



INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA

GUILHERME MAUTONE

***AS NARRATIVAS IDENTIFICADORAS DE CARROLL***

**a propósito de uma abordagem conciliadora para a Filosofia da Arte  
frente ao reconhecimento da sucessiva mutabilidade de seu objeto**

Porto Alegre

2013

GUILHERME MAUTONE

***AS NARRATIVAS IDENTIFICADORAS DE CARROLL***

**a propósito de uma abordagem conciliadora para a Filosofia da Arte  
frente ao reconhecimento da sucessiva mutabilidade de seu objeto**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado  
ao Departamento de Filosofia da Universidade  
Federal do Rio Grande do Sul, como requisito  
parcial para obtenção do título de Bacharel  
em Filosofia.

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

PORTO ALEGRE

2013



De uma extremidade à outra (...) há distâncias tais que jamais percorremos. Ao nosso conhecimento falta a continuidade dessa totalidade, de como nela se desvanecem esses informes farrapos de espaço que separam objetos conhecidos, e arrastam após si, ao acaso, intervalos; de como se perdem a cada instante miríades de fatos, salvo o pequeno número daqueles que a linguagem desperta.

Paul Valéry, *Introdução ao Método de Leonardo Da Vinci*

## RESUMO

Algumas doutrinas filosóficas reservaram lugar de consideração para um, ou alguns objetos, que atualmente convencionamos chamar de *arte*. Os pensadores de tais doutrinas trabalharam discursivamente esses objetos de maneiras distintas, respeitando a especificidade de seus próprios empreendimentos. Apesar disso, podemos observar que esse interesse perpassou a história da filosofia e aparece para nós, hoje, atravessado por discursos divergentes. Essa divergência, herança da tradição, desenha atualmente um panorama onde a falta de consenso em relação à definição de *arte* e o reconhecimento de sua intrínseca mutabilidade são os contrastes mais distintivos. São objetivos deste trabalho: estabelecer filosoficamente essas duas características, discutir uma alternativa ao problema da profunda divergência em relação ao conceito de *arte* desenvolvida pelo filósofo contemporâneo Noël Carroll, bem como mostrar alguns aspectos implícitos de sua proposta.

**Palavras-chave:** Filosofia da Arte, Carroll, definição, contraexemplo, método de identificação.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>5</b>
<b>2 A PROCISSÃO DAS CONSTRUÇÕES E AS MUITAS DICÇÕES DA ARTE.....</b>	<b>8</b>
<b>3 A PROPOSTA DE CARROLL.....</b>	<b>18</b>
3.1 ALÉM DA ESTÉTICA – POR UMA FILOSOFIA DA ARTE.....	18
3.2. SOBRE TRÊS SENTIDOS DA PERGUNTA PELA ARTE .....	21
3.3 TENTAÇÕES, SONHOS E <i>HOBBY HORSES</i> : EVADINDO DO CASO CONCRETO .....	26
3.4 ASPECTOS IMPLÍCITOS DA PROPOSTA DE CARROLL .....	30
3.5. AS NARRATIVAS IDENTIFICADORAS.....	35
<b>4 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>41</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>43</b>
<b>ANEXO A – INGRES: A BANHISTA DE VALPINÇON (1808).....</b>	<b>45</b>
<b>ANEXO B – DELACROIX: CAÇADA AO LEÃO (1861) .....</b>	<b>46</b>
<b>ANEXO C – CÉZANNE: CASAS AO REDOR DE UMA ESTRADA (1881).....</b>	<b>47</b>
<b>ANEXO D – MONET: NENÚFARES (1899) .....</b>	<b>48</b>
<b>ANEXO E – KANDINSKY: A PRIMEIRA AQUARELA ABSTRATA (1910) .....</b>	<b>49</b>
<b>ANEXO F – KOSUTH: UMA E TRÊS CADEIRAS (1965).....</b>	<b>50</b>
<b>ANEXO G – YOKO ONO/COLETIVO FLUXUS: “CUT PIECE” (1965).....</b>	<b>51</b>
<b>ANEXO H – RAMSDEN: PINTURA SECRETA (1967) .....</b>	<b>52</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Este trabalho procura examinar a proposta de identificação de arte de Noël Carroll. Filósofo contemporâneo norteamericano, nascido em 1947, faz sua formação (Bachelor of Arts, Philosophy) na Hofstra University, em 1969. Seu método de narração, denominado *narrativas identificadoras*, surge no seguinte contexto contemporâneo: Carroll tinha apenas 18 anos quando Mandelbaum escreve (em 1965), *Family Resemblance and Generalizations Concerning the Arts*, artigo em que se posiciona contra a proposta de Weitz em abandonar as definições de arte. Esse rico debate envolvendo propostas antidefinicionais e definicionais em relação à arte se prolonga até Danto (*Transfiguração do Lugar Comum*) e outros autores contemporâneos. Em 1972, Harold Rosenberg, em *The De-definition of Art*, traz ao público um trabalho de meio termo, que procura equalizar tanto as posições que defendem, como as que condenam as definições de arte. Já George Dickie (que foi orientador de Carroll), em 1974 com seu *Art and the Aesthetic – An Institutional Analysis*, adota uma proposta definicional baseada na busca por traços implícitos, não diretamente manifestos nas obras (como, por exemplo, a inserção delas em instituições que constituem o que chama de “mundo da arte”). Dickie pensava que essa inserção fosse capaz de fornecer as condições necessárias e suficientes para uma definição de arte, o que o distanciava da crença de que as propriedades imediatamente manifestas e referenciáveis garantissem tal articulação entre condições para uma definição.

Carroll é conhecido pelo seu trabalho voltado para questões da cultura contemporânea, como o cinema, a fotografia, as categorias do suspense, do humor e do horror (*Philosophical Problems of Classical Film Theory*, de 1988; *Theorizing the moving image*, de 1996; *The Philosophy of Motion Pictures*, de 2008). No entanto, tem uma produção igualmente importante como acadêmico, dividindo seus interesses e pesquisas entre ética, filosofia da arte, crítica das artes visuais e da literatura; ocupando posições importantes em instituições de ensino (Monroe Beardsley Professor of Philosophy na University of Wisconsin-Madison, Distinguished Professor of Philosophy no centro CUNY Graduate, anteriormente presidente da American Society for Aesthetics). Contribui regularmente com periódicos e coletâneas, orientando seus interesses mais recentes para a reflexão filosófica sobre a arte (*Art in an Expanded Field*, *British Journal of Aesthetics*, no

prelo; *Art Interpretation*, British Journal of Aesthetics, no prelo; *Movies, the Moral Emotions, and Sympathy*, Midwest Studies in Philosophy, no prelo; *Art, Emotion and Ethics*, Philosophy and Literature, no prelo; *The Structure and Significance of Beardsley's Aesthetics*, Journal of Aesthetic Education, no prelo).

O contexto contemporâneo no qual Carroll se insere herda, da tradição, uma pluralidade de discursos divergentes a respeito do conceito de arte. Cada um desses discursos filosóficos empreendeu, à sua maneira e dentro da especificidade de seus desenvolvimentos, *definições reais* para arte, que frente à sucessão variada de produções artísticas ao longo da história da arte, tornaram-se ou excessivamente restritas, ou excessivamente amplas, ou ainda simultaneamente restritas e amplas.

Atualmente essas teorias da arte<sup>1</sup>, não são mais capazes de instanciar a totalidade de fenômenos que constituem as práticas artísticas (ou o mundo da arte), impactando o pensamento contemporâneo com um problema conceitual: Como atribuímos o conceito arte às produções que conhecemos? Uma definição real para esse conceito é necessária? E em que sentido se expressa essa necessidade?

Não poderíamos discutir a proposta de Carroll sem fazer considerações mais panorâmicas a respeito desse contexto contemporâneo de pluralidade de produções artísticas e de divergências *definicionais* sobre a arte, de modo que isso foi feito nos primeiros capítulos. No capítulo 2, A PROCISSÃO DAS CONSTRUÇÕES E AS MUITAS DICÇÕES DA ARTE, procuramos trazer uma série de produções de períodos diferentes na história da arte e discuti-las, com o objetivo de dar conta do fato de que a arte mudou radicalmente ao longo de seu percurso. Procuramos mencionar também de maneira preliminar alguns dos desenvolvimentos filosóficos que geraram definições reais de arte; discutindo, principalmente, aqueles que Carroll parece atentar com mais frequência.

No capítulo 4, A PROPOSTA DE CARROLL, e seus seis subcapítulos, procuramos examinar sua contribuição filosófica ao *métier*, tratando de alguns aspectos implícitos de seu trabalho, bem como de algumas relações possíveis com pensadores importantes da Filosofia. Neste capítulo também procuramos tratar diretamente da sua proposta à luz do contexto contemporâneo no qual se insere.

---

<sup>1</sup> Compreende-se por teoria da arte aqueles empreendimentos teóricos que desenvolveram reflexões, argumentos e definições a respeito da arte, impactando essa atividade humana. Cf. Anne Cauquelin, *Teorias da Arte*, 2007, p. 11.



Nas CONSIDERAÇÕES FINAIS procuramos retomar alguns dos aspectos mais relevantes da proposta metodológica de Carroll, bem como discutir aquilo que consideramos seus pontos fortes e possíveis objeções a ela.

Também procuramos neste trabalho explorar imagens de obras específicas, produções, ilustrações ou fotografias. Sem elas, acreditamos que correríamos o risco de distanciar o leitor daquele exercício escópico necessário em meio às discussões – sobretudo as filosóficas – a respeito da arte. Se não tivemos a oportunidade de explorarmos uma quantidade maior de imagens e de informações sobre elas, isso se deu em função da limitação imposta pelo número de páginas.

Por fim, ressaltamos que nosso interesse (ou, talvez, obstinação) em relação às muitas veredas que se desdobram da proposta de Carroll não significa dispersão. Pelo contrário, ele se origina de uma preocupação com a complexidade do assunto – complexidade assumida também por Carroll. Disso não se segue que procuramos ser exaustivos, esgotando todas as possibilidades de investigação e exploração daquilo que se abre a partir do trabalho desse autor específico, mas procuramos (no máximo) indicar os caminhos para os quais sua proposta também aponta.

## 2 A PROCISSÃO DAS CONSTRUÇÕES E AS MUITAS DICÇÕES DA ARTE

Tá legal, eu aceito o argumento  
 Mas não me altere o samba tanto assim  
 Olha que a rapaziada está sentindo a falta  
 De um cavaco, de um pandeiro ou de um tamborim.

*Argumento*, Paulinho da Viola

Ir adiante, avançar, caminhar – um movimento contínuo<sup>2</sup>. De Aristóteles a Hegel, os discursos sobre a arte tendem a descrever as formas de arte conhecidas em termos evolutivos: das improvisações trágicas e cômicas às peças de Ésquilo e de Eurípedes, uma forma nuclear supostamente se perfaz; da consideração da arte simbólica à clássica e à romântica, Hegel demonstra a eclosão da consciência e de uma crescente liberdade espiritual. De filósofo em filósofo, assistimos a uma procissão também de narrativas sobre a origem, a natureza ou sobre as transformações da arte. Mas não há consenso sobre os pontos de partida nem rumo ao quê a arte avançaria. Não há, nem mesmo, consenso se existirá um quê. Apesar dessa incerteza teleológica, é possível voltar-se para aquilo que esse movimento delineou *até agora*, como os rabiscos esqueléticos que o sismógrafo teimou em riscar sobre o papel quadriculado. Esse incompreensível desenho requer a interpretação de um olhar técnico, trabalhado e aprofundado por seu *métier*. Mas aos olhos de outras pessoas, incapazes de analisar a minúcia e decifram o delicado código de tais movimentos, uma coisa é certa: há ali uma *história*.

