



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA**

LEONILDO GALDINO DE SANTANA

**A ARTE CONTEMPORÂNEA NOS LIMITES DA LINGUAGEM: UM DEBATE A
PARTIR DE DANTO E WITTGENSTEIN**

RECIFE

2025

LEONILDO GALDINO DE SANTANA

**A ARTE CONTEMPORÂNEA NOS LIMITES DA LINGUAGEM: UM DEBATE A
PARTIR DE DANTO E WITTGENSTEIN**

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

Área de concentração: Estética

Orientador: Prof. Dr. Marcos Silva

RECIFE

2025

.Catalogação de Publicação na Fonte. UFPE - Biblioteca Central

Santana, Leonildo Galdino de.

A arte contemporânea nos limites da linguagem: um debate a partir de Danto e Wittgenstein / Leonildo Galdino de Santana. - Recife, 2025.

103f.: il.

Dissertação (Mestrado)- Universidade Federal de Pernambuco, Centro de Filosofia e Ciências Humanas- CFCH, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, 2025.

Orientação: Prof. Dr. Marcos Antonio da Silva Filho.

1. Arte; 2. Mundo da arte; 3. Linguagem; 4. Significado. I. Silva Filho, Marcos Antonio da. II. Título.

UFPE-Biblioteca Central

LEONILDO GALDINO DE SANTANA

**A ARTE CONTEMPORÂNEA NOS LIMITES DA LINGUAGEM: UM DEBATE A
PARTIR DE DANTO E WITTGENSTEIN**

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

Área de concentração: Estética

Orientador: Prof. Dr. Marcos Silva

Aprovado em __/__/__

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Marcos Antonio da Silva Filho (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco – UFPE

Prof. Dr. Diogo de França Gurgel (Examinador Externo)
Universidade Federal Fluminense – UFF

Prof. Dr. Wagner Teles de Oliveira (Examinador Externo)
Universidade Estadual de Feira de Santana - UEFS

RECIFE

2025

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente ao Programa de Pós-graduação em Filosofia da Universidade Federal de Pernambuco e aos professores, por possibilitarem uma formação acadêmica enriquecedora.

Ao Professor Dr. Marcos Silva pelas orientações e por nos indicar os melhores caminhos para o desenvolvimento de pesquisas filosóficas que possam ajudar a transformar a vida das pessoas.

A minha família, pelo apoio e pelos afetos que, indiretamente, contribuíram para o equilíbrio emocional.

Ao grupo de pesquisa Normativa (UFPE) e a todos os colegas que, durante os encontros, compartilharam diversas experiências filosóficas que contribuíram significativamente para esta dissertação.

Aos amigos que caminharam comigo durante todo esse período de estudo e pesquisa.

Os *happenings* introduziram na arte um elemento que ninguém havia colocado: o aborrecimento. Fazer uma coisa para aborrecer as pessoas que estão vendo, nunca havia pensado nisso! E é uma pena porque é uma ideia muito boa. Fundamentalmente, é a mesma ideia do silêncio de John Cage, em música; ninguém havia pensado nisso.
(Marcel Duchamp)

RESUMO

Nos anos de 1950, o pensamento de Wittgenstein inspirou alguns pensadores a desenvolverem abordagens filosóficas com o objetivo de resolver problemas sobre a estética. Esses filósofos foram influenciados pelo pensamento das *Investigações Filosóficas* (1953), na qual a concepção de linguagem se estabelece de forma pragmática. Teóricos como Morris Weitz (1956) e William Kennick (1958), acreditavam que as teorias tradicionais falharam ao tentar determinar a essência da arte. Assim, eles adaptaram a noção de jogos de linguagem e semelhanças de família, do pensamento wittgensteiniano, para justificar uma concepção antiessencialista da arte. Para eles, as obras compartilham apenas propriedades contingentes e, por isso, a arte não pode ser definida em condições necessárias e suficientes. Para Arthur Danto (1964; 1981), no entanto, a natureza da arte poderia ser determinada em condições essencialistas, sem que o caráter contingencial das obras de arte fosse ignorado. Impactado pelas Brillo Boxes de Andy Warhol, e obras de arte de outros artistas, que emergiram nos anos de 1960, Danto desenvolve sua concepção teórica mostrando que, estas experimentações artísticas apresentavam novos problemas no campo da filosofia da arte. Tais problemas dizem respeito ao caráter de indiscernibilidade, onde não era mais possível estabelecer as diferenças entre um obra de arte e um mera coisa com propriedades idênticas. Em *O mundo da arte* (1964) Danto apresenta a base daquilo que constitui a sua definição de arte. Sua filosofia surge para tentar explicar de que modo os significados são incorporados como forma de determinar o estatuto de uma obra. Seu conceito de mundo da arte inaugura novos debates no campo da estética, dentre os quais, Danto disputa com George Dickie acerca da ideia de institucionalidade da arte. Na *transfiguração do lugar-comum* (1981), obra em que Danto amplia as ideias do texto de 1964, ele desenvolve diversas críticas ao pensamento de Wittgenstein, o qual foi adaptado por Weitz e Kennick para analisar problemas sobre a definição da arte. Em diversas passagens deste texto, Danto argumenta que a noção de semelhança, de família de Wittgenstein, não é adequada para explicar o problema da indiscernibilidade de algumas obras da arte contemporânea. No entanto, Danto se restringe a analisar apenas as propriedades sensíveis da arte, Ele ignora os aspectos wittgensteinianos de que, a noção de significado se estabelece na articulação de regras em contextos sociais. Considerando essas discussões, essa dissertação se propõe a investigar como a noção wittgensteiniana de significado pode possibilitar uma interpretação dos problemas da arte, independente de suas propriedades estéticas. A proposta em questão parte da compreensão de que o significado na linguagem se dá a partir das redes de conexões dos usos que fazemos das expressões linguísticas. Tais conexões, mediadas por uso de regras, nos permitem entender que o significado se estabelece no uso da linguagem em formas de vida. Assim, tomando o pensamento de Wittgenstein como referência, essa dissertação consiste em mostrar que a arte, assim como a linguagem, é dinâmica, e a sua compreensão depende das diversas atividades que desempenhamos nas formas de vida do mundo da arte.

Palavras-chave: arte; mundo da arte; linguagem; significado.

ABSTRACT

In the 1950s, Wittgenstein's thought inspired some thinkers to develop philosophical approaches with the aim of solving problems about aesthetics. These philosophers were influenced by the thought of *Philosophical Investigations* (1953), in which the conception of language is established in a pragmatic way. Theorists such as Morris Weitz (1956) and William Kennick (1958) believed that traditional theories failed when trying to determine the essence of art. Thus, they adapted the notion of language games and family resemblances, from Wittgensteinian thought, to justify an anti-essentialist conception of art. For them, works of art share only contingent properties and, therefore, art cannot be defined under necessary and sufficient conditions. For Arthur Danto (1964; 1981), however, the nature of art could be determined under essentialist conditions, without ignoring the contingent character of works of art. Impacted by Andy Warhol's Brillo Boxes and other artists' artworks that emerged in the 1960s, Danto developed his theoretical conception showing that these artistic experiments presented new problems in the field of philosophy of art. Such problems concern the character of indiscernibility, where it was no longer possible to establish the differences between a work of art and a mere thing with identical properties. In *The World of Art* (1964) Danto presents the basis of what constitutes his definition of art. His philosophy emerges to try to explain how meanings are incorporated as a way of determining the status of a work. His concept of the world of art inaugurates new debates in the field of aesthetics, among which Danto disputes with George Dickie over the idea of the institutionality of art. In *The Transfiguration of the Commonplace* (1981), a work in which Danto expands on the ideas of the 1964 text, he develops several criticisms of Wittgenstein's thought, which was adapted by Weitz and Kennick to analyze problems regarding the definition of art. In several passages of this text, Danto argues that Wittgenstein's notion of family resemblance is not adequate to explain the problem of the indiscernibility of some works of contemporary art. However, Danto restricts himself to analyzing only the sensible properties of art. He ignores the Wittgensteinian aspects that the notion of meaning is established in the articulation of rules in social contexts. Considering these discussions, this dissertation proposes to investigate how the Wittgensteinian notion of meaning can enable an interpretation of the problems of art, independent of its aesthetic properties. The proposal in question is based on the understanding that meaning in language is given from the networks of connections of the uses we make of linguistic expressions. Such connections, mediated by the use of rules, allow us to understand that meaning is established in the use of language in forms of life. Thus, taking Wittgenstein's thought as a reference, this dissertation consists of showing that art, like language, is dynamic, and its understanding depends on the various activities we perform in the forms of life of the world of art.

Keywords: art; art world; language; meaning.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	09
2. CRÍTICAS DE DANTO ÀS TEORIAS ANTIESSENCIALISTA E INSTITUCIONAL DA ARTE.....	14
2.1 A INDEFINIÇÃO DA ARTE EM MORRIS WEITZ.....	15
2.1.1 REJEIÇÃO ÀS TEORIAS ESSENCIALISTAS DA ARTE.....	17
2.1.2 A ARTE COMO UMA “TEXTURA ABERTA”	18
2.2 O ANTIESSENCIALISMO DA ARTE EM WILLIAM KENNICK.....	25
2.3 DANTO E A TEORIA INSTITUCIONAL DE DICKIE.....	29
2.4 ARTHUR DANTO E OS NEOWITTGENSTEINIANOS.....	35
2.4.1 AS OBJEÇÕES ÀS TESES DE WEITZ E KENNICK	38
2.5 A METÁFORA NA FILOSOFIA DA ARTE DE ARTHUR DANTO.....	46
3. WITTGENSTEIN E A ARTE CONTEMPORÂNEA.....	54
3.1 O PROBLEMA DA ESTÉTICA EM WITTGENSTEIN.....	57
3.2 JOGOS DE LINGUAGEM E SEMELHANÇAS DE FAMÍLIA.....	65
3.3 CRÍTICAS A DANTO SOBRE A NOÇÃO DE SEMELHANÇAS DE FAMÍLIA.....	71
3.4 A REJEIÇÃO DA ARTE COMO EXPERIÊNCIA PRIVADA.....	86
4 - CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	97
REFERÊNCIAS.....	101

1. INTRODUÇÃO

A reviravolta pragmática da linguagem, na filosofia contemporânea, influenciou significativamente o debate sobre os problemas da estética na segunda metade do século XX. As discussões sobre os fundamentos da arte, nesse período, contribuíram para que alguns pensadores fundassem uma nova perspectiva para as investigações estéticas. Essa nova abordagem ficou conhecida como *estética analítica*. Alguns teóricos, influenciados por métodos de análise lógica e pragmática da linguagem, apresentaram diversas concepções sobre a arte com o objetivo de esclarecer os fundamentos que poderiam justificar ou rejeitar uma pretensa filosofia da arte.

Nessa corrente de pensamento, acerca da estética, no entanto, havia bastante divergências, principalmente porque uma parte desses filósofos interpretavam os fenômenos da arte de uma maneira agressiva, pois, como sugere Kivy (2008, p. 12), eles desenvolveram uma linha de pensamento ancorada nos princípios do *Positivismo Lógico*, visto que este “continuava vigoroso e se mostrava hostil ao estudo filosófico da arte”. Durante este período surgiram diversas coletâneas de ensaios de cunho analítico, muitos dos quais, inspirados no modelo lógico-positivista da linguagem, tentaram reduzir os problemas da arte “à categoria de lamentos [...] emotivos” (Kivy, 2008, p. 12). Para esses pensadores, a estética não era uma área de conhecimento digna da filosofia. Segundo eles, os argumentos sobre a estética não apresentaram consistência o suficiente para que pudessem fundamentar uma filosofia analítica da arte. Ou seja, esses filósofos argumentavam que a estética não consistia em uma disciplina filosófica genuína.

Dentre as diversas publicações de inspiração lógico-positivista, a mais conhecida foi editada por William Elton (1959) sob o título de “Aesthetics and languages”. Segundo Kivy (2008, p. 13) esta coletânea é bem problemática, pois “embora contasse com alguns ensaios muito sugestivos, os dois mais importantes pintam o quadro geral de *forma negativa*¹”. De um lado, Passmore (1959), em seu ensaio “The dreariness of aesthetics” (A aridez da estética), apresenta a sua rejeição à estética sugerindo, ainda no título, que não há consistência filosófica em seus fundamentos. Isto é, segundo Passmore, a estética é monótona, pois suas teorias são irrelevantes, se comparado às outras disciplinas filosóficas. Como sugere o próprio Passmore (1959, p. 36), “a arte, decididamente em contraste com a moralidade, é algo sem importância”. Por outro lado, abordando uma perspectiva também pejorativa, Hampshire (1959, p. 161) diz,

¹ A citação foi adaptada para remover o uso da cor “preto”, a qual, no texto original, foi empregada fazendo uma associação a um predicado pejorativo.

em seu ensaio “*Logic and appreciation*” (Lógica e apreciação), que podemos discutir acerca dos fundamentos de uma conduta moral, mas que acerca da estética, ele sugere que “talvez não exista conteúdo” a ser investigado.

Numa perspectiva pragmática sobre os problemas da arte, ao contrário do modelo teórico de cunho lógico-positivista, outros pensadores enveredaram por uma análise dos fenômenos artísticos fazendo uma aproximação com o pensamento wittgensteiniano das *Investigações filosóficas* (1953). A influência wittgensteiniana se deu pelo caráter pragmático² da análise da linguagem. Estes pensadores propuseram um estudo da arte, não pautado em teorias conceitualistas, mas na análise das práticas artísticas, semelhantes à noção de linguagem como uso. Para eles, não era possível uma filosofia da arte fundada em condições necessárias e suficientes. Assim, com base na ideia de jogos de linguagem e semelhanças de família de Wittgenstein, esses pensadores tentaram mostrar que as teorias tradicionais da arte fracassaram ao tentar fundamentar uma definição para a arte.

De acordo com suas abordagens, os fenômenos da arte são semelhantes aos da linguagem, pois, assim como esta, o significado da arte se estabelece em atividades sociais, à medida que os membros de uma comunidade fazem usos das expressões linguísticas. Nesse sentido, ao invés de fazer uma investigação sobre a natureza da arte, cabe ao filósofo *ver*³ como as práticas artísticas se estabelecem no mundo da arte. Ou seja, para estes pensadores, o mais importante consiste em ver as semelhanças entre as obras e perceber a função que elas exercem como campo semântico nas atividades sociais da arte.

² A abordagem *pragmática* wittgensteiniana, proposta nesta dissertação, consiste em um emprego genérico do termo como uma referência a uma abordagem que considera a noção de significado decorrente do uso prático da linguagem. Essa perspectiva pragmática é fundamental para compreender as questões da arte como fenômenos inerentes às condições de mudanças históricas e teóricas, e também para interpretar as obras de arte como estruturas de significados que dependem de atividades sociais considerando as diversas formas de vida. Assim, essa dissertação não aborda o debate acerca da disputa filosófica sobre o que de fato consiste numa abordagem pragmática, quem são seus representantes e os diversos tipos de pragmatismo. De acordo com Oliveira (2011, p. 35), Wittgenstein recusa ser inserido na categoria de um filósofo pragmático, pois segundo ele, “Wittgenstein reiteraria a recusa de que qualquer resultado filosófico de sua reflexão tardia sobre a certeza pudesse ser compreendido como inscrito no rol do pragmatismo”. Oliveira expõe seu ponto de vista inicial a partir de uma citação Wittgenstein, na qual o filósofo faz uma auto-indagação se ele seria um pragmático. A resposta de Wittgenstein é: não. Sem pretender entrar no mérito do debate em questão, apenas reafirmo que a abordagem apresentada nesta dissertação apenas pretende mostrar a filosofia wittgensteiniana sob a perspectiva de um pensamento que interpreta o significado como decorrente de nossas atividades práticas nos usos que fazemos da linguagem. Assim, por abordagem pragmática, a compreensão aqui apresentada consiste em interpretar os fenômenos da arte intrínsecos às diversas formas de vida e em diferentes culturas.

³ No parágrafo § 122 das *Investigações Filosóficas*, Wittgenstein nos orienta a ver o funcionamento da linguagem observando as redes de conexões de sentidos. Na perspectiva da arte, os neowittgensteinianos sugerem que devemos observar a função da arte nas atividades sociais, isto é, ao invés de fundar conceitos, devemos ver o uso dos conceitos e as relações de semelhanças entre as obras no mundo da arte.

Dentre os representantes mais relevantes no debate linguístico-artístico pragmático, destacam-se Morris Weitz (1956) e William Kennick (1958). Weitz escreveu um ensaio chamado *The role of theory in aesthetics*⁴ (1956), no qual ele propõe a noção de *textura aberta*⁵ como solução para o problema da definição. Isto é, convicto de que não seria possível a definição da arte em princípios essencialistas, ele argumenta em favor de que sempre haverá transformações e inovações no campo da arte. Assim, uma análise coerente dos fenômenos artísticos deve apresentar possibilidades de acomodação de novos similares artísticos que possam surgir ao longo do tempo. Na mesma perspectiva, Kennick publicou o ensaio *Does traditional aesthetic rest on a mistake?*⁶ (1958), procurando mostrar que os fundamentos da arte não se estabelecem como os das outras áreas filosóficas. Como o próprio título sugere, Kennick acredita que as teorias tradicionais da arte consistem em ilusões essencialistas ao pressupor a existência de princípios necessários e suficientes. De acordo com a perspectiva de Kennick, não é preciso de uma teoria da arte para que saibamos o que de fato são obras de arte. Nesse sentido, ele supõe que saber sobre a arte consiste em dominar uma prática⁷. Segundo ele, saber o que é arte é estar familiarizado com o contexto do mundo da arte e ser treinado no uso do conceito para estabelecer conexões de sentido no âmbito de nossas atividades sociais.

Uma outra abordagem filosófica importante sobre a arte emerge na década de 1960 influenciada pela reviravolta conceitual⁸ que aconteceu no campo da arte. Neste período,

⁴ O texto usado neste trabalho é uma tradução de "The Role of Theory in Aesthetics" feito por Célia Teixeira. Originalmente, este artigo foi publicado em *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XV (1956), 27-35. Todas as citações desse texto foram feitas a partir desta tradução. Como a tradução referida não tem numeração de páginas, as citações preservaram a paginação do texto original a partir de comparações entre as duas versões.

⁵ Conceito fundamental da teoria da arte de Morris Weitz, o qual é utilizado para justificar o caráter de abertura do uso da palavra "arte" para aquilo que denominamos como tal.

⁶ Ainda não há uma tradução deste texto para o português, portanto, todas as citações traduzidas deste artigo são nossas.

⁷ Dominar uma prática não significa apenas possuir habilidades para criar obras de arte. Consiste, principalmente, em fazer parte da comunidade da arte e conhecer as regras que regem o funcionamento das relações artísticas. No sentido wittgensteiniano, acerca da linguagem, se referem ao domínio das regras de uso das expressões linguísticas em atividades sociais.

⁸ Existem várias disputas sobre o que de fato constitui a arte conceitual e quando começou. Segundo Wood (2002, p. 6), "Não está de modo algum claro onde se devem fixar os limites da 'arte conceitual', quais os artistas e quais as obras a serem incluídos. [...] O legado da arte conceitual não é além disso de modo algum consensual". No entanto, o uso que aqui fazemos, sobre a noção de arte conceitual, é uma concepção mais geral, a qual se refere à produção artística em que o conceito (significado) passa a ser determinante para as obras de arte que surgem a partir da década de 1960. É justamente sobre esse fenômeno, a partir da obra de Andy Warhol, que Danto desenvolve a sua noção de *transfiguração* no mundo da arte.

diversos artistas começaram a desenvolver um tipo de obra que não existia⁹ até aquele momento. Artistas como Andy Warhol, Robert Rauschenberg, Roy Lichtenstein, entre outros, criaram obras, as quais inspiraram alguns teóricos da arte a pensarem numa questão crucial no campo da estética: como discernir obras de arte de coisas banais idênticas? Estes artistas passaram a fazer experimentações, usando objetos comuns do mundo comercial, que acabaram gerando situações embaraçosas, as quais, dificultavam a distinção entre obras de arte e meras coisas. As obras de Warhol, em especial a Brillo Box, trouxeram esse problema acerca da indiscernibilidade de modo escancarado, isto é, por meio dos atributos estéticos já não era mais possível distinguir uma obra de arte de seu par idêntico do mundo banal.

Filósofos como Arthur Danto (1964; 1981) e George Dickie (1969) foram alguns dos pensadores que, inspirados nos problemas da indiscernibilidade da arte, desenvolveram teorias abordando novas perspectivas. Mesmo que estes filósofos tenham feito suas investigações a partir de abordagens analíticas, eles tentaram se afastar da concepção hostil de inspiração lógico-positivista e da visão não-essencialista dos neowittgenstenianos.

Danto ficou impressionado, quando se deparou pela primeira vez com as obras da Pop Art, principalmente com as caixas de papelão de Andy Warhol. E mesmo espantado com tamanha ousadia, ele diz que de imediato aceitou que aquilo fosse arte. Nas palavras de Danto (2005, p. 16), “Em 1964, as embalagens de papelão de Andy Warhol [...] me deixaram estupefato. Aceitei-as prontamente como arte”. Embora ele tenha concordado que as caixas eram arte, essa experiência o levou, no mesmo ano, a escrever o ensaio, “O mundo mundo da arte”, o qual seria a base de sua filosofia da arte. É nesse texto que Danto desenvolve uma proposta de uma definição fundada em condições necessárias e suficientes. Em 1969, inspirado no ensaio de Danto, George Dickie apresenta a sua teoria institucional da arte. No entanto, ainda que a abordagem de Dickie possuisse traços em comum com o pensamento de Danto, este fez diversas críticas à teoria institucional por achar que ela ainda dependia dos aspectos sensíveis das obras e da autorização institucional para a sua legitimação.

Além das críticas à teoria institucional, Danto desenvolveu críticas ainda mais severas ao pensamento de Wittgenstein e, principalmente, a Weitz e Kennick, os quais utilizaram a filosofia da linguagem wittgensteiniana para rejeitar qualquer possibilidade de uma definição da arte. Em sua obra principal, *A transfiguração do lugar-comum* (1981), Danto dedica uma parte importante de suas análises para desenvolver críticas à abordagem neowittgensteiniana de

⁹ Embora a “Fonte” de Marcel Duchamp, em certa medida, possa constituir-se como uma obra de arte conceitual digna do termo, na verdade ela é um experimento artístico da primeira metade do século XX, situado no movimento vanguardista Dadaísmo.

Weitz e Kennick. Ele acredita que uma filosofia que rejeita a possibilidade de definir a arte deve ser prontamente rechaçada e abandonada. Como o objetivo de Danto é desenvolver as condições filosóficas para uma definição, ele elege o pensamento wittgensteiniano como obstáculo a ser superado. No entanto, os apontamentos que Danto desenvolveu acerca da obra de Wittgenstein, talvez tenha desconsiderado diversos aspectos importantes, os quais se fossem analisados mais atentamente, teria-se evitado a construção de um espantalho acerca da noção de semelhanças de família. Embora, em outras passagens de suas obras, ele recorra ao Wittgenstein para exemplificar alguns argumentos, esse procedimento parece mais um uso oportunista de partes da obra wittgensteiniana do que o reconhecimento de seus erros anteriores acerca da concepção de linguagem do filósofo vienense.

Considerando estas questões, o objetivo desta dissertação consiste em promover um debate sobre os problemas da arte conceitual, a partir da relação entre o pensamento de Arthur Danto e das *Investigações Filosóficas* de Wittgenstein. O texto mostrará como os pressupostos neowittgensteinianos não-essencialistas de Weitz e Kennick influenciaram o debate sobre a arte no início da segunda metade do século XX; como a arte contemporânea, surgida na década de 1960, impactou a percepção de Danto sobre o caráter da indiscernibilidade das obras de arte e o que o levou a contestar a estética de inspiração wittgensteiniana para construir a sua própria filosofia da arte; e como seria possível uma análise das *Investigações Filosóficas* para mostrar os maus usos do seu pensamento, as incoerências do conceito de mundo da arte e em que medida os pensamentos de Danto e Wittgenstein podem dialogar.

A primeira parte da dissertação se estabelecerá do seguinte modo: (I) inicialmente será mostrado o debate sobre a estética analítica neowittgensteiniana e suas implicações para os problemas acerca da definição da arte; (II) será apresentado o debate em relação à teoria institucional da arte e os apontamentos críticos desenvolvidos por Danto contra essa abordagem; (III) Será mostrado a concepção filosófica de Danto e como ele desenvolve sua argumentação contra Weitz e Kennick para rejeitar a influência wittgensteiniana para uma filosofia da arte.

Na segunda parte, o pensamento wittgensteiniano será analisado a partir dos seguintes pontos: (I) primeiramente será mostrado o problema da estética em Wittgenstein e como ele evolui do *Tractatus* até a abordagem pragmática da experiência estética; (II) será mostrada a abordagem wittgensteiniana sobre jogos de linguagem e semelhanças de família; (III) serão apresentadas as críticas às análises de Danto sobre a noção de semelhanças de família; (IV) e por último, será apresentada uma análise das possíveis aproximações entre o pensamento de Danto e Wittgenstein acerca da negação da arte como experiência privada.

2. CRÍTICAS DE DANTO ÀS TEORIAS ANTIESSENCIALISTA E INSTITUCIONAL DA ARTE

O pensamento de Arthur Danto sobre a arte se propõe a estabelecer uma mudança de paradigma no modo como o tema da arte estava sendo pensado no início da segunda metade do século XX. O objetivo de Danto era fazer uma retomada das especulações teóricas sobre a essência da arte. Esse tipo de abordagem havia sido colocada em questão por diversos pensadores influenciados pela filosofia analítica de caráter lógico-positivista que se estabeleceu no início do século XX e também pela influência do pensamento wittgensteiniano das *Investigações Filosóficas*. Para os teóricos da corrente de pensamento lógico-positivista, a estética carece de fundamentos para se constituir como uma disciplina filosófica autêntica, pois talvez esta área de conhecimento não tivesse, de fato, um conteúdo a ser investigado.

Na perspectiva neowittgensteiniana da arte, pensadores como Morris Weitz (1956) e Kennick (1958), defendiam uma análise sobre os problemas da arte de modo semelhante às investigações de Wittgenstein acerca da linguagem. Isto é, ao invés de tentar desenvolver uma filosofia da arte pautada numa concepção essencialistas, estes filósofos passaram a defender que a arte deve ser compreendida como uma textura aberta, observando os novos casos que passam a existir e também como o conceito de arte é usado em atividades sociais do mundo da arte. A abordagem filosófica de Arthur Danto, por outro lado, segue em sentido oposto. As grandes mudanças que surgiram no mundo da arte, a partir da década de 1960, inspiraram Danto a investigar as obras de arte numa perspectiva ainda não explorada pela filosofia até então. As obras de arte de caráter conceitual, principalmente os artistas da Pop Art, influenciaram ele a desenvolver uma filosofia que desse conta dos problemas acerca da indiscernibilidade presentes nessas novas formas de arte. Considerando esses fatores, ele desenvolve os fundamentos de sua filosofia, criando o conceito de *mundo da arte* para designar uma estrutura social complexa responsável pela *transfiguração* das obras. Ainda nesse contexto, Danto estabelece um debate com George Dickie, expondo a sua rejeição àquilo que ficou conhecido como *teoria institucional* da arte.

No entanto, a crítica mais rigorosa articulada por Danto dirige-se às abordagens antiessencialistas de Weitz e Kennick. E embora o seu pensamento tenha muitas semelhanças com a filosofia wittgensteiniana, no entanto, ele pretende definir a arte em condições

necessárias e suficientes. Assim, parte de suas análises sobre a arte será dedicada a fazer objeções ao pensamento desses filósofos.

2.1 A INDEFINIÇÃO DA ARTE EM MORRIS WEITZ

Morris Weitz (1956) desenvolve sua abordagem sobre os problemas da definição da arte mostrando que o papel da teoria estética, até então, assume uma preocupação em determinar as propriedades necessárias as quais sejam suficientes para justificar uma suposta natureza da arte. De acordo com a sua abordagem, várias foram as tentativas teóricas que almejavam uma teoria que se apresentasse como suficiente para a distinção entre a arte e todas as outras coisas que não se caracterizassem como tal. Dentre essas teorias ele cita o formalismo, o voluntarismo, o emocionalismo, o intelectualismo, o intuicionismo e o organicismo como exemplos de abordagens que tinham a pretensão de dizer qual é a verdadeira natureza da arte. Segundo Weitz (1956, p.27):

Cada uma delas reclama ser a verdadeira teoria por ter formulado corretamente a verdadeira definição da natureza da arte; e reivindica que as restantes teorias são falsas por terem deixado de fora alguma propriedade necessária ou suficiente. Muitos especialistas mantêm que o seu empreendimento não é um mero exercício intelectual, mas antes uma necessidade absoluta para qualquer compreensão da arte e da nossa correta avaliação artística.

A principal característica dessas teorias é que cada uma reivindica para si a única teoria que teria formulado as teses corretas e que resolveria os problemas da distinção da arte de modo que sua essência fosse definitivamente demonstrada. Ainda que cada uma dessas teorias reivindique a melhor definição para o problema em questão, Weitz nota que nenhuma consegue de fato se aproximar da solução do problema, pois todas essas tentativas incorrem em situações de indiscernibilidade, ou seja, todas essas tentativas apresentam insuficiências em demonstrar as propriedades que pertencem unicamente as obras de arte. Partindo dessas reflexões, Weitz questiona se realmente é possível formular uma teoria estética que apresente as condições necessárias para uma definição da arte. Nota-se nas reflexões de Weitz que, talvez, uma explicação da arte por meio de uma definição não seja o melhor caminho para o entendimento do fenômeno artístico. A razão para tal questionamento reside no fato de que, mesmo na contemporaneidade, não teríamos sequer nos distanciados da época de Platão no que concerne à apresentação de uma solução para o problema. Por mais que em cada período da história da filosofia os pensadores tenham rejeitado e superado certos problemas filosóficos, no que se

refere a estética, Weitz nos alerta que continuamos desejando uma solução que remeta ao modo como o problema era tratado na antiguidade e que aponte para uma teoria que seja de fato suficientemente verdadeira. Segundo Weitz:

Além da existência de várias teorias, parece não estarmos hoje mais perto do nosso objectivo do que estávamos no tempo de Platão. Cada época, cada movimento artístico, cada filosofia da arte, tentou vezes sem conta estabelecer o seu ideal para depois ser sucedida por uma teoria nova ou revista, a qual se baseou, pelo menos em parte, na rejeição das teorias precedentes. Mesmo hoje, quase todos aqueles que se interessam por questões estéticas continuam profundamente ligados à esperança de que aparecerá uma teoria correcta da arte. (1956, p. 27).

Como este tipo de abordagem parece residir em fracassos, o objetivo de Weitz é se afastar prontamente do modo como o problema tem sido tratado ao longo da história e como ainda estava sendo teorizado até então. A sua proposta é substituir a clássica questão “qual a natureza da arte?” por questões que poderiam apresentar um melhor entendimento sobre os problemas da arte, pois segundo Weitz, este modo de apresentar a questão reside numa má compreensão do fenômeno artístico. O erro de todas as teorias residiria na insistência em permanecer na crença de que é possível haver uma definição para a arte, mas para Weitz tal crença não seria apenas um erro, mas também um caminho impossível para que qualquer teoria seja fundamentada coerentemente. Weitz (1956, p. 28) então rejeita veementemente qualquer tentativa de uma definição, pois segundo ele “a arte, tal como a lógica do conceito mostra, não tem nenhum conjunto de propriedades necessárias e suficientes; logo, uma teoria acerca dela é logicamente impossível e não apenas factualmente impossível”.

Apesar da rejeição de qualquer possibilidade de uma definição da arte, Weitz não pretende defender, assim como fizeram outros pensadores de sua época, a ideia de que a arte carece de sentido ou valor pelo fato de, supostamente, apresentar confusões lógicas. O propósito de suas teses é na verdade mostrar a importância de se compreender a arte por meio de uma nova avaliação. Isto é, ele pretende rever as teorias estéticas tradicionais e mostrar que os fundamentos para uma compreensão verdadeira da arte deveriam se apresentar como um campo que compreende o fenômeno da arte como possibilidades abertas.

2.1.1 REJEIÇÃO ÀS TEORIAS ESSENCIALISTAS DA ARTE

Como Weitz rejeita as teorias que pretendem uma definição da arte, ele apresenta um conjunto de reflexões por meio das quais analisa as principais teorias essencialistas demonstrando os problemas que concernem a cada uma. De acordo com Weitz, cada uma dessas teorias procura apresentar o conjunto de propriedades que pressupõe serem os atributos necessários e suficientes como fundamentos para uma verdadeira definição da arte. Dentre as teorias analisadas por Weitz e que se preocupam com uma natureza da arte podemos enumerar as seguintes: Formalismo, Emocionalismo, Intuicionismo, Organicismo e o voluntarismo.

