

MORRIS WEITZ E SEU PENSAMENTO SOBRE TEORIA ESTÉTICA: UMA INFLUÊNCIA DE WITTGENSTEIN NA FILOSOFIA ANALÍTICA DA ARTE

MORRIS WEITZ AND HIS THOUGHT ON AESTHETIC THEORY: A WITTGENSTEIN'S INFLUENCE ON THE ANALYTICAL PHILOSOPHY OF ART

Marco Aurélio Gobatto da Silva¹

Resumo: O presente artigo busca destacar a influência que o pensamento do chamado segundo Wittgenstein exerceu na filosofia analítica da arte. No entanto, dentre os autores ligados a essa corrente de pensamento, o texto aborda especificamente o antiessencialismo presente nas reflexões de Morris Weitz. A fundamentação filosófica utilizada por Weitz para justificar a impossibilidade de uma definição essencialista do conceito de arte se encontra, principalmente, nas noções wittgensteinianas de jogos de linguagem e semelhança de família. Sendo assim, o artigo pretende evidenciar como Weitz as utiliza na defesa de sua tese.

Palavras-chave: Antiessencialismo. Conceito de arte. Jogos de linguagem. Semelhança de família. Teoria Estética.

Abstract: The present paper seeks to highlight the influence of the so-called second Wittgenstein's thought on the analytical philosophy of art. However, among the authors linked to this current of thought, the text specifically addresses the anti-essentialism present in Morris Weitz's reflection. The philosophical foundation used by Weitz to justify the impossibility of an essentialist definition of the concept of art lies, mainly, in the wittgensteinian notions of language games and family resemblance. Thus, the article aims to highlight how Weitz uses them to defend his thesis.

Keywords: Anti-essentialism. Art concept. Language games. Family resemblance. Aesthetic theory.

* * *

Ludwig Wittgenstein faleceu no dia 29 de abril de 1951 deixando um espólio que, sem dúvida, influenciou o desenvolvimento subsequente de várias áreas do conhecimento filosófico, a saber: filosofia da linguagem, filosofia da psicologia, lógica, filosofia da ciência, ética, estética e filosofia da arte. Em 1953 foi publicada, postumamente, sua obra *Investigações Filosóficas*, considerada a suma intelectual do chamado segundo Wittgenstein. Não obstante, as concepções mais associadas ao nome do filósofo encontram-se nela: jogos de linguagem, formas de vida, argumento da linguagem privada, semelhança de família, dentre outras não menos importantes. O

¹ Doutorando em Filosofia pela Universidade Estadual de Londrina – UEL. E-mail: gobatto.sk8@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9060-8615>.

escopo do presente texto busca destacar a influência que Wittgenstein exerceu nas reflexões sobre o conceito de arte do filósofo estadunidense Morris Weitz (1916 – 1981). Os argumentos que Weitz elaborou a partir da influência direta de Wittgenstein fizeram dele um dos maiores críticos da tentativa de definição do conceito de arte.

Ao longo do século XX, o método analítico marcou grande presença nas filosofias da matemática, da ciência, da ética e da linguagem. Por outro lado, faltava realizar algo mais efetivo nos domínios da arte. De acordo com Tilghman (1991, p. 9): “se a filosofia analítica era indiferente à estética, a estética era igualmente indiferente à filosofia analítica; estéticas tendiam a ignorar as exigências técnicas dos novos desenvolvimentos ou eram abertamente hostis a eles”.² Por outro lado,

[...] os filósofos eram céticos quanto a essa aplicação. As exigências de clareza e rigor, pelas quais o método analítico se notabilizara, pareciam descabidas para a linguagem da arte que é, por natureza, plurissignificativa, ambígua e vaga (D’OREY, 2007, p. 10).

Porém, autores como Paul Ziff (1920 – 2003), William Kennick (1923 – 2009) e Weitz viram a filosofia de Wittgenstein como referencial para combater o essencialismo na arte³. Nas palavras de Tilghman (1991, p. 9): “o livro de Wittgenstein teve, é claro, uma grande influência sobre a filosofia em geral e uma influência muito marcante na estética em particular”. A contribuição mais evidente de Wittgenstein para a filosofia analítica da arte foi seu método de filosofia enquanto terapia fundamentada na proposta de superação dos pseudoproblemas filosóficos. Inicialmente, filósofos como Weitz, Ziff e Kennick abordaram a impossibilidade da definição do conceito de arte e, além do método wittgensteiniano, utilizaram claramente as noções de jogos de linguagem e semelhança de família.

