

Definir arte: uma análise da abordagem extensional

Defining Art: an analysis of the extensional approach.

Thiago Barros Gomes*

RESUMO: Pretendo analisar neste ensaio o argumento de Dickie a favor de uma definição extensional da arte e suas objeções à teoria de Carney. Argumento que a teoria de Dickie não é a mais adequada para a abordagem extensional da arte. Para tal, defendo que a abordagem extensional deve estar fundamentada numa teoria científica e que a definição que mais se aproxima dessa necessidade é a definição naturalista da arte de Dutton. Embora Dutton não consiga responder satisfatoriamente o problema.

ABSTRACT: In this essay I aim to analyze the Dickie's argument in favor of an extensional definition of art and his objection to Carney's theory. I argue that the Dickie's institutional theory is not adequate for the extensional approach of art. For this I defend that the extensional approach must be based in a scientific theory and the definition that comes closest to this need is the Dutton's naturalistic definition of art; although he cannot give a satisfactory answer to the problem.

PALAVRAS-CHAVE: Dickie. Definição. Arte

KEYWORDS: Dickie. Definition. Art.

Historicamente pouco se investigou sobre a possibilidade das teorias estéticas e da filosofia da arte. Provavelmente, apenas neste último século é que a questão se mostrou mais urgente. Isso por dois motivos: primeiramente pelo desenvolvimento do mundo da arte com o surgimento da arte abstrata e dos *ready-made*, os quais não poderiam ser explicadas adequadamente pelas teorias tradicionais da arte. Em segundo lugar, pelo desenvolvimento da filosofia, que se colocou como próprio objeto de exame, questionando-se acerca de sua capacidade de resolução de problemas. George Dickie nos apresenta em *Definindo Arte: intensão e extensão* uma defesa sofisticada e secundária de sua teoria institucional; para isso elabora uma espécie de metateoria da arte. Sua intenção principal, entretanto, é demonstrar o caráter cultural da arte e o erro no qual se assentam as teorias tradicionais da definição – de Platão a Danto - que buscaram definir qual é a natureza da arte através da intensão da palavra “arte” ao invés de sua extensão.

Apresentarei a proposta de Dickie a favor de uma definição extensional da arte e suas objeções à tese de Carney no primeiro e segundo momento deste ensaio. Ocupar-me-ei, no terceiro momento em analisar e objetar o modelo de definição extensional de Dickie,

* Mestrando em Filosofia - UERJ - Bolsista CAPES - Contato: contato@tgomes.com.br

<i>intuitio</i>	ISSN 1983-4012	Porto Alegre	Vol. 3 – Nº 2	Novembro 2010	p.244-257
-----------------	-------------------	--------------	---------------	------------------	-----------

sobretudo por ele considerar sua teoria institucional como a mais adequada para uma abordagem extensional. Por fim, mostrarei que uma abordagem extensional deve pressupor uma teoria científica amplamente aceita e que a definição da arte que mais se aproxima dessa necessidade é a teoria e definição naturalista da arte em *agregados* de Dennis Dutton. Embora a proposta de Dutton não consiga dar uma resposta satisfatória ao problema.

A divergência no modo de explicar a essência das coisas, segundo Dickie, remonta e pode ser exemplificada pelo embate entre platônicos e atomistas na Grécia Antiga. Cada uma dessas doutrinas possuía um modo particular e discordante de explicar a realidade. Os atomistas defendiam que a realidade é o resultado de microestruturas físicas e temporais que formam as coisas individuais: o ouro, por exemplo, teria uma estrutura física diferente do ferro e de qualquer outra coisa. Os platônicos, por outro lado, defendiam que a realidade são as Formas não espaciais e eternas, com as quais as coisas particulares *participam* e por isso são o que são. Além de discordarem em relação à natureza das essências das coisas, os platônicos e os atomistas também divergiam acerca do modo como podemos conhecer essas essências e como elas são responsáveis pelo ordenamento da realidade (causalidade ou participação).

Os atomistas, após afirmarem que a realidade é constituída de microestruturas que constituem as coisas, pouco poderiam avançar na investigação acerca dessas essências: uma vez que eram impedidos tanto pela falta de tecnologia que lhes possibilitariam uma investigação empírica, como pela falta de uma teoria estruturada. Os platônicos, por outro lado, além de investigarem as essências das coisas, dedicavam-se às palavras e os seus significados, ou seja, dispunham de uma filosofia da linguagem. Articulado pressupostos metafísicos, epistêmicos e lingüísticos, os platônicos defendiam que podemos conhecer a essência das coisas porque “compreendemos” as palavras cujos significados eram constituídos pelas *Formas* não visíveis. Assim, as Formas eram responsáveis tanto pelo ordenamento das coisas como pelo significado das palavras: demonstra-se conhecer a Forma ao se chegar a uma definição adequada da palavra. Os atomistas, após afirmarem as microestruturas, nada poderiam dizer acerca delas, ou acerca de fenômenos lingüísticos, morais ou culturais. Isso, por outro lado, não era obstáculo para os platônicos; conseqüentemente o desenvolvimento posterior da filosofia foi baseado no platonismo e não no atomismo. Cito Dickie:

A teoria sobre a essência das coisas e sobre as definições das palavras - incluindo arte e “arte” - teve assim seu desenvolvimento posterior no contexto da visão

<i>intuitio</i>	ISSN 1983-4012	Porto Alegre	Vol. 3 – Nº 2	Novembro 2010	p.244-257
-----------------	-------------------	--------------	---------------	------------------	-----------

platônica da linguagem e da realidade, sendo a realidade entendida como uma estrutura racional hierarquicamente ordenada, de Formas não-espaciais e não-temporais que dão ordem ao mundo da experiência e constituem as intensões das palavras numa língua¹.

