

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA  
CURSO DE FILOSOFIA

RODRIGO PONCIANO BERNARDI

OS CRITÉRIOS DE IDENTIFICAÇÃO DE ARTE DE JERROLD LEVINSON

FLORIANÓPOLIS  
2019

RODRIGO PONCIANO BERNARDI

Os Critérios de Identificação de Arte de Jerrold Levinson

Trabalho de Conclusão de Curso para obtenção do título de Bacharel em Filosofia pela Universidade Federal de Santa Catarina, sob orientação de Prof<sup>o</sup>. Dr<sup>o</sup>. Celso Reni Braidá.

Florianópolis  
Dezembro de 2019

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Bernardi, Rodrigo

Os critérios de identificação de arte de Jerrold  
Levinson / Rodrigo Bernardi; orientador, Celso Braidá, 2019.  
31 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) -  
Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de  
Filosofia e Ciências Humanas, Graduação em Filosofia, Florianópolis, 2019.

Inclui referências.

1. Filosofia. 2. Filosofia da Arte. 3. Análise Conceitual. 4. Teoria Relacional. 5.  
Jerrold Levinson. I.  
Braidá, Celso. II. Universidade Federal de Santa Catarina.  
Graduação em Filosofia. III. Título.

Rodrigo Ponciano Bernardi

Os Critérios de Identificação de Arte de Jerrold Levinson

Este Trabalho de Conclusão de Curso foi julgado adequado para a obtenção do Título de Bacharelado e aprovado em sua forma final pelo curso de Filosofia

Florianópolis, 17 de dezembro de 2019.

---

Prof. Dra. Marina dos Santos  
Coordenadora do Curso

**Banca Examinadora:**

---

Prof. Dr. Celso Reni Braidá  
Orientador

---

Prof. Dr. Alexandre Meyer Luz  
Examinador

---

Prof. Dra. Claudia Pellegrini Drucker  
Examinadora

---

Anderson Kaue Plebani  
Suplente

*Dedico este trabalho a minha avó Elza S. Bernardi in memoriam.*

## RESUMO

A finalidade deste texto consiste de duas tarefas principais. Primeiro, pretende apresentar, discutir e comparar modelos teóricos no que se refere a identificação de arte. Um dos métodos que serão abordados e problematizados consiste da definição real. O procedimento de análise do conceito de arte discutido na primeira parte busca oferecer uma justificativa que revele qual o sentido e a essência da arte. Contudo, pretende-se a partir disso contrastar com as discussões que culminaram, no final da década de 1950, cuja tese é a de que arte é um conceito indefinível em virtude do tipo de conceito formulado pelas teorias tradicionais não admitirem condições necessárias. O intuito disso é propor uma readequação metodológica no âmbito da identificação de arte a partir de um critério que autoriza classificar objetos ou ações enquanto arte do ponto de vista relacional. Assim, o procedimento de análise conceitual discutido na terceira parte buscar-se-á oferecer uma justificativa que expresse o modo como as coisas se tornam arte a partir de uma abordagem histórica-intencional.

**Palavras-chave:** Arte. Análise conceitual. Teoria relacional. Jerrold Levinson.

## **ABSTRACT**

The purpose of this paper consists of two main tasks. First, it intends to present, discuss and compare theoretical models with regard to identifying art. One of the methods that will be addressed and problematized consists of the essential definition. The procedure for analyzing the concept of art discussed in the first part seeks to provide a justification that reveals the meaning and essence of art. However, it is intended to contrast with the discussions that culminated in the late 1950s, whose thesis is that art is an indefinable concept because the type of concept formulated by traditional theories does not allow necessary conditions. The purpose of this is to propose a methodological readjustment in the scope of art identification from a criterion that allows classifying objects or actions as art from the relational point of view. Thus, the conceptual analysis procedure discussed in the third part will seek to offer a justification that expresses the way things become art from a historical-intentional approach.

**Keywords:** Art. Conceptual analysis. Relational theory. Jerrold Levinson.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>1</b>
<b>1 IDENTIFICAÇÃO DE ARTE.....</b>	<b>3</b>
1.1 ANÁLISE CONCEITUAL .....	3
<b>1.1.1 Definição essencialista.....</b>	<b>3</b>
<b>1.1.2 Anti-essencialismo: arte como conceito aberto.....</b>	<b>7</b>
<b>2 DEFINIÇÃO HISTÓRICA-INTENCIONAL .....</b>	<b>13</b>
2.1 IDENTIFICAÇÃO E A NATUREZA RELACIONAL DA ARTE	<b>Erro! Indicador</b>
<b>não definido.</b>	
<b>2.1.1 O problema e a tese histórica-retrospectiva .....</b>	<b>15</b>
<b>2.1.2 Condições de definição: direito de propriedade e visão de arte.....</b>	<b>16</b>
2.1.2.1 <i>Intencionalidade.....</i>	<i>17</i>
2.1.2.2 <i>Não-Institucionalidade.....</i>	<i>22</i>
2.1.2.3 <i>Indexicalidade .....</i>	<i>23</i>
<b>2.2.1 A natureza recursiva da arte .....</b>	<b>25</b>
<b>2.2.2 Objeções à Definição Histórica-Intencional.....</b>	<b>28</b>
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>29</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>31</b>

## INTRODUÇÃO

A motivação que conduziu a realização deste Trabalho de Conclusão de Curso foi impulsionada em virtude de a relevância do conceito de arte implicar o modo como lidamos com obras de arte. Isso significa a maneira como apreendemos o contexto cultural, seja local, ou de grupos sociais mais distantes. Independente de qual seja a teoria da arte em vigência, o conceito de arte por ela empregado indica o modo como talvez possamos avaliar, apreciar, reagir, interpretar, interagir com obras de arte e o de investir em artistas independentes, coletivos, instituições, eventos, espetáculos, e assim por diante. Sendo assim, uma teoria da arte interfere na nossa relação com artistas e suas obras devido ao seu papel elucidativo.

Por que se escreveu tanto no século passado sobre a obra *Fonte*, de Marcel Duchamp, e *Brillo Box*, de Andy Warhol? Porque houve um tempo no qual suspeitaram sobre o seu pertencimento na categoria de arte. Ainda que muitos houvessem rejeitado esses objetos como obras de arte, isso vale para mostrar a importância de um conceito de arte, seu caráter explicativo, assim como servem-nos como meio para pensarmos mais adequadamente a partir de argumentos os quais indicam o trajeto percorrido pelo filósofo a fim de que possamos decidir se para nós são legítimas obras de arte, ou não.

Classificar um candidato à obra de arte é identificar elementos estéticos ou relacionais, os quais autorizam o seu pertencimento a uma classe com um conjunto de outros objetos constituintes de uma mesma categoria: as obras de arte. Sendo assim, identificar confere o modo como examinamos os elementos de um candidato à luz de uma ou mais teorias da arte. Seja definindo suas condições de classificação, ou buscando semelhanças com obras de arte paradigmáticas, ou atribuindo a sua existência ao seu contexto de exibição ou realização, isto é, um ambiente institucional, ou, enfim, levando em conta a tradição da qual ela pertence por meio de uma genealogia respeitante aos modos como um candidato se tornou aquilo que chamamos obra de arte. A filosofia analítica da arte envolve esse tipo de investigação.

A respeito da temática geral deste texto recorreremos às considerações introdutórias feitas pelo filósofo Noël Carroll. Carroll reconstrói o debate tanto do ponto de vista histórico quanto metodológico. Essas considerações dizem respeito a formulação de uma definição do conceito de arte a partir do método das condições necessárias ou suficientes – ou definição real/essencialista. Isto significa que qualquer atividade artística que produza “objetos” (artefatos, eventos, situações, interações) devem possuir essencialmente alguma coisa que só

tal atividade é capaz de fornecer para que todo o processo de criação culmine com o surgimento de uma obra de arte. As controvérsias a respeito desse método serão discutidas.

Neste contexto, a tese de que todas as obras de arte possuem uma propriedade essencial tem se mostrado cada vez mais difícil de se sustentar em virtude da diversidade de formas artísticas. Por isso, a exigência de uma única propriedade como condição necessária de classificação de algo enquanto arte será discutida com o intuito de problematizar a questão da definição de arte estar implicada na identificação de elementos exibidos na obra. Este debate tem como ponto de partida as reflexões anti-essencialistas de Morris Weitz.

A partir disso, tomaremos como parâmetro a tese de que nem tudo é arte porque suas características intrínsecas indicam sua artisticidade.

Por essas razões, o problema da identificação de arte exige que redimensionemos a discussão para uma via teórica com a qual seja possível propor alternativas que não indiquem somente o sentido estético de arte. Neste sentido, a pretensão deste texto é indicar um modelo teórico que discuta os meios de gerar a extensão do conceito arte, isto é, obra de arte, sem que se perca de vista a pluralidade do que pode vir a ser designado como tal. Para tanto, recorreremos a definição histórica-intencional de Jerrold Levinson, principalmente porque nos parece mais viável do ponto de vista criterial. Enquanto as estéticas filosóficas investigam os motivos que certas coisas são arte, do ponto de vista da aparência dos “objetos” e dos tipos de reações que eles provocam, com este autor estaremos considerando fortemente os procedimentos que estiveram envolvidos no concebimento de um candidato à obra de arte. Assim, nossa ideia principal é examinar as condições de classificação de obra de arte cujo foco principal consiste de uma retrospectiva histórica com base nas intenções que envolveram o processo criativo. Isto nos parece relevante dada a natureza expansiva das formas artísticas, bem como dos tipos de coisas que chamamos de obras de arte: instalação, dança, *performance*, *grafitti*, etc.

Concluindo, as pretensões gerais deste texto consistem da discussão dos pontos centrais a respeito do debate no que diz respeito à definição de arte no século XX – do ponto de vista da tradição analítica. Justificar os principais motivos que levaram à abertura de uma via não-definidora, apontando seus pontos fortes e fracos. Apresentar e examinar com alguma profundidade a teoria histórica-intencional, com o intuito de deslocar o foco de identificação do “objeto” para o agente criador; e, por fim, introduzir e comentar algumas objeções.