De maneira resumida, estas teorias apresentam as seguintes características: 1) A teoria formalista defende que a essência da arte consiste em sua forma significativa, isto é, para cada tipo de arte existiria certas combinações através dos elementos que a constitui de modo que a relação entre estes elementos forme uma unidade substancial. Segundo este modelo de teoria, defendido por autores como Bell e Fry, qualquer que seja o tipo de arte, o que a constitui como tal é a sua forma significativa resultante da unidade das relações de combinação entre os seus elementos. 2) Para os autores da teoria emocionalista, como Tolstoy e Ducasse, a forma significativa não constitui a essência da arte, mas a expressão das emoções através de qualquer meio público em que a sensibilidade possa usar como expressão. Neste sentido, qualquer meio que não se apresente com a personificação das emoções não poderia se constituir como arte. 3) A teoria intuicionista, defendida por Croce, rejeita os pressupostos de que a arte possa ser definida por atributos materiais. Segundo essa corrente de pensamento, o que constituiria a arte diz respeito a criatividade cognitiva e espiritual, isto é, a arte seria a tomada de consciência não conceitual situada num nível abaixo das categorias do entendimento em que seu conteúdo não possuiria caráter científico ou moral. Para esta teoria, segundo Weitz, a arte seria o “*primeiro estágio de vida espiritual*”¹⁰. 4) A teoria organicista, como a defendida por A. C. Bradley, consiste num conjunto de elementos inseparáveis apresentando relações de causalidade entre si, isto é, para esta teoria tudo aquilo que se apresente como obra de arte deve constituir-se de um complexo de partes que se inter-relacionam formando uma unidade orgânica. 5) Enquanto as outras teorias defendem uma definição enquanto unidade simples, a teoria voluntarista de Parker, por outro lado, sustenta que uma definição da arte consiste num complexo de características, isto é, a definição apresentada por esta teoria não pretende argumentar a favor de uma unidade de partes que se relacionam causalmente, mas compreender a arte como atributos complexos e independentes. Segundo Weitz (1956, p. 29), essa teoria voluntarista

¹⁰ Weitz, Morris. *O papel da teoria na estética*, 1954, p. 28.

defende que “[...] a arte é essencialmente três coisas: a personificação de desejos imaginativamente satisfeitos, a linguagem, a qual caracteriza o meio público da arte, e a harmonia, a qual unifica a linguagem com as camadas das projeções imaginativas”.

Ao examinar estas teorias, Weitz encontra uma série de problemas os quais referem-se mais às insuficiências, enquanto definição, do que a erros propriamente. Todas estas teorias apresentam um conjunto de características que de fato nos parece referir aos objetos artísticos, mas para que satisfaçam as exigências de uma definição que apresente o conjunto de atributos necessários, segundo Weitz, todas falham. Para cada conjunto de atributos, referentes a estas teorias, Weitz mostra que há exemplos de obras de arte que não são contempladas por tais atributos. E quando não se refere à exclusão de certas obras de arte, alguns atributos destas teorias se confundem com coisas que normalmente não atribuímos valor artístico. Segundo Weitz (1956, p. 29),

Todas elas pretendem fornecer uma descrição completa das características definidoras das obras de arte e, contudo, cada uma delas deixa de lado algo que as outras tomavam como central. Consequentemente, mesmo que a arte tenha um conjunto de propriedades necessárias e suficientes, nenhuma das teorias que referimos, nem nenhuma das teorias propostas até à data, enumerou esse conjunto de propriedades de modo satisfatório para todos.

De acordo com essas reflexões, um dos grandes problemas das teorias essencialistas é que elas citam as condições necessárias e suficientes da arte como teorias verdadeiras, mas não apresentam informações factuais que poderiam justificar aquilo que diz cada definição. Ainda que essas teorias procurem apresentar os atributos que possam referir a arte, nada que se constitui enquanto teoria apresenta dados da realidade que poderiam confirmar os fundamentos que cada uma defende.

2.1.2 A ARTE COMO UMA “TEXTURA ABERTA”

A alternativa encontrada por Weitz para a rejeição das teorias essencialistas da arte diz respeito ao modo diferente como a questão deve ser tratada. O problema das teorias essencialistas é que o modo como a questão é colocada sobre a arte parece não apontar para a maneira como ela de fato se constitui, isto é, a maneira como o problema da arte é investigada induz para uma questão que exige uma resposta de natureza essencialista.

Sendo assim, segundo Weitz, a maneira como a questão deve ser colocada ao começar uma investigação sobre a arte não deve ser com a pergunta “o que é arte?”, mas “que tipo de

conceito é arte?”. O que Weitz está querendo mostrar é que o uso dos conceitos na filosofia deve considerar as condições por meio das quais eles podem ser analisados corretamente, isto é, para que cada conceito seja utilizado devemos observar as condições possíveis de sua aplicação. Segundo ele, perguntar por uma natureza da arte pode nos levar a uma interpretação equivocada da arte, pois o modo como a questão é colocada na pergunta “o que é arte?” obtém como resposta um conjunto fechado de propriedades e de objetos como arte. Em outras palavras, perguntar por um “x” filosófico “leva à uma interpretação desastrosa da arte”¹¹. Utilizando o pensamento wittgensteiniano das *Investigações Filosóficas* (1953) como referência, Weitz (1956, p.30) expõe estas questões do seguinte modo: “Se me é permitido parafrasear Wittgenstein, não devemos perguntar qual a natureza de um certo x filosófico, ou ainda, de acordo com os semanticistas, qual o significado de ‘x’, algo que leva à interpretação desastrosa de ‘arte’”. De acordo com Weitz, ao invés de perguntarmos pela natureza da arte, devemos primeiramente saber qual o uso ou função que “x” exerce no uso da linguagem. Ele acredita que a solução dos problemas filosóficos da arte serão apontados à medida que deixarmos de lado a pergunta pela essência da arte e passarmos a esclarecer o uso correto do conceito de arte. Assim, apenas fornecendo uma descrição lógica da função do termo “arte” é que os problemas da estética serão elucidados.

Como proposta de solução do problema de definição da arte, Weitz assume o pensamento wittgensteiniano como guia teórico através do qual acredita ter encontrado os fundamentos que afastem os maus entendidos e que apontem para uma melhor compreensão da arte. Weitz recorre à noção de *jogos de linguagem e semelhanças de família*¹² para mostrar que o fenômeno da arte se manifesta de modo análogo a linguagem enquanto uso. Assim como Wittgenstein rejeita que jogos partilhem algo em comum ao teorizar acerca do conceito de jogos nas *Investigações Filosóficas*, este ponto de vista é partilhado por Weitz como uma questão importante em suas reflexões quando também rejeita noção de coisas em comum ao referir-se às obras de arte.

A noção de jogos desenvolvida nas *Investigações Filosóficas* é proposta por Wittgenstein como um recurso para mostrar que na linguagem o significado das palavras não é fixo e determinado, mas são flexíveis ao contexto do uso. A metáfora dos jogos mostra que as peças são utilizadas de acordo com os modos de funcionamento de cada jogo. Se os jogos possuem suas próprias regras, a função que cada peça e suas jogadas desempenham possuem

¹¹ Weitz, Morris. *O papel da teoria na estética*, 1954, p. 30.

¹² Conceitos fundamentais da filosofia wittgensteiniana presente na obra “*Investigações Filosóficas*” (1953).

sentido somente inerente ao contexto em que são usados em cada jogo. Como cada jogo possui suas próprias regras, logo, a função que as peças desempenham nas jogadas não podem ser iguais aos outros jogos. Sendo assim, Wittgenstein (IF, § 66) conclui que o que vemos é “[...] uma rede complicada de semelhanças de família, que se envolvem e se cruzam mutuamente” e não o compartilhamento de coisas em comum.

Considerando essa noção de jogos em Wittgenstein, a proposta de Weitz consiste em questionar os pressupostos que defendem esse vínculo de atributos comuns às obras de arte. E sendo assim, ele rejeita os pressupostos que levam às supostas propriedades específicas de uma natureza da arte, para pensar a questão através de possibilidades abertas como um modo de ser da arte. Para que a questão seja posta desta maneira, Weitz diz que se admitirmos que existam propriedades em comum entre obras de arte seria o mesmo que determinar a natureza da arte. E se assumirmos tal pressuposto permaneceremos limitados às teorias essencialistas. Como Weitz advoga contra esse ponto de vista, sua investigação se dá pela negação de que exista atributos em comum às obras, mas somente semelhanças entre elas. A compreensão do fenômeno da arte apresentada por Weitz pode ser representada pelo que Carroll (2022, p. 10) exemplifica de forma lógica. De acordo com ele, o argumento como conceito aberto se sustenta basicamente na ideia de “que ‘o próprio caráter expansivo e dinâmico da arte, suas mudanças sempre presentes e novas variações, tornam logicamente impossível assegurar qualquer conjunto de propriedades definicionais’”. Recorrendo a uma demonstração formal das pretensões de Weitz, Carroll (2022, p. 10) exemplifica a noção de textura aberta por meio de uma estrutura lógica de redução ao absurdo. O argumento, segundo ele, pode ser estabelecido do seguinte modo:

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

Ao considerar as teorias essencialistas logicamente inviáveis, a partir da noção wittgensteiniana de jogos, Weitz mostra que não há atributos em comum entre eles. A pretensão de Weitz é usar os mesmos pressupostos usados por Wittgenstein acerca de como são os jogos, seus modos de funcionamento e como isso pode ser utilizado para interpretar a linguagem. Para mostrar que não é possível uma interpretação adequada da arte por meio de possíveis

propriedades em comum, Weitz recorre ao parágrafo § 66¹³ das *Investigações Filosóficas* de modo que esta analogia possa servir como base para sua argumentação acerca de uma conceituação da arte dissociada da ideia de que partilham atributos comuns. Nesta passagem sobre a noção de jogos, citada por Weitz, Wittgenstein (IF, § 66) faz os seguintes apontamentos:

“Refiro-me a jogos de tabuleiro, de cartas, de bola, torneios esportivos etc. O que é comum a todos eles? Não diga: ‘Algo deve ser comum a eles senão não se chamariam ‘jogos’, - mas veja se algo é comum a eles todos. – Pois, se você os contempla, não verá na verdade algo que fosse comum a todos, mas verá semelhanças, parentescos, e até toda a uma série dele”.

Esta passagem é utilizada por Morris Weitz como analogia entre os jogos de linguagens e o modo como usamos a palavra “arte” para referirmos às obras de arte. O seu argumento propõe que não existem atributos em comum entre obras de arte, portanto, o uso do conceito “arte” dependeria de como o usamos para descrever os objetos artísticos de acordo com as relações de semelhanças entre ambos. O conceito de arte proposto por ele deve possuir “textura aberta” para que seja ajustável às novas condições de aparecimento da arte.

As consequências da referência a esta passagem do texto de Wittgenstein para uma interpretação da arte é que de maneira alguma poderíamos encontrar traços essencialistas nas obras de arte. Segundo Weitz, a noção de jogos empregada nas *Investigações Filosóficas* pode nos assegurar que as relações de analogia que fazemos com diferentes obras de arte acontecem por “uma rede complicada de semelhanças”¹⁴ e não por partilhamento de propriedades em comum. Para esclarecer a importância deste modo de relacionamento entre os objetos artísticos, ele insiste na analogia Wittgensteiniana dos jogos como o modo de funcionamento da linguagem. Parafraseando Wittgenstein, diz Weitz (1956, p. 31):

“Alguns jogos assemelham-se a outros em alguns aspectos – isto é tudo. O que encontramos, não são propriedades necessárias e suficientes, mas apenas ‘uma rede complicada de parencas’ de tal modo que podemos dizer que os jogos formam uma família com parencas de família e sem nenhum traço em comum”.

Considerando estas reflexões, acerca da noção de jogos, Weitz garante que o problema concernente à natureza da arte se assemelha ao modo como se constitui a distinção entre jogos. De modo análogo aos jogos, se olharmos para as obras de arte não encontraremos traços em

¹³ Passagem das “*Investigações Filosóficas*” (1953) em que Wittgenstein rejeita a ideia de que os jogos partilhem coisas em comum para afirmar que há o compartilhamento apenas de semelhanças entre eles.

¹⁴ Wittgenstein, L. *Investigações Filosóficas*, 1953, p. 52.

comum, mas apenas encadeamentos de semelhanças entre elas, isto é, para aquilo que denominamos “arte” não há nenhuma referência de propriedades essencialistas comuns às obras de arte. O sentido que devemos atribuir à arte deve consistir no seu reconhecimento a partir das descrições que mostram as redes de similaridades compartilhadas entre objetos artísticos.

Para melhor fundamentar essas questões, Weitz lança a noção de “textura aberta” para explicar que não é possível uma investigação a ponto de encontrar um conjunto definido de exemplos que sejam capazes de mostrar todas as relações possíveis de similaridades entre as obras. A razão para isto é que, segundo Weitz, o que chamamos de arte é na verdade um conceito aberto, o qual está sempre suscetível de revisão ou adaptação às novas condições de aparecimento imprevisíveis da arte. O que Weitz chama de conceito aberto diz respeito à interpretação do uso da palavra “arte” às “*condições de aplicação*”¹⁵ que podem se ajustar e serem corrigidas. Sendo um conceito aberto, a palavra “arte” ganha o seu significado por meio do uso e do alargamento do conceito ao utilizarmos para fazer referência às obras de arte. A noção de alargamento conceitual no contexto das reflexões de Weitz referem-se às condições de possibilidades de reajustamento conceitual, visto que os seus pressupostos negam qualquer pretensão de um conteúdo essencialista das obras de arte.

Para elucidar melhor estas questões, Weitz recorre às situações práticas onde os exemplos citados por ele parecem explicar porque o seu conceito de textura aberta pode ser o caminho sensato para a compreensão da natureza da arte. Ele ilustra suas reflexões usando o conceito de “romance” como referência de uma obra de arte. Weitz pede que consideremos algumas questões do tipo “x é um romance?” e em seguida mostra que tal modo de apresentar a questão reduz o problema ao modo como isto é analisado e respondido do “*ponto de vista tradicional*”, isto é, para este tipo de pergunta obtemos uma resposta negativa ou positiva do tipo “sim” ou “não”, dando a entender que existem certas propriedades definidas as quais determinam o que é um romance e exclui qualquer outro modo que não se inscreva nestes parâmetros. Segundo Weitz, quando a questão é respondida desta maneira não estaríamos fazendo uma análise descritiva das condições que, supostamente, permitiriam apresentar as propriedades necessárias das obras de arte, mas, ao contrário, estaríamos apenas aceitando que x atributos são propriedades que devem pertencer a todos os objetos os quais denominamos de “romance”. Se respondemos a questão “x é um romance?” utilizando “sim” ou “não” estamos

¹⁵ Weitz, Morris. *O papel da teoria na estética*, 1954, p. 31.

pressupondo, implicitamente, que existem de fato as condições necessárias para que um determinado “x” seja um romance. Assim sendo, nossa resposta não estaria considerando uma análise factual se tais propriedades abarcam o conjunto de coisas que compreende a categoria “romance”.

Mas segundo Weitz, o que está em causa nestas reflexões não é se os objetos possuem ou não tais propriedades definidoras, mas em que condições podemos ou não decidir o que é um romance por meio da análise das relações de similaridades e se podemos estender o conceito de romance para abranger novos casos que possam surgir. Weitz sugere um exemplo de uma nova obra narrativa ficcional, a qual pode ser incluída no conceito de romance. Ele diz que tal obra possui um esboço de personagens, com diálogos, mas que a sua estrutura narrativa, enquanto um enredo, não segue os padrões comuns de uma sequência temporal regular. Nessa narrativa há ainda a intercalação entre ficção e relatos verdadeiros oriundos das notícias de jornais. De acordo com Weitz, este novo exemplo de romance possui similaridades com outros três tipos de romances existentes e também diferenças em outros atributos. Dentre esses três romances, dois não possuíam similaridades com o outro em todos os aspectos quando o conceito de romance foi alargado para acomodá-lo. De acordo com Weitz, o novo romance se constitui semelhantemente aos outros três já existentes em certos aspectos. Assim ele se acomoda e o conceito de romance se alarga de modo que uma nova fase do que se entende por romance seja iniciada. Por fim, diz Weitz (1956, p. 32) “Assim, a questão, ‘É N+1 um romance?’ não é uma questão factual, mas antes um problema de decisão, cujo veredicto consiste em saber se devemos ou não alargar o nosso conjunto de condições de aplicação do conceito”.

O caso do romance é apenas um exemplo no que concerne a teoria de Weitz. Segundo ele, a lógica do conceito de arte enquanto textura aberta se estende para todos os subconceitos de arte. Assim, para todo e qualquer objeto que o conceituamos como arte, este conceito não se conecta com a coisa como um signo que capta a sua essência, mas é atribuído a partir do modo como decidimos fazer uso das diversas categorias de arte e sobre as novas condições de surgimento da arte.

O que é importante nestas reflexões de Weitz diz respeito ao caráter de indiscernibilidade dos objetos artísticos naquilo que concerne aos limites entre o que é, por exemplo, um romance, uma pintura ou qualquer outro exemplo da arte. Enquanto conceito aberto, o que nos permite dizer o que é uma obra de arte é uma questão de decisão, e não às

supostas propriedades necessárias de uma obra de arte. Segundo Weitz, para qualquer questão do tipo “x é um romance?” não é possível uma resposta definitiva, pois decidir quais os limites do que é um romance nos leva a respostas essencialistas, isto é, se apresentamos os limites do que é um x estaremos determinando a linha divisória que impede que qualquer outra coisa possa vir a ser considerado tal x. Sendo desta maneira, o que nos leva a conceituar alguma coisa como obra de arte é uma questão de decidir se devemos alargar o conceito de x de modo que ele possa ser $x+1$. Usando o exemplo de Weitz (1956, p. 32) podemos dizer que, “A resposta à questão ‘É esta colagem uma pintura ou não?’ não assenta num conjunto de propriedades necessárias e suficientes da pintura, mas em saber se decidimos ou não – como de facto o fizemos – alargar o termo ‘pintura’ para abranger este caso”.

Em outras palavras, a questão acerca deste carácter de decisão é importante devido aos impasses que qualquer teoria essencialista da arte se depara. Como tais teorias se apresentam de modo insuficiente, talvez Weitz possa estar correto ao reconhecer este carácter falho. Neste sentido, parece coerente admitir a ideia de textura aberta da arte como uma maneira de compreender sua natureza, isto é, não uma natureza no sentido essencialista, mas uma natureza na qual suas possibilidades sejam amplas e reajustáveis. Considerando estas reflexões, parece não haver espaço para uma definição da arte. Segundo Weitz (1956, p. 32):

O próprio conceito de "arte" é um conceito aberto. Novas condições (novos casos) surgiram e continuarão certamente a surgir; aparecerão novas formas de arte, novos movimentos, que irão exigir uma decisão por parte dos interessados. [...] Assim, aquilo que estou a defender é que o próprio carácter expansivo e empreendedor da arte, as suas sempre presentes mudanças e novas criações, torna logicamente impossível garantir um qualquer conjunto de propriedades definidoras.

Por decretar a impossibilidade de definição da arte, talvez a decisão de Weitz pareça dogmática, pois ele rejeita qualquer via de análise que pressuponha propriedades necessárias da arte. Ele de fato sente que a exploração desses limites está esgotada e que os resultados são insatisfatórios. Contudo, se observarmos atentamente, seus pressupostos acerca da arte mantêm um carácter de abertura, de modo que a decisão deve partir dos interessados na questão sobre o que incluir no conjunto daquilo que chamamos de arte.

2.2 O ANTIESSENCIALISMO DA ARTE EM WILLIAM KENNICK

Seguindo um caminho muito próximo das abordagens de Morris Weitz (1956), William Kennick (1958) desenvolve um conjunto de reflexões filosóficas para mostrar que uma definição do conceito de arte não é necessária para sabermos distinguir obras de arte das coisas que não são. Assim como Weitz, ele constrói a sua argumentação mostrando que o conceito de arte não é da mesma natureza de certos conceitos não filosóficos. Embora a pergunta pelo que é arte possua a mesma estrutura gramatical de outras perguntas não filosóficas, aquilo para o qual a palavra arte faz referência não é conforme os mesmos limites estabelecidos pela possibilidade de fechamento dos conceitos não filosóficos.

Kennick desenvolve suas ideias em um artigo chamado “Does traditional aesthetics rest on a mistake?” (1958). Como o título já sugere, o texto tem como objetivo principal mostrar que a maneira que a estética tradicional trata o conceito de arte incorre em erros, segundo ele mesmo, “em pelo menos dois deles” (Kennick, 1958, p. 317). Do mesmo modo como fez Weitz em seu texto, Kennick primeiramente se interessa em mostrar que as teorias tradicionais são problemáticas para, a partir disso, apresentar a sua interpretação ao modo wittgensteiniano.

Como Kennick trabalha na certeza de dois erros da estética tradicional, o seu texto acaba sendo dividido em duas partes com o objetivo de pormenorizar sobre em que medida a estética tradicional falha na tentativa de apresentar uma definição para a arte. Os dois erros em questão são os seguintes: o primeiro erro é a suposição de que todas as obras de arte compartilham de uma essência em comum, ainda que elas sejam diferentes. O segundo erro, de acordo com Kennick, é da mesma natureza do primeiro, qual seja, a suposição de que para que haja uma crítica de arte responsável são necessários critérios aplicáveis universalmente para todas as obras de arte. Em outras palavras, o segundo erro conserva a natureza do primeiro por exigir uma essência da arte para que uma crítica possa de fato surgir.

Para esclarecer melhor como esses erros se originam, Kennick apresenta o modo como normalmente se faz uma confusão entre conceitos filosóficos e não filosóficos, isto é, uma confusão entre questões que exigem uma resposta filosófica complexa de outros que são facilmente resolvidos recorrendo a uma definição já estabelecida por uma determinada área de conhecimento ou aos significados de dicionários. Em suas observações ele diz que embora as questões como “o que é o Hélió?” e “o que é arte?” se constituem como forma gramatical idênticas, elas diferem quanto às exigências que demandam o conteúdo referente a cada uma. De modo semelhante a Weitz, é como se ele estivesse sugerindo que diferentemente de “o que é

Hélio?”, a pergunta “o que é arte?” não parece ser uma boa questão porque o modo como estas questões são colocadas e portam em forma de “pedidos de definição” (Kennick, 1958, p. 317). Em outras palavras, a pergunta pelo “o que é Hélio” deve apresentar o conjunto de propriedades que permitem sabermos o que de fato é Hélio, o que não é tarefa difícil tendo em vista que a ciência, através de seus experimentos, já demonstrou a sua natureza, qual seja, “é um elemento gasoso, inerte e desprovido de cor cujo número atômico é 2 e cujo peso atômico é 4,003” (Kennick, 1958, p. 317).

Como estes tipos de questões, segundo Kennick, consistem em pedidos de definições, os problemas começam a aparecer quando o conteúdo para as respostas carece de unidade e precisão. Esse é o caso da arte. Perguntar “o que é arte?” é perguntar pela natureza da arte, isto é, a questão exige que a resposta apresente as condições necessárias e suficientes para que saibamos o que ele é. Para Kennick (1958, p. 319) é natural que sejamos seduzidos a apresentar uma resposta obedecendo a princípios essencialistas, pois “certamente, estamos condicionados a dizer, deve haver alguma coisa em comum entre elas ou não chamamos todas elas pelo mesmo nome” .

Segundo Kennick, ainda que a investigação de uma natureza da arte insista em dificuldades pelo grau de complexidade inerente ao tão vasto número de diferenças entre as obras de arte, ainda assim nos sentimos inquietantes e acreditamos que talvez a essência em comum entre elas seja de natureza oculta. Insistimos na busca de uma definição porque acreditamos que realmente existe uma essência que certamente seria de um grau de complexidade elevado. Sendo tão difícil de explicar o que é arte, em detrimento do que é Hélio, Kennick (1958, p. 319) se questiona dizendo que “Talvez isso também explique porque há uma filosofia da arte quando não há uma filosofia do Hélio?” .

De acordo com Kennick, o grande problema nessas investigações é que queremos de todas as formas encontrar o que talvez não exista de fato. Ele alega que é fácil criar uma definição de arte que nos interessa considerando aquilo que conhecemos ou selecionamos como atributos da arte. Mas se pararmos para olhar atentamente, logo nos deparamos com exemplos que escapam dos critérios que havíamos estabelecido para uma definição da arte. O problema das teorias, segundo Kennick, é que elas são desenvolvidas, de certo modo, afastado dos exemplos concretos e pressupondo explicações sem verificar a grande contingencialidade de exemplos da arte. Kennick (1958, p. 320) diz que:

Essa é a razão de que na estética é melhor não olhar para muitas obras de arte e a razão, incidentalmente, de que a estética é mais bem ensinada sem exemplos concretos; Alguns já dão conta. Nós podemos prontamente acreditar que vimos a essência da Arte quando selecionamos nossos exemplos adequadamente; mas quando avançamos além da conta nós a perdemos.

Recorrendo a Santo Agostinho sobre o conceito de tempo, ele mostra que a falha das teorias estéticas não se dá pelo nível de complexidade ou obscuridade que teria a essência da arte. Assim, como Santo Agostinho¹⁶ diz que sabemos o que é o tempo desde que ninguém nos pergunte o que ele é, Kennick (1958, p. 322) afirma que os problemas da arte são da mesma natureza, isto é, “sabemos o que de fato é arte quando ninguém nos pergunta o que é [...]”.

Com isso, talvez Kennick esteja pressupondo que a pergunta pelo que é a arte, talvez seja uma falsa pergunta, pois à medida que a utilizamos ela exige uma resposta de natureza essencialista. Nesse sentido, o problema não estaria numa possível complexidade pertencente às obras de arte, pois existe uma grande variedade de uso desse termo o que tornaria impossível a sua aplicação do mesmo modo como fazemos com o conceito de Hélió. Enquanto a palavra Hélió se refere a algo com propriedades fechadas, o mesmo não podemos dizer do conceito de arte. A maneira como ele apresenta a sua solução para o problema é mostrando que conseguimos identificar certos objetos como obras de arte porque conhecemos esta palavra em um determinado idioma e sabemos a sua aplicação sem que recorramos a uma definição. Segundo Kennick (1958, p. 321), “conseguimos separar aqueles objetos que são obras de arte daqueles que não são, porque sabemos inglês; isto é, sabemos como usar corretamente a palavra ‘arte’ e aplicar a frase ‘obra de arte’”.

Para exemplificar com clareza o que está defendendo, ele recorre a um experimento através do qual faz uma demonstração destas questões para sustentar a ideia de que não precisamos de uma definição do conceito de arte para que saibamos o que é. Kennick nos pede para que imaginemos um depósito grande, no qual existe uma grande variedade de coisas. Dentre os objetos, encontram-se variadas coisas que são tradicionalmente reconhecidas como obras de arte e outras tantas que são objetos comuns de uso cotidiano. De acordo com o autor, ao dar instruções para um homem entrar no depósito e recolher todas as coisas que ele acredita serem obras de arte, ele o fará sem grandes dificuldades. Assim, o homem enviado ao depósito saberá distinguir obras de arte sem que seja necessário o domínio conceitual do que é arte. Segundo Kennick (1958, p. 321-322), o homem “será capaz de fazer isso com um sucesso

¹⁶ AGOSTINHO, Santo. Confissões. 2004, p.322.

razoável, apesar do fato de que, assim como os estetas devem admitir, ele não possui uma definição de Arte satisfatória em termos de algum denominador comum, porque nenhuma definição do tipo foi encontrada ainda”.

Este experimento nos permite dizer que Kennick não está preocupado com a falta de uma teoria consistente e amparada em princípios universais para arte. O que ele está demonstrando é que, assim como o homem do depósito, não precisamos de uma definição de arte para descobrir os seus supostos mistérios ocultos. Aliás, para Kennick, mesmo que, por razões práticas, estetas, críticos ou outros profissionais da arte tentem colocar limites e determinar as fronteiras do que seja uma obra de arte, absolutamente nada está sendo feito para cumprir com qualquer que seja os propósitos essencialistas. E como foi observado por Pazzeto (2015, p. 76),

[...] o experimento imaginário que Kennick propõe para corroborar a tese de que não é possível nem necessário definir a arte apoia-se na ideia de que é possível reconhecer obras de arte com base em certas similitudes, em certa experiência indutiva, em certa convivência com obras de arte que nos habilita a usar adequadamente esse conceito sem a necessidade de enumerar uma lista constituída por suas propriedades essenciais.

Em outras palavras, Kennick assume, por meio de seu experimento, que o uso de um conceito é bem-sucedido simplesmente pelo fato de dominarmos o uso das palavras em um certo idioma e associá-lo com aquilo que habituamos a nos referir. Nesse sentido, não haveria qualquer necessidade de investigar supostos princípios universais e, portanto, o caminho percorrido por ele pressupõe a rejeição da possibilidade de se definir a arte.

Contudo, os pressupostos apresentados por Kennick, assim como Weitz, serão reavaliados por Arthur Danto através de um novo olhar para aquilo que estes pensadores consideraram teorias essencialistas da arte. O aparecimento de um tipo de obra inestética, isto é, que desconsideram as qualidades sensíveis para serem legitimadas com o estatuto artístico, levou Danto a supor uma alternativa para a definição de arte em princípios necessários e suficientes. No entanto, reconhecendo as limitações das teorias essencialistas criticadas por Weitz e Kennick, Danto desenvolverá suas reflexões de modo que o caráter contingencial das obras de arte sejam acomodados em termos de uma definição. Isto é, diferentemente dos neowittgensteinianos, ao invés de descartar aquilo que parece um problema para uma teoria da arte, Danto tenta incluir como parte daquilo que constitui as características das obras de arte que se ajustam às suas pretensões teóricas.

2.3 DANTO E A TEORIA INSTITUCIONAL DE DICKIE

Além dos neowittgensteinianos, Weitz e Kennick, um dos debates interessantes sobre o problema da arte desenvolvidos por Arthur Danto se dá com George Dickie acerca das disputas também sobre o problema da definição da arte. Após Danto escrever o seu artigo “O mundo da arte” (1964), Dickie se sente inspirado em abordar a questão acreditando que a sua concepção institucional da arte seria uma extensão complementar daquilo que Danto defendera no seu artigo de 1964. No entanto, como veremos a partir das críticas Danto, Dickie, assim como os neo-wittgensteinianos, conservará em sua teoria, traços estéticos que, segundo Danto, compromete sua teoria, a qual também não daria conta do problema da indiscernibilidade entre idênticos. Isto é, a concepção teórica de Dickie não seria suficiente para apresentar as razões que explicassem a diferença entre a Brillo Box de Andy Warhol e as Brillo Boxes dos supermercados.

Como foi mencionado acima, a teoria institucional da arte de George Dickie surge inspirada no artigo de Arthur Danto de 1964, chamado “O mundo da arte”. Essa teoria sugere basicamente que uma obra de arte consiste em um artefato que é legitimado por pessoas especializadas, as quais agem em nome de uma instituição social conferindo aos objetos um lugar no mundo da arte. Em outras palavras, a teoria institucional da arte alega que, para um objeto ser candidato à apreciação artística é necessário que os agentes do mundo da arte legitime-o conferindo o status de obra de arte.

Segundo a teoria de Dickie, o que se entende por instituição social não quer dizer, necessariamente, que se trata de instituições oficiais, como galerias, museus ou instituições. Consiste também em instituições naquilo que se refere às práticas sociais estabelecidas entre grupos de pessoas e que pode incluir atividades artísticas em espaços não oficiais. Nas palavras de Ramme (2011, p. 95):

De acordo com a TI, arte é uma instituição social, mas ele mesmo alerta que, quando fala em instituição, não está querendo dizer exatamente instituições oficiais como museus e escolas, mas refere-se a uma prática institucionalizada, que, no caso da arte, significa *também* a ocupação de espaços não institucionais.

Embora as explicações de Dickie não apresentem fundamentos consistentes, um ponto importante que podemos observar na sua teoria é a flexibilidade no que diz respeito à complexidade daquilo que ele compreende como instituição social. Em outras palavras, a teoria de Dickie permite o entendimento do conceito de arte num sentido relacional. Esse modo de

compreensão permite que várias camadas sociais estejam superpostas e conectadas formando instituições que passam a estabelecer as condições para que obras de arte sejam legitimadas.