É através dessa analogia que pretendemos compreender aqui a história da arte. Como uma procissão de construções, ou como a caminhada que os artistas, produtores delas, empreenderam *até agora*. Um inventário exaustivo dessas construções, seguido de demonstrações esquemáticas da subordinação de todas elas aos movimentos mais amplos da história (da humanidade), figuraria como o exemplo perfeito daquilo que nos referimos, figuraria como a coisa mesma da qual procuramos falar. No entanto, tal procedimento borgiano amplia em muito o escopo mais reduzido desta proposta. Esse desenho possível, de uma linha que conecta em sucessivas paradas, as iluminuras medievais ou os retábulos de

---

<sup>2</sup> O dicionário Houaiss alude à raiz latina da palavra *procissão*, do verbo *procedere*, “para ir adiante”, “avançar”, “caminhar”.

Van Eyck aos óleos de Matisse ou às *assemblages* fotográficas de David Hockney, é a própria história da arte.

A frase de abertura da introdução do homônimo livro de Ernst Gombrich, *A História da Arte*, frustra aqueles que nele se precipitam à caça de uma definição (em termos necessários e suficientes) da arte. Se ele dá alguma contribuição em relação às discussões a respeito do estatuto da arte, ou a respeito do problema relacionado à definição dela, essa contribuição é incidental. Gombrich não é um teórico, ou um filósofo, mas um historiador; à primeira vista sua obra parece ter nítidos traços de uma orientação filosófica (de linhagem kantiana, vinculada à noção de *favor* [Gunst] como a única forma livre de complacência/apreciação [Wohlgefallen], bem como à noção de *desinteresse*)<sup>3</sup> que procura mostrar, dentro da sua leitura, que a apreciação da arte e a discussão sobre o artístico devem ser norteadas por um posicionamento aberto, atencioso e paciente, capaz de perceber detalhes e especificidades em cada produção que se contempla ou sobre a qual se debate. As mais de 600 páginas de seu livro são, nesse sentido, uma proposta de *recalibragem* conceitual e filosófica, uma vez que ele procura motivar em seu leitor a apreciação da arte e desmotivar nele uma das posturas que considera deletéria a essa apreciação, a saber, a excessiva exigência por critérios, definições e preceitos (GOMBRICH, 1994, p. 29).

Quando ele escreve que “nada existe realmente a que se possa dar o nome Arte” e que “existem somente artistas” ele procura deslocar sua abordagem, deslocando também a intenção do seu leitor<sup>4</sup>. A tese principal de Gombrich é a de que existe uma sucessão de coisas no tempo: coisas construídas, elaboradas, oferecidas, dispostas, mostradas pelos artistas, e que todas essas coisas constituem juntas (nessa diversidade que lhes é própria) a história da arte. Dessa maneira, esse campo é, para ele, “a história da construção, da feitura de quadros e da realização de estátuas”<sup>5</sup>. Esse mencionado deslocamento da abordagem que, ao invés de procurar rapidamente dar conta do conceito de *arte*, procede apresentando *coisas* também parece aristotélico, uma vez que para o estagirita, é preciso partir na ordem das explicações “das coisas menos claras em si e mais claras para nós, para ir em direção às coisas mais claras em si e mais reconhecíveis segundo a razão”<sup>6</sup>. O que Gombrich parece

---

<sup>3</sup> Immanuel Kant, *Crítica da Faculdade do Juízo*, 2008, p. 55.

<sup>4</sup> Ernst Gombrich, *A História da Arte*, Introdução, p. 16.

<sup>5</sup> Ibid.

<sup>6</sup> Aristóteles, *Physique*, Tome I, I-V, 184a.

supor é que o leitor logrará, por si mesmo, conhecer o significado da história da arte assim que tiver compreendido que ela se constituiu não pela conformidade a conceitos especulativos, mas pelo conjunto das produções artísticas, não necessitando avançar com uma definição essencial daquilo que se supõe por *arte*<sup>7</sup>. Parece-nos que Gombrich propõe seguir a noção de historicidade, ao prescindir da definição real, exatamente por reconhecer que ela, já na metade do século XX, não podia mais ser estabelecida consensualmente, ou melhor, de maneira *necessária e suficiente*. Assim, sua proposta de proceder ostensivamente, enumerando os diversos casos onde alguma noção de arte poderia ser sugerida, parecia-lhe talvez a melhor alternativa (por definição implícita, ou ostensiva).

As produções das vanguardas dos séculos XIX e XX, especialmente na pintura e na literatura, estiveram eminentemente preocupadas com uma experimentação exaustiva com as novas possibilidades artísticas que desdobrassem cada vez mais os novos *caminhos* da produção; além desse, outro aspecto de particular relevância às experimentações vanguardistas do chamado período modernista foi o fascínio herético em confrontar deliberadamente as formas da sensibilidade já decantadas da tradição (GAY, 2009, p. 20).

Essa atmosfera de mudança e de inovação – como proferiram Pound em seu adágio modernista “Make it new!” e Rimbaud em sua *Une saison en enfer*, “Il faut être absolument moderne”<sup>8</sup> – terminaria por instaurar, principalmente no âmbito da filosofia, uma instabilidade sem precedentes em relação a tudo aquilo que era tido como certo a respeito da arte. E assim, no rolar dos anos, na ampliação crescente dos desenhos e linhas da história, a procissão ganhava a presença de contraexemplos que obrigavam que as teorias especulativas e as definições até então engendradas tivessem de se deparar com a negação da suposta essência e com a negação do sentido profundo da arte: as próprias construções artísticas se tornavam cada vez mais diferentes, não correspondendo mais ao que era esperado delas. Peter Gay, em *Modernismo*, escreve que a partir

---

<sup>7</sup> O livro, publicado pela primeira vez em 1950, talvez já trouxesse à tona de maneira bastante elíptica o reconhecimento do cipoal filosófico a respeito do tema do conceito de *arte*. Só cinco anos mais tarde, o ousado trabalho de Morris Weitz, *The Role of Theory in Aesthetics*, seria publicado. A tese seminal de Weitz, de que *arte* não é um conceito passível de definição em função da frenética mutabilidade do seu próprio objeto, parece estar em conformidade com essa proposta gombrichiniana de compreender a história da arte não mediante conceitos ou definições essenciais, mas mediante uma espécie de experimentação sucessiva de criações.

<sup>8</sup> Respectivamente: Ezra Pound, *Make it New: Essays by Ezra Pound*, 1935. Arthur Rimbaud, *Une saison en enfer, Illuminations et autres textes (1873-1875)*, 1998.

dos anos 1840 e com uma ousadia cada vez maior nas décadas seguintes [...] os poetas, no desprezo pela poesia tradicional ou por temas respeitáveis, passaram a experimentar as possibilidades de expressão da linguagem, criando novidades herméticas. Os romancistas começaram a investigar insolitamente as ideias e os sentimentos de seus personagens. Os dramaturgos colocaram no palco os conflitos psicológicos mais sutis. Os pintores começaram a voltar as costas ao antigo veículo privilegiado da arte, a natureza, para procurar a natureza dentro de si mesmos. Para o ouvinte comum, a música em sua versão modernista se tornou mais interiorizada, menos imediatamente satisfatória do que nunca (GAY, 2009, p. 21).

É evidente que, como Gombrich, Gay procura mostrar ao seu leitor o processo sutil de aparecimento, dentro da história, de produções rebeldes aos discursos consagrados por filósofos, críticos e pelo público acostumado com os cânones pré-estabelecidos. Nesse sentido, a menção de Gay sobre a pintura e a música é particularmente interessante porque traz à tona duas dimensões do artístico. De um lado, a pintura passava a deixar de lado a necessidade em imitar a natureza (o princípio *mimético*, apregoadado pelo classicismo e originário dos empreendimentos antigos de Platão e principalmente Aristóteles) para encontrar novas possibilidades de exploração do tema e, de outro lado, a música que se desvinculava da necessidade de fornecer satisfação e prazer imediatos ao ouvinte ao experimentar com as condições novas de sonoridade. Assim, temos apresentada por Gay uma dimensão da arte relacionada aos interesses e intenções dos artistas e outra dimensão relacionada à recepção da arte pelo público. De qualquer um dos lados, é adequado compreender que o modernismo se articulou, de maneira bastante acentuada, como um período de extrema mudança (ou viragem) dentro da história da arte.

Baudelaire insurge no contexto do modernismo como um personagem que ao mesmo tempo instiga o já mencionado fascínio herético entre seus contemporâneos e desenvolve uma crítica de arte fortemente orientada pela crença em um novo projeto artístico. Baudelaire reagiu ironicamente, ao longo dos textos sobre os Salões de Belas Artes e as Exposições Universais, ao que considerava por arte menor, ou arte imitativa. Escreve, em *Salão de 1859 – Cartas ao senhor Diretor da «Revue Française»*, sobre os artistas exclusivamente preocupados com esse tipo de arte que

conformam-se com regras de pura convenção, totalmente arbitrárias, não extraídas da alma humana, mas simplesmente impostas pela rotina de um atelier

célebre. Nesta classe numerosíssima, mas tão pouco interessante, incluem-se os falsos amantes do antigo, os falsos amantes do estilo e, numa palavra, todos os homens que pela sua importância elevaram a banalidade às honras do estilo (BAUDELAIRE, 2006, p. 165).

Baudelaire procura criticar a arte concebida e orientada pelo princípio da imitação, bem como a valorização que a própria crítica de arte de seu tempo estendia a essas produções. Esse princípio, herança do empreendimento aristotélico na *Poética*, ganha com os exegetas classicistas franceses e alemães (Charles Batteux, Lessing e Winckelmann<sup>9</sup>) do século XVIII, portanto anteriores a Baudelaire, uma roupagem invista, não mais motivada pela compreensão ou pelo estudo dos fenômenos artísticos como encontramos em Aristóteles. A motivação desses exegetas se orientava principalmente pela tentativa de derivar da obra aristotélica um aspecto de normatividade que não mais se restringia a conceituação ou a identificação dos fenômenos artísticos, mas que permitiria estabelecer um cânone de avaliação da arte. Baudelaire, no entanto, vai além dessa crítica. Ele sugere, nos textos sobre a Exposição Universal de Belas Artes de 1855, que era preciso deixar de lado aquelas convicções – que lhe pareciam – excessivamente limitadoras para o pensamento ocidental em relação à arte, para sentir e compreender a atmosfera de mudança que se descortinava nesse cenário. Pergunta o poeta e crítico aos seus interlocutores

que faria, que diria um Winckelmann moderno (estamos cheios deles, a nação está a abarrotar, os preguiçosos são doidos por ele), que diria ele diante de um produto chinês, um produto estranho, extravagante, de forma acentuada, de cor intensa e às vezes delicado até se desvanecer? E, contudo, é uma amostra da beleza universal; mas para ser compreendida, é preciso que o crítico, que o espectador opere dentro de si uma transformação que tem algo de mistério (BAUDELAIRE, 2006, p. 50).

Assim, o público convencional aparece para Baudelaire como exemplo de uma sensibilidade ainda amarrada às convicções tradicionais e de uma compreensão em relação à arte que ainda se ancorava na defesa fervorosa do classicismo winckelmanniano<sup>10</sup>. Esse público, nos

---

<sup>9</sup> Cf. Jacqueline Lichtenstein, *A Pintura – textos essenciais*, Volume 4 – O belo, 2008, p. 14.

<sup>10</sup> Johann Joachim Winckelmann foi historiador de arte, tendo dedicado a maior parte de sua obra a uma tentativa de recuperação do imaginário criador grego. Seu trabalho figura como uma dos maiores empreendimentos do classicismo alemão, influenciando pensadores como Diderot, Lessing e, mais tarde,

Salões Universais, se defrontava então com a experimentação do estranhamento frente ao que não correspondia mais às categorias conhecidas (imitação). Compreender a pungente extravagância ou a séria delicadeza do artefato oriental, por exemplo, como sendo *também* arte exigia, desse público do século XIX, certa mudança de atitude.