Somente no início do século XX é que essa abordagem foi realmente contestada. Passou-se a defender que as “essências não existem e que a palavra ‘arte’ e outras se aplicam às coisas em virtude de intensões que levam em consideração as semelhanças que se sobrepõe entre essas coisas”². Essa tese foi defendida inicialmente por Wittgenstein e repercutiu na filosofia da arte por via dos neo-wittgensteinianos, principalmente Morris Weitz; essa abordagem, segundo Dickie, contesta tudo que resta da tradição platônica na filosofia. Entretanto, diversas objeções foram levantadas contra essa tese. Primeiramente por não ser claro como as semelhanças devem ser especificadas – quantas são necessárias e em que grau – para que dois objetos sejam classificados pela mesma palavra. Em segundo lugar, se levarmos em conta apenas a semelhança, pode-se incluir e reunir em qualquer classe específica qualquer objeto, pois, de algum modo tudo se assemelha a tudo. Por fim, e especificamente em relação à arte, a referência à semelhança necessita de uma obra de arte preestabelecida da qual partiriam as semelhanças, porém não é possível estabelecer uma primeira obra de arte. Isso leva a um regresso ao infinito³.

Os filósofos contemporâneos da linguagem utilizaram recentemente a percepção atomista em relação às essências das coisas ao problema de aplicação das palavras às coisas. Essa nova abordagem busca lidar com o problema da aplicação da palavra a coisas através de suas extensões e não mais – como na abordagem platônica – através de suas intensões. Dickie descreve a nova abordagem:

Na nova abordagem, começa-se com uma descrição de características que funcionam mais ou menos como intenções que servem para focalizar algum grupo de coisas (uma extensão), e então os casos de tipos naturais descobre-se ou prossegue-se com as garantias de que se pode descobrir uma propriedade essencial, subjacente, dos membros de um grupo de coisas (a extensão), a qual distingue singularmente o grupo de coisas ou subconjunto significativo do grupo de coisas. Essa propriedade subjacente, se descoberta ou possível de descobrir é o que

¹ DICKIE, G. “Definindo a arte: Intensão e extensão”, In KIVY, P. (Org.) *Estética: fundamentos e questões de filosofia da arte*. Euclides Luiz Calloni. São Paulo: Paulus, 2008, p.64.

² DICKIE, G. “Definindo a arte: Intensão e extensão”, In KIVY, P. (Org.) *Estética: fundamentos e questões de filosofia da arte*. Euclides Luiz Calloni. São Paulo: Paulus, 2008, p.65.

³ Pode-se argumentar que Wittgenstein não estava a dizer semelhanças físicas de objetos, mas de usos de palavras e que tal é uma erro da formulação de Weitz. Para uma análise detalhada da má compreensão das teses de Wittgenstein sugiro o artigo RAMME, Noeli. “É Possível Definir “Arte”?”. *Analytica*. Rio de Janeiro, XIII/1 (2009), p. 197-212.

<i>intuitio</i>	ISSN 1983-4012	Porto Alegre	Vol. 3 – Nº 2	Novembro 2010	p.244-257
-----------------	-------------------	--------------	---------------	------------------	-----------

identifica esse tipo de coisas em todos os mundos possíveis em que esse tipo de coisa existe⁴.

Os filósofos da linguagem usaram essa abordagem para lidar com tipos naturais como designadores rígidos. A noção de designador rígido foi desenvolvida por Kripke em *Naming and Necessity*: “Chamemos algo de designador rígido se ele designar o mesmo objeto em todos os mundos possíveis, e de designador não-rígido ou flácido se este não for o caso⁵”. A intenção de Kripke é objetar as teorias descritivistas dos nomes. A idéia básica das teorias descritivistas é que os nomes não são realmente nomes, ou pelo menos não referem diretamente seu portador. O nome em sua forma lógica é equivalente a descrições definidas e, de certo modo, os nomes “abreviam” descrições. Kripke, por outro lado, defende que os nomes não são equivalentes a descrições definidas já que estas dizem algo a respeito do objeto, enquanto que os nomes não. Como nada dizem a respeito do objeto, os nomes não funcionam da mesma forma que as descrições definidas e por isso não são equivalentes.

Tomemos como exemplo a frase “Kant é o grande filósofo de Königsberg”. Tal frase pode ser tanto verdadeira como pode ser falsa, visto que o grande filósofo de Königsberg não é necessariamente Kant. A descrição “o grande filósofo de Königsberg” poderia não se aplicar a Kant, pois este poderia ter nascido em Berlim ou em Moscou. Portanto, é uma propriedade contingente de Kant ser “o grande filósofo de Königsberg”. Entretanto, não teria sentido dizer que Kant poderia, em uma situação contrafactual, não ser Kant. O nome funciona com um designador rígido, pois identifica seu portador em qualquer mundo possível no qual ele exista. As descrições definidas, por outro lado, funcionariam como designadores flácidos, pois refeririam objetos diferentes em diferentes mundos possíveis. Kripke sugere ainda uma maneira histórico-causal de se entender a referência, por exemplo: o nome “Tiago” refere-se ao portador Tiago devido uma cadeia de causal que liga a elocução “Tiago” ao evento no qual pela primeira vez se referiu a Tiago desse modo.