² As traduções dos textos em língua estrangeira aqui presentes são de minha autoria.

³ Assim como Morris Weitz, Paul Ziff e William Kennick também foram significativamente inspirados pelo pensamento do segundo Wittgenstein e, nesse sentido, eles formam uma corrente antiessencialista de filósofos analíticos da arte. Para ver como Ziff e Kennick desenvolvem suas argumentações antiessencialistas acerca do conceito de arte e como a filosofia de Wittgenstein se manifesta nelas, vale consultar, especificamente, os seguintes textos: KENNICK, William. *Does aesthetics rest on a mistake?* In: *Mind*, New Series, Vol. 67, n° 267 (Jul. 1958), p. 317-334; e ZIFF, Paul. *The task of defining a work of art*. In: *The Philosophical Review*, Vol. 62, n° 1 (Jan. 1953), p. 58-78. Todavia, cabe ainda enfatizar que a filosofia analítica da arte não é caracterizada, fundamentalmente, por defender a posição antiessencialista. Para citar um exemplo, Maurice Mandelbaum questionou e criticou o antiessencialismo de orientação wittgensteiniana presente nos textos de Weitz, Ziff e Kennick. Para mais detalhes, ver: MANDELBAUM, Maurice. *Family resemblances and generalization concerning the arts*. In: *American Philosophical Quarterly*. Vol. 2, n° 3 (July, 1963), p. 219-228.

A filosofia analítica da arte que, no entanto, não se resume tão somente a uma tradição ligada diretamente à Wittgenstein, pode ser caracterizada na medida em que

[...] tomarmos a noção no sentido amplo que inclui não apenas a decomposição de um argumento ou a análise de um conceito de forma a evidenciar a sua estrutura lógica, mas também a chamada “meta-crítica”, que se ocupa da clarificação das noções utilizadas na linguagem sobre a arte, a orientação “construtivista”, que, mas do que analisar os conceitos, se ocupa em construí-los e, finalmente, a análise da linguagem da própria arte (D’OREY, 2007, p. 12, destaque do autor).

Considerando os filósofos analíticos da arte nos quais Wittgenstein exerceu notória influência, o esteta Morris Weitz foi um de seus mais célebres herdeiros. Se a obra *Investigações Filosóficas* foi publicada no ano de 1953, ela não tardou a deixar marcas profundas no pensamento de Weitz, pois, já em 1956, o filósofo divulgava no *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* seu pequeno, porém mais famoso artigo, intitulado *O Papel da Teoria na Estética*. No mencionado artigo, as citações que Weitz toma emprestado de Wittgenstein encontram-se na primeira parte das *Investigações Filosóficas*. Tais citações vão do parágrafo 65 até o parágrafo 75, isto é, justamente onde o filósofo desenvolve a noção de semelhança de família e refuta a possibilidade de se definir precisamente a linguagem e os conceitos empíricos. Nesse sentido, ao invés de definir precisamente o que a linguagem é, Wittgenstein procura mostrar a inviabilidade disso ao mencionar que a linguagem incorpora inúmeras e diferentes espécies de jogos de linguagem. Para Wittgenstein, essa é a razão pela qual ela não poderia ser suficientemente esclarecida por um modelo generalizante, essencialista e universalista. O que Wittgenstein faz é uma comparação entre linguagem e jogo afirmando que

em vez de indicar algo que é comum a tudo aquilo que chamamos de linguagem, digo que não há uma coisa comum a esses fenômenos, em virtude da qual empregamos para todos a mesma palavra, - mas sim que estão *aparentados* uns com os outros de muitos modos diferentes. E por causa desses parentescos chamamo-los todos de “linguagem” (WITTGENSTEIN, 1999, p. 52, destaque do autor).