# 1 IDENTIFICAÇÃO DE ARTE

## 1.1 ANÁLISE CONCEITUAL

### 1.1.1 Definição essencialista

O problema da identificação de arte consiste de um entre os principais temas de discussão recorrentes na filosofia da arte contemporânea na tradição analítica<sup>1</sup>. Durante o século XX, diversas teorizações da arte foram oferecidas conforme o surgimento de novos movimentos artísticos, que, em última instância, fizeram cair por terra o conceito de arte vigente. Em quais condições um conceito é rejeitado? Para responder essa pergunta devemos pressupor de que há na linguagem corriqueira um uso e uma aplicação do conceito de arte que dê conta de explicar por que algumas coisas são arte e outras, não. Contudo, a hipótese de que talvez exista mais de um uso, isto é, mais de um significado do que seja “a arte” é o que impulsiona a abordagem analítica, sem perder de vista o estabelecimento de condições que torne a análise rigorosa. Na *Introdução de Filosofia da Arte*, Noël Carroll introduz o método da análise conceitual nos seguintes termos:

A abordagem padrão trata os conceitos como categorias. Aplicar um determinado conceito a um objecto é classificá-lo como membro da categoria pertinente. Chamar obra de arte a um objecto implica determinar que ele reúne os critérios ou as condições exigidas para pertencer a essa categoria.<sup>2</sup>

O que foi dito acima indica que o conceito de arte é algo construído. Para tanto, suas principais características devem ser reunidas de modo que permita incluir objetos ou ações em uma mesma categoria. Sendo assim, para fins introdutórios, cabe mencionar os critérios de identificação de arte recorrentes na primeira metade do século XX. A esse respeito, Carroll explica que os critérios procediam “(...) mediante a decomposição dos conceitos nas suas

---

<sup>1</sup> Há um artigo que menciona o surgimento de uma “estética de cunho analítico” em meados do século passado, cuja abordagem reflete as contribuições de Wittgenstein à filosofia da linguagem e o surgimento de movimentos artísticos, como a *Pop art* e o *Fluxus*. Cf: RAMME, Noeli. *É possível definir “arte”*. ANALYTICA, Rio de Janeiro, vol. 13 nº 1, 2009, p. 197-212.

<sup>2</sup> CARROLL, 2010, p. 20.

condições necessárias e suficientes de aplicação”.<sup>3</sup> Por conseguinte, se quisermos saber o que é uma coisa, como um triângulo, precisamos saber as características que todos os triângulos possuem e quais características diferenciam todos os triângulos de outras coisas, como círculos e quadrados. Ou seja, algo só será um triângulo se for um polígono de três lados e três ângulos – e nada mais. Concluindo:

A este tipo de análise chama-se frequentemente definição real ou essencial. Real, porque se trata de uma definição do conceito em causa; essencial, porque procura chegar às características essenciais do conceito – as suas condições necessárias e suficientes de aplicação.<sup>4</sup>

Da perspectiva da história da estética, é pertinente ressaltar que, a pretensão de definir arte não surgiu com as teorias da arte recente.<sup>5</sup> No século XVIII, já haviam tentativas de tratar a questão de maneira sistemática. A obra *As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio*, publicada em 1746 por Charles Batteux, toca nessa questão: “(...) as artes, naquilo que é propriamente arte, são apenas imitações, semelhanças que não são a natureza, mas que parecem sê-lo; e que, assim, a matéria das belas-artes não é o verdadeiro, mas somente o verossímil”<sup>6</sup>. Note que Batteux argumenta a fim de convencer que algo só será aceito como arte se necessariamente possuir propriedades imitativas, isto é, que tais propriedades representem todo o objeto tal como sua existência no mundo real. Pode-se dizer, em última instância que, tal forma de raciocinar acerca da natureza da arte era, e ainda é bastante usual, com algumas exceções, claro. Sendo assim, do ponto de vista de uma concepção essencialista de arte, tal como os defensores da teoria da imitação/representação, só os objetos portadores de características em que são manifestas a aparência de um objeto são considerados obras de arte.

A tese defendida pelo teórico da imitação, ou representacionista, é a de que uma obra de arte deve imitar a realidade ou ser acerca de algo: um tema, um diálogo, uma narrativa que descreva/mostre um acontecimento ou que seja materializada em forma de objeto de arte. Nesse sentido, era comum sustentar que a arte “espelha a natureza”. Contudo, nem sempre este fora o parâmetro para se definir arte. A natureza da arte pós-imitativa é a expressão, pois as obras não só passaram a revelar como as coisas são a partir de referências objetivas – como o uso da pantomima na dança – mas passaram a expressar os sentimentos dos artistas. Assim, até o final

---

<sup>3</sup> Id.

<sup>4</sup> Ibidem, p. 22.

<sup>5</sup> Cf. TOLSTÓI, L. O que é arte? principalmente, os capítulos I-IV, onde o autor apresenta diversas tentativas de definição de arte a partir de conceitualizações em torno da noção de “beleza”.

<sup>6</sup>BATTEUX, 2009, p. 27.

do século XVIII, as teorias da imitação/representação eram consideradas teorias legítimas da arte, até que as produções artísticas voltadas para a expressão individual do artista começaram, portanto, a exigir uma definição de arte.<sup>7</sup>

Do ponto de vista da Teoria da Arte como Expressão, argumenta Leon Tolstói: “Cada obra de arte faz com que aquele que a recebe entre em um certo tipo de comunhão com aquele que a produziu ou está produzindo e com todos aqueles que, simultaneamente ou antes ou depois dele, receberam ou irão receber a mesma impressão artística”<sup>8</sup> O ponto que nos interessa evidenciar é que, em contraste com as motivações artísticas do defensor da arte como imitação/representação, para algo ser arte é necessário haver a aproximação do artista com o público por meio da transmissão de sentimentos. A respeito disso é importante ressaltar ainda que outra condição necessária para tal aproximação se efetivar enquanto experiência artística é a de que o artista tem que ter vivenciado um certo estado emocional antes de transmiti-lo ao público, seja na forma de um objeto ou de uma situação de arte, de modo que finalmente o público possa sentir o mesmo que o artista sentiu. Nas palavras de Tolstói, a arte é “(...) um meio de intercâmbio humano, necessário para a vida e para o movimento em direção ao bem de cada homem e da humanidade, unindo-os em um mesmo sentimento”.<sup>9</sup>

Conforme o que foi dito acerca da arte como imitação e como expressão, concluímos que a definição real/essencialista opera adequadamente enquanto procedimento de identificação de arte, sobretudo, do ponto de vista do senso comum. Neste sentido, dizer o que é arte, exprime em primeiro lugar sua natureza, segundo, revela o que os objetos precisam possuir para ser arte e como eles se relacionam em um mesmo domínio. Ou seja, como tal definição estabelece condições de existência de obra de arte de modo que isto implique na descoberta da função e o valor que a arte tem para a sociedade. Diante essas vantagens, entretanto, nenhuma das duas teorias mencionadas ou quaisquer outras que admitem a pertença de algo na categoria de arte obtém pleno sucesso. Uma das razões é que a posse de um único atributo estético ou um tipo específico de reação à arte não ocorre com todas as obras nem tampouco justifica o modo como devemos apreciá-las, conforme nos mostra a história da arte desde o início do século XX.

Para os propósitos de articulação do tema geral com o tema principal, é válido ainda caracterizar a definição real essencialista conforme a abordagem funcionalista designada por Stephen Davies, em contraste com definições processualistas. Segundo este autor:

---

<sup>7</sup> CARROL, 2010, p. 75.

<sup>8</sup> TOLSTÓI, 2016, p. 58-59.

<sup>9</sup> Idem, p. 61.

O **funcionalista** sustenta que há uma necessidade específica nas nossas vidas que a arte satisfaz e que é em termos dessa necessidade que a arte deve ser definida. Embora a arte possa satisfazer muitos interesses – por exemplo, pode ser valorizada como investimento financeiro – esses interesses explicam por que as obras de arte podem ser referidas e apreciadas como investimentos e coisas semelhantes, mas não explicam por que temos o conceito de arte e apreciamos as obras de arte *qua* arte. O valor primário da arte é hedônico, e não moral ou pragmático. Consequentemente, os protagonistas do funcionalismo caracterizam o propósito da arte como o de proporcionar uma experiência distintiva (“experiência estética”) a qual é valorizada pela fruição a que dá lugar. Segundo o funcionalismo, é uma condição necessária de algo ser uma obra de arte o (ser objeto de uma intenção de) ter a capacidade de gerar experiência estética. Uma peça é digna do estatuto de arte em virtude de ter (ou ser objeto de uma intenção de que tenha) propriedades que, ao delas se ter experiência, serão gratificantes. Independentemente de que fórmulas mágicas sejam proferidas sobre uma dada coisa, essa coisa só pode ser uma obra de arte se tiver a capacidade de produzir uma experiência de magnitude não insignificante.<sup>10</sup>

Como exemplo para o caso de definições funcionalistas, mencionamos que houve um período da história sobre a qual a natureza da arte era considerada a imitação/representação e a expressão. Em contraste, como será examinado detalhadamente no próximo capítulo, note que este outro tipo de definição leva em consideração outros parâmetros analíticos e metafísicos/ontológicos, diferindo fortemente o modo como se pretende responder do que consiste a natureza da arte e o que torna certas coisas obras de arte. Assim, Davies diz que:

(...) o **procedimentalista** defende que uma condição necessária para algo ser uma obra de arte é ser “batizada” como arte por alguém com a autoridade e, por esse meio, conferir o estatuto de arte à peça. Essa autoridade é investida em papéis informalmente estruturados, ocupados por pessoas no mundo da arte. O fato de que uma peça produziria “experiência estética” se fosse uma obra de arte é uma excelente razão para lhe conferir o estatuto, mas o facto de algo ser ou tornar-se, ou não, uma obra de arte é necessariamente uma questão de receber ou não a sanção apropriada e não uma questão da sua funcionalidade<sup>11</sup>.

Nossa observação geral a propósito do que expomos até aqui, refere a análise conceitual como uma das ferramentas em que a filosofia analítica oferece a fim de esclarecer qual é a essência da arte, assim como se algo pode ser classificado como obra de arte tendo previamente estabelecido condições necessárias e suficientes. Com o surgimento de novas obras de arte, o que já havia sido fixado como parâmetro de decisão, caía por terra, justamente por conta dessas novas obras levantarem a questão acerca de padrões artísticos.

---

<sup>10</sup> DAVIES, 2007, p. 43-44, grifo nosso.

<sup>11</sup> Ibidem, p. 44, grifo nosso.

