desses nexos genéticos – de constituição,

de herança, de ancestralidade – que Carroll concentrou grande parte de seu trabalho como filósofo da arte.

É quase desnecessário mencionar que, uma vez abandonado o comprometimento com a definição essencial, marca das teorias clássicas da arte e que as permitia avaliar se um objeto específico possuía ou não os atributos necessariamente estipulados pelas condições definicionais, abandona-se também o comprometimento forte com certa concepção descritivista da referência, para a qual a referência de um termo específico é sempre determinada, ou melhor, fixada unicamente através da *intensão* de um conceito. O próprio contexto cético que evidencia para Carroll a necessidade das *narrativas identificadoras* já poderia sugerir a existência de um problema no que diz respeito ao uso e a atribuição dos termos, mais ainda daqueles como ‘arte’. Num contexto como este, dá-se o inverso. É precisamente porque não se dispõe de um conceito satisfatório (que, no *bric-a-brac* interno do cético inquiridor de “mas isto é arte?” permita a proposição conjuntiva “Giotto é arte e *x* é arte”) com o qual se possa compreender o objeto que se lhe apresenta. A reflexão de Alva Noë em *Varieties of Presence* me parece iluminadora a este respeito. Para ele

o ponto é que a presença *direta* da maçã à percepção não pode nunca ser mais que a consciência (awareness) do seu aparecimento desta ou daquela maneira ou que a sua disponibilidade desta ou daquela maneira. Objetos, enquanto fundamentos categóricos de suas propriedades aparentes, são dados para nós *através das* propriedades aparentes. Não há como evitar este fato; ele é o predicamento perceptual. O núcleo da minha alegação é que o entendimento sensório-motor pertence aos complexos ajustes necessários para alcançar e para sustentar o contato perceptual com o mundo. A alegação não consiste em dizer que o entendimento relevante se exercita na construção de uma representação – um pensamento ou qualquer outra coisa. Perceber, nesta perspectiva, não é algo representacional e, assim, não é algo pensável no sentido pelo qual os pensamentos são (ou se supõe serem) representações.<sup>241</sup>

As *narrativas identificadoras* evitam, por assim dizer, essa discussão porque são uma sugestão da viabilidade de atribuição (*uso*) do termo ‘arte’ a determinado

