

# Filosofia da arte como metacrítica: Algumas questões a partir de Noël Carroll

**Daniel Pucciarelli**

Bolsista de produtividade em pesquisa (PQ)/Escola Guignard-UEMG

## **RESUMO**

O artigo investiga a proposta de revitalização da filosofia da arte como metacrítica, de Noël Carroll. Interroga-se particularmente o teor normativo da metacrítica carrolliana tal como ele se revela em seu conceito de crítica de arte e na sua doutrina da avaliação crítica. A hipótese defendida pelo artigo é a de que Carroll erige à condição de norma configurações transitórias do mundo da arte e da ontologia da obra de arte, o que contribui para que sua metacrítica se converta em uma teoria abstrata da crítica. Dela se pode depreender, no entanto, indicações valiosas para uma reforma contemporânea da metacrítica de arte.

## **PALAVRAS-CHAVE**

crítica de arte; metacrítica de arte; filosofia da crítica de arte; avaliação crítica; nominalismo estético.

## **ABSTRACT**

The article inquires the recent revitalization of philosophy of art as meta-criticism, by Noël Carroll. It will particularly examine the normative content of Carrollian meta-criticism as it is revealed in his concept of art criticism and in his doctrine of critical evaluation. The hypothesis defended in the article is that Carroll raises transitory configurations of the artworld and the ontology of the artwork to the condition of critical norm, which contributes to the fact that his meta-criticism becomes an abstract theory of art criticism. However, we can deduce from Carroll's account valuable indications for a contemporary reform of art meta-criticism.

## **KEY WORDS**

art criticism; meta-criticism of art; philosophy of art criticism; critical evaluation; aesthetic nominalism.

**I.**

É fato conhecido que a primeira fixação disciplinar da estética filosófica, em meados do século XVIII, se deu concomitantemente a uma série de eventos históricos decisivos para o que veio a se tornar o mundo moderno das artes. Remonta ao mesmo momento histórico, em primeiro lugar, a consolidação do assim chamado “sistema moderno das artes”, isto é, a formatação moderna das Belas Artes ou *Beaux Arts* – pintura, escultura, arquitetura, música, poesia, teatro e dança – como linguagens artísticas tendencialmente autônomas de fruição e contemplação, em oposição à doutrina tradicional que as concebia em geral como artes práticas ou aplicadas (Kristeller, 1980). É também do mesmo momento histórico a emergência de um conjunto de instituições fundamentais para a consolidação do que Peter Bürger denominou “instituição-arte”, isto é, um campo social determinado, normativamente autônomo e progressivamente institucionalizado de produção, circulação e recepção artísticas (Bürger, 1974). Esse é o caso paradigmaticamente da fundação dos primeiros grandes museus de formatação moderna do ocidente, como o British Museum (1753) e o Louvre (1793), via de regra instituições públicas estatais destinadas à aquisição, conservação e exposição de acervos de arte clássica e atual, já tendencialmente classificadas segundo as diretrizes do sistema moderno das artes então em cristalização.

A eles coaduna-se o emergente mercado de artes em sua formatação capitalista moderna, com seus agentes, triangulações e sistema de valorização específicos. E, não por último, pertence a esse conjunto de instituições também a emergência, consolidação e/ou reformatação de uma série de disciplinas teórico-acadêmicas fundamentais para o mundo moderno das artes, como é o caso da moderna teoria da arte (com o *Laoconte*, de Lessing, de 1766), a história da arte (com a obra de J. J. Winckelmann) e a crítica de arte como atividade prática e teórica profissional desempenhada não apenas (embora com frequência) pelos próprios artistas, mas também por teóricos que receberão a denominação específica de *críticos*. Ao que tudo indica, a primeira ocorrência do termo *art criticism* se dá já em 1719, pelo pintor inglês Jonathan Richardson na obra *An Essay of the Whole of Art Criticism*.

Parece evidente que esses eventos estão até certo ponto interrelacionados e, juntos, indiciam uma transformação substantiva no mundo das artes que, ao menos em suas grandes linhas, com críticas e rupturas diversas, ainda vige. Seria possível interrogar em que medida a estética e a filosofia da arte em particular, ao instituírem-se como disciplinas nesse contexto histórico, refletiram ou mesmo pressupuseram internamente cada um desses eventos fundamentais para o moderno mundo das artes. Em certo sentido, a própria história da estética e da filosofia da arte pode ser lida do ponto de vista dessa interrogação. Neste texto, pretendo voltar-me para a relação sistemática entre a filosofia da arte e uma disciplina em particular: a crítica de arte.

Pode-se dizer que essas disciplinas se codeterminam internamente? Há entre elas uma preponderância da filosofia da arte, dada a sua vocação filosófica a uma maior generalidade ou mesmo a alguma concepção de universalidade? Se sim, essa preponderância é de que ordem: normativa, metateórica, descritiva? Ou deve a filosofia da arte necessariamente ser remetida à crítica de arte em função da própria natureza de seu objeto? Como isso impactaria a própria constituição lógica da disciplina? Em que medida se pode afirmar que elas ao menos parcialmente se sobrepõem quanto a seu método ou objeto de investigação?