Chega-se à conclusão de que, enquanto critério de classificação, as definições essencialistas-funcionalistas apresentavam inconsistências justamente pela razão de que com o seu instrumental teórico não era possível admitir como arte as transformações que ocorrem no universo artístico. Assim, passou-se a suspeitar sobre a possibilidade de uma resposta definitiva sobre o que é arte. Contudo, isto não significa que definir arte seja uma proposta totalmente fracassada. O problema, como será visto a seguir, consiste de saber se é possível uma teoria (estética), ou seja, se uma definição real a partir de um conjunto de propriedades necessárias e suficientes ainda são os critérios adequados de classificação de objetos e ações como arte.

### 1.1.2 Anti-essencialismo: arte como conceito aberto

Diante do que foi discutido anteriormente sobre definições essencialistas, será apresentada uma alternativa teórica de identificação de arte cuja ênfase repousa sobre a questão no que diz respeito a possibilidade da teoria estética ser, ou não, o procedimento adequado de categorização de objetos como arte, principalmente, se não for perdido de vista a necessária exigência desses objetos possuírem propriedades necessárias e suficientes.

De acordo com alguns autores da tradição analítica, o problema da definição de arte – e não de beleza ou de gosto – começa a partir de uma posição cética caracterizada por um anti-essencialismo à maneira como Wittgenstein abordou a questão a respeito de certos conceitos não exigirem condições necessárias e suficientes.<sup>12</sup> Nesse sentido, supõe-se de que “arte” é um desses conceitos e uma teoria a respeito disso foi desenvolvida por Morris Weitz (1916-1981). Em seu artigo, *O papel da teoria na estética*, publicado em 1956, ele defende a tese de que não é possível definir arte em termos de condições necessárias e suficientes, conforme os teóricos da estética da arte moderna já haviam atribuído, como Tolstói e Bell. Segundo Weitz, esses autores não adequavam suas descrições sobre o fenômeno da arte, mas faziam recomendações sobre o que consistia boa arte.<sup>13</sup>

O pressuposto acerca da indefinibilidade de arte surge a partir da suspeita de que o tipo de formulação conceitual implica o estabelecimento de um significado restrito de arte. Por

---

<sup>12</sup> Cf. LEVINSON, J. *Philosophical Aesthetics: an overview* (The Definition of Art) In: *The Oxford Handbook of Aesthetics*, 2003, p. 13-15; RAMME, N.. *É possível definir “arte”*. ANALYTICA, Rio de Janeiro, vol. 13 nº 1, 2009, p. 197-212.

<sup>13</sup> Weitz classifica as definições tradicionais como “honoríficas”, dado o tipo de descrição que os teóricos oferecem sobre a natureza da arte.

consequente, Weitz também observa que o critério de identificação de arte, conforme a detecção de propriedades essenciais consiste de um erro, dada a existência de contraexemplos. Para ele, o procedimento de identificação cuja centro é o estabelecimento de condições necessárias e suficientes exclui novos candidatos à obra de arte, justamente por não possuírem tais condições, mas em virtude de propor outras. E por conta da dificuldade de uma teoria da arte classificar novas obras, ou seja, àquelas que se encontram no limite onde a linguagem corriqueira já não oferece mais tão facilmente os meios de descrição, que Weitz argumenta:

Todas as teorias apresentadas são inadequadas em diferentes aspectos. 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<sup>14</sup>.

Dada a diversidade de teorias da arte, bem como as qualidades que tornam uma coisa obra de arte, a teoria de Weitz, portanto, nega que haja uma essência para toda a arte.

Por essa razão, em vez de perguntar qual é a essência da arte, Weitz reformula o problema do seguinte modo: “Será a teoria estética possível, no sentido de uma definição verdadeira ou de um conjunto de propriedades necessárias e suficientes da arte?”<sup>15</sup>

A resposta é sugerida conforme Wittgenstein, *Investigações Filosóficas*, argumenta sobre a natureza do conceito de jogo. Para ele, tal conceito não possui uma propriedade individuadora, não possui uma essência, isto é, não é possível uma definição essencial. Existem vários jogos, de cartas e tabuleiros; jogos em dupla e entre equipes, assim como os jogos onde não há adversários. Assim, não é possível justificar o que é um jogo, mas sabemos o que são por familiaridade com diversos tipos de jogos. Quando nos referimos a um jogo, deixamos de mencionar as características de outro, ou quando participamos de algum, deixamos de seguir as regras de outro. Segundo Wittgenstein, o conceito de jogo recebe outro tratamento:

(...) vemos uma rede complicada de semelhanças, que se envolvem e se cruzam mutuamente. Semelhanças de conjunto e de pormenor. 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 os membros de uma família (...).<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> WEITZ, 1956, p. 4.

<sup>15</sup> Ibid, p. 1.

<sup>16</sup> WITTGENSTEIN, L. *Investigações filosóficas*. São Paulo: Nova Cultural. (Col. *Os Pensadores*), 2000. p. 52.

O ponto de vista que Weitz defende sobre o conceito de arte corresponde ao modo como o conceito de jogo é tratado por Wittgenstein. Dessa maneira, para ambos parece razoável não exigir de um candidato à arte ou à jogo a posse de uma propriedade essencial; e é assim que Weitz pensa a respeito da estrutura do conceito de arte após ter examinado as formulações de Tolstói, Bell, entre outros. Neste sentido, segundo Weitz, introduzir um novo candidato à categoria de arte consiste de já ter identificado “feixes de propriedades”,<sup>17</sup> isto é, admite-se, por um lado, que há “semelhanças de família” entre o candidato e uma obra de arte paradigmática. A abordagem não definidora de Weitz se fixa na perspectiva anti-essencialista, na medida que propõe uma alternativa no que diz respeito à identificação de obras de arte:

Não existem condições necessárias e suficientes mas existem as cadeias de condições de semelhança, isto é, existem feixes de propriedades que nos permitem descrever algo como uma obra de arte, e apesar de não ser necessária a presença de nenhuma dessas propriedades, a maioria delas está presente. A isto chamarei "critério de reconhecimento" de obras de arte. Todas estas propriedades têm servido como critério de definição das teorias de arte tradicionais; por isso já estamos familiarizados com elas.<sup>18</sup>

Compreende-se, portanto, que as obras de arte se interconectam porque em todas elas são possíveis detectar níveis de similaridade. Por exemplo, a obra *a* se assemelha à *b* porque ambas possuem a propriedade *A*; já *b* se assemelha a *c* porque ambas possuem *B*, mas *a* não possui, apesar de *b* e *c* possuírem *C*. Portanto, as obras *a*, *b*, *c* acabam possuindo similaridades, mas nenhuma delas possui necessariamente uma propriedade para ser aceita como arte.

Weitz ressalta que os teóricos da arte não se deram conta do tipo de conceito de arte aplicado às diversas práticas artísticas. Observa, entretanto, que não é porque todas as teorias da arte examinadas fracassaram que, em outras circunstâncias, outro tipo de definição não daria conta de abarcar a diversidade de expressões artísticas. Ainda assim, rejeitou a possibilidade de definição porque as formulações seriam demasiadas restritivas, já que algo só se torna arte em razão da pertença dessa ou daquela propriedade essencial. Assim, Weitz argumenta a favor da “abertura” do conceito de arte em virtude da natureza expansiva das práticas de arte.

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, normalmente críticos de arte profissionais, sobre se o conceito de arte deve ou não ser alargado. **Os estetas podem estabelecer condições de similaridade, mas nunca condições necessárias e suficientes**

---

<sup>17</sup> WEITZ, 1956, p. 8.

<sup>18</sup> Idem.

**para a correcta aplicação do conceito.** Com o conceito ‘arte’, as suas condições de aplicação nunca podem ser exaustivamente enumeradas, uma vez que novos casos podem sempre ser considerados ou criados pelo artista, ou mesmo pela natureza, o que exigirá uma decisão por parte de alguém em alargar ou fechar o velho conceito ou em inventar um novo<sup>19</sup>.

Como não é o caso de propor uma formulação conceitual, Weitz aposta na abertura do conceito de arte a fim de que sejam admitidas alternativas criteriosas que auxiliem a tarefa de identificar novas obras. Para tanto, partiu do princípio de que só existe arte porque o domínio do qual ela pertence está necessariamente em constante expansão. De certo modo isso livraria os estetas da tarefa de construir uma teoria tendo em vista que alguma coisa, em última instância, só poderá ser arte se possuísse necessariamente determinadas propriedades, mas teriam que admitir que tudo pode ser arte dada as inúmeras semelhanças entre arte e não-arte.

Ainda que o argumento do conceito aberto e o de semelhanças de família pareçam uma solução adequada para o problema da identificação de arte, a teoria de Weitz se tornou alvo de objeções após alguns anos sem que os filósofos se ocupassem com uma nova definição de arte<sup>20</sup>

Uma das objeções chama atenção para o duplo sentido do conceito de “arte” empregado por Weitz. O primeiro refere à extensão “obras de arte”, e o argumento do conceito aberto implica a recusa de um conjunto de condições necessárias e suficientes para algo pertencer a esta categoria. Contrariamente, o conceito se fecharia, o que torna confusa a afirmação de que a “arte” expressa um domínio de práticas as quais permanecem em constante expansão, inovação, mudanças, etc. O equívoco se revela aí, pois o uso do termo “arte” refere tanto às obras de arte quanto às práticas de arte. Segundo Carroll, “(...) não há razão para supor que o conceito de uma prática pode ser aberto, ao passo que o conceito dos objectos da dita prática (neste caso, obras de arte) é fechado”.<sup>21</sup> Com efeito, o domínio da arte enquanto prática permanece em constante expansão, inovação, mudanças, etc., mas, agora, é plausível que obras de arte permaneçam em expansão, inovação e mudanças?

Uma segunda objeção se concentra na abordagem das semelhanças de família como critério de classificação de arte. Operando conjuntamente com o argumento do conceito aberto, tal abordagem é suspeita por conta de aceitar certas coisas como arte quando não o são. Segundo esse tipo de classificação, a maneira como se identifica arte requer que haja comparações entre as semelhanças visíveis entre as obras de arte paradigmáticas e os novos candidatos. A respeito

---

<sup>19</sup> TEIXEIRA, 1956, p. 7, grifo nosso.

<sup>20</sup> CARROLL, 2010, p. 249.

