

Viso: Cadernos de estética aplicada

Revista eletrônica de estética

ISSN 1981-4062

Nº 27, jul-dez/2020

<http://www.revistaviso.com.br/>

Viso.

Noéli, a falta que ela nos faz

Jorge Sayão

Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio)
Rio de Janeiro (RJ)

RESUMO

Noéli, a falta que ela nos faz

O presente artigo aborda a singularidade da atuação de Noéli Ramme em nosso meio de arte. Sua capacidade de conjugar a atividade acadêmica com as práticas artísticas reinterpretando conceitos filosóficos a partir da produção de artistas contemporâneos, dando-lhes uma nova significação e os atualizando. Utilizando conceitos da obra de Nelson Goodman e Arthur Danto, dois dos principais filósofos da estética analítica, ela ampliou as possibilidades de sua utilização ao conjuga-los com os conceitos artísticos de Tunga e Barrio, dois dos mais proeminentes artistas contemporâneos das artes brasileiras.

Palavras-chave

filosofia analítica; estética analítica; Nelson Goodman; Arthur Danto; Tunga; Artur Barrio; artes visuais brasileiras

ABSTRACT

Noeli, we miss you

This article addresses the uniqueness of Noeli Ramme's work in our art world. Her ability to combine academic activity with artistic practices reinterpreting philosophical concepts based on the production of contemporary artists, giving them a new meaning and updating them. Using concepts from the work of Nelson Goodman and Arthur Danto, two of the main philosophers of analytical aesthetics, she expanded the possibilities of their use by combining them with the artistic works and concepts of Tunga and Barrio, two of the most prominent contemporary artists of Brazilian arts.

Keywords

Analytical philosophy; analytical aesthetics; Nelson Goodman; Arthur Danto; Tunga; Artur Barrio; Brazilian visual arts

SAYÃO, Jorge. “Noéli, a falta que ela nos faz”. Viso: Cadernos de estética aplicada, v. 14, n° 27 (jul-dez/2020), p. 6-22.

DOI: 10.22409/1981-4062/v27i/382

Aprovado: 27.10.2020. Publicado: 28.12.2020.

© 2020 Jorge Sayão. Esse documento é distribuído nos termos da licença **Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional** (CC-BY-NC), que permite, exceto para fins comerciais, copiar e redistribuir o material em qualquer formato ou meio, bem como remixá-lo, transformá-lo ou criar a partir dele, desde que seja dado o devido crédito e indicada a licença sob a qual ele foi originalmente publicado.

Licença: http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.pt_BR

Accepted: 27.10.2020. Published: 28.12.2020.

© 2020 Jorge Sayão. This document is distributed under the terms of a **Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International** license (CC-BY-NC) which allows, except for commercial purposes, to copy and redistribute the material in any medium or format and to remix, transform, and build upon the material, provided the original work is properly cited and states its license.

License: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>

Gostaria de falar do espaço, de uma posição muito particular que Noéli Ramme ocupava no mundo da arte no Rio de Janeiro e, por extensão, no Brasil. Menciono o mundo da arte, o termo consagrado pelo filósofo e crítico de arte Arthur Danto, um de seus autores preferidos, porque esse é bem mais abrangente do que o mundo acadêmico da arte, a prateleira onde costumamos alocar os professores universitários. O mundo da arte é essa intercessão dos diversos saberes e práticas que constituem essa produção tão enigmática que chamamos arte, constituído pelas obras e os artistas, os discursos sobre arte e a linguagem da própria arte, o mercado e as instituições, o público leigo e o engajado, o *connaisseur* e o curioso, o especulador e o amante de arte, enfim, todo o espectro de pessoas, instituições, obras, ações e pensamentos que ajudam a delimitar o campo desta instância social que chamamos de arte.

No passado, Noéli se arriscou na prática da pintura, e essa proximidade com o fazer artístico foi muito importante no desenvolvimento de sua sensibilidade estética. Ainda em Santa Catarina, graduou-se em Educação Artística, e, concomitantemente, cursou a graduação em Filosofia, a qual não concluiu, uma vez que, terminada a graduação em Educação Artística, iniciou imediatamente o mestrado em Filosofia na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Após quatro anos, defendeu a tese *O pluralismo de Nelson Goodman: O papel da percepção e da linguagem nos múltiplos modos de construir mundos*, obtendo a diplomação em 1999, sob orientação do Prof. Dr. Luiz Henrique Dutra. Em 2000, mudou-se para o Rio de Janeiro, sendo aceita no programa de doutorado da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio). Conclui a tese *Arte e construção de mundos: um estudo sobre a teoria dos símbolos de Nelson Goodman*, sob orientação do Prof. Dr. Oswaldo Chateaubriand Filho, defendida em 2004.

