

MANIFESTOS ARTÍSTICOS E O ESTATUTO DAS OBRAS DE ARTE: UMA ANÁLISE PRAGMÁTICA

Anderson Bogéa da Silva (doutorando)
Universidade Federal do Paraná – UFPR
Apresentado no GT Estética

Introdução¹

Ao tratar-se de manifestos, pode-se afirmar que é comum dirigir a atenção a sua dimensão política, o que pode se justificar ao evocar o *Manifesto do Partido Comunista* (1848) de K. Marx e F. Engels, o qual sustenta um importante papel no novo patamar que o tipo textual em questão passou a ocupar.² Contudo, a partir do início do século XX, e, mais especificamente, a partir de 1909, com a publicação do *Manifesto Futurista* por Filippo Marinetti, tal gênero passou a ser utilizado também como instrumento de legitimação e de estruturação poética por artistas.³

Desse ponto em diante, um grande número e espécies de manifestos começou a surgir no mundo da arte (mas não exclusivamente nele). Galia Yanoshevsky⁴ divide o último século em pelo menos cinco períodos principais: os “clássicos” manifestos ligados aos movimentos de vanguarda pré-guerra, tais como o futurismo, o dadaísmo e o surrealismo; em seguida, os manifestos pós-guerra, como o *Total Refusal* de 1948, ou pode-se citar ainda o Manifesto Neoconcreto de 1959; o período dos manifestos da contracultura, como o *Manifesto SCUM* de Valerie Solanas de 1967; os manifestos ligados à cultura *cyber-punk*; e, por fim, os manifestos diretamente associados à cultura da internet.

Apesar de ser possível sustentar a tese de que manifestos artísticos são uma continuação no desenvolvimento dos escritos de artistas, ao considerarmos alguns movimentos que floresceram intrinsecamente ao *fin de siècle* e à *belle époque*, tais como o Simbolismo, o Decadentismo e o

¹ Este trabalho apresenta-se como uma etapa inicial de um projeto de doutorado, iniciado nos primeiros meses de 2014 no programa de pós-graduação em filosofia da UFPR, e visa investigar a relevância do poder performativo dos manifestos artísticos no que diz respeito ao estabelecimento do estatuto de obra de arte dos novos objetos propostos por tais manifestos. Dessa forma, concentrou-se muito mais em perceber aproximações teóricas, apresentar hipóteses de trabalho e possíveis caminhos a percorrer do que defender teses e/ou encontrar soluções para alguns problemas propostos.

² Cf. Puchner, 2006.

³ Puchner, 2006, p. 03, tradução nossa.

⁴ Cf. Yanoshevsky, 2009, p. 258.

Unanimismo; por outro lado, parece haver alguma diferença entre o *papel* desempenhado pelos escritos de Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Jean Moréas e Jules Romains e os textos que serviram de base para movimentos como o Futurismo, o Surrealismo e o Dadaísmo.⁵ Nesse sentido, supõe-se que o manifesto artístico se distinguiria tanto de um programa de arte quanto de uma reflexão estética, sendo composto de alguma força que marca profundamente a forma como a obra proposta é recebida e reconhecida como arte. Isto é, tal manifesto parece estar para além de uma dimensão exclusivamente poética, mas sem invadir completamente a dimensão conceitual própria à filosofia.

O que se está sugerindo aqui é que existe uma diferença entre certa “doutrina que se propõe traduzir em normas ou modos operativos um determinado gosto pessoal ou histórico” e “uma teoria que se esforça por atingir a universalidade e propor um conceito geral de arte”.⁶ A distinção marcada aqui é, respectivamente, entre proposições poéticas e proposições estéticas, tomando estas últimas como uma dimensão conceitual (portanto, filosófica) da arte. Entende-se aqui que programas de arte e reflexões estéticas (filosóficas) são coisas distintas, com objetivos diferentes e que de forma alguma mantêm qualquer relação de superioridade uma em relação a outra.

Evidentemente, obras de arte, bem como expressões linguísticas, para atingirem seu fim proposto dependem do contexto em que são realizadas, da situação em que os sujeitos interagem, e, portanto, de uma dimensão evidentemente pragmática. Assim, e entendendo o manifesto artístico não apenas como teorização de um tipo específico de fazer artístico, mas como etapa da própria ação artística, corroborando para o significado da obra de arte proposta, afirma-se a relevância em investigar qual o papel da performatividade inerente ao manifesto artístico no estatuto da obra de arte fundada em tal manifesto, quanto ao diálogo exercido com o mundo da arte.

Definição e identificação de objetos artísticos

No que diz respeito à Filosofia da Arte ligada à tradição anglo-americana, pode-se apontar dois vieses principais: por um lado, teorias que trataram de concentrar seus esforços em caracterizar a experiência da arte, por outro lado, teorias que se preocuparam em determinar (definir) a natureza da arte. O que nos interessa aqui é esta segunda via, na qual pode-se identificar três estágios distintos: um primeiro essencialismo, um antiessencialismo, e um essencialismo tardio.

⁵ Cf. Teles, 2009.

⁶ Cf. Pareyson, 1984, p. 24.