Para abordar essas questões formuladas aqui em grande generalidade, pretende-se interrogar um modelo teórico específico que se voltou para a relação entre filosofia e crítica de arte, a saber, o recente livro de Noël Carroll, *On Criticism* (2009). Particularmente, Carroll reativa o que poderia ser considerada uma pequena tradição da filosofia da arte que concebe a disciplina em estreita relação com a crítica de arte, especificamente como *metacrítica de arte*. Segundo essa concepção, que tem seus principais representantes sobretudo em certa tradição americana contemporânea<sup>1</sup> – Monroe Beardsley, Arnold Isenberg, Arthur Danto, entre outros, em parte resgatados por Carroll –, a estética compreendida como metacrítica de arte “não apenas *aborda virtualmente todos os problemas maiores da filosofia da arte*, mas ela o faz de um modo no qual o que está em jogo ao resolver esses problemas é cristalino, precisamente porque ela é conectada diretamente com dilemas prementes sobre a crítica” (Carroll, 2009, p. 2, ênfase minha).<sup>2</sup>

Ao partir do modelo teórico proposto por Carroll, pretendo não apenas utilizá-lo como ocasião para abordar aquelas questões, como também contribuir para a sua recepção – a qual, pode-se dizer, foi consideravelmente escassa até então, e não apenas entre nós. Se é verdade que o livro foi objeto de uma recepção em geral favorável particularmente no que concerne à (de fato notável) clareza de sua exposição e à consistência do seu projeto geral (Bokiniec, 2010; Carter, 2009; Forceville, 2009), não se pode dizer que o livro se beneficiou de uma leitura crítica substantiva. A presente contribuição pretende também oferecer ao menos alguns elementos de uma tal leitura.

---

<sup>1</sup> Em que pese toda a diferença entre as tradições a que pertencem, também um filósofo como Theodor W. Adorno reconhece que a estética possui uma inegável função metacrítica ou – em sua terminologia – “artístico-prática” (*kunstpraktische Funktion*), posição que, sem dúvida, possui representantes também em outras tradições. Como escreve o filósofo na *Teoria estética*: “Em seu uso corriqueiro, palavras como material, forma e figuração, que fluem facilmente da pena dos artistas contemporâneos, possuem algo de esquemático (*Phrasenhaftes*); curá-las disso é uma função artístico-prática da estética” (Adorno, 1970, p. 507). A esse respeito, tomo a liberdade de remeter a leitora ao meu artigo (Pucciarelli, 2018).

<sup>2</sup> Todas as traduções de citações utilizadas neste artigo são de minha autoria, exceto onde indicado o contrário.

## II.

Ao conceber a filosofia da arte como *metacrítica de arte* ou como *filosofia da crítica de arte*, como postula a tradição a que Noël Carroll se filia, devemos investigar primeiramente o que se compreende por *crítica*. Sobre qual crítica ou qual conceito de crítica se volta a metacrítica ou a filosofia da crítica de arte? Segundo Carroll,

Crítica, como eu utilizo o termo, é um gênero de discurso verbal. Talvez haja um sentido no qual se possa dizer que uma pintura ‘crítica’ alguma outra pintura, ou uma peça de música puramente orquestral critica outra. Mas suspeito que essa forma de dizer é, muito provavelmente, metafórica. E, em todo caso, o sentido de crítica no qual irei me concentrar é linguístico – crítica dita ou escrita sobre obras de arte, nas formas de arte citadas [dadas no sistema moderno das artes] (Carroll, 2009, p. 12).

Essa delimitação do conceito de crítica é relevante. Afastamo-nos, assim, não apenas de usos tendencialmente metafóricos da crítica como o mencionado, segundo os quais obras de arte criticam-se mutuamente ou criticam gêneros, estilos ou meios em função de certa relação interartística ou intertextual. Distanciamos também de outros sentidos normativamente saturados de crítica muito populares em certas tradições modernistas, segundo os quais obras de arte ou construtos estéticos específicos seriam eles mesmos críticos quanto a conformações sociais, padrões estéticos e de sensibilidade vigentes, ou mercadorias culturais. Tampouco se aplica aqui um conceito de crítica atribuível ao público fruidor em seus hábitos e expedientes de recepção e juízo, de acordo com os quais o próprio público seria dotado (ou desprovido) de potência crítica no ato mesmo da fruição e da contemplação de obras de arte. Por fim, Carroll se distancia também de disciplinas e teorias que oferecem modelos hermenêuticos abrangentes para interpretação de obras de arte usualmente baseados em processos sub-intencionais (como o inconsciente na tradição psicanalítica ou a ideologia na marxista), e que se autodenominam “críticas” ou reivindicam algum estatuto de criticalidade. Carroll tende a subsumir essas disciplinas e teorias ao conceito dantiano de *Deep Interpretations*<sup>3</sup> (*Ibid.*, p. 42).

Todos esses conceitos de crítica ou de criticalidade são tendencialmente irrelevantes para a empreitada de Carroll em *On Criticism*. Antes, ao circunscrever a crítica a um gênero de discurso verbal sobre obras de arte, o filósofo a limita à *prática crítica* como ela supostamente se dá no interior do mundo moderno das artes em

---

<sup>3</sup> “Então, entender o que um autor, considerado agente e autoridade ao mesmo tempo, teria a intenção de dizer é central para essa ordem de interpretação que, *exatamente por essa razão*, deve ser distinguida do tipo de interpretação – hermenêutico ou o que chamo de interpretação *profunda* – que quero examinar aqui. Ela é profunda, precisamente porque não há aquela referência à autoridade que é uma característica conceitual do que podemos igualmente denominar interpretação *de superfície*.” (Danto, 2014, p. 86).

funcionamento. Trata-se, em outros termos, daquela atividade de elaboração e mediação discursiva a respeito de obras de arte desempenhada por um autor ou intelectual na esfera pública ou em circuitos intelectuais comparáveis, atividade que se sedimenta, via de regra, em textos de gêneros diversos como o artigo jornalístico, a resenha crítica, o ensaio e a monografia acadêmica. Pressupõe-se assim, na verdade, não apenas a consolidação da crítica de arte como atividade interna ao mundo moderno das artes e da instituição-arte na modernidade, mas também uma série de instituições do mundo burguês que a tornam possível, como é o caso da própria esfera pública. É notável que, para o filósofo, em franca oposição a uma já considerável tradição que vem diagnosticando uma *crise da crítica* desde meados do século XX<sup>4</sup>, a prática crítica não apenas não se encontra em crise no interior do moderno mundo das artes, mas encontra-se em franca expansão: “não apenas há mais crítica do que nunca; há também mais arte disponível hoje do que em qualquer outro período da história” (*Ibid.*, p. 2). Essa expansão a um só tempo fundamentaria e justificaria a revitalização da filosofia da arte como filosofia da crítica de arte.