Pelas escolhas dos temas de sua pesquisa, podemos notar seu interesse por uma área pouco estudada em nosso meio acadêmico: a estética analítica. Apesar de termos uma forte

tradição de estudos de filosofia analítica no Brasil, a estética sempre foi uma área negligenciada dentro da tradição analítica, não só aqui, também no mundo não saxônico em geral. Somente em meados do século XX, as teorias estéticas analíticas tomaram um forte impulso, produzindo fundamentos para algumas das reflexões mais interessantes sobre arte contemporânea.

Gostaria de fazer uma citação da professora portuguesa Carmo D'Orey, uma das principais fontes secundárias dos estudos de Noéli, para mostrar que o problema do desconhecimento da produção da estética analítica não é exclusivamente do Brasil, tem suas raízes em nossa origem lusófona e decorre da hegemonia – ou mesmo da predominância quase absoluta em nosso meio acadêmico – da estética francesa, derivada da estética clássica alemã, em detrimento das demais linhas da estética contemporânea.

No que respeita à estética como disciplina filosófica, o que de mais significativo se produziu, nessa segunda metade do século, teve origem em dois grupos que se podem distinguir, em termos de língua, mas também de método, estilo e programas de pensamento, como estéticas alemã; e anglo-saxônica. Por razões históricas, geográficas e afetivas, a França privilegiou a primeira e tem praticamente ignorado, até há relativamente pouco tempo, a segunda. Como também, pela mesma espécie de razões, Portugal foi dominado desde o fim do séc. XVIII pela cultura francesa, a nossa exígua paisagem estética reflete a influência indireta da cultura alemã. Qualquer estudante que se inicia nesta disciplina filosófica conhece, pelo menos de nome, Nietzsche, Adorno, Heidegger ou Benjamin, todos com pelo menos uma obra traduzida para o português. Mas ignora totalmente a existência de Beardsley, Weitz, Stolnitz, Dickie e, até há pouco tempo, a de Danto e Goodman. Ora, o que de mais interessante se escreveu no domínio preciso da caracterização ou definição de arte é da responsabilidade exclusiva deste último grupo.¹

Nelson Goodman, objeto de estudo de Noéli, é um filósofo ligado à tradição analítica e reconhecidamente preocupado com as questões da linguagem. Foi através das questões apresentadas pela filosofia da linguagem que Goodman chegou às questões estéticas, desenvolvidas principalmente, mas não exclusivamente, em dois dos seus principais livros: *Linguagens da arte* e *Maneiras de fazer mundo*.

Como comentei acima, embora tenhamos uma forte tradição de estudos analíticos aqui no Brasil, são poucos os que se dedicaram a estudar a estética analítica, e em menor número ainda são aqueles que conjugaram essa formação analítica com a reflexão sobre a produção artística contemporânea. Noéli era um desses raros exemplos. Esse é o ponto que quero salientar, para enfatizar o vazio que ela nos deixa.

Seus interesses eram as artes visuais e o entrelaçamento entre estética, teoria da arte, história da arte, e a produção contemporânea. Assim, Noéli transitou entre várias dessas instâncias que compõem o mundo da arte, acompanhando de perto a produção, escrevendo sobre alguns artistas e, eventualmente, curando exposições. Mesmo dentro do mundo estritamente acadêmico da arte, seus interesses eram diversificados e se originavam de tradições heterogêneas. Voltarei, mais adiante, a essa questão.