O primeiro estágio caracterizou-se pela tentativa de estabelecer uma definição essencial do que é arte, ao estipular condições necessárias e suficientes que deveriam ser satisfeitas pelo objeto a ser definido (*definiendum*).⁷ No contexto das obras de arte, entende-se por condições necessárias aquelas propriedades que fazem de um objeto uma obra de arte, ou seja, propriedades que alguns objetos necessitam ter para que sejam tomados como arte. Por sua vez, condições suficientes são aquelas propriedades que encontramos apenas em obras de arte, e em nenhum outro objeto, isto é, aquelas propriedades que caso sejam encontradas em um determinado objeto, tal objeto é uma obra de arte.

Neste estágio as propriedades que viriam a satisfazer tais condições eram normalmente consideradas intrínsecas (manifestas) ao próprio objeto. Diante disso, é bem sabido que o paradigma que mais tempo ficou em voga foi o representacionista, isto é, aquele que remonta às definições platônico-aristotélicas da arte como imitação, e que fora reforçado através da obra de Charles Batteux, em 1774⁸. “Só pouco antes do começo do século XIX a teoria da arte como imitação foi posta em causa. Durante o século XIX, a teoria de que a arte [...] é a expressão das emoções do artista tornou-se a perspectiva dominante [...]”.⁹ O expressionismo teve algumas variações, como as encontradas na obra de Leon Tolstói e de R. G. Collingwood. Contudo, além do expressionismo como alternativa ao representacionismo, o formalismo também foi uma tentativa de estabelecer uma definição essencial de arte, através da obra de autores como Clive Bell e Roger Fry.

O primeiro essencialismo teve seu esgotamento corroborado pela publicação de Morris Weitz de um artigo intitulado *The Role of Theory in Aesthetics*, em 1956. Neste artigo, Weitz estende às reflexões sobre a arte a recusa ao essencialismo tão marcante nas *Investigações Filosóficas* do segundo Wittgenstein, e sustenta que o conceito de arte não envolve condições necessárias e suficientes, caracterizando-o como um conceito aberto, e preservando assim o caráter expansivo e mutável da arte.¹⁰

Apesar do firme antiessencialismo de Weitz, alguns autores sustentaram uma oposição à perspectiva neowittgensteiniana, começo da década de 1960. Arthur Danto, através de seu artigo *The Artworld* (1964), e Maurice Mandelbaum, ao publicar um escrito intitulado *Family Resemblances and Generalization Concerning the Arts* (1965), reavivaram a possibilidade de

⁷ Cf. o verbete “definição” na Enciclopédia de Termos Lógico-Filosóficos, na qual estabelece-se uma distinção entre definições nominais de um lado e definições reais de outro. Entre as primeiras podemos identificar três espécies distintas: as lexicais, as estipulativas e as de precisão; entre as últimas, podemos destacar: as implícitas (ostensivas e contextuais) e as explícitas (analíticas, essencialistas e extensionais). (Branquinho et al., 2006, p. 239-241).

⁸ Cf. Carroll, 2010, p. 36-37.

⁹ Cf. Dickie, 2008, p. 82.

¹⁰ Cf. Weitz In D'Orey, 2007, p. 71.

determinar uma definição essencial de arte. Ambos os autores chegaram ao ponto de que nem todos os aspectos que caracterizam um objeto como obra de arte são manifestos, isto é, a máxima wittgensteiniana do “olhe e veja!” acabou por ser interpretada como se as únicas semelhanças que pudessem haver entre dois membros de uma família fossem de natureza perceptual ou manifesta. Tais semelhanças familiares iriam muito além de seus traços físicos e facilmente evidenciados, podendo ser baseadas em um nível muito mais profundo, sugerindo inclusive laços genéticos.¹¹

Assim, um novo estágio do essencialismo teve seu início a partir da lição de que “[...] uma definição de arte deve ter a plasticidade e complexidade necessárias para acomodar a variabilidade histórica e a volatibilidade cultural que inegavelmente estão entre os aspectos mais distintos da arte.”¹² O que interessa aqui é que a partir disso percebeu-se que o modelo essencialista poderia ser resgatado, e que talvez o problema residia no fato de que os teóricos que optaram por este modelo no passado estavam buscando as propriedades definidoras no lugar errado ou entendendo-as equivocadamente.

A noção de “mundo da arte” de Arthur Danto, apresentada em seu artigo de 1964, é de fato uma das maiores contribuições neste terceiro estágio, e que motivou outras alternativas como a teoria institucional da arte defendida por George Dickie, que grosso modo entende o mundo da arte ao recorrer à imagem de instituições do cotidiano humano (jurídicas, religiosas, etc.), responsáveis por admitir novos candidatos a objetos artísticos no mundo da arte. Além dessas contribuições para o debate acerca da definição de arte, a atenção dada a propriedades relacionais, e o próprio lugar que o conceito de história tem nas discussões propostas por Danto, permitiram ainda outras alternativas teóricas. Stephen Davies¹³, aponta para uma classe de teorias chamadas *historicistas*, que inclui autores como Robert Stecker, Jerrold Levinson e Noël Carroll. Segundo Davies, para o *historicismo* “[...] algo é arte se permanece em uma relação histórica adequada com seus predecessores históricos.”¹⁴ Contudo, apesar de colocar três autores distintos sob o mesmo rótulo, Davies não se furta de indicar suas idiosincrasias com o objetivo de mostrar como, apesar do fio histórico em comum, esses autores discordam quanto à forma de caracterizar tal relação entre o novo candidato à obra de arte e as obras predecessoras já estabelecidas.¹⁵

Assim, Noël Carroll¹⁶ apresenta uma teoria que pretende explicar, entre outras coisas, a

¹¹ Cf. Dickie, 2008, p. 126.