<sup>21</sup> Idem, p. 244.

disso, complementa Carroll: “Se, no presente, estivermos confusos quando ao estatuto de um novo trabalho, somos incitados a analisar o corpo de objectos já considerados obras de arte e ver se este novo trabalho apresenta semelhanças visíveis com o nosso actual conjunto de obras de arte reconhecidas”.<sup>22</sup> A dificuldade se acentua devido ao fato de não haver uma lista do que é visivelmente permitido comparar entre as obras já aceitas e as que estão aguardando pelo estatuto de arte, o que torna o conceito de semelhança de família bastante amplo.

O fato de uma obra paradigmática se constituir de um objeto físico, como a madeira, autoriza que o comparemos com objetos que não são arte, mas que são produzidos a partir da mesma matéria-prima. Se um conjunto de obras de arte feitos de madeira autorizar hoje que certos objetos suspeitos são arte, e supondo que tais objetos suspeitos – por serem feitos de madeira – autorizem a pertença de outros objetos de madeira como arte e, assim, progressivamente, tudo isso indefinidamente será obra de arte. Sendo assim, sobre a semelhança de família enquanto método de classificação de obra de arte, Carroll adverte: “Isolada, a semelhança não qualificada é simplesmente demasiado ampla para que a utilizemos na seleção de obras de arte, pois tudo é semelhante a tudo de uma maneira ou de outra”.<sup>23</sup> E arremata com um dilema:

O modelo das semelhanças de família está, então, entre a espada e a parede: ou emprega o conceito de semelhança sem reservas, que leva à conclusão de que tudo é arte; ou, para evitar essa conclusão, qualifica o tipo de semelhanças relevantes para o estatuto de arte, reintroduzindo assim condições necessárias ou suficientes, ou ambas – o que nos conduziria, de novo, à definição. Isto é, a abordagem das semelhanças familiares, passando a ser um tipo de abordagem definidora orientada por condições. Seja como for, a abordagem das semelhanças familiares não cumpre as suas promessas.<sup>24</sup>

Uma última e breve observação acerca da concepção de arte como conceito aberto será de grande relevância para o próximo capítulo. Em razão do anti-essencialismo proposto por Weitz, mais o aparecimento de obras de arte desafiadoras, tanto do ponto de vista analítico quanto ontológico, o surgimento de diversas abordagens teóricas, entre as décadas de 1970 e 1980, culminou para “Um novo rumo para a teoria da arte”.<sup>25</sup> Tais teorias, cada qual com a sua maneira, se concentraram na investigação de critérios de identidade de obras de arte, cuja ênfase

---

<sup>22</sup> Idem, p. 247.

<sup>23</sup> Idem, p. 248-249.

<sup>24</sup> Idem, p. 249.

<sup>25</sup> DICKIE, 2007, p. 126.

se localizou em torno da rejeição do sentido estético da arte. Em geral, deslocaram os critérios de classificação para o âmbito das propriedades que são inapreensíveis pela percepção, e os quais são designados de propriedades relacionais. Entre os autores, há um em particular que se opôs à tese Weitz. Em seu artigo de 1964, *O Mundo da Arte*, Arthur Danto afirmou: “Ver um objecto como arte requer algo que o olho não pode captar – uma atmosfera de teoria artística, um conhecimento da história da arte: um mundo da arte”.<sup>26</sup> Com a expressão “mundo da arte”, Danto está supondo que uma das condições de existência de arte é uma forma de linguagem que permite exprimir as razões de certas coisas serem arte, tirando do objeto a condição *sine qua non* de atribuição do estatuto de artístico.

---

<sup>26</sup> DANTO, 2007, p. 92.

## 2 DEFINIÇÃO HISTÓRICA-INTENCIONAL

### 2.1 IDENTIFICAÇÃO E A NATUREZA RELACIONAL DA ARTE

A teoria de Jerrold Levinson (1948-) tem sido, ultimamente, a concepção de obra de arte mais influente e mais amplamente aceita, principalmente no debate anglo-americano. Ela se divide em duas versões. Levinson fornece, em ambas, critérios de identificação de obras de arte por meio da análise do conceito em questão. Fornece, com isso, um esclarecimento sobre a natureza das obras de arte, preenchidas por determinadas condições que visam se ajustarem conforme à vasta produção artística e, contudo, opondo-se às perspectivas estéticas e institucionais. Neste capítulo, portanto, serão examinadas as duas versões da teoria histórica-intencional, e no final, uma análise acerca de algumas objeções.

Não é difícil compreender por que a teoria de Levinson é tão influente. Em primeiro lugar, os critérios de identificação que permitem classificar candidatos como arte operam por meio de um tipo de triagem a fim de que se possa investir, contrária às teorias estéticas, acerca dos aspectos extrínsecos dos objetos. No entanto, os próprios elementos operacionais da teoria que mais acentuam as suas vantagens, também apresentam inconsistências. Em seu artigo, publicado em 1989, *Refining art historically*, Levinson revisa algumas de suas principais posições acerca do debate sobre a natureza da arte e das obras de arte. Em resumo, o que Levinson tem em mente é reforçar, por um lado, um aspecto peculiar de seu modelo, a saber, a possibilidade de avaliar “(...) os critérios de adequação extensional e da sua acuidade face à natureza da arte actual”. Essa motivação surge a partir de uma preocupação, expressa na seção 60 do ensaio *A arte e seus objetos*, de Richard Wollheim, onde este autor reconhece a exigência de um “(...) projeto mais frutífero e mais realista [que] seria o de buscar, não uma definição, mas um método geral para identificar obras de arte”.<sup>27</sup>

Afinal, com um panorama tão vasto de fazeres artísticos, como os usos do corpo na dança nos vídeos, o problema principal que tem conduzido a pesquisa para esse trabalho de conclusão de curso, pretende elucidar – na atual conjuntura artística, face às fronteiras com a política, com as questões de gênero e de imigração, bem como com a expansão das mídias digitais – a relevância de um procedimento de decisão do que é arte, e o que não é, no sentido expresso por uma abordagem definidora. Conforme observa Levinson:

---

<sup>27</sup> WOLLHEIM, 1994, p. 124.

Se reflectirmos sobre todas as variedades de arte e de produção de arte do último meio século, não podemos deixar de ficar surpreendidos pelo facto de, intrinsecamente falando, simplesmente não existirem quaisquer limites. Qualquer coisa, vista, por assim dizer, do exterior, pode ser arte. Ao mesmo tempo, isto não significa que tudo é arte e que não há aqui nenhuma distinção a fazer.<sup>28</sup>

A respeito do que já foi dito sobre definições procedimentais, ressaltamos que este tipo de procedimento opera juntamente com a crença de que a natureza da arte é relacional e, no caso da teoria de Levinson, isto se refere à correspondência de seus critérios de identidade convergirem com história das produções de obras de arte. Nesse sentido, há uma tese que defende a ideia de que a natureza da arte reflete práticas vigentes em um certo contexto cujas regras são fixadas pelos seus próprios agentes: artistas, cenógrafos, críticos, curadores, figurinistas, programadores, técnicos e assim por diante. George Dickie (1926-) é o principal defensor da teoria institucional da arte, o qual Levinson reserva algumas críticas a respeito da ambiguidade em uma das expressões (“conferido o estatuto de candidato”) que compõe a antiga versão da definição institucional de obra de arte:

Uma obra de arte, em sentido classificatório, é (1) um artefacto (2) com um conjunto de aspectos que fez com que lhe fosse conferido o estatuto de candidato à apreciação por parte de alguma pessoa ou pessoas, agindo em nome de uma certa instituição social (o mundo da arte).<sup>29</sup>

Do ponto de vista institucional, critica Levinson, um “enquadramento”, por mais que, de fato, seja exigido minimamente para as produções artísticas, não é uma condição necessária para a definição de arte, tal como é proposto por Dickie: “A teoria institucional coloca as obras de arte num enquadramento complexo pelo qual um artista, ao criar arte, desempenha um papel cultural, desenvolvido historicamente, para um público mais ou menos bem preparado”.<sup>30</sup> Ora, para uma teoria geral do conceito de arte, do ponto de vista do debate analítico, não seria mais adequado levar em conta critérios que incluam manifestações artísticas que são desenvolvidos fora das instituições de arte?

---

<sup>28</sup> LEVINSON, 2007, p. 171.

<sup>29</sup> DICKIE, 2009, p. 112.

<sup>30</sup> *Ibidem*, 142.

### 2.1.1 O problema e a tese histórica-retrospectiva

A visão de arte que pretendemos defender parte da recusa da concepção baseada na tese de que toda e qualquer obra de arte só é o que é porque sua produção é conduzida por meio de uma concepção amplamente arraigada no conceito de estético. Uma vez que se supõe que nem toda obra de arte é concebida a partir da dimensão estético-semântica, ou seja, como uma atividade vinculada à maneira de um indivíduo reagir, sentir e se referir a um objeto. Portanto, nosso exame tem como ponto de partida as seguintes perguntas: é possível identificar arte por meio de um retrospecto histórico, de modo que um novo candidato seja reconhecido como obra de arte, em virtude principalmente das intenções de seu proponente corresponderem às intenções de um artista de um período precedente? Em quais condições isso é possível?

Ainda que Levinson lide com entidades difíceis de verificar, como é o caso da intencionalidade, sua expectativa acerca do estabelecimento de critérios de identificação é a de conseguir justificar que é possível que a intenção acerca da produção de um novo candidato à obra de arte esteja relacionada com a produção de arte paradigmática. Para tanto, Levinson oferece explicações em torno dos modos como ele pensa o conceito de intenção. A primeira delas é mais básica e serve para introduzir o conceito:

As intenções são, ao que creio, estados psicológicos ou propriedades dos indivíduos que as têm, mas nada nos obriga a considerá-las como ocorrências psicológicas ou como instantes da vontade. Em princípio, é possível chegar às intenções que presidem sobre uma dada obra, em particular àquela que determina se o esforço em questão é arte. Em muitos casos, isto é sugerido pelo aspecto exterior do objeto, o seu contexto de criação, o processo pelo qual ele passou a existir, o gênero a que pertence, etc.<sup>31</sup>

Por isso optamos por um deslocamento metodológico que destacasse os aspectos tanto intrínsecos quanto extrínsecos do candidato, pois a diversidade de práticas artísticas exige que uma definição de arte e de obra de arte seja respaldada por ambas vias, a fim de que seja garantida a inclusão de novos candidatos, desde os tipos de arte de culturas distintas quanto os que são concebidos fora da esfera institucional. Por essas razões que se pretende apresentar os argumentos de Levinson com o intuito de defender uma concepção de arte cuja natureza é histórica-retrospectiva. Sua definição simples de obra de arte se alinha ao propósito de encarar a natureza relacional da arte da perspectiva histórica-retrospectiva:

---

<sup>31</sup> LEVINSON, 2007, p. 174.