Um ponto fundamental da teoria institucional é o seu afastamento de teorias estéticas que sejam pautadas na experiência individual e subjetiva. Segundo Dickie, não haveria proveito tomar partido de uma abordagem teórica fundamentada na subjetividade da experiência estética de cada pessoa. A teoria de Dickie se preocupa com uma explicação da experiência estética compartilhada em práticas sociais e que permita a dissociação entre os aspectos estéticos e artísticos de uma experiência. De acordo com Ramme (2011, p. 93-94):

A teoria de Dickie parte de uma dissociação fundamental entre estético e artístico que, aliás, já vinha se desenhando na prática artística há muito tempo, desde que Duchamp propôs seus objetos inestéticos, os *ready-mades*, como arte. Assim, o estético teria a ver com uma experiência individual, que por sinal não se restringe ao campo da arte, enquanto o artístico, como uma prática social no sentido em que considera a arte como uma produção coletiva por pessoas que pertencem a um grupo cultural.

Essa distinção é importante porque permite que o objeto artístico passe a ser considerado do ponto de vista do que é compartilhado socialmente entre as pessoas. Isso possibilita que a compreensão da arte se estabeleça por princípios analíticos de classificação e distinção entre obras de arte e meras coisas. De acordo com Ramme (2011, p. 95), Dickie aponta a importância de fazer a distinção entre sentido valorativo e o sentido classificatório do termo arte. Sendo assim,

O sentido valorativo seria aquele pelo qual julgamos se uma obra é boa ou má, enquanto que o sentido classificatório deve fornecer um critério para superar o que é arte do que não é, não importando se tem valor estético, ou qual o valor artístico.

É a partir desta abordagem, apresentada por Dickie, que Danto irá fazer críticas à teoria institucional da arte. E embora a teoria desses dois autores possam compartilhar similaridades, a análise Danto inclui questões históricas e teóricas da arte. Por outro lado, Dickie desenvolve uma perspectiva mais prática, focada na descrição e classificação do objeto artístico, o que lembra, em certa medida, a abordagem pragmática wittgensteiniana acerca da linguagem.

Um dos critérios importantes e comprometedores da teoria institucional de Dickie é a condição de artefactualidade de uma obra de arte, o qual, segundo Ramme (2011, p. 97), “é o elemento conservador da teoria [...] ele remete diretamente àquilo que chamamos de talento específico do artista, a saber, pintar, esculpir, e por extensão, dançar, representar e tocar um instrumento”. Ainda de acordo com a autora, a teoria de Dickie tinha como pretensão ser uma teoria geral da arte, e sendo assim, deveria acomodar também “a revolução duchampiana, e é

sabido que Duchamp propositalmente quis eliminar o caráter artesanal da arte. Seu objetivo era libertar a arte do domínio das mãos”.

Dickie estabelece primeiramente a artefactualidade como base para sua definição e atribui a institucionalidade como uma segunda condição, a qual seria responsável por garantir o status de obra de arte ao objeto candidato à apreciação estética. Segundo Dickie (2016, p. 175), “uma obra de arte em sentido descritivo é (1) um artefato (2) ao qual alguma sociedade ou algum subgrupo de uma sociedade atribui o estatuto de candidato à apreciação”. De acordo com a argumentação de Dickie, os artefatos podem ser candidatos a apreciação mediante ações de credenciamento das instituições sociais, de modo semelhante as cerimônias que selam acordos e institui a legalidade desses acordos. Neste sentido, o estatuto de obra de arte recai sob as instituições, as quais, independentemente da intencionalidade do seu criador, certos objetos podem ser legitimados no mundo da arte. Para Dickie (2016, p. 176):

Um artefato pendurado em um museu de arte, uma performance em um teatro, e coisas semelhantes, são sinais seguros de que o estatuto *foi atribuído* [...] Nós associamos o estatuto com a cerimônia - cerimônia de casamento, por exemplo. [...] O que eu quero sugerir é que, assim como duas pessoas podem adquirir o estatuto de casados por convivência dentro de um sistema legal, um artefato pode adquirir o estatuto de candidato à apreciação dentro do sistema que Danto chamou de “o mundo da arte”.

Nesta passagem, a interpretação do mundo da arte de Danto é abordada por Dickie como um lugar institucional, o qual é responsável pelo credenciamento dos artefatos ao estatuto de obras de arte. Isso significa que na abordagem de Dickie, o fator determinante para que um artefato seja considerado obra de arte é o caráter institucional. É a partir da instituição do mundo da arte que uma autoridade se encarrega de atribuir valor de apreciação estética ao artefato.

Para Dickie, mesmo no caso da Fonte de Duchamp - o qual não é o responsável pela manufatura do objeto - o que faz dessa obra ser diferente dos demais urinóis é que o seu *fazer* não é exatamente determinado pela forma do objeto. O credenciamento artístico é instituído pela ação de Duchamp e pelo lugar institucional ao qual ele está inserido, isto é, onde há autoridades que podem legitimar o seu objeto como obra de arte. Neste sentido, ser autor de um artefato é, portanto, ser responsável pela função instituída ao objeto em determinado contexto. No caso da Fonte de Duchamp, diferentemente dos demais urinóis, a condição de artefactualidade e apreciação artística acontecem simultaneamente, uma vez que o urinol usado por Duchamp passa a ser um artefato de sua autoria quando ele atribui uma função no mundo

da arte. Isto é, quando ele atribui um novo sentido e o objeto passa de ser um candidato a apreciação estética.

Contudo, de acordo com Dickie (2016, p. 178), “Ser um artefato e ser um candidato à apreciação, é claro, não é a mesma coisa”. E com base em sua definição geral da arte, isso significa que, embora ser um artefato seja uma condição necessária, no entanto, para ser uma obra de arte é fundamental uma segunda condição, qual seja, o estatuto de obra de arte que é credenciado institucionalmente. Dickie mostra a distinção entre a condição de artefactualidade e ser candidato a apreciação artística ao mencionar os casos em que objetos naturais passam pelo processo de legitimação à obra de arte. Dickie (2016, p. 178) diz “que objetos naturais que se tornam obras de arte adquirem sua artefactualidade (são artefactualizados) ao mesmo tempo em que o estatuto de candidato à apreciação lhe é atribuído”. Assim, ser um artefato, na concepção de Dickie, vai além da ideia de que os objetos sejam obras manufaturadas pelo artista ou outra pessoa que legitime algo como obra de arte. Como no caso da Fonte, a sua condição de artefactualidade não se dá pela forma e textura do objeto produzido pela indústria. Esta condição é adquirida pela função atribuída por Duchamp ao objeto à medida em que ele insere-o como candidato à apreciação.

Danto partilha com Dickie a mesma intenção quanto à filosofia da arte. Num período bastante influenciado por teorias que rejeitavam definições para arte, ambos estavam dispostos a apresentar argumentos que superassem concepções negativas sobre teorias estéticas. Apesar do interesse em comum, a abordagem institucional da teoria de Dickie apresenta insuficiências, o que leva Danto (2020, p. 209-2010) a apresentar suas críticas:

George Dickie formulou explicitamente a questão em termos de definição, numa época em que wittgensteinianos, entre outros, viam a definição da arte como sendo impossível e desnecessária. Eu cumprimentei Dickie por sua ousadia, mas critiquei sua definição, que é institucionalista: algo é uma obra de arte se o mundo da arte assim o decretar.

A crítica que Danto irá desenvolver sobre a abordagem de Dickie consiste na pretensão de argumentar em favor da independência estética das obras de arte. Além disso, ele pretende rejeitar a crença de que a noção institucional de Dickie limita a legitimação das obras de arte ao critério de credenciamento determinado pelas autoridades do mundo da arte.

Embora as Brillo Boxes de Andy Warhol tenha direcionado o pensamento de Danto para abordagens até então inovadoras, segundo ele, foi a descoberta filosófica dos ready-mades Duchamp, a razão fundamental para limpar o contexto filosófico da arte da época da dependência da contemplação estética. Nas palavras de Danto, (2020, p. 208):

Para mim, a descoberta filosófica de Duchamp foi a de que poderia existir uma arte cuja importância era não ter distinções estéticas dignas de serem mencionadas, em uma época em que se acreditava amplamente que o deleite estético era essencial para a arte. [...] Como era possível existir uma arte anestésica, ele limpou a atmosfera filosófica permitindo o reconhecimento de que a existência da arte é filosoficamente independente da estética.

O ponto crucial dessa citação é que demonstra a percepção do grau de radicalidade que os ready-mades de Duchamp, assim como as Brillo Boxes de Warhol, passam a desempenhar na filosofia da arte de Danto. A independência da estética, inerentes a essas obras, é fundamental para a sua crítica à noção de artefactualidade da teoria de Dickie. Mas principalmente para rejeitar qualquer pretensão wittgensteiniana acerca da noção de semelhança de família como condição para uma análise do fenômeno da arte.

O argumento fundamental contra Dickie parte da ideia de que uma abordagem filosófica da arte não depende de critérios estéticos como condições necessárias e suficientes para uma definição da arte. De modo semelhante às críticas direcionadas aos neo-wittgensteinianos sobre semelhanças de família, as objeções à teoria de Dickie se estabelecem mostrando que os atributos de um artefato não influenciam no estatuto artístico que um determinado objeto venha a assumir. E mesmo que, para Dickie, a artefactualidade não se restringe a apreciação estética, para Danto, todavia, a condição de ser artefato implica em uma teoria que depende dos aspectos estéticos de uma obra de arte. Assim, a teoria de Dickie não seria suficiente para lidar com a exclusão total dos aspectos estéticos de uma obra de arte como, por exemplo, a escultura invisível de Salvatore Garau¹⁷. Esse é um ponto interessante onde Danto desenvolve objeções à teoria de Dickie. Segundo ele, a importância que Dickie dá à artefactualidade o faz não perceber que o caráter gestual dos ready-mades de Duchamp escapa a qualquer critério que considere a obra de arte como produto manufaturado pelo artista.

Mesmo que a noção de artefactualidade de Dickie não se restrinja apenas a sua estrutura física, de acordo com Danto, ainda assim, ele estaria considerando a materialidade dos objetos artísticos como condição para apreciação estética. Assim, parece que Danto desconsidera pontos importantes das análises de Dickie ao não compreender o modo como ele exemplifica o conceito de artefato. Ao comentar sobre o conceito de apreciação de Dickie, o próprio Danto insinua que ele estaria falando de apreciação estética, quando na verdade Dickie está pensando

¹⁷ Artista italiano que, em 2021, “apresentou” e vendeu uma escultura invisível por o equivalente a R\$: 93.000,00.

esta apreciação como consequência da ação na qual os objetos “artefatualizados”¹⁸. Isso significa que, embora haja de fato uma apreciação estética, isto somente acontece quando o objeto é “artefatualizado”, ou seja, quando ele recebe uma atribuição para tornar-se candidato a apreciação. No entanto, recorrendo à crítica de Ted Cohen, Danto (2005, p. 147), insiste dizendo que a interpretação de Dickie se restringe à apreciação estética. Segundo ele, “Dickie nega estar falando especificamente da apreciação estética, mas foi assim que o interpretou um crítico proeminente, Ted Cohen”. Baseado nas análises de Cohen, Danto diz que a obra de arte de Duchamp não é o objeto em sua estrutura física, na condição de urinol, mas as qualidades inerentes à atitude de Duchamp ao propor tal objeto como um candidato a obra de arte. Segundo Danto (2005, p. 150):

“Para Cohen, a obra de Duchamp não é o urinol, mas o gesto de expô-lo; o gesto (se reside aí a obra) não possui superfícies brilhantes. [...] é certo que a obra tem propriedades que os urinóis em geral não tem: é ousada, insolente, irreverente, espirituosa e inteligente”.

O que Danto pretende mostrar é que obras de arte como os ready-mades de Duchamp, assim também como as Brillo Boxes de Warhol, se distinguem de seus idênticos não-artísticos por condições que não podem ser perceptivas. Mas segundo a interpretação de Danto, Dickie estaria defendendo que não haveria qualquer diferença na apreciação que fazemos em relação a uma obra de arte e seu par idêntico não-artístico. Nessa perspectiva, uma apreciação estética da *Fonte* de Duchamp, na acepção de Dickie, seria a mesma apreciação dos atributos estéticos dos urinóis não-artísticos. De acordo com Danto (2005, p. 149), Dickie está “tentando dizer que as propriedades que apreciamos em obras de arte são as mesmas que apreciamos em objetos não-artísticos que lhes sejam materialmente idênticos”.

Para Danto, Duchamp iria à loucura ao saber que muitos teóricos estariam debatendo o status artístico da *Fonte* a partir de suas propriedades físicas. Segundo ele, o que faz a obra de Duchamp ser considerada uma obra de arte não diz respeito aos aspectos materialistas, ou a textura brilhante de sua superfície, mas, como aponta Cohen, seria o gesto de Duchamp enquanto ação que garante à *Fonte* o seu caráter de ousadia.

Segundo Danto, a teoria institucional de Dickie não explica o que de fato permite que a *Fonte* de Duchamp seja legitimada como obra de arte. Para Danto, se fosse apenas uma questão

¹⁸ Como já exposto no caso dos objetos naturais, a artefactualidade consiste na intencionalidade artística no contexto do mundo da arte. Esta intencionalidade atribui uma nova função ao objeto. No caso da *Fonte* de Duchamp, embora ela seja um urinol enquanto artefato produzido pela indústria, quando o artista atribui um novo uso ao urinol, de acordo com a teoria de Dickie, ele está “artefatualizando” o urinol, o qual passa à condição de candidato a apreciação estética.

de decisão institucional, muito provavelmente as instituições do mundo da arte teriam deslocado, arbitrariamente, inúmeros urinóis para a condição artística se fosse caso apenas de uma autorização outorgada por membros do mundo da arte. Danto alega que Dickie considerou apenas razões sobre apreciação estética dos objetos. Por essa razão, ele acredita que, à medida que as coisas compartilham atributos estéticos idênticos, isso seria motivo para que as instituições artísticas pudessem legitimar qualquer objeto como obra de arte.

Contudo, para Danto, muito além dos atributos estéticos que cada objeto artístico carrega, há uma variedade grande de outras propriedades que caracterizam as obras de arte. Assim, ainda que sejam as propriedades estéticas aquilo que provoca a experiência artística, segundo ele, antes já seria necessário fazer a distinção conceitual entre obras de arte e objetos comuns.

2.4 ARTHUR DANTO E OS NEOWITTGENSTEINIANOS

Diferentemente da interpretação da arte defendida por Weitz e Kennick, o objetivo da filosofia de Arthur Danto é apresentar uma definição da arte. Mas para além de desenvolver uma teoria que apresente as condições necessárias e suficientes para uma definição da arte, Danto mostra também que uma filosofia da arte na contemporaneidade é importante porque é somente a partir da década de 1960, que foi possível compreender aquilo que ficou conhecido como Arte Contemporânea. O período que surge essas formas de arte¹⁹, no contexto da filosofia de Danto, não se refere apenas à época da história que pode ser chamada de contemporânea, no sentido estrito do termo, mas aos modos pelos quais as fronteiras da criação artística se dissolvem e passam a incluir quaisquer objetos ou ações mediadas por significados e pelas teorias do mundo da arte. É a partir desse período que se torna claro o modo como a arte funciona e as condições pelas quais aceitamos que certas coisas são arte em detrimento de outras. Isso não significa dizer que Danto defende uma filosofia somente para a arte contemporânea, mas que é a partir do seu surgimento que se torna evidente o caráter conceitual como algo determinante para que aquilo que conhecemos como arte o seja enquanto tal.

De certo modo, a descoberta de Danto não nega completamente as outras teorias filosóficas da arte, mas mostra as supostas insuficiências para explicar certos fenômenos que

¹⁹ As formas de arte a que se refere a filosofia de Danto compreendem os objetos ou ações que impossibilitam fazer a distinção entre obras de arte e coisas comuns por meio de suas formas físicas. O debate filosófico inaugurado por Danto está, no início de suas investigações, diretamente associado às obras da Pop Art, especialmente aos trabalhos de Andy Warhol.

nem sequer foram mencionados pela estética tradicional ou mesmo pelos filósofos wittgensteinianos para os quais Danto direciona as suas mais severas críticas.

Como vimos nas abordagens de Weitz e Kennick, não há menção às obras que colocaram dificuldades de distinção entre o que costumamos aceitar como arte daquilo que rejeitamos prontamente. Na verdade, no momento em que Weitz e Kennick desenvolveram suas reflexões, ainda não havia se estabelecido os tipos de manifestações artísticas que viriam a dissolver, de uma vez por todas, qualquer compreensão da arte nos limites de sua aparência. Somente com as mudanças no mundo da arte na década de 1960, surgem os primeiros casos, como as *Brillo Boxes* de Andy Warhol, que é um dos exemplos mais conhecidos. Não há diferenças físicas entre as caixas de Brillo que são expostas numa galeria de arte e as outras que estão à venda nas prateleiras dos supermercados. O período em que Weitz e Kennick desenvolveram suas ideias quase coincide com o surgimento dessas obras, mas, talvez, as questões discutidas por Danto ainda não estavam claras naquele período, o que pode ter inviabilizado o debate wittgensteiniano sobre esses problemas. Se observarmos atentamente, como propõe Danto, as abordagens de Weitz e Kennick focam somente nos aspectos sensíveis das obras de arte e no modo como usamos, empiricamente, a linguagem para atribuir significado artístico a certas coisas.

Na época em que eles escreveram suas ideias, ainda não estava claro como era possível que certas coisas fossem consideradas arte e outras não. Ainda que os ready-mades de Duchamp tenham sido “criados”²⁰ ainda na primeira metade do século XX, as abordagens da filosofia da arte, até o período que Weitz e Kennick escreveram suas ideias, não apresentaram reflexões filosóficas que pensassem as questões que foram colocadas por Danto. Embora as abordagens analíticas de inspiração wittgensteiniana tenham trazido novas questões para a filosofia da arte, os exemplos apontados nessas teorias não fazem menção à Arte Contemporânea que estava surgindo. Nesse sentido, pensar arte via interpretação wittgensteiniana parecia um caminho adequado porque livraria a estética dos empreendimentos metafísicos da estética tradicional. De fato, parece muito convincente interpretar a arte do mesmo modo como compreendemos a linguagem em Wittgenstein, pois este viés pragmático²¹

²⁰ A própria noção de “*ready-made*” já carrega consigo o pressuposto de que a obra de Duchamp já estava pronta, em relação aos seus atributos sensíveis. A criação de Duchamp se dá no sentido da *transfiguração* do banal da filosofia de Danto.

²¹ Embora, segundo Oliveira (2011), o próprio Wittgenstein tenha rejeitado a sua inclusão no rol do pragmatismo, como foi explicado na nota nº 2, o que está sendo posto como pragmatismo refere-se ao uso genérico do termo sem entrar na disputa acerca de um possível caráter pragmático da filosofia wittgensteiniana. Nessa passagem, o que se compreende por “*viés pragmático*” diz respeito à abordagem filosófica da linguagem

do significado permite uma maior abertura acerca do que pode vir a ser arte e também pressupõe desconstruir quaisquer possibilidades de hierarquia ou superioridade ética das obras de arte em relação às outras coisas. Por outro lado, as abordagens wittgensteinianas podem se estabelecer como um relativismo incontornável, reduzindo a arte à arbitrariedade das novas condições de possibilidades e do caráter de decisão, que permitiria a infinita dissolução das fronteiras da arte.

Embora a filosofia da arte de Danto explore diversas questões, de certo modo, o desenvolvimento do seu pensamento estético emerge na pretensão de dar conta de dois problemas básicos. O primeiro, e mais fundamental, desses problemas é explicar como é possível que coisas banais possam ser arte e outras coisas idênticas não possuírem o mesmo status. O segundo problema é mostrar que a filosofia wittgensteiniana, utilizada por Weitz e Kennick, falha ao não perceber que o que possibilita um determinado objeto transfigurar para o mundo da arte não são os seus atributos sensíveis. Ainda que em sua obra principal²², Danto dialogue com diversos filósofos, as suas críticas mais severas são direcionadas aos neowittgensteinianos, uma vez que a noção de textura aberta e a impossibilidade de se definir a arte, presente nas reflexões desses pensadores, não são apenas teorias divergentes, mas são propostas filosóficas que procuram desconstruir qualquer tentativa de uma definição de arte.

À maneira de Wittgenstein, estes pensadores procuraram mostrar que há uma má compreensão do uso da palavra arte e de sua função ao atribuir significado artístico às coisas. Se em Wittgenstein não existe uma essência da linguagem, e o significado das expressões não é fechado, para Weitz e Kennick assim também é a arte.

Sendo desse modo, para Danto mostrar que suas ideias são válidas, é de fundamental importância mostrar que as ideias dos wittgensteinianos são insuficientes e problemáticas. É preciso mostrar que o pensamento wittgensteiniano, tomado de empréstimo por Weitz e Kennick, falha ao defender um relativismo da arte e a impossibilidade de definição. Rejeitar esses autores é fundamental para Danto porque a sua filosofia da arte se propõe enquanto condições necessárias e suficientes, e sendo assim, ela deve ser uma teoria que proponha uma definição da arte.

presente no pensamento wittgensteiniano das *Investigações Filosóficas* (1953). Como o significado, nessa abordagem, se dá no contexto do uso das palavras e das expressões da linguagem, para Weitz e Kennick, esse caráter flexível do significado como “uso” foi fundamental para uma interpretação da arte como “textura aberta”.

²² “A transfiguração do lugar-comum” (1981).

2.4.1 AS OBJEÇÕES ÀS TESES DE WEITZ E KENNICK

Um dos traços fundamentais da filosofia de Danto é o seu caráter sistemático. O seu projeto filosófico inicial era desenvolver um sistema completo dividido em áreas distintas, mas que estivessem interligadas como qualquer sistema filosófico tradicional. Influenciado pela filosofia analítica e se postando enquanto tal, Danto assumiu a missão de desenvolver o seu sistema pensado como “filosofia da história, do conhecimento, da ação, da arte e da mente” (Danto, 2005, p. 12). Ele pretendia desenvolver o seu pensamento em cinco volumes, mas o projeto foi interrompido quando ele estava trabalhando no livro dedicado à filosofia analítica da arte. Este trabalho acabou sendo concebido como um projeto distinto do seu sistema filosófico. Aliás, a partir desse volume Danto abandona as pretensões de sua filosofia sistemática, embora a sua filosofia da arte tenha a pretensão de figurar como um todo homogêneo, pois se propõe a apresentar as condições necessárias e suficientes para a compreensão da arte.

O que estava previsto para ser a Filosofia Analítica da Arte passou a ser chamado de *A transfiguração do lugar-comum* (1981). É a partir desta obra que Danto retoma as suas reflexões sobre as ideias apresentadas em seu artigo *O mundo da Arte* de 1964 no qual ele narra os impactos que a Arte Contemporânea provocou no seu modo de compreender a arte e as implicações filosóficas que decorreram desde então. Podemos dizer que a filosofia da arte seminal de Danto se encontra nessa obra.

Embora Danto tenha abandonado o seu projeto analítico sistemático, de certo modo, ele mantém diversos aspectos de sua filosofia inicial, qual seja, apresentar os fundamentos filosóficos da arte que se coloque como uma proposta de definição e rejeitar qualquer alternativa relativista para arte. O caráter sistemático de Danto fica mais evidente quando ele desenvolve diversas críticas à filosofia de Wittgenstein e aos seus seguidores que defendiam as teses acerca da impossibilidade de se definir a arte.

As críticas à filosofia wittgensteiniana, apresentadas no texto do seu livro, iniciam logo no começo do prefácio e se estendem por diversas passagens da obra. O seu interesse em criticar o pensamento wittgensteiniano se dá pelo caráter anti-filosófico²³ de Wittgenstein. Dito

²³ O caráter anti-filosófico aqui mencionado é uma referência à noção wittgensteiniana que surge na sua filosofia de juventude do “*Tractatus Logico-Philosophicus*” (1921), a qual diz que os problemas filosóficos são falsos problemas originados a partir de uma má compreensão do funcionamento da linguagem. Embora o próprio Wittgenstein rejeite a sua filosofia do *Tractatus*, alguns fundamentos, de certo modo, permanecem. Por exemplo, podemos dizer que o modo como as questões sobre linguagem são trabalhadas nas “*Investigações Filosóficas*” (1953) pretendem suprimir falsos problemas quando ele diz que o sentido da linguagem se dá no contexto, e fora deste, a linguagem se encontra no vazio. E é justamente fora do contexto da linguagem que surgem as falsas questões, “pois os problemas filosóficos nascem quando a linguagem *entra em férias*” (IF, § 38). Não tendo um

de outro modo, Danto pretende rejeitar a noção wittgensteiniana acerca da ilegitimidade dos problemas filosóficos. Se por um lado Wittgenstein propõe que os problemas da filosofia são falsos problemas ou o enfeitiçamento da linguagem, por outro lado Danto, acredita que os problemas filosóficos são de fato legítimos. Contudo, além de serem problemas legítimos, Danto acredita que eles deveriam ser resolvidos em conjunto, uma vez que são problemas que se relacionam e pertencem ao todo da realidade. Em outras palavras, contrariando a noção anti-filosófica de Wittgenstein, Danto se apresenta ainda sistemático. Diz Danto:

É verdade que Wittgenstein achava que *nenhum* problema filosófico podia ser resolvido, tão somente dissolvido, pois nenhum é real e a filosofia é um completo e rematado *nonsense*. Minha opinião era e ainda é que todos os problemas realmente filosóficos são legítimos e devem ser, de fato, resolvidos ao mesmo tempo, pois constituem um todo interligado. E como a natureza da filosofia é, em si, um problema filosófico, que necessita de uma solução filosófica, se Wittgenstein estava errado com respeito à filosofia em si, deve estar errado sobre tudo o mais na filosofia (2005 p. 11).

Danto se compromete com a tese de que o filósofo é inevitavelmente sistemático à medida que percebe que os mais diferentes problemas, supostamente, se relacionam com a noção de uma totalidade composta por partes interligadas. Para ele, as questões de interesse da filosofia não devem ser consideradas isoladamente, embora cada área ou problema filosófico possa ser trabalhado de maneira mais específica. Ainda que o filósofo explore separadamente as questões de interesse da filosofia, segundo Danto, muito provavelmente os temas que compõem o seu ciclo será percorrido de maneira intrincada. Para ele, os problemas filosóficos são como um conjunto de temas que se relacionam em uma estrutura logicamente fechada, e sendo dessa maneira, o tema da arte será inevitavelmente abordado pelo filósofo. Escreve Danto (2005, p. 100):

Penso que os assuntos que interessam à filosofia formam um conjunto logicamente fechado e que a dinâmica interna da filosofia exige que todo filósofo sério e sistemático (e não podem existir outros) mais cedo ou mais tarde percorra o ciclo completo dos assuntos pertinentes, já que eles se inter-relacionam; desse modo, é inevitável que o pensador acabe chegando ao tema da arte [...]

As relações conflituosas de Danto com o pensamento wittgensteiniano, no decorrer do texto de sua obra principal, se dão na tentativa de mostrar a sua incompatibilidade para responder às questões surgidas a partir da Arte Contemporânea. Para Danto, a filosofia

uso prático, a linguagem começa a criar falsas teorias. Como Danto rejeita as explicações da arte fundamentadas nessas abordagens wittgensteinianas, logo, ele também rejeita aquilo que Wittgenstein chama de falsos problemas.

wittgensteiniana não daria conta do caráter conceitual presente nas obras de arte, pois segundo ele, uma interpretação wittgensteiniana da arte se restringe apenas às habilidades de reconhecimento, isto é, na identificação das obras de arte por meio dos seus atributos sensíveis.

Persistente e seguro de uma filosofia de caráter sistemático, Danto assume a noção de que a arte não deve apenas ser abordada pela filosofia, mas pressupõe que ambas se confundem. A noção de arte a qual Danto procura explicar, é a ideia de que a natureza da arte é a própria filosofia²⁴, isto é, é somente compreendendo uma identidade ontológica da arte que será possível distinguir as obras de arte das coisas banais. Para Danto, sem um empreendimento sistemático, as explicações sobre a natureza da arte se perderiam na noção antifilosófica wittgensteiniana. Aliás, como já foi implicitamente colocado, Wittgenstein parece ser o obstáculo a ser superado, pois foi a partir de sua filosofia pragmática que surgiram as interpretações filosóficas da arte que recusam qualquer tentativa de definição. Danto (2005, p. 103) expõe as dificuldades apresentadas pelo pensamento wittgensteiniano afirmando que se de fato é impossível definir a arte, então também seria impossível apresentar uma filosofia da arte e até mesmo uma definição de filosofia.

[...] é desconcertante que alguns dos nossos melhores filósofos da filosofia – e da arte – queiram insistir na ideia de que é impossível formular uma definição da arte, que é mesmo um erro tentar fazê-lo, não porque não existam fronteiras, mas porque estas não podem ser estabelecidas pelos métodos usuais. Ou se é impossível formular uma definição da arte, então, na medida mesma em que as fronteiras entre a filosofia da arte e a arte foram dissolvidas, tampouco é possível dar uma definição da filosofia da arte, nem sequer da filosofia propriamente dita. Previsivelmente, foi Wittgenstein quem propôs esse desafio.

Esta crítica de Danto ao pensamento wittgensteiniano se dá principalmente através das abordagens filosóficas da arte desenvolvidas nos textos de Weitz e Kennick. Embora Wittgenstein tenha, em alguns momentos de sua obra feito menções à arte e à estética, a noção da arte criticada por Danto é na verdade uma adaptação de algumas teses wittgensteinianas das *Investigações Filosóficas*. De maneira muito clara, Morris Weitz faz uma interpretação da arte no contexto das ideias apresentadas por Wittgenstein nos parágrafos §66 e §67. O foco da crítica de Danto, no que se refere às habilidades de reconhecimento, se deve ao fato de que

²⁴ Danto se inspira na filosofia da história de Hegel para pressupor que a arte, a partir da segunda metade do século XX, teria alcançado a sua autoconsciência. Nessa abordagem, a própria arte teria se tornado consciente de si, assim como em Hegel o “Espírito está destinado a tornar-se consciente de si” (Danto, 2005, p. 102). Essa abordagem será retomada por Danto mais tarde no livro *Após o fim da arte* (1997), no qual apresenta o pensamento de Hegel como norteador das suas teses.

esses dois parágrafos das *Investigações* enfatizam com bastante clareza o caráter de *ver*, ao invés de *dizer*.²⁵ Como a abordagem de Weitz se desenvolve a partir das questões que permeiam estes dois parágrafos, a crítica de Danto, de certo modo, acaba também se restringindo aos problemas abordados nessas passagens, especificamente na noção de jogos e semelhanças de família. Para Danto, explicar a arte por meio dessas abordagens, escaparia ao filósofo o próprio caráter filosófico que é da natureza da arte. Isto é, a noção de que o que faz algo ser arte é a própria condição filosófica que surge à medida em que os objetos comuns são transfigurados para o mundo da arte.

Segundo as críticas de Danto, seria o próprio caráter anti-filosófico de Wittgenstein que levaria os seus seguidores a assumirem apressadamente as teses sobre a indefinição. Danto apresenta os argumentos wittgensteinianos mostrando como os seus seguidores rejeitaram as ideias de filosofia tradicional de orientação essencialista. Segundo a interpretação de Danto acerca dos neowittgensteinianos, a proposta de indefinição da arte é sustentada porque o tipo de conceito (sobre a arte) que está em questão não pode apresentar um critério capaz de satisfazer as condições necessárias e suficientes para a definição da arte. Diz Danto (2005, p. 104):

A tese de Wittgenstein, como a entendo, é a de que não é nem possível nem necessário formular uma definição da arte. Não é possível por causa do tipo de conceito com que estamos lidando, um conceito que exclui a possibilidade de haver um critério para as obras de arte e consequentemente exclui a existência de um conjunto de condições necessárias e suficientes para determinar-lhes a natureza.

Como Danto supõe que o pensamento wittgensteiniano é problemático, ele questiona a impossibilidade de critérios definidores propondo que pensemos na possibilidade da existência de um conjunto completamente distinto das condições essencialistas rejeitadas pelos wittgensteinianos. Em sua suposição, Danto sugere a existência de um conjunto de objetos que não estivesse submetido às exigências das condições necessárias e suficientes. O conjunto pretendido por Danto como contra-argumento às propostas de indefinição da arte já pressupõe e anuncia o modo pelo qual se constituirá a sua filosofia. Isto é, uma definição da arte que comporte as condições necessárias e suficientes, mas que rejeite a necessidade de um conjunto homogêneo de objetos ou propriedades dos objetos.

O que Danto está mostrando é que a noção de semelhança de família não consegue de fato refutar a noção de arte fundamentada em princípios fechados. Em outras palavras, mostrar

²⁵ Esse caráter de “ver” ao invés de “dizer” está presente no parágrafo §66 das *Investigações Filosóficas*, por meio do qual Wittgenstein está afirmando que não devemos dizer que há algo em comum nos jogos, mas que devemos ver que na verdade só há semelhanças de família entre eles.

que é impossível apresentar um conjunto homogêneo de propriedades compartilhadas entre todos os objetos artísticos, não impede que possa haver um “conjunto logicamente aberto” (Danto, 2005, p. 104). A pressuposição de um conjunto logicamente aberto de Danto, parece indicar uma proposta de definição em que as condições necessárias e suficientes sejam atendidas sem que haja um conjunto homogêneo de propriedades entre as obras de arte. Assim, ser um conjunto logicamente aberto não contraria as exigências de haver as condições necessárias e suficientes. A pretensão de Danto era mostrar que existia um caminho, ainda não percorrido pelos filósofos da arte, entre as concepções essencialistas rígidas e as propostas de interpretação da arte que rejeitam qualquer possibilidade de definição. Neste sentido, a proposta de Danto pode ser compreendida como um modelo de interpretação da arte que comporta as exigências das condições necessárias e suficientes das teorias tradicionais com a noção de textura aberta proposta pelos wittgensteinianos.