¹² Davies, 2006, p. 35, tradução nossa.

¹³ Davies, 2006, p. 26-51.

¹⁴ Davies, 2006, p. 39, tradução nossa.

¹⁵ Davies, 2006, p. 39-41.

¹⁶ Para uma introdução à proposta da narrativa histórica Cf. Carroll, *Filosofia da Arte*, 2010. Pode-se ainda encontrar uma apresentação mais detalhada da sua proposta nos três primeiros artigos que compõem a segunda parte do livro de Carroll, *Beyond Aesthetics: Philosophical Essays* (2003), a saber, “Art, Practice and Narrative”, “Identifying Art” e “Historical Narratives and the Philosophy of Art”.

maneira como determinados objetos são identificados e classificados como obras de arte. Pode-se chamar esta proposta de procedimento da *narrativa histórica*, o qual sustenta que para que um determinado objeto seja identificado como arte, este mesmo objeto deve estar situado no desenvolvimento das práticas artísticas de uma maneira adequada. Aqui, práticas artísticas são entendidas como *práticas culturais*.¹⁷

Referir-se a alguma coisa como uma prática em seu sentido mais simples é considerá-la como uma atividade que é costumeira ou normalmente realizada; uma prática cultural, neste sentido, refere-se às atividades habituais de uma cultura. [...] O sentido de prática cultural que tenho em mente é aquele de um corpo complexo de atividades humanas inter-relacionadas, regidas por razões internas àquelas formas de atividade e à sua coordenação.¹⁸

Segundo esta proposta, a maneira de se atribuir o estatuto de arte a um novo objeto proposto, isto é, de incluí-lo em um complexo de obras já existentes, é criar uma narrativa histórica que consiga apresentar suficientes relações entre as atividades e formas de criação existentes e a proposta de vanguarda, ou seja, de identificar os novos aspectos e/ou desenvolvimentos de uma mesma prática cultural. De modo que se consiga localizar o objeto de vanguarda de alguma forma em uma tradição artística. Portanto, o método da narrativa histórica funciona como uma espécie de investigação genealógica, supondo-se que os candidatos a obras de arte são identificados através de sua linhagem, em que a sua descendência direta ou indireta a uma tradição já estabelecida é reconhecida.¹⁹ Neste ponto, percebe-se bem como a abordagem de Carroll se desfaz do equívoco em considerar apenas características manifestas nos objetos, e passa a buscar características não visíveis através da noção de genealogia.

Por um lado, a narrativa histórica toma a história da arte (das práticas artísticas que compõem o mundo da arte) como uma espécie de diálogo entre artistas e espectadores, por outro, tal abordagem abre espaço para a contínua expansão das práticas artísticas, de modo que se explica adequadamente o processo de desenvolvimento da arte. Além disso, uma prática cultural não deixa de sofrer mudanças no decorrer do tempo, contudo tais alterações não transformam a prática em uma outra atividade irreconhecível, mas a identidade da prática se preserva. Segundo Carroll, isto se dá em função dos meios racionais que tal prática desenvolve para reproduzir-se e para facilitar o processo de transição a uma nova fase. Nesse sentido, práticas culturais em sua constituição apresentam “[...] não somente uma tradição, mas maneiras de modificar esta tradição de modo que passado e presente estejam integrados.”²⁰

No entanto, se há mudança, e essa prática é entendida como um diálogo, deve haver algum

¹⁷ Cf. Carroll, 2003, p. 63.

¹⁸ Carroll, 2003, p. 66, tradução nossa.

¹⁹ Carroll, 2010, p. 278-285.

²⁰ Carroll, 2003, p. 67, tradução nossa.

mecanismo que permita aos participantes reconhecer o desenvolvimento e identificar a si mesmos como participando ainda da mesma prática apesar da transição. Ou seja, criadores e espectadores no mundo da arte precisam de meios de identificar novos objetos produzidos em seu “interior” como fazendo parte ainda da mesma prática artística, apesar das mudanças.²¹ Assim, Carroll sugere que esses mecanismos de identificação de novas obras são estratégias racionais de argumentação, que se distinguiriam de regras, conjuntos de regras ou princípios primeiros, entre as quais estão: a repetição (*repetition*), a amplificação (*amplification*) e o repúdio (*repudiation*).²²

Entre essas três estratégias citadas, a mais simples é a “repetição”, pois consiste em um processo de continuidade de formas, estilos e temas em relação à prática artística anterior. Os maiores períodos de estabilidade na história da arte se perpetuaram através de processos como esse, pois os elementos mais essenciais de uma tradição artística eram preservados, mesmo havendo pequenas mudanças. Contudo, é em relação às duas outras estratégias, entendidas como formas de autotransformação da arte no sentido de prática cultural, que os manifestos artísticos podem ser melhor pensados.