Voltando à sua formação acadêmica, há uma peculiaridade, uma curiosidade na trajetória de Noéli, a saber: o começo por Goodman. Mas por que é curiosa essa trajetória ser iniciada justamente por Goodman? Geralmente, os textos de filosofia analítica são muito sucintos e objetivos, colocando as questões com muita precisão e clareza. É muito comum um autor responder às questões colocadas por outro autor formando um certo encadeamento de ensaios em que um refuta o outro, geralmente alegando deficiências lógicas ou empíricas, e assim sucessivamente. A peculiaridade está no ponto de partida de Noéli, um começo de trás para frente. Goodman publicou *Linguagens da arte* em 1968 e *Modos de fazer mundos* no ano seguinte. A essa altura, Arthur Danto já havia publicado

o seu texto seminal, *O mundo da arte*, em 1964, marco da teoria institucional. E, mais cedo ainda, Morris Weitz, o discípulo de Wittgenstein, publica, em 1956, o seu *O papel da teoria na estética*, este um verdadeiro divisor de águas na maneira de abordar as questões estéticas. Podemos dizer que esses textos formam a espinha dorsal de alguns dos principais problemas levantados pela estética analítica. Há outros textos igualmente importantes, e outras questões relevantes, é claro, todavia esses textos são incontornáveis.

Os textos de Goodman são claramente uma resposta e um desdobramento das questões levantadas pelas teorias institucionais de Arthur Danto e de George Dickie. Embora, obviamente, o pensamento estético não obedeça a uma estrutura de linearidade e de continuidade, mas, antes, apresente uma mútua influência e diálogo entre os autores. Se houve influência de Danto sobre *Linguagens da arte*, de Goodman, a recíproca também é verdadeira no que tange a *A transfiguração do lugar comum*, que Danto publica anos mais tarde.

Goodman desenvolve toda uma teoria do símbolo e da exemplificação no que concerne à arte, para enfim responder: o importante não é sabermos “O que é arte”, mas “Quando há arte”. Concordando com a teoria institucional, a qual advoga que tudo pode ser arte, a proposta de Goodman também é de uma teoria antiessencialista. No entanto, ela difere da teoria institucional porque não se funda sobre a outorga do aparato institucional do mundo da arte para a qualificação de um objeto ou atividade como obra de arte, e sim na função simbólica que todo e qualquer objeto pode adquirir.

Para o conseguir tem, então, de mostrar duas coisas: que todas as obras de arte têm um funcionamento simbólico, o que não é de forma alguma pacífico, e que esse funcionamento se distingue do das ciências e do das atividades quotidianas.²

Costuma-se objetar que apenas uma parcela das obras tem conteúdo simbólico, uma vez que, por exemplo, a música, a

arquitetura e a arte abstrata não têm nenhum conteúdo denotativo. Essa era a crítica feita principalmente pelos teóricos formalistas. Para escapar dessa acusação, Goodman lança mão do recurso da exemplificação, mostrando, através de um exemplo trivial, que uma amostra de tecido simboliza a si própria e, analogamente, uma pintura pura – como prescrevem os cânones do formalismo – também simboliza a si própria, sem, no entanto, apontar para nada exterior a ela mesma, em suma, sem denotação. Assim, Goodman inviabilizava a crítica formalista que via na denotação um empecilho à correta apreciação estética. Em seguida, Goodman estabeleceu certas diferenciações entre os modos de simbolização próprios da arte e os da ciência e os das atividades cotidianas, uma vez que estas também simbolizam.

Goodman seleciona traços de um funcionamento sintático e semântico, postos em destaque pela investigação levada a cabo em *Linguagens da Arte: densidade sintática, densidade semântica, saturação relativa, exemplificação e referência múltipla e complexa*.³

Não vou aqui entrar nos pormenores da teoria goodmaniana, porém gostaria de apontar como a Noéli fez uso dessas teorias de maneira muito particular e interessante.

Se lermos com atenção os escritos de Goodman, é fácil perceber que não há nenhuma referência significativa a obras ou artistas. Na verdade, por sua própria natureza, essa é uma das características dos estudos estéticos que, por pretender, por definição, ter conteúdos universais, não se atêm a casos concretos e/ou a exemplos particularizados. Trata-se antes de uma questão estrutural.

Em suas origens, a estética clássica, iniciada pelo racionalista Alexander Baumgarten, visava a verificar se haveria algum tipo de conhecimento possível derivado da experiência sensível, um tipo inferior de conhecimento em relação ao conhecimento racional. Nesse sentido, a estética nasce quase como um subproduto de uma epistemologia. Outras investigações ligadas às origens da estética clássica, principalmente as