Apesar de parecer contraditório, o caminho pretendido por Danto, na verdade, pressupõe a acomodação contingencial das propriedades das obras em uma definição, isto é, ele propõe uma definição da arte que se estabeleça como um conjunto de condições fechadas, mas que comporte ao mesmo tempo um conjunto de propriedades logicamente aberto. A respeito dessa questão, Ramme (2009) explica que a noção de essência da arte é adaptada por Danto com o objetivo de conciliar estes dois aspectos aparentemente contraditórios, quais sejam, a subtração entre as transformações da arte ao longo da história e a diversidade das obras de arte existente. Segundo Ramme (2009, p. 201), “Danto defende que é possível dar uma definição da arte capaz de subtrair-se às vicissitudes da história e à pluralidade das obras reconhecidas como arte e ao mesmo tempo captar a essência da arte”.

Neste sentido, o que Danto chama de conjunto logicamente aberto seria na verdade uma possibilidade de haver uma definição que comporte todas as obras de arte sem a necessidade de compartilharem características em comum.

A crítica de Danto à noção wittgensteiniana de jogos e de semelhanças de família é que, segundo suas interpretações, estas abordagens acabam trazendo “implicações desafortunadas” (Danto, 2005, p. 106). Isso pode nos levar a entender que a questão da definição da arte deve considerar somente as propriedades sensíveis das obras. Isto é, que só aprendemos a identificar as obras de arte pela ação do *olhe* e *veja* de Wittgenstein.

Danto mostra que os argumentos por meio da noção de semelhanças de família é um caminho “muito mal escolhido” (Danto, 2005, p. 105) porque esta noção pressupõe a

obrigatoriedade de compartilhamentos de propriedades em comum. Isto é, já carrega consigo a própria ideia de que o conceito de família conserva um certo grau de universalidade. Segundo ele, isso contraria a própria noção de jogos proposta por Wittgenstein como exemplo que apresenta o sentido de compartilharem somente similaridades. Danto tenta mostrar esta incoerência supondo um experimento através do qual mostra que o conjunto de famílias infelizes, apesar de serem infelizes cada uma do seu próprio modo, partilham a característica em comum de serem famílias infelizes. E do mesmo modo, as famílias felizes formariam um conjunto fechado de propriedades definidoras do que seja uma família feliz. Danto (2005, p. 105) apresenta o seu contra-exemplo do seguinte modo:

Suponho que o conjunto das famílias infelizes pode ser um exemplo do que Wittgenstein chama de uma família, pois cada família infeliz é infeliz à sua maneira, o que evidentemente não impede que cada uma seja *chamada* de uma família infeliz. E as famílias felizes, sendo todas iguais, talvez formem uma classe fechada que preenche condições suficientes e necessárias.

Para corroborar com suas observações, e mostrar a suposta insuficiência da noção de semelhanças de família, ele diz que “os membros de uma família, quer se pareçam muito ou pouco, devem ter obrigatoriamente afiliações genéticas em comum que explicam suas ‘semelhanças de família’” (Danto, 2005, p. 105). Com essas análises, Danto está pressupondo que o conceito de família contradiz as próprias teses wittgensteinianas sobre o que seria o compartilhamento de semelhanças entre famílias. Se nas pontuações de Danto o conceito de família comportaria uma definição coerente de família, logo, se transportarmos esta noção para a arte, como Weitz pressupôs, pode-se inferir que a tese da indefinição da arte não se sustentaria. E sendo assim, a noção de similaridades entre obras de arte, poderia comportar uma definição devido ao fato de que o conceito de arte, assim como o de família, possivelmente carregaria consigo a noção de que se refere a um conjunto de coisas que devem compartilhar propriedades em comum.

Por outro lado, como Danto acredita que o pensamento neowittgensteiniano se restringe apenas às propriedades sensíveis das obras de arte, ele mostra que olhar e ver as similaridades entre as obras de arte traz a implicação de que a questão da definição se restringe às habilidades de reconhecimento. Isto é, nas teses dos neowittgensteinianos, *observar* e *ver* como são as obras de arte nos levaria a reconhecer que elas não compartilham propriedades em comum. Sendo assim, não haveria possibilidade de uma definição.

Para mostrar as limitações da interpretação da arte pelo critério de reconhecimento, ele apresenta a noção de causalidade como outro critério no qual as propriedades compartilhadas entre as famílias não se limitam apenas às similaridades, mas consiste também num conjunto fechado. Se por um lado, a classe das propriedades similares é indefinível pelo critério de *reconhecer*, por outro lado, a classe de propriedades pelo critério causal garante um conjunto fechado sem que haja o compartilhamento de similaridades. Citando como exemplo, o conjunto das composições musicais de Mozart, Danto diz que, utilizando o critério de reconhecimento, o conjunto das obras de Mozart seria uma classe aberta, ao passo que pelo critério causal, este conjunto seria fechado. Assim diz Danto (2005, p. 106):

Dado o fator genético ou causal comum, é bem possível que uma obra seja de Mozart sem parecer-se com nenhuma outra de suas peças musicais; portanto, pelo critério recognitivo as obras de Mozart seriam uma classe aberta, enquanto que pelo critério causal seriam fechadas. Essas considerações põem em questão a relevância do critério do reconhecimento.

Danto (2005, p. 106) mostra, por meio desses dois critérios, que o problema da definição da arte “transcende a problemática do reconhecimento”. Ou seja, ainda que possamos reconhecer as características compartilhadas em um conjunto de obras de arte de um determinado autor, ou os objetos que compõem o estilo de uma época, há em meio a estes objetos exemplos que destoam das relações de similaridades. O que Danto está defendendo é que os procedimentos do critério das habilidades de reconhecimento limitam-se a identificar as obras de arte somente a partir da observação das semelhanças de famílias que nos possibilitam reconhecer as obras de arte e as diferenciar das coisas que não as são.

Para enfatizar as limitações do critério de reconhecimento, Danto complementa as suas críticas apresentando as supostas limitações do pensamento wittgensteiniano a partir do texto de William Kennick (1958). Como apresentado anteriormente, em seu texto *Does Traditional Aesthetics Rest on Mistake?* (1958), Kennick partilha do mesmo ponto de vista do pensamento de Morris Weitz, qual seja, a ideia de que também não é possível definir a arte. Em seu texto ele afirma que reconhecemos e sabemos o que é uma obra sem que seja necessário uma definição do conceito de arte. A crítica de Danto se dirige, especificamente, ao procedimento adotado por Kennick em seu experimento mental do depósito cheio de objetos. Segundo Danto, Kennick faz “eco”²⁶ ao conceito de tempo em Santo Agostinho, para justificar que o conceito de arte é da mesma natureza. Isto é, não comportaria uma definição pois só sabemos o que é o tempo quando não se pergunta sobre o que é. Diz Danto:

²⁶ Danto, A. A transfiguração do lugar-comum, 1981.

Fazendo eco a uma famosa frase de Santo Agostinho sobre o tempo, Kennick escreve que ‘nós sabemos o que é arte quando ninguém nos pergunta o que ela é; ou seja, sabemos empregar corretamente a palavra ‘arte’ e a expressão ‘obra de arte’’. Associando essa afirmação à tese de Santo Agostinho de que sabemos o que é o tempo, trata-se simplesmente de dizer que sabemos empregar a palavra “tempo”(2005, p. 106).

Se para Kennick a identificação de obras de arte, em meio aos demais objetos do depósito, funciona perfeitamente, para Danto o problema da insuficiência do critério de reconhecimento aparece novamente. O procedimento adotado por Danto é pressupor outro experimento por meio do qual ele propõe um outro depósito de objetos igual ao depósito de Kennick. Nesse experimento, Danto imagina o mesmo homem do exemplo de Kennick entrando em seu depósito e percebendo que para todas as coisas que são obras de arte, no exemplo de Kennick, existe um modelo idêntico no depósito proposto por Danto que não seria arte. E de modo inverso, tudo aquilo que seria identificado como coisas banais teria um exemplar idêntico no experimento de Danto reconhecido como arte. Segundo ele, o homem ficaria confuso e perceberia que as habilidades de uso prático das palavras para descrever e distinguir determinados objetos não teriam nenhuma utilidade para o problema da arte. Danto narra o problema do seguinte modo:

Mas o leitor que me seguiu até aqui há de concordar que o uso adequado dessas palavras não será de grande valia para o homem que enviamos ao depósito de mercadorias, pois é fácil imaginar um outro depósito exatamente igual ao que Kennick descreveu, mas com a característica de que tudo o que for obra de arte no dele tenha um símile no nosso que é arte. Assim, a pilha de obras de arte proveniente do depósito de Kennick seria indiscernível da pilha de não-obras de arte proveniente do nosso (2005, p. 108).

Como foi dito anteriormente, Danto acredita que não é possível nenhuma fórmula capaz de resolver as questões sobre definição da arte por habilidade de reconhecimento. Ele assegura que a própria noção de jogos, presente nas análises wittgensteinianas, seria incapaz de fornecer as condições de reconhecer jogos se o conceito de jogo se estabelecer da mesma forma como o conceito de arte é empregado por Weitz e Kennick. E Danto (2005, p. 109) acrescenta: “Minha hipótese de um segundo depósito é uma arma poderosíssima para lançar por terra toda análise do conceito de arte que pressuponha a relevância absoluta da capacidade de reconhecimento”.

Para Danto, o que levaria Weitz e Kennick a pressupor a eficiência de um método indutivo para reconhecer obras de arte estaria associado ao fato de que, em épocas de estabilidade do mundo da arte, não haveria exemplos que destoassem das habilidades de reconhecer. Se no mundo da arte está estabelecido que obras de arte são de tal e tal modo, logo,

qualquer pessoa que conheça as regras de uso do conceito arte o atribuiria sem quaisquer dificuldades. Mas, segundo ele, a abordagem wittgensteiniana de Weitz reconhece, por meio da noção de textura aberta, que sempre há a possibilidade de surgimento de outras obras completamente alheias aos modos pelos quais as obras de arte são reconhecidas em períodos de estabilidade. Pelo fato de sempre haver a possibilidade de rompimento das fronteiras do que é conhecido como arte, estes autores concluem que nenhuma generalização seria possível. Isto é, não haveria qualquer possibilidade de acomodar todas as formas de arte numa definição porque sempre haverá a inserção de novos exemplares que não se acomodariam naquela definição.

No entanto, como Danto defende uma definição da arte em condições necessárias e suficientes, ele rejeita o pressuposto dos wittgensteinianos acerca da impossibilidade da generalização conceitual. Nessa perspectiva, Danto (2005, p. 110) questiona:

Mas o fato de que uma coisa dessemelhante de todas as anteriores possa ser uma obra de arte pode nos levar a concluir que é impossível haver generalizações ou definições sobre a arte? Somente se limitarmos os elementos da definição às propriedades perceptíveis.

Embora o experimento do segundo depósito proposto por Danto pareça estranho, o que ele representa tem um papel fundamental, não só para desconstruir os pressupostos wittgensteinianos, mas principalmente para apresentar uma saída para a sua filosofia da arte. De fato, imaginar que uma determinada coisa possa ser legitimada como arte em um lugar e ser descredenciada em outro, nos leva a entender que se trata de um experimento arbitrário. À primeira vista, parece que alguém decidiu por conta própria, e sem nenhum critério, que coisas banais não sejam arte em determinadas circunstâncias e passem a ser em outras. No entanto, esse modelo de experimento de Danto já pressupõe os fundamentos de sua própria filosofia, qual seja, a ideia de que o que nos faz reconhecer algo como arte não está associado aos aspectos materiais, mas ao significado que os objetos incorporam em si para representar a realidade. Desse modo, é a partir da noção de representação que Danto irá apresentar as razões que fundamentam uma definição da arte em condições necessárias e suficientes.

2.5 A METÁFORA NA FILOSOFIA DA ARTE DE ARTHUR DANTO

O conceito de obra de arte de Danto depende de vários fatores, os quais ele tenta explicar por meio de uma estrutura complexa que envolve diversos conceitos, tais como interpretação, identificação, retórica, estilo e expressão. O principal objetivo dele é apresentar

as razões pelas quais obras de arte podem se distinguir de coisas banais. Após longos debates na obra *A transfiguração*, nos quais ele explora diversos problemas para aos poucos formar uma argumentação sólida sobre a sua teoria da arte, ele em seguida procura aprofundar as questões procurando justificar as razões que garantem o estatuto de obras de arte. O ponto fundamental da argumentação de Danto se desdobrará por meio do conceito de metáfora. Nessa abordagem, ele explicará que para que certas coisas possam vir a ser obras de arte elas precisam de algo que estabeleça uma distinção que não se limite apenas como uma diferença de conteúdo, mas que esteja estruturada numa relação em que a representação se mostra fazendo alusão a outra coisa. Isto é, para que uma obra seja reconhecida com a sua marca artística é fundamental que aquilo que seja representado, mostre mais do que o conteúdo que está na representação, mostre que este conteúdo é apresentado de tal modo que faça referência a outra coisa. Como diz Gurgel (2012, p. 102), “A representação pictórica que primeiro se apresenta, de modo explícito, é fundamental, mas é só porque é composta deste modo, apresentando uma coisa e remetendo a outra, é que a obra conquista sua grandeza”.

Para alcançar as razões que justifiquem como funciona essa estrutura metafórica, Danto parte de outros conceitos como o interpretação e identificação. Para ele, não é possível o alcance da identificação artística sem que antes façamos uma interpretação da obra. Ele argumenta que somos influenciados pelo cotidiano e assim somos levados a ignorar partes importantes das coisas relevantes. Como uma percepção ligada à sobrevivência nos deixamos ser induzidos a deixar em segundo plano aquilo que não se enquadra em nossos esquemas visuais. Nos casos das obras de arte, tendemos a não perceber detalhes relevantes porque não exploramos atenciosamente o que pode nos informar sobre significados importantes. De acordo com Danto, as obras de arte não se limitam ao conteúdo que está disponível de forma explícita aos nossos olhos. Isso significa que há detalhes importantes que precisam de uma análise complexa que nos faça perceber as relações internas entre os elementos que compõem a obra. No entanto, como já foi enfatizado, os elementos da obra, enquanto partes do conteúdo, não podem limitar-se apenas à sua presença, mas é fundamental identificar o contexto, o qual garante o salto metafórico que extrapola a composição visual de suas partes e leva ao significado da obra.

Dentre vários exemplos citados por Danto, percebemos com mais clareza a importância da interpretação por meio da obra *Paisagem com queda de Ícaro*, de Pieter Bruegel. Embora Ícaro seja o tema central da obra, o único detalhe do seu corpo que é mostrado são suas pernas no canto direito da obra, que ao cair no rio, aparecem em pequena escala se comparado aos demais elementos visuais que compõem a pintura. Sem que

saibamos do que se trata a obra, apenas a entenderíamos como uma paisagem constituída de diversos elementos, sem que nos importássemos para o sentido metafórico a qual a obra faz referência, qual seja, a queda de Ícaro. O processo de identificação que se eleva ao conteúdo da obra consiste na teoria que está por trás daquilo que está representado. Conhecendo o título da obra, o nosso olhar para os elementos que compõem a pintura muda completamente. Munidos da informação acerca da queda de Ícaro, passamos a relacionar os elementos constitutivos da representação e a partir de então somos levados a compreender que o sol resplandecente na imagem é a causa da queda ícaro, o qual deixamos de vê-lo apenas como um simples personagem mergulhado no rio e passamos a interpretá-lo como um personagem que faz parte de uma narrativa. As pernas que aparecem na pintura não são simples pernas, elas indicam um evento que vai além dos elementos que constituem a paisagem. O sol deixa de ser a apresentação apenas de um dia ensolarado e passa a se estabelecer como um elemento que causa a queda de Ícaro. Sua função vai além de ilustrar uma dia claro. E se o sol não estivesse representado na imagem, não existiria a presença de Ícaro e as pernas seriam apenas os membros de alguém desconhecido que estaria ali mergulhando.

De acordo com Danto, a interpretação das obras de arte depende de uma abordagem na qual devemos portar uma teoria que nos indique um caminho como possibilidade de identificar o sentido originário da obra de arte. Danto (2005 p. 183) diz que “interpretar uma obra é propor uma teoria sobre o assunto de que ela trata, sobre o seu objeto”. Ao propor uma teoria, ela deve ser justificada por meio da identificação, a qual consiste em analisar as relações existentes entre os elementos de uma obra para mostrar em que medida eles funcionam como causa do significado de outros elementos e, assim, poder reconstituir o sentido metafórico da obra de arte. Para Danto, não devemos identificar o sentido de uma obra de arte fazendo descrições como se os elementos que constituem o conteúdo de uma obra fossem neutros. Segundo ele, ver a obra de arte numa perspectiva de neutralidade significa tentar identificar a obra como uma coisa, no entanto, as obras de arte do ponto de vista de um conceito analítico parte do pressuposto de que deve haver uma interpretação. Ver algo como uma obra de arte significa ir além da esfera de meras coisas para uma dimensão do significado.

Para justificar a noção de interpretação teórica da arte, Danto (2005, p. 189) faz um paralelo com a filosofia da ciência dizendo que “não há observação sem interpretação”. Segundo ele, os termos observacionais da ciência são carregados de teoria, e sendo assim, não há neutralidade nas interpretações científicas que se estabeleça como método de investigação objetiva sobre realidade, pois se assim fosse seria o mesmo que desistir da

ciência. Para Danto, algo semelhante acontece na arte. Assim, interpretar as obras significa que precisamos adotar uma perspectiva teórica para que possamos identificar o caráter artístico que nos permite conceber a estrutura metafórica da representação. Ele argumenta que uma abordagem teórica como um meio para a interpretação da arte se estabelece com a finalidade de apresentar as relações entre uma obra e sua contraparte material. A interpretação garante que uma análise de uma obra de arte não se desdobre em uma experiência vazia de sentido. Danto (2005, p. 189) diz que “ver uma obra de arte sem saber que ela é arte é como ter a experiência da matéria impressa antes de aprender a ler”. Isso significa que para uma interpretação adequada é fundamental ultrapassar a experiência das coisas comuns e adentrar na esfera do significado. É preciso ter domínio das condições que implicam a interpretação da obra, ou seja, é fundamental estar envolvido numa prática, conhecer os padrões teóricos envolvidos e, a partir de então, interpretar os sentidos inerentes às relações entre os elementos que formam o corpo da obra de arte. Interpretar uma obra de arte é identificar em sua composição a estrutura metafórica que permite a obra ser *sobre-o-que*.

Danto acredita que deve existir um ponto de intersecção entre estilo, retórica e expressão que se aproxima de uma definição de arte. Ele argumenta que essas três esferas, no campo do significado, se constituem como os elementos da metáfora artística. Para que uma dada coisa seja interpretada como obra de arte ela deve possuir uma marca como estilo artístico que identifique a originalidade do artista, exprimir alguma coisa sobre o seu tema e se estabelecer numa estrutura retórica, a qual é responsável para permitir que o observador faça inferências a partir das informações inerentes à composição artística. De acordo Danto, a estrutura retórica se estabelece numa relação de *a* com *b*, de modo que *a* deve ser vista como *b*, ou seja, numa dada composição visual a obra de arte é vista como uma representação metafórica na qual o conteúdo representado significa uma outra coisa. Neste sentido, a identificação artística acontece à medida que o observador percebe as relações entre os elementos que compõem a obra e identifica o significado remetendo, simbolicamente, a sua referência.

Em *Paisagem com queda de Ícaro*, por exemplo, a sua identificação ocorre à medida que percebemos as relações entre as partes da composição visual, as quais fazem alusão ao tema mitológico. O conteúdo da obra, que aparece de forma explícita, precisa ainda da abordagem teórica acerca do tema. É a partir da relação entre conteúdo e significado que a representação passa a ser interpretada como transfiguração metafórica. Assim, a obra se eleva além do seu conteúdo de modo que não se encontre mais limitada ao sentido literal explícito

da composição imagética. Danto diz que, na estrutura retórica, o modelo representado, o qual passa a caracterizar outra coisa, deve se manter transparente a ponto de sua identidade não ser percebida em detrimento do sentido metafórico. Segundo ele, o modelo deve representar aquilo que retoricamente pretende ser apresentado como significado. Numa representação artística de Napoleão, por exemplo, ainda que o retratado seja Napoleão, o que deve ser observado são as referências simbólicas as quais a composição pretende remeter. Neste caso, o significado a ser interpretado consiste em ver Napoleão com as qualidades de um imperador romano, mesmo que a imagem apresentada não seja a de um imperador romano. No sentido metafórico, a forma como ele passa a ser representado se estabelece a partir do uso de elementos composicionais que remetem às qualidades de magnificências dos imperadores da antiguidade clássica.

A transfiguração metafórica da obra de arte não consiste em transformar o objeto da representação. O objeto, na verdade, não muda, ele permanece o mesmo o tempo todo e sendo reconhecido como tal. No entanto, a estrutura retórica, que nos possibilita ver uma determinada coisa como outra, permite que uma dada composição transfigure para o contexto do significado artístico conservando o objeto da representação. Na estrutura da transfiguração metafórica o objeto mantém a sua identidade, mas significando outra coisa. Assim, Napoleão não se converte em um imperador romano. A sua representação apenas passa a possuir os atributos de um imperador sem que ele seja um, ou seja, enquanto objeto é a imagem de Napoleão, no entanto, o seu significado é referente às qualidades inerentes aos poderes de um imperador. No caso emblemático da *Brillo Box*, de Andy Warhol, a identificação retórica eficiente consiste em fazer com que a embalagem comercial não seja mais percebida enquanto tal. E embora a sua esquematização visual se mantenha presente e inalterada, o que faz ela se tornar uma obra de arte não consiste em ver a sua composição visual como determinante de sua realização artística. O que torna a *Brillo* uma obra de arte é a interpretação e identificação da relação de sua contraparte material com a estrutura retórica, a qual possibilita que a caixa de *Brillo* seja interpretada como um objeto artístico e não mais como um simples objeto comercial.

A partir de uma análise da retórica no pensamento de Aristóteles, Danto tenta mostrar que a metáfora consiste numa estrutura semelhante. Ele recorre à noção silogística da estrutura argumentativa da lógica aristotélica a partir da qual procura explicar que os recursos envolvidos na forma de um silogismo elíptico apresentam “o mesmo dinamismo na

metáfora”²⁷. Neste tipo de silogismo, a forma da argumentação oculta uma das proposições, a qual passa a se caracterizar como uma linha faltante na argumentação. Também chamada de entimema²⁸, segundo Danto esse tipo de recurso lógico é abordado por Aristóteles como uma estrutura de um silogismo formal incompleto, sendo mais adequado para as questões que concernem ao uso da retórica. Danto (2005, p. 249) diz que o “um entimema é um silogismo truncado, no qual falta uma premissa ou uma conclusão”. Quem lê esse tipo de silogismo precisa preencher sozinho a linha faltante. Assim o leitor é o responsável para tirar as suas próprias conclusões. Diferentemente de um leitor ou ouvinte passivo, numa estrutura silogística de um entimema, o interlocutor precisa descobrir por conta própria o que está faltando, já que o argumento carece de um rigor formal que mostre a verdade presente na estrutura argumentativa. Como uma forma retórica que induz o interlocutor a participar ativamente da inferência lógica, este tipo de silogismo, em certa medida, permite às pessoas a participação do funcionamento comunitário da razão. Assim, segundo Danto, alguém diante de um discurso que aborda esse tipo de estrutura lógica completará a lacuna argumentativa por si mesmo num movimento mental quase inevitável.

De acordo com Danto (2005, p. 250), a metáfora, consistindo no mesmo dinamismo de um entimema, corresponde a “uma espécie de silogismo elíptico em que um dos termos é omitido e há, conseqüentemente, uma conclusão entimemática”. Em outras palavras, o que Danto está tentando explicar é que a estrutura simbólica das metáforas se estabelece como uma forma entimemática. Assim, o observador de uma determinada obra deve identificar a informação oculta a qual permitirá a interpretação do significado de uma obra de arte. Segundo Danto, a estrutura da metáfora, enquanto forma silogística entimemática, se estabelece numa relação em que devem existir três termos. Assim, um deles consiste num termo médio oculto responsável por mediar a relação entre o conteúdo de uma sentença e o seu sentido metafórico. Nas palavras de Danto (2005, p. 250), “para cada par de termo talvez se encontre um terceiro que lhe sirva de intermediário numa metáfora”. A estrutura da metáfora, a qual Danto credita a lógica de Aristóteles, se dá do seguinte modo: se um termo *a* corresponde metaforicamente a *b*, então *a* deve estar para *t* assim como *t* está para *b*. Na relação entre estes termos, *t* corresponde ao termo médio, o qual é omitido de modo que, numa interpretação metafórica, a conclusão se dá de forma entimemática. Essa conclusão

²⁷ DANTO, A. A transfiguração do lugar comum, 2005, p. 250.

²⁸ O entimema consiste em um tipo de silogismo que não obedece a estrutura rígida de um silogismo completo. Danto cita este tipo de argumentação inspirado numa abordagem sobre lógica psicológica de Aristóteles, o qual, segundo Danto, aborda este tipo de forma lógica como a mais apropriada para questões de ordem retórica.

consiste na inferência que o interlocutor faz a partir da relação entre os pares de termo *a* e *b* mediado por *t* que o induz psicologicamente a preencher a lacuna desse termo médio *t*. Segundo Danto, o termo médio é responsável por incitar a mente à ação, a qual age fazendo a inferência para identificar o sentido metafórico de uma determinada sentença ou uma obra de arte.

Segundo Danto (2005, p. 251), a compreensão de uma metáfora artística, por exemplo, acontece quando o observador responde a seguinte questão: “Por que o artista vestiu aquele homem com aquelas roupas?” A resposta para esta questão se dá por meio da estrutura lógica do processo argumentativo do entimema, o qual, segundo Danto, compõe a forma do silogismo truncado assim como a transfiguração metafórica das obras de arte. Diante de uma obra de arte, é preciso que o observador tenha um repertório como conhecimento suficiente para fazer a relação entre as partes que compõem o silogismo elíptico de uma representação. Tomando o caso da representação pictórica de Napoleão como exemplo, para que a metáfora faça sentido, primeiramente o observador deve conhecer quem foi Napoleão, saber como se vestia e saber que os imperadores romanos se vestiam daquele modo. A metáfora consiste em identificar a relação entre essas informações e perceber que existe um significado que se estabelece como o resultado intermediário entre a imagem de Napoleão e os trajes que remetem aos imperadores romanos. Assim, a conclusão entimemática seria inferir que Napoleão é tão ineficiente quanto os imperadores romanos.

Outro caso que Danto examina bastante é o *Retrato de madame Cézanne*, de *Lichtenstein*. Este exemplo, trazido por Danto para o debate sobre transfiguração de obras de arte, é interessante porque Lichtenstein se apropria de um diagrama explicativo de uma obra Cézanne proposto por um estudioso chamado Erle Loran. O diagrama consiste numa representação esquemática, em contornos pretos, que explica os movimentos dos olhos que um observador faz ao analisar a obra *Retrato de madame Cézanne*, de Paul Cézanne. Roy Lichtenstein reproduz fielmente o diagrama de Loran e o expõe como uma obra de arte. Assim, a obra de arte de Lichtenstein consiste numa imagem que é idêntica ao diagrama de Loran de modo que, mesmo sendo duas representações idênticas, o diagrama consiste apenas em um gráfico explicativo ao passo que a mesma imagem reproduzida por Lichtenstein possui o estatuto de obra de arte. Na abordagem metafórica de Danto, a reprodução de Lichtenstein possui informações que fazem o diagrama remeter a outra coisa, isto é, a obra de arte não se restringe ao conteúdo do diagrama, mas se eleva a condição de obra de arte à medida que uma estrutura silogística entimemática passa a compor a obra quando o artista age intencionalmente com o propósito de fazer referências a outras coisas. A metáfora

consiste na pretensão de referir-se à obra de Cézanne como uma composição pictórica esquematizada em uma estrutura geométrica. Neste caso, a representação de Lichtenstein não pretende ser um esquema para a compreensão do comportamento do observador diante da pintura de Cézanne. A proposta artística consiste em apresentar o diagrama remetendo a obra de Cézanne como uma composição que se configura esquematizada. Segundo Danto (2005, p. 252), “para que o observador colabore na transfiguração, ele precisa conhecer o retrato, conhecer o diagrama de Loran, aceitar determinados significados do conceito de diagrama e infundi-los no retrato”.

Danto pressupõe que a estrutura metafórica das obras de arte seja idêntica ou semelhante à forma como as metáforas linguísticas se constituem, então as obras de arte são metáforas que falam por si. Ou seja, qualquer tentativa de resumir, parafrasear ou descrever não é suficiente para substituir a própria obra. Isso significa que a verdade da metáfora artística se dá no ato da observação da obra de arte. A experiência diante da obra permite ao observador experienciar a relação de significado à medida que ele realiza a interpretação identificando nos elementos da composição as referências a que o significado remete. Para Danto (2005, p. 254) a função da metáfora consiste em permitir que o observador reaja à “força da obra”, isto é, diante da experiência contemplativa a pessoa experimenta os sentidos inerentes ao conjunto de informações acerca da configuração metafórica presente na obra de arte. No entanto, de acordo com Danto, essa força metafórica pode se perder à medida que os conceitos de arte mudam, o que neste caso é preciso um trabalho investigativo de especialistas para recuperar o contexto que garante a reconstituição da estrutura metafórica de uma obra de arte.

Danto concebe as metáforas artísticas caracterizadas fundamentalmente, segundo Gurgel (2012, p. 100) por uma “marca da opacidade”. Essa postura de opacidade, defendida por Danto, rejeita o que se defendia acerca do caráter semântico das metáforas, as quais eram disseminadas pelas teorias correntes como metáforas linguísticas desviantes. Por desviante era compreendido que as expressões dos predicados metafóricos consistiam em um recurso linguístico que induzia o receptor a diferentes possibilidades de interpretação. No entanto, a posição de Danto é que os predicados metafóricos se estabelecem por meio de uma estrutura intensional, ou seja, dado uma determinada sentença, o seu conteúdo metafórico não pode ser substituído por uma expressão sinonímica equivalente. De acordo com Danto, uma das características das metáforas é não permitir a substituição, pois elas mantêm as especificações das expressões que garantem o sentido das metáforas. Elas se constituem essencialmente resistentes à substituição de seus predicados. De acordo com Gurgel (2012, p.101) “As

metáforas linguísticas não admitiriam paráfrase, bem como as metáforas plásticas não admitiriam a substituição de qualquer elemento visual, sob pena de se pôr a perder seu caráter simbólico”. Segundo Danto, se encontrarmos a razão que justifique o caráter intensional das metáforas garantimos a essência do conceito de metáfora. Assim, a concepção de metáfora adotada por Danto sustenta que seus predicados são de caráter único e insubstituível. Consideramos um dos exemplos citados por Danto. Na sentença, “O sangue dele estava fervendo”, o predicado metafórico não pode ser substituído pelo equivalente literal “atingiu cem graus centígrados”, pois consistindo numa estrutura intensional e sendo o predicado de caráter único, o predicado não pode ser substituído por uma expressão equivalente. Se fosse o caso, a metáfora perderia o sentido e a sentença se reduziria ao significado literal. Enquanto estrutura intensional, a expressão “O sangue dele estava fervendo” consiste numa metáfora que remete ao estado de fúria que a pessoa se encontrava. Assim, sendo substituído por outra expressão, esse significado metafórico desaparece.

3. WITTGENSTEIN E A ARTE CONTEMPORÂNEA

Desenvolver abordagens filosóficas sobre arte, a partir do pensamento wittgensteiniano, é algo que se expandiu a partir do momento que alguns teóricos publicaram ensaios usando a noção de jogos de linguagem e semelhanças de família de Wittgenstein. Como já explicitado, o período inicial da segunda metade do século XX passou a ser bastante influenciado pelas abordagens pragmáticas da filosofia analítica, principalmente dos últimos escritos wittgensteinianos. Pensadores como Weitz e Kennick rejeitaram prontamente uma abordagem sobre a arte com objetivos essencialistas. Para eles, a abordagem acerca da noção de semelhança de família trazia respostas mais satisfatórias, pois devido ao caráter contingencial das obras de arte, o caminho mais promissor, segundo eles, seria interpretar a arte como possibilidades de se ressignificar, como textura aberta. É a partir desses dois filósofos que Danto se aproxima da filosofia de Wittgenstein. Inicialmente, o seu interesse era rejeitar qualquer possibilidade de uma interpretação da arte por via do pensamento wittgensteiniano. Isso ocorreu principalmente por causa do caráter não essencialista da noção de linguagem presente nas *Investigações Filosóficas*. Assim, para Danto fundar uma filosofia da arte, ancorada em condições necessárias e suficientes, seria preciso, primeiro, rejeitar aquilo que lhe parecia um obstáculo, qual seja, o pensamento de Wittgenstein.