Esse fator de peso foi responsável pela crescente incredulidade, por parte de teóricos e artistas, em relação às expectativas tradicionais e aos limites bem circunscritos do conceito de arte, encontrando-se relacionado à sucessiva apresentação de produções fora do eixo europeu às sensibilidades ocidentais. A inundação da cultura oriental também foi capaz de impactar o pensamento ocidental, de maneira que as experimentações artísticas nas formas expressivas *excêntricas* ganharam manifesto interesse. Pintores como Delacroix (e bem mais tarde Gauguin e Picasso) se encontrarão profundamente interessados na exploração de alternativas orientais à representação, expressão e à composição. Noël Carroll também contribui para esse entendimento sobre a história de traçados erráticos da arte. Diz ele, em *Filosofia da Arte*, que talvez

uma das razões por que os filósofos ocidentais se preocuparam com a definição de arte no século passado é que, durante esse período, fomos confrontados com uma variedade de tipos de arte inédita e espantosa. Por um lado, surgiram as mais diversas criações vanguardistas que, do romantismo em diante, com o seu afastamento radical das práticas convencionais, desafiaram as ideias fossilizadas sobre a arte. Por outro lado, durante esse período, os ocidentais tornaram-se progressivamente mais familiarizados com a arte de outras culturas, que, embora se afaste dos cânones da arte do Ocidente, tem evidente direito ao estatuto de arte. Enquanto a arte, séculos a fio, se desenvolvera lentamente e sem sobressaltos de uma forma que se coadunava tacitamente com a compreensão quotidiana, no século XX a questão estava a tornar-se confusa (CARROLL, 2010).

Assim, dentro de um contexto marcado por construções que desafiavam os parâmetros tradicionais de avaliação dos objetos, ou seja, um contexto de pluralidade e de não coesão, é que se estabelecia lentamente pelo menos um ponto de unanimidade em relação à arte, sua história, e aos artistas: a arte muda; sua história é o desenho, ainda inacabado, dessas e de

---

Nietzsche. Empreende uma interpretação da cultura grega pautada por noções como 'nobre simplicidade' e 'grandeza serena', procurando nelas alguma consonância com um conceito convencional de 'Belo ideal' (LICHTENSTEIN, 2008, p. 30).

futuras mudanças; e os artistas são figuras que engendram e articulam obras que ora se encaixam em convicções tradicionais, ora inovam as formas de ver e de sentir.

Consideramos agora alguns dos artistas que podem ser compreendidos como responsáveis por mudanças na história da arte. Faremos isso principalmente a partir do contexto modernista inicial (primeira geração) até o momento de sua inflexão na contemporaneidade. Os artistas que consideraremos são, em sua maioria, representantes das artes visuais.

Delacroix aparece no contexto crítico, do qual Baudelaire participava, como um daqueles artistas que ensejaram esse processo de deslocamento do cânone da arte imitativa. Ele não podia ser identificado tão perfeitamente como um pintor do imitativo, ou seja, fortemente orientado por este princípio ou incluído nesta tradição. Poder-se-ia ajuizar que dois aspectos evidenciam esse deslocamento. De um lado, seu pincelado característico inventa uma nova intenção dentro pintura em sua produção madura, uma vez que preconiza a mobilidade do traçado, espalhando mais a tinta, o que o permite conferir certo movimento ao trabalho. De outro lado, suas experiências em terras estrangeiras, como Argélia e Marrocos, o afastaram dos aprendizados iniciais com os neoclassicistas<sup>11</sup>, fazendo-o abandonar os temas clássicos (ou convencionais) e se apropriar de cenas excêntricas, como as batalhas de mamelucos africanos, caçadas, banhos argelinos e casas de chá. Importante ressaltar que com Delacroix o tema não é abandonado, mas seus trabalhos passam a adquirir um interesse e uma curiosidade que não mais dependem dele exclusivamente.

Mais tarde, na passagem do século XIX para o XX, Cézanne e Monet também foram responsáveis por experimentações artísticas importantes. Em certo sentido podem ser considerados como continuadores de um processo, instaurado no início do período modernista, de deslocamento gradual dos objetivos artísticos. À primeira vista a produção pictórica deles corresponde a exemplos da arte figurativa, no entanto, a produção mais tardia desses pintores passa a apresentar características novas, que não correspondem mais tão exatamente ao princípio de imitação e que radicalizam, por assim dizer, o que ainda era bastante preliminar em Delacroix. O distanciamento deles dos pintores academicistas vinculados ao neoclassicismo (Ingres, ou antes, Jacques-Louis David) atestam também sua proximidade a Delacroix. Mas em Cézanne e em Monet a experimentação da pincelada na composição, o exercício de cor e a dispensa do tema grandiloquente (retratos de figuras

---

<sup>11</sup> Cf. Ernst Gombrich, *A História da Arte, Revolução Permanente*, p. 507.



eminentes, cenas históricas ou religiosas, grandes batalhas, etc.) para a apropriação dos temas mais ordinários (paisagens, flores, naturezas-mortas) são características marcantes dessa transformação. É importante ressaltar que neles, principalmente no que diz respeito à experimentação e os exercícios pictóricos, correspondem a uma exploração sem precedentes do próprio suporte. Historiadores da arte, como Gombrich e Giulio Argan<sup>12</sup>, tendem a classificar Cézanne, por exemplo, a períodos de transição, nos quais esses artistas são figuras essenciais para compreendermos as faces diferentes envolvidas na mudança, ou na transformação, da própria arte. Clement Greenberg, crítico da arte americana do pós-guerra, dedica enorme atenção a esses pintores<sup>13</sup> porque vê neles, como Gombrich e Argan, a transição da arte figurativa para a arte não-figurativa. Esse processo de discreto interesse pelo plano bidimensional na pintura é avaliado por ele, depois de mais de meio século, como evolução ou deslocamento do interesse artístico para o seu *meio* de expressão. Ou seja, não interessam mais as relações – efetuadas pela pintura – entre representação e o objeto que ela representa, mas sim o *jogo* consciente e deliberado com a sua *planaridade* (flatness). Os argumentos de Greenberg em seus polêmicos artigos e apresentações – apesar de se distanciarem de uma exegese filosófica cuidadosa – conseguem reforçar e tornar mais evidentes essas sutis modulações na arte que fornecem as condições para futuros aprofundamentos.

Assim, é plausível afirmar que Cézanne e Monet surgem no contexto modernista como os deflagradores de mudanças preliminares ou incipientes, mas que preparam a procissão da arte para mudanças bem mais arrojadas, como as empreendidas por Kandinsky, Malevich e Duchamp (em relação a seu período pictórico).

O horizonte expandido que herdamos desses precursores na contemporaneidade é fortemente marcado por uma abordagem ampliada nas artes, mais sistêmica e mais capaz de se debruçar à beira de seus próprios conceitos. As experimentações modernistas são manifestações pungentes da completa viragem empreendida em nossa sensibilidade e nossa concepção sobre a arte a ponto de reconhecermos, atualmente, que a arte em sua história atravessou inúmeras mudanças e continua a mudar. Warhol, Kosuth e o coletivo Fluxus, por exemplo, são expoentes artísticos que herdam esse comprometimento com o

---

<sup>12</sup> Respectivamente: Ernst Gombrich, *A História da Arte*, p. 539-544; Giulio Carlo Argan, *Arte Moderna*, 1992, p. 235-238.

<sup>13</sup> Clement Greenberg em *Rumo a um mais novo Laocoonte*, *Partisan Review*, 1940 in *Clement Greenberg e o debate crítico*, Glória Ferreira e Cecília Cotrim (org.), 1997, p. 51.

deslocamento, com a mudança e com a transformação e são responsáveis por uma nova figura que com rapidez insurge e inflexiona o modernismo, garantindo a elaboração de outra faceta (conceitual e artística) nessa procissão de construções. O levante contemporâneo-conceitualista foi de tamanha pertinência e inovação, que seu momento anterior, que seu desenho passado, passou a ganhar o complemento de *tradição* (a *tradição* modernista)<sup>14</sup>. A consciência do plano bidimensional na pintura, por exemplo, e suas sucessivas elaboração e experimentação se tornaram rapidamente empreendimentos tradicionais. Questionavam-se, com a arte conceitual, os próprios suportes artísticos e os pressupostos mais básicos das artes: a tela na pintura; o ferro, cobre, barro ou argila na escultura; a série ordenada de notas na música<sup>15</sup>. Obras como as de Mel Ramsden (*Pintura Secreta*), de Kosuth (*One and three chairs*), de Joseph Beuys (*Eurásia*) e John Cage (*4'33''*) radicalizam e aprofundam, de um lado, a experimentação e, de outro, o mote herético modernista de contestação da tradição.

O problema da oscilação conceitual que marca a história da arte não passa despercebido do filósofo. Gérard Lebrun escreve, em *A mutação da obra de arte*, que se opera junto da mutação daquelas *coisas* que eram chamadas de arte, também uma mutação conceitual; e que tal fenômeno é tão profundo dá “à palavra ‘arte’, sem o percebermos, um sentido que já não tem nada que ver com o corrente no século passado”<sup>16</sup>. Ele percebe esse silencioso processo de substituição da arte, de maneira que os outros trabalhos que passam a ocupar também o conceito de arte podem “continuar com o mesmo nome, mas não tem mais nada em comum com ela quanto ao referente”<sup>17</sup>. Não surpreende que Lebrun retome Hegel e, depois, Benjamin, pensadores que estiveram atentos ao processo de modulação da arte e de mudança no que tange seu referente. Ferreira Gullar também parece assumir a mutabilidade da arte, orientando o debate em direção a sua variação ao longo do tempo, e escapando de outras abordagens que tendem a polarizar a artisticidade ao compreendê-la em termos de evolução ou retrocesso: “De fato, a arte não evolui; muda”<sup>18</sup>. Não se trata mais de pensar em termos evolutivos, mas (talvez) na reversibilidade de suas categorias conhecidas ou na invenção de outras. A desconstrução dos estereótipos na crítica de arte

---

<sup>14</sup> Cf. Ricardo Fabbrini, *A apropriação da tradição Moderna*, 123 – 124, in J. Guinsburg e Ana Mae Barbosa, *O pós-Modernismo*, 2008.

<sup>15</sup> Cf. Paul Wood, *Arte Conceitual*, 2004, p 7 – 9.

<sup>16</sup> Gérard Lebrun, *A mutação da obra de arte*, in *A filosofia e sua história*, 2006, p. 327.

<sup>17</sup> *Ibid*, p. 331.

<sup>18</sup> Ferreira Gullar, *Argumentação Contra a Morte da Arte*, 1982, p. 48.

surge, na verdade, com grande atraso; na argumentação de Gullar, surge como um procedimento imprescindível para a avaliação da relevância dos novos processos artísticos, das novas sensibilidades, dos novos mercados, das novas cenas e locais (anteriormente inimagináveis) dos atuais acontecimentos artísticos, uma vez que ela dá lugar para aprofundamentos, por um lado, artísticos e, por outro, conceituais (filosóficos). De maneira que de nada serviria a compreensão sobre a mudança dos conceitos para o termo de *arte*, se essa compreensão não for alimentada e instrumentalizada com a compreensão sobre as mudanças substanciais (concretas) pelas quais a história da arte atravessou (GULLAR, 1982, p. 121).

### 3 A PROPOSTA DE CARROLL

Nos seis subcapítulos que se seguem, procuramos apresentar a proposta de identificação de arte de Carroll, devidamente amparada por algumas discussões contextuais, bem como de uma discussão sobre os aspectos que se encontram implícitos nela. Como mencionamos antes, Carroll procura, além de desenvolver um método de identificação, também discutir de maneira crítica a tradição de discursos filosóficos sobre a arte. Ademais, ele se encontra – **na esteira do segundo Wittgenstein e de Morris Weitz** – comprometido com um **método de identificação** e não com uma teoria essencialista ou com o desenvolvimento de uma definição real para a arte.

#### 3.1 ALÉM DA ESTÉTICA – POR UMA FILOSOFIA DA ARTE

A obra de arte não é mais visível, ela não atinge mais a retina – mas o cérebro.