teorias do gosto dos empiristas ingleses, filiam-se a problemas morais. É sabido que, somente na terceira crítica kantiana, as esferas do conhecimento, da moralidade e da beleza ganham sua independência. Mas, até aí, os exemplos, ligados às obras artísticas, são pífios. Schiller, filósofo e teatrólogo e, portanto, artista-teórico, com suas referências à Vênus Ludovise, em sua *Educação estética do homem*, começa a mudar um pouco esse panorama. Há quem interprete que a filosofia da arte propriamente dita comece aí, uma vez que, na *Crítica do juízo* de Kant, a questão da arte, em específico, é uma questão lateral. Finalmente, em Hegel, pelo caráter historicista de sua obra, temos fartos e abundantes exemplos de análises e de interpretações de obras de arte. Porém, curiosamente, muito poucos desses exemplos são de artistas contemporâneos ao autor. Podemos especular que, para Hegel, em seu tempo, o espírito já “suprassumiu” seu estágio sensível para ser puro pensamento e, portanto, não necessita de nenhum aparato material, sensível, para o conhecimento de si mesmo.

Em suma, desde as origens da estética clássica até os dias de hoje, muito da filosofia da arte prescinde de qualquer relação crítica concreta com as obras. Como disse, esse distanciamento parece natural, pela própria natureza do trabalho filosófico. Mas será mesmo que essa abstração é pertinente? Ou será que a metodologia filosófica não estaria mascarando uma relação mais profunda e inconfessa dos estetas? Se fizermos um estudo comparativo, não é difícil ver que, ao menos a partir do século XX (mas, a meu ver, já no XIX), são as obras de arte, muito mais do que os filósofos, que colocaram em xeque as teorias filosóficas. É a impossibilidade da aplicação de parâmetros tradicionais, quase incontestes, como os de imitação (válido ao menos até o século XIX), ou o de forma (até meados do século XX), apenas para citar dois exemplos consagrados, que força o surgimento de novas teorias estéticas para explicar esses novos fenômenos artísticos que inauguram a Modernidade na arte. As obras de arte deixaram de ser transparentes, e, com a implosão das categorias artísticas, foram necessárias novas formas de aproximação teórica. Nesse mesmo período, temos também

uma outra mudança: o surgimento de uma especulação mais consistente, por parte de artistas e de críticos de arte, dos problemas decorrentes das práticas artísticas. Temos, desde a Idade Média, manuais e tratados relativos às práticas artísticas, todavia, em sua maioria, versam sobre técnicas e procedimentos artísticos. É verdade que não podemos negligenciar o famoso “pintura é coisa mental”, de Leonardo da Vinci. Contudo, o próprio sistema das belas artes, com suas delimitações e cânones, dividido em categorias tradicionais de pintura, escultura, música, poesia, arquitetura e literatura, tornava supérflua a necessidade de um certo tipo de especulação sobre a natureza do objeto de arte. Tratava-se mais de uma discussão sobre a valoração e a qualificação por meio dos cânones do bem-fazer. É quando a arte passa a ser um “problema a ser resolvido”. Ou seja, quando ela – a arte – perde sua imediaticidade sensível e passa a ser uma ideia artística, surge a necessidade, por parte dos próprios artistas, de uma especulação mais consistente a respeito da natureza do objeto estético e do próprio conceito de arte. Assim, penso que um bom parâmetro para definirmos e diferenciarmos o que chamamos de estética (como filosofia do sensível, e mais especificamente sua subdivisão, que a nós interessa, a filosofia da arte, em contraposição à assim chamada teoria da arte) é o das diferentes origens e finalidades que caracterizam cada um destes dois modos especulativos do pensamento sobre arte, a saber: a teoria da arte e a filosofia da arte. A teoria da arte surge dos desdobramentos intelectuais decorrentes das próprias obras de arte e das atividades criativas que as produzem, enquanto a filosofia da arte, de maneira geral, busca uma definição abstrata e universal do que seja arte.

Historicamente, o que ocorreu foi a paulatina aproximação dessas duas áreas especulativas, até o ponto em que começa a haver o apagamento das fronteiras. Arthur Danto parece personificar essa obliteração. Concomitantemente filósofo e crítico de arte, ele escreveu, durante anos, uma coluna de crítica de arte para o periódico *The Nation*. Danto deixa evidente, em seu *Transfiguração do lugar comum* e em *O abuso da beleza* (dentre vários outros escritos filosóficos), o encontro

decisivo que teve com as caixas de sabão em pó Brillo e, para toda a formulação de sua teoria institucional, o seu débito para com Andy Warhol.