Sendo assim, como definir, por exemplo, o conceito de jogo por meio de uma propriedade comum que perpassa por tudo aquilo que é conhecido como jogo? Este é o desafio que Wittgenstein afirma ser dispensável, uma vez que existem várias e distintas

espécies de atividades que são nomeadas com a palavra jogo, tais como os jogos de cartas, de tabuleiro, de bola, etc. Haveria, nesse sentido, algo comum e único a todos eles? Não, “pois se você os contempla, não verá na verdade algo que fosse comum a todos, mas verá semelhanças, parentescos, e até toda uma série deles” (WITTGENSTEIN, 1999, p. 52, destaque do autor). Consequentemente, a variedade de jogos torna inviável, por si só, a pretensa definição unilateral deste conceito, haja vista que a propriedade comum não pode ser localizada e, sobretudo, inexistente. Não obstante, “qualquer definição sugerida concorda apenas em parte com o uso real do conceito de jogo” (BAKER; HACKER, 1983, p. 191). Destarte, o conceito de jogo é unificado por uma rede de semelhanças que se sobrepõem e se entrecruzam da mesma forma como em uma família, na qual algumas semelhanças como a cor dos olhos, o tipo de cabelo e o humor podem ser compartilhados. Consequentemente, o que sustenta um conceito não é, por assim dizer, um único fio robusto, mas sim um conjunto de diversas fibras entrelaçadas tal como em uma corda.

Da mesma forma como Wittgenstein demonstrou que o conceito de jogo é compreensível não por possuir uma essência que, supostamente, incorpora as condições necessárias e suficientes à totalidade das atividades que são classificadas como jogos - mas sendo este inteligível pelas relações de familiaridades das propriedades comuns que se entrecruzam - Weitz propôs que o conceito de arte também não deveria ser suscetível de um esgotamento teórico e não poderia ser fechado numa definição unilateral. Conforme ele próprio atesta,

a teoria estética – toda ela – comete o erro de fundo de considerar que é possível construir uma teoria correta, porque interpreta de forma radicalmente errônea a lógica do conceito de arte. É falsa a sua afirmação mais importante de que “arte” pode submeter-se a uma definição real ou a qualquer tipo de definição verdadeira (WEITZ, 2007, p. 62-3).

Todavia, as tentativas teóricas na direção de uma resposta precisa sobre o que a arte é perpassam por diferentes períodos, escolas e autores dando, assim, testemunhas no sentido de que a teoria foi e ainda é central tanto na estética quanto na arte, uma vez que “o seu principal interesse declarado continua a ser a determinação da natureza da arte, passível de ser formulada numa definição” (WEITZ, 2007, p. 61)⁴. Logo, toda e

⁴ Vide - para citar apenas dois exemplos influentes na discussão contemporânea - a filosofia analítica e, não obstante, de caráter essencialista da arte arquitetada por Arthur C. Danto (1924 – 2013), bem como a

qualquer teoria acerca da arte almeja – via definição do conceito – estabelecer a condição necessária que todo exemplar da classe de objeto (obra de arte no caso) supostamente deveria incorporar, assim como evidenciar a propriedade suficiente específica apenas dessa (e de nenhuma outra) classe de objeto que, por sua vez, o diferenciaria do restante. As teorias buscam nada menos do que a essência da arte. Isso posto, a exigência da definição do conceito em destaque é considerada imprescindível para muitos teóricos sob o risco de que - na ausência de uma definição – o entendimento a respeito da arte ser insuficiente. Segundo Weitz (2007, p. 61),

a menos que saibamos o que é a arte, dizem, quais são as suas propriedades necessárias e suficientes, não podemos pensar em reagir adequadamente a ela, nem dizer por que motivo uma obra é boa ou melhor do que outra.

Não obstante, seria então o caso da teoria em arte ser supostamente imprescindível para fundamentar o reconhecimento, a apreciação e a crítica.

Embora pudesse ser alimentada a derradeira esperança de que, cedo ou tarde, emergiria uma teoria definitiva que daria conta do problema da definição do conceito de arte, e apesar desse anseio dar provas satisfatórias da aparente prioridade nessa direção, Weitz (2007, p. 62) reiterava, já na década de 50, sua posição radical ao asseverar:

pretendo mostrar que nunca irá aparecer uma teoria – no sentido clássico exigido – em estética e que, como filósofos, faríamos melhor em substituir a questão ‘Qual é a natureza da arte?’ por outra, cujas respostas nos darão toda a compreensão das artes que é possível ter.