Duchamp, *Interviews* (BBC)

A obra de Carroll na qual sua proposta de identificação de arte – as *narrativas identificadoras* – aparece melhor delineada é ***Beyond Aesthetics***. Este livro, publicado pela primeira vez em 2001, com subsídios da Universidade de Cambridge, e ainda sem tradução para língua portuguesa, reúne ensaios, artigos e críticas sobre diversos *topoi* (a natureza da arte, experiência estética, a dimensão do gosto, teorias da arte, escritos filosóficos, categorias artísticas, relações entre estética e ética) do que se convencionou chamar de **Estética**<sup>19</sup>. Em *Beyond Aesthetics* são abordadas questões, ou problemas filosóficos e artísticos, como arte e interação, a genealogia das teorias da arte, identificação de arte, conexões narrativas, a dimensão da interpretação, as narrativas (identificadoras e ficcionais), o humor e o horror, o suspense, as emoções e suas relações com a arte, o moralismo, as

---

<sup>19</sup> Aqui o termo *estética* é empregado em um sentido mais restrito, fazendo referência à nomenclatura que – academicamente, ou curricularmente – se dá aquela disciplina dos currículos de cursos de Filosofia, Artes, História da Arte e etc. Disciplina que na maioria das vezes aborda os mais diversos assuntos oriundos da reflexão filosófica sobre a arte e sobre os processos de percepção e experiência. Cf. Carroll, *Filosofia da Arte*, 2010, p. 177 – 178.

metáforas e a apreciação da arte. Essa pluralidade de assuntos, longe de se cristalizar como um *corpus* teórico e sistemático para a (disciplina da) Estética, revela-se para o leitor como o registro de exercícios em ensaísmo filosófico <sup>20</sup>.

O título da obra talvez seja um dos aspectos preliminares de sua proposta que mais chame atenção. Ele não é fruto de uma escolha arbitrária ou leviana, mas é intencional e altamente sugestivo. Pois aquilo que está *depois, além ou fora do alcance* da estética, é tudo aquilo que pode ser pensado, falado e desenvolvido à parte das limitações do que Carroll chama de “teorias estéticas da arte” <sup>21</sup>. Ele reconhece essa necessidade de nos colocarmos depois da estética ao falar das suas próprias aspirações na Introdução:

Quando meu olhar revisita esses ensaios, por mais diversos que eles possam parecer ao leitor, sou impactado pelas tramas recorrentes que os unem. A trama mais pronunciada em todos eles é do tipo reativa: é uma oposição às teorias estéticas da arte em geral e, particularmente, ao seu variante mais distintivo – o formalismo (CARROLL, 2001, p. 1).

Assim, vemos inicialmente delineada uma oposição carrolliniana em relação às teorias da arte que se orientam pela noção de experiência estética, especialmente o formalismo de Monroe Beardsley e seu desenvolvimento definicional para o termo arte (experiência estética como condição ao mesmo tempo necessária e suficiente da arte). Carroll escreve ainda que

de maneira resumida, o tema dominante e recorrente desse livro é a *necessidade de irmos além* das teorias estéticas da arte e suas diversas proibições. Ou seja, não devemos identificar a essência da arte com aquela pretensa capacidade das obras de arte fornecerem experiências estéticas (CARROLL, 2001, p. 1, *italico meu*).

As mencionadas *proibições* das teorias da arte orientadas pela noção de experiência estética são profundas e geram restrições conceituais que impossibilitam que identifiquemos como arte produções altamente relevantes do ponto de vista artístico e filosófico (como, por exemplo, Duchamp, Cage e Warhol). Esse caráter excessivamente restritivo da definição estética da arte, por um lado excluí pretendentes importantes do conjunto das produções artísticas e, por outro, inclui nele entidades que não são obras de arte. Se aceitássemos a

---

<sup>20</sup> Cf. Carroll, *Beyond Aesthetics*, p. 1.

<sup>21</sup> *Idib*, p. 1.

definição estética de arte, então teríamos de aceitar também que *Roda de Bicicleta*, de Duchamp, e as *Brillo Boxes*, de Warhol, não são obras de arte – porque essas produções específicas não estão comprometidas com a produção de determinada experiência estética (da beleza, da sublimidade, da feiura, etc.) no contemplador, mas talvez estejam comprometidas com outros objetivos (em problematizar os suportes artísticos e as próprias definições de arte, ou em estabelecer um mecanismo de autorreferência). Outra consequência da definição estética de arte, por exemplo, seria a obrigatoriedade em aceitarmos como uma obra de arte o matizado conjunto de árvores que, num delicado e contínuo ritmo soprado pelo vento, se movimentam em diversas direções – conjunto que me fornece uma percepção diferenciada e na qual eu me comprazo, experimentando um prazer desinteressado cuja causa desconheço.

A tese de Carroll é que com as definições estéticas de arte, opera-se um abrupto deslocamento conceitual e lógico no qual são amalgamadas categorias distintas (CARROLL, 2001, p. 46). Ao defendermos que a arte pode ser definida em termos de uma experiência estética – como parecem fazer Beardsley, Hutcheson, Kant, Clive Bell <sup>22</sup> –, defendemos que o conjunto das coisas que são arte é um subconjunto do estético. Tamanha é a confusão que essa compreensão acarreta, que até hoje não sabemos muito bem o que significa exatamente *estética*, à parte de descrições estipulativas e do uso completamente ordinário na língua portuguesa (salões de beleza e de higiene, à esfera do belo - natural ou artístico - ou ainda como operação de sinonímia para adjetivos como belo, bonito, harmonioso, agradável, etc.).

É bastante provável que oposição de Carroll em relação ao que chama de teorias estéticas da arte se dê em função daquilo que essas teorias retiram – um tanto dogmaticamente – do horizonte filosófico. Que as produções contemporâneas, os casos limítrofes que desafiam nossas convicções e nossa sensibilidade, e as produções que a história da arte deixou de lado em função de filiações sectaristas, também se ofereçam à investigação filosófica e também contenham um pensamento que deve ser buscado – isso

---

<sup>22</sup> Carroll, *Beyond Aesthetics*, 2001, p. 22-22. Carroll não sugere que esses pensadores citados desenvolvem os mesmos empreendimentos. Nessa seção de *Beyond Aesthetics* ele procurará fazer uma espécie de genealogia das teorias estéticas da arte, mostrando que esses autores figuram como expoentes importantes do que, contemporaneamente, veio a se constituir de maneira mais organizada e sistemática uma teoria estética da arte.

ainda depende de uma espécie de mudança em nossas abordagens e de uma crítica dos próprios empreendimentos filosóficos tradicionais sobre a arte.

### 3.2. SOBRE TRÊS SENTIDOS DA PERGUNTA PELA ARTE

Para essa pergunta encontrei um bom número de respostas.  
Mas não sabia qual era a certa. Talvez fossem todas erradas.

Beckett, *Molloy*

Uma das grandes contribuições de Carroll em *Beyond Aesthetics* consiste na investigação mais cuidadosa dos diferentes tipos de informação que a pergunta pela arte demanda, ou sinaliza, em momentos diferentes da história da filosofia. Sua sugestão é de que a pergunta “o que é a arte?” foi colocada, ao longo dessa história, com diferentes intenções e interesses de maneira que, para os gregos do período clássico, ela correspondia a um tipo específico de questionamento, bastante distinto daqueles questionamentos dos teóricos das vanguardas do modernismo (CARROLL, 2001, p. 76).

Para Carroll, a questão sobre a arte se desdobra principalmente em três sentidos <sup>23</sup>:

- (1) de que maneira identificamos que algo pode ser um objeto de arte, ou seja, como classificamos que determinado objeto é uma obra de arte?
- (2) existirá uma essência da arte ou um aspecto essencial correspondente a todos esses objetos?
- (3) é possível construir uma definição real, em termos de condições necessárias e, ao mesmo tempo, suficientes para arte?

(1) Em seu primeiro sentido, que chamaremos de *metodológico*, a pergunta pela arte procura examinar aqueles procedimentos mais diretivos que nos permitem identificar um objeto específico como sendo uma obra de arte, ou ainda, aqueles procedimentos que nos

---

<sup>23</sup>*Principalmente* três, porque Carroll aponta um quarto sentido dentro do qual a pergunta pode ser colocada. Procurar pelo valor, ou valores, da arte enquanto atividade humana, ou ainda, perguntar-se sobre o seu valor exclusivo entre as atividades humanas é outro sentido que, no entanto, não gerou ao longo da História da Filosofia (para Carroll) tentativas de definição da arte.

fornece uma direção para executar uma classificação. Para Carroll, esse sentido *metodológico* da pergunta pela arte surge principalmente no contexto modernista, onde as produções vanguardistas que desafiavam as concepções tradicionalmente assentadas sobre a arte, fizeram surgir uma preocupação de ordem prática em relação à arte. Ao abordar o sentido *metodológico* da pergunta pela arte, Carroll menciona os trabalhos do Dadaísmo<sup>24</sup>, um movimento vanguardista de caráter experimental do início do século XX, com expoentes em diversos países da Europa, América do Norte e Ásia. O movimento Dadaísta, ou Dada, orientava-se por uma crítica sistemática e realizada através de diversos suportes (desenvolvendo *assemblages*, performances, manifestos, *readymades* e fotomontagens) aos princípios e valores artísticos, culturais, políticos e religiosos<sup>25</sup>. Carroll, no entanto, não nos fornece uma explicação mais detalhada a respeito do Dadaísmo e sua relevância em relação à discussão sobre o sentido *metodológico* da pergunta pela arte em *Beyond Aesthetics*, e também não nos traz outros exemplos além dessa rápida menção. Já em *Filosofia da Arte*, sua menção ao incidente real envolvendo a entrada de uma nova escultura de Brancusi (*Pássaro no Espaço*, de 1923) na alfândega dos Estados Unidos é mais explicativa e, dentro dessa discussão, mais emblemática. Isso porque caso a obra fosse classificada pelos funcionários alfandegários como sendo um carregamento de tubulação de ferro, então Brancusi deveria pagar altas taxas aduaneiras; contudo, se fosse uma obra de arte, a entrada dela no país estaria livre de impostos ou taxas de importação. O incidente mencionado por Carroll traz à tona uma inesperada dimensão prática do questionamento pela arte, que envolve certo deslocamento do ponto de vista: dos interlocutores habituais dos discursos filosóficos, para aqueles novos interlocutores distanciados da especulação filosófica (por exemplo, os agentes alfandegários). Enfrentam-se, doravante, inúmeras necessidades de classificar (colocar uma etiqueta) em determinado objeto de modo a organizar algum processo ou corresponder a alguma demanda. Ainda sobre esse sentido classificatório da pergunta, Carroll também indica que a identificação dos objetos de arte no modernismo tornou-se cada vez mais nebulosa, pois “o surgimento de movimentos revolucionários na arte [...] e o início da aceleração das mudanças propulsionado pelas vanguardas [...] alterou para sempre o estado das coisas”<sup>26</sup> de maneira que “distinguir a arte da não-arte tornou-se,

---

<sup>24</sup> Carroll, *Beyond Aesthetics*, p. 77.

<sup>25</sup> Béhar & Carassou, *Dada: Histoire d'une subversion*, 1990, p. 15 e p. 73.