Posteriormente a abordagem do *designador rígido* passou a ser aplicada a termos gerais, sobretudo tipos naturais como “ouro”, “água” ou “tigre”. Tais expressões são mais parecidas com substantivos do que com adjetivos, e semanticamente são rígidas, pois cada um refere à mesma categoria natural em todos os mundos possíveis no qual a categoria exista:

⁴ DICKIE, G. “Definindo a arte: Intensão e extensão”, In KIVY, P. (Org.) *Estética: fundamentos e questões de filosofia da arte*. Euclides Luiz Calloni. São Paulo: Paulus, 2008, p66.

⁵ KRIPKE, S. A. *Naming and Necessity*. Oxford: Basil Blackwell, 1980, p. 48.

<i>intuitio</i>	ISSN 1983-4012	Porto Alegre	Vol. 3 – Nº 2	Novembro 2010	p.244-257
-----------------	-------------------	--------------	---------------	------------------	-----------

No caso de um elemento como ouro, várias propriedades, como ser amarelo, muito maleável, e assim por diante, ajudaram a separar um grupo de objetos (uma extensão), mais tarde descobre-se que todos ou muitos (um subconjunto significativo) de objetos têm um número atômico particular que então, daí em diante, serve como propriedade essencial, subjacentes, que identifica o grupo de coisas de ouro. A propriedade essencial do ouro é ser o elemento com número atômico 79, isso significa que ouro é idêntico ao elemento com número atômico 79; e que ouro é necessariamente [em todos os mundos possíveis] o elemento de número atômico 79⁶.

Putnam e Kripke defendem que a teoria descritivista aplicada às categorias naturais é falsa, pois associar uma descrição a certo termo pode não corresponder o significado “real” do termo. Tomemos como exemplo “água” que pode ser associado com a descrição “líquido incolor, inodoro, insípido que constitui as chuvas, os rios e os lagos”. Kripke e Putnam se utilizam de argumentos modais para objetar tal análise, visto que poderia existir água mesmo que não houvesse rios e lagos ou em determinados contextos a água poderia ter cheiro ou sabor. Eles nos chamaram a atenção para a natureza *científica* dos tipos naturais demonstrando que a composição química de H₂O é o que determina a natureza da água e não uma descrição. É esclarecedor recriarmos a experiência mental de Putnam.

Putnam propõe que imaginemos uma Terra Gêmea a qual é uma cópia *quase* exata da Terra. A única diferença é o fato de o que se comporta como a água na “Terra Gêmea” não é água (H₂O), mas uma substância diferente que Putnam denomina XYZ. A substância XYZ apresenta as mesmas características superficiais da água, ou seja, é líquida, incolor, inodora, insípida, etc. Os habitantes da Terra Gêmea chamam “água” XYZ, mas isso nos parece um erro, visto que “água” na Terra é H₂O e não XYZ. Imagine que Tiago e Tiago Gêmeo enunciem a frase “água é bom para a saúde”: mesmo sendo a mesma frase enunciada por Tiago e Tiago Gêmeo seus significados são diferentes. A frase de Tiago diz respeito a H₂O enquanto a frase de Tiago Gêmeo a XYZ. Com isso percebemos que mesmo sendo os estados mentais e físicos do Tiago e do Tiago Gêmeos idênticos os significados de suas elocuições são diferentes. Podemos tirar algumas conclusões dessa experiência: primeiramente que “a linguagem é pública; qualquer linguagem é usada por uma comunidade, para permitir a comunicação entre diferentes pessoas, não apenas para a mera articulação dos pensamentos privados de alguém”; e mais do que isso: “o exemplo de Putnam mostra os significados lingüísticos das frases não são determinados nem mesmo pela *totalidade* dos estados cerebrais e físicos de quem fala, na verdade nem sequer pelo padrão de uso de uma

⁶ DICKIE, G. “Definindo a arte: Intensão e extensão”, In KIVY, P. (Org.) *Estética: fundamentos e questões de*

<i>intuitio</i>	ISSN 1983-4012	Porto Alegre	Vol. 3 – Nº 2	Novembro 2010	p.244-257
-----------------	-------------------	--------------	---------------	------------------	-----------

comunidade”⁷. Assim, tanto o que é determinado pelo mundo como aquilo que o falante tem em mente numa elocução são responsáveis pelo significado e referencia de algo.

II

James Carney aplicou a abordagem do designador rígido ao tradicional problema de encontrar a essência da arte, isto é, a propriedade que distinguiria as obras de arte de qualquer outro objeto. Carney defende a tese de que é possível que um conjunto paradigmático de objetos seja batizado como arte desde que os agentes de batismo acreditem que os objetos possuem uma propriedade universal que seja sua natureza. Isso, segundo Carney, é análogo ao que ocorre com peças de ouro que possuem o número atômico 79. Carney diz:

Não é absurdo supor que o que Danto, Dickie e outros chamaram de “mundo da arte” é uma subclasse numa sociedade que determina a propriedade universal e que eles se baseiam em teorias da arte para fazerem isso. O mundo da arte seria análogo aos metalúrgicos com relação ao “ouro”, e as teorias da arte desempenhariam um papel semelhante ao das teorias científicas e do “ouro” no sentido de que seriam tomadas como hipotetizando a propriedade de uma extensão da arte⁸.