---

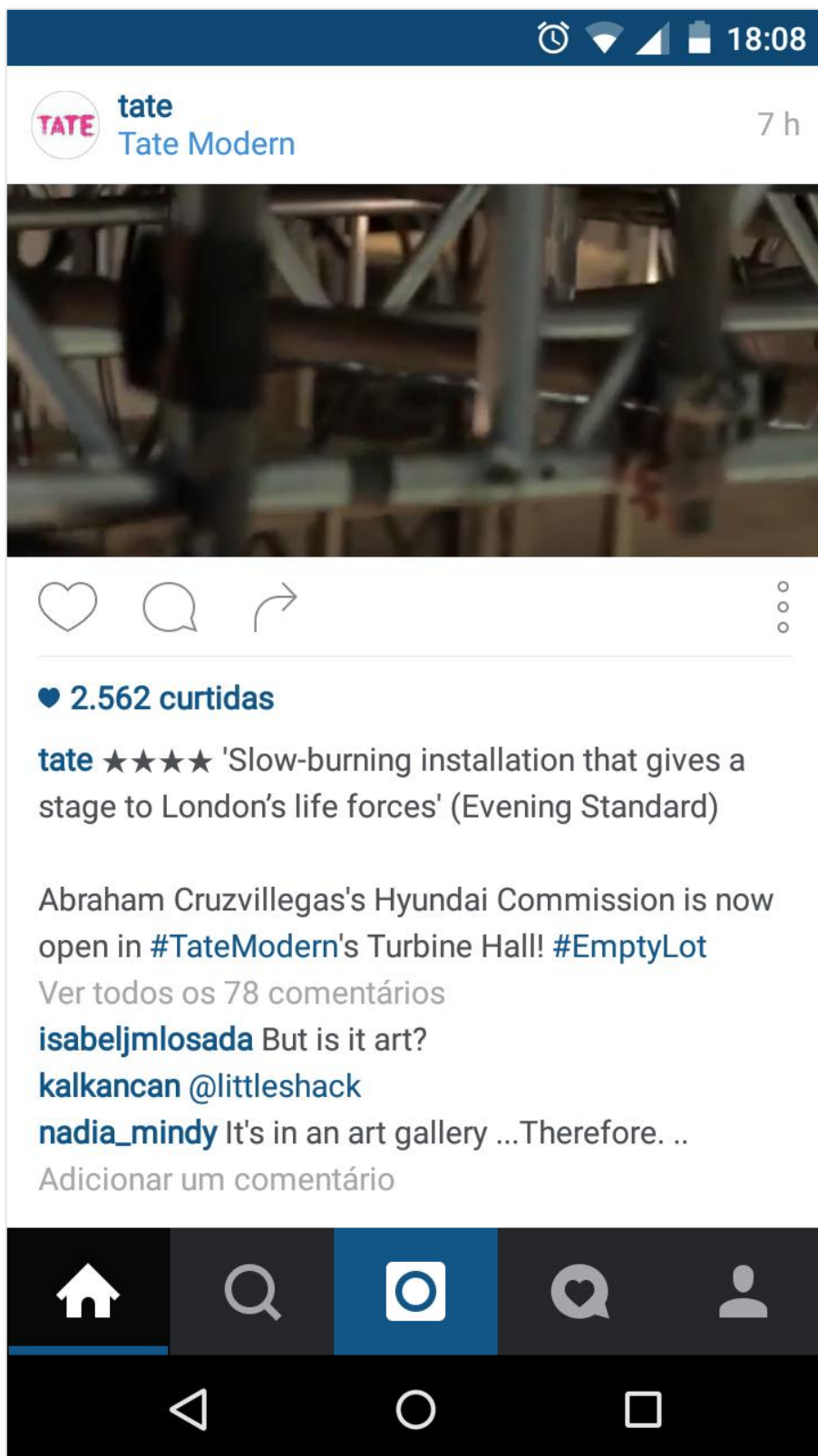
<sup>241</sup> Alva Noë, *Varieties of Presence*, 2012, p. 79.

objeto mesmo sem que uma definição ou conceito estejam disponíveis.

De outro modo, é bem possível que as pessoas tenham alguma coisa em mente quando falam de arte. É igualmente possível que, se questionadas sobre isso ou se solicitadas a darem uma explicação sobre a arte, elas formulem definições ou mencionem elementos conceituais presentes na grande maioria das definições de arte. Mas o que se torna interessante com o método das *narrativas identificadoras* de Carroll é a evidenciação de que estes conceitos ou definições que talvez tenhamos em mente em relação à arte encontrarão invariavelmente contraexemplos em nossas peregrinações artísticas à bienais, feiras e museus, exigindo de nós uma revisão radical do nosso repertório conceitual. Veja, por exemplo, a imagem da próxima página. Ela é um *screenshot* de comentários feitos por pessoas que seguem um dos perfis sociais do Tate Modern. O contexto cético está presente ali. Uma resposta, que leva em conta uma teoria da arte específica, também está presente ali. A aposta de Carroll consiste em reconhecer que o nosso embaraço frente a alguma coisa que se apresenta como arte, mas que não somos capazes de identificar como tal, pode ser desembaraçado por uma via menos comprometedora que a via da definição essencial.