<sup>26</sup> Carroll, *Filosofia da Arte*, p. 232.



de repente, difícil”<sup>27</sup>. Nesse sentido, é no modernismo que parecem paulatinamente se dissolver conceitos e categorias que vinham garantindo certo consenso relativo à arte<sup>28</sup>. O exemplo trazido por ele neste segundo livro parece-me mais adequado para a explicação do sentido *metodológico* porque introduz um exemplo – a produção escultórica modernista, no caso a de Brancusi – que corresponde com mais exatidão a necessidade de identificar determinado objeto como uma obra de arte em meio à profusão de trabalhos radicalmente novos, além da constatação de uma demanda de ordem prática. A menção ao movimento Dadaísta, em *Beyond Aesthetics*, parece-nos inicialmente problemática uma vez que as características internas desse movimento como, por exemplo, seu caráter *radicalizante* em relação à arte e o fato de ter fundado novos suportes artísticos, introduzem dificuldades explicativas para o assentamento do sentido *metodológico* da pergunta pela arte. As produções Dadaístas, principalmente os trabalhos de Marcel Duchamp, figuram como casos limítrofes para a filosofia da arte, para a estética e para às definições de arte. Apesar da complexidade destes casos justificar e abrir um precedente para um tratamento mais aprofundado (que não se efetiva no texto de Carroll) é possível também compreender que a tentativa do autor ao mencionar o Dadaísmo foi de mostrar ao leitor que as produções vanguardistas do modernismo<sup>29</sup> foram em geral empreendimentos de questionamento e de rompimento com a tradição ao engendrarem produções que subverteram as teorias da arte tradicionais e, com isso, frustraram as expectativas do público e dos contempladores daquela *nova* arte.

(2) Em seu segundo sentido, que chamaremos de *ontológico*, a pergunta pela arte articula um questionamento pela essência da arte. Carroll indica que compreende a noção de essência nesse contexto vinculada a uma característica geral que é compartilhada por todas as obras de arte, que não se encontra em nenhuma obra de arte em particular, mas que pode ser compartilhada por outros tipos de entidades. Ele identifica, na História da

---

<sup>27</sup> Ibid, p. 232.

<sup>28</sup> Sobre esse processo de viragem das crenças a respeito da arte que se processa no Modernismo: Peter Gay, *Modernismo – O fascínio da heresia*, 2009. Também Moira Roth, *Difference and Indifference – Musings in postmodernism, Marcel Duchamp and John Cage (Critical Voices in Art, Theory and Culture)*, 1998.

<sup>29</sup> Longe de resumirmos de forma grosseira o modernismo, procuramos compreendê-lo como um período de extrema efervescência cultural e artística e que foi marcado por inúmeras divergências e rompimentos, inclusive internos. Desse modo é quase impossível traçar uma explicação esquemática que traduza num só conceito as muitas oscilações que constituíram esse movimento. No entanto, o trabalho monumental de Peter Gay em *Modernismo – O fascínio da heresia*, parece-nos suficientemente cuidadoso em relação à tentação de generalizar tal movimento e, ao mesmo tempo, capaz de elaborar conceitos mais gerais que nos permitem compreendê-lo.

Filosofia, tal intenção em todos aqueles momentos prévios ao modernismo (ou era das vanguardas). Platão e Aristóteles poderiam ser identificados como pensadores que perseguiram esse tipo de intenção filosófica uma vez que compreenderam, *grosso modo*, a arte como imitação<sup>30</sup>. Apesar das nuances conceituais de seus empreendimentos, é possível – para Carroll – identificá-los estando ontologicamente comprometidos com uma investigação sobre a essência da arte. Diz Carroll que “quando Platão e Aristóteles concordam que a poesia e a pintura são imitações, eles apontam para aquilo que creem ser uma essência, apesar dessa característica, mesmo significativa para a arte que eles conheceram, ser compartilhada [...] por jogos infantis de imitação”<sup>31</sup>. Para Carroll, o sentido *ontológico* da pergunta pela arte deve ser compreendido através de uma construção gramatical que era comum a esses empreendimentos. Por exemplo, quando se diz que ‘a arte é essencialmente comunicação’ ou que ‘a arte é essencialmente histórica’ (ou ainda, no caso de Platão e de Aristóteles, que ‘a arte é essencialmente imitação’), quer-se afirmar que a arte é possuidora de alguma essência, que ela detém algum aspecto informativo e geral. É esse tipo de formulação gramatical – ‘x é essencialmente y’ ou ‘a essência de x é y’ ou ainda ‘x é y’ – que Carroll parece compreender como estando orientadas pelo sentido *ontológico* da pergunta pela arte. Carroll não afirma, no entanto, que essa característica informativa e geral que se *aponta* nas discussões ontológicas a respeito da arte, precisa ser exclusiva ou única – o que estaria em contradição com os desenvolvimentos de Platão e de Aristóteles nos quais a arte, assim como o comportamento social e os objetos fruto da técnica (instrumentos), também são imitações.

**(3)** Em seu terceiro sentido, que chamaremos de *definicional*, a pergunta pela arte pode ser tomada como um pedido por uma *definição real*, que Carroll apresenta como uma construção lógica capaz de oferecer condições ao mesmo tempo necessárias e suficientes (CARROLL, 2001, p. 77-78). Carroll sugere também que o desenvolvimento dessa terceira intenção filosófica se dá principalmente após a apresentação do trabalho de Morris Weitz e sua proposta não-definicional, exposta em *The Role of Theory in Aesthetics*, de 1954. A proposta de Weitz consiste basicamente em um trabalho positivo de consideração de

---

<sup>30</sup> Existem, evidentemente, diferenças conceituais ou nuances conceituais que, em certo sentido aproximam e, em outro, distanciam as teorias platônica e aristotélica da arte. Para o primeiro a essência da arte é imitação, entendida como mera cópia simples simulacro; já para o segundo, a imitação é o *veículo* mesmo da verossimilhança.

<sup>31</sup> Carroll, *Beyond Aesthetics*, p. 77.

diferentes produções ao longo da história da arte e, em paralelo, de consideração de diferentes teorias da arte que conceberam definições de arte. Weitz procede então mostrando que é possível encontrar contraexemplos para cada uma dessas teorias consideradas, de maneira que elas não atenderiam “às exigências próprias de uma definição filosófica, de fornecer pelo menos um critério necessário e pelo menos um suficiente para que se possa atribuir com segurança o estatuto de obra de arte a um objeto”<sup>32</sup>. A consequência que Weitz tira dessas considerações, é que qualquer tipo de abordagem definicional à arte, acaba sendo limitada pela mutação constante de seus desenvolvimentos instaurada pela criatividade dos artistas, de maneira que seria necessário proceder com uma rejeição dessa abordagem definicional, para adotarmos uma abordagem de identificação via – e se evidencia claramente sua identificação com Wittgenstein das *Investigações Filosóficas* – semelhanças de família. Mesmo que uma das consequências da argumentação do neo-wittgensteiniano tenha sido a sua defesa da impossibilidade de definir a arte em termos necessários e suficientes, o campo da Filosofia da Arte a partir dele pareceu ter herdado (paradoxalmente) as *regras desse jogo*, não abandonando até agora esse comprometimento, ou melhor, essa preocupação com a elaboração **ou** de uma definição em termos necessários e suficientes **ou** com o desenvolvimento de um método de identificação<sup>33</sup>. Um exemplo disso são as propostas mais recentes, como as de Dickie e de Danto (e mesmo a de Carroll) que não abandonaram esse horizonte *definicional*.

Além desses três sentidos, que Carroll considera principais, existe outra intenção filosófica que orienta a pergunta pela arte e que é motivada por demandas a respeito da importância da arte enquanto atividade humana. Questionar-se sobre o valor da arte em contraposição aos valores de outras áreas da ação e do pensamento humanos é orientar a pergunta para essa quarta intenção. Carroll não considera, contudo, esse tipo de investigação como aquela a respeito da qual está interessado no âmbito das discussões sobre a definição e identificação da arte. É plausível que ele as considere “secundárias”<sup>34</sup> porque, na ordem das razões, saber como identificar a arte de maneira adequada é anterior,

<sup>32</sup> Cf. Ramme, *É possível definir “arte”?*, p. 198.

<sup>33</sup> Principalmente a Filosofia da Arte de orientação *analítica*, como revela Carroll em *Beyond Aesthetics* (CARROLL, 2001, p. 78) e em *Filosofia da Arte* (CARROLL, 2010, p. 15-20). E que parece distanciar esses empreendimentos que recorrem à propostas definicionais ou à propostas metodológicas, daqueles que procuram outras vias de abordar a arte (Ponty, Ingarten, Dufrenne, Adorno, Heidegger, Bachelard, Badiou e outros), cf. Bohdan Dziemidok, *Wladislaw Tatarkiewicz y su estética (1886 – 1980)*, p. 13, in Wladislaw Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas – Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, 2001.

<sup>34</sup> Carroll, *Beyond Aesthetics*, p. 78.

a saber, se a arte possui algum valor muito específico. É provável também que Carroll compreenda a discussão sobre o valor da arte como secundária, porque não haveria sentido em falar do valor (ou dos valores) de um objeto sem que soubéssemos que objeto seria esse. Torna-se mais clara para o leitor a classificação empreendida por Carroll, que em princípio parece aleatória, entre questões primárias (*metodológicas, ontológicas, definicionais*) e questões secundárias (*valorativas*), na medida em que ele volta a dialogar com o funcionalismo estético de Beardsley como uma das teorias da arte que procuraram delimitar o conceito de arte à noção de *experiência estética* como um valor intrínseco das obras de arte, ou como o *definiens* da arte.

### 3.3 TENTAÇÕES, SONHOS E *HOBBY HORSES*: EVADINDO DO CASO CONCRETO

O que torna difícil seguir esta linha de investigação é o nosso desejo de generalidade.

Wittgenstein, *O Livro Azul*.

Após considerar esses diferentes sentidos da pergunta pela arte, Carroll indica que alguns desenvolvimentos na Filosofia da Arte lograram derivar essas questões umas das outras, procurando responder uma das perguntas primárias (como o caso da pergunta em seu sentido *ontológico*) e dela desdobrarem afirmações em seus sentidos *definicionais, metodológicos* e ainda *valorativos*. Ele nos convida a considerar

as primeiras variantes das nossas questões: Existirá um método confiável para identificar obras de arte? Terá a arte alguma característica essencial? Pode a arte ser definida? Qual o valor da arte? O sonho filosófico [...] gostaria de responder de maneira afirmativa cada uma dessas questões, de tal forma que cada afirmação fornecesse o fundamento para afirmações subsequentes. Isso é, uma resposta afirmativa para a questão de se a arte possui alguma característica essencial pode se encarada com a expectativa de que dessa afirmação possa ser engendrada uma definição real na qual as condições necessárias estejam conjuntamente articuladas às suficientes [...]. Desse modo, a definição opera como um parâmetro confiável que permite dizer o que é arte daquilo que não é. Existe, é claro, um sonho ainda mais ambicioso nesse arredor, aquele que articularia não só as afirmações para

nossas *primeiras* questões, mas também as articularia às questões *secundárias*. Isso é, há uma expectativa de que possamos dizer porque a arte é importante (exclusivamente importante) a partir da sua definição (CARROLL, 2001, p. 78).

Carroll diversas vezes ao longo dos artigos sobre a definição de arte em *Beyond Aesthetics*<sup>35</sup> se refere a um *sonho filosófico*, gerador das mais altas expectativas e dos mais densos esforços, que permitiria encontrar perfeitamente algum substrato ontológico exclusivo da obra de arte a partir do qual se poderia, ainda, derivar uma definição real adequada para a identificação da arte. Esse *sonho filosófico* se acentua ainda mais quando parece conter a promessa de que a partir dessas questões iniciais (*metodológicas, ontológicas* ou *definicionais*) também seria altamente provável derivarmos as respostas para as questões secundárias (a respeito da importância, quiçá exclusiva, da obra de arte). A expressão usada por ele – “sonho filosófico” (philosophical dream) – problematiza o empreendimento filosófico convencional que procura dar conta das características essenciais dos objetos ou dos fenômenos de modo a engendrar definições e conceitos, pois “sonho” é tanto a vivência intensa de um desejo, como também ilusão, fantasia ou devaneio. É bastante provável que Carroll ao se referir a um *sonho filosófico* como uma das possíveis reações teóricas em relação à arte esteja, por um lado, se comprometendo com uma perspectiva filosófica específica e, de outro, problematizando os empreendimentos convencionais dentro do âmbito da filosofia da arte.