Carney defende ainda que toda teoria que afirma que obras de arte têm uma propriedade essencial em comum é candidata a abordagem do designador rígido. Assim, teorias essencialistas tradicionais como a teoria da imitação ou a teoria expressivista seriam, adequadas por determinar uma propriedade universal como paradigma. Caso ocorra um impasse no “mundo da arte” ao estabelecer qual é a essência da arte, é possível – defende Carney – que se adote mais de uma propriedade, havendo assim mais de um tipo de arte. Caso haja acordo entre os membros de “mundo da arte” há apenas um tipo de arte.

Diversas objeções foram levantadas contra a tese de Carney. Primeiramente em relação a como as teorias da arte podem desempenhar um função semelhante às teorias científicas em relação à abordagem do designador rígido aos tipos naturais. Peter Kivy critica a analogia estabelecida por Carney entre teorias da arte e teorias científicas, pois segundo este, o modo como aceitamos uma teoria da arte é totalmente diferente do modo que

filosofia da arte. Euclides Luiz Calloni. São Paulo: Paulus, 2008, p. 67.

⁷ LYCAN, W. G. *Philosophy of language: a contemporary introduction*. New York and London: Routledge, 2008, p. 68.

⁸ DICKIE, G. “Definindo a arte: Intensão e extensão”, In KIVY, P. (Org.) *Estética: fundamentos e questões de filosofia da arte*. Euclides Luiz Calloni. São Paulo: Paulus, 2008, p68.

<i>intuitio</i>	ISSN 1983-4012	Porto Alegre	Vol. 3 – Nº 2	Novembro 2010	p.244-257
-----------------	-------------------	--------------	---------------	------------------	-----------

aceitamos uma teoria científica acerca da estrutura interna de um tipo natural. “A sucessão de teorias científicas é diferente enquanto revela um propósito e uma capacidade maior de lidar com dados”. Outra questão é acerca do modo pelo qual as teorias da arte podem ser análogas à teoria atômica que define o número atômico 79 para o ouro, à teoria molecular que descreve a estrutura da água ou à teoria biológica que especificam o DNA. Thomas Leddy critica a afirmação de Carney de que o “mundo da arte” determina a propriedade universal da arte analogamente ao modo como os metalúrgicos determinam a natureza do ouro. O modo como o “mundo da arte” *determina* a natureza da arte *decidindo* uma propriedade universal é diferente do modo como os metalúrgicos *determinam* a natureza do ouro; eles *descobrem* a propriedade universal do ouro. Além disso, pode-se questionar se o “mundo da arte” funcionam como Carney imagina. Carney parece defender que o “mundo da arte” funciona como um corpo legislativo e que esta idéia está presente tanto na teoria de Dickie como de Danto. Entretanto o funcionamento do ‘mundo da arte’ proposto por esses filósofos é muito diferente do funcionamento de um corpo legislativo. Danto defende o mundo da arte de maneira mais ou menos vaga como uma “atmosfera de teoria”, de certo modo é toda a dinâmica que envolve teorias, críticos, artista, etc. Já Dickie defende que o “mundo da arte” é uma prática um tanto frouxa que não tem o rigor nem o caráter legislativo. Outra objeção a tese de Carney diz respeito a escolha pelo “mundo da arte” de mais de uma propriedade essencial da arte. O acréscimo de propriedades pode levar a uma definição disjuntiva e pouco explicativa. Uma definição de arte seria algo do tipo “x é F” sendo F uma propriedade; a cada novo fenômeno artístico se acrescentaria um propriedade “x é F₁ ou F₂” assim por diante (“x é F₁ ou F₂ ou F₃ ou F_n”) abarcando cada novo fenômeno artístico⁹.

As objeções dirigidas à tese de Carney certamente põe em xeque sua pretensão de explicar a natureza da arte a partir de extensões como ocorre com os tipos naturais. Dickie, como Carney, busca adaptar certos aspectos da abordagem do designador rígido à arte, isto é, “através de uma extensão, procurando uma propriedade subjacente, embora essa não funcione de todos os modos como uma propriedade do tipo H₂O”. Carney aplica a abordagem do designador rígido estabelecendo pares de tipos naturais e categorias de cientistas: *ouro/físicos*; *água/físicos e químicos*; *espécies/biólogos moleculares*; em arte, especificamente, usa o par *arte/membros do mundo da arte*. Entretanto, o par *arte/ (?)* não pode ser preenchido por

⁹ Tendo com fundo a diversidade artística da arte moderna e contemporânea uma definição disjuntiva poderia ser bem extensa.

<i>intuitio</i>	ISSN 1983-4012	Porto Alegre	Vol. 3 – Nº 2	Novembro 2010	p.244-257
-----------------	-------------------	--------------	---------------	------------------	-----------

“*membros do mundo da arte*”, pois nas analogias anteriores todos os pares são completados com categorias de cientistas. Dickie sugere que a posição no par *arte/ (?)* deve ser preenchida com o nome de alguma categoria de cientista, que enforque diretamente a arte em nossa cultura.