Ora, essa é justamente a atitude que Wittgenstein esperaria de um pensador preocupado não em obter a essência mas, sobretudo, investigar como o conceito de arte é, efetivamente, usado na linguagem. Isso pode ser afirmado porque foi essa a postura filosófica adotada por Wittgenstein com relação à linguagem. Mas, além disso, cabe aqui mencionar quais foram as principais tentativas teóricas que pretenderam definir a arte. Dentre essas, Weitz cita e critica algumas que, mediante as estruturações argumentativas utilizadas, deixam evidentes – cada qual a sua maneira - uma descrição da suposta essência geral da arte, quais sejam: intuicionismo, organicismo,

teoria institucional da arte proposta por George Dickie (1926 -). Esses autores divergem quanto à natureza da arte. No entanto, ambos vão em direção oposta ao antiessencialismo de tradição wittgensteiniana, pois defendem a tese segundo a qual o conceito de arte pode ser, precisamente, definido.

voluntarismo, formalismo e emocionalismo.⁵ Porém, ao estabelecerem suas respectivas definições, os teóricos entram em um inevitável conflito quando defendem como únicas e verdadeiras algumas propriedades necessárias e condições suficientes em detrimento das demais que se encontram presentes nas definições adversárias. Sendo assim, os teóricos tendem a julgar as teorias umas às outras como falsas ou, quando menos, incompletas, levando Weitz (2007, p. 62) a concluir que “todas as épocas, todos os movimentos artísticos, todas as filosofias da arte tentam [...] realizar o ideal afirmado, para serem imediatamente sucedidas por teorias novas ou revisadas, enraizadas, pelo menos em parte, no repúdio das precedentes”.

Objetivando não alongar demasiadamente este texto, considere-se como exemplo o conflito travado apenas entre duas teorias citadas por Weitz, a saber: formalismo e emocionalismo. Seguindo nessa direção, o formalismo de Clive Bell (1881 – 1964) e Roger Fry (1866 – 1934) pressupõe como essência o modo específico segundo a qual uma obra ou linguagem artística se organiza; isto é, os dois teóricos atestam que o conceito de arte se define enquanto forma significativa. Essa teoria é bastante objetiva e ignora um ponto fundamental da teoria formulada pelos emocionalistas, qual seja: a subjetividade. Assim sendo, tanto para Tolstói (1828 – 1910) quanto para Ducasse (1881 – 1969) a arte se define enquanto expressão da emoção por intermédio de um meio sensível público (*médium*); ou seja, esses dois pensadores recusam a forma significativa como único elemento definidor e afirmam que sem a transmissão de uma emoção não existe arte. Portanto, a teoria emocionalista considera que, na falta de um sentimento incorporado, existiria tão somente um objeto possuidor de formas, mas não uma obra de arte. Contudo, cabe mencionar que segundo Weitz (2007, p. 66) as duas teorias são inadequadas em relação àquilo que almejam (precisar o conceito), pois “cada uma pretende ser uma asserção completa das características definidoras de todas as obras de arte e, no entanto, todas elas deixam de parte algo que as outras consideram central”. O que vale enfatizar nesse caso é que as tentativas de teorização essencialistas e unilaterais são, na opinião de Weitz, simplistas

⁵ De forma sucinta, poder-se-ia dizer que: o intuicionismo considera que a arte é essencialmente uma prática não conceitual onde o artista explora toda sua intuição (Croce é, segundo Weitz, o representante dessa teoria); o organicismo menciona que a essência da arte é um complexo único de partes interrelacionadas (Weitz cita o nome de A. C. Bradley como organicista); o voluntarismo diz que a arte é - em essência - a encarnação de vontades subjetivas, a linguagem que representa o meio público e a harmonia que proporciona tanto deleite quanto satisfação (para Weitz, D. Parker é exemplo de voluntarista). O formalismo e o emocionalismo são mencionados mais abaixo no corpo do texto.

– não abordando todas as especificidades da arte - ou generalizantes – incluindo em seus limites objetos que não são necessariamente obras de arte.