Mesmo que Danto tenha desenvolvido diversas críticas à obra de Wittgenstein, por outro lado, segundo Thériault (2017), ele propõe soluções que são muito próximas daquilo que ele pensou em suas reflexões. De acordo com a autora, as observações acerca da ação, no ato de levantar o braço, presente no parágrafo § 621 das *Investigações*, teria inspirado Danto a pensar o significado das obras de arte como ação contextualizada no mundo da arte. Ao mencionar as observações de Wittgenstein, Thériault (2017, p. 169-170) diz que “o significado de um gesto ou de uma palavra se manifesta em seus usos, que diferem de acordo com o contexto”. Logo em seguida ela faz a aproximação com a interpretação de Danto dizendo que ele “parcialmente endossa esta posição: os usos fazem parte do contexto cultural, e [...] devemos ter um mínimo de convenções para entender o significado de uma obra ou de uma ação”.

Embora esta aproximação entre Danto e Wittgenstein pareça se mostrar plausível, por outro lado, Bogéa (2023) acredita que na verdade, a estrutura da teoria da arte de Danto é fundamentada no pensamento de Frege. Ele discorda da abordagem de Thériault acerca de uma influência wittgensteiniana na filosofia de Danto. De acordo com Bogéa (2023, p. 102), “Segundo Melissa Thériault, Danto é um herdeiro de Wittgenstein. Nossa tese vai em outra direção e afirma que se há uma influência decisiva de um filósofo analítico em Danto, esta é a de Frege”.

Um dos pontos importantes, apontados por Bogéa, sobre a influência fregeana no pensamento de Danto é a sua concepção naquilo que concerne a noção de sentido e referência. Mas muito além dessa estrutura do pensamento logicista, há algo importante na filosofia de Frege que é fundamental ao pensamento de Danto sobre a arte. Segundo o autor, Danto concebe sua filosofia da arte a partir da noção de “*Färbung*” (coloração), a qual consiste numa hipótese para dar conta de algo presente nas línguas naturais que escapa à estrutura rígida da lógica fregeana. Isto é, esta concepção consiste num aspeto da línguas naturais que vão além da noção de sentido e referência. Nessa abordagem, de acordo com o autor, Danto usa o conceito de *färbung* para expressar o caráter contextual das obras de arte e sua localização na história. Isto é, assim como Frege aponta para a coloração que permeia o uso pragmático das línguas naturais, Danto se interessa em mostrar que não há uma *transparência* nas representações da arte e que seja atemporal. A coloração consiste nos traços culturais que desempenham um papel fundamental nos estilos das obras de arte em cada período da história. Nas palavras de Bogéa (2023, p. 107):

Segundo Danto, “é difícil imaginar uma arte que não vise algum efeito e alguma transformação ou afirmação do nosso modo de ver o mundo”. E, a via de acesso que Danto encontra para tratar desse “visar um efeito”, como vimos acima, pelo menos na OAB, foi a noção fregeana de *Färbung*.

Embora haja algumas disputas sobre qual dos filósofos, de fato, influenciou a filosofia da arte de Danto, aqui é importante destacar o seguinte ponto: independente do peso que cada um desses filósofos exerce em suas reflexões, nos interessa analisar e saber em que medida o pensamento das *Investigações filosóficas* de Wittgenstein pode esclarecer problemas relacionados à abordagem de Danto sobre a arte contemporânea. Talvez o interesse de Danto não seja exatamente assumir um paradigma teórico para as suas abordagens. Ainda que ele mencione a noção de *Färbung* para esclarecer as nuances que permeiam o contexto pragmático da arte, nada impede que a mesma abordagem possa ser pensada por outras vias pragmáticas. E é justamente o que Danto faz em relação ao pensamento de Wittgenstein, o qual ele o cita em diversas obras. Ora como mera ilustração algumas de suas análises. Noutras ocasiões, como algo mais fundamental, por exemplo, quando ele se apropria da noção de formas de vida para justificar as mesmas coisas, as quais ele faz uso da noção fregeana de coloração.

Como a nossa abordagem parte do debate acerca das críticas de Danto aos neowittgensteinos, a nossa investigação não entrará nessa disputa. Faremos uso do conceito de coloração apenas para ilustrar a aproximação que existe entre Danto e Wittgenstein naquilo que concerne ao entendimento de obras de arte como criações que emergem das condições históricas e sociais.

Embora o pensamento de Wittgenstein tenha sido empregado para várias abordagens no campo da estética, no entanto, o filósofo não desenvolveu, em nenhuma obra, um debate exclusivo sobre o problema da arte. Isto é, não existe, precisamente, uma filosofia da arte no pensamento wittgensteiniano. As investigações estéticas de Wittgenstein consistem, na maioria dos casos, em abordagens que procuram discorrer sobre os problemas filosóficos da linguagem. No *Tractatus*, por exemplo, o que ele estabelece como estética concerne àquilo que não pode ser dito, mas apenas mostrado. A estética, assim como a ética, são consideradas experiências de valores fora do mundo, isto é, são inefáveis, logo não podem ser figuradas pelas proposições da lógica. Sendo a ética e a estética pertencendo a instância de mesmo valor, Wittgenstein compreende-as como uma mesma coisa. Após o *Tractatus*, Wittgenstein traz o campo estético para as questões pragmáticas do significado. A partir de então, ele passa a conceber a experiência estética como pertencentes às atividades artísticas e as habilidades decorrentes das experiências práticas de fruir e produzir obras de arte.

Por outro lado, no que concerne à arte contemporânea, a maioria dos debates que envolvem o pensamento de Wittgenstein, refere-se às abordagens acerca da concepção de linguagem nas *Investigações Filosóficas*. Nesse sentido, uma perspectiva wittgensteiniana sobre a arte contemporânea, consiste, portanto, numa tentativa de acomodar a sua filosofia para resolver problemas, acerca dos quais ele não discorreu. No entanto, mesmo que a filosofia de Wittgenstein possa ser apropriada para outros projetos teóricos, não podemos inferir, a partir disso, que se trata de abordagens filosoficamente inválidas. Sobre o tema do mundo da arte de Danto, por exemplo, uma abordagem crítica, a partir das *Investigações*, é fundamental para lidar com os problemas relacionados à produção cultural dos povos originários. Isto é, como o conceito de mundo da arte é intrínseco à definição da arte de Danto, logo, isto parece atender a uma concepção de arte como visão de mundo. Sendo uma visão de mundo da cultura ocidental, o mundo da arte pode ser considerado, em certa medida, como um *lugar* de violência epistêmica a partir do momento em que tenta estender suas influências para as comunidades de culturas originárias.

3.1 O PROBLEMA DA ESTÉTICA EM WITTGENSTEIN

Apesar da estética ter recebido certa importância no *corpus* filosófico de Wittgenstein, segundo Crespo (2011, p. 29) não existe “nenhuma obra dedicada exclusivamente ao projeto de uma investigação estética”. De maneira geral, quando Wittgenstein aborda questões dessa área, sua preocupação consiste em apresentar explicações que resolvam problemas acerca do conhecimento, principalmente sobre aquilo que concerne às questões da linguagem.

As investigações estéticas do pensamento wittgensteiniano podem ser indicadas basicamente a partir de duas identificações. Primeiramente, no *Tractatus*, o filósofo vienense explora as relações que estabelecem a distinção entre aquilo que pode ser dito nos limites do mundo e sobre aquilo que não é possível ser representado pela linguagem. Na instância em que a linguagem nada pode descrever se encontra a ética e a estética consistindo como uma só, isto é, a ética e a estética são postas como inexprimíveis, inefáveis.. Num segundo momento, considerado já no período pós-tractatus, de acordo com Crespo (2011, p. 29) essas questões acerca da inefabilidade e do místico, em certa medida permanece como “um conjunto de atividades (imaginativas, perceptivas e cognitivas) e comportamentos humanos”. Nesta nova abordagem, Wittgenstein estabelece uma investigação estética mais próxima daquilo que ele considera um método filosófico, qual seja, o uso dos atributos linguísticos como uma visão de mundo capaz de analisar as redes de conexões da linguagem do cotidiano.

A questão da inefabilidade da ética e estética, no *Tractatus*, é posta no interior do aforismo 6.421, ao afirmar que, por se constituir em condições transcendentais, estas não se deixam exprimir. Na perspectiva do *Tractatus*, Wittgenstein afirma que o caráter silencioso deve ser estabelecido acerca das intuições místicas da ética e estética, uma vez que consistem em valores que estão fora do mundo e não podem ser figurados por proposições da lógica. Isso significa que intuições de caráter não factual não podem ser colocadas como possibilidades de descrição, pois se encontram fora dos limites da linguagem. Qualquer tentativa do uso da lógica para figurar coisas sobre ética e estética consiste em adentrar em contra-sensos, pois estando estas na dimensão do inefável, nada é possível ser dito que corresponda às condições efetivas de representação lógica das coisas do mundo.

As proposições da linguagem são estabelecidas como modelos dos fatos do mundo, logo, para que as sentenças possam descrever fatos da realidade, o que está sendo dito deve corresponder ao seu modelo factual do mundo. A base que garante o sentido das expressões linguísticas consiste na teoria pictórica que funciona como uma estrutura fundamental do significado. Segundo Pinto (1998, p. 157):

A proposição dotada de sentido é uma figuração lógica do fato que ela descreve [...] ao explicar o que é uma figuração lógica, estaremos explicando simultaneamente o que é uma proposição dotada de sentido e o pensamento a ela relacionado.

O pensamento é a figuração lógica, isto é, consiste na relação isomórfica entre as proposições dotadas de sentido e sua representação como descrição dos fatos do mundo. No aforismo 3, Wittgenstein diz que “A figuração lógica dos fatos é o pensamento”. Nesta proposição, o filósofo do *Tractatus* está afirmando que o pensamento ocorre quando uma dada proposição figura um fato da realidade. No entanto, para que isso ocorra é fundamental que haja a equivalência entre aquilo que está posto na estrutura de uma proposição dotada de sentido e o estado de coisa, o qual diz respeito ao acontecimento da realidade. Na proposição 3.001 Wittgenstein diz que se um estado de coisa é pensável significa que ele pode ser figurado. Isto é, o pensamento é equivalente à relação isomórfica entre a estrutura lógica e os acontecimentos do mundo, o qual se desdobra na projeção das proposições descrevendo aquilo que é o caso. O que é pensável corresponde ao que é possível figurar no mundo. Isso significa que o pensamento não pode se estabelecer como um contra-senso, pois nesta condição nenhum fato da realidade pode ser descrito.

Ora, no que diz respeito à ética e estética, estas se encontram no conjunto de instâncias que não corresponde à lógica da linguagem. Assim, a figuração lógica sobre ética e estética não

é possível porque, na estrutura da filosofia do *Tractatus*, estas são da ordem do que não pode ser dito. As proposições da ética e estética não são possíveis de serem estabelecidas numa relação isomórfica porque, estando fora do mundo, qualquer tentativa de figuração acaba se constituindo como contra-senso.

As experiências inefáveis acerca do absurdo da totalidade da existência induz muitos pensadores a aventurar-se em sistemas teóricos que acabam na fundação ilusória de edifícios metafísicos. Desamparados de uma análise crítica das condições lógicas da linguagem, tais filósofos desenvolvem estruturas complexas de pensamento essencialistas na crença de que é possível acessar as verdades últimas da existência. Segundo Moreno (2006, p. 32):

Procurar fundamentar o comportamento moral do homem não é apenas uma tarefa desprovida de sentido, isto é, metafísica, como também, rigorosamente, imoral, uma vez que supõe a redução da vida moral aos modelos explicativos científicos dos fatos. Os problemas da vida não podem ser solucionados a partir de condutas universais, sistemas que lancem os fundamentos de toda e qualquer ação individual.

De acordo com Moreno, no que diz respeito a estas experiências, para cada indivíduo estas questões são postas individualmente em situações pessoais. Isto é, os acontecimentos, inerentes aos problemas de natureza ética e estética, se estabelecem no campo da experiência individual. Sendo assim, as respostas para tais problemas não podem ser estabelecidas no âmbito da verdade universal de estruturas essencialistas. E como disse Wittgenstein, na proposição 6.41, “O sentido do mundo deve estar fora dele [...] não há nele nenhum valor”. Ou seja, sendo a ética e a estética uma e mesma coisa, e consistindo em instâncias valorativas, logo não faz sentido tentar construir sistemas normativos para solucionar estas experiências. Assim, não é possível a figuração de fatos sobre instâncias inefáveis. Se fosse o caso, seria necessário que o mundo possuísse valor e que a experiência de valor pudesse ser descrita numa estrutura lógica de representação da realidade. No entanto, como o mundo, no corpo filosófico do *tractatus*, é concebido na totalidade dos fatos e ausente de valor, logo, propor a figuração lógica de valores místicos significa aventura-se em ilusões metafísicas. Como diz Wittgenstein na proposição 6.42, “proposições não podem exprimir nada de mais alto”.

Ainda que a tentativa de uma investigação lógica sobre questões estéticas, se configure em ilusões metafísicas, De acordo com Crespo (2011, p. 225), não podemos inferir disso que a filosofia do *Tractatus* anule “a permanência daquilo que as proposições nunca poderão dizer, porque ‘existe no entanto o inexprimível. É o que se mostra, é o místico’”. Assim, mesmo que não sejam possíveis proposições acerca do místico, para Wittgenstein, no entanto, estas questões permanecem como aquilo que apenas pode ser mostrado. Enquanto a lógica pode ser

compreendida como o espaço das possibilidades das representações com sentido, por um lado, a ética corresponde ao sentido do mundo, isto é, o sentido da ética consiste nos valores do mundo, mas como o valor não pode estar no próprio mundo, assim, não há a possibilidade de proposições que possam figurar valores. Como diz Crespo (2011, p. 230), “A visão estética corresponde a uma transgressão dos limites lógicos da representação do mundo [...] o fora do mundo [...] é o exterior ao mundo das ciências da natureza, ao mundo dizível da proposição logicamente articulada”. Ou seja, a visão estética consiste no inexprimível, naquilo que não é possível ser descrito pela lógica da linguagem. Ao contrário das proposições das ciências da natureza, as quais podem ser postuladas como verificação da verdade dos fatos no mundo, as intuições estéticas consistem em visões de mundo, as quais não podem ser materializadas em fatos figurados.

No período posterior à filosofia do *Tractatus*, segundo Crespo (2011, p. 29) estas questões estéticas, enquanto instância inefável, em certa medida permanecem como “um conjunto de atividades (imaginativas, perceptivas e cognitivas) e comportamentos humanos”. Todavia, segundo o autor, nos escritos aforísticos de *Cultura e Valor*, podemos encontrar uma abordagem da estética mais próxima daquilo que Wittgenstein considera como um método filosófico, a saber, o compartilhamento de semelhanças que aproximam poesia e filosofia. Wittgenstein traça paralelos entre essas duas áreas do saber, procurando mostrar que haveria no método de filosofar similaridades aos modos como os poetas usam a linguagem para desenvolver suas composições. Numa passagem famosa desses escritos, Wittgenstein (CV, § 129, 1933-1934) expressa a possível semelhança entre os métodos de uma investigação filosófica e da estética ao dizer: “Penso ter resumido a minha atitude relativamente à filosofia quando disse: a filosofia só deveria ser poesia”.

Contudo, Wittgenstein não pretende afirmar que sua pretensão filosófica seja uma aproximação ao caráter enigmático das artes. Isto é, ao afirmar que a filosofia deveria ser um poetizar (*Dichten*) ele não pretende, com isso, promover uma fusão da filosofia com a poesia, ou mesmo transformar a prática filosófica em poesia. Embora, na citação acima, ele parece se referir a uma investigação filosófica como criação poética, na verdade, Wittgenstein faz a distinção entre ambas ao dizer que o poeta cria linguagem, ao passo que o seu método, consiste em inventar símiles e conceitos fictícios. De acordo com Crespo (2011, p. 355), o método de Wittgenstein não se estabelece a partir da criação de linguagens, mas, segundo o autor, ele “apenas inventa novos símiles e constrói conceitos fictícios com uma função libertadora”. Assim, a atitude filosófica como método desejado por Wittgenstein, consiste na atividade filosófica com a linguagem que já existe disponível. A concepção de filosofia como *Dichten*

consiste num filosofar como poesia à medida que a linguagem é articulada como composição. A partir desse método, o filósofo está apto a libertar a linguagem dos seus aspectos grosseiros, os quais já se encontram na linguagem do dia a dia. Nas *Investigações Filosóficas*, Wittgenstein expressa esse caráter inacabado da linguagem ao referir-se ao emprego das expressões em diferentes contextos, o que indica um método de investigação pautado no uso da linguagem como um conjunto de materiais que precisam ser lapidados. Nas palavras de Wittgenstein (IF, § 120):

Quando falo da linguagem (palavra, frase etc.) devo falar a linguagem do cotidiano. Seria essa linguagem talvez muito grosseira, material para aquilo que queremos dizer? E como se forma então uma outra? - E como é espantoso que possamos fazer alguma coisa com a nossa.

Pensar a filosofia como poesia, consiste então, no método do uso das palavras como invenção. Não no sentido de criar uma linguagem, mas no sentido de libertá-la de seus aspectos embaraçosos, a partir do momento em que o filósofo se apropria da linguagem disponível e se posiciona como o poeta. É o procedimento composicional presente no ato criativo dos poetas que Wittgenstein aproxima a filosofia. Essa relação metódica, por meio das palavras, se estabelece como uma ponte entre poesia e filosofia. No entanto, nessa relação não cabe conceber a filosofia como algo idêntico à poesia. Na abordagem wittgensteiniana, a filosofia consiste em um método, o qual se estabelece como um modo de disposição das palavras a fim de clarificar o que já se encontra disponível grosseiramente. A atividade filosófica consiste em compor. Isso significa que cabe ao filósofo lapidar a linguagem a partir de um uso libertador. Crespo (2011, p. 55) enfatiza bem essa distinção dizendo que:

Wittgenstein não é um poeta-filósofo, nem a sua filosofia poesia, mas existe uma matriz poética no seu pensamento, [...] existe uma proximidade entre os modos de composição poético e filosófico que, no caso de Wittgenstein, se expressa na necessidade metodológica de criar conceitos fictícios, inventar novos smilies, imaginar formas de vida; [...] a poesia tal como a filosofia, é uma atividade relativa não somente a um estilo de escrita, mas a uma disciplina de observação e da visão e, assim, é uma atividade na qual a percepção de aspectos é essencial.

A atitude investigativa de Wittgenstein, para além da atividade composicional, consiste no procedimento de recolher os materiais inerentes aos jogos de linguagem das práticas linguísticas cotidianas. Pela condição de ausência de uma visão panorâmica dos usos das palavras, resta ao filósofo, imerso no palco das formas de vida, analisar e tentar perceber as relações que se estabelecem na fluidez do uso da linguagem. O esforço do filósofo consiste em ver o que se encontra à sua frente. A partir daquilo que lhe aparece disponível, ele tenta

clarificar os sentidos das expressões recolhendo o que se encontra posto cotidianamente. Como diz Wittgenstein (IF, § 122), o filósofo se esforça na busca por “encontrar e inventar articulações intermediárias”. Dada a impossibilidade de acessar a totalidade de “uma visão panorâmica dos usos de nossas palavras”, cabe ao filósofo agir como poeta, isto é, inventar modos de articular as palavras, juntando aquilo que não aparece com clareza. Assim, envolvido na missão de mostrar o que não se dá na totalidade, o filósofo se encarrega de ajustar os aspectos que se dão de modo imprecisos nas atividades linguísticas do cotidiano. É por meio do método composicional dos poetas que o filósofo consegue enxergar e esclarecer os aspectos embaraçosos da cotidianidade da linguagem.

De modo semelhante às análises que Wittgenstein desenvolve sobre as estruturas da linguagem, assim ele também estabelece para o caso das investigações estéticas. No que diz respeito à linguagem, o filósofo austríaco não está interessado na questão acerca das formas das palavras. Suas análises tem como objetivo investigar os usos que fazemos das expressões linguísticas. Como sugere Brígido (2015, p. 174), o que está em questão é “uma atividade cujo intuito é esclarecer como essas expressões fazem parte da forma de vida dos falantes”. Ou seja, na investigação estética, o que importa não é a análise acerca do sentido da palavra estética, almejando descobrir valores absolutos acerca das expressões de juízos estéticos. A investigação estética deve se estabelecer na busca pela compreensão das atividades envolvidas nos usos dessas expressões. Saber como os falantes de uma determinada língua atribui sentido às palavras à medida que fazem usos delas em formas de vida. De acordo com Wittgenstein (1966, p. 28), ao invés de tentar determinar valores universais sobre juízos estéticos, devemos “descrever modos de vida”. Ele continua dizendo que:

Julgamos que temos de falar acerca de juízos estéticos como “isto é belo”, mas verificamos que, quando nos cumpre discutir juízos estéticos, não encontramos absolutamente tais palavras, mas antes uma palavra usada mais ou menos à guisa do gesto, acompanhando uma complicada atividade”.

Assim, como Wittgenstein abandona seu projeto inicial sobre a essência da linguagem, de modo semelhante ele pensa acerca de uma investigação estética. O interesse dele consiste em mostrar que qualquer juízo que fazemos das coisas, é fundamental que entendamos, primeiramente, os modos como tais juízos são empregados. Ou seja, cabe ao filósofo ver as formas de vida que possibilitam os usos de tais juízos. Compreender os sentidos empregados nos juízos estéticos exige que o filósofo observe, por exemplo, a maneira como as pessoas agem no contexto em que tais expressões acontecem. Ao se deparar com obras de arte, o fruidor pode reagir diante da obra usando expressões de juízos estéticos. No entanto, estes

juízes são empregados no ato de uma prática. Essa prática diz respeito ao momento em que alguém, envolvido nos aspectos de sua cultura, contempla os objetos artísticos. O espectador se relaciona com as obras de arte a partir de um repertório, o qual diz respeito aos processos complexos da formação cultural das pessoas.

A investigação estética wittgensteiniana pós-*tractatus*, em certa medida, conserva semelhanças com o caráter indeterminado da experiência estética presente no *Tractatus*. Se nesta obra as questões acerca da estética não são exprimíveis pela figuração proposicional, nas obras após esse período a experiência estética permanece como algo que não pode ser definido como valor de verdade essencialista. No entanto, a diferença agora consiste em compreender que a experiência da arte deve ser investigada a partir da noção de linguagem como uma prática. Isto é, diferente do caráter essencialista da figuração lógica presente no projeto *tractatiano*, as investigações sobre os problemas da estética devem se estabelecer na análise das formas de vida.

Muito além da articulação proposicional, essas questões devem considerar o caráter expressivo de nossas ações ao usarmos a linguagem para expressar o que sentimos ao contemplar as obras de arte. Assim, o posicionamento wittgensteiniano, diante das investigações sobre a estética, se abre para uma interpretação não essencialista. Esse método de investigação não se restringe aos atributos que constituem a forma das expressões linguísticas, mas observa o uso articulado dessas expressões em atividades práticas. Somente considerando o contexto das atividades da linguagem e da arte é que se torna possível compreender a função que juízos estéticos exercem no interior das formas de vida. Compreender o uso em contextos significa entender os acordos que formam o repertório cultural de uma determinada comunidade. Assim, segundo Wittgenstein (1966, p. 24), “as palavras a que chamamos expressões de juízos estéticos desempenham uma função complicada, mas assaz definida naquilo que denominamos de cultura de um período”.

Ainda que os problemas estéticos sejam, para Wittgenstein, de caráter não essencialista, no entanto, ao contrário do *Tractatus*, em suas investigações estéticas podem ser compreendidas como pertencentes aos jogos. Isso significa que, ao invés de negar qualquer possibilidade de se dizer algo com sentido, os problemas estéticos passam a ser como atividades culturais que estão envolvidas em regras. De modo semelhante aos jogos de linguagem, a experiência com uma obra de arte se estabelece à medida que somos treinados em práticas artísticas. Essas atividades possuem modos de compreensão que esclarecem as regras por meio das quais os artistas articulam seus instrumentos para a criação da experiência

estética. Assim, um músico desenvolve suas atividades musicais seguindo as regras pelas quais ele foi treinado a usar.

De acordo com Wittgenstein, uma experiência com a música envolve várias maneiras de compreensão da experiência estética. Há uma relação complexa que envolve o ato de tocar e as expressões decorrentes dessa atividade. Nesse sentido, podemos perceber que no interior dessa relação, os músicos desenvolvem expressões que constituem o modo pelo qual ele foi treinado a expressar-se. Por outro lado, há a experiência contemplativa decorrente do contato com aquilo que é expressado pela sonoridade executada na atividade musical. Segundo Wittgenstein, alguém que compreende as regras acerca de uma determinada prática musical irá entender a música de uma maneira distinta de alguém que não possui o treinamento para tal experiência.

A experiência estética deve ser compreendida a partir dessas diferenças, ou seja, para cada indivíduo envolvido na contemplação artística, a experiência estética decorrerá das habilidades que cada um possui com as obras de arte, as quais implicará determinadas expressões e juízos estéticos. Para cada experiência analisada numa investigação filosófica, cabe ao filósofo perceber como estas variações de expressão acontecem. Isto é, o filósofo deve analisar o contexto da experiência estética, as circunstâncias culturais as quais a pessoa está inserida e o tipo de treinamento normativo que fundamentam as práticas artísticas. Nas palavras de Wittgenstein, (CV, § 398: 1948):

Há uma certa *expressão* característica da apreciação da música, ao ouvi-la, ao tocá-la, e também noutras alturas. Por vezes, gestos constituem parte desta expressão; noutra ocasião, tratar-se-á apenas do modo como um homem toca, ou cantarola, a composição [...] Alguém que compreende a música ouvirá de modo diferente (por exemplo com uma expressão facial diferente) falará de modo diverso do de alguém que não a compreenda”.

Segundo Brígido, estas múltiplas camadas sensoriais e afetivas das expressões corporais, durante um apresentação e fruição artística, podem ser compreendidas como jogos estéticos. Estes jogos se estabelecem como semelhante à noção de jogos de linguagem das *Investigações Filosóficas*. Nas palavras de Brígido (2015, p. 176), “São nesses comportamentos, a que se pode chamar jogo estético que expressa a compreensão musical daquele que conhece as regras”. De acordo com o autor, os problemas relacionados à experiência estética são da ordem dos jogos. O sentido inerente à expressão musical, por exemplo, além do conhecimento teórico sobre música, envolve a prática artística e a conexão desta prática com o contexto onde se situa o acontecimento artístico. A experiência estética, portanto, se estabelece numa relação complexa. Ela perpassa as formas de vida, as regras de

uma prática artística, o acontecimento da obra. Tudo ocorre no entrelaçamento destas instâncias, dentre as quais, as pessoas envolvidas no ambiente artístico compartilham as regras acerca daquele tipo de atividade.

3.2 JOGOS DE LINGUAGEM E SEMELHANÇAS DE FAMÍLIA

O debate que Wittgenstein desenvolve acerca da noção de semelhanças de família²⁹, a partir do parágrafo § 65, decorre das discussões que o filósofo empreende desde o início das *Investigações Filosóficas*. Esse debate parte das análises que Wittgenstein faz da linguagem ostensiva procurando mostrar as suas insuficiências como caracterização do modo como, de fato, a linguagem se constitui. Assim, ele vai aos poucos apresentando as razões sobre as quais a linguagem não deve ser compreendida de modo essencialista. No *Tractatus*, ele se preocupava em mostrar a essência da linguagem especificando a forma geral da proposição. No entanto, desde o início das *Investigações*, Wittgenstein analisa as estruturas da linguagem procurando rejeitar os pressupostos de uma suposta essência da linguagem. De acordo com Aquino (2012, p. 57):

As ideias de cunho essencialista são recusadas desde o primeiro parágrafo das investigações. Os equívocos de se crer que cada palavra tem um significado correlacionado a um objeto da realidade, cuja essência é apreendida ao nomeá-lo e que a conexão entre significado e palavra, linguagem e realidade é verdadeira são abandonados.

Ao analisar a concepção agostiniana de linguagem no início das *Investigações*, Wittgenstein mostra que podemos ser facilmente induzidos a acreditar que o funcionamento da linguagem se dá basicamente como uma imagem de mundo. Isto é, para o filósofo, o uso das palavras apontadas como indicação do significado dos objetos pode nos levar a crer que a

²⁹ Quando Wittgenstein diz que não há nada em comum entre os jogos, mas apenas semelhanças de famílias, ele está dizendo que, tanto nos jogos quanto no uso da linguagem, não existe uma caracterização essencialista do que sejam os jogos ou sobre o que é a linguagem. Ao afirmar que os jogos compartilham apenas semelhanças, isso não significa que Wittgenstein está se referindo ao compartilhamento de semelhanças em comum. Na verdade, a noção de semelhanças de família consiste em um recurso wittgensteiniano para mostrar que a linguagem, enquanto estrutura que se estabelece nas atividades práticas, não possui uma essência. Se as expressões da linguagem não são estruturadas por meio do compartilhamento de propriedades em comum, então a noção de semelhanças de família se constitui como a condição na qual as expressões da linguagem apresentam apenas similitudes. Por semelhanças entende-se que as características inerentes aos usos das regras apenas se parecem, e por serem assim, não se repetem na totalidade dos jogos. O sistema de regras do jogo de xadrez pode se assemelhar às regras de outro tipo de jogo, sem que os modos de uso sejam os mesmos. Assim, dizer que os jogos compartilham semelhanças significa que o uso das regras pode ser parecido, mas não idêntico e muito menos compartilhado entre todos os jogos. E se assim fosse, não seria o compartilhamento de semelhanças, mas o compartilhamento de uma essência, uma vez que neste caso todos os jogos possuiriam em seu sistema de regras pelo menos uma característica que se repete em todos os jogos. No entanto, no pensamento wittgensteiniano não é o caso, pois a sua concepção de jogo e de linguagem não é essencialista.

essência da linguagem se dá de modo ostensivo. Assim, bastaria apenas que observássemos a conexão entre as palavras e as coisas que teríamos a base fundamental para a compreensão da linguagem. Segundo Stern (2012), a menção inicial que Wittgenstein faz às Confissões de Agostinho possui um modo de compreensão da linguagem que se institui como uma essência. À medida que somos tomados inicialmente pela abordagem agostiniana, nos parece natural e sem problemas que o uso ostensivo das palavras seja realmente suficiente para deduzir os fundamentos que justifiquem a natureza da linguagem. Nas palavras de Stern (2012, p. 121):

A primeira sentença de Wittgenstein nos diz que a citação inicial de Santo Agostinho contém uma imagem definida da essência da linguagem, entretanto, em uma primeira leitura, as palavras de Agostinho podem parecer ao leitor uma descrição inteiramente natural e nada problemática de como ele aprendeu a falar.

Mas apesar da aparência natural que nos parece ser, a posição de Wittgenstein é que, além do procedimento ostensivo, há diversos outros aspectos no uso da linguagem que precisam ser analisados. Sendo assim, podemos, aos poucos, recusar a tentativa apressada de fundar princípios essencialistas com base na noção de nomear e apontar para as coisas. Contrário a esse tipo de abordagem, a investigação wittgensteiniana sobre os problemas da linguagem, segundo Stern (2012, p. 122), “não é com a apresentação sofisticada de problemas filosóficos e com as soluções teóricas a que eles conduzem, mas com a maneira como esses problemas surgem”. Ao invés de desenvolver uma abordagem teórica sistemática, Wittgenstein, antes de tudo, pretende analisar como são as estruturas do pensamento, as formas de falar, e como isso se estabelece no uso prático da linguagem cotidiana. Fazendo dessas observações o material de investigação filosófica, ele passa a ter condições viáveis para apresentar uma concepção de linguagem, a qual, se estabeleça na recusa de pressupostos de uma abordagem essencialista.