Para clarear essa sugestão, Dickie elabora uma experiência mental na qual uma antropóloga sem ajuda de qualquer falante da língua nativa da ilha na qual se encontra (ou seja, sem acesso intensional a língua) busca traduzir a palavra “*puka*”. Sem o conhecimento da língua dos ilhéus nossa antropóloga deverá recorrer a circunstâncias extralingüísticas da elocução de “*puka*” para se chegar ao seu significado. Ao observar as práticas culturais e sociais dos ilhéus chega-se ao significado de que “*puka*” é um homem de 16 anos ou mais que se recusou a participar da cerimônia que regulariza a atividade sexual entre pessoas acima de 16 anos: “[a] prática que a antropóloga observa não é subjacente ou oculta de modo como as propriedades universais do ouro, da água e da espécie são, mas também não são manifestas como as cores das roupas dos ilhéus”¹⁰. É necessária alguma observação, inferência e teorização para chegar a um entendimento da prática cultural, mas a prática de certo modo é transparente. A prática cultural é subjacente, mas é preciso observá-la atentamente. Além disso, qualquer sociedade na qual houvesse esse tipo de cerimônia haveriam “*Pukas*”; mesmo que somente essa sociedade os tenham, “*Pukas*” são indivíduos conforme a descrição da antropóloga, e seria isso em todos os mundos possíveis onde existe essa prática. Dessa forma, a antropóloga teria constituído uma teoria essencialista correta de um aspecto da cultura dos ilhéus sem a ajuda do significado intensional da língua local. A natureza subjacente dos “*pukas*” se diferencia da natureza subjacente do ouro ou da água por se tratar de uma *realidade cultural*, que pode ser considerada como uma pequena parte de uma realidade maior constituída por redes de relações que são ou poderiam ser instituídas por uma sociedade.

Diversos termos habituais ou corriqueiros da linguagem comum apresentam a mesma característica de “*puka*”, isto é, a natureza do termo é determinada por circunstâncias ou práticas sócio-culturais - mesmo se não tivermos ciência desse fato. Por exemplo, se considerarmos a abordagem intensional, ela não funcionará para termos como “*ouro*”, “*água*” e seus semelhantes, porém parece funcionar com “*solteiros*” Parece-nos que de alguma forma

¹⁰ DICKIE, G. “Definindo a arte: Intensão e extensão”, In KIVY, P. (Org.) *Estética: fundamentos e questões de filosofia da arte*. Euclides Luiz Calloni. São Paulo: Paulus, 2008, p. 72.

<i>intuitio</i>	ISSN 1983-4012	Porto Alegre	Vol. 3 – Nº 2	Novembro 2010	p.244-257
-----------------	-------------------	--------------	---------------	------------------	-----------

temos acesso intensional imediato ao termo como “solteiro” como “homem adulto não casado”. Entretanto, segundo Dickie:

“Solteiro” entrou na língua como um termo correlativo de “casamento”, e ambos os termos (e muitos outros) dependem de práticas que instituímos como grupo cultural. Assim “solteiro”, diferentemente de “ouro”, tem uma intensão, por outro lado, “solteiro”, como ouro, podem ser abordados através de sua extensão; embora no caso de uma palavra portuguesa como “solteiro”, não nos preocupamos em fazer isso porque, como falantes da língua temos acesso intensional a seu significado. No caso fictício dos pukas, a antropóloga, não dispo de uma língua, é obrigada a efetuar sua abordagem através de uma extensão, pois não tem acesso à língua dos ilhéus¹¹.

O conceito de puka e de solteiro são conhecidos por qualquer um que os tenham em sua cultura, e por isso podemos dizer que são transparentes. Diferentemente de “ouro” e “água”, para se conhecer o que é “puka” ou “solteiro” é necessário saber se o objeto está inserido em relações culturais pertinentes. A natureza de “solteiro” e a natureza de “ouro” são semelhantes enquanto é possível descobri-las por investigação empírica, mas se diferem enquanto a natureza de “solteiro” depende de circunstâncias sócio-culturais – decisões e práticas – ao passo que “ouro” não.

O acesso intencional a “arte” é muito mais difícil do que a “solteiro”, e é evidentemente muito mais controverso. Mas talvez a dificuldade e a controvérsia em torno do termo “arte” possa ser evitada adotando a abordagem extensional, visto que tal abordagem permite considerar o caráter sócio-cultural de certos termos que se relacionam com determinadas práticas culturais. Dickie sugere que devemos preencher o par *arte/(?)* com a classe científica *antropólogo cultural*, teremos então o par *arte/antropólogo cultural*. Desse modo, as características gerais da aplicação da abordagem extensional à noção de arte adotando o par *arte/antropólogo cultura* seriam: 1) o fenômeno teria uma natureza cultural que fosse a mesma em todas as culturas em que existe; 2) essa natureza teria de ser abstrata, abarcando diferentes tipos de arte existentes; 3) poderia haver arbitrariedade para distinguir coisas idênticas na qual uma é arte e outra não.

A história das teorias da definição da arte passa a ser considerada a partir da abordagem extensional como meios de estabelecer provisoriamente a extensão do conceito. Segundo Dickie a história da filosofia da arte – de Platão a Danto – foi uma espécie de

¹¹ DICKIE, G. “Definindo a arte: Intensão e extensão”, In KIVY, P. (Org.) *Estética: fundamentos e questões de filosofia da arte*. Euclides Luiz Calloni. São Paulo: Paulus, 2008, p74.