É ao conceito de crítica que emerge dessa prática específica que se volta a metacrítica de arte ou filosofia da crítica de Carroll. Como afirma o filósofo, trata-se aí efetivamente de um exemplo de “filosofia de x”, isto é, uma filosofia que não “possui” seu objeto internamente, mas é uma “investigação de segunda ordem” que tem como objeto uma prática determinada, e “procura determinar o que torna coerente aquela prática – procura iluminar os fins daquela prática assim como os conceitos e padrões de raciocínio que tornam possíveis a realização racional dos fins daquela prática” (*Ibid.*, p. 3). Em síntese: o objeto de investigação – no caso, a própria prática crítica – é tido como *dado* e o filósofo volta-se para esse objeto para extrair dele *a posteriori, reconstrutivamente*, os conceitos que o regem e os padrões de racionalidade e de coerência que o tornam possível. Essa reconstrução não deve impingir no objeto critérios ou ideais que lhe são estranhos, mas operar como que imanentemente segundo a própria natureza do objeto: “Não tentarei impor à prática um ideal de crítica a partir de alguns primeiros princípios epistemológicos retirados de algum outro lugar” (*Ibid.*, p. 23). Diferentemente do que se poderia supor, no entanto, sua natureza reconstrutiva não faz da filosofia da crítica de arte carrolliana uma disciplina unicamente *descritiva*, o que a identificaria com uma espécie de sociologia

---

<sup>4</sup> A crise da crítica é um diagnóstico amplamente difundido (e também algo difuso) no mundo contemporâneo das artes a partir de um conjunto complexo de sintomas de ordem intraestética (como a mudança de estatuto da forma e da autonomia estética na produção artística contemporânea) e extraestética (como o considerável recuo da relevância e centralidade da crítica no interior do sistema das artes e na esfera pública tradicional), que parecem apontar, se não para uma situação de obsolescência da crítica, ao menos para sua transformação estrutural. Para um bom panorama das discussões, cf. Foster et alli (2002), Elkins (2003), Butt (2004) e Elkins & Newman (2008).

empírica da crítica. Ao contrário, a filosofia reconstrutiva da crítica que advoga Carroll possui uma dimensão abertamente *normativa*:

[H]á uma dimensão normativa na minha investigação da crítica. Não apenas descreverei o que os críticos fazem, uma vez que os próprios críticos nem sempre concordam acerca do que fazem ou do que deveriam fazer. Ao passo que irei intervir nesses debates a favor de um lado ou outro, não devo ser visto como um observador neutro (embora eu deva logo acrescentar que sustento que sou um observador objetivo). [...] Como eu disse, essa é uma *reconstrução* da prática, uma reconstrução governada pela norma da racionalidade. Isto é, tentarei preservar tanto quanto possível a prática e as nossas intuições sobre ela, ao passo que simultaneamente torno-a internamente coerente. (*Ibid.*, p. 3 e ss., ênfase do autor).

Ao concebê-la como uma disciplina reconstrutiva de segunda ordem em relação à prática crítica realmente existente, Carroll pretende revitalizar a autocompreensão da filosofia da arte como metacrítica e, no mesmo movimento, distingui-la lógica e metodologicamente de toda sociologia da crítica. Com isso, embora a filosofia da crítica seja consideravelmente *deflacionada* como disciplina justamente em função de seu caráter derivado, mantém-se sua especificidade como disciplina propriamente filosófica distinta de quaisquer teorias meramente descritivas. Ao mesmo tempo, ao posicioná-la em proximidade à prática crítica e ao mundo da arte propriamente dito, contribui-se consideravelmente para situá-la e articulá-la com outras disciplinas e instituições desse mundo, o que é importante para uma disciplina com esse caráter. Do ponto de vista da fundamentação da disciplina, portanto, a empreitada de Carroll é muito engenhosa e digna de todo interesse. Devemos interrogar, no entanto, se ela não sucumbe a certos problemas já conhecidos das teorias reconstrutivas que procuram ser, a um só tempo, imanentes e normativas quanto a seu objeto. O grande risco advindo de sua explícita pretensão normativa consistirá em sucumbir a um descolamento da prática real da qual ela se pretende derivada, o que a converteria, contra suas próprias pretensões, em uma teoria abstrata da crítica de arte. A própria suposição de que haveria uma “norma da racionalidade” (*Ibid.*, p. 4) tendencialmente independente das próprias práticas, que presidiria a reconstrução normativa e que lhes conferiria coerência interna, já indicia o risco de um tal descolamento.