Nesse sentido, parece-me notável, certa proximidade com *O Livro Azul* e também com as *Investigações Filosóficas*, de Wittgenstein; ela incide em pelo menos três aspectos: no que diz respeito às aspirações (ou pretensões) da filosofia, no que diz respeito ao desejo de generalidade e, por fim, no que diz respeito ao esquecimento (ou desprezo) do particular. No texto das *Investigações Filosóficas*, onde encontramos instaurado um debate complexo e multifacetado entre diversas vozes, uma delas corresponde a voz da *tentação*<sup>36</sup> que procura enquadrar, ou confinar, a consideração de certos fenômenos à metafísica tradicional. O discurso da voz da *tentação*, para Cavell, é entretecido pelo discurso da voz da *correção*, responsável por mostrar que essa consideração acaba por compreender o fenômeno considerado ou de maneira equívoca ou de maneira muito limitada que pouco corresponde

<sup>35</sup> Por exemplo, nas páginas 64, 78, 82, 83 (CARROLL, 2001).

<sup>36</sup> Cf. Cavell, *Esta América Nova Ainda Inabordável*, p. 42.

a realidade mesma – à concretude – do fenômeno<sup>37</sup>. O exemplo mais patente, precisamente aquele que abre as *Investigações Filosóficas* e instaura esse diálogo polifônico, é aquela maneira de compreender o fenômeno da linguagem que Sto. Agostinho relata nas *Confissões*. Para Wittgenstein, essa maneira de compreender a linguagem não é certa ou errada, mas corresponde a uma tentação filosófica específica, a de inocular uma noção sobre a linguagem como um registro lógico-simbólico que corresponde – *grosso modo* – a uma espécie de imagem (projeção) do fato. Essa concepção imagética a respeito da linguagem, embora seja importantíssima às teses do *Tractatus Logico-Philosophicus*, se apresenta como uma forma extremamente limitada de compreender a linguagem, nas *Investigações Filosóficas*, e também como originária de uma *tentação* filosófica. A *tentação*, em Wittgenstein, parece-me corresponder em certo sentido com o mencionado *sonho filosófico* em Carroll, sonho que pretende encontrar a característica essencial da arte, suas condições necessárias e suficientes e, por fim, o valor mesmo da arte. Essa crença tentadora precisa ser equacionada, como nas *Investigações Filosóficas*, a uma consideração atenta dos casos particulares e a uma aplicação literal das suas prescrições ou descrições, a fim de que se façam ver (se mostrem) em seu uso concreto, cotidiano e ordinário e, assim, possam ser avaliadas.

Já em *O Livro Azul*, Wittgenstein tece considerações sobre o desejo de generalidade oriundo de tendências relacionadas a confusões filosóficas como, por exemplo, a tendência em procuramos algo em comum a todos os objetos que subsumimos em um termo geral (WITTGENSTEIN, 2008, p. 17). Outro exemplo de tendência também relacionada ao desejo por generalidade é, para Wittgenstein, a preocupação com o método científico, ou seja, a tentação em reduzir os fenômenos e objetos a um número cada vez menor de leis naturais, determinações ou princípios que nos distanciam da concretude do particular e nos aproximam de análises cada vez mais abstratas (IBID, p. 18). Atitude semelhante parece vibrar na obra de Carroll. Seu declarado *agnosticismo*<sup>38</sup> em relação à possibilidade de encontrarmos uma definição real para a arte retraduz, nesse âmbito, o posicionamento wittgensteiniano acerca de uma tendência natural em pensarmos sempre em formas mais

<sup>37</sup> Cf. Cavell, *The Availability of Wittgenstein's Later Philosophy*, p. 92.

<sup>38</sup> “No que concerne a questão de se a arte pode ser caracterizada em termos de uma definição real, [eu] permaneço agnóstico: não só as tentativas de G. Dickie em oferecer uma caracterização assim falharam, mas – como tentarei mostrar mais adiante – tentativas mais recentes como a J. Levinson e de A. Danto parecem profundamente problemáticas como a de Dickie” (Carroll, *Beyond Aesthetics*, p. 82).

gerais ou em generalidades. Essa tendência (ou tentação) também é compreendida por outros autores, como Gombrich e Herwitz como respectivamente *mania* (hobby horse) e *bicho-papão* (bugaboo), expressando uma dimensão de verdadeiro *fascínio* (lure) filosófico. Gombrich escreve *Meditações sobre um cavalinho de pau* em 1951, aludindo jocosamente às possibilidades semânticas que o termo – hobby horse – desempenha na língua inglesa: a criança que brinca no seu cavalinho de pau pode rapidamente oscilar seus investimentos lúdicos entre diversão e mania. E em 1951, de acordo com Gombrich, o conceito de *representação* – porção nuclear da definição mimética de arte – ainda tinha papel normatizante e valorativo dentro da pintura e da escultura, de modo que a generalidade (já esvaziada) que ele prescrevia figurava como uma das manias dos críticos e teóricos de arte<sup>39</sup>. Para Herwitz, de forma similar, “a definição pode ser o bicho-papão (*bugaboo*), a obsessão do filósofo”,<sup>40</sup> de modo que o projeto de “definição filosófica da arte [...] pode ser mais destrutivo que construtivo”<sup>41</sup>.

E, por fim, o desprezo pelo particular, também mencionado em *O Livro Azul*, parece encontrar um lugar especialmente interessante nas discussões sobre Filosofia da Arte a partir da proposta de Carroll. Wittgenstein afirma em *O Livro Azul* que a ideia de que “para tornar claro o significado de um termo geral teríamos de descobrir o elemento comum a todas as suas aplicações, estorvou a investigação filosófica” porque fez com que os “filósofos rejeitassem como irrelevantes os casos concretos [particulares], os únicos que poderiam tê-los ajudado a compreender o uso do termo geral”<sup>42</sup>. Essa recusa do particular, mencionada por Wittgenstein, surge como consequência da investigação orientada pelo desejo de generalidade. Em Carroll, parece-me, preocupação análoga à de Wittgenstein o faz prescindir de uma investigação filosófica orientada pela busca por essências, termos gerais ou definições reais. De fato, em *Beyond Aesthetics* e em *Filosofia da Arte* não encontramos propostas sistemáticas que fazem avançar argumentos capazes de estabelecer condições necessárias e suficientes ou ainda buscas por características essenciais, mas principalmente o desenvolvimento de um método que nos exige *verificar* os casos *um a um*, ou seja, um método que nos obriga a considerar sempre o caso particular. Nesse sentido, a escolha pelo desenvolvimento de um método e não pela apresentação de uma definição real, recoloca

<sup>39</sup> Gombrich, *Meditações sobre um cavalinho de pau*, p. 5-9.

<sup>40</sup> Herwitz, *Estética*, p. 23.

<sup>41</sup> *Ibid*, p. 15.

<sup>42</sup> Wittgenstein, *O Livro Azul*, p. 19.

dentro da reflexão filosófica os casos concretos, muito provavelmente fazendo eco ao que declarou Wittgenstein em *O Livro Azul*, a saber, de que a consideração do particular é imprescindível para nos ajudar a compreender o uso de um conceito.

### 3.4 ASPECTOS IMPLÍCITOS DA PROPOSTA DE CARROLL

Se você pensa que a filosofia deve ser grande e poderosa, essa  
filosofia não é para você.

Peter Kivy, *Foreword to Beyond Aesthetics*

Antes do exame da proposta metodológica de Carroll, se faz necessário uma análise de alguns aspectos mais panorâmicos, aspectos que parecem implícitos nas posições filosóficas do norteamericano, mas que precisam ser inicialmente explicitados para a sua melhor compreensão no campo da filosofia da arte.

A contribuição de Carroll aos debates sobre a definição de arte é, a meu ver, um desenvolvimento ordenador, assistemático, atento às práticas e aberto à mutabilidade da arte.

É um desenvolvimento filosófico *ordenador* porque empreende uma retomada crítica das principais teorias da arte, procurando organizá-las tanto do ponto de vista argumentativo, como do ponto de vista histórico. Esse aspecto de sua contribuição é bastante manifesto em *Philosophy of Art*, de 1999, e que chega ao Brasil em sua tradução portuguesa em 2010. Neste livro, Carroll procura recriar a maioria dos debates em relação à arte que tiverem pretensões filosóficas ou que geraram consequências filosóficas significativas, não se limitando a uma mera reprodução dos argumentos centrais dessas doutrinas, mas procurando compreendê-las à luz dos momentos específicos em que apareceram na história da filosofia. Essa motivação em organizar o campo dos debates em filosofia da arte, procurando traçar com maior cuidado um possível mapeamento dos conceitos e seus lugares na filosofia – quero crer – talvez se assemelhe em muito às intenções de Gilbert Ryle expostas no prefácio de seu *The Concept of Mind*, onde os argumentos expostos não procuram aumentar o que sabemos a respeito da Filosofia da



Mente, não procuram adicionar novos conhecimentos a esse campo, mas procuram “corrigir a geografia lógica daquele conhecimento que já possuímos”<sup>43</sup>. Essa noção de delimitação das fronteiras entre diferentes saberes e conceitos, bem como a delimitação de suas zonas de pertencimento e zonas de fronteira, parece-me bastante *à propos* para compreender o projeto de Carroll em *Filosofia da Arte*. Suas considerações a respeito dos debates filosóficos sobre a arte, sobre o conceito de arte e sobre a história mesma a respeito do problema *definição de arte*, procuram estabelecer um posicionamento crítico com a tradição que o permite avaliar seus desenvolvimentos de maneira perspicua.

Também se poderia falar da contribuição de Carroll como sendo *assistemática* no sentido de que ela prescinde da elaboração de um sistema filosófico que dê conta, ou que esgote, os aspectos envolvidos na arte e na artisticidade. Não encontraremos no trabalho de Carroll, muito embora haja a mencionada motivação ordenadora do *métier* em *Filosofia da Arte*, uma proposta que estruture num *todo* coisas inicialmente distantes, como a definição de arte a modelos teóricos que expliquem a sua criação pelos artistas e sua recepção pelo público e que expliquem a articulação dessas produções e reações à própria história da arte e, até mesmo, às outras disciplinas da filosofia (ética ou epistemologia, etc.). Não é o caso, contudo, que não possam ser encontradas considerações mais pontuais a respeito de possíveis articulações ou nexos conceituais entre essas regiões intrínsecas à filosofia. Existem, principalmente em *Beyond Aesthetics*, considerações de noções variadas, como *intenção*, *recepção*, *formas de arte específicas* como o cinema e a videoarte, ou considerações sobre *categorias artísticas* como o humor e o suspense e, também, considerações sobre o *moralismo* e as relações de valores morais com a arte<sup>44</sup>. O que não é possível encontrar nos trabalhos de Carroll é uma elaboração sistemática, da envergadura de Hegel, de Spinoza, ou do Wittgenstein do *Tractatus* sobre a totalidade dos aspectos da arte. Essa motivação filosófica é contrária, parece-me, primeiro, a sua formação analítica e, segundo, ao já mencionado aspecto ordenador cuja determinação principal é organizar o campo dos debates em filosofia da arte.

A atenção às práticas, que sugerimos como outra característica da contribuição carrolliniana, consiste num cuidado filosófico em relação à arte. Cuidado que se expressa pela observação atenta de práticas artísticas diversificadas – a contemplação de obras de

---

<sup>43</sup> cf. Ryle, *The Concept of Mind*, p. 7

<sup>44</sup> Respectivamente em *Beyond Aesthetics* (2001): p. 157, p. 5, p. 335, p. 235, p. 254, p. 270, p. 293 e p. 306.

arte particulares, o engajamento em discussões e debates sobre a arte, o ensino, a produção de arte, a crítica e o comentário, etc. Não é exagerado dizer que Carroll parece receoso em relação àqueles empreendimentos filosóficos que acabam deixando de lado a concretude da arte, e também das práticas que a sustentam e conduzem<sup>45</sup>, por avançarem em determinações excessivamente abstratas que distanciam e obliteram tal concretude; ou, ainda, propostas que se utilizam da arte como exemplos oportunos para a ilustração de teses filosóficas. Muito ao contrário desses modelos, Carroll procura introduzir no campo da filosofia da arte observações nas quais a análise dos conceitos se encontra entretecida a notações sobre obras de arte particulares ou sobre períodos artísticos e estilos, ou ainda nas quais esse exame conceitual faz ressonância às práticas artísticas. Essa preocupação com a exploração atenta das particularidades dos objetos também é assinalada de maneira similar por Faria, em *A escuta à distância*, uma vez que para ele

a reflexão filosófica sobre a arte é vazia se não for alimentada pela consideração atenta de obras de arte *particulares* (portanto, justamente pelo que estamos acostumados a chamar de ‘crítica de arte’); e que essa consideração não pode fazer mais, no melhor dos casos, que indicar onde deva ser buscado o pensamento que está latente na obra de arte (FARIA, 2001, p. 133).