(...) uma obra de arte é uma coisa (um item, objecto ou entidade) que foi seriamente projectada para ser-tratada-como-obra-de-arte, ie., para ser tratada *segundo uma qualquer forma pela qual as obras de arte preexistentes foram ou são corretamente tratadas*.<sup>32</sup>

### 2.1.2 Condições de definição: direito de propriedade e visão de arte

Em seu artigo *Defining art historically*, publicado em 1979, Levinson apresenta a primeira versão de sua teoria da arte. Neste são introduzidos os pilares de um modelo de identificação de obra de arte cujos aspectos centrais concentram-se em um retrospecto da história da arte e da intenção do artista. A respeito do modelo apresentado na primeira versão, deve ser ressaltada a pretensão de que os critérios de identificação impliquem a transferência das condições necessárias que asseguram o estatuto de arte do objeto ou realização para o proponente artístico. Sendo assim, Levinson defini obra de arte a partir da introdução de dois conceitos: “direito de propriedade” e o de “intenção” (*intended for*). O objetivo é não ter que recorrer aos aspectos intrínsecos da obra:

(I) X é uma obra de arte = df X é um objeto que uma pessoa ou pessoas tendo os direitos de propriedade sobre X, pretende-se que sejam seriamente considerados-uma-obra-de-arte, isto é, considerada de qualquer maneira (ou maneiras) nas quais as obras de arte anteriores são ou foram corretamente consideradas<sup>33</sup>.

Como dito, a definição (I) assegura a motivação em relação à transferência das condições necessárias que garantem o estatuto de arte de um objeto para o proponente artístico. Nas palavras do autor, “A semelhança externa entre obras de arte não é nem necessária nem suficiente para ser uma obra de arte”<sup>34</sup>, dado o aspecto intencional que o próprio enfatiza.

Note agora que, conforme a definição acima, noções como “propriedade” e “pretende-se”, se aplicam de modo particular. Em primeiro lugar, não se deve tomar o primeiro quanto “característica” ou “aspecto” de algum objeto. O que Levinson quer chamar atenção é para a condição necessária de algo ser visto como arte a partir do direito de posse do objeto por parte do artista. Ou seja, tanto a posse de algo que fora transferido para o artista, quanto a posse que

---

<sup>32</sup> Ibidem, p. 169, grifo do autor. A expressão ‘corretamente tratadas’ será discutida no momento dedicado ao conceito de intencionalidade.

<sup>33</sup> LEVINSON, 1979, p. 8-9.

<sup>34</sup> Ibidem, p. 8.

o artista possui em relação aos materiais e os recursos técnicos utilizados durante o processo de criação. Essa condição, todavia, sofreu fortes críticas, como será visto em outro momento. Ainda assim, o que se pretende sublinhar é que não é mais necessário deter-se somente à detecção de propriedades estéticas – sejam elas sobretudo caracterizadas pelo *design* do objeto – enquanto procedimento padrão de decisão, a fim de que se estabeleça qual é a essência de toda arte, bem como o tipo de experiência que ela deve produzir, os meios que a linguagem tem de assumir quando se pretende dizer o que é e o que não é arte, os tipos de práticas e atividades que são relevantes, pré-fixadas, etc. Desse ponto de vista, o direito de propriedade, possibilita a abordagem de produções artísticas que, esteticamente, não estão no primeiro plano, mas que são provocantes, no sentido de despertar inquietações da perspectiva ontológica das obras.

Como será visto adiante, Levinson enfatiza a ideia de que a intenção do artista seja considerada como uma das condições necessárias para haver arte, ou seja, não pode ser uma atitude motivada por impulsos fugazes, pois, enquanto expressão artística, se pretende com isso o descortinar de uma visão de arte com bons precedentes na história da arte.

#### *2.1.2.1 Intencionalidade*

A intenção, ou intencionalidade, consiste de um entre os critérios de identificação de obras de arte que Levinson explora de maneira mais profunda. Isso aparece tanto em *Defining art historically* quanto em *Refining art historically*. Em ambos artigos, ele busca enfatizar a relevância deste conceito, acentuando-o enquanto uma condição necessária para uma formulação que enfatize o deslocamento do atributo essencial do objeto para o indivíduo criador. Por isso, buscar-se-á reconstruir e expor suas reflexões acerca da análise que realiza acerca desse conceito, ao passo que se pretende também explicitar como que ele o articula, opera, enquanto critério de identidade, no momento em que se vê diante da tarefa de analisar um novo candidato à obra de arte; e, portanto, decidir se é, de fato, o caso de se tratar de um novo objeto pertencente à esta categoria, ou não. Dito isto, e do ponto de vista de uma abordagem definidora do tipo procedimental, articulada a partir de pressupostos contextuais, ou seja, da perspectiva da história das obras de arte, Levinson afirma, ainda de modo impreciso, que este critério de identificação consiste de

(...) uma noção individualista, e baseada sobre o agente, sobre aquilo que a arte é e como chega a sê-lo, insistindo em que uma determinada orientação intencional de uma

pessoa em relação ao seu produto ou atividade é uma condição *sine qua non* do seu estatuto como arte.<sup>35</sup>

O que foi indicado acima serve para observar o que vulgarmente poder-se-ia chamar intenções artísticas, apesar de que, eventualmente, com essa expressão seja interpretado segundo o desejo do artista de provocar experiência estética. No entanto, será explicitado que não é somente por essa via que Levinson aspira justificar a inclusão do aspecto intencional em sua teoria, já que existe arte não-estética.

Em outras palavras, o aspecto intencional surge como um critério de identificação de arte – principalmente para aqueles casos difíceis de julgar – a fim de que seja possível investir em uma investigação no que tange motivações outras que envolvem o criador durante o processo criativo, por assim dizer, de alguma coisa fora dos padrões artísticos. Desse ponto de vista, surge um problema: se houver evidências de que o objeto ou situação não foi concebida por meio de procedimentos que visam destacar qualidades estéticas, não gerando, portanto, prazer, afinal, a natureza dessas intenções consiste de quê?

Ora, mesmo quando não se sabe explicar por que, aparentemente, tal ocorrência apresenta as condições necessárias para ser apreciada, ou vivenciada, a respeito do que pode vir a ser considerado uma ocorrência de arte, sobretudo se for um típico caso de um exemplar que parece não oferecer explicações plausíveis ao ponto de convencer o público, a crítica, e por que não a própria classe artística, o fato de algo tão exótico, esquisito, desprovido de sentido, ser arte. Para isso, Levinson oferece algumas pistas. Sua estratégia consiste de revelar que há condições de tratar, abordar, ou considerar alguma coisa duvidosa uma obra de arte, conforme uma análise retrospectiva no que diz respeito a um vasto repositório de obras de arte que foram concebidas a partir de modelos intencionais que se ligam com a do artista e, logo, tenta emplacar uma nova obra no mundo da arte. Sobre esse aspecto, Levinson observa que

Para que uma coisa seja arte, ela deve ser vinculada pelo seu criador ao repositório de arte existente no momento, alinhando-se por ele com algum modelo de características necessárias. O que estou dizendo é que atualmente o conceito de arte não tem conteúdo além do que a arte tem sido. É esse conteúdo que deve figurar em uma definição bem-sucedida.<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> LEVINSON, 2007, p. 170.

<sup>36</sup> LEVINSON, 1979, p. 7.

Se “o conceito de arte não tem conteúdo além do que a arte tem sido”, então, nota-se que a tarefa de identificar novas obras de arte tem se tornado cada vez mais complexa, dada a expansão e a inclusão de todo tipo de conteúdo no campo das artes, e com os quais os artistas têm se deparado, seja nas atividades que envolvem, cinema, dança, performance, etc.

Quando não é o caso de uma ligação entre um candidato e uma obra de arte canônica se efetivar, observa Levinson, a maneira mais adequada para saber se o candidato apresenta as condições de ser chamada de obra de arte é, justamente, o fato de investigar todo o percurso criativo pelo qual o artista percorreu até alcançar um determinado ponto onde se deu por satisfeito (ou não) acerca do resultado. De todo modo, o que se pretende chamar atenção é que, em geral “(...) ter sido criado com a intenção de ser lidado de uma certa maneira é, de facto, o que transforma algo em arte (...)”.<sup>37</sup>

O que pode ser classificado como arte experimental ou obra em processo, se apresenta de maneira obscura para o senso comum. Aceitar como legítima arte certas propostas cuja intenção é a de causar certo tipo de incompreensão divide opiniões. Isto, porque, artistas de diversas áreas têm conduzido suas práticas na direção de temas, por assim dizer, espinhosos, tal como práticas religiosas, divergências políticas, e demais temáticas que culminam com criações que tangenciam a sexualidade, a identidade de gênero, os feminismos, etc. Por um lado, esse tipo convergência temática revela que os artistas estão deixando de preencher aquele espaço da dimensão humana onde a indústria do entretenimento atua fortemente: o lazer. Eis o ponto que se pretende chegar a respeito do deslocamento de uma abordagem que incide de uma possível rejeição de uma concepção estética de arte para uma proposta teórica que se concentre em exemplares artísticos que não são propriamente resultantes de aspirações esteticamente bem determinadas, do ponto de vista de um mercado de arte que gera entretenimento, formas de lazer, portanto, afecção.

Como já foi dito, alguma coisa pode ser considerada arte se a intenção do artista é a de produzir alguma visão sobre arte com bons precedentes históricos.<sup>38</sup> Se este algo não é resultante de uma intenção meramente passageira, assim como recusa Levinson, pois, tem de ser seriamente conduzido durante todo o processo artístico, então, que se investigue a existência

---

<sup>37</sup> LEVINSON, 2007, p. 174.