Dessa forma, o processo chamado de “amplificação” se caracteriza por um “caráter evolucionário”, e pode ser entendido como uma espécie de solução de problemas presentes em obras ou estilos anteriores através dos elementos que passam a ser incorporados às novas obras. O exemplo dado por Carroll para tornar claro essa estratégia diz respeito à história do cinema, e mais especificamente às inovações executadas por D. W. Griffith, tais como a introdução de diferentes planos paralelos e do conceito de *close-up*, produzindo assim uma nova espécie de filmes. O mesmo procedimento da “amplificação” pode ser encontrado na chamada escola da montagem soviética (Dziga Vertov, Sergei Eisenstein, entre outros), que pode ter suas obras identificadas como arte em função de uma ampliação dos elementos introduzidos pelo próprio Griffith.²³ Por sua vez, diferentemente da “amplificação”, a estratégia de “repúdio” pode ser entendida como um “modo revolucionário” de mudança no mundo da arte.

Quando uma obra de arte é considerada como um repúdio de um estilo ou forma de arte preexistente, na cultura da qual emerge, parece colocar-se para o que ela repudia como um contrário lógico. [...] Um repúdio não é simplesmente diferente da arte que o precede, mas é oposto a ela de uma maneira que dá à relação de repúdio com o passado uma estrutura distinta.²⁴

Um processo como o “repúdio” não ser uma ruptura total com a tradição por manter com

²¹ Cf. Carroll, 2003, p.67.

²² Carroll, apesar de não explorar adequadamente, ainda menciona outras duas estratégias em nota a fim de demonstrar a possibilidade de se elencar uma vasta gama de exemplos: a síntese e a reinterpretação radical.

²³ Cf. Carroll, 2003, p. 68-69. Para uma história dos desenvolvimentos das principais etapas do cinema Cf. Mascarello, *História do cinema mundial*, 2006.

²⁴ Carroll, 2003, p. 69, tradução nossa.

esta uma estruturada relação de negação, assemelhando-se a um diálogo (conversação), assim tal estratégia representa bem as transformações conflituosas ocorridas no interior do mundo da arte entre “movimentos opostos e gerações artísticas”. Nesse sentido, manifestos artísticos, por surgirem efetivamente como instrumentos de legitimação das vanguardas, coadunam-se adequadamente com esta estratégia racional de transformação da arte e também de identificação destas mudanças por parte de seus participantes. Noël Carroll²⁵ observa ainda que o que permite aos objetos serem identificados como obras de arte não é uma teoria ou conjunto de definições sobre a arte, mas a própria história da arte, entendida como diálogo, e que tem seus processos de transição detalhados por algumas estratégias racionais como o “repúdio”. Desta forma, quando se fala do mundo da arte como um âmbito dialógico, mais uma vez deve-se voltar a atenção ao papel desempenhado tanto por criadores (artistas) quanto por receptores (espectadores).

Em muitos aspectos, as atividades ou práticas destes dois grupos divergem. E, ao mesmo tempo, devem estar ligadas. Pois a arte é uma prática pública e para que seja publicamente bem sucedida – isto é, para que o espectador entenda uma dada obra de arte – o artista e a audiência devem compartilhar uma estrutura básica de comunicação: um conhecimento de convenções partilhadas, estratégias, e maneiras de legitimamente ampliar modos de criar e reagir. Em geral este ponto é parcialmente realizado ao dizer que o artista é sua própria primeira audiência; práticas artísticas devem ser compelidas pelas práticas de reação disponíveis a audiências a fim de alcançar a comunicação pública. Uma pressão similar funciona com a audiência não somente para garantir a comunicação no sentido básico, mas a longo prazo manter as atividades do mundo da arte coerentemente relacionadas.²⁶

Destarte, aqui se encontra o fundamento para se tomar a arte como uma prática cultural e, conseqüentemente, como uma prática pública. Diante disso, um interessante caminho a seguir, visando a análise dessa estrutura básica de comunicação, seria a partir dos pressupostos pragmáticos da linguagem, o que inclui a abordagem de John Austin dos atos de fala, mais especificamente, o sentido do que ele chama de dimensão ilocucionária e dimensão perlocucionária da comunicação. No caso dos manifestos artísticos, sua performatividade, ou melhor, a possibilidade de realizar ações (propor novas obras de arte), passa inevitavelmente pela consideração das “intenções” do artista e pela recepção ou efeito causado em sua audiência, que no caso é o mundo da arte. Nesse sentido, faz-se necessário o esclarecimento de alguns conceitos próprios à teoria dos atos de fala de John Austin, a fim de perceber a possibilidade de fornecer estratégias complementares à análise dos manifestos em consonância com a direção sugerida pela proposta de Noël Carroll.

²⁵ Cf. Carroll, 2003, p. 71.

²⁶ Carroll, 2003, p. 66, tradução nossa.