Tendo em vista as argumentações de Weitz, vale frisar que os estetas, os filósofos da arte, os críticos e mesmo os artistas poderiam apenas estabelecer ou apontar condições de similaridade, mas não propriedades necessárias e suficientes relativas à aplicação correta do conceito de arte. Para ele, a aplicação desse conceito não pode ser completamente enumerada já que novos casos emergem e, assim sendo, não seria possível imaginá-los de antemão. Conforme suas palavras, “o que eu defendo é, portanto, que o próprio caráter expansivo e aventureiro da arte, as suas mutações e criações inovadoras, sempre presentes, tornam logicamente impossível assegurar qualquer conjunto de propriedades definidoras” (WEITZ, 2007, p. 71). Isso significa que para Weitz toda teoria, ao propagar definitivamente a essência, fecha o conceito e, como consequência inevitável, acaba prejudicando a própria criação de novos exemplares, que é condição favorável à esfera artística. Consequentemente, a resposta para questão do tipo “X é uma obra de arte?” – na concepção de Weitz - independe da existência de propriedades necessárias e suficientes que transpassassem todos os objetos e manifestações da arte. Por conseguinte, para o referido filósofo, “X” pode ser uma obra de arte sem incorporar qualquer aspecto de uma teoria ou definição, pois ele poderia ser justamente um daqueles casos inéditos e imprevistos que formulam novos elementos que, por sua vez, possuem o poder de expandir conceito de arte. Todavia, se não há condições necessárias e suficientes que sejam identificadas quando se aplica corretamente este conceito, haveria, pelo menos, condições de similaridade, ou seja, um conjunto de propriedades e não uma única característica comum. Weitz as chama de “critérios de reconhecimento”.

Os critérios de reconhecimento serviram como base e referência para as mais diversas e tradicionais teorias da arte. Mas vale destacar que

nenhum dos critérios de reconhecimento é um definidor necessário ou suficiente, porque é sempre possível afirmar que uma coisa é uma obra de arte e continuar a negar cada uma destas condições, incluindo a que tem sido, tradicionalmente, considerada básica, isto é, a de ser um artefato [...] (WEITZ, 2007, p. 74).

Apesar desses critérios não se constituírem como elementos passíveis de serem vistos como definidores essencialistas do conceito de arte, não seria possível abrir mão de todo critério de reconhecimento, ou seja, sem qualquer critério de reconhecimento o

objeto candidato tampouco poderia ser classificado como obra. Nas palavras de Weitz (2007, p. 74), “portanto, dizer que algo é uma obra de arte é asseverar a presença de alguma destas condições”. Nesse sentido, alguns critérios são demasiadamente utilizados para o reconhecimento e caracterização de uma obra, tais como: artefato, produto do saber humano, modo apresentado mediante meio sensorial, etc. Todos critérios válidos e significativamente úteis na identificação de um objeto como obra de arte, porém, nenhum deles - individual ou coletivamente - seria necessário ou suficiente para a definição precisa do conceito de arte.

Seguindo os passos de Wittgenstein, Weitz se utiliza da noção de semelhança de família para mostrar a inviabilidade das tentativas unilaterais de definição conceitual. Tal como salientado anteriormente, em sua filosofia Wittgenstein mostrou que, devido à variedade de jogos existentes, é inapropriado definir o próprio conceito de jogo mediante características necessárias e suficientes, uma vez que o traço comum e único não pode ser encontrado nas diferentes atividades que são denominadas como tal. A solução sugerida por Wittgenstein não foi aquela resposta típica de uma certa filosofia que julga encontrar um conjunto exaustivo de propriedades comuns, por exemplo, a todos os jogos. Pelo contrário, Wittgenstein defendeu que tais propriedades não existem e que essa inexistência não torna qualquer conceito menos inteligível. Para Weitz, se isso é válido para o conceito de jogo, por conseguinte também seria proveitoso afirmar que saber o que é arte não significa conceber uma definição essencialista, mas ser capaz de reconhecer, explicar obras de arte e, sobretudo, decidir – entre vários exemplos – quais objetos podem ou não ser classificados como arte. Sendo assim,

o problema da natureza da arte é como o da natureza dos jogos, pelo menos nos seguintes aspectos: se olharmos realmente para aquilo a que chamamos propriedades comuns, também não encontraremos propriedades comuns, mas apenas nexos de similaridades (WEITZ, 2007, p. 69).