<i>intuitio</i>	ISSN 1983-4012	Porto Alegre	Vol. 3 – Nº 2	Novembro 2010	p.244-257
-----------------	-------------------	--------------	---------------	------------------	-----------

chegada às descrições preliminares que tanto poderiam restringir como ampliar¹² a aplicação do termo.

Toda essa defesa da abordagem do designador rígido feita por Dickie servirá como base para propor a teoria institucional como uma teoria viável acerca da arte. Dickie afirma que o antropólogo cultural através de uma pesquisa acerca do modo como lidamos com “obras de arte” mostraria uma estrutura subjacente igual ou semelhante a sua teoria institucional¹³. Tal teoria seria uma explicação da estrutura cultural dentro da qual obras de arte são produzidas e funcionam; e a estrutura em si é especificada em termos de variedade de papéis culturais. Dickie as apresenta em *The Art Circle*:

1. Um artista é uma pessoa que participa com entendimento na produção de obras de arte.
2. Uma obra de arte é um artefato de um tipo criado para ser apresentado a um público do mundo da arte.
3. Um público da arte é um grupo de pessoas cujos membros estão preparados até certo ponto para compreender um objeto que lhes é apresentado.
4. O mundo da arte é uma totalidade de todos os sistemas do mundo da arte.
5. Um sistema do mundo da arte é uma estrutura para apresentação de uma obra de arte por um artista a um público do mundo da arte.

III

A defesa de uma investigação extensional da arte não livra a teoria institucional de Dickie das objeções direcionadas a ela. Não é indispensável aqui apresentar todas as dificuldades presentes em tal teoria. No entanto, demorarei em uma que considero mais pertinente. A principal objeção apresentada contra a teoria institucional de Dickie é acusação de circularidade, isto é, o termo *arte* aparece em todas as condições necessárias de sua definição. Dickie está ciente dessa objeção, entretanto defende que a sua teoria não é viciosamente circular e que ele apresenta de modo suficientemente explicativo o funcionamento do mundo da arte. Cito Dickie:

¹² Weitz ampliaria a extensão de aplicação do termo “arte” ao retirar – equivocadamente – a condição de artefactualidade do conceito arte.

¹³ As teorias histórico-causais – como a de Levinson – são também candidatas, segundo Dickie, a serem escolhidas pelo antropólogo cultural. Segundo Levinson *x* é uma obra de arte se *x* é um objeto acerca do qual uma pessoa ou pessoas, possuindo a propriedade apropriada sobre *x*, têm a intenção não-passageira de que este seja perspectivado-como-uma-obra-de-arte, ou seja, perspectivado de qualquer modo (ou modos) como foram ou são perspectivadas corretamente (ou padronizadamente) obras de arte anteriores. (ver Levinson, p.236).

<i>intuitio</i>	ISSN 1983-4012	Porto Alegre	Vol. 3 – Nº 2	Novembro 2010	p.244-257
-----------------	-------------------	--------------	---------------	------------------	-----------

É verdade que num certo sentido, é circular, mas não constituem, assim, um círculo vicioso. Se eu tivesse dito, por exemplo, "uma obra de arte é um artefato que o mundo da arte conferiu estatuto e, em seguida, definir o mundo da arte tal com a atribuição do estatuto da arte, a definição seria um círculo vicioso, porque seria um círculo muito estreito e não transmitiria informações. Tenho dedicado um espaço considerável para descrever e analisar a complexidade histórica, o mundo da arte organizacional e funcional, e se o exame que eu elaborei está correto, o leitor recebe uma quantidade de informações importante sobre o mundo da arte. O círculo que percorri não é estreito ou pouco informativo. Se, finalmente, o mundo da arte não pode ser descrito de forma independente da arte, isto é, se a descrição contém referências aos historiadores de arte, jornalistas especializados em arte, teatro e assim por diante, então a definição estrita do termo é circular. No entanto, ele não constitui um ciclo vicioso, pois a descrição em que está inserida contém muita informação sobre o mundo da arte. Não é fixada numa definição estrita porque é importante ver que a arte é um projeto institucional, o que exige a definição desse local no contexto da descrição geral. Eu suspeito que o "problema" da circularidade surge com frequência (sempre?) onde os conceitos institucionais estão em jogo¹⁴.

A questão que devemos analisar é se a teoria institucional, do modo como é apresentada por Dickie, tem o potencial explicativo que afirma ter; principalmente levando em conta a abordagem extensional e a analogia feitas com as teorias científicas. A teoria institucional defende que a arte é uma prática cultural e, a partir da experiência do antropólogo cultural, podemos considerar essa prática como transcultural, visto que em qualquer sociedade na qual exista prática haverá o que normalmente chamamos de arte. Assim, em qualquer mundo possível no qual a prática exista haverá arte (segundo Dickie, o antropólogo escolheria sua teoria institucional para explicar essa prática). Cabe ao antropólogo estabelecer essa prática através da observação e de teorização dos fenômenos culturais de determinada cultura. Todavia a caracterização feita pelo antropólogo através da observação não será suficiente para estabelecer o grau de cientificidade que está presente em teorias que determinam o número atômico do ouro. Parece que o antropólogo é apenas capaz de restringir um conjunto de características superficiais de determinado fenômeno, como características preliminares para se estabelecer uma extensão de um conceito. Aqui recai sobre Dickie a mesma acusação por ele feita contra as teorias tradicionais da arte. Definir arte em termos de práticas é semelhante a caracterizar a água como líquido incolor, inodoro, etc.; tal caracterização não é falsa, mas também não consegue explicar o que é a água do modo que consideramos adequado. Isso ocorre por que as práticas culturais não são fenômenos isolados ou pelo menos não podem ser analisadas isoladamente. As práticas culturais, tais como

¹⁴ DICKIE, G. "Defining Art II", In Matthew Lipman (Org) *Contemporary Aesthetic*. Boston: Allyn e Bacon, 1973, 123.