O horizonte comunicacional da linguagem

Ludwig Wittgenstein, em suas *Investigações Filosóficas*, ao criticar o foco exclusivo dado pela tradição filosófica ao aspecto designativo da linguagem²⁷, passa a considerá-la em seus diversos usos, levando adiante o esboço fregeano acerca da força e do tom das expressões.²⁸ Diferentemente de sua postura no *Tractatus*, o autor recusa a ideia de isomorfismo entre linguagem e realidade e, afastando-se de Frege, abre mão tanto de uma análise da linguagem de modo mais sistemático, como também de um foco na linguagem sob aspectos formais.²⁹

A noção de “jogos de linguagem” é consequência dessas rupturas, pois o uso das expressões nos diversos jogos é composto por elementos que se encontram intrinsecamente relacionados, a saber, o sentido de uma expressão e a forma de seu proferimento (força). Além disso, Wittgenstein passa a considerar outras funções da linguagem que não apenas a designação, mas uma variedade de forças que não necessariamente a assertórica.³⁰ Assim, é comum sustentar, grosso modo, que a mudança de direcionamento entre o segundo e o primeiro Wittgenstein é um afastamento de análises de caráter semântico para uma abordagem de aspecto pragmático.³¹ Pois é no contexto em que as expressões são proferidas que seu significado pode ser encontrado e não mais entendido sob o aspecto de uma certa rigidez semântica.³²

Com isso, Wittgenstein, ao considerar a linguagem como uma espécie de jogo, sugere que ela é mais um tipo de atividade humana entre outras (caminhar, comer, etc). A linguagem é entendida, portanto, como uma ação.³³ Além disso, como qualquer espécie de jogo, é necessário aprender suas regras para que possamos utilizar a linguagem adequadamente. Faz-se necessário algo como um adestramento. No entanto, tais regras são apreendidas apenas jogando o jogo, i. e., no contexto de uso da linguagem. Nesse sentido, uma

[...] palavra tem [...] sentido pela maneira como é usada, isto é, de acordo com a função

²⁷ Cf. Wittgenstein, 2009, § 1-7, 10, 13.

²⁸ Gottlob Frege, como critério para fundamentar o fato de sua investigação dar exclusividade a expressões declarativas, recorre à noção de força assertórica, na qual residiria toda a pretensão de verdade que há por trás de nossos proferimentos. Para este autor, há uma diferença entre o ato de apreender um pensamento (*Gedanke*), o reconhecimento da verdade de um pensamento, isto é, o julgar, e a asserção, que é a manifestação deste julgamento ou juízo, assim a força assertórica dependerá da forma da expressão. É nesse sentido que Frege estabelece que há ainda uma outra distinção básica, a saber, entre o conteúdo proposicional de uma expressão, isto é, seu sentido, e o tom, a saber, a forma estilística ou retórica associada à expressão. Segundo Penco, o tom “tem, sobretudo, a função de comunicar aquelas intenções dos falantes que não se podem reduzir ao conteúdo cognitivo explícito e direto, mas dependem [...] da relação do falante com as circunstâncias e o auditório.” (Penco, 2006, p. 129).

²⁹ Cf. Oliveira, 2006, p. 117-132.

³⁰ Cf. Wittgenstein, 2009, p. 19, § 7, e também Wittgenstein, 2009, p. 26-27, § 23.

³¹ Cf. Oliveira, 2006, p. 139.

³² “O significado de uma palavra é seu uso na linguagem.” (Wittgenstein, 2009, p. 38, § 43).

³³ Cf. Wittgenstein, 2009, p. 27, § 23.

determinada que exerce num jogo de linguagem. Além do uso, não se faz necessário existir, ainda, algo que conceda significação às palavras, nem objetos, nem atos intencionais (IF 454)³⁴.

No que diz respeito à tentativa wittgensteiniana de superar qualquer tipo de solipsismo, típico da tradição que atribui a atos espirituais (intenções privadas) a constituição do significado das expressões, John Austin³⁵ leva adiante esta tarefa através de sua teoria dos atos de fala. O significado deve, então, ser buscado nas práticas de uma comunidade linguística, nos contextos de sociabilidade, algo que corrobora com a afirmação de que a linguagem é uma prática social, um modo de agirmos no mundo.³⁶

O primeiro passo de Austin é criticar a posição tradicional de considerar apenas a linguagem em seu aspecto descritivo, indicando inclusive o equívoco ao se generalizar determinados enunciados como “descritivos”, preferindo a este termo a expressão “constatativos”.³⁷ Aponta, em seguida, para a distinção entre enunciados constatativos e enunciados performativos. Os primeiros constata fatos (ações), ao passo que o objetivo dos segundos não é descrever nem declarar o ato praticado, mas realizar tal ato. O exemplo clássico dado por Austin é a situação de um casamento, em que ao dizer “Aceito!” diante das palavras do juiz de Direito, não se está descrevendo ou relatando um casamento, mas realizando uma ação, a saber, casando-se.

Evidentemente que este nome é derivado do verbo inglês *to perform*, verbo correlato do substantivo “ação”, e indica que ao se emitir o proferimento está-se realizando uma ação, não sendo, conseqüentemente, considerado um mero equivalente a dizer algo.³⁸

Enunciados constatativos estariam sujeitos a serem verdadeiros ou, no caso de condições não satisfatórias, falsos. No entanto, sob que condições a ação se realiza no caso dos performativos? Austin elabora, então, um esquema que contempla os casos em que enunciados performativos são mal sucedidos, conhecido como “doutrina das infelicidades”³⁹. É importante observar que tais condições são elaboradas levando-se em consideração o contexto intersubjetivo em que ocorrem.