Em 1964, as embalagens de papelão de Andy Warhol, exibidas em grandes pilhas como num depósito de supermercado, me deixaram estupefato. Aceitei-as prontamente como arte, mas depois me perguntei por que aquelas caixas eram arte enquanto as embalagens comuns dos supermercados não eram. Compreendi então que essa dúvida tinha a forma de um problema filosófico. Recentemente, o dissidente soviético Vitaly Komar me contou por que se interessava por filosofia. Os filósofos nos dizem que coisas que parecem completamente diferentes umas das outras são iguais, enquanto coisas que são completamente idênticas são diferentes. Era exatamente isso o que se passava entre a Caixa de Brillo de Warhol, exposta na galeria, e as mesmas embalagens de sabão em pó Brillo armazenadas em depósitos. Dizer que a diferença, em última análise, se deve à diferença entre as instituições da galeria e do depósito é escamotear o problema.

Nesse mesmo ano tive a sorte de ser convidado a apresentar um ensaio sobre estética no encontro anual da American Philosophical Association, e resolvi expor os novos problemas que a arte recente me tinham sugerido. Dei ao ensaio o título de "The Art World".⁴

Não obstante a atividade de Danto e de outros filósofos recentes, que partem de obras contemporâneas para desenvolver suas especulações filosóficas, como, por exemplo, Jacques Rancière, a quem Noéli dedicou seus últimos estudos, ainda temos uma dominância absoluta de filósofos que continuam a trabalhar abstratamente com arte. Minha pergunta é: esse modo de especulação filosófica, cujo processo constitui-se em uma falta de transparência, que prescinde das obras de arte e de sua imediaticidade perceptiva, ainda é possível?

Voltando a Goodman e ao uso exemplar que Noéli fez dele em um artigo publicado na revista *Arte & Ensaio* (n. 15), em 2007,

intitulado “Instauração: um conceito na filosofia de Nelson Goodman”, a autora já aponta sua intenção diversa em relação ao próprio Goodman.

Apresento aqui a chamada escrita por Noéli para o artigo:

O artigo apresenta o conceito de instauração, noção fundamental na filosofia da arte de Nelson Goodman e com o qual se pretende tratar do momento em que um objeto passa a funcionar como trabalho de arte, isto é, como objeto estético. Esse funcionamento depende da inserção da obra num contexto, e isso implica que os símbolos só adquirem significado à medida que entram em relação com outros objetos com os quais criam relações referenciais. A experiência estética consistiria, então, em “ver” essas conexões.⁵

Curiosamente, logo no terceiro parágrafo, ficamos sabendo que o conceito de “instauração”, associado a Goodman no texto, não é próprio do filósofo americano, mas uma reinterpretação e fusão, que Noéli propõe, de dois conceitos, estes sim, “goodmanianos”. A saber: implementação e ativação.

Propomos aqui a junção dos conceitos de *implementar* e *ativar*, passando a falar em *instauração* de uma obra. Esse termo, pensamos, capta melhor o uso que Goodman faz dessas noções, além de soar um pouco mais familiar em nosso contexto artístico.⁶

No mesmo texto, pouco antes, Noéli dá uma rápida explicação sobre o que são esses dois conceitos “goodmanianos”:

Assim, um objeto artístico colocado numa dada situação inaugura a possibilidade de uma nova série de eventos. Esse é um acontecimento sutil e complexo que pode ser afetado pelo que quer que afete o próprio objeto ou o espectador ou as circunstâncias de observação. Muitas coisas podem interferir na experiência da obra, desde fatores físicos, como o enquadramento, a iluminação, a justaposição da obra com outras, até fatores psicológicos ou cognitivos, como experiências com obras relacionadas e a informação sobre a própria obra. O processo e o problema de administrar esses

fatores que potencializam o funcionamento da obra podem ser chamados de implementação, mas, como esse nome pode sugerir a utilização de um objeto inerte, Goodman propõe chamar isso de *ativação*, pois as obras são entidades dinâmicas, como pessoas e máquinas, que precisam ser re-potencializadas para continuar trabalhando. Otimizar o funcionamento da obra não é simplesmente ampliar a quantidade ou a intensidade da atividade, mas maximizar seu funcionamento como uma obra de arte do seu tipo particular, isto é, possibilitando a compreensão do que a obra é, e o que a obra é deriva em última instância do que ela faz. Ainda tão importante quanto executar bem uma obra é encontrar os meios de fazê-la funcionar da melhor forma possível, considerando que existem várias formas de ativar uma obra.⁷