### III.

O teor normativo da metacrítica de arte de Noël Carroll se manifesta explicitamente em sua tese central, segundo a qual a essência última de toda crítica residiria na *avaliação fundada em razões* de obras de arte. Evidentemente, a crítica não é apenas avaliativa, como se o crítico apenas manifestasse sua aprovação ou desaprovação em

relação à obra – imagem, aliás, corrente em certa caricatura do que seja a crítica. Antes, por ser fundada em razões, a crítica se vale, ou pode se valer, de uma série de outros componentes – descrição, contextualização, classificação, elucidação, interpretação e análise – para embasar a avaliação, não raro diluída entre esses outros componentes. Mas essencial à crítica, para Carroll, permanece apenas a avaliação.

Para fundamentar essa tese, o filósofo lança mão basicamente de dois argumentos, um de natureza histórica (relativo à história da crítica de arte desde suas origens iluministas) e outro de natureza sistêmica (relativo ao mundo da arte). O argumento histórico se pretende efetivamente mais descritivo do que normativo e afirma que a crítica de arte se constituiu e consolidou historicamente como uma prática fundamentalmente avaliativa, ainda que recentemente se possa constatar um recuo da dimensão avaliativa da crítica e muitos críticos não reconheçam sua prática como essencialmente avaliativa. De fato, Carroll menciona uma pesquisa empírica publicada em 2003, na qual 160 críticos atuantes em artes visuais e arquitetura nos Estados Unidos foram entrevistados e 75% afirmaram não ver sua prática como avaliativa (Rubinstein, 2003, p. 39-45). Não obstante, Carroll afirma que essa opinião, ainda que difundida nas últimas décadas, não é representativa de toda a história da crítica: “Eu defenderia que o espectro de críticos contemplados acima é consideravelmente reduzido se comparado a tendências históricas duradouras na prática crítica (sem mencionar a crítica contemporânea de formas artísticas distintas das belas artes)” (Carroll, 2009, p. 16).

Para além disso, Carroll reitera, com razão, que os críticos podem ter uma percepção equivocada ou confusa acerca de sua própria prática – razão pela qual, ademais, a metacrítica é necessária. Esse seria o caso, por exemplo, do célebre filósofo e crítico Arthur Danto, que concebia explicitamente a crítica como uma atividade antes explicativa do que avaliativa (cabendo à constituição do cânone a depuração avaliativa das obras e a consolidação da tradição), mas que praticava a avaliação implicitamente tendo como critério sua doutrina dos significados incorporados. Ou seja, mesmo quando julgam apenas explicar, descrever ou contextualizar, os críticos avaliam – ainda que implicitamente e de maneira diluída na peça crítica.

Embora esse argumento histórico tenha seu interesse, ele é claramente insuficiente para embasar uma afirmação normativa sobre a natureza ou essência da crítica de arte. De uma suposta regularidade histórica não se pode depreender uma propriedade essencial da prática, sob pena de se incorrer em uma confusão categorial entre ser e dever-ser – sobretudo de uma prática cuja autocompreensão é, no mínimo, controversa. Talvez por perceber a fragilidade desse argumento histórico, Carroll lança mão também de um argumento sistêmico para fundamentar a tese normativa

de que toda crítica é necessariamente avaliativa. Segundo esse argumento, a avaliação constitui a *diferença específica* e a *razão de ser* da crítica frente a outros discursos e práticas do mundo da arte, como a história, a teoria e a sociologia da arte. Embora todos esses discursos possuam componentes em comum na visão de Carroll, apenas a crítica é propriamente avaliativa:

Mas o que diferencia o discurso histórico da crítica propriamente dita? A noção de que a crítica engaja-se adicionalmente com a avaliação nos oferece uma diferença ou razão de ser cuja sugestão é também amplamente embasada nas opiniões cotidianas. Assim, quem é cético com a asserção de que a crítica é essencialmente concernida com a avaliação é confrontado com o desafio de propor outra distinção do que a que estou avançando – uma linha divisória mais efetiva ou mais persuasiva entre a crítica e modos comparáveis de discurso. (É claro que o cético pode querer negar também que haja uma diferença entre a crítica e essas outras formas de discurso, mas isso aparentemente iria desafiar as intuições prontamente disponíveis no uso ordinário). (*Ibid.*, p. 17)

É preciso destacar também aqui o notável esforço de Carroll em fixar a área de competência e a função da crítica entre outros discursos do mundo da arte e, assim, em fortalecê-la em um cenário em que sua autocompreensão é oscilante e em que sua crise vem sendo recorrentemente diagnosticada. Pois é uma das funções da filosofia da arte entendida como metacrítica, reitere-se, elaborar, esclarecer, auxiliar reflexivamente e, com isso, fortalecer a própria crítica de arte. Contudo, esse argumento sistêmico também apresenta fragilidades. Embora Carroll tenha plena consciência de que a formatação atual das disciplinas e discursos é resultado de um processo aberto e em transformação do conhecimento e do próprio mundo da arte, seu argumento sistêmico parece pressupor uma estruturação tendencialmente estanque e uma articulação racional entre essas disciplinas e discursos. Pois, segundo esse ponto de vista, o que lhes concederia sua razão de ser seria algo como uma delimitação de suas funções e áreas de competência segundo normas de coerência racionais. Parece haver aí, inclusive, a sugestão implícita de que essas disciplinas e discursos se *autodefiniriam* historicamente segundo essas normas de coerência (sua *differentia specifica*), dando certa consistência racional para a sua história a despeito de amostragens particulares que demonstrem o contrário, como é o caso da pesquisa empírica supramencionada.