No entanto, a distinção [...] entre procedimentos constatativos e performativos começa por muitas razões a aparecer a Austin como não pertinente e, em virtude disso, ele tenta definir os procedimentos performativos procurando critérios para sua distinção. Primeiramente são seguidos critérios de ordem gramatical (sintaxe) e vocabular sem sucesso, pois ele chega à conclusão de que, com muita probabilidade, não há aqui critério absoluto nem é possível estabelecer uma lista desses critérios. Além disso, em muitos casos, podem-se usar os mesmos procedimentos às vezes como constatativos, às vezes como performativos.⁴⁰

Diante desta dificuldade, Austin retoma sua questão mais fundamental: o que se pode entender ao sustentar que dizer algo é fazer algo? A partir disso passa-se a outro nível da teoria dos

³⁴ Oliveira, 2006, p. 146.

³⁵ Austin, *Quando dizer é fazer*, 1990.

³⁶ Cf. Oliveira, 2006, p. 152-165.

³⁷ Cf. Austin, 1990, p. 21-23.

³⁸ Austin, 1990, p. 25.

³⁹ Cf. Austin, 1990, p. 30.

⁴⁰ Oliveira, 2006, p. 156.

atos de fala, abandonando a taxonomia inicial entre performativos e constataivos, ao considerar todos os enunciados como performativos, em que os constataivos seriam apenas mais um tipo de enunciado que visa realizar uma ação, neste caso, declarar algo. Em seguida, Austin apresenta uma segunda taxonomia, através da tese de que ao proferirmos algo estamos na verdade elaborando três dimensões distintas de um mesmo ato: um ato locucionário, um ato ilocucionário e um ato perlocucionário.⁴¹

O ato locucionário pode ser entendido como a realização de um proferimento que envolve os ruídos da fala, as construções das palavras e que contém um significado, na acepção fregeana de sentido e referência. Nesse sentido, enquanto o ato locucionário compreende a realização de um ato *de dizer algo*, o ato ilocucionário diz respeito à realização de um ato *ao dizer algo*. Isto é, ao realizarmos um ato locucionário, normalmente, queremos dizer algo, empregamos uma determinada força⁴² (ilocucionária).

Além disso, ao proferir algo provoca-se “certos efeitos nos sentimentos, pensamentos e ações dos ouvintes, ou de quem está falando, ou de outras pessoas.”⁴³ Esta é a dimensão perlocucionária dos atos de fala. No entanto, vale ressaltar que, diferentemente do que ocorre no caso dos ilocucionários, os efeitos decorrentes de um ato perlocucionário não são convencionais. A compreensão da força ilocucionária é condição relevante para a satisfação de um ato ilocucionário.⁴⁴

Quando se afirma que o funcionamento dos atos ilocucionários é convencional, inevitavelmente vem à tona a possibilidade de perguntar acerca da dimensão convencional da linguagem como um todo, ou pelo menos em seu uso, isto é, seu contexto de sociabilidade. Desde o segundo Wittgenstein, há uma tentativa de se afastar qualquer tipo de mentalismo que venha a funcionar como fundamento para as atividades humanas, dentre elas, a comunicação. Assim, quando se fala no caráter convencional da força ilocucionária se faz no sentido de que o sucesso da comunicação de uma expressão, evidentemente, depende de uma série de regras a serem dominadas por ambos os sujeitos em uma situação de diálogo. Pode-se evocar uma espécie de competência linguística necessária a ambos os falantes para que suas intenções sejam adequadamente transmitidas, ou seja, esta competência “[...] consiste no conhecimento tácito desse conjunto de princípios de boa formação discursiva.”⁴⁵

⁴¹ Cf. Austin, 1990, p. 85-94.

⁴² Austin distingue “força” de “significado”, lembrando a distinção sugerida por Frege entre “força” e “conteúdo semântico”. “Mas quero distinguir *força* de significado, no sentido em que significado equivale a sentido e referência, assim como se tornou essencial distinguir entre sentido e referência dentro de significado.” (Austin, 1990, p. 89).

⁴³ Austin, 1990, p. 89.

⁴⁴ Cf. De Almeida *apud* Oliveira, 2006, p. 162.

⁴⁵ Branquinho, Murcho & Gomes, 2006, p. 609.

Além disso, é curioso como o elemento institucional pode ser facilmente atribuído à teoria dos atos de fala de Austin, ao tomar-se a comunicação como uma situação fundada em regras e convenções adquiridas, fato que evidentemente se relaciona com a teoria institucional da arte elaborada por George Dickie, desenvolvida a partir da noção de “mundo da arte” de Arthur Danto, noção por sua vez também absorvida pela teoria de Noël Carroll. Nesse sentido, interessa perceber como em alguns momentos Carroll deliberadamente tenta demarcar uma clara distinção entre sua proposta das narrativas identificadoras e a teoria institucional. Em mais de um momento, o autor faz menção às diferenças entre ambas as teorias. Contudo, por mais que rechace a ideia de um mundo da arte entendido como uma instituição rígida (tal como as jurídicas e/ou religiosas), uma certa convencionalidade permeia também a proposta de Carroll. Portanto, aqui há mais um elemento comum a ser pensado numa relação entre o modo de Carroll entender o mundo da arte, o lugar dos manifestos nesta mesma prática cultural, e a teoria dos atos de fala que tem seu início com as conferências de Austin.