Wittgenstein vinha, desde o início das Investigações Filosóficas, discutindo os problemas dos nomes simples e sobre em que medida esses nomes poderiam representar significados fixos para coisas simples. Em seguida ele discute sobre as consequências de modificarmos as regras de uso dos signos de um determinado jogo de linguagem. Isto é, acerca das implicações do entendimento da função das regras dos jogos. No parágrafo § 64, Wittgenstein propõe que o jogo do parágrafo § 48 possa ser mudado e, ao invés dos signos linguísticos estarem associados, cada um a certa cor dos quadrados do tabuleiro, ele propõe a seguinte mudança: usando o mesmo tabuleiro com quadrados coloridos, outras pessoas podem compreender o significado dos quadrados não mais separadamente, mas a partir da união de dois quadrados que formam um retângulo com duas cores, vermelho e azul, por exemplo. A

pergunta de Wittgenstein consiste em saber se estamos diante do mesmo jogo de linguagem. Segundo ele, a resposta é “não”, pois as regras utilizadas para o uso dos quadrados não são mais as mesmas, já que foram alteradas para o uso em forma de retângulos com duplas de cores. Nas palavras de Wittgenstein (IF, § 64), “Em que medida os signos desse jogo de linguagem precisariam de uma análise? Sim, em que medida o jogo pode ser substituído pelo (48)? - Na verdade é outro jogo de linguagem, mesmo que aparentado com o (48)”.

A partir do parágrafo § 65, Wittgenstein finaliza as discussões sobre o significado simples dos nomes. De acordo com Stern (2012, p. 168), “Com o § 65 a discussão da objeção à nossa noção de simples chega a um fim abrupto, com o narrador dirigindo nossa atenção à ‘questão que se situa por detrás de todas estas considerações’”. O interlocutor exige uma demonstração da essência do que seja um jogo de linguagem. No entanto, Wittgenstein não pretende apresentar uma essência da linguagem com sua forma geral da proposição ou sobre qualquer tipo de essência. Wittgenstein (IF, § 65) pretende mostrar que as regras de um jogo, ou os signos na linguagem “estão relacionados uns com os outros de muitos modos diferentes”. Ainda no parágrafo § 65, Wittgenstein aborda a questão mostrando uma saída contra a pretensão de fundar uma estrutura conceitual a qual, supostamente, pudesse solucionar o problema de uma definição da linguagem. Wittgenstein está tentando mostrar ao interlocutor que suas objeções, quanto a essência do significado dos nomes simples, deve ser direcionada para uma solução que rejeite o compartilhamento de uma essência em comum. De acordo com Wittgenstein, (IF, § 65), “Em vez de indicar algo que é comum a tudo aquilo que chamamos de linguagem, estou dizendo que estes fenômenos não têm nada em comum que nos faça usar a mesma palavra para todos”.

Nas discussões que se seguem, no parágrafo § 66, Wittgenstein chama a atenção para o processo cuidadoso de percebermos como os jogos de linguagem se constituem. Assim, ele orienta para que possamos olhar e verificar as entranhas da linguagem naquilo que concerne às suas práticas. Isto é, Wittgenstein, nos alerta acerca de deixarmos de lado as reflexões conceitualistas para nos atermos às formas vivas de funcionamento da linguagem. Ao invés de pensarmos numa estrutura essencial do conceito de jogo, ele indica o olhar, para vermos como as regras guiam o funcionamento de cada jogo. Neste sentido, Wittgenstein pressupõe que se analisarmos apenas os elementos que constituem os jogos, perdemos de vista o que há de mais fundamental, qual seja, o sistema normativo adotado para manipular os elementos dos jogos e, assim, formar as redes de significado. No caso do jogo (48) e seu símile, com o uso de regras modificadas no parágrafo § 64, se não olharmos o que se situa por detrás da estrutura de quadrados coloridos, podemos ver apenas um jogo. Isto é, Wittgenstein nos orienta a ver o que

acontece quando estes signos estão em uso. Pois somente observando o modo como as pessoas usam as regras é que veremos que o tabuleiro com quadrados coloridos, sozinho, não determina a essência do significado para os signos.

Na verdade, não é possível saber o que é um jogo ou compreender a linguagem sem observarmos os usos de suas regras. Procura pela essência é aventura-se contra a realidade da própria linguagem, ou seja, pensar sobre a linguagem e busca de conceitos fundamentais consiste em abandonar as formas de vida e adentrar em especulações filosóficas conceitualistas que nada descrevem sobre a linguagem. E como diz o próprio Wittgenstein (IF, § 38), “os problemas filosóficos nascem quando a linguagem entra em férias”. No entanto, se apropriando de um método de analisar a linguagem sem cair em ilusões, Wittgenstein defende uma abordagem a partir da qual devemos ver as relações de conexão no uso das regras. Isto é, cabe ao filósofo esclarecer os maus entendidos usando um método de compor³⁰ usando aquilo que concerne aos materiais linguísticos que se encontram disponíveis nas práticas do cotidiano.

O que passa a ser realmente importante, a partir do parágrafo § 65, é a busca pela compreensão da linguagem como semelhanças de família. Nesta abordagem, Wittgenstein procura mostrar, a partir dos exemplos dos jogos, que não existe uma essência de linguagem, mas aspectos linguísticos que se assemelham entre as diversas maneiras sobre como os jogos de linguagem se entrecruzam. Uma abordagem da linguagem pautada na compreensão das conexões de sentidos por meio de semelhanças, permite que a delimitação rígida de conceitos seja recusada. Assim, é fundamental desenvolver uma análise observando os jogos de linguagem e como estes estão ligados às atividades culturais e sociais do cotidiano. Ou seja, a análise da linguagem deve proceder, segundo Wittgenstein (IF, § 23), observando os jogos de linguagem como “uma parte de uma atividade ou de uma forma de vida”

Não precisamos estabelecer um sistema universal de conceitos que se fundamentam como uma estrutura essencial da linguagem. As regras que orientam os usos de uma determinada língua podem consistir em um pequeno número de regras gerais simples sem que isso comprometa o entendimento da complexidade inerente aos modos diversos da linguagem. Como sugere Silva (2019, p. 152), “podemos compreender um sistema complexo com um número pequeno de regras simples e gerais”. Ainda segundo Silva (2019, p. 152), “Regras são

³⁰ Referente ao método de investigação filosófica de Wittgenstein que, segundo ele, se assemelha às atividades de um poeta. Em *Cultura e Valor*, ele diz o seguinte: “Penso ter resumido a minha atitude relativamente à filosofia quando disse: a filosofia só deveria ser poesia” (CV, § 129, 1933-1934). Como já esclarecido na parte dedicada a estética de Wittgenstein, ele não pretendia dizer com isso que a filosofia deveria se transformar em poesia, mas que o filósofo da linguagem poderia usar o método dos poetas, quais sejam, desenvolver a habilidade de usar os elementos embaraçosos da linguagem disponíveis na cotidianidade e fazer “composições” para tornar claro aquilo que se dá grosseiramente.

aplicadas a muitos casos por pessoas diferentes e em muitos períodos diferentes. Neste sentido, uma regra não é conectada com uma situação particular, mas sim com uma multiplicidade de situações possíveis”

Desejar estabelecer sistemas de conceitos universais para compreender a riqueza concernente aos múltiplos modos linguísticos, consiste em se recusar a ver a complexidade da linguagem. Ampara-se em sistemas universais consiste em não perceber a impossibilidade de abarcar a totalidade da linguagem. É importante lembrar que Wittgenstein (IF, § 122) nos orienta a ver as conexões, pois segundo ele, somos incapazes de ter “uma visão panorâmica do uso de nossas palavras”. Quando Silva (2019) explica que é possível compreender a complexidade da linguagem por meio de um pequeno número de regras gerais, ele não está insinuando que essas regras representam uma estrutura rígida simplificada. Na verdade, implicitamente, ele está mostrando que um pequeno número de regras gerais são maleáveis, isto é, as regras possuem a plasticidade de serem usadas de diferentes modos e em contextos diversos. Na condição de estarmos sempre imersos na complexidade dos usos da linguagem, não somos capazes de ter uma visão completa dos acontecimentos. Sendo assim, cabe ao filósofo, como sugere Wittgenstein no parágrafo § 122, observar os diferentes modos de articulação das regras dos jogos de linguagem, os quais estão disponíveis nas nossas atividades sociais.

A orientação wittgensteiniana é que, não devemos enveredar na busca sistemática da natureza da linguagem. Ao invés de determinar um modelo universal pautado na concepção ostensiva de linguagem, segundo Stern (2012, p. 171), Wittgenstein nos adverte para focarmos “na análise das relações entre palavras”. Como sugere Silva (2019), podemos conceber as relações entre palavras como o movimento de um conjunto de regras gerais articuladas que podem se ajustar como forma de acolher as diversas possibilidades de conexão de significados. As similaridades entre os jogos vão se estabelecendo à medida que os diferentes modos de usos das regras passam a ser articulados para atender as demandas linguísticas que surgem na dinâmica complexa da linguagem. Assim, não devemos supor uma estrutura rígida e fechada. Em vez disso, como indica Stern (2012, p. 171), devemos pensar os fenômenos da linguagem “como relacionados uns com os outros de várias maneiras diferentes”. Pois, ainda segundo Stern (2012, p. 171), “não há uma essência singular, mas apenas uma sobreposição de similaridades e dissimilaridades que se entrecruzam, como em uma família ou como no caso de jogos”.

Quando Wittgenstein (IF §66) nos convida a considerar os processos, os quais chamamos de jogos, como “jogos de tabuleiros, jogos de cartas, de bola, torneios esportivos

etc.”, ele nos alerta para os enganos acerca das ilusões essencialistas que uma reflexão filosófica pode nos levar. Então ele nos orienta que, se supusermos que haja algo em comum entre jogos estaríamos nos afastando daquilo que consiste ser a dinâmica pragmática do próprio jogo. Isto é, iremos em busca dos supostos fundamentos que determinariam as estruturas definidoras dos jogos, esquecendo o que de fato permite os modos fluidos pelos quais eles se constituem.

Wittgenstein, portanto, está tentando mostrar que é um erro supor que haja uma definição de jogo e que esta definição se sustentaria por uma essência que liga todas as formas de jogo por fundamentos em comum. No entanto, Wittgenstein alerta que não devemos dizer que há algo em comum, mas que devemos *ver* e analisar em suas práticas efetivas, na dinâmica do uso pragmático das formas de jogar, se há algo em comum. A solicitação de Wittgenstein nos orientando a *ver* não equivale a analisar as formas rígidas das configurações dos objetos que constituem os jogos, mas ver os modos relacionais sobre como os objetos são articulados no contexto de uso das regras do jogo.

Ver as relações significa ver as redes de conexões, isto é, a dinâmica que move as formas de jogar. Ver as relações é emergir na facticidade dos acontecimentos do jogo sem que acreditemos deter os supostos fundamentos definidores das ações corretas e do modo de agir. A noção de jogos, em Wittgenstein, implica diretamente no processo de entendimento do que são semelhanças de família. Isso significa que a noção de jogos não parte da ideia de uma essência ou um sistema de regras fechado, mas pressupõe, para além disso, a possibilidade da vagueza no processo de uso das regras sem que possam comprometer a noção de jogos, enquanto jogo genuinamente. O grande problema, segundo Wittgenstein é que instalamos formas idealizadas de ver as coisas e pressupomos que podemos figurar nossas formas idealizadas no mundo, onde encontraríamos de fato o que corresponde ao modo perfeito de nossas conceitualizações. Segundo Wittgenstein (IF §102/103):

As regras rigorosas e claras da estrutura lógica da proposição parecem-nos como algo oculto no segundo plano - no meio da compreensão. Já as vejo agora (ainda que através de um meio), pois compreendo o signo e penso algo com ele. [...] O ideal está instalado definitivamente em nossos pensamentos. Você não pode se afastar dele. Deve sempre voltar a ele.

Wittgenstein aponta para a estrutura rígida das regras da lógica como algo misterioso que nos ilude a pensar que já se encontra em um plano oculto *a priori* à realidade. Somos induzidos a compreender os signos da linguagem como elementos que supostamente nos permitem pensar algo como representação idealista das coisas do mundo. Assim, nos

comportamos como possuidores de estruturas simbólicas inatas, como formas idealizadas instaladas no processo de nossos pensamentos.

Segundo Wittgenstein, isto consiste numa cegueira idealista e que acaba nos frustrando com insatisfações à medida que confrontamos nossos hábitos idealizados arraigados com práticas linguísticas do nosso cotidiano. Esse rigor estabelecido em nossa forma de pensar, por meio do formalismo lógico, nos leva a situações confusas quando estamos de fato envolvidos na dinâmica das relações de sentido do palco da vida. Ficamos desorientados em meio a complexidade dos inúmeros jogos de linguagem, uma vez que a busca pela essência do significado linguístico se perde na própria impureza e imprecisões das regras que movem o uso das expressões da linguagem.

Wittgenstein aborda esta questão da vagueza e da impureza inerente ao uso da linguagem, dando continuidade às suas intermináveis associações aos jogos. No parágrafo §100 das *Investigações*, após algumas discussões sobre a essência da linguagem, ele expõe os riscos de nos mantermos afastados da vida cotidiana ao mencionar a insistência do seu interlocutor para justificar os supostos fundamentos essencialistas sobre o que são jogos. Ou seja, ele nos alerta para os riscos acerca da atribuição de um conceito definidor que possa também ser estendido para uma noção de linguagem pautada em princípios necessários e suficientes. Neste parágrafo, após o interlocutor afirmar que “não é jogo algum, se houver uma vagueza nas regras”, Wittgenstein o questiona se não haveria algum jogo, segundo o qual, o critério de vagueza pudesse ser permitido no funcionamento das regras de um jogo.

A resposta para a indagação de Wittgenstein consiste em afirmar que, “sim, talvez você vá chamá-lo de jogos, mas em todo caso não é um jogo perfeito”. O que Wittgenstein pretende mostrar, a partir desse diálogo, é que há um problema a ser esclarecido no que concerne ao funcionamento da linguagem no sentido prático. Na perspectiva Wittgensteiniana abordada neste parágrafo, os jogos, assim como a linguagem, não são puros e nem pautados em regras totalmente fechadas. Os jogos são suscetíveis a possibilidades abertas sobre uso das próprias regras, sendo estes aspectos nebulosos e indefinidos. Assim, o que de fato concerne ao seu verdadeiro sentido, só será demarcado com mais precisão no palco dos acontecimentos, no contexto das relações e conexões que movem as redes de ações de uso das formas de jogar.

3.3 CRÍTICAS A DANTO SOBRE A NOÇÃO DE SEMELHANÇAS DE FAMÍLIA

Os jogos de linguagem podem ser compreendidos como estruturas dinâmicas que se desenvolvem nos contextos de uso, os quais constituem os espaços onde as relações articuladas

de redes de conexão de sentidos se formam. De modo semelhante, também podemos pensar a arte, mesmo em seus acontecimentos mais radicais, onde em muitas situações desconsideram qualquer traço de materialidade das obras. Assim, a noção de significado que pode ser inspirada no pensamento wittgensteiniano, não poderia ser condicionada e determinada pela estrutura que forma uma composição proposicional. Ou numa abordagem wittgensteiniana sobre a arte, o significado não seria determinado pela estrutura material de sua composição estética. Desse modo, ainda que a maioria das obras de arte seja composta por uma estrutura física, não são as qualidades sensíveis (sua aparência) que garantem a legitimidade do objeto como obra de arte ou que determinam o seu significado.

O uso da noção de semelhança de família, inerente aos jogos de linguagem como aspectos importantes para a compreensão das obras de arte e do seu caráter de fluidez, não devem ser considerados um problema para o entendimento da “natureza” da arte. Semelhanças de família, são atributos relacionais que dizem respeito mais sobre as relações internas nos sistemas de regras dos jogos do que à aparência ou atributos físicos. Sendo assim, as semelhanças entre jogos correspondem às similaridades existentes entre os modos de funcionamentos que podem ser estabelecidos entre diferentes tipos de jogos, sem que nada em comum, enquanto uma essência, seja compartilhado. Assim, quando Wittgenstein nos orienta a *ver*, ele certamente está nos solicitando que observemos as redes de conexões inerentes às regras que possibilitam a dinâmica de cada jogo. Ele está nos orientando a fazer comparações entre outros jogos para sabermos se há algo em comum.

A conclusão de Wittgenstein (IF, § 66), como sabemos, é que se contemplarmos observando o funcionamento dos jogos não veremos nada em comum entre eles, “mas ver(emos) semelhanças, parentescos [...]” E Wittgenstein (IF, § 66) insiste dizendo, “não pense, mas veja!” Esta ação, como orientação sugerida por Wittgenstein, de certo modo causa uma estranheza, justamente por supor que o filósofo austríaco esteja sugerindo para que observemos os traços que caracterizam a materialidade dos jogos. Contudo, não faria sentido imaginar todo o trabalho de Wittgenstein para mostrar que, na verdade, o significado das expressões linguísticas se dá por meio dos usos, articulados por regras, sem que estas se constituam como um padrão universal determinado. Sendo assim, pressupor que sejam as qualidades sensíveis dos jogos que desempenham a função de significação como metáfora para a linguagem, seria o mesmo que desconsiderar o caráter normativo que serve como guia para o funcionamento da dinâmica dos jogos.

Talvez as metáforas usadas por Wittgenstein, em certa medida, não sejam os melhores exemplos para expor o que ele está sugerindo enquanto explicação para entendermos o que de

fato seja a linguagem. E possivelmente, uma certa confusão na interpretação dessas metáforas, deslocadas dos outros diversos aspectos das explicações wittgensteinianas, tenha levado Arthur Danto, em *A transfiguração do lugar-comum* (1981), a desenvolver uma análise crítica como forma de mostrar que a noção de semelhanças de família, apresentada por Wittgenstein, se restringe ao caráter sensível das características dos jogos. As análises, empreendidas por Danto, acabaram desconsiderando veementemente os aspectos relacionais e o contexto de uso como fundamentos indispensáveis para a compreensão da filosofia da linguagem presente nas *Investigações Filosóficas*.

As interpretações de Danto possivelmente estão atreladas aos exemplos duvidosos das metáforas wittgensteinianas, principalmente quando ele tece severas críticas ao explorar a noção de semelhanças de família por meio de traços genéticos acerca do que definiria uma família. De fato, se considerarmos o contexto da metáfora wittgensteiniana sobre semelhanças de família, isso pode nos levar a supor que aquilo que ele está afirmando formar uma família está diretamente relacionada com as características que compõem os traços dos membros de uma família. No parágrafo § 67, Wittgenstein menciona justamente esses atributos para concluir parte de suas argumentações sobre o que caracteriza os jogos. Assim escreve Wittgenstein (IF, § 67):

Não posso caracterizar melhor essas semelhanças do que com a expressão “semelhanças de família”; pois assim se envolvem e se cruzam as diferentes semelhanças que existem entre membros de uma família: estatura, traços fisionômicos, cor dos olhos, o andar, o temperamento etc. - E digo: os “jogos” formam uma família.

O que Wittgenstein sustenta, como já foi mencionado, é que não há nada em comum entre os jogos. E se pensarmos nas expressões da linguagem e seus jogos como possibilidades de significados, também não haveria algo em comum como garantia de uma suposta essência da linguagem. Isto é, Wittgenstein aponta para o fato de que o significado se dá a partir do uso das expressões da linguagem que passam a fazer sentido no contexto das relações de uso, mediadas por regras. Sendo assim, não haveria um significado anterior ao uso, e consequentemente, não haveria algo em comum na linguagem como determinação essencialista que garantisse o significado das expressões linguísticas.

Tanto a abordagem de Danto, assim como a de Weitz, fazem interpretações da noção de semelhanças de famílias inadequadas, pois ambos procuram interpretar essa perspectiva wittgensteiniana considerando semelhanças físicas entre as obras de arte. Nessa perspectiva, a arte seria identificada à medida que percebêssemos o compartilhamento de semelhanças entre

os diversos casos, isto é, os parentescos que existem entre a aparência das obras. No entanto, embora o filósofo austríaco não tenha feito nenhum uso sequer para caracterizar obras de arte, no entanto, é importante apresentar uma interpretação a mais adequada possível ao que ele tenta dizer sobre o que se constitui como semelhanças de família. Ou seja, ao abordar os problemas da arte por este caminho, é fundamental que seja apresentada uma explicação adequada a partir da qual possamos entender a noção de semelhanças de família como similaridades no sistema de usos das regras que formam os diferentes modos de funcionamento da linguagem.

Semelhantemente a noção de regras como espaço normativo para orientar as formas de se jogar ou para a articulação de significados, no campo da arte podemos pensar algo parecido. Assim, ao invés de focarmos em semelhanças entre qualidades estéticas, devemos nos preocupar com as semelhanças entre os modos de uso da linguagem. Isto é, na observância dos usos das expressões linguísticas, devemos perceber as similaridades dos sistemas normativos, as conexões de sentidos e a plasticidade que estes sistemas possuem. Essa normatividade se estabelece como possibilidades de acomodar formas diversas de se articular significativamente a linguagem. No entanto, ao tentar interpretar a filosofia de Wittgenstein e traçar paralelos aos problemas da arte, não significa, portanto, que a sua filosofia seja o caminho mais adequado para resolver as questões sobre estética ou obras de arte. O que se pretende caracterizar, a partir do pensamento de wittgensteiniano, é saber separar o que é viável ou não em suas explicações. Isto é, saber em que medida essa abordagem filosófica é capaz de apresentar explicações que resolvam as questões da arte definitivamente.

Acreditamos que, ao invés de tentar excluir qualquer possibilidade de definição, como pretendiam Weitz e Kennick, ou tentar encontrar um caminho alternativo para uma definição da arte, como sugere Danto, o pensamento Wittgensteiniano continua sendo fundamental para evitar os riscos das aventuras, dos caminhos embaraçosos que no final das contas apenas faça a linguagem sair de férias e esquecer sobre qual problema está realmente tratando. Isto é, a filosofia de Wittgenstein pode nos ajudar a permanecer observando o fenômeno da linguagem, (e da arte, no nosso caso) procurando, como sugere o próprio Wittgenstein (IF, § 122), “ver as conexões”, que quer dizer, ver o próprio funcionamento da linguagem no palco das formas de vida.

O pensamento wittgensteiniano é posto por Danto como um desafio a ser superado³¹ e, como recurso para tal objetivo, ele tenta descredenciar a filosofia de Wittgenstein atacando as argumentações de Weitz e Kennick. Para isso, Danto acaba restringindo a noção de significado apenas aos atributos físicos dos jogos e também das obras de arte. Danto desenvolve sua crítica principalmente contra a noção wittgensteiniana de semelhanças de família. Sua objeção se baseia na crença de que esta metáfora consiste numa péssima escolha para justificar a ideia de que não haveria propriedades em comum compartilhadas entre membros de uma família e que, portanto, também não haveria nada em comum entre jogos, e nem existiria uma essência da linguagem.

No entendimento de Danto, o que caracteriza uma família é justamente aquilo que sustenta o conceito de uma família, isto é, as filiações genéticas em comum. Nas palavras de Danto (2005, p. 105):

O uso do conceito de família para designar esse cruzamento de propriedades fenotípicas é muito mal escolhido, porque os membros de uma família, quer se pareçam muito ou pouco, devem ter obrigatoriamente filiações genéticas comuns que explicam suas “semelhanças de família”.

Segundo Danto (2005, p. 105), “nenhuma pessoa é membro de uma família se lhe faltam essas afinidades”.

Ele desconsidera os principais apontamentos wittgenstenianos sobre o modo de funcionamento da linguagem, pois esquece de analisar o que de fato fundamenta a abordagem sobre a linguagem. Claramente vemos em Danto um posicionamento teórico como um espantinho. Ao invés de compreender a linguagem como atividade em diferentes formas de vida, ele sentencia o pensamento das *Investigações Filosóficas* como se a noção de linguagem presente nesta obra se baseasse em atributos rígidos. Danto negligencia uma interpretação adequada do conceito de semelhanças de família, pois enxerga essa metáfora apenas pelo viés do reconhecimento das qualidades sensíveis dos jogos. Assim, ele deixa escapar os aspectos fluidos da linguagem, os quais são abertos às possibilidades plásticas de ajustamento do significado.

³¹ Danto acredita que a filosofia de Wittgenstein possui um caráter anti-filosófico, pois, segundo ele, Wittgenstein classificava a filosofia como um conjunto de formulações nonsense ou como teorias que não consistem em representações factuais ou que sequer apresentam resultados. Devido ao caráter anti-essencialista do pensamento wittgensteiniano, Danto (2005, p. 103) acredita que “Previsivelmente, foi Wittgenstein quem propôs o desafio” acerca de se encontrar uma definição conceitual da arte ou mesmo da filosofia. Para Danto (2005, p. 104), o pensamento wittgensteiniano é contrário a uma definição da arte pois, segundo ele, na perspectiva wittgensteiniana, “nem é possível e nem necessário formular uma definição da arte”.

Na verdade, a noção de linguagem wittgensteiniana é dinâmica e apesar dele nos orientar a “ver”, isto não significa, como supõe Danto, que ele estava se referindo ao uso das habilidades de reconhecimento de atributos estéticos. Na concepção de Wittgenstein, “ver” quer dizer perceber os aspectos dinâmicos do uso das regras. Ver o conjunto aberto formado pelas redes de conexões que possibilitam até mesmo extrapolar os limites das próprias regras. Esta noção é muito importante para entendermos que, ao contrário do que postulou Danto, assim como a linguagem não é refém de um sistema normativo *a priori*, de modo semelhante são as obras de arte. A linguagem possui plasticidade, pois é viva e emerge imersa em práticas sociais. Assim também a arte. Ela é fluida, principalmente aquelas formas mais radicais analisadas por Danto, nas quais os seus significados são resultantes de práticas sociais que possibilitam a transfiguração de sua própria materialidade. Os jogos de linguagem emergem das ações compartilhadas em formas de vida. Os seus sentidos se originam por meio de redes de contato entre praticantes dos jogos que formam a linguagem. Desse modo, não existe uma estrutura definida da linguagem com limites precisos ou que possua atributos necessários e suficientes.

Ainda no parágrafo § 66 das Investigações, Wittgenstein põe em questão a própria noção de regras que compõem os jogos. O que Wittgenstein pretende mostrar é que, para além da noção de semelhanças entre jogos, os sistemas de regras não conseguem determinar limites precisos em seus próprios modos de se articular. Isto é, os jogos possuem nuances que escapam aos acordos acolhidos pela comunidade de usuários. E embora o uso compartilhado de regras seja suficiente para o funcionamento adequado, as regras não são estruturas que limitam e definem uma suposta essência de um jogo. De acordo com Wittgenstein (IF, § 68):

Como o conceito de jogo está fechado? O que é ainda um jogo e o que não o é mais? Você pode indicar os limites? Não. Você pode traçar alguns: pois ainda não foi traçado nenhum. (Mas isto nunca o perturbou, quando você empregou a palavra “jogo”) [...] Ele (o jogo) não está inteiramente limitado por regras; mas também não há nenhuma regra no tênis que prescreva até que altura é permitido lançar a bola nem com quanta força; mas o tênis é um jogo e também tem regras.

Assim como no exemplo apresentado nesta citação, entendemos que não há um limite preciso que determine o que é um jogo. Semelhantemente devemos pressupor o que é a linguagem, mas não tentando mostrar quais seriam as propriedades das palavras. A linguagem não pressupõe a existência das condições necessárias e suficientes que justifiquem a sua essência. Podemos saber o que é a linguagem quando estamos imersos num contexto, experimentando os jogos de linguagem. Compreendemos as expressões linguísticas utilizando as regras que nos permitem desenvolver ações como práticas de atividades reais. O

funcionamento da linguagem pressupõe a garantia de uma estrutura básica de regras como forma de estabelecer possibilidades de articulação de sentidos em meio às relações sociais.

Observamos que nessa passagem do parágrafo § 68, Wittgenstein aponta para o fato de que, embora não possamos determinar os limites da jogabilidade que fundamenta os jogos, ainda assim sabemos, por exemplo, o que é um jogo de tênis. E essa imprecisão dos limites das regras do jogo não nos impede de saber o que é um jogo de tênis ou que temos domínio sobre o conceito de tênis. A compreensão wittgensteiniana sobre o domínio de uma determinada expressão da linguagem não pode ser entendida como o esclarecimento das condições precisas de delimitação do uso de um conceito. Dominar o uso de um conceito em Wittgenstein significa ter habilidade no uso das regras que concernem aos jogos de linguagem. Embora a filosofia da linguagem wittgensteiniana não seja conceitualista, não significa dizer que os usuários de uma linguagem não dominem conceitos, como o de jogo, por exemplo. Significa que o domínio diz respeito às habilidades que praticantes de uma língua possuem nas articulações relacionais que se estruturam em conexões semânticas no contexto das formas de vida. Assim, na concepção wittgensteiniana de significado, primeiro dominamos uma prática, e inerentemente às práticas, emergem formas gramaticais as quais podem ser ajustadas como orientação para as nossas ações em contextos sociais.

Imaginemos uma situação em que haja uma espécie de jogo, o qual possua o tabuleiro e as peças, esteticamente iguais a qualquer jogo de xadrez, mas que, no entanto, as suas regras sejam distintas. Estaríamos realmente diante de um jogo de xadrez? A resposta para essa questão, numa perspectiva wittgensteiniana, seria não, pois o filósofo nos indica a observarmos as ações que são orientadas pelo sistema normativo que governa o jogo. E sendo desta maneira, a composição estética, tanto do tabuleiro quanto das peças, não diz respeito aos modos pelos quais o jogo deve ser jogado. Diz apenas acerca do suporte físico, os quais precisam de um conjunto de regras que oriente as ações do jogador. E como não há nenhuma relação de causalidade necessária entre a estética das peças e as regras do jogo, logo devemos admitir que, a dinâmica que move o jogo consiste em contingencialidade. Isto é, a normatividade do jogo não depende da aparência das peças. Desse modo, dois objetos de mesma aparência, como no caso das *Brillo Boxes*, podem possuir usos e significados diferentes. Dois jogos com aparências idênticas, podem ser considerados jogos diferentes se a dinâmica do uso das regras forem distintas. De modo semelhante, se tomamos dois objetos iguais, por um lado, um pode desempenhar apenas funções utilitárias, ao passo que o outro pode constituir-se como obra de arte. Para isso, basta que exista um contexto favorável, o qual permita o processo de transfiguração e legitimação artística.

Consideremos o exemplo dos *ready-mades* apresentados por Marcel Duchamp. Os seus objetos possuem atributos que não são distinguíveis pela sua aparência, mas pela atitude provocadora do artista, a qual é responsável por deslocar o urinol para uma função semântica que destoa daquilo para o qual o objeto fora pensado. O significado da ação de Duchamp é semelhante aos sentidos inerentes às regras que governam cada um dos jogos do exemplo do modelo duplo de xadrez. Cada um consiste em um jogo diferente, mesmo que ambos compartilhem atributos estéticos idênticos. Isso significa que as obras de arte, como os *ready-mades* de Duchamp, funcionam de modo semelhante a noção wittgensteiniana de jogos, isto é, as obras de arte se estabelecem enquanto tal à medida que as normas do mundo arte funcionam como estruturas dinâmicas de formação de sentidos. É curioso que o próprio Duchamp, como um amante do xadrez, cite este jogo, assim como fez Wittgenstein, como uma espécie de metáfora para a compreensão daquilo que ele propõe como transgressão dos valores artísticos tradicionais. Segundo ele, mesmo que o jogo de xadrez possua a sua beleza visual, não é a forma rígida ou geométrica de sua aparência que determina o seu modo de ser, mas a ação. Assim diz Duchamp:

Uma partida de xadrez é uma coisa visual e plástica, e se não é geométrica no sentido estático da palavra, é mecânica, desde que se move; é um desenho, é uma realidade mecânica. As peças não são belas por elas mesmas, assim como a forma do fogo, mas o que é belo - se a palavra “belo” pode ser usada - é o movimento. Então, é uma mecânica, no sentido, por exemplo, de um Calder. No xadrez, existem, sem dúvida, coisas extremamente belas no domínio do movimento, mas não no domínio visual. Imaginar o movimento ou o gesto é que faz a beleza neste caso. (2001, p. 28)

A dinâmica do jogo vai além da beleza de suas peças. E se existe beleza no xadrez, segundo Duchamp, ela está na mecânica do jogo, que na verdade diz respeito aos movimentos inerentes ao sistema de regras que orientam os modos de jogar. E ainda que o sentido das palavras de Duchamp nos pareça remeter a uma noção rígida de mecânica, no entanto, ele acredita que é um modelo com certa liberdade e que permite escolhas ao jogador. O jogo, então, possui a gratuidade de não limitar-se à beleza visual. E mesmo que as ações sejam decorrentes dos acordos que determinam as regras do jogo, segundo Duchamp, “existe escolha” (2001, p. 28).

O modo como Duchamp articula o xadrez em forma de metáfora para arte, assume o pressuposto de que, para cada situação, é a função que as atividades desempenham nas ações, aquilo que determina o sentido que governa os jogos e a linguagem. O incômodo de Danto, em relação ao pensamento wittgensteiniano, é que Wittgenstein rejeita - ou mesmo considera um

erro - o desenvolvimento de teorias que apresentem articulações conceituais para determinar a natureza de qualquer coisa que seja colocada como objeto de estudo.