<sup>38</sup> Nesse sentido, Levinson não descarta que um dos aspectos centrais que marcam a noção de intencionalidade é a estabilidade. Então, se uma artista “pretender seriamente” se banhar em uma pequena bacia durante uma festa de abertura de um festival de dança; e se a irreverência desse “acto de produção de arte” estiver em conformidade com algum ato precedente na história das produções artísticas, então, não haveria razões para tratar (interagir) como não-arte.

de um exemplar na história da arte, cuja análise das intenções artísticas permitirão ligar o novo candidato com tal exemplar. Assim, para que essa ligação se efetive, algo mais deve ser dito sobre a concepção de intencionalidade na teoria de Levinson, de maneira que se torne mais preciso o seu uso e aplicação no cerne das formulações conceituais que serão introduzidas a seguir, bem como a que anteriormente foi descrita.

Se houver algum candidato à obra de arte que levante suspeitas sobre o seu pertencimento no domínio das artes, Levinson, recomenda, que se investigue as intenções que envolveram o concebimento da suposta obra de arte. Eventualmente, existem pistas nela própria. Por exemplo, imagine se a intenção artística consiste em gerar prazer visual, como geralmente ocorre com danças tipicamente virtuosas, como o *breakin'*. Para fins de justificação do ponto de vista histórico-intencional, tratar/considerar uma ocorrência de arte desse modo tem bons precedentes na história da arte, contudo, o oposto também; apesar da primeira instância ser amplamente aceita, a segunda, a de gerar repugnância visual, não. Por quê?

Há uma opinião a respeito de artistas que optam pela utilização cênica do corpo nu, como ocorre frequentemente nos espetáculos da Lia Rodrigues Companhia de Dança. Embora a exposição de genitálias ter bons precedentes na história da arte, contemporaneamente, isso parece ser o suficiente para a desqualificação do artístico, abrindo então brechas para a produção de distorções no que se refere as estratégias dramatúrgicas, assim como mal-entendidos acerca dos inúmeros sentidos que se oferece à noção de corporeidade no campo da dança. No entanto, para algumas pessoas julga-se uma alternativa inadequada, tendo em vista algumas convicções religiosas atuantes em nome dos “bons costumes” e da “família”. Até mesmo do ponto de vista da classe artística, uma parte dela, claro, ocorre a produção de uma narrativa em respeito ao que “pode e o que não pode” no âmbito das práticas artísticas.

A fim de concluir o ponto sobre intencionalidade, e dada a relevância no pensamento de Levinson no campo da identificação de arte, é importante dizer ainda que, havendo concordância a respeito de *status* de condição necessária, isto implica fundamentalmente na inclusão de um aspecto específico, o qual reforça a formulação básica do conceito de obra de arte à luz do que ele chamou de “intenção relacional”<sup>39</sup>:

---

<sup>39</sup> O conceito de intencionalidade é amplamente discutido em seus dois artigos principais. Levinson introduz a noção correlata de intenção intrínseca, o qual, no decorrer do texto, a ênfase será com base na noção relacional, uma vez que “(...) o modo relacional e artisticamente consciente é, sem dúvida, o mais *comum*, estatisticamente falando, como se poderá constatar ao pesquisar a história da produção de arte no nosso mundo” (2007, p. 178, grifo do autor).

(...) alguém pode estar a fazer arte precisamente porque pretende diretamente que o seu objeto seja tratado *como* uma ou várias obras de arte do passado foram ou são correctamente tratadas, sem ter em mente, ou pretender invocar intencionalmente, quaisquer tratamentos, ou conjunto de tratamentos, intrinsecamente caracterizados.<sup>40</sup>

A expressão “correctamente tratada” – um dos aspectos acerca da intencionalidade que Levinson teve que se justificar – parte da exigência de que um novo candidato à obra de arte só será classificado como tal se, o sentido de tratamento, revelar uma maneira “integral” de interação com arte; não basta ter em vista uma obra de arte do passado baseando-se somente na sua aparência exterior em relação ao candidato. Uma vez que haja a pretensão de classificar um objeto como arte, de alguma forma, deve ser possível relacionar o candidato com o antecedente por meio de um tratamento conforme ao “(...) conjunto completo ou à abordagem global (...)” porque só se produz obras de arte se tem “(...) a intenção de uma forma relativamente inclusiva de tratamento, a qual foi correctamente aplicada a alguma da arte anterior”.<sup>41</sup>

Portanto, somente gerar prazer visual não seria capaz de validar a inclusão de um novo candidato no domínio das artes. O aspecto retrospectivo, como será visto adiante, tem de levar em conta outros elementos da obra, e por conta disso, pode-se ponderar que, tanto características intrínsecas quanto extrínsecas podem ser elementos que, conjuntamente, compõe esse tipo de tratamento que, segundo Levinson, deve aparecer em algum tipo de registro textual ou através de movimentos artísticos precedentes.

### 2.1.2.2 *Genealogia histórica*

A teoria histórica-intencional propõe uma análise do conceito de obra de arte a partir de fatos precedentes da história da arte, bem como que por esse viés pretende oferecer uma resposta para a questão da natureza da arte. Sua abordagem, justifica Levinson:

É historicista porque reconhece diretamente o modo no qual a produção de arte num dado período está essencialmente ligada e pressupõe logicamente a produção de arte de períodos anteriores, de tal forma que as opções para a produção de arte em épocas posteriores são necessariamente condicionadas ou afectadas por opções para a produção de arte em épocas anteriores<sup>42</sup>

---

<sup>40</sup> LEVINSON, 2007, p. 170, grifo do autor.

<sup>41</sup> Ibidem, p. 177.

<sup>42</sup> Ibidem, p. 170-171.

Em outras palavras, produzir arte está associado a um olhar retrospecto para as práticas artísticas; isso não tem a ver somente com o fato de que certos artistas podem abarcar parâmetros em suas obras, ou estilos, que designem um ponto de vista conservador acerca da arte, segundo o qual, podem partir de anseios meramente estéticos, morais, políticos, etnoculturais, tradicionais, etc. Por outro lado, o modo retrospecto de lidar com a arte e com a imensa variedade de processos artísticos tem a ver também com pretensões de rejeição parcial ou integral de uma gênero de arte, um estilo, corrente, escola; indica também repetição, amplificação de estilos, ou correntes artísticas no âmbito de uma tradição.

Do modo como ainda está esboçado a concepção de arte de Levinson, parece que seu modelo de identificação de novas obras de arte opera conforme a estratégia de Weitz, a saber, percorrendo pela história da arte em busca daqueles feixes de propriedades entre uma, ou mais obras de arte, já reconhecidas, de maneira que tais semelhanças sirvam de elementos que impliquem o credenciamento no universo da arte, seja o das artes visuais ou das artes cênicas. Justamente por não ser assim que Levinson entende que a natureza da arte é histórica e retrospectiva, que a seguir, outros elementos serão integrados ao conjunto de critérios de identificação de obra de arte.

### *2.1.2.3 Não-Institucionalidade*

Conforme apontado anteriormente de maneira muito breve, a concepção de obra de arte de Levinson apresenta algumas diferenças em relação ao modelo institucional. A respeito disso, Dickie sustenta que uma obra de arte reflete práticas sociais vigentes em um certo contexto<sup>43</sup>, onde há um conjunto de regras fixadas pelos seus próprios agentes. Só que tal contexto é descrito por ele conforme o significado do conceito de Danto de mundo da arte. Ou seja, ele se refere a um domínio de produção, formação e criação artística bem específico. Esse ambiente, claro, é composto por artistas, críticos de arte, curadores, editores de revistas, programadores de festivais, etc: (...) na teoria institucional o mundo da arte deve fazer todo o trabalho especificando como um objeto deve ser apresentado ou tratado para que seja uma obra de arte.<sup>44</sup> Uma obra de arte, portanto, é alguma coisa concebida por e para um grupo

---

<sup>43</sup> “(...) as obras de arte são aqueles artefactos que têm um conjunto de propriedades que adquiriram um certo estatuto no interior de um enquadramento institucional particular chamado ‘o mundo da arte’. Mais ainda, a definição afirma que o estatuto é adquirido por alguém que age em nome do mundo da arte” (DICKIE, 2007, p. 113).

<sup>44</sup> LEVINSON, 1979, p. 5.

familiarizado com centros de artes, museus, galerias e teatros. Assim, qualquer que seja a obra que se pretende exibir, ou qualquer que seja a ação que se pretende realizar, receberá o título de arte, porque, o fato de uma instituição acolher a ideia de um artista, ou melhor, de criar as condições (materiais, logísticas, publicitárias, etc) para que sua obra seja exposta, ou permitir que ele ocupe o espaço para realizar uma performance, afinal de contas, tem a rubrica de um especialista responsável por indicar a relevância deste artista ter o apoio institucional. Então, o que Dickie está chamando atenção é para um modelo de classificação acerca de um candidato em obra de arte, a partir de um conjunto de práticas que atravessa a cadeia produtiva da arte (formação, produção, legislação, criação...).

Nesse sentido, se for levado em conta o aspecto pragmático da cadeia produtiva das artes, o aspecto “não-institucional” que compõe o conjunto de critérios de identificação atribuídos por Levinson, pretende manifestar seu desacordo com a concepção de “práticas sociais”, cujas atividades se desdobram e se concentram a partir do ponto de vista do mercado de arte *mainstream*. Por isso que Levinson vê como exagero o que Danto designou por “mundo da arte”, como se a legítima arte fosse àquela produzida pelos artistas que participam de um determinado circuito de atividades. Ora, da mesma maneira que se pode conceder que a arte produzida no Greenwich Village está de acordo com práticas sociais respeitante aos membros e ao contexto em questão, há arte também no Bronx com dinâmicas de práticas distintas, entre outras especificidades. Os grafites produzidos por Basquiat, por exemplo, antes de talvez ter sido, diga-se, apadrinhado por Andy Warhol, pouco se adequaria aos parâmetros institucionais, devido ao caráter “marginal” desse campo da arte. E por isso não seria arte o grafite?

#### 2.1.2.4 *Indexicalidade*

Além de admitir os critérios historicista, intencionais, bem como de fazer a declaração de não haver necessidade de um contexto institucional para haver arte, Levinson introduz outro conceito a fim de compor o conjunto de critérios de identificação de obras de arte: “indexicais”. Segundo Ruffino, “Comumente são chamados de *indexicais* certas expressões linguísticas cujo referente muda de maneira sistemática de contexto para contexto.<sup>45</sup> De maneira resumida, e para a finalidade desta seção, o tipo de indexical com qual se pretende operar é designado por “demonstrativos”. Indexicais “demonstrativos são expressões como ‘isto’, ‘este’, ‘aquilo’, ‘lá’,

---

<sup>45</sup> RUFFINO, 2014, p. 1, grifo do autor.