[...] classificar candidatos como obras de arte leva-nos a mobilizar um conjunto de reacções à arte que constituem a própria natureza das nossas actividades como espectadores, ouvintes e leitores. Para jogar o jogo, precisamos de dominar o conceito de arte. A função da filosofia analítica da arte, ao reflectir sobre o conceito de arte e ao descrever os seus elementos o mais rigorosamente possível, é certificar-se de que o dominamos.⁴⁶

No que diz respeito aos aspectos convencionais ou institucionais da teoria dos atos de fala de Austin, Martin Puchner indica uma certa limitação da teoria austiniana. Para Puchner⁴⁷, apesar dos manifestos políticos serem instâncias ideais de discursos performativos, ao passo que manifestos artísticos seriam revestidos de um aspecto teatral, estes últimos também sustentam alguns efeitos performativos. “Teatralidade e performatividade descrevem, assim, duas tendências conflitantes que constituem todos os manifestos, os dois ingredientes que, de acordo com seus respectivos graus de influência, produzem os vários tipos de manifestos que povoam o século XX.”⁴⁸ De fato, como foi sustentado neste texto, o manifesto artístico, considerado como uma etapa da realização de uma ação artística, pode ser compreendido a partir da análise dos atos de fala elaborados por John Austin.⁴⁹, contudo, a tensão sugerida por Puchner entre teatralidade e performatividade leva em consideração dois pontos. Por um lado, no que diz respeito à história do manifesto, as primeiras ocorrências da palavra manifesto como título de um determinado texto em nada se assemelhava ao contexto revolucionário, coletivo e subversivo que normalmente temos em mente ao falar do *Manifesto* de Marx e Engels. Manifestos eram na verdade “[...] uma comunicação,

⁴⁶ Carroll, 2010, p. 19-20.

⁴⁷ Puchner, 2006, p. 05.

⁴⁸ Puchner, 2006, p. 05, tradução nossa.

⁴⁹ Austin, *Quando Dizer é Fazer*, 1990.

elaborada por aqueles detentores da autoridade, o estado, os militares, ou a igreja, para deixar os indivíduos conhecerem suas leis e intenções soberanas”⁵⁰. Por outro lado, tal tensão diz respeito também ao fato de que a teoria dos atos de fala de Austin está baseada em alguma noção de autoridade, pois a figura que proporciona a maioria dos atos com caráter performativo deve estar imbuída de certa autoridade, como um juiz, um escrivão ou um padre. Assim, o elemento da teatralidade presente nos manifestos, depois do paradigma marxista, forja uma virtual ou futura autoridade que efetivamente não existe ainda, mas poderá vir a existir.

Puchner aponta para outras direções teóricas que possivelmente apresentariam um *background* mais adequado ao tratamento da dupla dimensão dos manifestos artísticos (performatividade e teatralidade), como por exemplo o conceito de “dramatismo” elaborado por Keneth Burke. No entanto, pode-se afirmar que essa natureza não convencional/institucional presente nos manifestos, que estaria para além da capacidade da teoria dos atos de fala de Austin⁵¹, pode ser meramente ilusória. De forma semelhante, pode ser equívoca a ideia de que manifestos artísticos estão para além de qualquer convencionalidade, pois mesmo na estratégia do “repúdio”, o contato (diálogo) com a tradição ainda existe mesmo que seja em uma relação de negação/recusa. Além disso, perceber-se que o indivíduo (artista) que propõe uma nova forma de fazer artístico através de um manifesto não é um completo estranho ao universo da prática cultural com o qual quer manter um diálogo, e conseqüentemente, também não é alheio às convenções e instituições deste mesmo mundo.

Considerações finais

Apesar de manifestos artísticos não terem sua história coincidindo em absoluto com a arte contemporânea, ao serem tomados como ferramentas das vanguardas abrem a via que seria percorrida pelas manifestações contemporâneas no mundo da arte, além de evocarem exatamente as propriedades não manifestas indicadas no último estágio do essencialismo. Portanto, a arte contemporânea apresenta uma questão essencialmente analítica ao se perguntar sobre a natureza do objeto artístico, através de obras como os *ready-mades* de Marcel Duchamp.

A despeito do “atraso” natural da reflexão filosófica sobre seus objetos de análise, os artistas parecem fazer uso do manifesto para além de uma dimensão poética, elaborando

⁵⁰ Puchner, 2006, p. 12, tradução nossa.