Se a abordagem *narrativista* em relação à arte é efetivamente válida, se consegue mostrar de maneira razoável a inserção de determinado item ontológico no mundo da arte sem que seja necessário o emprego de uma definição, se consegue corresponder aos anseios dos artistas em relação ao que eles apresentam ao público e se consegue nos fazer participar dos contextos e práticas do mundo da arte, então ela é capaz de mostrar que a nossa interação cotidiana com este mundo, nossa participação nele, não é orientada pela disponibilidade da definição ou regulada normativamente pela sua aplicação correta. Carroll procura nos mostrar que nossa interação com a arte se dá em outra dimensão: (1) porque integramos uma comunidade linguística que se preocupa com a tarefa de situar trabalhos emergentes numa tradição de práticas artísticas, (2) porque nossa apreciação da arte não se resume à experiência do belo ou da apreciação puramente estética e não é (e *não deveria ser*) de maneira alguma debitária desta noção, (3) porque discutimos arte e, também, porque nos ocupamos com sua história, com o seu estudo, sua preservação e transmissão.





Autor, Screenshot do perfil social Instagram do Tate Modern, 2015

De fato, a preocupação de fundo para Carroll não é definicional, mas diz respeito à algo bem mais básico e que perfaz a nossa experiência com a arte. É que toda interação com ela, para Carroll, inicia com a identificação, de modo que se perde muito mais (no sentido daquilo que se pode vir a conhecer, apreciar, debater) quando trocamos a experiência de justificar porque um objeto é arte, pela experiência de elaborar abstratamente uma definição.<sup>242</sup>

O pano de fundo das *narrativas identificadoras* de Carroll será sempre a história da arte. Talvez ela não seja compreendida por Carroll somente como um amontoado de artefatos, ou como uma sequência linear de eventos que produziu este amontoado de artefatos. Essa imagem, apesar de caricatural, dá ensejo para que se considere o sentido que se quer dar para a história da arte no pensamento de Carroll. Parece-me que, ao contrário da caricatura, o sentido de história da arte aí pensado consiste em vê-la como um conjunto complexo de práticas, técnicas e também conceitos compartilhados ao longo do tempo e, a cada tempo, repensados e discutidos por novos sujeitos e novos usuários. A transmissão dessas práticas, técnicas, termos, conceitos e também o processo de discussão e de contribuição por parte de novos usuários é o que, muito provavelmente, Carroll entenda por história da arte.

Isso suscita, penso, a imagem conhecida de uma cadeia histórica de transmissão de termos, na qual cada usuário herda um termo (e a sua referência) de outros usuários, deferindo a estes antecessores a fixação da própria referência.<sup>243</sup> Outro aspecto que o pensamento de Carroll suscita, em minha avaliação, é a conhecida hipótese de uma divisão do trabalho linguístico caracterizada pelo processo de deferência da fixação do significado de certos termos a certos falantes mais competentes.<sup>244</sup> Guilherme, por exemplo, não conhece a referência exata do termo ‘heterozigótico’, ou do termo ‘mesênquima’, ou ainda, do termo ‘micrótomo’. No entanto, Henrique, irmão de Guilherme, que é biólogo, dispõe da referência desses termos, de modo que sabe como emprega-los adequadamente nos contextos conversacionais dos quais participa.

---

<sup>242</sup> Noël Carroll, *Beyond Aesthetics*, 2001, p. 83

<sup>243</sup> Cf. Peter Geach, *Logic Matters (The Perils of Pauline)*, 1972. E cf. Saul Kripke, *Naming and Necessity*, 1972.

<sup>244</sup> Hillary Putnam, *The Meaning of ‘Meaning’*, 1975.