Como se vê, trata-se aí de uma concepção francamente *idealista* da formatação do conhecimento e dos discursos do mundo da arte, em que seu conceito parece anteceder e determinar sua constituição histórica concreta. Embora ela possa ter interesse heurístico como *tipo-ideal* das diferentes práticas e discursos do mundo da arte, essa concepção tende a ignorar sua historicidade concreta, seus rearranjos e

reformulações contextuais e, não por último, suas contaminações recíprocas. A razão de ser das disciplinas e discursos não deriva de uma racionalidade extrínseca, mas só existe em sua prática concreta, nas negociações materiais contingentes que conformam a prática científica e o mundo das artes em cada contexto específico. Se se pode afirmar que a avaliação crítica de obras de arte tendeu a se concentrar em uma disciplina específica desde o Iluminismo, daí não se depreende, como o próprio Carroll parece conceder, que ela não esteja factualmente ou não possa vir a estar disseminada por outras disciplinas, discursos e práticas. É perfeitamente concebível, ademais, que a configuração disciplinar moderna da crítica de arte desapareça e que, não obstante, a atividade propriamente avaliativa persista sob outras configurações, em modalidades distintas de discurso sobre as artes – como evidentemente havia avaliação antes da consolidação disciplinar da crítica de arte.

Com isso, não se pretende subscrever a tese de que a filosofia da arte como metacrítica deva ser uma disciplina meramente empírica, como certas variantes de sociologia da crítica. Carroll tem toda razão, reitera-se, em distinguir a metacrítica também metodologicamente das disciplinas meramente descritivas. No entanto, ainda que ela necessariamente tenha uma dimensão supradescritiva, a filosofia da crítica carece de um diálogo interdisciplinar mais estreito e horizontal com as demais disciplinas e discursos do mundo da arte, para que suas pretensões normativas não se descolem das práticas concretas às quais ela precisa estar em constante remissão. Com isso, é a própria metodologia da metacrítica que deveria ser internamente impactada, historicizando, *a partir das práticas concretas*, a própria norma de racionalidade com a qual ela opera reconstrutivamente.

#### IV.

O núcleo da filosofia carrolliana da crítica é sua doutrina da avaliação. Noël Carroll pode ser considerado um crítico da *produção*, e não da *recepção* artística: a avaliação crítica não deve se pautar nas eventuais *reações* da audiência na contemplação e fruição de obras de arte, mas no *sucesso ou insucesso* de certos “atos artísticos” (*artistic acts*) desempenhados pelo artista e consolidados na obra. Em sua terminologia, derivada de George Dickie (Dickie, 2001), a crítica ocupa-se não do “valor de recepção” (*reception value*) da obra, mas de seu “valor de sucesso” (*success value*). Originalmente entrelaçados, esses valores passam a se dissociar com a autonomização, pela arte, da religião e do culto, e com a concepção, então progressivamente hegemônica, de que a arte, sendo desprovida de funcionalidade, pode provocar reações diversas e potencialmente insondáveis na audiência.

Daí não se pode depreender, no entanto, que à recepção advenha o primado sobre a produção na atividade crítica. Pois, como demonstra Carroll, há valores na

obra que são relevantes para a crítica e que não necessariamente são diretamente experienciáveis pela recepção. Esse é o caso, por exemplo, dos valores da originalidade e do impacto histórico de uma obra, que exigem uma contextualização e classificação crítica de ampla envergadura para serem aferidos e nem sempre se deixam registrar adequadamente na recepção. Ademais, ainda que a crítica tenha uma relevante função mediadora entre obra e público, facilitando a recepção<sup>5</sup>, essa função só se legitima de fato se se parte do pressuposto de que a obra possui valor em si, o que se deixa aferir como valor de sucesso.

Por sua vez, o que subjaz a um ato artístico propriamente dito – cujo sucesso ou insucesso será avaliado pela crítica – são *intenções artísticas*. A doutrina da intencionalidade artística é um dos elementos mais polêmicos do pensamento de Carroll, sem dúvida o mais debatido desde sua primeira formulação ainda em obras da década de 1990.<sup>6</sup> Não pretendo problematizar todos os seus componentes, o que transcenderia os limites de *On Criticism* e também deste estudo. Interessa-me investigar apenas o que ela revela sobre o teor normativo de sua metacrítica da arte.

---

<sup>5</sup> Em virtude de sua função mediadora, Curtis L. Carter acusa Carroll de paternalismo crítico. Considero essa crítica infundada porque se trata de uma atividade argumentativa (e consequentemente democrática) e facilitadora (o crítico auxilia a audiência a encontrar seus caminhos na recepção, mas não tem a última palavra sobre ela): “The role of the critic is to say what is valuable in art and give supporting reasons based on the artist’s intentions, classification of the work into its proper category, and examination of the particular features of the work. One reading of this claim might suggest an uncomfortable paternalism with respect to the relation of critics and readers. But perhaps Carroll only means for the critic to assist the reader, and not to actually determine what is in fact valuable, thus leaving the actual determination of artistic value in the hands of the artist.” (Carter, 2009, p. 421)