A proximidade e a semelhança entre os conceitos de jogo e de arte encontram-se no fato de ambos apresentarem, conforme Weitz, textura aberta. Conceitos como linguagem, jogo, arte, etc seriam conceitos abertos. Fechá-los significaria, de acordo com Weitz, tratá-los com arbitrariedade. Tanto no que se refere aos jogos e às artes existem casos denominados paradigmáticos, ou seja, exemplares que, pela tradição,

servem de referenciais à orientação correta da aplicação desses conceitos.⁶ Mas o que vale destacar aqui é que aquilo que caracterizaria a lógica do conceito de arte seria justamente sua textura aberta. Segundo Weitz (2007, p. 69),

um conceito é aberto quando as condições de sua aplicação são emendáveis e corrigíveis, isto é, quando se pode imaginar ou alcançar uma situação ou um caso que requeira algum tipo de decisão da nossa parte para alargar o uso do conceito, de modo a abrangê-lo, ou para fechar o conceito e inventar um conceito novo, que permita lidar com o novo caso e a sua nova propriedade.

Além dessa noção de textura aberta, os conceitos de linguagem, de jogo e de arte, por exemplo, podem ser compreendidos mediante a noção de conceito agrupador. Segundo Litwack (2009, p. 97), “por essa noção entende-se uma ideia complexa ou conjunto de práticas que não admitem uma lista limitada de condições necessárias e suficientes sem que isso simplifique sua sutileza e sofisticação em geral”. Diante desse cenário, Weitz (2007, p. 62) se questiona: “será uma teoria estética, no sentido de uma definição verdadeira ou conjunto das propriedades necessárias e suficientes da arte, realmente possível?”. Sobre evidente influência intelectual de Wittgenstein, a resposta de Weitz só poderia ser negativa. E uma vez sendo negativa, essa resposta sugeriria à estética abandonar a necessidade de precisar o conceito mediante uma definição unilateral, pois, na visão de Weitz, todas as tentativas nessa direção falharam. As teorias que buscaram a essência da arte mostraram-se circulares, incompletas, não testáveis e pseudofactuais. Portanto, Weitz (2007, p. 67) não vê outra solução se não afirmar que

[...] a teoria estética é uma tentativa logicamente vã de definir o que não pode ser definido, de indicar as propriedades necessárias e suficientes daquilo que não tem propriedades necessárias e suficientes, de supor que o conceito de arte é fechado, quando o seu uso real revela e exige a sua abertura.

Por conseguinte, emerge aqui outra noção diretamente relacionada com a de semelhança de família oriunda da filosofia de Wittgenstein que Weitz aproveitou para tecer suas considerações sobre o conceito de arte, qual seja: a noção de significado como uso. É sabido que Wittgenstein se voltou para a linguagem corriqueira defendendo que o significado de uma palavra se encontra no uso – estipulado em regras

⁶ Vale lembrar que esse conceito, em particular, incorpora linguagens como música, artes visuais, teatro, dança, literatura, bem como subconceitos tais como pintura, escultura, tragédia, romance, poesia, etc.

intersubjetivas dentro de um jogo de linguagem específico - que dela é feito no interior de uma comunidade linguística, denominada por ele como formas de vida. Ora, baseando-se na sugestão de Wittgenstein relativa à percepção do efetivo funcionamento da linguagem usual, Weitz pôde entender que a dificuldade em se definir o conceito de arte não reside na notável complexidade e variação da produção artística. Essa dificuldade frequentemente esbarra numa concepção errônea da lógica que estabelece o uso desse conceito. Weitz investiga a aplicação da palavra, ou melhor, do conceito de arte constatando que “a arte, como a lógica do conceito evidencia, não tem um conjunto de propriedades necessárias e suficientes; é por isso que uma teoria da arte é logicamente impossível, e não apenas factualmente difícil de construir” (WEITZ, 2007, p. 63). Todavia, no interior da argumentação de Weitz, esse fato é destituído de caráter negativo, uma vez que a arte não perde qualquer valor cognitivo por conta da sua falta de precisão conceitual.