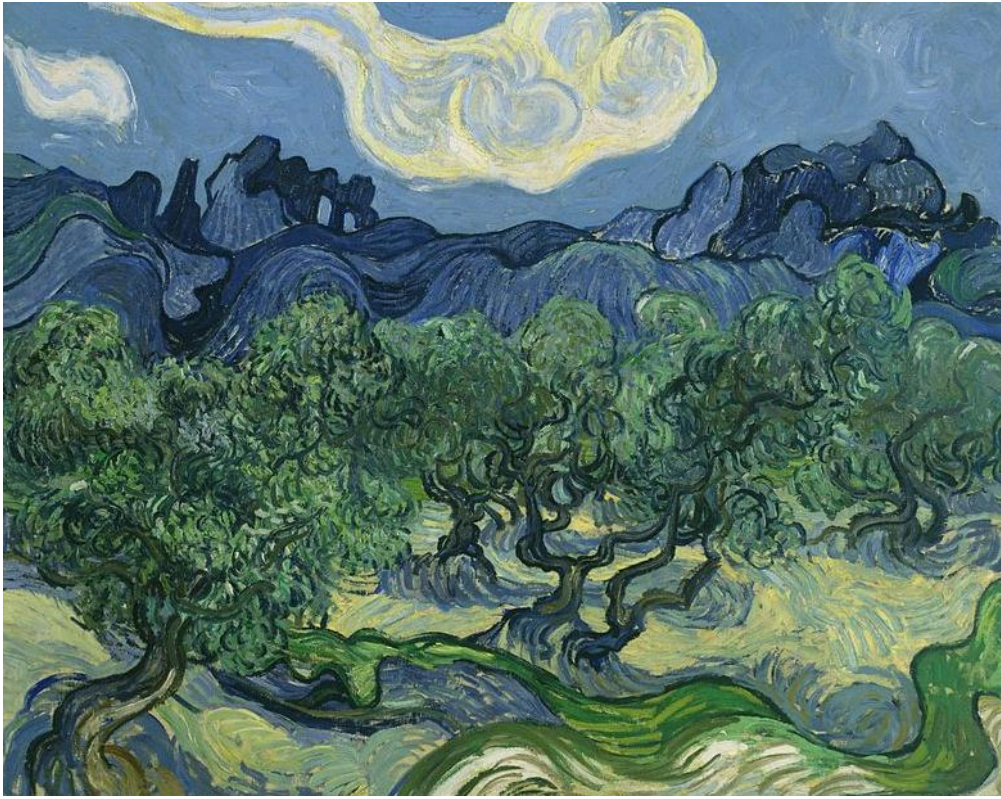
Ele pode inclusive explicá-los para Guilherme. Mas Guilherme deferirá sempre a fixação da referência de ‘heterozigótico’ para Henrique, até que saiba usar o termo ele mesmo pelo menos. De maneira análoga, Henrique não saberá o que referem os termos ‘chiaroscuro’, ou ‘larghetto’ e ‘andante’ ou, ainda, ‘peripécia’, mas Guilherme sim. Neste caso, Henrique defere a Guilherme a determinação da referência destes termos. O conhecimento dos significados não é “algo que seja possível para um pensador em isolamento, isto pressupõe tanto as interações com o mundo, quanto interações com outros usuários da linguagem”<sup>245</sup>.

Os processos de (1) descrição, (2) avaliação e, inclusive, de (3) produção da arte se constituem atualmente como práticas dependentes de certa competência histórica.<sup>246</sup> Nos dois primeiros processos esta competência é mais evidente e, no último, apesar de menos óbvia, ela é igualmente presente e igualmente relevante. Discriminar os aspectos morfológicos, os *estereótipos*, de uma obra é somente uma das etapas desses processos. Mas nossa capacidade de fazê-lo, de identificar, por exemplo, que o pincelado de uma pintura emula o ‘movimento’ ou que o trecho de um poema suscita uma ‘ambiguidade’, depende do fato de que nessa identificação do ‘movimento’ e da ‘ambiguidade’ estamos *reconhecendo* coisas que já nos foram apresentadas anteriormente. E isso depende inteiramente da nossa competência em ver *nisto* o que já foi visto *noutro*. É bastante provável que seja nesta dimensão que se articule, na descrição e na avaliação da arte, a consideração da história e da tradição. E isto é bastante evidente em Carroll. Não estaria disponível para mim a realidade do ritmo e do movimento da pincelada de Markus Prachensky se eu não tivesse conhecido que o ritmo e o movimento da pincelada, em pintura, são efeitos (e escolhas dos artistas) desde, pelo menos, Declaroix e, mais especialmente, Van Gogh. Por sua vez, falar sobre a escolha dos artistas, sobre os processos *poéticos* de produção e de apresentação, não deve ser algo destacado dessas discussões mais amplas sobre a referência histórica de significados e sobre a

---

<sup>245</sup> Hillary Putnam, *Introduction*, in Andrew Pessin & Sanford Goldberg, *The Twin Earth Chronicles*, 1996, p.15

<sup>246</sup> Não quero, com isso, sugerir um *estipulativismo radical*, como pensou Stock. Mas apenas chamar a atenção para o fato de que há – na identificação da arte – algo da competência histórica a ser levado em consideração. Cf. Kathleen Stock, *Historical Definitions of Art*, 2003.