<sup>6</sup> Uma primeira onda de discussão sobre o intencionalismo moderado de Carroll foi disparada com a publicação de seu influente artigo sobre arte, intenção e conversação (Carroll, 1993), que é resumida pelo próprio filósofo em uma réplica às objeções (Carroll, 1997). Carroll retoma parte das críticas em *On Criticism* (2009, p. 134-152), que sumário aqui com suas respectivas respostas entre parênteses: 1) a intenção do artista não pode violar certas convenções elementares da linguagem (talvez, mas para o intencionalismo moderado a obra deve poder acomodar a intenção); 2) a intenção é transcendente às obras (pelo contrário se pensamos que a própria obra é a maior fonte da intenção); 3) o intencionalismo pressupõe uma continuidade falsa entre o mundo da arte e o mundo das intenções ordinárias, porque lida com sentido da arte como se fosse sentido ordinário (essa tese é hiperbólica – o mundo da arte se relaciona ao menos negativamente com o mundo ordinário – e, de qualquer modo, obras de arte têm uma dimensão comunicativa ou expressiva a que reagimos intuitivamente); 4) o discurso crítico sobre as intenções do artista em geral vai muito além dos discursos dos próprios artistas sobre suas obras (isso é natural porque essa é a especialidade do crítico, que traz para o terreno discursivo o que pode estar dado em terreno extradiscursivo); 5) artistas desconhecem suas intenções (mas não há razão para pensar que elas não possam ser clarificadas no processo criativo); 6) nem tudo que há de valioso em uma obra foi intencionado pelo artista (perfeitamente, mas ele teve que integrar intencionalmente aquele componente ‘arbitrário’ ou ‘inconsciente’ em seu processo criativo para dar a obra por encerrada); 7) é a recepção, e não o artista, que confere sentido às obras (isso talvez até valha para certas artes, mas certamente não para todas – artes visuais e arquitetura, por exemplo – e, além disso, essa visão trata toda interpretação como performativa e acaba por fazer ruir a diferença entre a obra e sua interpretação, tornando as interpretações incomparáveis entre si, o que não é nada evidente). Para algumas réplicas recentes, posteriores a *On Criticism*, cf. Maes (2010), Huddleston (2012) e Puolakka (2013).

Para o filósofo, alguma intencionalidade é condição de toda avaliação crítica porque não se pode atribuir valor artístico a atos puramente acidentais ou ações realizadas como que por reflexo, e que sequer são incorporados retrospectivamente no jogo de intenções de uma obra. Contra os argumentos anti-intencionalistas, Carroll insiste que não se pode confundir intencionalidade artística com intencionalidade discursiva, usualmente considerada seu paradigma, e com um modelo de consciência refletida sobre todos os passos do processo de criação artística. Antes, o filósofo advoga uma variante *moderada* de intencionalismo (*modest actual intentionalism*) segundo a qual o processo de criação envolveria necessariamente alguma agência, que, no entanto, pode se consumir e alterar *durante* o processo criativo.

Em outros termos, Carroll tem toda consciência de que a criação artística envolve contingência, acaso, erro e desvios de percurso que transcendem a agência do artista: um espectro de cores que só se revela no ato de repintura; uma novela que acaba se desenvolvendo em romance durante o processo de redação; uma alteração na melodia e, assim, em toda a estrutura da canção em função de uma modificação posterior na letra; e assim sucessivamente. Para que tenha algum valor artístico, no entanto, é necessário ao menos que esses desvios sejam ratificados *a posteriori*: “Certamente o artista não planejou todo componente de valor da obra de arte previamente. Não obstante, é importante reconhecer que todo componente da obra de arte é tipicamente intencional ao menos no sentido de que o artista ratificou sua presença no produto acabado” (Carroll, 2009, p. 147).

O crítico volta-se para esses atos artísticos e procura julgar seu sucesso ou insucesso a partir do que teria sido intencionado pelo artista no plano estético. Não é exatamente claro se Carroll concebe esses atos artísticos exclusivamente como atos de natureza técnica (referente à própria perícia do artista em seu *métier*), ou também de natureza estilística (relativa a decisões estéticas singulares que compõem cada parte da obra), conceitual (quanto ao projeto ou plano estético amplo da obra) ou de qualquer outro tipo. Tampouco é claro o que singulariza esses atos: por exemplo, conta como um ato artístico uma única pincelada ou o emprego de um certo tipo de técnica de pincelada em uma pintura?<sup>7</sup> De qualquer maneira, deve ser possível discernir e mesmo inventariar o conjunto de atos artísticos que compõem a obra de arte e remetê-los a alguma intencionalidade do criador. Essa intencionalidade oferece ao crítico um horizonte inicial para avaliação do sucesso dos atos artísticos que lhe são correspondentes. E, na medida em que as intenções do artista articulam-se com linguagens, épocas, gêneros, estilos, movimentos e formas do cânone, Carroll

---

<sup>7</sup> Via de regra, os (ótimos) exemplos elencados por Carroll são de natureza fundamentalmente técnica (Cf. Carroll, 2008, p. 50).

argumenta que elas oferecem também um horizonte de avaliação *comparativo*<sup>8</sup> e mesmo *objetivo* entre obras.

Em alguns exemplos esquemáticos: sendo a sonata e a sinfonia compostas de três partes centradas na exposição, transformação qualitativa do tema através do desenvolvimento [*Durchführung*] e re-exposição do tema, é possível avaliá-las segundo a perícia do compositor em manter a identidade temática através da diferença. Igualmente, um soneto pode ser avaliado pela fluência e naturalidade da linguagem não a despeito, mas justamente *em função* dos contratos métricos e rítmicos altamente restritivos da forma poética. Uma comédia pastelão – um dos exemplos de Carroll – pode ser avaliada segundo o sucesso com que representa trapalhadas dos protagonistas com alto grau de comicidade. Sendo cristalizados nas próprias formas e gêneros, os critérios advindos da categorização das obras possuem de fato algum grau de objetividade. Igualmente, pode-se afirmar que a história da arte foi progressivamente depurando as obras que passaram a desempenhar a função de paradigma no cânone. É por isso que a classificação ou categorização das obras desempenha uma função central na metacrítica da arte de Carroll:

Assim, se o crítico pode estabelecer objetivamente – isto é, de um modo que é verificável intersubjetivamente – que uma obra de arte pertence a certa categoria e, além disso, que essa categoria ou essas categorias possuem certos propósitos que são melhor atendidos pela posse de certos componentes, o crítico terá os recursos lógicos e conceituais para formular juízos objetivos. (Carroll, 2009, p. 170)