Traçar esse paralelo entre a reflexão filosófica e a crítica de arte, como parece propor Faria, chamando atenção para a necessidade de uma elaboração mais cuidadosa do particular em detrimento às reflexões filosóficas que consideram as obras muito preliminarmente, constitui também a proposta de Carroll. O fato de sua contribuição filosófica ser precisamente o desenvolvimento de um método de identificação e não um argumento que pretende fornecer uma definição real da arte atesta esse aspecto. Como mencionado anteriormente, o método de identificação obriga que em cada caso, a cada objeto que se procura identificar como obra de arte, sejam verificados também inúmeros critérios estabelecidos pelo método e que exigem uma consideração atenta do objeto em questão. Assim, a cada procedimento narrativo um objeto em particular é considerado, discutido,

---

<sup>45</sup> “For art is a cluster of interrelated practices” (CARROLL, 2001, p.66). A contribuição de Anne Cauquelin (CAUQUELIN, 2007, p. 12) também é importante nesse sentido e parece se coadunar com a de Carroll. Para ela as teorias da arte “visam [...] a um objeto que elas constroem ou sustentam e [...] têm, ainda assim, uma ação determinante sobre o objeto visado”.

analisado e examinado, de modo que para que o procedimento se efetive é necessário atentar às determinações mais concretas, prestando devida atenção ao objeto da discussão ou disputa. Além disso, o exame filosófico da arte desdobra possibilidades teóricas e discursivas ainda inauditas para a filosofia, atestando a viabilidade de pensar, raciocinar e criticar de maneira distinta, não necessariamente mediante conceitos ou mediante a fixidez do encadeamento entre premissas e conclusões; mas mediante a construção de metáforas, narrativas, sugestões, analogias, ou a elaboração de estilos de dizer e escrever, ritmos, intuições, etc. Essa *ποίησις* (*poiésis*) representa para a filosofia uma maneira alternativa, e também complementar, de pensamento e de acesso às determinações mais necessárias do objeto em particular. Esse *outro* estado da atenção (contemplação) e do pensamento (consideração filosófica) é também analisado por Rosenfield em *Antígona – de Sófocles a Hölderlin*. Ali podemos encontrar a apresentação desses diferentes posicionamentos e estratégias conceituais, artísticas e rítmicas como formas complementares de reflexão às tradicionais da filosofia<sup>46</sup>. Ampliando o horizonte dessa discussão, é interessante enfatizar também a relevância do acréscimo intelectual e teórico que as considerações mais atentas das obras de arte imprimem à reflexão filosófica. Em *A Linguagem Liberada*, também de Rosenfield, encontramos a necessária constatação, bem como a incisiva e assombrosa sugestão, de que as

experiências estéticas [...] introduzem [...] temas e elaborações narrativas que projetam sombras de dúvida sobre as condições de possibilidade das expectativas universalizantes. O nosso intuito é mostrar nas articulações estéticas uma interrogação implícita que coloca a arte no nível de um discurso mediador que não pensa de maneira [...] sistematizante, mas que cria figuras concretas indispensáveis à progressão do pensamento conceitual (ROSENFELD, 1989, p. 13-14).

Assim compreendida a consideração atenta da obra de arte fornece e instrumentaliza a reflexão filosófica com um tipo muito específico de conhecimento e de estratégia de raciocínio. O próprio título do livro já alude a esse processo de liberação da linguagem, pela sensibilidade artística, de seu horizonte excessivamente limitado pelas formalidades da sistematização cientificista ou pelas pretensões universalizantes da metafísica. Apesar de ter mencionado essa digressão como uma ampliação do horizonte do debate que aqui se

---

<sup>46</sup> Kathrin Rosenfield, *Antígona – de Sófocles a Hölderlin*, 2000, p. 13.

desenrola, Carroll parece acompanhar (muito a seu modo) tal digressão, o que nos traz de volta à sua proposta. Ele indica que no que concerne “o mundo da arte”<sup>47</sup>, existem inúmeras estratégias de raciocínio, opostas a regras, definições, princípios primeiros e teorias unitárias, que possibilitam falar da arte, bem como identificar novos objetos como sendo obras de arte” (CARROLL, 2001, p. 68). Ou seja, Carroll parece nos indicar – bem como parece apostar – vias alternativas de acesso e de conhecimento relacionadas à arte e à artisticidade que não se encontram circunscritas à definição real ou à busca por qualidades essenciais.

Também mencionamos como um aspecto implícito à proposta carrolliniana o fato de estar constituída de tal maneira que admite e respeita a mutabilidade das práticas artísticas. Já se discutiu anteriormente que a mudança e a transformação, até a arte contemporânea, fizeram parte da história da arte, de maneira que são manifestas as diferenças – tanto qualitativas quanto conceituais<sup>48</sup>, como intencionais – entre produções tão distantes no tempo como a estatuária do período tardio medieval e as performances de Marina Abramovic. Esse *fato* da arte é o principal gerador do problema das suas definições, dado que uma vez que a arte muda, suas definições se tornam demasiadamente restritivas ou demasiadamente abrangentes. No entanto, a proposta metodológica de Carroll não padece de tal fragilidade uma vez que não se trata de uma definição, mas de uma narrativa. Assim, aquelas qualidades ou defeitos que normalmente atribuímos às definições (serem muito abrangentes ou muito restritivas ou ainda ambas as coisas, serem circulares ou pecarem por petição de princípio) não podem ser atribuídos às narrativas por ocuparem um estatuto filosoficamente distinto do estatuto das definições (Carroll esboça esse aspecto muito rapidamente numa passagem de *Beyond Aesthetics*, 2001, na página 85).

---

<sup>47</sup> A expressão empregada pelo autor, que traduzi como *mundo da arte*, no original é *artworld*. Chamo atenção para tradução da expressão porque ela desempenha um papel fundamental para a compreensão das discussões em Filosofia da Arte, principalmente após Dickie e Danto, discussões que Carroll sem dúvida reconhece como relevantes.

<sup>48</sup> Aqui uso o termo *conceitual* não da maneira convencional como é usado em Filosofia, mas principalmente da maneira como é usado pela teoria e crítica de arte, a saber, como aquele pensamento, ideia ou sugestão que o artista de algum modo imprime ou esconde na obra que produz.

### 3.5. AS NARRATIVAS IDENTIFICADORAS

A pintura é uma arte; e a arte, no seu conjunto, não é uma criação sem objetivos que se estilhaça no vazio.

Kandinsky, *Do espiritual na arte*.

O método das *narrativas identificadoras* de Carroll consiste em um procedimento discursivo (um relato) desenvolvido por alguém que deseja mostrar que o objeto (ou ação) *x* é efetivamente um objeto de arte. Para que tal desenvolvimento discursivo aconteça, a construção da narrativa precisa conter principalmente a explicitação de uma série de relações conceituais, históricas, estilísticas, filosóficas e estruturais com outros objetos amplamente conhecidos como objetos de arte. Apesar da generalização feita acima, as narrativas de Carroll são compostas por uma série de características mais complexas que constituem a sua natureza<sup>49</sup> e nos permitem estabelecer – *a fortiori* – um padrão de avaliação, de maneira que aquelas narrativas que respeitam os critérios apontados por ele são narrativas *fortes* e altamente informativas, em contraposição às que não respeitam os critérios e que, por isso, são narrativas *vagas* e fracas.

A primeira característica é que essas narrativas são, em certo sentido, históricas e não ficcionais. Elas devem se comprometer com um relato, preciso e confiável, de uma sequência de eventos e de estados de coisas. Ou seja, para que a identificação de um dado objeto (aquele que motiva a construção da narrativa) como arte seja realizada de maneira adequada é, no mínimo, necessário que essa narrativa seja verdadeira. É necessário que o procedimento discursivo que se está prestes a realizar 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*’. (CARROLL, 2001, p. 88). *Mutatis mutandis*, se essa narrativa for, no melhor dos casos, uma narrativa plausível, então deve ser plausível que *x* influenciou *y*.

Outra característica bastante importante das narrativas identificadoras 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

---

<sup>49</sup> Noël Carroll, *Beyond Aesthetics*, 2001, p.88.

comprometimento com *certa* ordem temporal. Ele insiste que a narrativa não precisa ser necessariamente construída em um formato cronológico, embora seja imprescindível que nela existam indicações a respeito dos momentos que esses eventos ou coisas ocupam na história da arte.

Uma terceira característica das narrativas identificadoras é que elas precisam ser claras em relação aos seus objetivos, ou seja, precisam chamar a atenção de quem a lê ou a escuta para aquela obra 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 ou – do *jogo* – da arte. Esse passo é extremamente relevante e crucial para o sucesso de uma narrativa: relevante porque nele o criador da narrativa é capaz de engendrar e discutir uma infinidade de razões que demonstram que aquelas ações, decisões ou escolhas não são arbitrárias ou espontaneístas; e crucial para o sucesso da narrativa porque, dependendo dos tipos de informação que forem inseridas e concatenadas na narrativa, ela poderá ser considerada forte (informativa, rica em detalhes, atenta aos fatos) ou fraca (vaga e imprecisa). Carroll alega que as narrativas identificadoras, quando conseguem circunscrever um conjunto de razões para determinado objeto, podem

mostrar que o trabalho que está sendo disputado [disputado no sentido de se é ou não é uma obra de arte] pode ser apresentado como o resultado de escolhas e ações racionais e apropriadas que são motivadas por avaliações inteligíveis que suportam a resolução em mudar, por exemplo, um contexto já estabelecido no mundo da arte (CARROLL, 2001, p. 91).

A última característica mais geral e também importante do método das narrativas identificadoras de Carroll é que, ao construí-las, deve ser realizado um procedimento de *closure* ou fechamento da apresentação daquela obra – ou ação – que se deseja confirmar como arte. Esse fechamento deve se comprometer com uma retomada daquelas razões inicialmente expostas e com uma demonstração de como um problema relevante do mundo da arte foi abordado, solucionado ou dissolvido.

Outra alternativa de explicação mais geral das *narrativas identificadas* a qual Carroll parece recorrer é analogia desse método com as partes de uma história, ou narrativa (em seu sentido literário e artístico). Dessa maneira, as narrativas identificadoras deveriam ser construídas respeitando no mínimo 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*), que se inicia quando somos capazes de reproduzir aquelas perspectivas e crenças do artista em relação ao contexto artístico no qual se encontrava ao produzir uma obra determinada; e o fechamento (*closure*) no qual são apresentadas aquelas técnicas, escolhas, estratégias usadas de maneira racional pelos artistas para corresponder (resolver, mudar, criticar ou reencenar) uma situação já dada no contexto artístico.