Uma análise pertinente a ser feita, sobre a abordagem de Danto, diz respeito aos seus desafios para conseguir de fato fazer a distinção entre obras de arte e meras coisas. Como sabemos, a questão fundamental apontada por ele, em seu projeto filosófico, é justificar esta distinção. Ao pontuar a noção de *aboutness* (sobre-o-que) e *embodiment* (corporificação) ele passa a defender que estas são duas condições fundamentais para justificar a *Brillo Box* de Andy Warhol como obra de arte, ao passo que nega o estatuto artístico às *Brillos* dos supermercados.

Segundo Carroll (2012), um dos problemas no modelo de distinção apresentado por Danto é que esse procedimento acaba se reduzindo apenas a um modo explicativo, o qual apenas diz que certas coisas podem exercer outros sentidos se estiverem em contextos diferentes. Mas isso nada diz sobre uma verdadeira distinção entre coisas banais e obras de arte. Carroll diz que o problema dessas condições apresentadas por Danto é que os objetos da cotidianidade ordinária também possuem estes atributos. Isto é, no caso das *Brillos* comuns também é o caso que esses objetos possuem significados e que são sobre alguma coisa. Nas palavras de Carroll (2012, p. 147):

A distinção entre obras de arte e meras coisas é talvez o tema mais importante. [...] Danto exige de uma obra de arte que ela seja sobre o que (*aboutness*) e que seja corporificada. [...] (mas) muitas coisas comuns atenderão a estas condições. Uma espada comum, projetada para causar temor, tem suas qualidades expressivas (*aboutness*) e por força dessas qualidades, efetivamente corporifica seu significado.

A observação de Carroll sugere uma fragilidade da teoria de Danto, pois, aquilo que é essencial a sua filosofia não resolve a sua principal questão, qual seja, apresentar uma distinção entre obras de arte e coisas comuns. De fato, como mostra o contra-exemplo de Carroll, a espada, na qualidade de objeto comum, ainda que não seja considerada um objeto legitimado no mundo da arte, exerce uma função semântica, que consiste no seu caráter de temor. Essa expressividade, que dá qualidade à espada, é apontada por Carroll como um “sobre-o-que” (*aboutness*) e que, enquanto força expressiva que causa temor, consiste no seu significado incorporado. Isto é, o objeto é incorporado com uma carga expressiva como significado de que é capaz de causar medo nas pessoas.

De acordo com a crítica apresentada por Carroll, a argumentação defendida por Danto, como modelo teórico de distinção, não é suficiente para sustentar a sua teoria da arte. Se a crítica de Carroll estiver correta, a filosofia Danto passa a depender daquilo que ele considera

um obstáculo a ser superado, qual seja, a noção de jogos e semelhanças de família de Wittgenstein. Isso significa que, uma vez enfrentando dificuldades para justificar a distinção entre obras de arte e meras coisas, a abordagem de Danto passaria a ser legitimada no contexto de uso do objeto, o qual passaria a exercer a função simbólica e artística nas formas de vida do mundo da arte. Como sugere Carroll, não sendo possível distinguir objetos idênticos por meio da noção de *embodiment* e *aboutness*, essa distinção passa a depender exclusivamente das relações semânticas inerentes às atividades da arte quando elas estão em contextos artísticos. Embora uma obra de arte seja esteticamente idêntica ao seu par banal, excluído do universo da arte, o exemplar artístico será apenas um objeto ordinário qualquer, mesmo que possua significado distinto do seu par idêntico. Isso significa que possuir significado incorporado e ser sobre-o-que, não são atributos que garantem o estatuto da obra. O problema da distinção passa a depender de um contexto que localize as obras de arte. E o público participante, além de estar envolvido na atmosfera do ambiente artístico, precisa ser treinado para que a distinção seja de fato estabelecida. Isto é, ainda que alguém esteja no interior de uma instituição artística, em algumas situações, pode ocorrer o caso de o objeto artístico, já legitimado, ser confundido com coisas banais.

Vejamos o caso da instalação *Onde vamos dançar esta noite?*³², obra de responsabilidade da dupla de artistas, Goldschmied and Chiari, exposta no Museu de Arte Contemporânea de Bolzano, em 2015, na Itália. De acordo com seus idealizadores, o objetivo da obra consiste em representar o hedonismo e a corrupção política vividos na década de 1980. A instalação é basicamente um amontoado de materiais descartados para teatralizar o lixo que restou após uma festa regada a muitas garrafas de bebidas e outros tipos de materiais. Acontece que, nessa exposição, surgiu uma situação inusitada. A faxineira confundiu a obra de arte com coisas banais descartadas e jogou tudo em sacos de lixo. Segundo o seu depoimento, a confusão se deu porque ela imaginou que se tratava dos restos de alguma comemoração, que realmente poderia ter ocorrido no dia anterior, no espaço do museu.

Essa situação parece exemplificar o problema que Carroll demonstra em sua crítica ao pensamento de Danto. Neste caso, existem dois contextos básicos que sugerem duas instâncias de significação. Por um lado, há a instituição, os artistas e o público que, estando treinados e contextualizados acerca da proposta artística contempla a instalação como obra de arte. Ou seja, nessa instância os objetos instalados possuem significados incorporados no contexto do mundo da arte. Por outro lado, existe a faxineira que opera suas atividades dentro de uma

³² Esta situação inusitada foi veiculada por diversos meios de comunicação. A descrição do caso nesta pesquisa se deu a partir da matéria publicada pela BBC News Brasil em 28 de outubro de 2015.

instituição artística. No entanto, ela não possui um treinamento que a permite participar do compartilhamento de regras com as pessoas do universo artístico. A visão de mundo da faxineira a faz perceber que, os objetos descartados no chão corporificam outros sentidos, quais sejam, o significado de que tais objetos são lixos descartados após a realização de uma festa. Esse acontecimento demonstra que o significado depende de uma visão de mundo. Depende do modo como os sentidos estão sendo articulados e em quais formas de vida as conexões de significados pertencem.

Noel Carroll continua suas críticas afirmando que o caso da *Brillo Box*, o exemplo fundamental da teoria de Danto, é ainda mais problemático. Segundo ele, o caso da Brillo é muito embaraçoso, pois os pressupostos apresentados por Danto, como condições de distinção entre uma obra de arte e um objeto comum de mesma aparência, não permite fazer uma distinção. Para o autor, aquilo que Danto afirma ser os atributos de diferenciação, no final das contas, são qualidades que pertencem tanto a um quanto a outro. Segundo Carroll (2012, p. 147):

Talvez o exemplo mais embaraçoso desse tipo sejam as caixas Brillo comuns, em oposição às de Warhol. As *Brillo Boxes* do mundo banal têm assunto - Brillo - através do qual, sua iconografia, cuidadosamente escolhida, comunica algo: que *Brillo* é limpo, brilhante, moderno e que está associado a frescor, dinamismo e vivacidade. [...] Mas talvez a *Brillo Box* seja o exemplo mais cruel de todos, já que a nova definição de arte de Danto falha em fornecer os meios filosóficos para diferenciar uma humilde Brillo Box de uma de Warhol, falhando assim em responder ao que o próprio Danto acredita ser a questão central da filosofia da arte.

O que a análise de Carroll pretende denunciar é que, a distinção por meio das condições de significados incorporados e de ser sobre-o-que, na verdade não apresenta diferenciação. Segundo ele, tanto a obra de arte Brillo quanto o exemplar idêntico comum, ambos são representações de significados e, estas representações, são sobre alguma coisa. Em outras palavras, o que deveria funcionar como condição de diferenciação, acaba apenas sugerindo que ambos objetos, além de possuírem as mesmas qualidades estéticas, possuem também significados incorporados e representam alguma coisa.

A crítica de Carroll sugere que, sem o cenário do mundo da arte, com suas teorias e um contexto histórico favorável, muito provavelmente, esses exemplos indistinguíveis não poderiam ser candidatos ao estatuto de obra de arte. Ao apontar a complexidade contextual do mundo da arte como instância legitimadora, significa que o estatuto de obra de arte depende das formas de vida do universo artístico. Ou seja, fora de um cenário de práticas artísticas e da participação de usuários treinados nessas práticas, não é possível fazer essa distinção.

Poder ser candidato ao estatuto de obra de arte consiste em ter possibilidades maleáveis de transitar de um campo de sentido para outro. Nesta perspectiva, ser outorgado a legitimação artística significa que existe um contexto histórico favorável e uma estrutura social normativa capaz de acomodar coisas banais nas formas de vida do mundo da arte. O mundo da arte, assim como as formas de vida que operam a fluidez de uma linguagem, consiste na plasticidade como possibilidades de conexão de significados e como uma estrutura que se constitui num entrelaçamento de campos de sentidos. Semelhante ao que diz Wittgenstein (IF, § 67), “[...] para tecer um fio torcemos fibra com fibra. E a robustez do fio não está no fato de que uma fibra o percorre em toda sua longitude, mas sim que muitas fibras estão traçadas umas com as outras”. E trazendo isso para as questões acima, vemos o universo artístico como uma rede complexa de conexões entrelaçadas, assim como um fio de fibras. Não há apenas uma fibra, como uma estrutura essencialista, que determine um único modo de ser das obras de arte.

O que vemos no mundo da arte consiste em um conjunto complexo de possibilidades, as quais se entrelaçam a partir de uma diversidade de obras e acontecimentos. Esse entrelaçamento envolve as obras de arte com significados diversos e em muitos contextos, as quais interagem com diferentes teorias, agentes, público e instituições que se cruzam compartilhando sentidos. Todas estas experiências se estruturam em diversas formas de vida sem que haja uma única fibra que determine a essência do que é ser uma obra de arte.

Apesar das críticas de Carroll parecerem coerentes, no entanto ele não se atenta para outras questões acerca da teoria da arte de Danto. Na verdade, os apontamentos de Carroll, acerca dos conceitos de *aboutness* e *embodiment*, deixam de lado justamente a parte da filosofia de Danto responsável para explicar as razões que imprimem uma marca artística nos objetos e que são capazes de diferenciá-los dos seus pares idênticos do mundo banal. Para além afirmar que uma obra de arte é ser sobre-o-que e que incorpora significados, é de fundamental importância apresentar uma justificativa filosófica que de fato mostra a distinção, a qual Carroll sugere que Danto não conseguiu com sucesso.

Como vimos anteriormente, Danto apresenta a noção de metáfora como uma estrutura conceitual que se desdobra noutras categorias, a saber, os conceitos de retórica, estilo e expressão. Segundo ele, essa estrutura conceitual da metáfora é a responsável para que certas representações possam ser interpretadas e identificadas como um conjunto simbólico que extrapola as qualidades explícitas dos elementos constitutivos de uma dada composição visual. Assim, no exemplo da espada citado por Carroll, o que ele interpreta como significado corporificado e que representa temor, na verdade, de acordo com a noção de metáfora defendida por Danto, ele estaria apenas explicitando o sentido literal do objeto de causar temor

como consequência de sua capacidade de ser afiada. Essa identificação de Carroll nada diz sobre uma noção de significado na forma silogística da retórica que corresponde ao modelo de metáfora apresentado por Danto. A sua caracterização para expressar temor, apesar desse exemplo sugerir que também depende do elemento lógico mediador dos entimemas para simbolizar o pavor, ainda falta na identificação de Carroll, algo fundamental acerca daquilo que Danto chama de metáforas artísticas.

Além de possuir uma estrutura entimemática, uma metáfora deve possuir a condição na qual elas não podem ser substituídas por expressões equivalentes. Assim, ao analisar uma espada por aquilo que ela expressa em seu uso ordinário, isso não deve ser confundido com uma situação em que uma espada idêntica passa a significar uma outra coisa, a qual não está explícita no caráter representacional de seu uso cotidiano. Desse modo, se porventura, um artista decide se apropriar de uma espada como objeto artístico, de acordo com Danto, ele passa a imprimir a sua marca estilística à medida que a mesma espada, responsável por causar temor em sua representação comum, passa a ser identificada metaforicamente como uma obra de arte que simboliza temor. E apesar de ainda parecer confuso, devido ao fato de que ambas possuem significados, no entanto, a espada artística possui o deslocamento simbólico no qual o objeto passa a incorporar uma condição predicativa de caráter intensional. Ou seja, o significado, construído pelo artista, a partir da relação entre sua contraparte material e aquilo a que a espada remete, garante à representação (objeto artístico) a condição de especificidade. Isto é, a espada, na condição de obra de arte, não pode ser substituída por outros modelos idênticos, sem que o seu significado seja alterado. A espada artística, apesar de preservar a mesma estrutura representacional que as espadas comuns, ela evoca um conceito que resiste à substituição por outras representações equivalentes.

Para compreendermos o caráter intensional do conceito de metáfora de Danto (2005, p. 271), vejamos o que ele diz: “[...] os contextos são intensionais porque as frases de cuja formação participam dizem respeito a frases específicas - ou representações específicas - e não a qualquer frase ou representação a que poderiam se referir caso ocorressem fora desses contextos.” Danto enfatiza a noção de intensionalidade das representações porque esse atributo, enquanto condição essencialista das metáforas, permite demarcar uma resistência a respeito da distinção artística. Uma vez garantido o caráter de especificidade das metáforas, as obras de arte apenas precisam ser interpretadas de modo que essa estrutura de intensionalidade seja identificada e a obra possa se diferenciar dos demais modelos banais idênticos.

Danto acrescenta a estas características, a intencionalidade artística, pois, segundo ele, é o artista que imprime o seu estilo naquilo que se propõe constituir-se como obra de arte. De

acordo com o filósofo, o estilo de uma obra de arte se configura na essência do próprio ser humano, pois ele, na condição de artista, é o responsável por imprimir a sua marca na representação, a qual passa a transfigurar-se como obra de arte. Assim, temos por um lado o caráter intensional da estrutura metafórica da arte e por outro o caráter de intencionalidade que demarca aquilo que é o próprio artista sob a perspectiva do estilo. O artista imprime seu estilo na representação ao mesmo tempo em que, aquilo que ele coloca como sua identidade, se configura como uma estrutura representacional que se eleva remetendo ao seu significado metafórico.

Voltemos ao caso da obra de Lichtenstein, *Retrato de madame Cézanne*, analisado por Danto. Quando Lichtenstein se apropria do diagrama de Loran e o reproduz de modo idêntico, o artista imprime a sua marca na obra, a qual se configura como a identidade do próprio artista sob a perspectiva do estilo. E embora a representação seja idêntica, o que garante essa marca de obra de arte, e simultaneamente a identidade de seu autor, é justamente a especificidade que constitui o caráter de intensionalidade do significado da obra. De acordo com Danto (2005, p. 284), “dentro de uma dada tradição estilística, o *stilus*, no sentido amplo do termo, deixa na obra não somente a marca de sua natureza como também a da mão que o guia, e com isso o estilo toma um caráter autográfico”. No entanto, Danto alerta para uma diferença entre o que se constitui como o estilo de um artista e a maneira de um artista. Assim, por exemplo, uma pessoa que pinta fazendo imitações de Rembrandt se constitui como alguém que pinta à maneira de Rembrandt, não podendo ser considerado um estilo, pois esse alguém não possui a marca da originalidade do pintor holandês. O estilo é o próprio Rembrandt, aquilo que lhe é original, o próprio artista que produz algo intimamente seu.

Retomando os apontamentos de Carroll, agora podemos trazer a seguinte questão: qual seria a marca de artisticidade da espada comum? Na verdade, a espada do exemplo de Carroll não pode ser confundida com uma obra de arte, pois os seus significados dizem respeito apenas ao caráter de ser sobre-o-que e que incorpora significados. No entanto, esses dois critérios não são suficientes para fazer a distinção entre meras coisas e obras de arte. Carroll, na verdade, analisa a teoria da arte de Danto se restringindo apenas aos predicados que, tanto obras de arte quanto coisas banais possuem. No entanto, ele deixa de lado justamente a dimensão filosófica da obra de Danto. A fundamentação filosófica da obra de arte, proposta por ele, se estabelece por meio da estrutura metafórica, a qual se desdobra por meio da forma silogística entimemática da retórica, da sua condição de intensionalidade e dos conceitos de expressão e estilo. Considerando a estrutura das metáforas, a espada comum de Carroll não pode ser confundida com uma obra de arte, pois se uma espada idêntica for apropriada por um artista,

ela passa a incorporar uma marca estilística e seus atributos representacionais são tomados simbolicamente remetendo a outra coisa. Assim, a espada passa a se constituir de significados os quais não podem pertencer aos seus pares idênticos comuns.

Voltamos ao caso da instalação *Onde vamos dançar esta noite?* da dupla de artistas italianos Goldschmied and Chiari. Neste exemplo, abordamos anteriormente duas circunstâncias presentes na experiência diante dessa obra de arte. Por um lado, temos a comunidade artística do mundo da arte, a qual, compartilhando conhecimento sobre teorias artísticas e contextualizados com a proposta da obra, consegue interpretar e identificar a dimensão metafórica da obra de arte por meio da associação entimemática entre a sua contraparte material e aquilo a qual a obra faz referência enquanto significado. Por outro lado, temos a faxineira. Ela não consegue perceber a artisticidade da obra, recolhe todo o material da instalação e põe em sacos de lixo.

Surge aqui uma questão: Por que a faxineira não conseguiu interpretar e identificar a relação entimemática entre os materiais da instalação e sua referência simbólica? Ora, Danto (2005, p. 177) nos alerta que “Na vida cotidiana, em que a percepção está ligada à sobrevivência e se deixa guiar pela experiência, nosso campo visual se estrutura de tal modo a relegar a um segundo plano tudo o que não se enquadra nos nossos esquemas mentais”. Ele diz que esses hábitos são levados conosco para os espaços dos museus, assim, não prestamos atenção aos detalhes que nos passam despercebidos à medida que observamos as obras de arte. No caso da faxineira, muito provavelmente ela estava ali apenas para cumprir suas obrigações de manter tudo limpo e organizado sem se preocupar com o conhecimento que norteia as produções artísticas. Na abordagem de Carroll, talvez fosse o caso apenas da faxineira, supostamente educada numa concepção restrita de *aboutness* e *embodiment* não saber exatamente quando o significado é de caráter banal ou artístico.

Para Danto, no entanto, existe algo fundamental para que uma experiência artística seja de fato efetivada. Além da complexidade conceitual da estrutura metafórica, o observador precisa estar contextualizado com a obra de arte e possuir conhecimento suficiente das referências as quais a metáfora remete. Danto (2005, p. 252) diz que “compreender a obra de arte significa entender a metáfora que ela sempre contém”. Assim, é fundamental que o observador esteja familiarizado com as informações as quais podem garantir o sucesso no momento em que ele precisa relacionar os elementos representacionais com as informações que remetem ao significado que está por trás da obra de arte. De acordo com Danto, sem possuir uma bagagem teórica sobre a arte, tendemos a ver as obras como se quiséssemos compreender informações impressas sem saber ler. Assim, compreender uma obra de arte consiste em passar

da esfera meramente representacional e adentrar nas informações que sustentem a dimensão do significado. Com base na perspectiva wittgensteiniana sobre a linguagem, podemos dizer que, em certa medida, a teoria da metáfora de Danto depende de algo fundamental da filosofia de Wittgenstein, qual seja, a ideia de que a linguagem fora de contexto consiste numa condição em que o significado pode se perder ou simplesmente não poder dizer nada. Assim, para que a faxineira pudesse compreender a instalação, ela precisaria ter o domínio das condições que implicam na interpretação da obra, isto é, semelhante aos jogos de linguagem, é fundamental estar envolvido numa prática, conhecer sistemas de regras pertinentes e, a partir de então, interpretar as representações as quais possam estar relacionadas à dimensão artística da obra de arte.

3.4 A REJEIÇÃO DA ARTE COMO EXPERIÊNCIA PRIVADA

Um dos pontos relevantes do pensamento wittgensteiniano que, em certa medida, converge com a abordagem de Danto sobre arte, diz respeito ao caráter público da linguagem e o contexto como condição indispensável para que o significado seja estabelecido. E embora Danto desenvolva uma perspectiva histórica³³ em sua teoria, suas observações são claras o suficiente para que as obras de arte sejam compreendidas no interior das práticas culturais. Para Danto, o contexto social e histórico é responsável por permitir que certas práticas possam de fato emergir e se estabelecer como obras de arte. Nesta perspectiva, percebemos que, ao apontar os desdobramentos e as peculiaridades da história como um dos fundamentos legitimadores da arte, Danto está, implicitamente, demonstrando que são as relações públicas, e não as intenções privadas, as responsáveis para que redes de sentidos sejam articulados e estruturados em jogos de linguagens.

Embora os artistas, como quaisquer outras pessoas, possuam um interior, não seriam as experiências privadas de uma suposta consciência artística que determina o significado das obras de arte. A legitimação dos significados na criação artística não é resultante das intenções privadas do artista. Assim como para Wittgenstein não faz sentido falar sobre a existência de uma linguagem privada, do mesmo modo podemos dizer que na perspectiva histórica desenvolvida por Danto, não cabe uma apreciação da arte pautada em princípios internalistas. Se para Wittgenstein a linguagem é fundamentalmente pautada em atividades públicas, no

³³ Em “Após o fim da arte” (2007), Danto elabora uma abordagem histórica da arte, inspirada na concepção hegeliana do fim da história, para mostrar que a arte conceitual se configura como pós-histórica, isto é, um período em que o progresso da arte deixa de existir e a arte se converte em filosofia.

mesmo sentido, para Danto é fundamental as condições sociais que garantam a legitimação das obras de arte. Exercer a função de obra de arte é estar inserida em valores e contextos compartilhados por membros de uma comunidade. A obra de arte não emerge de condições necessárias enquanto intencionalidades internas de um artista, pois antes mesmo que um artista desenvolva sua abordagem conceitual, o próprio conceito de arte que ele possui é antes de tudo uma noção instituída nos usos públicos da linguagem.

Mesmo no caso dos ready-mades de Marcel Duchamp, não foram as suas articulações intencionais internas que converteram um urinol em obra de arte, mas um contexto o qual pode estar apto a acomodar suas criações no universo compartilhado com outras obras de arte. Sabemos que a “Fonte” de Duchamp não foi acomodada de imediato no contexto do mundo da arte de 1917³⁴. Foi preciso um cenário em que as condições históricas e sociais da arte estivessem aptas a compreender as provocações de Duchamp como obra de arte. O contexto do surgimento da “Fonte”, segundo Danto (2015, p. VIII-IX) se deu na seguinte situação:

Em 1917, Marcel Duchamp experimentou inscrever um ‘ready-made assistido’ - efetivamente, um urinol - numa exposição em que não havia um júri de seleção, mas a peça foi rejeitada pelo comitê responsável, com base no argumento explícito de que aquilo não era arte.

Nessa menção à *Fonte* de Duchamp, implicitamente Danto mostra que a intencionalidade, desprovida de uma prática social, impediu que o urinol fosse legitimado como arte. Ainda que Duchamp tenha agido no sentido de tornar público aquilo que ele imaginou como uma nova função para o objeto, a incorporação conceitual não encontrou condições de uso para se concretizar. O contexto daquela comunidade não viabilizou a efetividade da obra de arte, o que tornou a intencionalidade artística de Duchamp isolada em seu entendimento privado do que era uma obra de arte.

Este caso se assemelha às investigações wittgensteinianas sobre a possibilidade de alguém determinar para si mesmo sistemas internos de regras como orientação para si mesmo. E ainda que a intenção de Duchamp não fosse instituir regras de arte para si mesmo, a rejeição de suas provocações acabou restringindo os sentidos de seus ready-mades em seu mundo privado. Numa perspectiva wittgensteiniana não podemos considerar a atribuição de regras privadas como linguagem. A articulação de significado das expressões linguísticas emerge de atividades públicas a partir do compartilhamento de acordos entre membros de uma certa comunidade. De modo semelhante, as obras de arte precisam de um contexto favorável em uma comunidade artística capaz de acomodar novas formas de arte.

³⁴ A “Fonte” de Duchamp é um ready-made criado em 1917.

A negação do urinol como obra de arte e sua impossibilidade de incorporação conceitual, impediu que o objeto fosse legitimado como obra de arte. Desse modo, enquanto o urinol não fosse alçado ao mundo da arte não faz sentido afirmar que naquele contexto a “Fonte” existisse. A Fonte é o nome da obra de arte e corresponde ao contexto em que o urinol deixa de ser um objeto banal e passa a exercer uma nova função. Assim, receber a alcunha de “Fonte” significa que o objeto passou a exercer uma função artística e seu nome carrega em si a representação dessa nova condição. Todavia, enquanto o sentido “artístico” se restringe à intencionalidade privada de Duchamp, a obra de arte não existe efetivamente. E da mesma forma que Wittgenstein (IF, § 202) diz que “não podemos seguir a regra privadamente”, de modo semelhante podemos sugerir que não é possível existir arte privadamente. Se pudéssemos admitir a existência da arte em sentido privado, estaríamos admitindo que Duchamp teria criado acordos e regras internas como orientação para uma concepção de arte restrita ao interior do artista. Contudo, na perspectiva wittgensteiniana, assim como a linguagem só é possível em práticas públicas, a arte só faz sentido quando a intencionalidade passa a ser compartilhada entre membros de uma comunidade artística. Parafraseando Wittgenstein³⁵, *fazer arte é uma práxis. E acreditar em fazer arte não é fazer arte*. A articulação conceitual da arte em privado não faz sentido porque os conceitos são estruturas linguísticas que se estabelecem como regras no uso público da linguagem.

Continuando as suas observações sobre os ready-mades de Duchamp, Danto sugere que a sua noção de história não funciona como desdobramentos de fatos em valores universais. Ele argumenta que dentro de um período da história há diversas camadas sociais que possibilitam contextos múltiplos. Neste sentido, se pensarmos a noção de mundo da arte em cada período devemos considerar inúmeras possibilidades como viabilidade e inviabilidades para a legitimação de certas práticas artísticas. Ainda sobre os ready-mades de Duchamp, Danto (2015, p. IX-X) diz que naquela ocasião, mesmo que o comitê organizador não estivesse preparado para recepcionar as provocações de Duchamp, ainda assim,

Havia setores do mundo da arte de 1917 receptivos aos ready-mades de Duchamp, mas o comitê da Sociedade de Artistas Independentes, que patrocinava a exposição, claramente não pertencia a tais setores. De maneira semelhante, para grande parte do mundo da arte de 1964 a Brillo Box não era arte.

Considerando estas questões, notamos que o fenômeno da artisticidade se dá a partir do momento em que a intencionalidade artística é compartilhada por membros de uma

³⁵ A expressão original do parágrafo § 202 das *Investigações Filosóficas* diz o seguinte: “[...] seguir a regra é uma práxis. E acreditar seguir a regra não é seguir a regra.”

comunidade. É no contexto prático das atividades artísticas que as conexões semânticas se articulam e se ajustam, formando diversos modos de compreensão da arte.

Se o fenômeno da arte se estabelece semelhante aos modos de funcionamento da linguagem, então podemos supor que, quando aprendemos a desenvolver atividades artísticas isso se estabelece de modo parecido com a maneira que as crianças aprendem a expressar os seus estados internos. Primeiramente as crianças se comunicam através do uso de expressões faciais e corporais para expressar, por exemplo, um estado de dor. Em seguida são treinadas a atribuir palavras que funcionam como signos linguísticos para representar seus estados internos. Mas o que é comunicado e acessado por outros indivíduos não são estes estados. Apenas compreendemos as sensações internas dos outros por meio do uso da linguagem, a qual consiste em uma atividade pública no domínio das relações sociais. De modo semelhante, acerca da arte, aprendemos o sentido das obras de arte, não por meio das sensações internas privadas referentes às instruções dos artistas. Compreendemos a intencionalidade artística à medida que estas se efetivam em ações públicas. Isto é, quando as intuições dos artistas se configuram como códigos linguísticos que representam as articulações conceituais da arte.

A concepção de linguagem wittgensteiniana consiste em acontecimento público onde os significados se formam como resultado de atividades treinadas em atividades sociais. Assim, não se pode conceber a linguagem como um mecanismo interno à mente ou um acontecimento anterior às ações compartilhadas entre membros de uma comunidade. Como sugere Hacker (2000, p. 29), “A posse privada da experiência, no entanto, é uma ilusão. A privacidade epistêmica é igualmente ilusória, mas há várias escoras que a mantêm de pé, e cada um desses sustentáculos enganadores deve ser removido”. Nessa mesma perspectiva, devemos pressupor as atividades artísticas. Os sustentáculos de uma interpretação internalista devem ser rejeitadas, pois a arte se constitui em práticas comunitárias que acontecem no entrelaçamento das relações sociais. Sendo desta natureza, não podemos conceber o fenômeno da arte como um conjunto de sensações ou articulações conceituais internas, isto é, como experiências que se encontram numa relação conceitual e imaginária apenas da mente do artista. O acontecimento efetivo das obras de arte se dá à medida que acontece o processo de associação das sensações internas com signos linguísticos (ou estéticos) em atividades de uso público da linguagem. No entanto, a obra de arte, efetivamente, não trás consigo a possibilidade de acesso aos estados internos do artista, mas somente às expressões, em forma de arte, daquilo que somente ele sente em seu interior. Somente ao usar expressões de significados comunicáveis é que podemos conceber efetivamente a linguagem e a arte. Como sugere Marques (2012, p. 87):

Uma consequência imediata da expressão da sensação é tornar esta essencialmente comunicável: se a designação da sensação é associada com uma expressão natural (por exemplo, no caso da dor, com a exclamação “ai!”) ela não pode ser algo “privado”. E essa associação é caracterizada por Wittgenstein como um processo de aprendizagem por substituição. Isto é, a criança aprende com enorme eficácia a substituir o “ai!” ou choro primitivo por expressões linguísticas que depressa se complexificam em jogos de linguagem mais complicados.

O processo de funcionamento da linguagem, como exposto por Marques, acontece em atividades públicas através da associação de signos linguísticos com as sensações internas e dos usos desses signos em descrições. Ou como no caso da arte, os signos são associados como um conjunto de elementos que se articulam como suporte para expressar as intenções do artista. Portanto, não há experiência interna que possamos conceber como fenômenos artísticos. De modo semelhante ao que acontece com o fenômeno da linguagem, a experiência artística efetivamente acontece quando as intenções dos artistas são exteriorizadas por meio de signos e de relações de significados.

Apenas faz sentido falar de obras de arte quando a atribuição de significado está amparada em um contexto. Somente assim é que as experiências internas do artista podem ser associadas aos signos de modo que os significados possam ser articulados no palco das formas de vida do mundo da arte. Como diz Marques (2012, p. 81) “o indivíduo isolado nunca será base suficiente estável para a fixação dos sentidos dos sinais linguísticos ou outros”. Se as obras de arte são legitimadas enquanto tal na complexidade do mundo da arte, então as experiências dos artistas são articuladas de acordo com o contexto das regras que permeiam o universo da arte. São as atividades regradas que orientam as práticas artísticas, mesmo que no cenário do mundo da arte as regras não sejam atribuições rígidas a ponto de controlar e determinar o modo como os artistas devem desenvolver suas criações. De acordo com Marques (2012, p. 81) “o que é argumentado é que a aplicação de uma regra apenas é possível como atividade social e enquanto esta existir”. Isto é, não faz sentido imaginar uma atividade artística isolada no interior da consciência do artista. A interioridade, em seu isolamento, nada diz sobre os aspectos das formas de vida e das representações culturais e linguísticas dos povos.

Ainda que a abordagem teórica que Danto imprime na “*transfiguração*” tenha uma parte dedicada a rejeitar a filosofia wittgensteiniana, é fácil perceber que mesmo nesta obra, encontramos características que corroboram com aquilo que o filósofo vienense pensava. Principalmente quanto ao caráter público semântico da arte, mas também acerca da rejeição de uma consciência individual e privada sobre a arte e a linguagem. De fato, nesta obra, Danto não está interessado em debater problemas específicos sobre os fundamentos da consciência ou tentar solucionar enigmas sobre a interioridade. Ainda assim, de suas abordagens podemos

inferir que há bastante semelhanças no que diz respeito à noção de linguagem privada do pensamento wittgensteiniano. Em suas observações sobre diferentes períodos do mundo da arte, Danto menciona o estilo de uma época como um contexto social determinante para a compreensão do mundo e como expressão da consciência de uma perspectiva sociocultural. Os elementos culturais que marcam um período implicam no modo como os artistas desenvolvem seus estilos e que acabam figurando como uma visão de mundo própria do contexto da arte de sua época. Essas observações mostram que, independente do interesse de Danto por uma definição da arte, isso não exclui que sua interpretação sobre o fenômeno da arte seja comparável com a noção wittgensteiniana de linguagem, mesmo que este rejeite uma definição.