O mérito de *On Criticism* reside não apenas em sua tentativa de revitalização da filosofia da arte como metacrítica e na tentativa de fortalecer a crítica de arte ao esclarecer seus pressupostos e fixar sua área de competência e função. Mais ainda, Carroll pretende afastar toda suspeita de subjetivismo da crítica e muni-la com critérios tendencialmente *objetivos* para seus juízos, o que torna sua empreitada incontornável. Mas, ao associar a objetividade da crítica com os critérios dados pela classificação e categorização, devemos interrogar, em primeiro lugar, em que medida a metacrítica da arte não erige à condição de norma uma determinada (e transitória) conformação histórica tanto dos gêneros e formas quanto do próprio cânone.

Pode-se argumentar – com Theodor W. Adorno (1970, p. 296-334), por exemplo – que a história das formas é, antes de tudo, a história de sua *transformação* operada

---

<sup>8</sup> Essa é também uma das críticas mobilizadas por Monika Bokiniec, que se estende à hipótese de Carroll de que a crítica de arte necessariamente conduz à crítica cultural (crítica entre linguagens e meios): “At this point the clever construction of the argumentation begins to creak: after having argued throughout the book that each category has its own set of success-value criteria, Carroll suddenly realizes that there is a hierarchy of genres or art forms. The thought comes out of nowhere and lacks any grounded argumentation.” (2010, p. 111).

pelas obras, e que as obras mais relevantes voltam-se criticamente contra a reificação das formas. Desse ponto de vista, as obras-primas representariam antes *desvios em relação à norma* do que sua ratificação; a tarefa da crítica consiste em registrar esses desvios na norma operados pelas obras e, assim, alterar internamente seus próprios critérios, ao invés de aplicar verticalmente critérios estanques advindos da tradição. Embora Carroll demonstre ter toda consciência do caráter dinâmico dos gêneros e formas (e, com ele, também da crítica), seu modelo metacrítico acaba por sacrificar essa dinâmica em prol de uma hipóstase estanque da norma.<sup>9</sup>

Em termos de ontologia da obra de arte, é preciso avaliar ainda, correlativamente, se a metacrítica de arte carrolliana não precisa ignorar necessariamente o que alguns críticos – como Peter Osborne (2018, p. 83 e ss.), por exemplo – têm apontado como sendo a natureza *nominalista* da arte contemporânea. Trata-se da não correspondência da obra às formas e gêneros legados da tradição e mesmo de sua tendencial implosão pelas obras de arte contemporânea, como é o caso paradigmaticamente de obras transmidiáticas que sequer podem ser classificadas segundo o quadro de referências do sistema moderno das artes. O exemplo preferido de Osborne é a obra de Robert Smithson (*Ibid.*, p. 99 e ss.). O nominalismo estético redundava no fato de que cada obra passa a ser *categorialmente singular* e, com isso, cada uma precisa criar seu próprio sistema de coerência crítica (por exemplo, através de expedientes de serialização). É verdade que Carroll demonstra ter consciência da autocompreensão nominalista (de parte) da arte contemporânea, mas ele a considera fantasiosa:

Ainda que corajoso e inquieto, o mandamento de que toda obra de arte quebre com sua tradição e reinvente sua forma nunca foi de fato nada mais do que uma fantasia do desejo [*wishful fantasy*]. Ninguém poderia fazer uma obra que rompe completamente seus laços com a tradição, nem ninguém poderia entender uma tal obra. Tanto no lado da recepção quanto da produção, a mente humana simplesmente não funciona desse jeito. A própria ambição de agitar para uma revolução perpétua na arte é uma tradição, a tradição do novo. E o crítico astuto é um adepto de situar novas obras nos subgêneros desse novo século. (Carroll, 2009, p. 95 e ss.)

---

<sup>9</sup> Carter parece apontar para problema semelhante no que concerne à própria mutabilidade da norma em função da história da recepção de uma obra: "Carroll's account of authorial identity seems to work for art with little history of interpretation such as much contemporary art. But what about works of art with a more complex identity, resulting from an accumulated history of interpretation that becomes an important part of the work's identity? Is it possible that a work of art acquires new properties of interest beyond those supplied by the artist as a result of its interpretation over time or in a different cultural setting? If this is the case, might not the object of criticism change over time, requiring that the critic take into account relevant additional external properties it may have acquired?" (2009, p. 422).

Ainda que o diagnóstico de Carroll proceda do ponto de vista descritivo (o que não é evidente e demandaria um tipo de demonstração que ele mesmo não leva a cabo em *On Criticism*), é plena de consequências a decisão teórica de elevá-lo à norma da produção e recepção artística. Privilegiam-se e hipostasiam-se, assim, tendências hegemônicas em detrimento de contratendências que, mesmo que minoritárias no cânone, apontam para problemas prementes da produção artística contemporânea e, com eles, também da crítica de arte. Ao considerar essas tendências (supostamente) minoritárias como irrelevantes e mesmo fantasiosas para a prática crítica na contemporaneidade, pode-se caracterizar a metacrítica carrolliana como estética e criticamente conservadora.

## V.

Sintetizemos nossas reflexões. Se é verdade que tanto a filosofia da arte quanto a crítica de arte têm sua origem no período do iluminismo europeu, a articulação entre as duas disciplinas não é evidente e tampouco estável através de sua história. Noël Carroll reativa uma tradição talvez minoritária que concebe a filosofia da arte como metacrítica de arte, definindo-a como uma disciplina reconstrutiva de segunda ordem em relação à prática crítica supostamente existente. Nisso, a metacrítica ou filosofia da crítica adquire um teor normativo em relação à crítica: ela não apenas descreve a prática real, como também apresenta seu dever-ser segundo a norma de racionalidade.