Nesse movimento de se atentar para o uso efetivo do conceito, Weitz propõe inverter a questão e, ao invés de questionar qual é a natureza da arte, diz que seria mais sugestivo e proveitoso questionar “[...] que tipo de conceito é ‘arte’” (WEITZ, 2007, p. 67). Sendo assim, descrever como se dá o uso do conceito de arte na linguagem constituiria passo decisivo para desfazer as tentativas unilaterais e essencialistas de definir esse conceito. Para Weitz (2007, p. 67), esta é “[...], a questão inicial, a origem, senão o fim, de todos os problemas e soluções filosóficas”. Logo, a propostas em mudar o ângulo de visão para constatar que a definição de um conceito - como o de arte - não é um problema verdadeiro e que, ao ser perseguido, traz mais confusão do que solução efetiva revela o quanto Weitz é herdeiro do método filosófico elaborado por Wittgenstein. Essa afirmação pode ser verificada em passagens como a seguinte: “o meu modelo, neste tipo de descrição lógica ou de filosofia deriva de Wittgenstein” (WEITZ, 2007, p. 68). A influência de Wittgenstein fica ainda mais evidente quando Weitz aponta qual é, segundo seu ponto de vista, a tarefa da estética. De acordo com suas próprias palavras, “a tarefa primordial da estética não é tentar construir uma teoria, mas elucidar o conceito de arte. Especificamente, consiste em descrever as condições sob as quais empregamos de forma correta o conceito” (WEITZ, 2007, p. 73). Para Weitz, Wittgenstein teve o mérito de possibilitar um novo rumo à filosofia da arte ao questionar as teorizações filosóficas fundamentadas em definições fechadas. Por conseguinte, segundo Weitz (2007, p. 67)

se me é permitido parafrasear Wittgenstein, não devemos perguntar “Qual é a natureza de um qualquer X filosófico?”, nem mesmo, de acordo com o semanticista, “O que significa X?”, uma transformação que conduz à interpretação desastrosa de “arte” como nome de uma classe especificável de objetos, mas sim “Qual é o uso ou emprego de X?”.

A respeito da noção de significado como uso - tão cara à filosofia de Wittgenstein - Weitz identifica que existem ao menos dois principais usos relacionados ao conceito de arte: um descritivo e outro avaliativo. O uso descritivo – que apresenta um sentido classificatório – do conceito de arte é menos problemático do que o uso avaliativo – que se vincula a um sentido valorativo. O que Weitz destaca, contudo, é que esses usos são frequentemente confundidos na linguagem. Para estabelecer o que é ou não boa arte, o autor nomeia o uso avaliativo do conceito de arte como “critério de avaliação”. Segundo Weitz, os teóricos de orientação essencialista, ao fazerem uso do conceito de arte no sentido descritivo, fazem, em geral, mais do que simplesmente isso e, não obstante, atribuem um elogio ao uso do conceito. Assim sendo, “as suas condições de expressão linguística incluem, por isso, determinadas propriedades ou características que são preferidas por quem enuncia a expressão” (WEITZ, 2007, p. 74). O problema é que no uso avaliativo costuma-se não reconhecer como arte algo que não possui aquela característica elogiada que, erroneamente, é vista como elemento principal definidor do próprio conceito. Nesse caso, o uso avaliativo se configura como um uso elogioso e não deveria ser utilizado no sentido descritivo e classificatório. Porém, muitas vezes tal uso é convertido justamente num critério de reconhecimento. Todavia, diz Weitz (2007, p. 76),

não há nada de errado no uso avaliativo. De fato, há boas razões para usar ‘arte’ para elogiar. Mas o que não se pode defender é que as teorias do uso avaliativo de ‘arte’ são definições verdadeiras e reais das propriedades necessárias e suficientes da arte.

Cabe enfatizar que o uso avaliativo do conceito de arte é importante enquanto fomentador de debates acerca da arte. Tais debates possibilitam mudanças de critério no uso do conceito de arte que estão interligados às tentativas de definição. Ao que parece, esse é um dos pontos mais fundamentais das concepções que Weitz apresenta em seu artigo, uma vez que justifica o quão prejudicial seria fechar o conceito, pois isso somente diminuiria tanto o campo da criação quanto o espaço do debate a respeito da produção artística. Não obstante, “é este debate perene acerca destes critérios de

avaliação que torna a história da teoria estética um estudo importante” (WEITZ, 2007, p. 76). Nesse sentido, o valor que uma determinada teoria possui reside na tentativa de valorização de certos elementos ou critérios que teorias anteriores deturpam ou não levaram em consideração. Existe, então, algo por trás das tentativas teóricas para as quais Weitz atribui valor, mesmo defendendo que tais tentativas seriam incapazes de captar a essência da arte. Weitz (2007, p. 77) atesta que

se tomarmos as teorias estéticas à letra, todas elas falham, como vimos; mas, se as reconsiderarmos em termos da sua função e da sua incidência, como recomendações sérias e argumentadas para nos concentrarmos em determinados critérios de excelência na arte, veremos que a teoria estética está longe de ser destituída de valor,

dado que elas são fundamentais para a nossa compreensão da arte.