⁵¹ Danilo Marcondes aponta dois desenvolvimentos da teoria dos atos de fala que podem render bons frutos na tentativa de considerar as conseqüências perlocucionárias de tal teoria: a noção de “atos de fala indiretos” de John Searle e de “implicaturas conversacionais” de H.P. Grice. (Cf. Marcondes, 2003., e Marcondes, 2001, p. 32-35).

autonomamente sua própria teoria da arte. Nesse sentido, “[...] o papel do manifesto ou da palavra de ordem [...] consiste exatamente em cristalizar ao redor de um tema preciso as energias artísticas em todos os domínios, e em determinar o interesse filosófico e estético da ação coletiva.”⁵² Na mesma direção, nos dois manifestos surrealistas, o de 1924 e o de 1929, “André Breton é bastante claro sobre as implicações filosóficas do movimento para que ele não seja reduzido simplesmente a uma corrente literária e artística.”⁵³

Manifestos artísticos, vistos sob a abordagem da narrativa histórica, corroboram para a identificação do que está sendo proposto pelo artista como pertencente ao mundo da arte. Ou seja, tais manifestos oferecem as condições para que algo seja classificado como arte enquanto permeados por uma estratégia narrativa identificadora nomeada por Carroll como “repúdio”. Além disso, entendendo-se o que é narrado pelos manifestos como parte de uma ação (propor um novo objeto como obra de arte), uma investigação de tais manifestos é melhor desenvolvida mediante a consideração de seu contexto. Por fim, falar em contexto é tocar numa perspectiva da filosofia analítica da linguagem que encontrou um próspero desenvolvimento na contemporaneidade: a dimensão pragmática da linguagem, e mais especificamente a teoria dos atos de fala e seus desenvolvimentos.

REFERÊNCIAS

AUSTIN, John Langshaw. **Quando dizer é fazer**. Tradução de Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BRANQUINHO, João; MURCHO, Desidério & GOMES, Nelson Gonçalves (ed.). **Enciclopédia de Termos Lógico-Filosóficos**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

CARROLL, Noël. **Art in Three Dimensions**. Oxford University Press, 2010.

_____. **Filosofia da Arte**. Tradução de Rita Canas Mendes. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2010.

_____. **Beyond Aesthetics: Philosophical Essays**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

D'OREY, Carmo (org.). **O que é a arte? – A perspectiva analítica**. Tradução de Vítor Silva e Desidério Murcho. Lisboa: Dinalivro, 2007.

DANTO, Arthur C.. **A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte**. Tradução de Vera

⁵² Jimenez, 1999, p. 295.

⁵³ Jimenez, 1999, p. 297.

Pereira. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. “The Artworld”. In **The Journal of Philosophy** Vol. 61, No. 19, (Oct.,1964), pp. 571-584.

DAVIES, Stephen. **The Philosophy of Art**. Oxford: Blackwell Publishing, 2006.

DICKIE, George. **Introdução à Estética**. Tradução de Vítor Guerreiro. Lisboa: Editorial Bizâncio, 2008.

GRICE, H. P. “Lógica e Conversação”. In DASCAL, Marcelo (org.). **Fundamentos Metodológicos da Linguística. Vol. IV: pragmática - problemas, críticas, perspectivas da linguística**. Campinas, 1982.

JIMENEZ, Marc. **O que é estética?** Tradução de Fulvia Moretto. São Leopoldo: Editora Unisinos, 1999. (Coleção Focus).

MANDELBAUM, Maurice. “Family Resemblances and Generalization concerning the Arts”. In **American Philosophical Quarterly**, Vol. 2, No. 3 (Jul., 1965), p. 219-228

MARCONDES, Danilo. “Desenvolvimentos Recentes na Teoria dos Atos de Fala”. In **O que nos faz pensar**. Nº 17, dezembro de 2003, p. 25-39.

_____. **Filosofia, Linguagem e Comunicação**. 4ª edição. São Paulo: Cortez, 2001.

MASCARELLO, Fernando (org.). **História do cinema mundial**. Campinas: papirus, 2006.

OLIVEIRA, Manfredo Araújo de. **Reviravolta linguístico-pragmática na filosofia contemporânea**. 3ª ed. São Paulo: Edições Loyola, 2006.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. Tradução de Maria Helena N. Garcez. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

PENCO, Carlo. **Introdução à filosofia da linguagem**. Tradução de Ephraim Alves. Petrópolis: Vozes, 2006.

PUCHNER, Martin. **Poetry of the Revolution: Marx, Manifestos, and the Avant-Gardes**. New Jersey: Princeton University Press, 2006.

SEARLE, John. **Expressão e Significado. Estudos da teoria dos atos de fala**. Tradução de Ana Cecília G. A. De Camargo e Ana Luiza M. Garcia. São Paulo: Martins Fontes, 1995. (Coleção Tópicos)

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda Europeia & Modernismo Brasileiro: apresentação dos principais poemas metalinguísticos, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972**. 19ª ed. revista e ampliada. Petrópolis: Vozes, 2009.

WEITZ, Morris. “The Role of Theory in Aesthetics”. In **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, Vol. 15, No. 1 (Sep., 1956), p. 27-35

WIEAND, Jeffrey. “Putting Forward a Work of Art”. In **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, Vol. 41, No. 4 (Summer, 1983), p. 411-420.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Investigações filosóficas**. Tradução de Marcos G. Montagnoli. 6ª ed. - Petrópolis : Vozes, 2009.

YANOSHEVSKY, Galia. “Three Decades of Writing on Manifesto”. In **Poetics Today** 30:2 (Summer 2009).

_____. “The Literary Manifesto and Related Notions; A Selected Annotated Bibliography”. In **Poetics Today** 30:2 (Summer 2009).