<i>intuitio</i>	ISSN 1983-4012	Porto Alegre	Vol. 3 – Nº 2	Novembro 2010	p.244-257
-----------------	-------------------	--------------	---------------	------------------	-----------

casamento, ou qualquer outra na qual se atribui certo estatuto a pessoas ou objetos, possuem uma função, seja ela religiosa ou funcional, real ou fictícia. Explicar determinada prática cultural não é apenas apresentar o modo como ela ocorre, mas também o porquê ocorre e em função de quê. A teoria institucional de Dickie não é capaz de responder tais perguntas e por isso não é capaz de sustentar uma abordagem extensional de caráter científico.

Podemos ainda assinalar outra divergência onde Dickie vê similitude. As teorias científicas, como as que estabelecem o número atômico do ouro, por exemplo, se baseiam em outras teorias que são amplamente aceitas como verdadeiras. O mesmo não é possível ser alcançado por uma teoria que se limita a dados culturais, visto que os critérios para sua aceitação são vagos. O que tornaria a teoria disputável impossibilitando a abordagem extensional. A abordagem extensional da teoria institucional erra por apelar apenas a fenômenos culturais ou práticas como realidades culturais, deixando de lado qualquer grau de naturalização necessário para uma abordagem extensional de um conceito. Qualquer teoria extensional da arte deve buscar não só explicar a arte como fenômeno cultural, mas também como natural; e para isso deve se fundamentar em teorias científicas amplamente aceitas.

Dennis Dutton parece estar ciente dessa necessidade ao expor sua teoria naturalizada da arte em *The Art Instinct*: “Nenhuma filosofia da arte pode triunfar se ignorar quer as fontes naturais, quer o caráter cultural da arte¹⁵”. Dutton defende neste livro a tese de que a apreço que temos pela arte é uma característica evolutiva dos seres humanos. Uma explicação evolucionista tem como paradigma o conceito biológico de adaptação, ou seja, centra-se em uma característica fisiológica ou comportamental herdada que se desenvolve em determinado organismo aumentando sua possibilidade de sobrevivência e reprodução¹⁶. Além disso, uma teoria de cunho evolucionista apela diretamente a uma investigação empírica dos fenômenos em questão:

Para ligar a evolução com as artes, preocupamo-nos com padrões antigos e persistentes de interesses humanos, capacidades e preferências. Mutações aleatórias raras ou efeitos acidentais de mutações são portanto, deixados de lado como possíveis explicações; estes, com certeza, mecanismos dependentes da evolução, mas eles não são as características padronizadas que são seus resultados finais¹⁷.

¹⁵ DUTTON, D. *Arte e Instinto*: trad. João Quina Ferreira. Círculo de Leitores: Rio do Mouro, 2010, p. 107.

¹⁶ Um exemplo do modo como a arte pode ter aumentado a possibilidade de sobrevivência do proto-homem é o fato da ficção 1) fornecer experiências de baixo custo e baixo risco, comparado com uma situação real, de 2) ser uma fonte instrutiva de informação factual e 3) regular o comportamento social. Outras manifestações artísticas, como dança, música ou joalheria, desempenhariam um papel fundamental na escolha do parceiro sexual pela fêmea.

¹⁷ DUTTON, D. *Arte e Instinto*: trad. João Quina Ferreira. Círculo de Leitores: Rio do Mouro, 2010, p. 157.

<i>intuitio</i>	ISSN 1983-4012	Porto Alegre	Vol. 3 – Nº 2	Novembro 2010	p.244-257
-----------------	-------------------	--------------	---------------	------------------	-----------

Tendo com base teórica a teoria darwinista da evolução, Dutton propõe uma definição em agregados baseada em uma investigação empírica dos traços encontrados interculturalmente nas manifestações artísticas. Ao todo são apresentadas doze características: algumas dizem respeito à obra em si e outras a qualidade da experiência da obra de arte. Dutton leva em conta obra de artes paradigmáticas, evitando entrar em casos ambíguos ou problemáticos, tais como a arte conceitual ou dadaísta. Um objeto é uma obra de arte nesta definição se apresentar um número suficiente dessas características, embora não seja especificado qual seja este número. Apesar de gerar alguns casos ambíguos ou disputáveis Dutton defende que esta lista de características é um guia seguro para reconhecer arte em qualquer cultura.