Van Gogh, *Oliveiras (série)*, 1889



Markus Prachensky, *Etruria Orizontale*, 1984

competência linguística dos usuários da linguagem. Ainda que uma obra crítica seminal como a de Clement Greenberg tenha pensado o formalismo enquanto conquista de uma consciência histórica gradual pelos artistas na modernidade, ainda assim muito pouco ela disse sobre o sentido dessa consciência. O que faz dela histórica, como ela motiva o impulso produtor por detrás da arte? A ênfase formalista sempre dirigiu-se, em Greenberg, ao suporte, mas muito pouco ao artista e sua condição modernista de produtor. Contemporaneamente, com o advento da arte conceitual e seu processo de desmaterialização do suporte tradicional e com o advento de noções novas como as de *hibridismo* e de *site specific*, o estatuto do artista e sua intenção precisam ser repensados. Vemos em Carroll algo desse esforço.

Trabalhos ainda mais recentes, como o de Christy Mag Uidhir, voltam a se colocar os mesmos problemas – o papel do artista, sua inserção em contextos concretos de produção, de debate sobre a arte e sobre o uso dos termos que marcaram as práticas artísticas ao longo da história e, principalmente, sobre a o papel da *intenção* na determinação da arte.

Preciso admitir que eu simplesmente não sei o que é preciso para que algo seja arte. Confesso essa ignorância não por falsa modéstia, nem para surpreender o leitor com uma grande e dramática revelação ao final. Em vez disso, confesso-o só porque realmente não sei o que faz com que algo seja uma arte. É claro que, então, alguém pode razoavelmente me perguntar que tipo de interesse filosófico se pode tirar daqui já que professei minha ignorância. Minha resposta é: embora reconhecidamente profunda, minha ignorância não é completa. Ainda que eu não saiba o que faz com que algo seja uma obra de arte, eu sei pelo menos uma coisa: *a arte deve ser em algum sentido dependente da intenção*. Isto é, a única coisa sobre a qual tenho certeza é que para que algo seja uma obra de arte, intenções devem em algum sentido figurar nos meios pelos quais essa coisa satisfaz as condições para ser arte, *sejam eles quais forem*.<sup>247</sup>

A proposta de Mag Uidhir em *Art & Art-Attempts* se abre, dessa forma, para um tipo particular de meta-teoria da arte, procurando explicar que qualquer teoria da arte válida precisa conseguir incluir minimamente em seu engendramento discursivo e em suas condições o aspecto intencional. Isso apresenta, pelo

---

<sup>247</sup> Christy Mag Uidhir, *Art & Art-Attempts*, 2013, p. 1.

menos para nós, a necessidade de continuar pensando o sentido profundo dessa intenção e os sentidos do estatuto filosófico do artista contemporaneamente.

## Referências Bibliográficas

ALMEIDA, Aires. *Definição de Arte*. In BRANQUINHO, João & SANTOS, Ricardo. *Compêndio em Linha de Problemas da Filosofia Analítica*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2014.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *O nome das coisas*. Lisboa: Editorial Caminho, 2010.

ARISTÓTELES. *Poétique*. Paris: Gallimard, 1996.

BATTEUX, Charles. *As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio*. São Paulo: Imprensa Oficial (IMESP), 2009.

BEARDSLEY, Monroe. *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism* (1ª edição). Nova Iorque: Harcourt Brace & World, 1958.