Mas de onde Noéli tira o termo “instauração”, que ela associa a Goodman? No texto, ficamos sabendo que ela pega o termo emprestado do artista Tunga, que o usa, desde a década de 1990, para se referir a seus trabalhos: “inicialmente apresentada como um conceito que poderia representar a indissociabilidade das qualidades temporais e espaciais em um mesmo processo-obra”.⁸

Descartam-se os termos *performance* e instalação que, segundo o artista, estariam limitados, o primeiro, a uma relação dinâmica temporal, e o segundo, a uma estática espacial. Assim, as “instaurações” de Tunga buscam escapar de qualquer referência às clássicas divisões de artes do tempo e artes do espaço, do longínquo Lessing, em seu texto *Laoconte*, de 1766. O conceito de “instauração” incorpora o espectador, que já não mais observa a obra, pois é parte constitutiva dela. Ao longo do artigo, Noéli dá vários outros exemplos de processos instaurativos, como a célebre deriva de Artur Barrio, *4 dias 4 noites*, ocorrida em 1970, na qual Barrio, em delírio deambulatório, percorre a cidade do Rio de Janeiro durante, talvez, quatro dias e quatro noites. Havia a intenção de produzir uma experiência e também a ideia de registrá-la num caderno, que permaneceu vazio. Não há sequer qualquer vestígio de um

suporte sensível para a obra. A documentação da obra consiste numa entrevista para alguns críticos de arte, posteriormente publicada no catálogo *Panorama 2001*, e é por ela que sabemos de sua existência.

Nesse artigo, Noéli revitaliza a obra de Goodman, em um misto de criação-aplicação de um conceito “goodmaniamo”. Não se trata mais de especular abstratamente sobre as relações conceituais abstratas da filosofia de Goodman, mas de levá-la adiante no seu uso e no embate efetivo com as obras.

Volto à minha pergunta: ainda é possível trabalharmos com estética de modo to abstrato?s com estetica nda folosofia de Goodman, mas de lecva-la adiante no seu uso de embate com as obras de arte concretasão abstrato, prescindindo das obras propriamente ditas? Apenas indiquei aqui, mas acho que não seria difícil provar que são as obras de arte que colocam em xeque as formulações e as teorias estéticas, são as obras o motor primeiro dos questionamentos estéticos. Isso desde que, efetivamente, a estética se desdobrou em filosofia da arte e, de forma mais aguda ainda, no momento em que houve a implosão das tradicionais categorias artísticas das belas artes e a progressiva indiscernibilidade dos objetos cotidianos em relação às obras de arte. É desse nó entre o fazer, o perceber e o pensar as obras de arte que trata Rancière. O filósofo francês nos fala de um sentimento antiestético contemporâneo presente em diversas manifestações, como nas críticas de Greenberg; ou nas curadorias de exposições de Thierry de Duve; na leitura da estética analítica contemporânea de Schaffer; nos escritos de Hal Foster; na sociologia da arte antikantiana de Bourdieu; na releitura do sublime kantiano por Lyotard. Em comum a todas está a pressuposição de que, em última instância, a estética, com seu aparato teórico, atrapalha a pura fruição direta da obra de arte. O que Rancière aponta em seus escritos sobre o que denomina de regime estético é que essas instâncias do fazer, do perceber e do pensar as obras de arte são indissociáveis. É esse tripé que sustenta a possibilidade de que objetos e ações cotidianas possam transitar entre serem ou não percebidos e aceitos como obras

de arte. Parece-me que foi o rápido entendimento de que já não é mais possível uma especulação filosófica puramente abstrata que levou Noéli, nos últimos tempos, a se dedicar à leitura de Rancière, um filósofo bastante apartado das tradições analíticas, quando não severo crítico destas.

Permito-me aqui especular a respeito do trânsito de Noéli por tradições estéticas tão diversas – quando não, antagônicas –, e se esse posicionamento heterogêneo não é fruto do mesmo questionamento que alimentou algumas das minhas indagações recentes. Refleti sobre as alegadas incompatibilidades entre as questões levantadas pela estética analítica e a estética clássica. Os principais filósofos da tradição analítica afirmavam que os seus modos, princípios, modelos e metodologia eram e são antitéticos e inconciliáveis metodologicamente com as argumentações e as abordagens da estética clássica.