‘ele’, etc., que necessitam de um elemento extra-linguístico em cada contexto que as acompanha. Tipicamente (mas não necessariamente) um apontar”<sup>46</sup>.

A introdução deste conceito esclarece uma das pretensões teóricas de Levinson, quando decide reunir os critérios supracitados, a saber, a de assumir que sua “(...) perspectiva pode ser descrita como sendo (...) aquilo que podemos designar como *internamente lexical*”<sup>47</sup>. Desse modo, Levinson reforça a ideia de que a teoria histórica propõe que os conceitos principais, arte e obra de arte, sejam articulados com os conceitos correlatos que introduz. Portanto, a definição histórica funciona nesse sentido, pois relaciona um universo conceitual conforme um vocabulário empregado segundo um contexto. Como se observou, uma das consequências é a de saber como que um candidato à obra de arte recebe tal estatuto.

Recorde que “(...) uma obra de arte é uma coisa (um item, objecto ou entidade) que foi seriamente projectada para ser-tratada-como-obra-de-arte, ie., para ser tratada segundo uma qualquer forma pela qual as obras de arte preexistentes foram ou são corretamente tratadas”<sup>48</sup>. Com isso, Levinson explicita de modo que, implicitamente, torna relevante a articulação entre os critérios históricos e intencionais, ressaltando o aspecto procedimental no cerne da definição. A respeito do uso de indexicais, e da perspectiva de um ato que legitime a relação entre um candidato e uma obra de arte preexistente, Levinson diz o seguinte:

(...) o que a minha análise propõe é que ser uma obra de arte, digamos, *agora*, consiste em nada mais nada menos do que ser intencionalmente ligada a *esses objectos anteriores e/ou a essas formas anteriores*, da maneira como descrevi. Isto pode ser conseguido de duas formas: através de um acto indexical directo de produção de arte, invocando a arte anterior de um modo explícito, e consequentemente as formas correctas que estão a ela associadas, ou através de uma intenção de produção de arte, que se torna efectiva porque é dirigida explicitamente a uma forma de tratamento que, de facto, faz parte de um conjunto muito amplo embora concreto – o conjunto de todas as anteriores formas correctas de tratar a arte que emergiram até ao presente.<sup>49</sup>

Note agora que, segundo a explicação acima, fica evidente a preocupação de Levinson em atribuir o que é necessário para algo ser arte – não se referindo aos elementos intrínsecos que estão na obra – mas conforme uma genealogia das obras de arte. A finalidade desse retrocesso é a de efetivar a ligação intencional acerca de uma e outra ocorrência, tendo como princípio destacar um conjunto de tratamentos acerca de ambas.

---

<sup>46</sup> Ibidem, p. 7.

<sup>47</sup> LEVINSON, 2007, p. 168.

<sup>48</sup> Ibidem, p. 169, grifo do autor.

<sup>49</sup> Ibidem, p. 181, grifo do autor.

Concluindo, resta dizer algo mais sobre a especificidade da análise do conceito de obra de arte e a maneira como os conceitos que até agora foram introduzidos são operados no cerne da teoria histórica-intencional. Para tanto, será necessário não perder de vista o critério indexical, pois, é justo com este, que Levinson reformula a definição inicialmente apresentada.

### **2.2.1 A natureza recursiva da arte**

Chega-se a um momento deste texto no qual é importante retomar o que Levinson afirmou acerca da natureza da arte: o seu caráter histórico-retrospectivo. Se existe algo de essencial tanto para a arte de hoje quanto para a do passado, e as que estão por vir, elas se expressam através de suas propriedades relacionais. Seja através da intenção, pela qual se pretende seriamente que um objeto seja corretamente tratado conforme foram as obras de arte, ou as manifestações artísticas do passado, mas que não sejam todas as formas de tratamento. Esse novo candidato, portanto, é concebido para ser parcialmente considerado como correta, tal como uma ou mais obras de arte em períodos precedentes foram tratadas.

O que a arte pode vir a ser, e dada a variedade de práticas, encontra-se ligada com aquilo que ela foi um dia, com aquilo que então se chama obra de arte. E quando surgir uma novidade na cena artística, o conceito é novamente ampliado. Consequentemente, isso acontece porque o conceito tem que oferecer condições que permitem justificar o recebimento do estatuto de arte das novas obras. Dito de outra forma, a arte produzida nos dias de hoje só é aceita como tal porque há no passado manifestações artísticas que fornecem sua credencial. No entanto, um novo candidato pode vir a ser aceito como arte hoje, mas ontem, não. Nesse sentido, para fins de elucidação, é preciso dizer que os termos ‘hoje’ e ‘ontem’, enquanto indexicais, são vagos, logo, não fornecem informações suficientes acerca do contexto que se pretende afirmar os motivos que tornam algo em arte, hoje, mas que até ontem, não era. Dessa forma, mais uma vez foi necessário recorrer ao texto auxiliar<sup>50</sup> com o intuito de saber mais sobre o sentido lógico dos indexicais. No caso de advérbios, a seguinte passagem fornece uma explicação: a palavra ‘hoje’

(...) se refere a dias diferentes em distintas ocasiões de uso, e no entanto há uma regra geral de fácil compreensão que regula a sua mudança de referente: para qualquer ocasião em que for empregada, ‘hoje’ se refere ao dia do emprego (...) diz exatamente qual o valor semântico que ele deve assumir em cada contexto.<sup>51</sup>

---

<sup>50</sup> RUFFINO, 2014.

<sup>51</sup> Ibidem, p. 2.

Será que antes de 1970, o trabalho da coreógrafa Trisha Brown (1936-2017), *Leaning duets*<sup>52</sup>, tinha alguma condição de ser considerada uma expressão artística?

A respeito da natureza recursiva da arte, e tomando como exemplo o trabalho de Brown, observe, primeiro, como a reformulação da definição (I) mostra-se mais inclusiva. Em seguida, repare como o trabalho de Brown se articula com (I<sub>t</sub>):

(I<sub>t</sub>) X é uma obra de arte em *t* = df X é um objeto acerca do qual é verdade em *t* que uma pessoa ou pessoas, possuindo o direito de propriedade sobre X, tem (ou tiveram) a intenção não-passageira de que X seja considerado-como-uma-obra-de-arte, isto é, considerado de qualquer modo (ou modos) como foram ou são considerados corretamente (ou padronizada) os objetos na extensão de “obra de arte” anterior a *t*.<sup>53</sup>

Ora, se for o caso de *Leaning duets* ser considerada, tal como a obra *Fonte*, uma ocorrência reconhecida como inédita, só que no campo da dança. Então, dada as orientações que Brown propôs no que diz respeito a movimentação, e a exigência de locomoção serem realizadas por duplas, todo o desdobramento a partir disso é causa de improvisações. A movimentação impõe a cada dupla um ritmo particular. Os inevitáveis desequilíbrios e as diversas tentativas de recuperação do eixo central surgem como tentativas fracassadas de assumir o controle. Talvez a ideia principal da experimentação seja a de propor que se deixem levar pelas incertezas do jogo, de modo que possibilidades outras de investigação e composição do movimento surjam como implicação da ausência de um líder que guia o deslocamento.

Com essas informações sobre a proposta de Brown é possível uma aproximação com o gesto inventivo, e inaugural, de Duchamp. A escolha de um objeto, como um urinol, e sua exibição para o público em uma galeria de arte serve para os propósitos de explicar como uma obra de arte do passado legitima a inclusão de um novo candidato à arte com base na definição (I<sub>t</sub>). Deve-se também salientar que as pretensões artísticas de Duchamp contrariam de certa forma as pretensões dominantes da época em que foi *Fonte* exibida. Por exemplo, a ausência de qualquer propriedade representacional e a questão acerca da autoria da obra.

Mesmo que Brown e Duchamp tivessem atuado em campos e períodos distintos da história da arte, o que interessa aqui é: em ambos os casos é possível notar que foram tomados por um intensão seriamente conduzida, a fim de que seus “objetos” fossem tratados

---

<sup>52</sup> Esse experimento coreográfico foi realizado na rua Wooster, em Nova Iorque, em abril de 1970. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OOXq9wrDo7g>.

<sup>53</sup> LEVINSON, 1979, p. 15.

corretamente e conforme, pelo menos com uma obra de arte ou com um movimento artístico, o foi tratado no passado. Se este ato intencional se efetivar na história da arte, ou seja, se tanto Duchamp como Brown, no instante tal qual seus trabalhos foram levados ao público, gerassem dúvidas acerca de sua artisticidade, a definição (I<sub>t</sub>) obtém as condições de demonstrar que *Leaning duets* e *Fonte* são arte. Neste sentido, *Leaning duets* teria a partir das intenções seriamente conduzidas por Duchamp, quando transformou um urinol na obra, *Fonte*, as condições tais quais pudessem considerar como obra de arte, assim que a proposta de Brown fosse alvo de dúvidas sobre o seu pertencimento no domínio das artes.

Se, para Levinson, “Basta que seja uma história da arte (referindo-se apenas a uma qualquer actividade artística anterior, não precisando ser institucional (...))<sup>54</sup>, onde um novo candidato recebeu um conjunto integral em torno de tratamentos estando, os quais, em conformidade com uma obra de arte precedente, então, parece aceitável que a definição (I<sub>t</sub>), formulada do ponto de vista recursivo, conceda o estatuto de arte à *Leaning duets*.

Para concluir este capítulo, é importante frisar que, os propósitos acerca da discussão em torno da teoria de Levinson, não tem por finalidade responder o problema da definição e identificação de obras de arte. Por outro lado, buscou-se através dela, fazer a transição de uma abordagem, cujo método principal para classificar todas as coisas que são arte têm por finalidade identifica-la por meio de uma definição que visa explicitar o que há de essencial em toda arte. A transição alcança o seu fim quando é admitido que as definições devem levar em consideração não o que a arte é, sob o rígido critério em que se atribui a posse de condições necessárias de propriedades estéticas, ou um certo enquadramento institucional. Para tanto, tal definição deve seguir as orientações que foram fornecidas da perspectiva procedimental, pois, dessa maneira, a investigação contará com um instrumental analítico que permitirá uma investigação tanto do ponto de vista que buscam explorar as condições epistemológicas quanto os de existência de obras de arte. A teoria histórica-intencional, portanto, cumpre até um certo limite com a tarefa de dissolver o problema da definição e identificação de obras de arte.