BEARDSLEY, Monroe. *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism* (2ª edição). Indianápolis: Hackett, 1981.

BEARDSLEY, Monroe. *Postscript 1980*. In *Aesthetics: Problems in the Philosophy of Criticism* (2ª edição). Indianápolis: Hackett, 1981.

BEARDSLEY, Monroe. *The Aesthetic Point of View*. Ithaca: Cornell University Press, 1982.

BELTING, Hans. *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

BOURDIEU, Pierre. *A Distinção: crítica social do julgamento*. São Paulo: Edusp, 2008.

CARNEY, James. *The Style Theory of Art*. In *Pacific Philosophical Quarterly*, número 72, p. 272-289, 1991.

CARROLL, Noël. *Art, narrative and moral understanding*. In LEVINSON, Jerrold (Ed.). *Aesthetics and Ethics – Essays at the Intersection*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

CARROLL, Noël. *Art in an Expanded Field*. In *The Nordic Journal of Aesthetics*, volume 23, número 42, p. 14-31, 2012.

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

CARROLL, Noël. *Filosofia da Arte*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2010.

CARROLL, Noël. *A poética, estética e a filosofia da narrativa*. In MURCHO, Desidério (tradutor), *Crítica na Rede*, 2009. Disponível em: <http://criticanarede.com/narrativa.html>

CAUQUELIN, Anne. *Teorias da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

CAVELL, Stanley. *Declining decline: Wittgenstein as a philosopher of culture*. In *Inquiry: An Interdisciplinary Journal of Philosophy*, volume 31, número 3, p. 253-264, 1988.

DANTO, Arthur. *A transfiguração do lugar-comum*. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

DANTO, Arthur. *The Artworld*. In *The Journal of Philosophy*, volume 61, número 19, p. 571-584, 1964.

DAVIES, Stephen. *Definitions of Art*. In GAUT, Berrys & LOPES, Dominic. *The Routledge Companion to Aesthetics*. New York: Routledge, 2001.

DEMPSTER, Douglas. *A experiência estética e as definições psicológicas da arte*, 2006. In *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, volume 44, número 2, 1985, p. 153-165. *Crítica na rede*. Disponível em: [http://criticanarede.com/est\\_dempster.html](http://criticanarede.com/est_dempster.html). Tradução de Victor Silva (2006).

DETEL, Claire. *History and the Philosophy of the Arts*. In *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, volume 51, número 3, 1993.

DICKIE, George. *Art and the Aesthetic: An Institutional Analysis*. Ithaca: NY: Cornell UP, 1974.

DICKIE, George. *Art Circle: A Theory of Art*. Chicago: Spectrum Press, 1997.

DICKIE, George. *Defining Art*. In *American Philosophical Quarterly*, volume 6, número 3, p. 253-256, 1969.



DUTTON, Dennis. *The Art Instinct*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

ECO, Umberto. *Entrevista a Der Spiegel*, 2009. Publicado originalmente em Der Spiegel. Disponível em: <http://www.spiegel.de/international/zeitgeist/spiegel-interview-with-umberto-eco-we-like-lists-because-we-don-t-want-to-die-a-659577.html>

ELDRIDGE, Richard. *An Introduction to the Philosophy of Art*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014.

FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecilia. *Clement Greenberg e o debate crítico*. Rio de Janeiro, Zahar, 1997.

GABELIERI, Paula. *A Relação entre Arte e Moral: O Moralismo moderado de Noël Carroll*. Lisboa, 2010. Dissertação de mestrado. Departamento de Filosofia, Universidade de Lisboa.

GAY, Peter. *Modernismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GEACH, Peter. *Logic Matters*. Oxford: Basil-Blackwell, 1972.

GOMBRICH, Ernst. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC, 1994.

GOMBRICH, Ernst. *Norm and Form: Studies in the Art of Renaissance*. Londres: Phaidon, 1966.

GOMES, Pedro. *Uma abordagem filosófica e histórica da arte cognitiva e informacional*. Lisboa, 2014. Dissertação de mestrado. Departamento de Filosofia, Universidade de Lisboa.