Quando está expondo suas explanações sobre estilos, ele defende que as obras de arte de uma determinada época representam uma visão de mundo. Apresentam uma interpretação das perspectivas que uma determinada sociedade possui e que compõe a estrutura das formas de vida daquele período. Danto diz que o mundo da arte do período renascentista marca a consciência artística como uma visão da realidade que permeia o imaginário iconográfico daquele período. No caso das pinturas de Giotto, por exemplo, ele menciona o espanto que as representações deste artista causavam nos espectadores. A experiência contemplativa causava a sensação de estar diante da própria realidade. Ou seja, a obra de Giotto representava para a época aquilo que era o imaginário representacionalista de uma pintura realista. Danto (2005, p. 238-239) diz que:

Os contemporâneos de Giotto se espantavam com o realismo que ele era capaz de obter, e até Vasari, que viveu no final do Renascimento, elogiou uma tela de Giotto [...] que ele a pintou com um efeito tão maravilhoso que se poderia acreditar que era uma pessoa viva bebendo água. [...] Sua maneira de ver deve ter sido compartilhada com um grupo bastante numeroso de cidadãos do mundo da arte do seu tempo, pois do contrário não teriam elogiado Giotto nos mesmos termos que Vasari usou.

Observando as pinturas de Giotto com o olhar da atualidade, sabemos que as representações “realistas” deste artista não correspondiam a uma visão transparente³⁶ da realidade. Embora Giotto figurasse como um artista que se propunha a imitação como representação fiel da realidade, de acordo com Danto, suas representações, vistas aos olhos da atualidade, são opacas. Ou seja, ao invés de suas pinturas apresentarem o mundo transparente, como de fato é na realidade, Giotto pintou uma concepção de mundo, um conjunto de práticas

³⁶ A transparência é uma abordagem sobre representações que acreditam que as pinturas dos artistas acadêmicos imitavam a realidade a ponto de serem consideradas representações transparentes do mundo. Ver Danto (2005, p. 222-240). Danto menciona alguns pensadores influentes sobre esta perspectiva, dentre eles o autor cita Platão, Vasari e Berkeley como representantes teóricos da transparência.

inerente à consciência social das pessoas que compartilhavam experiências semelhantes. Se para Vasari e seus contemporâneos, a pintura de Giotto era a transparência do mundo real, para Danto, todavia, Giotto apenas representava o imaginário iconográfico de uma visão estética da pintura do início do Renascimento.

O que é importante mencionar sobre estas observações é que o fato das pinturas de Giotto não serem representações transparentes da realidade, não se pode inferir que o seu estilo seja uma consequência de uma perspectiva isolada da consciência interior do artista. As críticas de Danto sobre a noção de transparência, na verdade, propõem mostrar que o contexto de cada época possui camadas simbólicas como estruturas que compõem as formas de vida compartilhadas entre seus membros. Portanto, o estilo de Giotto diz mais sobre a concepção estética do período em que ele viveu do que à sua consciência individual acerca de como a realidade deve ser representada. Segundo Danto (2005, p. 240): “A interioridade é simplesmente a maneira como o mundo nos é dado”.

Ainda que a interioridade seja uma realidade, tanto para Danto quanto para Wittgenstein, não é a consciência em estado privado que implicará no que será legitimado como obra de arte. A interioridade, como expõe Danto, é formada pelo conjunto complexo das experiências exteriores. Isto é, o que pensamos ou o que pretendemos como relações de significado já está impregnado em nossa consciência desde as primeiras associações simbólicas do período de nossa infância. Nossas experiências refletem as nossas práticas linguísticas através das quais somos treinados a usar signos para expressar nossas sensações. Somos treinados desde o início das nossas vidas em práticas simbólicas. À medida que crescemos, essas práticas adquirem um nível de complexidade bastante elevado. Quando estamos envolvidos em atividades culturais e artísticas já possuímos uma consciência de mundo estruturada em signos, os quais usamos em contextos públicos, compartilhados socialmente.

Para Danto, o que há nas obras de arte de uma determinada época é semelhante ao que Frege chama de coloração (*Färbung*). Isso explicaria aquilo que marca as peculiaridades das representações que escapam à teoria da transparência. Uma situação curiosa nas imersões filosóficas de Danto é a sua oscilação aos usos e descartes que ele faz de suas referências. Assim como Frege é uma base importante para sua argumentação, o Wittgenstein do *Tractatus*, em certa medida, também é um aliado, principalmente acerca do caráter representacional (aboutness) que concerne a sua concepção de figuração do mundo. Favorável ao *Tractatus* Danto (2005, p. 130) diz que “sob muitos aspectos o *Tractatus* é o paradigma por excelência de uma teoria filosófica; nele se estabelece um contraste entre, de um lado, o mundo e, de outro, sua imagem refletida no discurso”. No entanto, para a crítica que ele faz a teoria da

transparência, ao passo que a noção de *färbung* fregeana é fundamental para justificar os aspectos da coloração, por outro lado, a concepção tractatiana de figuração, utilizada na mesma obra ao seu favor, é descartada por ser considerada uma representante da teoria da transparência. Para ele, a concepção de linguagem do *Tractatus* consiste num modelo de linguagem artificial que se afasta das línguas naturais em busca de frases transparentes. Nas palavras de Danto (2005, p. 237):

No *Tractatus*, descrição e imitação são tratadas paralelamente, pois Wittgenstein supôs que no caso ideal as frases seriam imagens. A busca filosófica de frases transparentemente claras foi mais ou menos interrompida quando Wittgenstein aventou a ideia de que as linguagens naturais são boas como estão.

Como Danto considera a noção de representação tractatiana um representante da teoria da transparência, ele resolve seguir o seu projeto filosófico inspirado em certos traços do pensamento fregeano. Danto está tentando mostrar que a arte representacionalista não é transparente. Embora esse modelo de arte tenha a pretensão de produzir uma imagem realista do mundo, na verdade possui certos aspectos que não fazem parte da realidade. São as atitudes e crenças de uma época que imprimem esta coloração nas obras de arte. Estes aspectos se tornam visíveis quando são analisados em épocas posteriores, isto é, quando estes valores já se modificaram.

Na perspectiva de Danto, a coloração é inerente aos aspectos culturais compartilhados socialmente, como valores e crenças de uma época. Estes aspectos levam os artistas a “colorar”³⁷ suas representações sem que eles e seus contemporâneos sejam conscientes disso. Assim, a exteriorização da visão do artista em forma de arte representa uma interpretação de mundo que faz parte das formas de vida experienciadas por ele no contexto social e dos valores de sua época. Segundo Danto (2005, p. 241), “é como se uma obra de arte fosse a exteriorização da consciência do artista, como se pudéssemos ver seu modo de ver e não somente o que ele viu”. O que Danto está mostrando é que, para além daquilo que o artista vê e representa, há uma consciência formada em valores socioculturais entrelaçados à visão de mundo de uma época. Essa concepção de mundo acaba se destacando nas obras do artista através de aspectos que caracterizam aquilo que era compartilhado publicamente pelo artista e seus contemporâneos.

Voltemos aos casos da arte contemporânea. Quais as implicações wittgensteinianas, no que concerne à linguagem privada, sobre as obras de arte conceituais? Diferentemente das obras representacionalistas da arte renascentista, a noção de representação na arte conceitual

³⁷ Referente a “coloração” (*färbung*) na perspectiva usada por Danto, inspirada no pensamento fregeano.

está diretamente associada ao problema do significado, isto é, sobre o sentido e a função que objetos comuns passam a exercer no contexto da arte. No caso das Brillo Boxes de Andy Warhol, o exemplo clássico analisado por Danto, o grande problema consiste em saber quando é que um determinado objeto possui uma função utilitária ou exerce um papel artístico no universo da arte. A questão a saber é como discernir, entre dois objetos idênticos, qual deles é uma obra de arte. Se a diferença entre ambos, como sugeriu Danto, não está nos atributos físicos das caixas, somos tentados a supor que seria uma possível intencionalidade artística a responsável por deslocar o objeto, incorporando um novo sentido. Mas como já exposto no caso dos ready-mades de Marcel Duchamp, vimos que as suas intenções provocativas não foram suficientes para determinar que suas atitudes conceituais não foram suficientes para que a Fonte fosse aceita como obra de arte. Assim como os ready-mades, as Brillo Boxes de Warhol precisariam, além da intenção do artista, do entendimento, por parte de seus contemporâneos, de que aquilo pudesse participar do cenário artístico da década de 1960. Danto (2015, p. X) diz que, embora houvesse contexto que possibilitasse a inserção das Brillo Boxes como obras de arte em 1964, ele afirma que em outro período da história, as mesmas coisas não poderiam participar do mundo da arte. Segundo ele, “não havia nem poderia haver nenhuma parte do mundo da arte de Paris em 1864, ou Amsterdam em 1664, que a Brillo Box pudesse se encaixar”.

Ao mostrar as sutilezas acerca da diferenciação entre objetos idênticos, Danto, implicitamente, deixa traçado, em suas reflexões, o quanto as especulações históricas e contextuais expõem o caráter público de funcionamento das obras de arte. Semelhante a noção wittgensteiniana de linguagem, a interpretação de Danto sobre incorporação de conceitos, como processo de transfiguração de objetos banais, é inerente aos domínios públicos do compartilhamento de relações simbólicas entre os indivíduos. Sendo de caráter público, a função significante, exercida por objetos no mundo da arte, não é compatível com a ideia de que a arte se estabelece no interior da intencionalidade do artista. São as articulações públicas de signos que formam as redes complexas de significado. Mesmo que estes sejam imprecisos, é somente a partir de práticas sociais que as coisas podem exercer o papel de obras de arte.

Vejamos o caso do artista conceitual italiano, Salvatore Garau. Ele criou uma obra de arte chamada “*Il sono*” (eu sou) que consiste em uma escultura invisível. Sem apresentar qualquer atributo físico, o trabalho de Garau é composto puramente de conceito. Esta obra de arte ganhou destaque em notícias de diversos veículos de comunicação ao ser vendida por um alto valor, o que na prática significa que o comprador não levou um objeto ao realizar o arremate da obra. Alguns colunistas, como Trigo (2021), descreveram a situação afirmando que

a obra de arte existe apenas na mente do artista³⁸. Campello (2021)³⁹, ainda que não desenvolva uma análise internalista sobre o experimento de Garau, sugere que a venda da escultura invisível “passaria despercebida, não fosse um detalhe: *a obra não existe*”. Se for verdade que a arte de Garau existe apenas na sua mente, então este fato colocaria por terra tudo o que temos defendido até o momento. Este seria um caso no qual uma obra de arte, não dependendo de atributos físicos, poderia contrariar a ideia de que a arte apenas se realiza no palco das relações simbólicas do uso público da linguagem.

Mas a verdade é que, ao noticiar a criação de Garau como obra existente apenas em sua mente, os noticiários mostraram que não foram capazes de compreender corretamente o fenômeno. Não perceberam o fato de que o conceito (a obra propriamente dita) foi compartilhado publicamente num período da história em que o mundo da arte apresenta um contexto favorável para acomodar a ousadia do artista. Se pensarmos do ponto de vista wittgensteiniano, a interpretação dos veículos de notícias apontou a ousadia do artista como uma espécie de exercício interno, o qual serviria como orientação apenas para si mesmo. Mas segundo Wittgenstein, a articulação interna de sistemas de regras não pode se constituir como linguagem, pois o caráter fundamental desta é o compartilhamento de sentidos. Isto é, só existe linguagem quando há a possibilidade de compreensão de pensamentos entre pessoas nos usos públicos das expressões linguísticas. Nas indagações do parágrafo § 243 das *Investigações Filosóficas*, Wittgenstein relata um experimento mental no qual imagina alguém que começasse a fazer anotações e expressar suas experiências internas para si próprio. Nesse procedimento, esse alguém atribuiria a si mesmo ordem e comandos, funcionando como um modo de seguir regras internas. De acordo com a história narrada, ainda que o homem pensasse nessas atribuições particulares como uma linguagem, ele diz que, se estas orientações não fossem compartilhadas, não poderiam ser compreendidas por ninguém. Portanto, enquanto as vivências interiores do homem não fossem compartilhadas e compreendidas por outras pessoas não haveria linguagem. Nas palavras de Wittgenstein (IF, § 243):

³⁸ No jornal *Gazeta do Povo*, o colunista Luciano Trigo descreve a situação da seguinte forma: “O problema é que a obra em questão só existe na cabeça do artista”.

³⁹ No artigo, “*Como vender o invisível*”, publicado na *Folha de São Paulo*, Campello (2021) faz uma análise da escultura invisível de Salvatore Garau mostrando a influência do capitalismo nos processos de legitimação da arte contemporânea em tempos de blockchains (tecnologia responsável pelo sistema de gerenciamento de banco de dados que registra transações de criptomoedas). O autor não acredita que o problema está na invisibilidade da obra, principalmente porque outros experimentos que abordam a imaterialidade da arte já haviam sido apresentados em outros períodos. Ele pauta a questão explorando os problemas da relação entre o capitalismo e a perda da autenticidade da obra, principalmente a partir da crescente virtualização da arte.

Mas seria também pensável uma linguagem na qual alguém pudesse, para uso próprio, anotar ou exprimir suas vivências interiores - seus sentimentos, seus estados de espíritos? - Não podemos fazer isto em nossa linguagem costumeira? - Acho que não. As palavras dessa linguagem devem referir-se àquilo que apenas o falante pode saber; às suas sensações imediatas, privadas. Um outro pois, não pode compreender esta linguagem.

Através dessas observações wittgensteinianas, podemos perceber que as vivências interiores de alguém, isoladas em si mesmo, nada comunicam. Assim, as atribuições de regras voltadas para orientações privadas não podem ser consideradas linguagem. Isso diz respeito apenas à condição de isolamento de alguém em si mesmo, ou seja, são experiências que não são possíveis de serem traduzidas para outra pessoa sem que haja um sistema de regras compartilhados socialmente.

Como foi abordado até aqui, a concepção de arte que estamos tentando explicar é pautada na noção de que os significados são de caráter compartilhado. Tanto sobre a teoria da arte de Danto quanto uma explicação por via do pensamento wittgensteiniano, compreendemos que a arte é um fenômeno social. Nesse sentido, a interpretação dos veículos de comunicação acerca do experimento de Salvatore Garau, é pautada em uma má compreensão do fenômeno da linguagem. Consequentemente, a forma como noticiaram a obra de arte se deu pelo mesmo erro, o qual se estabeleceu por não perceberem que obras de arte são fenômenos simbólicos estruturados a partir do uso de signos em contextos sociais.

O experimento deste artista só foi concebido como obra de arte porque a sua proposta conceitual, primeiramente precisou se tornar pública e se conectar com as regras que permeiam os modos de se conceber a arte na contemporaneidade. Livre de qualquer materialidade, se o experimento de Salvatore Garau pode ser considerado arte, no contexto do pensamento wittgensteiniano, a obra é puramente conceito, isto é, a arte é a linguagem. E sendo desse modo, ela é puramente o significado que foi acomodado à complexa rede de sentidos que compõem o mundo da arte. Este é o palco dos acontecimentos, o lugar onde as propostas artísticas ganham corpo e passam a se estabelecer conceitualmente. São as formas de vida do mundo da arte, o lugar capaz de acolher e acomodar este tipo de experimentação conceitual como algo que, ao invés de incorporar significados, o próprio significado é a obra de arte. É a obra enquanto estrutura simbólica e significativa. Ou seja, é a própria linguagem (os sentidos partilhados no contexto do mundo da arte) que consiste na obra de arte. Esta somente faz sentido quando a intenção do artista deixou de ser apenas instruções privadas para suas vivências interiores.

4 - CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como vimos, todo o debate de Arthur Danto com Morris Weitz e William Kennick tem como pano de fundo a filosofia das *Investigações Filosóficas* (1953) de Wittgenstein. Embora, à primeira vista, o modo como cada autor desenvolve suas ideias pareça coerente, elas são fundadas considerando apenas os atributos sensíveis das obras de arte. É compreensível que Weitz e Kennick não tenham debatido em seus textos sobre o caráter conceitual como fator determinante para a legitimação da arte, uma vez que os objetos da arte contemporânea talvez ainda não teriam surgidos quando eles estavam desenvolvendo suas concepções sobre a arte.

Na década de 1950, período em que eles escreveram seus ensaios, o expressionismo abstrato americano ainda vigorava no mundo da arte com um estilo dominante que conservava muitos traços da arte tradicional. E embora artistas como Pollock, De Kooning, Kline, Rothko, entre outros, pintassem de forma totalmente diferente, não existia em seus trabalhos qualquer problema sobre indiscernibilidade. Ou seja, não havia em suas pinturas elementos que pudessem confundir a distinção entre obras de arte e coisas banais. Nesse sentido, com base apenas nos atributos estéticos do que se entendia como arte até então, isso tenha sido o suficiente para eles analisarem apenas as obras de arte pelas relações de compartilhamento de semelhanças de família. De qualquer modo, se incluíssem o contexto da arte contemporânea no interior de suas teorias, não se sabe se eles teriam enveredado para uma concepção da arte com vistas a uma proposta de definição. Muito provavelmente eles poderiam ajustar suas teorias de modo a acomodar o novo contexto da arte, sem que precisassem abrir mão de uma análise do problema de maneira mais aberta. Certamente insistiram na tese de que não é importante encontrar uma definição de arte.

De modo semelhante, talvez fosse inevitável que Danto fizesse diversas críticas ao pensamento de Weitz e Kennick. Como o principal incômodo para o seu projeto estético era o caráter antiessencialista da filosofia de Wittgenstein, é natural que Danto tenha tido motivos suficientes para tentar rejeitar os pressupostos de Weitz e Kennick. Assim, devido ao caráter anti-essencialista do pensamento wittgensteiniano, os argumentos desses pensadores deveriam ser considerados inadequados para dar conta do caráter conceitual da arte e também para fundamentar uma definição. Além disso, como as abordagens de Weitz e Kennick limitaram-se a explorar apenas alguns aspectos do pensamento de Wittgenstein, uma teoria da arte surgida a partir dessas restrições acabaria sendo questionada sem muitas dificuldades. O problema de Danto foi pensar que, ao criticar os wittgensteinianos apenas pelo uso limitado da noção de

jogos e semelhanças de família, estaria encerrando de uma vez por todas qualquer viabilidade de uma interpretação da arte por meio do pensamento de Wittgenstein.

O debate desenvolvido por Danto possui bastante complexidade, pois além de rejeitar diversas abordagens teóricas ele assumiu o desafio de apresentar as razões filosóficas que justificassem a sua teoria da arte. A partir do momento que certas obras de arte emergiram sem apresentar diferenças estéticas entre seus pares comuns idênticos, Danto não só pretendeu mostrar que o sentido das obras de arte se estabelece conceitualmente, como também se lançou na missão de desenvolver um projeto filosófico que apresentasse as razões pelas quais isso se tornou possível a partir da década de 1960. A abordagem de Danto sobre a arte é de caráter conceitual e essencialista. Assim, a sua pretensão era justificar a artisticidade das obras de arte em condições fechadas, diferentemente das abordagens anti-essencialistas dos neo-wittgensteinianos. Após longos debates na obra *A Transfiguração*, dialogando com diversas teorias, Danto se empenhou em apresentar os conceitos que norteiam uma teoria da arte amparada em uma estrutura capaz de mostrar o que as obras de artes possuem de especial que as meras coisas não possuem. De fato o desafio não era simples, tendo em vista a complexidade conceitual a que Danto recorreu para tentar lidar com a questão da indiscernibilidade.

O conceito de metáfora de Danto foi a parte de seu empreendimento filosófico mais substancial, pois este conceito se constitui como uma estrutura complexa, a qual ele se encarregou de mostrar filosoficamente como é possível a identificação artística a qual precisa ser deduzida pelo observador de uma obra de arte. Constituindo-se em uma estrutura silogística entimemática de caráter intensional, a metáfora artística exige do espectador que ele faça a interpretação identificando a relação existente entre a representação explícita da obra e a sua dimensão simbólica. Assim, essa abordagem exige um espectador ativo, pois o significado da obra depende do contexto teórico inerente à estrutura retórica da composição artística. Para que a distinção artística seja de fato efetivada, no entanto, a interpretação não depende apenas da estrutura entimemática da retórica. É fundamental que haja um conhecimento sobre as circunstâncias que levam uma determinada representação a possuir o significado metafórico de tal e tal coisa.

Mais do que a estrutura conceitual metafórica, Danto diz que o acontecimento artístico se desdobra na história. Assim, por exemplo, a *Brillo Box* de Andy Warhol, além de sua estrutura simbólica que lhe atribui um estatuto artístico distinto das demais do mundo banal, Danto

argumenta que esse estatuto só é possível por causa de um momento histórico específico sem o qual não haveria no mundo da arte espaço para a sua acomodação. Assim, a própria estrutura conceitual metafórica das obras de arte depende primeiramente da atmosfera histórica para que a relação silogística entimemática possa se estabelecer no interior de uma obra de arte. Neste sentido, como sugere Danto, não faz sentido imaginar a obra de Andy Warhol em Amsterdã no ano de 1664.

De acordo com Danto, a causalidade artística da *Brillo Box* é diferente das causas práticas e utilitárias das *Brillos* comuns. Segundo ele, o que causa a artisticidade da *Brillo* de Warhol é a evolução da teoria da arte. Assim, para compreender o fenômeno artístico inerente à obra de Warhol é fundamental conhecer a história evolutiva das teorias artísticas e os diversos debates que ocorreram para que esse tipo de experiência fosse incorporado no mundo da arte. Observe que a concepção de mundo da arte de Danto possui uma estrutura histórica e conceitual sem a qual não é possível a identificação das obras de arte e sua inclusão no universo artístico. O mundo da arte tem uma história e ele é inseparável dos desdobramentos das teorias da arte que foram evoluindo com o passar do tempo.

Sobre o caso da *Brillo Box*, Danto (2005, p. 17) afirma que “A condição de obra de arte era um resultado da história e da teoria. [...] O trabalho só se tornou viável como arte quando o mundo da arte - o mundo das obras de arte - estava pronto para recebê-lo entre seus pares”. A abordagem de Danto sustenta que as obras de arte, para poderem se constituir enquanto tal, dependem das teorias artísticas de modo que, fora das estruturas teóricas, não é possível conceber algo como obra de arte. Nas palavras de Danto (1964, p. 572), “E parte da razão reside no fato de que aquele terreno é constituído como artístico em virtude de teorias artísticas, de modo tal que uma aplicação das teorias, além de nos ajudar a discriminar arte do resto, consiste em tornar a arte possível”.

Analisando a postura teórica de Danto podemos perceber o quanto a sua abordagem filosófica sobre o mundo da arte se torna problemática quando passamos a considerar a

produção cultural⁴⁰ de outros povos⁴¹, os quais a sua história e visão de mundo não corresponde a mesma estrutura epistemológica e os mesmos desdobramentos evolutivos de sua concepção de mundo. Imaginemos a questão da produção artística das comunidades indígenas originárias do Brasil ou de outros povos em outras regiões. O que Danto compreende como evolução histórica da arte e suas teorias alcança as formas de vida e a história desses povos? Ou o que Danto entende como história e teorias artísticas corresponde apenas a visão de mundo do ocidente? Ora, essas citações, acerca da concepção de mundo da arte de Danto, parece indicar que suas análises se restringem à concepção de história como visão de mundo daquilo que ele mesmo usa como referência para desenvolver a sua teoria, qual seja, a arte que emerge na contemporaneidade em meio à atmosfera cultural e teórica do mundo industrializado da década de 1960. Se estivermos certos sobre o que estamos pressupondo, então a concepção teórica de Danto limita-se apenas ao modelo cultural e histórico do qual ele faz parte. No entanto, como a sua filosofia da arte é fundada em princípios essencialistas, compreende-se que a sua pretensão consiste em apresentar as razões filosóficas para explicar todas as formas de arte em todos os períodos. Sendo assim, surge uma outra questão: Como conciliar o pressuposto de que o estatuto da arte somente é concedido num terreno constituído de teorias artísticas com a arte de povos originários, a qual não faz parte da estrutura cultural e teórica de onde Danto fala? Se a teoria da transfiguração artística de Danto de fato se propõe incluir a produção artística de todos os povos, em qual terreno teórico a produção cultural dos povos originários será transfigurada? Se a base histórica e teórica que garante o estatuto artístico for o modelo ocidentalizado do mundo da arte, então parece que esse tipo de abordagem desloca a originalidade artística desses povos para um contexto do qual eles não pertencem. Embora a concepção de arte de Danto considere o contexto para que as obras possam ser interpretadas, no entanto, a sua estrutura

⁴⁰ O uso da expressão “produção cultural” - de outros povos - em detrimento de “obras de arte” se faz necessário porque o debate que está sendo proposto considera que a concepção de obra de arte, abordada por Danto e questionada nesta dissertação, depende de uma estrutura histórica e teórica responsável por permitir a transfiguração da arte. Sendo a produção cultural dos povos não-ocidentalizados divergentes do aparato histórico e evolutivo das teorias artísticas propostas por Danto, acreditamos que a sua teoria da arte, implicitamente nega o caráter artístico dessa produção sem que ela antes seja esquematizada nas estruturas histórica e teóricas do mundo da arte.

⁴¹ A caracterização de “outros povos” mencionada no corpo do texto não apresenta uma localização específica sobre quais seriam os povos que fogem a normatividade histórica e teórica, apontada por Danto, como condição para fazer parte do mundo da arte e ter sua produção cultural incluída entre os seus pares já credenciados no universo teórico e artístico. Qualquer cultura que siga padrões e valores não-ocidentais e não apresenta equivalência histórica e teórica com aquilo que Danto defende como mundo da arte, pode ser considerado exemplos do que está sendo mencionado no texto como “outros povos” e “povos originários”. Ainda assim, podemos pensar como exemplos as comunidades de povos indígenas originários de diversos lugares ou outras comunidades de povos que conservam uma estrutura cultural de ritos próprios e que divergem da massificação cultural ocidentalizada.

teórica fundada numa definição parece enfrentar o desafio de lidar com formas de vida que divergem da visão de mundo do terreno histórico e teórico proposto por Danto. Ao mencionar o caráter teórico da transfiguração artística de Danto, Silveira (2014, p. 54) diz que “as teorias artísticas não servem apenas ao reconhecimento das obras de arte, mas, de modo mais contundente, a existência de teorias artísticas é condição necessária para a própria existência da arte”. Considerando o que diz Silveira, surge uma outra questão: A interpretação originária feita por povos nativos não-ocidentalizados acerca de suas próprias produções culturais seriam consideradas por Danto teorias artísticas?⁴² Se a resposta para esta questão for positiva, talvez seja um caminho para que a sua filosofia possa ter validade enquanto uma definição, pois assim ele estaria de acordo que povos de diferentes territórios culturais, diferentes formas de vida possam decidir os limites do seu próprio mundo da arte. No entanto, se assim fosse, parece que a questão retornaria para o problema inicial, a respeito do qual, não é possível definir a arte, tendo em vista que, nesta condição, para cada cultura, os seus próprios membros interpretariam as produções culturais independente do modo como outros povos experienciam a arte.

REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, S. **Confissões**. São Paulo: Ed. Nova Cultural, 2004.

AQUINO, F. L. **Conceitos e semelhanças de família em Wittgenstein: uma leitura das Investigações Filosóficas**. Revista Kínesis, São Paulo, V. 4, n. 07, p. 50-61, Jul. de 2012.

ARTE INDÍGENA CONTEMPORÂNEA: Duhigó Tukano. Direção: Eduardo Ramos. Brasil: Canal Arte 1, 2022. Disponível em: canalarte1.uol.com.br

BOGÉA, A. **A influência fregeana na filosofia da arte de Arthur Danto**. Discurso, n. 2, V. 53, p. 100-119, 2023.

CABANNE, P. **Marcel Duchamp: engenheiro do tempo perdido**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

CAMPELLO, F. Como vender o invisível. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 19 de jul. de 2021.

CARROLL, N. **Arte em um campo expandido: Wittgenstein e a estética**. Perspectiva Filosófica, Recife, v. 49, n. 4, p. 1-20, 2022.

⁴²Provavelmente muitos povos originários não tenham um conceito para designar obras de arte da mesma maneira que povos ocidentalizados possuem.

_____. “Danto’s New Definition of Art and the Problem of Art Theories” In: ROLLINS, Mark (ed.), **Danto and His Critics**. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2012.

CRESPO, N. **Wittgenstein e a estética**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2011.

DANTO, Arthur C. **Andy Warhol**. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

_____. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história**. São Paulo: Odysseus-Edusp, 2006.

_____. **A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte**. São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

_____. **O abuso da beleza: a estética e o conceito de arte**. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

_____. **O mundo da arte**. Trad. Rodrigo Duarte. Artefilosofia. n 1. UFOP. 2006.

_____. **O que é a arte**. Trad. Rachel Cecília de Oliveira e Debora Pazetto. Belo Horizonte: Relicário, 2020.

DICKIE, G. **Definindo arte**. Revista Lumen, São Paulo, v.1, n.1, p. 173-179, jan. 2016.

BRÍGIDO, E. **Ver aspectos: a atividade estética em Wittgenstein**. Revista Ekstasis, Rio de Janeiro, v.4, n.1, p. 168-185, 2015.

ELTON, William. (Org). **Aesthetics and language**. Oxford: Basil Blackwell, 1959.

FAXINEIRA confunde obra de arte com sujeira pós-festa e faz limpeza em museu. **BBC News Brasil**, 28 de out. de 2015.

GURGEL, Diogo. **A metáfora na obra de arte: estudo I**. Viso: Cadernos de estética aplicada, Niterói, v. VI, n. 12, jul./dez. 2012.

HACKER, P.M.S. **Wittgenstein: sobre a natureza humana**. Trad. João Vergílio Gallenari Cuter. São Paulo: Editora Unesp, 2000.

HAMPSHIRE, S. “Logic and appreciation” In: ELTON, William. (ed). **Aesthetics and language**. Oxford: Basil Blackwell, 1959.

MARQUES, A. **O interior: linguagem e mente em Wittgenstein**. São Paulo: Loyola, 2012.

KENNICK, W. **Does traditional aesthetics rest on a mistake?** Artigo publicado em Mind, LXVII (1958), 317-334.

KIVY, Peter. (Org.) **Estética: Fundamentos e questões de Filosofia da Arte**. São Paulo: Paulus, 2008.

MORENO, A. R. **Wittgenstein: os labirintos da linguagem - ensaio introdutório**. São Paulo: Moderna, 2006.

OLIVEIRA, W. T. **Wittgenstein e o Pragmatismo**. Ideação (UEFS), v.1, p. 33-48, 2011.

PASSMORE, J. "The dreariness of aesthetics" In: ELTON, William. (ed). **Aesthetics and language**. Oxford: Basil Blackwell, 1959.

PAZETTO, D. **Weitz, Danto e a definição da arte**. P E R I. vol 7 n° 2, p. 70 - 82, 2015.

PINTO, P. R. M. **Iniciação ao silêncio: análise do Tractatus de Wittgenstein**. São Paulo: Loyola, 1998.

RAMME, N. **A teoria institucional e a definição de arte**. Revista Poiésis, Rio de Janeiro, v. 12, n.17, p. 91-103, jul. 2011.

_____. **É possível definir "arte"?** ANALYTICA. vol 13 n° 1, p. 197-212, 2009.

SILVA, Marcos. Por que Jogos São Filosoficamente Relevantes para se Pensar a Natureza de Sistemas Formais? Uma Abordagem Wittgensteiniana. In: SOUZA, M. J. A., LIMA FILHO, M. M. (orgs.) **Escritos de Filosofia III: Linguagem e Cognição**. Porto Alegre: Editora Fi, 2019.

SILVEIRA, C. **O mundo e os mundos da arte de Arthur C. Danto: uma teoria filosófica em dois tempos**. Ars, n. 23, p. 51-77, 2014.

STERN, D. G. **As investigações filosóficas de Wittgenstein: uma introdução**. Trad. Marcelo Carvalho e Fernando L. Aquino. São Paulo: Annablume, 2012.

TRIGO, L. A morte da arte: escultura invisível é vendida por 15 mil euros. **Gazeta do Povo**, Curitiba, 4 de jun. de 2021.

THÉRIAULT, M. **Trinta anos após A transfiguração do lugar-comum: Danto, herdeiro de Wittgenstein**. Rapsódia, n. 10, p. 161-178, 2017.

WEITZ, M. **O papel da teoria na estética**. Tradução de Célia Teixeira. Artigo originalmente publicado em The Journal of Aesthetics and Art Criticism, XV (1956), p. 27-35.

WITTGENSTEIN, L. **Cultura e Valor**. Lisboa: Edições 70, 2000.

_____. **Estética, psicologia e religião**. São Paulo: Cultrix, 1966.

_____. **Investigações Filosóficas**. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

_____. **Tractatus Lógico-Philosophicus**. São Paulo: Edusp. 2001.

WOOD, P. **Arte Conceitual**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.