Vale ainda destacar que Weitz viveu num período em que o modernismo na arte estava em plena efervescência e, a cada ano, surgiam novas vanguardas e escolas. Ao vivenciar esse período, Weitz imaginou que sempre haveria novas obras e estilos artísticos que alimentariam o debate. E isso, por sua vez, acarretaria na constante expansão do conceito de arte.⁷ Não é por menos que ele profere essa convicção nos seguintes termos:

surgem constantemente, e continuarão sem dúvida a surgir, novas condições (ou casos); emergirão novas formas de arte e novos movimentos, que irão exigir decisões da parte dos interessados, habitualmente os críticos profissionais, quanto à questão de saber se o conceito deve ou não ser alargado (WEITZ, 2007, p. 71).

Portanto, o papel da teoria em arte seria mostrar que não se pode definir precisamente o conceito. Sua função - conforme sugere Weitz - é fazer com que as atenções se voltem para aquilo que a teoria estabelece como importante e significativo em relação à arte. Nesse sentido, “compreender o papel da teoria estética não é concebê-la como uma definição, logicamente condenada ao fracasso, mas lê-la como sumário de recomendações sérias para prestarmos atenção, de determinada forma, a determinadas características da arte” (WEITZ, 2007, p. 77). Logo, o formalismo de Bell e Fry, por

⁷ Por exemplo, o Expressionismo Abstrato - ou *Action Painting* - que teve como principal expoente Jackson Pollock (1912 – 1956), era a grande novidade da arte americana durante os primeiros anos da década de 1950. Ao gotejar tinta sobre suas telas, Pollock explorou o gestual na pintura. A ideia de novidade que Pollock realizou pode ser compreendida conforme as palavras do historiador da arte E. H. Gombrich (2008, p. 602): “eis, portanto, um aspecto que ainda parecia estar inexplorado: o puro manuseio da tinta, independentemente de qualquer motivo ou desígnio postremo”.

exemplo, é válido e funciona; obviamente não como definição essencialista, precisa e real do conceito de arte, mas como critério de reconhecimento que pode ser encontrado em algumas obras como elemento significativo e determinante para sua compreensão. Segundo D'Orey (2007, p. 17),

Morris Weitz [...] foi o autor da mais clara e sistemática reformulação do problema. A inspiração e os princípios teóricos foram encontrados nas *Investigações Filosóficas* de Wittgenstein e, em particular, na teoria dos jogos de linguagem cujo objetivo era efetivamente a recusa do essencialismo linguístico.

Weitz foi defensor do antiessencialismo na estética e na filosofia da arte. Portanto, “sobre a questão da definição da arte, Weitz afirmou que, como não é possível fornecer condições necessárias e suficientes para que algo seja ou não artístico, [...] nenhuma teoria da arte é possível” (Litwack, 2009, p. 97). Por fim, é nesse aspecto que Weitz mostra ser um herdeiro da filosofia proposta por Wittgenstein e é nesse sentido também que o pensamento do filósofo vienense contribuiu com os desdobramentos da filosofia analítica da arte, a qual, no entanto, não se reduz à influência direta de Wittgenstein e, por conseguinte, tampouco é unânime em relação à tese da impossibilidade de teorias que definam precisamente o conceito de arte.

Referências

- BAKER, G. P. & HACKER, P. M. S. *Wittgenstein: meaning and understanding*. Essays on the Philosophical Investigations. Oxford: Blackwell, 1983.
- D'OREY, Carmo. *O que é a arte? A perspectiva analítica*. Lisboa: Dinalivro, 2007.
- GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Trad. Álvaro Cabral, 16º ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 2008.
- LITWACK, E. B. *Wittgenstein and the value: the question for meaning*. London: Continuum, 2009.
- TILGHMAN, B. R. *Wittgenstein, ethics and aesthetics: the view from eternity*. London: Macmillan Press LTD, 1991.
- WEITZ, M. *O papel da teoria na estética*. In: D'OREY, Carmo. *O que é a arte? A perspectiva analítica*. Trad. Vítor Silva. Lisboa: Dinalivro, 2007.
- WITTGENSTEIN, L. J. J. *Investigações Filosóficas*. Trad. José Carlos Bruni. São Paulo: Editora Nova Cultura, 1999.

Recebido em: 16/08/2019
Aprovado em: 17/11/2019