GOMES, Thiago. *Definir arte: uma análise da abordagem extensional*. In *Intuitio*, volume 3, número 2, p. 244-257, 2010. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/intuitio/article/viewFile/7637/5664>

GREEN, Charles. *Doppelgangers and the Third Force: The Artistic Collaborations of Gilbert & George and Marina Abramovic / Ulay*. In *Art Journal*, volume 59, número 2, 2000, p. 37-44. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/778099>

HALLIWELL, Stephen. *Aristotle's Poetics*. Chicago: The University of Chicago Press, 1998.

HARRISON, Charles & WOOD, Paul. *Art in Theory: 1900 -1990. An Anthology of Changing Ideas*. Oxford: Blackwell, 1992.

HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

HEGEL, G. W. F.. *Cursos de Estética*. São Paulo: Edusp, 2001.

HERWITZ, Daniel. *Estética: conceitos-chave em filosofia*. Porto Alegre: ARTMED, 2010.

HUTCHESON, Francis. *An Inquiry Into the Original of Our Ideas of Beauty and Virtue* (Tratados 1 e 2). Indianapolis: Liberty Fund, 2004.

HUTCHESON, Francis. *Essay on the Nature and Conduct of Passions and Affections with Illustrations on the Moral Sense* (Tratados 1 e 2). Indianapolis: Liberty Fund, 2002.

JOST, Walter & HYDE, Michael (Ed.). *Rhetoric and Hermeneutics: A Reader*. New Haven: University of New Haven Press, 1997.

KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo* (trad. Valerio Rohden e António Marques). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

KIVY, Peter. *The Seventh Sense – Francis Hutcheson and Eighteenth-Century British Aesthetics*. Oxford: Clarendon Press, 2003.

KUHN, Thomas. *A estrutura das revoluções científicas*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

LEVINSON, Jerold. *Defining Art Historically*. In *British Journal of Aesthetics*, volume XIX, número 7, p. 441-423, 1979.

LIPPARD, Lucy. *Six Years: The dematerialization of art object*. California: University of California Press, 1997.

LYOTARD, Jean-François. *The Post-modern Condition: A Report on Knowledge*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

- MACGINN, Marie. *Wittgenstein and the Philosophical Investigations*. Londres: Taylor & Francis, 1997.
- MACINTYRE, Alasdair. *Depois da virtude*. São Paulo: EDUSC, 2001.
- MAG UIDHIR, Christy. *Art & Art-Attempts*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- NANNICELLI, Ted. *A Philosophy of the Screenplay*. New York: Routledge, 2013.
- NOË, Alva. *Varieties of Presence*. Cambridge: Harvard University Press, 2012.
- PEREC, Georges. *Penser/Classer*. Paris: Éditions du Seuil, 2003.
- POUND, Ezra. *Make it New: Essays by Ezra Pound*. New Haven: Yale University Press, 1935.
- PUTNAM, Hillary. *The Meaning of 'Meaning'*. In *Mind, Language and Reality: Philosophical Papers*. Volume 2. Cambridge: Cambridge University Press, 1975.
- RAMME, Noéli. *É possível definir "arte"?*. In *Analytica – Revista de Filosofia*, volume 13, número 1, p. 197-212, junho, 2009.
- RICOEUR, Paul. *From Text to Action*. Evanston: Northwestern University Press, 1991.
- RICOEUR, Paul. *Time and Narrative – Volume I*. Chicago: The University of Chicago Press, 1984.
- RIMBAUD, Arthur. *Une saison en enfer, Illuminations et autres textes (1873-1875)*. Paris: Le Livre de Poche, 1998.
- RITIVOI, Andreea. *Paul Ricoeur – Tradition and Innovation in Rhetoric Theory (Rhetoric in the Modern Era)*. Albany: State University of New York Press, 2006.
- ROTH, Moira. *Difference - Indifference: Musings on Postmodernism, Marcel Duchamp and John Cage (Critical Voices in Art, Theory and Culture)*. Noruega: G+B Arts International, 1998.
- STECKER, Robert. *The Boundaries of Art*. In *British Journal of Aesthetics*, volume 30, número 3, 1990.