Propus-me a investigar as divergências e as acusações mútuas que cada um desses modelos teóricos – analítico e continental – lançava por sobre o outro; questionar a pertinência dos critérios de mensuração unilateralmente estabelecidos, que partem das premissas de uma corrente para aplicar, verificar e mensurar a outra corrente. Esse procedimento investigativo, inevitavelmente, leva à exclusão da corrente alternativa, considerando-a como inconsistente. O resultado já está dado de antemão, antes mesmo que qualquer argumentação filosófica ocorra.

Contudo, como evitar analisar um sistema filosófico sem se valer de parâmetros avaliativos exógenos a este? Como não utilizar critérios pré-estabelecidos por um dos sistemas aplicados por sobre o outro? Como escapar do ponto de vista usual, puramente teórico e interno? Como sair desse impasse? Esse me parece ser um problema filosófico verdadeiramente importante, que vai além das questões estéticas e que merece ser pensado.

Propus, alternativamente, uma terceira via de avaliação. Algo externo às duas posições teórico-estéticas. Mensurar as

proposições estéticas divergentes não mais com critérios filosóficos propriamente, mas desde as práticas de interação dos artistas, de seu fazer artístico, e de seu relacionamento com as teorias da arte como parte constitutiva do processo de criação das obras. Em outras palavras, como a prática efetiva e criadora se vale, se relaciona e incorpora, na dinâmica de seus processos de criação, as proposições teóricas da arte.

Ao contrário do artista, externo e equidistante das múltiplas proposições das diversas teorias artísticas, o esteta, em sentido estrito, está sempre alinhado a uma teoria específica, inviabilizando uma abordagem distanciada, se é que isso é possível, em relação às outras posições teóricas. O artista, portanto, encontra-se em um lugar singular para a avaliação das diferentes proposições e de suas pertinências. Ele está, ao mesmo tempo, legitimamente interessado nas teorias, e, portanto, no interior da dinâmica da produção teórica, e, por outro lado, desobrigado da construção dessas formulações, podendo assim estar, a um só tempo, dentro e fora da teoria. O lugar do artista surge assim como um lugar único e privilegiado para mensurar a pertinência ou impertinência, a consistência ou inconsistência, a justeza ou desajuste, a procedência ou improcedência das propostas teóricas, bem como para avaliar o grau de relação entre as teorias, quer seja de compatibilidade ou incompatibilidade, complementaridade ou incongruência, incorporação ou exclusão mútuas.

Parece-me que é esse mesmo privilégio da posição do artista em relação às teorias estéticas que Noéli foi buscar em Tunga para reler Goodman. A própria especificidade mutante da arte – sua natureza arredia à determinação conceitual – impõe uma abordagem heterodoxa que articule a produção artística com a produção teórica.

Nos departamentos diretamente ligados às produções artísticas, de maneira geral, a filosofia sempre foi usada como instrumental teórico para pensar as obras. Assim o atesta a vasta produção teórica das respectivas revistas acadêmicas desses departamentos. Em contrapartida, quando lemos a

maior parte da produção teórica dos departamentos de filosofia da arte, percebemos que há ainda muito por se percorrer para encurtar o vazio entre as obras e a produção teórica. O mundo mudou, o estatuto de obra de arte mudou, porém ainda temos gente demais fazendo filosofia da arte ignorando essas mudanças.

É claro que muito já foi feito, e temos muitos exemplos de conjugação da teoria da arte com uma abordagem mais direta da produção artística contemporânea. No entanto, Noéli era um caso raríssimo, uma das poucas em nosso meio a associar essa leitura das obras contemporâneas com a tradição da estética analítica.

Referências bibliográficas

DANTO, Arthur C. *Transfiguração do lugar comum*. São Paulo: Cosac&Naify, 2005.

D'OREY, Carmo. *O que é a arte? A perspectiva analítica*. Lisboa: Dinalivros, 2007.

RAMME, Noéli. "Instauração: um conceito na filosofia de Goodman". *Arte & Ensaios*, n. 15 (2007), p. 91-97. Disponível em: https://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae15_Noéli_Ramme.pdf. Acesso em: 20/09/2020.

Jorge Sayão é doutor em História Social da Cultura pela PUC-Rio

¹ D'OREY, 2007, p. 10.

² D'OREY, 2007, p. 21.

³ D'OREY, 2007, p. 23.

⁴ DANTO, 2005, p. 16.

⁵ RAMME, 2007.

⁶ RAMME, 2007.

⁷ RAMME, 2007.

⁸ RAMME, 2007.