É possível ainda reduzir a proposta metodológica das *narrativas identificadoras* a uma estrutura mais geral e simplificada, de modo que

*x é uma narrativa identificadora se, e somente se, x é um relato (1) preciso, (2) temporalmente ordenado a uma sequência de eventos ou estados de coisas a respeito de (3) um assunto unificado (geralmente a produção de uma obra); relato que se constitui de (4) início, desenvolvimento e um fim; relato onde o fim é (5) o resultado do início e do desenvolvimento, o início é (6) uma descrição inicial de contextos artísticos e históricos tradicionalmente reconhecidos e onde o desenvolvimento é (7) uma descrição que traz à tona uma série de ações, alternativas e escolhas como meios apropriados que um indivíduo, capaz de realizar uma avaliação crítica dos contextos artísticos e históricos, adota no intuito de mudá-los ou reencená-los em concordância com os propósitos vivos e reconhecíveis da prática.*

Talvez uma das primeiras impressões sobre essa descrição mais pormenorizada do método das narrativas identificadoras seja a de que se trata de um procedimento extremamente teórico e complexo; no entanto, essa impressão é suplantada pela experiência provocada pelo desenvolvimento de tal procedimento.

Carroll desenvolve, ao longo da página 91 de *Beyond Aesthetics*, uma narrativa para as propostas artísticas de Isadora Duncan em relação à dança. A intenção do autor é mostrar, para aqueles que consideram o empreendimento de Duncan como menor ou até mesmo como não artístico, de que suas contribuições foram de grande importância para o que conhecemos hoje por dança moderna, principalmente em expoentes como Kurt Jooss,

Pina Bausch, o Tanztheater, o balé contemporâneo e Martha Graham. Segue, traduzida abaixo, a narrativa identificadora que constrói para esse caso:

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 Delstorte. 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 (CARROLL, 2001, p. 91).

Se segmentássemos a narrativa construída por Carroll, procurando encontrar as partes que ele apresenta como constituintes desse método de identificação, poderíamos proceder da seguinte maneira:

**(1)** Início (*beginning*).



*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.*

Esse é o início da narrativa, onde Carroll faz uma alusão ao contexto histórico e à situação da arte nele (como a arte era compreendida na época) insere o artista dentro desse contexto, mostrando-o como antagonista dessa situação. Também podemos compreender esse momento da narrativa – seu início – como aquele onde um patrimônio comum de reconhecimento de obras de arte é apresentado (GABELLIERI, 2010, p. 71).

## **(2) Desenvolvimento ou complicação (*complication*).**

*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.*

Esse é o desenvolvimento da narrativa, onde Carroll revela como artista ao pensar sobre seu próprio contexto e sobre o que se compreendia por arte nele, posiciona-se de maneira crítica, procurando muda-lo, reencena-lo ou dissolvê-lo através de escolhas e estratégias racionais e justificadas

### (3) Fechamento ou fim (*closure*).

*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.*

Esse é o fim da narrativa, espécie de síntese, na qual Carroll pretende concluir a apresentação mostrando que as escolhas e estratégias do artista (apresentadas no desenvolvimento) realmente atingiram os objetivos de mudança, reencenação ou dissolução de práticas artísticas estabelecidas.

É interessante notar que Carroll nos fala das *narrativas identificadoras* como forma de identificação de trabalhos específicos ao longo do seu texto e, ao construir uma narrativa, o faz baseado não em um trabalho, mas em um projeto artístico de um artista, em uma proposta mais ampla. Quando Carroll comenta sobre a recriação do balé empreendida por Duncan, ele não se refere a uma coreografia criada por ela para uma valsa específica de Chopin, mas se refere às mudanças estruturantes e gerais que ela realizou em relação ao modo como esse tipo de arte era organizado. Esse deslocamento não nos parece, em princípio, problemático. Comentamo-lo para destacar seu aparecimento no texto de Carroll e também para destacar nosso reconhecimento sobre tal detalhe.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A proposta de identificação de arte que Carroll desenvolve ao longo de seus trabalhos, mais especificamente *Beyond Aesthetics* e *Filosofia da Arte*, denominada de *narrativas identificadoras*, caracteriza-se por ser não-essencialista, não-definicional, de caráter epistemofílico, de caráter formativo e por se inserir criticamente na tradição de discursos filosóficos sobre a arte e sobre a estética.

Ela não é essencialista no sentido de que não se compromete com a tese de que existem qualidades ou características que podem ser postuladas de todas as obras de arte. Isso não significa que Carroll não reconheça a existência de uma série de características relacionadas às produções artísticas que são relevantes para a discussão e o reconhecimento desses trabalhos. No entanto, não vemos nele o comprometimento em generalizar essas características de modo a conceber ou desenvolver uma teoria da arte em geral.

Sua proposta também não é definicional, uma vez que Carroll abandona a crença de que para identificarmos obras de arte precisamos de uma definição real de arte. Sua perspectiva é de que esse procedimento de identificação é viável, mesmo que não possamos dizer quais são as condições necessárias e, ao mesmo tempo, suficientes que satisfazem a definição. A proposta de Carroll é *commonsensical* no sentido de que parece apostar que o problema da identificação de arte diante de casos controversos (bem mais presentes na arte contemporânea) exige nada além de um método racional que permita tornar a produção inteligível ao inseri-la numa narrativa que justifique sua existência como uma obra de arte (GABELLIERI, 2010, p. 86-87).

Apesar desses dois aspectos negativos de sua proposta, ela não se limita a essa negatividade. As *narrativas identificadoras* surgem não só como simples métodos de identificação, mas também como equacionadoras de certo esclerosamento dos debates - informais, ordinários ou acadêmicos - a respeito da arte, que tendem a irreduzíveis relativismos ou antinomias, capazes de trivializar a arte e as discussões sobre ela. Assim, a proposta de Carroll, ao ser executada nesses contextos, é capaz de sensibilizar o olhar ou a escuta de quem se encontra envolvido nesses debates para a percepção peculiar de aspectos que não haviam sido notados ainda. Esses procedimentos articulam os trabalhos discursivamente, criam contextos, elaboram analogias, fazem comparações, mobilizam

conhecimentos e saberes, fornecem pontos de partida, de chegada, abrem entradas, apontam saídas – de maneira que, de longe, podem ser compreendidos como limitados ou avessos ao conhecimento. Em seu caráter epistemofílico, a abordagem de Carroll desempenha também um papel formativo, uma vez que educa e desafia o olhar, dissipa estereótipos e mobiliza diferentes saberes.

Essa abordagem também não é ingênua, uma vez que se perfaz também através do reconhecimento e do diálogo ativo com a tradição. Ela não procura responder, ou silenciar, o problema sobre a divergência definicional dos discursos filosóficos sobre a arte; ao invés disso, se debruça sobre eles, os reencena e discute, elaborando essa tradição e a mantendo viva.

Por fim, procuramos ao longo desse trabalho explorar aqueles aspectos que se configuram também – a partir da proposta de Carroll – como entradas às questões mais panorâmicas dentro da filosofia da arte. Carroll é um autor novo e sua forma de abordar essas questões, bem como a sua proposta geral a respeito das *narrativas identificadoras*, configuram inflexões e retomadas importantes do ponto de vista da filosofia da arte. Não procuramos, é importante ressaltar, encerrar a exploração de sua proposta neste trabalho. Pelo contrário, esse estudo preliminar que se pretendeu aqui nos mostra que ainda existem questões a serem abordadas e discussões a serem realizadas.

## REFERÊNCIAS

- ARGAN, Giulio. *Arte Moderna*. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.
- ARISTÓTELES. *Poética* (tradução, prefácio e introdução de Eudoro de Souza). Porto Alegre: Editora Globo. 1966.
- ARISTÓTELES. *La poétique* (tradução, introdução e notas de Barbara Gernez). Paris: Les Belles Lettres. 2002.
- BAUDELAIRE, Charles. *A Invenção da Modernidade (Sobre Arte, Literatura e Música)*. Lisboa: Relógio D'Água, 2006.
- BÉHAR, Henri & CARASSOU, Michel. *Dada: Histoire d'une subversion*. Paris: Fayard, 1990.
- CARROLL, Noël. *Filosofia da Arte*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2010.
- CARROLL, Noël. *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- CAUQUELIN, Anne. *Teorias da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- CAVELL, Stanley. *Esta América Nova Ainda Inabordável*. São Paulo: Editora 34, 1997.
- CAVELL, Stanley. *The Availability of Wittgenstein's later Philosophy*. Publicado originalmente em *The Philosophical Review*, 1962. Disponível em: <http://www.jstor.org/discover/10.2307/2183682?uid=2&uid=4&sid=21102951594701>
- DANTO, Arthur. *A transfiguração do lugar-comum*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.
- FARIA, Paulo Francisco Estrella. *A escuta à distância*, In *Revista de Filosofia Política*, série III, número 2 – Ética e Estética, p. 118 – 133. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecília. *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 (Mestrado em Filosofia, área de especialização Estética e Filosofia da Arte). Departamento de Filosofia, Universidade de Lisboa.
- GAY, Peter. *Modernismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- GOMBRICH, Ernst. *A História da Arte*. Rio de Janeiro: LTC, 1994.
- GOMBRICH, Ernst. *Meditações sobre um cavaleiro de pau* (tradução de Geraldo Gerson de Souza). São Paulo: EDUSP, 2000.
- GUINSBURG, J. & BARBOSA, Ana Mae. *O pós-Modernismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

- GULLAR, Ferreira. *Argumentação Contra a Morte da Arte*. Rio de Janeiro: Editora Revan, 1997.
- HERWITZ, Daniel. *Estética: conceitos-chave em filosofia*. Porto Alegre: ARTMED, 2010.
- HOUAISS, Antônio. *Novo Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2009.
- KANT, Immanuel. *Crítica da Faculdade do Juízo* (tradução de Valério Rohden e António Marques). Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária. 2008.
- LEBRUN, Gérard. *A filosofia e sua história* (organização Carlos Alberto Ribeiro de Moura). São Paulo: Cosac & Naify, 2006.
- LICHTENSTEIN, Jacqueline (org.). *A pintura – textos essenciais*. Vol. 4 – O Belo. São Paulo: Editora 34, 2008.
- POUND, Ezra. *Make it New: Essays by Ezra Pound*. New Haven: Yale University Press, 1935.
- RAMME, Noeli. *É possível definir “arte”?* In *Analytica – Revista de Filosofia*, volume 13, número 1, p. 197 – 212, junho, 2009.
- RIMBAUD, Arthur. *Une saison en enfer, Illuminations et autres textes (1873-1875)*. Paris: Le Livre de Poche, 1998.
- ROSENFELD, Kathrin. *A linguagem liberada*. Coleção Debates (dir. J. Guinsburg). São Paulo: Editora Perspectiva, 1989.
- ROSENFELD, Kathrin. *Antígona – de Sófocles a Hölderlin*. Porto Alegre: L & PM, 2001.
- ROTH, Moira. *Difference - Indifference: Musings on Postmodernism, Marcel Duchamp and John Cage*. Noruega: G+B Arts International, 1998.
- TATARKIEWICZ, Wladislaw, *Historia de seis ideas – Arte, beleza, forma, criatividade, mimesis, experiencia estética*, 2001.
- VALÉRY, Paul. *Introdução ao método de Leonardo Da Vinci* (tradução de Geraldo Gérson de Souza). São Paulo: Editora 34, 2006.
- 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>
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *O Livro Azul* (tradução de Jorge Mendes). Lisboa: Edições 70, 2008.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Investigações Filosóficas* (tradução de José Carlos Bruni). São Paulo: Abril Cultural, 1975.
- WOOD, Paul. *Arte Conceitual*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

**ANEXO A – INGRES: A BANHISTA DE VALPINÇON (1808)**



**ANEXO B – DELACROIX: CAÇADA AO LEÃO (1854)**



**ANEXO C – CÉZANNE: CASAS AO REDOR DE UMA ESTRADA (1881)**



**ANEXO D – MONET: NENÚFARES (1899)**



ANEXO E – KANDINSKY: PRIMEIRA AQUARELA ABSTRATA (1910)



**ANEXO F – KOSUTH: UMA E TRÊS CADEIRAS (1965)**

## ANEXO G – YOKO ONO/COLETIVO FLUXUS: “CUT PIECE” (1965)



**ANEXO H – RAMSDEN: PINTURA SECRETA (1967)**