STOCK, Kathleen. *Historical Definitions of Art*. In Stephen Davies & Ananta Sukla. *Art and Essence*. Westport: Praeger, 2003.

SUSIN, André, *Mimesis e tragédia em Platão e Aristóteles*. Porto Alegre, 2010. Dissertação de mestrado. Departamento de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

SÜSSEKIND, Pedro. *Greenberg, Danto e o Fim da Arte*. In *Kriterion: Revista de Filosofia*, volume 55, número 129, 2014. Disponível em:  
<http://dx.doi.org/10.1590/S0100-512X2014000100019>

WEITZ, Morris. *The Role of Theory in Aesthetics*. Publicado originalmente em *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1957. Disponível em:  
<http://www.jstor.org/discover/10.2307/427491?uid=2134&uid=2&uid=70&uid=4&sid=21102951594701>

WHITE, Hayden. *The Fiction of Narrative: Essays on History, Literature and Theory*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 2010.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Philosophische Untersuchungen – Philosophical Investigations*. ANSCOMBE, G., HACKER, P. & SCHULTE, J. (Trad.). Oxford: Basil-Blackwell, 2009.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Londres: Routledge, 2001.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

WOLLHEIM, Richard. *A arte e seus objetos*. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

WOOD, Paul. *Arte Conceitual*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

WREEN, Michael. *Beardsley's Aesthetics*. Publicado originalmente em *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, 2005. Disponível em:  
<http://plato.stanford.edu/entries/beardsley-aesthetics/>

KRIPKE, Saul. *Naming and Necessity*. Cambridge: Harvard University Press, 1972.

## Lista de imagens

Página 5: Bruce Nauman. *House Divided*. 1983.

Página 17: Andy Warhol. *Brillo Soap Pad Box*. 1964.

Página 35: Marina Abramovic e Ulay. *Nightsea Crossing / Conjunction*. 1981-1987.

Página 42: Noël Carroll. *Beyond Aesthetics*. 2001.

Página 45: Autor. *Linha esquemática da História da Arte*. 2014.

Página 45: Autor. *Diagrama dos conceitos de arte*. 2014.

Página 45: Autor. *Sobreposição da linha esquemática da História da Arte e do diagrama dos conceitos de arte*. 2014.

Página 79: György Ligeti. *Poème Symphonique*. 1962.

Página 79: Marcel Duchamp. *Fonte*. 1917.

Página 88: Sara Fanelli, *Tate Artist Timeline*. 2006.

Página 89: George Maciunas. *Diagram Of Historical Development of Fluxus and Other 4 Dimentional, Aural, Optic, Olfactory, Epithelial and Tactile Art Forms*. 1973.

Página 90: Alfred Barr. *Cubismo e Arte Abstrata (capa de catálogo)*. 1936.

Página 106: Autor. *Diagrama da teoria da representação em Wittgenstein*. 2015.

Página 125: Autor. *Diagrama de paradigma weitziano*. 2015.

Página 126: Google Images. *'marble formation'*. 2015.

Página 127: Google Images. *'marble pieces'*. 2015.

Página 136: Rembrandt van Rijn. *A ronda noturna*. 1642.

Página 136: Marcel Duchamp. *Por que não espirras, Rose Sélavy?*. 1921.

Página 163: Nelson Felix. *Cruz na América*. 1985-2004.

Página 164: Nelson Felix. *Cruz na América (Vazio Coração / Litoral)*. 1985-2004.

Página 165: Nelson Felix. *Cruz na América (Grande Budha)*. 1985-2004.

Página 169: Autor. *Screenshot do perfil social Instagram do Tate Modern*. 2015.

Página 172: Vincent Van Gogh. *Oliveiras (série)*. 1889.

Página 172: Markus Prachensky. *Etruria Horizontale*. 1984.