- 1) **Prazer direto:** o objeto artístico [...] é valorizado como uma fonte de prazer experienciado de imediato, por si próprio, e não, essencialmente, pela sua utilidade em produzir qualquer outra coisa seja ele útil ou aprazível.
- 2) **Habilidade e virtuosismo:** A produção do objeto ou da performance necessita e demonstra o exercício de técnicas especializadas.
- 3) **Estilo:** Objetos e performances, em todas as formas artísticas, são feitos em estilos reconhecíveis, de acordo com regras de forma, composição ou expressão. O estilo fornece um pano de fundo estável, pervisível, “normal”, sobre o qual o artista pode criar elementos de originalidade e surpresa expressiva.
- 4) **Novidade e criatividade:** A arte é valorizada, e apreciada, pela novidade, criatividade, originalidade e capacidade de surpreender o público.
- 5) **Crítica:** Onde quer que se encontrem formas artísticas, elas existem juntamente com um qualquer tipo de linguagem crítica de julgamento e apreciação, simples ou, mais comumente elaborada [...].
- 6) **Representação:** Em amplamente variados graus de naturalismo, os objetos de arte, incluindo esculturas, pinturas e narrativas orais e escritas, e por vezes também a música, representam, ou imitam, experiências reais e imaginárias do mundo.
- 7) **Foco especial:** As obras de arte e as performances artísticas tendem a ser apartadas da vida normal, constituindo um foco separado e dramático da experiência.
- 8) **Individualidade expressiva:** O potencial para a expressão da personalidade individual está em geral latente nas práticas artísticas, quer seja, ou não, completamente conseguido.
- 9) **Saturação emocional:** Em graus diferentes, a experiência de obras de arte é afetada pela emoção.
- 10) **Desafio intelectual:** As obras de arte tendem a ser constituídas para utilizar a variedade combinada das capacidades perceptivas e intelectuais humanas no seu máximo; realmente as melhores obras estendem-se para além dos limites normais.
- 11) **Tradições e instituições artísticas:** As obras de arte e performances, tanto em pequenas culturas de comunicação oral como em civilizações letradas, são criadas e, até certo ponto, é-lhes dada importância pelo seu lugar na história e tradição da sua arte.
- 12) **Experiência imaginativa:** Finalmente, e talvez mais importante de todas as características nesta lista, os objetos de arte fornecem, essencialmente, uma experiência imaginativa tanto para os produtores, como para seu público.

A abordagem de Dutton apresenta uma vantagem significativa em relação à de Dickie como exemplo de uma abordagem extensional. Ela se baseia em uma teoria científica

<i>intuitio</i>	ISSN 1983-4012	Porto Alegre	Vol. 3 – Nº 2	Novembro 2010	p.244-257
-----------------	-------------------	--------------	---------------	------------------	-----------

amplamente aceita - a teoria evolucionista de Charles Darwin - a qual fundamenta a investigação empírica dos fenômenos artísticos e culturais. Isso é semelhante ao que ocorre quando se determina ouro com o elemento de número atômico 79; só é possível determinar ouro como elemento de número atômico 79 se esta caracterização estiver fundamenta em teorias científicas da física e da química que são amplamente aceitas. A teoria institucional, por outro lado, não é capaz de conter uma explicação científica, visto que apenas está preocupada em descrever o *modus operandi* do fenômeno artístico e não em dar uma explicação em termos de origem ou função da arte. Entretanto, a definição em agregados não é indisputável. Apesar de funcionar com um exemplo de abordagem extensional da arte, ou seja, de investigar o que é a arte a partir da extensão do conceito e não de sua intensão, a definição em agregados de Dutton não é capaz de funcionar como designador rígido, visto que é um conjunto mais ou menos vagos de critérios a serem verificados¹⁸.

Voltando ao par *arte/(?)* que Dickie propôs que fosse preenchido como *arte/antropólogo*, parece-nos que é possível dar uma resposta mais promissora e que, de certo modo, restabelece a função do filósofo na investigação do fenômenos artísticos (função esta que Dickie deixou a cargo dos antropólogos). A partir de Dutton podemos pensar em um novo par: *arte/filósofo naturalista*.

Referências:

- DICKIE, G. "Definindo a arte: Intensão e extensão", In KIVY, P. (Org.) *Estética: fundamentos e questões de filosofia da arte*. Euclides Luiz Calloni. São Paulo: Paulus, 2008, p. 63-83.
- _____. "Defining Art II". In: Matthew Lipman (Org). *Contemporary Aesthetic*. Boston: Allyn e Bacon, 1973, 121-143.
- DUTTON, D. *Arte e Instinto*: trad. João Quina Ferreira. Círculo de Leitores: Rio do Mouro, 2010.
- LEVINSON, J. "Defining Art Historically" in *British Journal of Aesthetics*, Vol. XIX, n. 7 (1979), pp. 441-423.
- LYCAN, W. G. *Philosophy of language: a contemporary introduction*. New York and London: Routledge, 2008.
- KRIPKE, S. A. *Naming and Necessity*. Oxford: Basil Blackwell, 1980.
- RAMME, Noeli. "É Possível Definir "Arte"?" *Analytica*. Rio de Janeiro, XIII/1 (2009), p. 197-212.
- WITTGENSTEIN, L. *Investigações Filosóficas*, trad. José Carlos Bruni. 2.ed. São Paulo: Abril Cultural (col. Os Pensadores), 1979.

Trabalho recebido em 26/09/2010. Aceito para publicação em 28/10/2010.

¹⁸ Apenas funcionaria como designador rígido se todos os critérios fossem necessários.

<i>intuitio</i>	ISSN 1983-4012	Porto Alegre	Vol. 3 – Nº 2	Novembro 2010	p.244-257
-----------------	-------------------	--------------	---------------	------------------	-----------