---

<sup>54</sup> LEVINSON, 2007, p. 171.

### 2.2.2 Objeções à Teoria Histórica-Intencional

Todas as objeções que serão discutidas nesta última seção partem da leitura do artigo, no qual Levinson expressa as suas reflexões sobre a natureza da arte e, de certa maneira, das obras de arte: *Defining art historically*, de 1979.

A primeira objeção refere-se a uma condição de definição, a saber, o direito de propriedade. Direito de propriedade significa que o artista tem que ter a posse dos recursos para conceber sua obra. Ou ter a garantia que estes lhe foram autorizados para fins de criação. Para Levinson, o direito de propriedade é uma das condições necessárias para que um objeto ou ação seja considerado arte. Embora seja importante que o proponente artístico possua os materiais, mas se tudo que ele tem em mãos for produto de um ato ilícito? Supondo que alguém roube latas de spray e, em seguida, elas são usadas para fazer grafitti?<sup>55</sup> O resultado pode ser considerado arte? Na prática, talvez sim, mas logicamente, não, já que é necessário para o conceito de obra de arte a condição de posse desses materiais. Supondo agora que o artista possua as latas, mas não têm autorização para grafitar um muro. Se o grafiteiro não for abordado por nenhum policial, ou nada lhe tirar o foco durante a criação, e, em um dado momento, lá está pronto o desenho. O resultado pode ser considerado arte? Novamente: na prática, talvez sim, mas logicamente, não, em virtude da condição que Levinson introduziu para separar o que são atos artísticos dos que não. Diante disso, pode-se deduzir que o direito de propriedade não é uma condição necessária, dado os respectivos contraexemplos, surgindo, portanto, a primeira falha na teoria histórica.

Enfim, a segunda objeção se refere à condição necessária com a qual se exige que toda obra de arte deve revelar alguma “visão de arte” reconhecida, um modo correto de reagir à arte que possua bons precedentes na história. A pergunta que cabe aqui é a seguinte: qual obra de arte não se destina a indicar, ou a reforçar alguma visão de arte? Se supor que uma certa visão surgisse, de tal forma que através dela se criasse um estado de ineditismo ou ela não apoiasse uma visão precedente, por que chamar de arte?<sup>56</sup> Parece não ser vantajoso levar adiante essa exigência, e ainda como condição necessária para algo ser arte. Se ser visto, tratado, considerado obra de arte não se restringe a identificar as características que faz com que elas se pareçam, o que está em jogo para Levinson são as relevâncias intencionais.

---

<sup>55</sup> CARROLL, 2010, p. 271.

<sup>56</sup> Id.

## CONCLUSÃO

O objeto de investigação deste Trabalho de Conclusão de Curso se concentrou no debate a respeito à definição de arte. O primeiro momento foi dedicado às considerações introdutórias. Observou-se que o conceito de arte essencialmente é vago, pois cada indivíduo toma para si um sentido de arte conforme as experiências com os diversos tipos e práticas artísticas. Em geral, para o senso comum, “arte”, se associa à beleza, ao prazer e ao entretenimento; já “obra de arte” consiste de um artefato ou ação cuja forma, conteúdo e o tipo de reação que ele provoca, tende a corresponder às noções de arte acima associadas. Nesse sentido, a identificação de arte acontece com base nessas relações e, quando isso não acontece, o conceito deveria ser revisto, mas o que acontece é negação de algo mesmo se tratando de uma obra de arte.

Desde o século XVIII, as teorias da arte cumprem o papel de dissolver o problema da arte por meio de uma formulação conceitual. Definiu-se “beleza” como arte. Já houve discussão sobre o que define “gosto”; superada essas fases, buscaram definir arte de maneira mais rigorosa, de forma que a definição fosse rígida ao ponto de envolver formas artísticas distintas, como a poesia, a pintura, a escultura, a música, o teatro e dança. Neste sentido, para algo receber o estatuto de obra de arte teria que atender a alguns critérios: imitar ou representar a bela natureza, gerar prazer, transmitir sentimentos, etc. Discutimos alguns desses paradigmas no primeiro capítulo com o intuito de chamar atenção para as definições essencialistas da arte.

O que foi apreendido é que este tipo de definição, sobretudo se o sentido de arte estiver ligado ao de experiência estética centrada no design (aparência) ou nas emoções que ela provoca, tende a falhar quando surge um contraexemplo. “Arte”, no sentido estético, diz respeito a muito do que sabemos e vivenciamos, nos teatros, nos cinemas, nas praças, mas, enquanto teoria geral da arte, erra, justamente por não conseguir classificar as obras que não possuem elementos estéticos. Ainda que as definições essencialistas expliquem o que se trata a natureza da arte, ou seja, estética, Morris Weitz mostrou que definir arte não tem utilidade.

De acordo com Weitz, observou-se que, do ponto de vista do método das condições necessárias e suficientes, definir arte a partir de apreensão de uma ou um conjunto de propriedades estéticas necessárias, em último caso, não pareceu um procedimento válido para todo e qualquer caso de dúvida acerca da classificação de um suposto candidato à obra de arte. Em vista disso, também foi apreendido que o método da semelhança de família, conforme sugeriu Weitz, consiste de um método demasiado inclusivo. Por mais que, aparentemente,

surgisse como uma resposta convincente para o problema da identificação de arte, no final das contas, foi rejeitado; contudo, catapultou diversas propostas teóricas cujo enfoque se deslocou para as propriedades não exibidas das obras de arte. É disso que se trata nosso tema específico.

Nossa opinião é a de que as teorias estéticas não são mais possíveis. Com a arte conceitual e os experimentalismos de todo tipo impendem-nas de realizar um tratamento teórico dessa dimensão. Por outro lado, elas ainda funcionam bem do ponto de vista pedagógico. Historiadores, curadores, guias de exposição e artistas tem muito o que apreender com teorias (quanto teóricos tem muito o que apreender dos artistas). Por outro, enquanto modelo, não satisfaz o estado atual da arte. As formas híbridas de fazer arte requerem outras maneiras de categorização, requerem outros tipos de definição. Uma via metodológica possível é a de utilizar as definições procedimentais, como George Dickie e Jerrold Levinson fizeram.

A teoria de Levinson é amplamente debatida, principalmente os saberes que constituem os artigos *Defining art historically* (1979), *Refining art historically* (1988) e *The irreducible historicity of the concept of art* (1993). Nos detemos nesta escrita nos dois primeiros artigos, sendo que o terceiro, onde ele responde as objeções tanto do primeiro quanto do segundo artigo, deixaremos para outro momento. *Defining* e *Refining* possuem alternativas – os critérios relacionais de identidade – no que diz respeito a identificação de arte a partir de uma genealogia das obras de arte. E para isso, Levinson conta com a introdução do conceito de intencionalidade a fim de deslocar o elemento artístico da obra para o proponente. E para esse método se efetivar, ele enfatiza que a intenção tem de ser não-passageira e, por meio de um procedimento recursivo, sua definição de obra de arte tem de necessariamente ligar um candidato à arte a qualquer obra paradigmática, cuja intenção tem que ser o elo principal entre o candidato e a obra em questão. Ainda que este seja um dos pontos fortes do que chamou de teoria histórica-intencional, muito tem sido discutido sobre a recursividade implicar em um regresso ao infinito, já que toda obra tem de ser classificada conforme as intenções que envolveram a produção de um exemplar precedente. Por essa e por outras razões, a nossa opinião é de que a definição histórica falha.

Do ponto de vista da análise conceitual, notamos que a teoria histórica-intencional amplia as possibilidades classificar formas artísticas que, p. ex., do ponto de vista da teoria institucional, não caberia na definição. Refiro-me à arte popular e seus modos de produção nos espaços públicos e de sociabilidade. Além disso, reconhecemos que a proposta de Levinson é legítima em virtude dela conceder que a identificação ocorra da parte do criador como do “objeto”, pois a intencionalidade está ligada com os procedimentos que levaram uma coisa a se tornar arte, o que não tem a ver necessariamente com as qualidades que formam sua aparência.

## REFERÊNCIAS

- AIRES, A. Definição de arte. In: **Compêndio de em Linha de Problemas de Filosofia Analítica**. Lisboa: Universidade de Lisboa, 2014.
- BANNES, S. **Greenwich Village 1963**: avant-gard, performance e o corpo efervescente. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- BATTEUX, C. **As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio**. São Paulo: Humanitas, 2009.
- CARROL, N. **Filosofia da Arte**. Lisboa: Texto & Grafia, 2010.
- DANTO, A. O Mundo da arte. In: DOREY, Carmo. **O que é arte: a perspectiva analítica**. Lisboa: Dinalivro, 2007.
- DAVIES, S. (Trad. Vítor Guerreiro) **Definições funcionalistas e procedimentalistas da arte**. Disponível em: <https://criticanarede.com/qearte.html>. Acesso em: 12 março 2019.
- DICKIE, G. Teoria Institucional da Arte. In: DOREY, Carmo. **O que é arte: a perspectiva analítica**. Lisboa: Dinalivro, 2007.
- FOLSCHEID, D; WUNENBURGER, J. **Metodologia filosófica**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- LEVINSON, J. Defining art historically. In: **Music, art and methaphysics**: essays in philosophical aesthetics. New York: Oxford, 2011.
- \_\_\_\_\_. Refinando a Arte Historicamente. In: MOURA, Vítor. **Arte em teoria: uma antologia de estética**. Ribeirão: Húmus, 2009.
- PORTA, M. A. G. **A filosofia a partir de seus problemas**. São Paulo: Loyola, 2002.
- RUFFINO, M. Indexicais. In: **Compêndio em Linha de Problemas de Filosofia Analítica**, Lisboa: Universidade de Lisboa, 2014.
- WEITZ, M. (Trad. Célia Teixeira). **O papel da teoria na estética**. The Journal of Aesthetic and Art Criticism, XV (1956). Disponível em: <https://criticanarede.com/weitz.html>. Acesso em: 12 março 2019.
- WOLLHEIM, Richard. **A arte e seus objetos**. São Paulo: Martins Fontes, 1994.