Se essa metodologia garante a especificidade da metacrítica em relação a outras disciplinas não filosóficas do mundo da arte, como a historiografia e a sociologia da arte, ela apresenta simultaneamente o risco de descolamento da prática real que, ao fim e ao cabo, é seu objeto e sua razão de ser. Tanto a sua concepção geral da crítica quanto sua própria doutrina da avaliação a partir da categorização e classificação de obras de arte evidenciam um tal descolamento. Em termos gerais, Carroll tende a erigir à condição de norma e, assim, a hipostasiar certas conformações históricas e transitórias da prática crítica, do cânone e da ontologia da obra de arte. Assim, sua metacrítica da arte arrisca se converter em uma teoria abstrata da crítica pouco equipada para a prática crítica e a produção artística contemporânea.

Paralelamente, dela se pode depreender algumas indicações para uma metacrítica de arte reformada. Ao invés de hipostasiar uma certa configuração da crítica e do cânone como norma invariante, seria preciso afirmar, desde suas decisões teórico-metodológicas fundamentais, sua historicidade. A norma pode se dar enquanto norma em um certo horizonte histórico restrito; o que se altera com sua referência explícita a esse

horizonte é a sua autocompreensão e o estatuto conferido a ela pela metacrítica (ambos transitórios). Tratar-se-ia, por certo, de enfraquecer um pouco a natureza da norma, mas sem tampouco negá-la pura e simplesmente enquanto norma.

Com isso, a filosofia da arte como metacrítica se abre a um diálogo interdisciplinar mais estreito com as demais disciplinas do mundo da arte, sem necessariamente alterar sua especificidade metodológica (ainda que historicizada). O mesmo vale para tendências estéticas contra-hegemônicas que perturbam a ontologia da obra de arte tradicional – aberta à classificação e categorização pelo cânone –, como é o caso das obras transmidiais. Se um horizonte relevante da arte contemporânea é de fato o nominalismo estético, a metacrítica de arte deve se voltar a ele não como tendência minoritária negligenciável, mas como oportunidade crítica. Justamente, o nominalismo estético permite à metacrítica encarar de frente a sua incontornável fragilidade normativa e mergulhar na obra como singularidade.

Evidentemente, trata-se aqui de indicações a serem desenvolvidas em trabalho posterior. Por fim, é importante reiterar os inegáveis méritos da metacrítica carolliana: a clareza e consistência da exposição; a revitalização da metacrítica da arte como discurso específico do mundo da arte; sua tentativa de fixar a área de competência e a função da crítica de arte; e sua contundente crítica ao subjetivismo na crítica de arte.

## Bibliografia

- Adorno, T. (1970). *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bokinieć, M. (2010). “Book Review: Noël Carroll, On Criticism”. *Estetika: The Central European Journal of Aesthetics*, v. 47, n. 3, 2010, p. 105-111.
- Bürger, T. (2017). *Theorie der Avantgarde*. Göttingen: Wallstein.
- Butt, G. (ed.) (2004). *After Criticism: New Responses to Art and Performance*. Londres: Blackwell.
- Carroll, N. (1993). “Art, Intention and Conversation”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 51, n. 2, p. 245-52.
- \_\_\_\_\_. (1997). “The Intentional Fallacy: Defending Myself”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 55, n. 3, p. 305-309
- \_\_\_\_\_. (2009). *On Criticism*. New York and London: Routledge.
- Carter, (2009). “Carroll, Noël: On Criticism”. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, v. 67, n. 4, p. 421-3.
- Danto, A. (2014). *O descredenciamento filosófico da arte*. Trad. Rodrigo Duarte. Belo Horizonte: Autêntica.
- Dickie, G. (2001). *Art and Value*. Oxford: Blackwell Publishers.
- Elkins, J. (2003). *What Happened to Art Criticism?* Chicago: Prickly Paradigm Press.
- Elkins, J.; Newman, M. (ed.) (2008). *The State of Art Criticism*. Londres: Routledge.

- Forceville, C. (2009). "Book Review: On Criticism by Noël Carroll". *Language and Literature*, v. 18, n. 4, p. 405-408.
- Foster, H. et al. (2002). "Round Table: The Present Conditions of Art Criticism". *October*, v. 100, p. 200-228.
- Huddleston, A. (2012). "The Conversation Argument for Actual Intentionalism". *The British Journal of Aesthetics*, v. 52, n. 3, p. 241-256
- Kristeller, P. O. (1980). *Renaissance Thought and The Arts. Collected Essays*. Princeton: Princeton University Press.
- Maes, H. (2010). "Intention, Interpretation, and Contemporary Visual Art". *British Journal of Aesthetics*. v. 52, n. 3, p. 241-256.
- Osborne, P. (2013). *Anywhere or Not At All: Philosophy of Contemporary Art*. London: Verso.
- Puolakka, K. "Discussion on 'Criticism and Interpretation' by Noël Carroll". *Sztuka i filozofia* (Varsóvia), n. 42, p. 7-20.
- Rubinstein, R. (2003). "A Quiet Crisis". *Art in America*, v. 91, n. 3, p. 39-45
- Pucciarelli, D. (2018). "Da Teoria estética à Inestética: Conceito e função da estética em Adorno e Badiou". *Dois Pontos*, v. 15, n. 2, p. 23-31.